

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 78.071.1 + 78.087.1 + 78.083

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-124-139



«Песни странствующего подмастерья»: оркестровое мышление Г. Малера и его воплощение в исполнительской практике концертмейстера



Мария Анатольевна Оселкова

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
oselkova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-1357-2134>

Аннотация: В статье исследуется исполнительская специфика камерно-вокальной музыки Густава Малера в контексте симфонического мышления. В центре внимания статьи — вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья» (фортепианная версия 1884–1885). Автор рассматриваются жанровые взаимосвязи песенных миниатюр и симфоний. Особое внимание уделено задачам пианиста-концертмейстера, который в камерном жанре должен передавать оркестровую палитру, пространство и драматургию, характерные для партитур Малера.

Методология включает историко-стилистический, сравнительный (фортепианная и оркестровая версии) и исполнительский анализ нотного текста. Ключевым является метод темброво-слуховой ориентации, при котором пианист опирается на знание оркестрового голосоведения, штрихов и фактуры.

Научная новизна заключается в выявлении конкретных пианистических приемов и стратегий для воплощения симфонического масштаба в камерно-вокальном жанре. Впервые системно рассматриваются организация музыкального времени, специфика педализации для достижения оркестрового звучания и дифференциация фактурных планов. Выводы подтверждают, что обращение к оркестровым редакциям и симфоническому наследию необходимо для стилистически достоверной интерпретации вокальной музыки Малера.

Ключевые слова: Густав Малер, «Песни странствующего подмастерья», исполнительская проблематика, пианист-концертмейстер, оркестровое мышление, фортепианная фактура, интерпретация, Первая симфония

Для цитирования: Оселкова М. А. «Песни странствующего подмастерья»: оркестровое мышление Г. Малера и его воплощение в исполнительской практике концертмейстера // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 124–139. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-124-139

Performing arts

Original article

"Songs of a Wayfarer": Mahler's orchestral thinking in the performance practice of an accompanist

Maria A. Oselkova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
oselkova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-1357-2134>

Abstract: The subject of this study is the performance-specific features of Gustav Mahler's chamber vocal music in relation to his symphonic thinking. The article focuses on the vocal cycle *Songs of a Wayfarer* (piano version, 1884–1885). The author examines the genre relationships between song miniatures and symphonies. Special attention is paid to the tasks of the pianist-coach, who, in the chamber genre, must convey the orchestral palette, spatiality, and dramaturgy characteristic of Mahler's scores.

The methodology encompasses historical-stylistic, comparative (piano versus orchestral versions), and performance-based analysis of the musical text. The key method is that of timbral-aural orientation, whereby the pianist relies on knowledge of orchestral voice-leading, articulation, and texture.

The scholarly novelty lies in identifying specific pianistic techniques and strategies for realizing symphonic scope within the chamber vocal genre. For the first time, the organization of musical time, the specific use of pedaling to achieve an orchestral sonority, and the differentiation of textural layers are systematically examined. The conclusions confirm that reference to orchestral arrangements and to Mahler's symphonic oeuvre is essential for a stylistically authentic interpretation of his vocal music.

Keywords: Gustav Mahler, "Songs of a Wayfarer" ("Lieder eines fahrenden Gesellen"), performance issues, pianist-accompanist (collaborative pianist), orchestral thinking, piano texture, interpretation, First Symphony

For citation: Oselkova M. A. "Songs of a Wayfarer": Mahler's orchestral thinking in the performance practice of an accompanist. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):124-139. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-124-139

Густав Малер — крупнейшая фигура музыкального искусства Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков. Как справедливо отмечает А. В. Скосырева, «для европейской музыкальной культуры XIX–XX веков фигура Густава Малера стала ключевой. Его деятельность оказала революционное влияние на развитие симфонизма. Никто не сделал более Малера для повышения роли драматургического плана музыкальной формы, для органической семантизации всех

