

## ДИАЛЕКТИКА МОНУМЕНТАЛЬНОСТИ И ИНТИМНОСТИ В ЖАНРЕ *ORCHESTERGESANG* ЭПОХИ *FIN DE SIÈCLE*

роблема соотношения категорий монументальности и интимности лежит в корне самого жанра *Orchestergesang*<sup>1</sup> эпохи *fin de siècle*<sup>2</sup>. С одной стороны, оркестр в колористическом плане открывал больше возможностей для жанра песни, а с другой стороны, одновременно вытеснял камерность исполнения – качество, неразрывно связанное с самим понятием песни. Обозначенная проблема возникла уже в тот момент, когда появились первые оркестровые переложения *Klavierlied* (30-е годы XIX века) и когда сам жанр *Klavierlied*, изначально предназначенный для домашнего музицирования в тесном кругу слушателей, во второй половине XIX века, проникнув в публичный концерт, начал утрачивать камерность. Как следствие, в оркестровых переложениях интимность исполнения сменилась монументальностью, да и сам жанр песни отделился от своих, казалось бы, имманентных эстетических норм.

Проследим, какие преобразования жанра песни легли в основу *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle*.

– Изменяется направленность исполнения: наличие публики становится основополагающим фактором исполнения песни с оркестром. Говоря словами К. Дальхауза, «слушатели баллады неотъемлемы, песни случайны»<sup>3</sup> (цит. по: [10, S. 441]).

– Эстетическое соотношение между певцом и сопровождением изменяется в сторону равноправия компонентов оркестровой песни. Такое распределение ролей принципиально отличается от соотношения, характерного для песни начала XIX века, идеала стиля *Biedermeier*, где превыше всего ценились интимность, сбалансированность пропорций и простота форм. При исполнении такой песни певец предстаёт в качестве эстетического субъекта, олицетворяющего музыкально-лирическое Я. Фортепианный аккомпанемент, напротив, не может выступать как эстетически самостоятельный субъект, даже

если содержит основные темы песни. Между тем, уже в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана фортепианное сопровождение отстаивает если не равноправную певцу, то значимую и относительно самостоятельную позицию. Внедрение же оркестра привело к всесторонней модификации эстетического соотношения между певцом и сопровождением, так как само по себе наличие оркестра отклоняет претензию на вторичность инструментальной партии.

– Колористические возможности оркестрового сопровождения разрушают характерный для песни примат единства звука, настроения и выражения чувства. Согласно Р. Луису, оркестровое сопровождение таит в себе опасность для лирического текста, так как «возникает раздражающее несоответствие между интимностью содержания и силой используемых звуковых средств» [17, S. 237]. Видимо, интуитивно чувствуя несоответствие оркестровых эффектов чистой лирике, композиторы брали за основу тексты преимущественно гимнически-возвышенного и балладно-драматического содержания, либо народный эпос (А. фон Арним и К. Брентано).

Диалектика монументальности и интимности *Orchestergesang* заключается во взаимодействии сущностных свойств, заимствованных у того или иного жанра. Неслучайно само понятие *Orchestergesang* сложилось из *Orchester* и *Gesang*. Первое слово непосредственно связано с жанрами симфонической музыки, а второе – жанрами вокальной музыки, в частности *Lied*, арией, драматической сценой, речитативом. Симфонические и оперные формы генерируют монументальность *Orchestergesang*, тогда как *Lied* «отвечает» за интимность.

Остановимся на *симфонии* как одном из истоков *Orchestergesang*. Влияние симфонии и её производных выражается, прежде всего, в симфонизации жанра песни, что наблюдается практически у всех создателей *Orchestergesang*. В отдельных случаях следует говорить о слиянии

обоих жанров: «Песнь о земле»<sup>4</sup> («Das Lied von der Erde») Г. Малера, «Лирическая симфония» («Lyrische Symphonie») ор. 18 А. Цемлинского. Показательна в этом отношении и структура указанных произведений. Шесть частей «Песни о земле» – это фактически шесть оркестровых песен, по три на каждый голос (№ 1, 3, 5 исполняет тенор, № 2, 4, 6 – альт/баритон). «Лирическая симфония» состоит из семи частей (№ 1, 3, 5 и 7 исполняет баритон, № 2, 4 и 6 – сопрано).

Симфония накладывает на оркестровую песню отпечаток монументальности – качества, необходимого для озвучивания больших залов публичных концертов. Как следствие, *Orchestergesang* становится крупномасштабным сочинением, по времени звучания не уступающим симфонии. Так, например, продолжительность «Песни о земле» – более 60 минут, «Лирической симфонии» – более 40 минут. Что же касается большинства оркестровых песен, то время их звучания колеблется приблизительно от 5 минут до четверти часа, что соответствует продолжительности звучания симфонической поэмы. Такковы, в частности, оркестровые песни Р. Штрауса, которые апеллируют к симфонической поэме также и по принципам работы с тематизмом, приёмам развития музыкального материала, тяготению к сонатности, по духу и эмоционально-образному содержанию. К примеру, ор. 33 № 1 «Обольщение» («Verführung»), № 4 «Утренняя песня пилигрима» («Pilgers Morgenlied»).

Монументальность *Orchestergesang* проявляется также в использовании композиторами больших и своеобразных оркестровых составов. Весьма показателен в этом смысле Р. Штраус. В песне ор. 44 № 2 «Ночная прогулка» («Nächtlicher Gang») композитор мастерски воплощает звуковую картину страшных ночных видений за счёт большого оркестрового вступления (12 тактов), развёрнутых интерлюдий (15–18 тактов) и заключения (28 тактов). Огромный оркестр подробно иллюстрирует каждую деталь: хор мертвецов в склепе, треск зимнего льда и дикий лай зловещих адских псов. Состав оркестра впечатляет не только наличием большой духовой группы, но и обилием ударных инструментов<sup>5</sup>.

По количеству инструментов не уступает Штраусу и Х. Пфизнер. Для своего сочинения «Гном» («Die Heintzelmännchen») ор. 14 композитор использует расширенную группу духовых инструментов, арфу<sup>6</sup>. Обратим внимание на цикл «Песни колокола» («Glockenlieder») ор. 22

М. Шиллингса, звуковую палитру которого определяют, помимо обязательных инструментов, тамтам, челеста, колокольчики, треугольник, арфа.

Влияние симфонической музыки распространилось и на фактуру, где просматривается тенденция ухода от гомофонно-гармонического склада *Lied* в сторону полифонизации оркестровой партии. Как следствие, фортепианные редакции оркестровых песен требуют от пианиста определённых технических и слуховых навыков. Например, ор. 124 и ор. 136 М. Рegerа в их фортепианном варианте становятся для пианиста практически «неиграемыми». По отношению к оркестровым песням Рegerа целесообразно говорить о влиянии органной музыки, что отчётливо просматривается именно в фортепианных переложениях. Басовый голос зачастую имеет свою мелодическую линию, которая в органных сочинениях поручена партии, исполняемой на ножной клавиатуре (см. пример № 1).

Обратимся к оперным истокам *Orchestergesang*, а именно: к *арии* и *драматической сцене*. Понятие оперы конгруэнтно понятию сценического действия, где публика является его неотъемлемой составляющей. Выход жанра песни за пределы салонного звучания требовал определённых преобразований в виде наличия оркестра и усложнения вокальной партии (см. пример № 2). Изменяется и стиль исполнения песни в сторону психологически заострённой декламации, что связано с воздействием оперной реформы Р. Вагнера. Однако существует фундаментальное отличие *Orchestergesang* от оперных жанров. В опере вокальный голос практически всегда доминирует над оркестром. Напротив, в *Orchestergesang* вокальное и инструментальное начала синтезируются, и человеческий голос становится участником звучания большого инструментального полотна, нередко отстаивая свою лидирующую позицию.