тематических процессов, происходящих в симфонии» [1, 3]. Выдающийся композитор-симфонист¹ и дирижер, он являлся автором и обширного камерного наследия. Два этих жанра (симфонии и песни) безраздельно властвовали в его сознании и близко соприкасались. Пожалуй, ни в одном творческом наследии композиторов за всю историю музыки мы не найдем такой тесной связи столь далеких жанровых пластов, как в музыке Г. Малера. Речь идет о взаимопроникновении двух полярных сфер: песни питали его грандиозные симфонии, как родник, а масштабные симфонические полотна обогащали камерно-вокальное творчество. Песни были связаны с симфониями интонационно, тематически, иногда они становились частями симфонического цикла. Это стало беспрецедентным случаем в истории музыкального искусства. Песни Малера в каком-то смысле можно назвать предшественниками его будущих оркестровых полотен. Однако не следует думать, что это наброски и умалять их самостоятельного художественного значения. Скорее, можно говорить о них как о творческой почве, из которой произрастали масштабные симфонические концепции Малера.

Примечателен тот факт, что некоторые песни Малера были им же впоследствии оркестрованы, более того, большинство было изначально задумано в симфоническом варианте. Композитор трансформирует их в новый жанр — *песни для голоса с оркестром*. По нашему мнению, это дает право исполнителем несколько иначе подходить к материалу.

Синтезируя все лучшее, что было создано в жанре Lied, впитав все накопленное его предшественниками — композиторами-романтиками (Шубертом, Шуманом, Брамсом, Мендельсоном), — Малер выводит песню на новый уровень. Можно сказать, что происходит выход из узких рамок камерности. Композитору словно тесно оставаться в границах общепринятых сложившихся законов жанра. Из его современников, пожалуй, лишь Р. Штраус был близок ему в трактовке Lied: он также оркестровал некоторые свои камерно-вокальные опусы, в жанре оркестровой песни написано его позднее сочинение "Vier Letzte Lieder" («Четыре последние песни»²). Среди австрийских композиторов, впоследствии работавших в жанре песни для голоса с оркестром, можно назвать А. Берга³.

Большинство песен Г. Малера написаны на тексты из сборника «Волшебный рог мальчика»⁴, к которым он обращался в течение длительного периода

¹ Г. Малер является автором девяти симфоний (десятая — не окончена) и симфонии-кантаты «Песнь и Земле» на стихи китайских поэтов.

² Р. Штраус написал свой цикл "Vier Letzte Lieder" в 1948 году, малеровский цикл "Lieder eines fahrenden Gesellen" («Песни странствующего подмастерья») появился на свет значительно раньше — в 1897 году, что дает нам право говорить о новаторстве в жанре Lied именно в творчестве Г. Малера

³ А. Берг создал "Sieben frühe Lieder" («Семь ранних песен») в 1907 году, оркестровал их лишь в 1928 году.

⁴ «Волшебный рог мальчика» — антология старинных немецких народных песен, собранных А. фон Арнимом и К. Brentano.

(1880–1901)⁵. Эти сочинения являются интереснейшим образцом европейского камерного репертуара, заслуживающим отдельного пристального изучения. Композитор также писал песни на свои собственные стихи, которые были очень близки духу немецкой народной поэзии.

Пожалуй, отношение Малера к поэтическим источникам уникально. Обладая незаурядным литературным талантом, он вносил порой радикальные изменения в поэтические источники, свободно обращаясь с материалом, варьируя и видоизменяя его. Этот метод фактически пророс из самой сути народного искусства, где способом передачи поэзии является устный рассказ, который каждый исполнитель интерпретирует по-своему, обогащая текст и переосмысливая его. Не случайно К. К. Розеншильд подчеркивает первостепенную роль поэтического начала в творчестве композитора: *«Поэзия, особенно немецкая, всегда играла роль могущественного фактора. В известном смысле можно сказать, что он начинал и заканчивал свой путь с песней на устах»* [3, 67].

Интересен тот факт, что симфоническое творчество Малера, новаторство которого проявилось в философском содержании, во введении поэтического текста в большинство оркестровых полотен, грандиозных масштабах форм, соседствовало с песенным, где в ряде случаев композитор обращался к фольклору. В этом удивительная двойственность его композиторского стиля. Это наблюдение напрямую подводит нас к пониманию задач, стоящих перед исполнителем.