Как было сказано выше, композиторы, приверженные монументальной оркестровой песне, выбирают поэтические тексты гимнически-возвышенного и балладно-драматического содержания. Безусловно, первенствующее положение в этом смысле занимает Р. Штраус. По словам Г. Данузера, начиная с его «Гимна» («Hymnus»), «написанного на рубеже 1896/97 годов как третья оркестровая песня опуса 33, а также и с обеих оркестровых песен опуса 44, “Ноктюрн” (Демель) и “Ночная прогулка” (Рюккерт), возникших в 1899 году, Штраусом формируется

модель гимнического или драматического типа *Orchestergesang*, которая становится ведущей, главным образом, для ново-немецкой Мюнхенской школы<sup>7</sup> [10, S. 448]. Эта же модель лежит в основе «Песен колокола» («*Glockenlieder*») ор. 22 Шиллинга на слова швейцарского поэта, мастера эпического жанра К. Шпиттелера, а также «Гимна любви» («*Hymnus der Liebe*») ор. 136 Регера на слова немецкого поэта Л. Якобовского.

Категория интимности в *Orchestergesang* связана, прежде всего, с наследованием традиций *Lied*. «Песни странствующего подмастерья» («*Lieder eines fahrenden Gesellen*») Малера продолжают традиции вокальных циклов Шуберта и Шумана. Многие исследователи, в частности П. Реверс и Г. Мор [19; 18], проводят тематические и интонационные параллели «Песен» Малера с циклами «Прекрасная мельничиха» («*Schöne Müllerin*») и «Зимний путь» («*Winterreise*») Шуберта (см. примеры № 3а, 3б, 4а, 4б). Ярким примером преемственности традиций романтиков может послужить и цикл из 24 песен О. Шёка – «Элегия» («*Elegie*») ор. 36. Однако именно Малер в «Песнях об умерших детях» («*Kindertotenlieder*») и Песнях на стихи Рюккерта<sup>8</sup> («*Rückert-Lieder*») приходит к камерной интимности, абсолютно новой для оригинального жанра оркестровой песни. Чтобы восполнить присущее песенному жанру качество интимности, утерянное немецкой школой периода Вагнера и рубежа веков, композитор исключает из стандартного оркестра некоторые группы инструментов. Назовем индивидуальную оркестровку песни «Я вдыхал нежный аромат» («*Ich atmet' einen linden Duft*») Малера, что представляет собой пример его стремления к чистым тембрам, не характерным для упомянутой выше школы<sup>9</sup>.

Для создания атмосферы интимности важная и, вероятно, даже основополагающая роль отведена поэтическому тексту. Стихи Ф. Рюккерта, нашедшие музыкальное воплощение в цикле «Песни об умерших детях» Малера, явились выражением личного горя поэта, потерявшего двух детей. Таким образом, текст песни должен был отражать некую личностность, хрупкость мира человека. Содержание поэтического текста раскрывалось посредством интонационной детализации вокальной партии. К примеру, Малер использует в цикле соответствующие настроению барочные риторические фигуры, тем самым углубляя смысл стихов Рюккерта. Во время работы над циклом летом 1901 года Малер активно изучал творчество Баха. Как сообщает

Натали Бауэр-Лехнер, цитируя слова Малера: «И выразить нельзя, как я всё больше и больше учусь у Баха (подобно сидящему у ног его ребёнка): ведь мой от природы данный мне метод работы – баховский!»<sup>10</sup> (цит. по: [19, S. 101]). Это объясняет наличие не только риторических фигур, но и принципов полифонического письма во всём цикле (см. примеры № 5, 6а, 6б).

Обращаясь к диалектике монументальности и интимности, подчеркнём, что она наиболее ярко прослеживается на уровне драматургии *Orchestergesang*. Так, семь частей «Лирической симфонии» Цемлинского выстроены по принципу движения от симфонической монументальности к вокальной интимности, сохраняя свой подлинно оркестровый облик. Исполнение данного сочинения невозможно представить в его камерном фортепианном варианте. Вместе с тем нельзя не согласиться с Данузером, который считал, «что только Густаву Малеру удалось, как в отдельных своих произведениях, так и во всём своём творчестве, диалектически развить и реализовать основополагающее для оркестровых песен соотношение интимности и монументальности» [10, S. 449].