В нашем исследовании будет акцентировано внимание на раннем периоде творчества композитора, а именно на вокальном цикле «Песни странствующего подмастерья» (на слова автора), фортепианная версия которого была создана в 1884–1885 годах. Оркестровая же версия многократно перерабатывалась и дополнялась, вплоть до издания в 1897 году. Это говорит о том, что Малер очень тщательно и скрупулезно подходил к проблемам инструментовки⁶.

Нам предстоит определить масштаб задач и обозначить пути разрешения пианистических проблем, возникающих у исполнителей при обращении к камерно-вокальному творчеству Г. Малера, которое в своем развитии преодолело границы камерности.

Прежде всего надо сказать, что как для пианистов, так и для вокалистов, чрезвычайно важным представляется знакомство с симфоническим творчеством Малера. Без понимания масштабных концепций его симфоний, которые смело можно назвать философскими поэмами, невозможно настоящее, глубинное погружение как в стиль этого автора, так и в эпоху, ярким представителем которой он был. Тем более, как мы уже говорили ранее, эти сферы

⁵ Исследователь творчества Г. Малера И. Леопа в своей диссертации «Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации» подробно дает информацию о периодизации камерно-вокального творчества композитора, опираясь на зарубежных исследователей; однако она утверждает, что границы этих периодов довольно условны, особенно те, которые касаются временного промежутка создания сборника «Волшебный рог мальчика» [2].

⁶ Подробно о проблеме оркестровых редакций и особенностях инструментовки пишет ведущий исследователь творчества Г. Малера И. Барсова в своей статье «Автограф Густава Малера "Песни странствующего подмастерья" (к проблеме творческого процесса в инструментовке)» [4].

настолько взаимосвязаны, что мыслить их вне контекстного поля не представляется возможным. Для достижения высокого художественного результата необходимо тонко улавливать эту взаимосвязь, прослеживая, как происходит столь удивительная трансформация. Исполнение пианиста несомненно обогатится благодаря знакомству с оркестровыми редакциями этих сочинений.

Интерпретация песен Малера требует слуховой ориентации на звучание оркестра и, как следствие, ведет к совершенно иному масштабу задач:

- поиску ощущения звукового пространства и перспективы;
- необходимости передачи богатой тембральной палитры оркестра посредством многообразия штрихов и оттенков;
- выбору правильной педализации;
- вниманию к организации музыкального времени.

Помимо этого, есть определенные сложности, связанные с повышенной экспрессией стиля композитора, вне зависимости от того, написана эта музыка для фортепиано или является оркестровым переложением. Романтические идеи в его творчестве достигли своего апогея и нашли отражение в музыке исключительного эмоционального напряжения, предельно импульсивной и «наэлектризованной». Это подтверждает мысль А. В. Скосыревой о том, что у Малера *«романтическое видение становится... недостаточным, и вынужденный поиск нового рождает тенденции, которые позже будут названы экспрессионистическими»* [1, 34]. Особенно рельефно этот переход заметен в циклах с яркими драматургическими контрастами, частая смена состояний, от идиллически-светлых до накаленно-драматических, требуют от исполнителей не только большой внутренней концентрации внимания, но и колоссальных затрат сил и энергии. Необходимо быть зрелым музыкантом, чтобы уметь выявить психологические подтексты музыки Малера, отразить в звуке всю палитру эмоциональных состояний и глубину философского содержания.

«Песни странствующего подмастерья» — вокальный цикл, тематический материал которого был впоследствии заимствован Малером для его первой симфонии «Титан», прологу всей симфонической эпопеи⁷. Как пишет ведущий отечественный исследователь творчества Малера И. А. Барсова, *«Песенный цикл вошел в симфонию той гранью, которую можно назвать "герой и природа" <...> Но тема "Песен странствующего подмастерья" — жизнь сердца, уход романтического героя скитальца в природу — решен там глубоко лирично, в духе грустно-просветленной гармонии с ней. В симфонии же трагедия "раненого сердца" лишь частица общей коллизии с жизнью; и радостное, триумфальное возвращение к природе — результат титанической внутренней борьбы личности за самоутверждение, результат героического преодоления конфликта»* [5, 51].

⁷ Программное название симфонии «Титан», по одноименному роману Ж. Поля, было снято автором после нескольких исполнений.

Сюжетная линия рассматриваемого сочинения заставляет вспомнить «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь» Шуберта с их главными героями — одинокими молодыми людьми, отправляющимися в странствия. Однако в отличие от этих сочинений композиция малеровского цикла предельно сжата: по сути, это та же лирическая драма, но только в четырех частях. Это произведение автобиографично — в жизни автора имел место любовный эпизод, вследствие которого был рожден этот цикл. *«Я написал цикл песен <...>, все они посвящены ей. Она их не знает. Что они могут ей сказать, кроме того, о чем ей уже известно? <...> Песни задуманы так, будто странствующий подмастерье, постигнутый злой судьбой, выходит в широкий мир и бредет, куда глаза глядят»* [6, 121].

Открывает цикл песня “Wenn main Schatz Hochezeitmacht” («Когда играют свадьбу моей милой»). Несмотря на то, что основной темой этой части является простой напев, напоминающий народный наигрыш, в нем скрыта внутренняя психологическая драма. Композитор с первых звуков настраивает нас на нервный и тревожный лад. В несимметричном ритме вступления заложена основа всего дальнейшего материала: музыка полна смятения и как бы «с трудом рождается». Можно трактовать этот раздел, как своеобразный эпиграф — не только к этой части, но и ко всему циклу. В оркестре здесь особенно выразительны зловеще звучащие октавы у арфы и звонкий тембр треугольника. Пианист должен услышать эту тембральную разницу и постараться воплотить это звучание посредством верного подбора штриха и нужного пианистического приема (пример 1).

Пример 1. Г. Малер. «Когда моя любовь выйдет замуж»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура, 1–4 т.

Example 1. Gustav Mahler. “Wenn mein Schatz Hochzeit macht”
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, full score, 1–4 bars

The musical score shows three staves. The top staff is for Clarinet in B-flat, marked 'Schneller' and 'mf'. The middle staff is for Triangle, marked 'p'. The bottom staff is for Arpa, marked 'ff'. The time signature is 2/4. The music consists of four measures, showing the initial rhythmic and melodic motifs of the piece.

Следующее за ним вступление голоса — проведение той же темы в ритмическом увеличении. Именно в этом проявляется один из важнейших принципов симфонического мышления Малера, когда из темы-зерна внутреннего конфликта вырастает весь последующий материал. Первый раздел этой песни построен на темповых и метроритмических контрастах, которые являются главным формообразующим принципом. Перед исполнителями стоит задача правильной организации музыкального времени в связи с драматургией этого эпизода; и поскольку темп здесь крайне переменчивый, то основная зада-

ча исполнителя заключается в том, чтобы сделать все переходы органичными и убедительными. Невероятно важным является ощущение пауз, которые воспринимаются как «дрожащее молчание» [7, 115] и должны быть частью музыкальной материи. Тема вступления на протяжении всего раздела будет «врываться» в повествование, появляясь после каждой реплики певца, передавая внутреннее смятение героя. Всякий раз реплики фортепиано должны звучать все ярче и насыщеннее, образуя самостоятельную линию развития. Обратившись к партитуре, мы наглядно можем проследить этот путь. Происходит разрастание оркестровой палитры, словно накопление звуковой энергии и эмоционального напряжения. Если первый раз тема проводится у двух кларнетов, то с каждым новым проведением инструментов становится все больше, доходя до полного состава деревянных духовых (флейты, кларнеты, гобои, фаготы), к которым присоединяются альты и виолончели. Перед пианистом стоит трудная задача: выстроить динамически эту линию таким образом, чтобы в звучании было отражено мощное нарастание.

Пианист, исполняющий свою партию в разделах *Andante*⁸, должен стремиться к максимальному *legato*. Очень важно при этом услышать партию левой руки, которая в оркестровом варианте представлена одним из мрачных оркестровых тембров — бас-кларнетом. Настороженно-зловеще звучат реплики литавр, завершающие этот раздел. Исполнителям-пианистам в поисках особой малеровской экспрессии в этом эпизоде может помочь знание оркестрового голосоведения (тт. 22–25)⁹. Пианисту необходимо стремиться к максимальной связности исполнения, словно «прорастая» из одной гармонии в другую, используя сильно запаздывающую педаль (пример 2).