Так или иначе, опора на монументальность в оркестровой песне проявляет себя как доминантный признак, который становится характерным для *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle*. Исходя из этого, мы предлагаем классификацию *Orchestergesang*, составленную по принципу убывания качеств монументальности и представленную наиболее показательными образцами сочинений:

I. *Песни-симфонии*: Г. Малер, «Песнь о земле»; А. Цемлинский, «Лирическая симфония».

II. *Оркестровые песни гимнически-возвышенного и балладно-драматического содержания*: Р. Штраус, ор. 33, ор. 44, ор. 51, ор. 71; М. Шиллингс, «Песни колокола» ор. 22; Х. Пфизнер, «Гном» ор. 14; М. Регер, ор. 124, ор. 136; А. Шёнберг, «Шесть оркестровых песен» («*Sechs Orchesterlieder*») ор. 8.

III. *Оркестровые песни интимного содержания, по духу близкие Lied*: Г. Малер, «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях», Песни на стихи Рюккерта; Р. Штраус, «Четыре последних песни» («*Vier letzte Lieder*»); О. Шёк, «Элегия» ор. 36; А. Веберн, «Четыре песни» («*Vier Lieder*») ор. 13.

В отдельную группу произведений выделим *Оркестровые песни как части иных вокаль-*

но-симфонических жанров, где взаимодействие свойств интимности и монументальности оркестровой песни подчинено логике и драматургии произведений иного жанра: Г. Малер, «Небесная жизнь» («Das himmlische Leben») из Сим-

фонии № 4, «Три ангела пели» («Es sungen drei Engel») из Симфонии № 3, «Первозданный свет» («Urlicht») из Симфонии № 2; А. Шёнберг, «Песни Гурпе» («Gurre-Lieder»); Ф. Дилиус<sup>11</sup>, «Месса жизни» («A Mass of Life»).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Gesang* в переводе на русский язык означает *пение, песня*. Более подробный анализ жанра *Orchestergesang* представлен в статье автора: [5, с. 108–109].

<sup>2</sup> От латинского *finis* и *saeculum* – конец века. Как культурологическое понятие *fin de siècle* обозначает период в художественной культуре 1880–1900-х годов.

<sup>3</sup> Здесь и далее перевод автора статьи.

<sup>4</sup> «Песнь о земле» как оркестровую песню рассматривают Э. Крейвитт [14, S. 305–306], Г. Данузер [10; 11], Г. Редлих [1, с. 299], К. Кант [13, S. 110–116], П. Реверс [19, S. 112], К. Ли Генри [15, р. 152]. Зачастую исследователи, в частности Данузер, указывают на синтез жанров оркестровой песни и симфонии. Как симфонию данное сочинение трактуют П. Беккер [9, S. 313], И. Барсова [1, с. 299], С. Халлер [12, S. 260].

<sup>5</sup> Так, в состав оркестра входят: 2 флейты-пиколо, 4 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки, тамтам, кастаньеты, кнут-хлопушка, ксилофон, арфа, 12 скрипок I, 12 скрипок II, 8 альтов, 8 виолончелей, 8 контрабасов.

<sup>6</sup> Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,

малый барабан, тарелки, треугольник, ксилофон, арфа, скрипки I и II, альты, виолончели, контрабасы.

<sup>7</sup> Яркие представители Мюнхенской школы, по Данузеру [10]: М. Шиллингс, З. фон Хаузеггер, В. Курвуазье.

<sup>8</sup> Имеются в виду следующие сочинения: «Не гляди мне в песни» («Blicke mir nicht in die Lieder»), «Я вдыхал нежный аромат» («Ich atmet' einen linden Duft»), «Я потерян для мира» («Ich bin der Welt abhanden gekommen»), «В полночь» («Um Mitternacht»). Песня «Если любишь ты за красоту» («Liebst du um Schönheit») не относится к жанру *Orchestergesang*. Её оркестровка была выполнена М. фон Путтманом в 1910 году. При публикации фортепианной редакции пять песен на стихи Рюккерта вместе с песнями «Зоря» («Revelge») и «Маленький барабанщик» («Tambourg'sell») вошли в сборник «Семь песен последних лет» («Sieben Lieder aus letzter Zeit»).