Пример 2. Г. Малер. «Когда моя любовь выйдет замуж»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура, 22–27 т.
Example 2. Gustav Mahler. "Wenn mein Schatz Hochzeit macht"
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, full score, 22–27 bars

⁸ Существует различие между фортепианной и оркестровой версиями: в клавише мы видим чередование темпов *Allegro* и *Andante*, в партитуре автор дает указания *Schneller* (быстро) и *Langsamer* (медленно).

⁹ Аналогичный прием переплетения голосов был использован П. И. Чайковским в финале Шестой симфонии (вступление, основная тема финала).

Если в первом разделе номера показан внутренний душевный разлад героя, боль и горечь утраты, то второй наполнен звуками природы, солнечным светом и радостью. Здесь все сияет яркими красками, словно распаивается окно в мир: лучезарная тональность (Es-dur), подражание птичьим трелям, искрящаяся музыкальная ткань. Происходит долгожданная стабилизация метроритма, абсолютно драматургически оправданная: герой словно чувствует гармонию этого мира, и она находит отклик в его душе. Тяготы и страдания личности отодвигаются на второй план (пример 3).

Пример 3. Г. Малер. «Когда моя любовь выйдет замуж»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавир, 44–51 т.
Example 3. Gustav Mahler. "Wenn mein Schatz Hochzeit macht"
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, piano-vocal score, 44–51 bars

The musical score is for the song "Wenn mein Schatz Hochzeit macht" from Gustav Mahler's song cycle "Lieder eines fahrenden Gesellen". It is in E major (Es-dur) and 3/4 time. The tempo is marked "Moderato". The score shows the vocal line and the piano accompaniment. The dynamics are marked as "pp" (pianissimo) and "sempre pp". The lyrics are in German: "Blüm-lein blau! Blüm-lein blau! Ver-dor-re nicht! Ver-dor-re nicht! Vög-lein süß! Vög-lein süß!". The piano part includes trills and arpeggiated figures.

Очень важно в этом эпизоде найти правильное движение, довольно оживленное, но не суетливое, поскольку немецкий текст здесь чрезвычайно насыщен и изобилует согласными звуками. Также в этом разделе в вокальной партии композитор использует минимальное количество распевов и довольно высокую тесситуру, поэтому темп должен быть выверен очень точно. В этом эпизоде происходят изменения в фактуре, которая становится более насыщенной и полифоничной, каждый «оркестровый голос» имеет свою агогику, динамику и смысловую нагрузку в общей ткани музыкальной партитуры. Перед исполнителями стоит еще одна сложная задача: подобрать нужные штрихи для каждого голоса, чтобы создать определенное пространство звучания, избегая «склеенности» всех пластов.

Реприза возвращает к первой теме, которая звучит еще более обреченно. Исчезают «всплески» *allegro* после смиренных реплик певца, что соз-

дает ощущение полной безнадежности. Оркестровое заключение звучит как последний взрыв отчаяния. Движение замедляется, тематизм как бы «распадается» на мелкие части. Все завершается мерными глухими ударами литавр.

Вторая часть цикла — "Ging heut morgen übers Feld" («Шел я нынче утром») — вносит яркий контраст по отношению к предыдущей и последующим частям. Перед нами жанровая картина — прогулка в полях. Впоследствии Малер заимствует музыку этой части для своей Первой симфонии (главная партия первой части). Композитор использует марш — один из излюбленных жанров, пронизывающих все его творчество. Пожалуй, трудно найти в наследии автора страницы, где не использовались бы маршевые или танцевальные ритмы, а иногда маршевая фабула разрасталась до гигантских размеров (траурные марши в Первой и Пятой симфониях).

К основным задачам пианиста в этой части относятся:

- правильный выбор темпа, поскольку движение должно вызывать определенные ассоциации с бодрым шагом;
- чуткая педализация, необходимость использования длительной колористической педали с применением гармонических смещений (напластований) — в этой связи возникает проблема подбора правильного штриха; зачастую он будет изменен с *legato* на *staccato* для достижения нужного эффекта и отсутствия излишней расплывчатости (пример 4);

Пример 4. Г. Малер. «Шел я ранним утром через поле»

из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавиш, 1–9 т.