<sup>9</sup> Композитор использует следующий состав: флейта, гобой, кларнет, 2 фагота, 3 валторны, челеста, арфа, скрипки, альты.

<sup>10</sup> Здесь и далее перевод Э. Геннеберг.

<sup>11</sup> Ф. Дилиус – композитор английской школы. В данном случае его сочинение приведено как образец оркестровых песен подобного состава.

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

М. Рeger. «К надежде» op. 124

Пример № 2

Р. Штраус. «Ночная прогулка» op. 44 № 2

Пример № 3 а

Г. Малер.

«Бел, как снег, твой наряд» из цикла «Песни странствующего подмастерья»

Пример № 3 б

Ф. Шуберт. «Шарманщик» из цикла «Зимний путь»

Пример № 4 а Г. Малер. «Солнце встало над землёй» из цикла «Песни странствующего подмастерья»

Gemächlich (nicht eilen)

Giang heut Mor-gen ü-ber's Feld, Thau noch auf den Grä-tern

Пример № 5 Г. Малер. «Когда так грозно грохочет гром» из цикла «Песни об умерших детях»

[Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck]

In die-sem Wet-ter in die-sem

passus duriusculus

Пример № 4 б Ф. Шуберт. «Спокойно спи» из цикла «Зимний путь»

[Mässig, in gehender Bewegung]

Fremd bin ich ein -ge -zo -gen, fremdzieh' ich wie-der aus. Der

Пример № 6 а Г. Малер, «В лучах весёлых тает мгла» из цикла «Песни об умерших детях»

[Piu mosso, Bewegeter]

Ein

Пример № 6 б И. С. Бах. Фуга *fis moll*, «Хорошо темперированный клавир», том I

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера: монография. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
2. Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество: монография. М.: Московская консерватория, 2014. 416 с.
3. Густав Малер и музыкальная культура его времени / ред. сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Московская консерватория, 2013. 344 с.
4. Девуцкий В. Э. Концепция второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2(13). С. 176–186.
5. Денисова Г. А. Оркестровая песня эпохи fin de siècle: к вопросу о жанровой и терминологической специфике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 106–113.
6. Колотиленко Н. Вокально-инструментальное творчество Р. Штрауса: позднеромантическая трактовка жанра // Израиль XXI. № 54 (ноябрь 2015). URL: [http://21israel-music.com/Strauss\\_pesni.htm](http://21israel-music.com/Strauss_pesni.htm).
7. Краузе Э. Рихард Штраус / пер. с нем. Г. В. Нашатгыря; предисл. к рус. изд. Б. В. Левика. М.: Музгиз, 1961. 600 с.
8. Митина А. О. Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 231 с.
9. Bekker P. Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin, 1921. 359 S.
10. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977 // Die Musikforschung. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.
11. Danuser H. Gustav Mahlers Symphonie “Das Lied von der Erde” als Problem der Gattungsgeschichte. Archiv für Musikwissenschaft 40. Jahrg., H. 4, 1983. P. 276–286.
12. Haller S. Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers [Überarbeitete und erweiterte Fassung der Dissertation: Haller, Silja: Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers. Potsdam, 2005]. Universitätsverlag Potsdam, 2012. 382 S.
13. Kahnt C. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende // Musik zur Jahrhundertwende / Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.

14. Kravitt E. F. *Das Lied – Spiegel der Spätromantik* [Übersetzung: *The Lied. Mirror of late Romanticism*. Yale University Press. 1996]. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.

15. Lee Henry C. *Symphonic texts and the cultural ideology of Mahler's Lieder: A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*. January, 2009. 261 p.

16. Leitmeir Ch. Th. *Orchesterlieder // Werbeck*

W. *Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

17. Louis R. *Die deutsche Musik der Gegenwart*. München-Leipzig, 1909. 324 S.

18. Mohr G. *Rücklichtlose Polyphonie oder: Was geschah unter dem Lindenbaum? Gustav Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen // Musik-Konzepte*. Neue Folge. Heft 136. Gustav Mahler: Lieder, 2007. S. 5–26.

19. Revers P. *Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer*. Verlag C. H. Beck. München, 2000. 132 S.

## REFERENCES

1. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera: monografiya* [The Symphonies of Gustav Mahler: Monographic Work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.

2. Vlasova N. O. *Aleksandr Tsemlynskiy. Zhizn' i tvorchestvo: monografiya* [Alexander Zemlinsky. Life and Musical Works: Monographic Work]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2014. 416 p.

3. *Gustav Maler i muzykal'naya kul'tura ego vremeni* [Gustav Mahler and the Musical Culture of His Time]. Edited by I. A. Barsova and I. V. Viskova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013. 344 p.

4. Devutskiy V. Ye. *Kontseptsiya vtoroy simfonii Gustava Malera na peresechenii romanticheskikh i modernistskikh tendentsiy* [The Main Conception in Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2(13), pp. 176–186.

5. Denisova G. A. *Orkestrovaya pesnya epokhi fin de siècle: k voprosu o zhanrovoy i terminologicheskoy spetsifike* [The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2 (19), pp. 106–113.

6. Kolotilenko N. *Vokal'no-instrumental'noe tvorchestvo R. Shtrausa: pozdneromanticheskaya traktovka zhanra* [The Vocal and Instrumental Oeuvres of Richard Strauss: Late Romantic Interpretation of a Genre]. *Izrail' XXI* [Israel XXI]. 2015, No. 54. URL: [http://21israel-music.com/Strauss\\_pesni.htm](http://21israel-music.com/Strauss_pesni.htm).

7. Krauze E. *Rikhard Shtraus* [Krause, Ernst. Richard Strauss]. Translated from the German by G. V. Nashatyr', Preface to the Russian edition by B. V. Levik. Moscow: Muzgiz, 1961. 600 p.

8. Mitina A. O. *Orkestrovaya pesnya v russkoy muzyke XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Orchestral Song in the Russian Music of the 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2011. 231 p.

9. Bekker P. *Gustav Mahlers Sinfonien* [Gustav Mahler's Symphonies]. Berlin, 1921. 359 S.

10. Danuser H. *Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze* [The Orchestral Song of the Fin de siècle. A Historical and Aesthetic Sketch]. *Die Musikforschung* [Music Research]. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.

11. Danuser H. *Gustav Mahlers Symfonie "Das Lied von der Erde" als Problem der Gattungsgeschichte* [Gustav Mahler's Symphony "The Song of the Earth" as an Issue of Genre History]. *Archiv für Musikwissenschaft* 40 [Archive for Music Scholarship 40]. Jahrg., H. 4, 1983. S. 276–286.

12. Haller S. *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers* [Word-Tone-Creation in the Symphonies of Gustav Mahler]. [Überarbeitete und erweiterte Fassung der Dissertation: Haller, Silja: Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers. Potsdam, 2005]. Universitätsverlag Potsdam, 2012. 382 S.

13. Kahnt C. *Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende* [Music and Jugendstil. Research of Orchestral Songs of the Turn of the Century]. *Musik zur Jahrhundertwende* [Music of the Turn of the Century]. Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.

14. Kravitt E. F. *Das Lied – Spiegel der Spätromantik* [The Lied – a Mirror of Late Romanticism. Yale University Press. 1996]. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.

15. Lee Henry C. *Symphonic texts and the cultural ideology of Mahler's Lieder: A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*. January, 2009. 261 p.

16. Leitmeir Ch. Th. *Orchesterlieder* [The Orchestral Song]. *Werbeck W. Richard Strauss-Handbuch* [Richard Strauss Handbook]. Verlag J. B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

17. Louis R. *Die deutsche Musik der Gegenwart* [The German Music of the Present Day]. München-Leipzig, 1909. 324 S.

18. Mohr G. *Rücklichtlose Polyphonie oder: Was geschah unter dem Lindenbaum? Gustav Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen* [Counterpoint without Back

Light or: What Happened under the Lime Tree? Gustav Mahler's "Songs of a Wayfarer"]. *Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 136. Gustav Mahler: Lieder* [Music Conceptions. New Results. Notebook No. 136. Gustav

Mahler: Songs], 2007. S. 5–26.