Example 4. Gustav Mahler. "Ging heut morgen übers Feld"

from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, piano-vocal score, 1–9 bars

Gemächlich (nicht eilen)

Ging heut Mor-gen ü-ber's Feld, Thau noch

auf den Grü-tern hieng sprach zu mir der lust'-ge Fink. „Ei, du! Gelt?“

– «расцветивание» фортепианной фактуры, исходя из особенностей оркестровки (композитор обращается здесь к звенящим и высоким тембрам:

флейта *piccolo* и скрипки в высоком парящем звучании; поиск особого лучистого звука, теплого, словно переливающегося на солнце;

– осуществление гибкого и органичного темпового перехода к последнему разделу в соответствии с драматургией эпизода; здесь происходит приостановка основного бодрого движения, словно замирание времени и пространства (пример 5).

Пример 5. Г. Малер. «Шел я ранним утром через поле»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клavier, 97–107 т.

Example 5. Gustav Mahler. "Ging heut morgen übers Feld"
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, piano-vocal score, 97–107 bars



На одиноком, повторяющемся, пульсирующем звуке *fis* у виолончелей сконцентрировано все внимание, поскольку это важнейший драматургический момент: герой останавливается и задается главным вопросом: возможно ли счастье для него самого в этом цветущем солнечном мире? Глухое, настроенное звучание тремоло (литавры) в низком регистре подводит к горькому ответу: нет, счастье недостижимо.

В этом потрясающем по глубине и вместе с тем удивительно теплом, искреннем, пронизанном чувством печали заключения, Малер выходит за рамки переживаний юноши-подмастерья и ставит вечный вопрос бытия, волновавший его всю жизнь: в чем состоит счастье и достижимо ли оно для человека?

Третья часть "*Ich hab ein glühend Messer*" («Кинжал, как пламя жгущий») — это драматическая кульминация всего цикла, взрыв отчаяния, безудержная лавина чувств.

Основная трудность исполнения связана с огромной эмоциональной нагрузкой. Необходимо выдержать накал, при этом соблюсти динамический баланс, поскольку есть большая вероятность заглушить певца. Партия

фортепиано здесь очень яркая и виртуозная, требует проявления исполнительского темперамента и воли. Сложны в техническом отношении постоянно повторяющиеся триоли восьмыми (репетиции); следует исполнять их с помощью максимально раскрепощенной кисти и не перегружать звучание несмотря на динамический оттенок *forte*¹⁰. В первом разделе этой части (*Stürmisch, wild*) композитор обрушивает на слушателей всю оркестровую мощь — впервые мы видим весь состав оркестра, включая медные духовые инструменты: трубы, тромбоны, туба (пример 6).

Пример 6. Г. Малер. «В груди моей острый нож»

из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура, 1–4 т.

Example 6. Gustav Mahler. "Ich hab ein glühend Messer"

from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, full score, 1–4 bars

19 *Stürmisch, wild*
Impetuoso violento

Flauti
Oboi
Clarinetti in [B] [Bb]
Fagotti
Corni in [F] [Fa]
Trombe in [F] [Fa]
Tromboni (Trombone III Basso)
Timpani in [D] [A] [Re] [La]
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

¹⁰ Начиная со вступления певца (5 такт), в партитуре мы видим другой динамический нюанс — *piano*, пианистам следует знать эту особенность.

Кульминация этого раздела звучит как крик отчаяния (“Nicht bei Tag”) и приводит к мощнейшему «взрыву», после чего движение постепенно успокаивается.

Совершенно иной характер в следующем разделе: герой погружен в воспоминания и словно находится в забытии (продолжительный остигатный эпизод). Пианисту необходимо воплотить эту иллюзорную сферу, чувствуя, как приостанавливается время, будто происходит замирание и уход в ирреальный мир. В оркестре этот эпизод представлен у флейты, после вступают скрипки с сурдиной (тремоло); звучание напоминает дрожь и шорох (пример 7).

Пример 7. Г. Малер. «В груди моей острый нож»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клavier, 41–49 т.
Example 7. Gustav Mahler. "Ich hab ein glühend Messer"
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, piano-vocal score, measures 41–49 bars

Очень сложным является ансамблевый переход к заключительному эпизоду: происходит резкий сдвиг темпа, мощное *crescendo*, смещение мотивов вокальной партии относительно сильных долей. За кратчайшее время необходимо оказаться еще в более возбужденном и отчаянном состоянии (пример 8).

Метрическая организация этого раздела строится на принципе неустойчивости: регулярная пульсация, заданная в предшествующих эпизодах, здесь разрушается — акценты смещаются, движение становится сбивчивым и прерывистым, словно лишенным единого стержня. Герой находится на грани жизни и смерти — душу его разрывает невыносимая боль.

Задача пианиста здесь крайне сложна: выстроить этот эпизод по форме, предельно ясно организуя музыкальное время, и динамически буквально «взорваться» в кульминации, используя весь эмоциональный ресурс.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Пример 8. Пример 8. Г. Малер. «В груди моей острый нож»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавиш, 58–64 т.

Example 8. Gustav Mahler. "Ich hab ein glühend Messer"
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, piano-vocal score, 58–64 bars

В заключении мы слышим зловеющий шорох: композитор использует самый низкий регистр валторн, устрашающе звучит арфа и глухой удар большого барабана, на это накладывается вихрь струнных. Малеру несомненно удалось здесь передать состояние человека, сознание которого обессилено и сломлено несчастьями.

Заключительная четвертая часть "Die zwei blauen Augen" («Голубые глаза») — своеобразная реакция на все предыдущие события. Малер вновь обращается к маршу: на этот раз это погребальное шествие. Значение пауз здесь крайне значимо — должно создаваться ощущение, что герою трудно говорить. Пауза останавливает развитие, словно разрывает время. Автор дважды меняет размер: будто от бессилия повествование прекращается, затем вновь возобновляется. Пианист должен чувствовать эту тяжесть высказывания, каждый раз «замирая» в паузе, и возобновлять движение, словно преодолевая боль.

Интересна оркестровка начального эпизода: Малер сочетает три флейты (две из которых играют в несвойственном для себя низком регистре, мертвенным тембром, создавая холодное, пустое звучание), английский рожок и аккомпанемент у арфы (пример 9).

Второй раздел — траурное шествие. Он отличается более цельным, единым и сплошным движением. В партии фортепиано появляется характерная оstinatная формула, напоминающая шаг.

Роль аккомпанемента вновь отведена арфе, к которой присоединяются литавры, а тема попеременно звучит у струнных и деревянных духовых. Очень выразительная деталь — трель у кларнета, которая звучит устрашающе-злоеще (пример 10).

Пример 9. Г. Малер. «Эти голубые глаза»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», партитура, 1–3 т.
Example 9. Gustav Mahler. "Die zwei blauen Augen"
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, full score, 1–3 bars

26
Mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck. Ohne Sentimentalität
Con espressione mesta misteriosa. Senza sentimentalità

Flauti
Corno inglese (Oboe II)
Clarinetti in B Sib
Clarinetto basso in B Sib
Arpa
Voce

Die zwei blau-en Augen von meinem Schatz, die ha-ben

Пример 10. Г. Малер. «Эти голубые глаза»
из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клavier, 15–24 т.
Example 10. Gustav Mahler. "Die zwei blauen Augen"
from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, piano-vocal score, measures 15–24 bars

men! Ich bin aus - ge-gan-gen in
stille Nacht, in stille Nacht wohl ü - ber die dunk-le... Hal - de;

Пианисту необходимо стремиться сохранять предельно скорбный, сосредоточенный, отстраненный характер, несмотря на тональность C-dur. Особую экспрессию звучанию придает чередование переменной мажоро-минорной терции. В заключении эпизода шестые удаляются — происходит переход к коде. Вместо определенности шага Малер впервые использует в этой части

более «текучую» фактуру: на фоне мирного покачивания колыбельной звучит теплая убаюкивающая мелодия (F-dur) (пример 11).

Пример 11. Г. Малер. «Эти голубые глаза»

из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», клавиш, 40–47 т.

Example 11. Gustav Mahler. "Die zwei blauen Augen"

from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, piano-vocal score, 40–47 bars

Leise, bis zum Schluss
Auf der Stra - sse steht ein Lin - den - baum, da...

sempre pp

pp
hab' ich zum er - sten Mal im Schlaf ge - ruht! Un - ter dem Lin - den - baum! Der

ppp

Музыка этого эпизода впоследствии будет использована автором в его Первой симфонии (средний раздел в траурном марше). Пианисту, помимо основных задач — выбора правильного движения и дифференциации фактуры (тихий, словно «плывущий» аккомпанемент, выпуклая мелодия и прослушанные полифонические подголоски), необходимо сосредоточиться здесь на том, чтобы избегать игры «по долям», то есть мелко-фразировочного мышления. Необходима единая сквозная линия развертывания, без «швов», длинная бесконечная мысль, словно некий путь, по которому нужно идти далее, невзирая ни на что.

Подводя итог нашего исследования, необходимо сказать, что знание инструментовки и опора на оркестровое слышание является лишь частью подготовки к исполнению подобного рода масштабных сочинений. Необходимо проводить параллели с симфоническим творчеством, особенно если материал объединен тематически, как в случае с анализируемым выше вокальным циклом и первой симфонией. Это безусловно обогатит исполнение новыми идейными смыслами, откроет перед исполнителями широкие образные горизонты. Наряду с этими задачами для достижения высокого художественного результата музыкантам необходимо обладать целым спектром знаний: пониманием историко-культурного контекста, мастерством темпо-ритмической организации, внимательным подходом к переводу авторских текстов (знание подстрочного перевода), и, конечно же, многогранными сведениями о личности автора, о его творческом пути, жизни и судьбе.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Скосырева А. В.* Традиции Г. Малера в творческом наследии А. Берга (на примере вокальной музыки): дисс. ... канд. искусств.: 17.00.01. — Москва, 2021. — 199 с.
2. *Леона И. П.* Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. — Нижний Новгород, 2017. — 219 с.
3. *Розеншильд К. К.* Густав Малер. — Москва, 1975. — 209 с.
4. *Барсова И. А.* Автограф Густава Малера «Песни странствующего подмастерья» (к проблеме творческого процесса в инструментовке) // Процессы музыкального творчества. Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. — 1982. — № 166. — С. 94–132.
5. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. — Москва, 1975. — 584 с.
6. *Малер Г.* Письма. Воспоминания. — Москва, 1964. — 636 с.
7. *Бернштейн Л.* Малер — его время пришло // Советская музыка. — 1968. — № 3. — С. 113–115.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Мария Анатольевна Оселкова — старший преподаватель кафедры концертмейстерской подготовки Российской академии музыки имени Гнесиных, лауреат международного и все-российских конкурсов.

REFERENCES

1. *Skosyreva A. V.* Traditsii G. Malera v tvorcheskoy nasledii A. Berga (na primere vokal'noi muzyki) [Traditions of G. Mahler in the creative heritage of A. Berg (on the example of vocal music)]. PhD dissertation. Moscow, 2021. 199 p.
2. *Leona I. P.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Gustava Malera: stil' i osobennosti interpretatsii [Chamber-vocal work of Gustav Mahler: Style and features of interpretation]. PhD dissertation. Nizhny Novgorod, 2017. 219 p.
3. *Rozenshil'd K. K.* Gustav Mahler. Moscow: Muzyka, 1975. 209 p.
4. *Barsova I. A.* Avtograf Gustava Malera "Pesni stranstvuyushchego podmaster'ya" (k probleme tvorcheskogo protsessy v instrumentovke) [Gustav Mahler's autograph of "Songs of a Wayfarer" (on the problem of the creative process in instrumentation)]. Protsessy muzykal'nogo tvorchestva. Muzykal'no-pedagogicheskii institut imeni Gnesinykh, 1982. No. 166. P. 94–132.
5. *Barsova I. A.* Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1975. 584 p.
6. *Mahler G.* Pis'ma. Vospominaniya [Letters. Memoirs]. Moscow: Muzyka, 1964. 636 p.
7. *Bernshtayn L.* Maler — ego vremya prishlo [Mahler — his time has come]. Sovetskaya muzyka, 1968. No. 3. P. 113–115.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maria A. Oselkova — Senior Lecturer of Piano Accompaniment Department at Gnesin Russian Academy of Music, Laureate of International and All-Russian Competitions

Поступила в редакцию / Received: 03.06.2026

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.06.2026

Принята к публикации / Accepted: 29.06.2026