19. Revers P. *Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer* [Mahler's Songs: a Musical Guidebook]. Verlag C. H. Beck. München, 2000. 132 S.

### **Диалектика монументальности и интимности в жанре *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle***

Появление первых оркестровых переложений *Klavierlied* повлекло за собой качественные преобразования жанра песни, которые легли в основу *Orchestergesang* – жанровой разновидности оркестровой песни, сложившейся на рубеже XIX–XX веков и ставшей ярким представителем эпохи *fin de siècle* в музыкальном искусстве. В опоре на этимологию самого слова *Orchestergesang*, а также на основании анализа сочинений Р. Штрауса, Г. Малера, А. Цемлинского, М. Шиллинга, Х. Пфизнера и других в статье рассматривается прямая зависимость исследуемого явления от симфонической и вокальной музыки, чем определяются такие стилевые свойства *Orchestergesang*, как монументальность либо интимность. Качество монументальности *Orchestergesang* обусловлено связью с симфонией и её производными, а также с оперным жанром. Влияние симфонии проявляется в симфонизации жанра песни, что выражается в формообразовании, принципах работы с тематизмом, полифонизации фактуры, продолжительности звучания, использовании больших оркестровых составов. Связь *Orchestergesang* с оперными формами отмечена выходом жанра песни за пределы салонного звучания, наличием оркестрового сопровождения, усложнением вокальной партии, изменением стиля исполнения в сторону психологически заострённой декламации. Качество интимности в *Orchestergesang*, прежде всего, связано с наследованием традиций *Lied*, чем обусловлены выбор поэтического текста лирического содержания, а также интонационная детализация вокальной партии и своеобразие оркестровки. Классификация *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle* построена по убыванию качеств монументальности и представлена наиболее показательными образцами сочинений.

Ключевые слова: музыка Австрии и Германии, *Orchestergesang*, оркестровая песня, *fin de siècle*.

### **The Dialectics of Monumentality and Intimacy In the Genre of *Orchestergesang* of the *Fin de siècle* Epoch**

The appearance of the first orchestral transcriptions of the *Klavierlied* brought along a qualitative transformation of the genre of the song, which lay at the basis of the *Orchestergesang* – a variant of the genre of the orchestral song, which developed at the turn of the 19th and the 20<sup>th</sup> centuries and provided a brilliant manifestation of the epoch of the *fin de siècle* in music. On the basis of the etymology of the word *Orchestergesang* itself, as well as on analyses of compositions by Richard Strauss, Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Max von Schillings, Hans Pfitzner and others, the article examines the direct dependence of the object of the research on orchestral and vocal music, which determines such stylistic traits of the *Orchestergesang*, as monumentality, as well as intimacy. The quality of monumentality in the *Orchestergesang* is stipulated by its connection with the symphony and its derivatives, as well as operatic genres. The influence of the symphony manifests itself in bringing in symphonic features into the genre of the song, which expresses itself in the form-generation of the *Orchestergesang*, principles of work with thematicism, bringing in contrapuntal features into the textures, the duration of the sounding of the music, and the usage of large orchestral ensembles. The connection of the *Orchestergesang* with operatic forms is marked by a departure of the genre of the song from the salon sound, the presence of orchestral accompaniment, the complicity of the vocal part, and change of the style of performance towards psychologically sharpened declamation. The quality of intimacy in the *Orchestergesang*, first of all, is connected with the heirloom of the traditions of the *Lied*, which stipulates the choice of the poetical text of a lyrical content, as well as the attention to detail of intonation in the vocal part and peculiar orchestration. The classification of the *Orchestergesang* of the *fin de siècle* period is determined according to a decrease of monumental qualities and is represented by the most exemplary samples of compositions.

Keywords: music of Austria and Germany, *Orchestergesang*, orchestral song, *fin de siècle*.

**Денисова Галина Александровна**

ORCID: 0000-0002-0128-1356

соискатель кафедры теории музыки

*E-mail:* gadenisova@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

**Galina A. Denisova**

ORCID: 0000-0002-0128-1356

Post-graduate of the Music Theory Department

*E-mail:* gadenisova@yandex.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation