

Г. А. ДЕНИСОВА

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

УДК 784.5

**ОРКЕСТРОВАЯ ПЕСНЯ ЭПОХИ *FIN DE SIÈCLE*:  
К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ И ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКЕ**

Оркестровая песня эпохи *fin de siècle* – явление, смысловая многоплановость которого во многом обусловила неоднозначность последующего истолкования её музыковедением. В центре научной дискуссии находятся две позиции: вопрос жанровой самостоятельности оркестровой песни и связанный с ним вопрос наибольшей адекватности или, быть может, синонимичности двух немецкоязычных терминов, применяемых в отношении оркестровой песни – *Orchesterlied* и *Orchestergesang*. В русскоязычной литературе, как известно, используется лишь один термин *оркестровая песня*, в буквальном переводе – *Orchesterlied*, что, в конечном итоге, может привести к обеднению представлений об этом явлении. Именно в связи со сложившимися научными обстоятельствами возникает необходимость рассмотреть оркестровую песню с точки зрения её жанровой самостоятельности либо производности и, таким образом, наиболее полно выявить смысловое содержание, которое вкладывается в понятие *оркестровая песня* на русском языке.

Все авторы работ соответствующей тематики сходятся во мнении, что предыстория оркестровой песни рубежа веков охватывает почти полувековую практику оркестровых переложений клавишных песен. Первооткрывателем в этой области считается Гектор Берлиоз. В 1834 году композитор оркестровал собственную песню «*La belle Voyageuse*»<sup>1</sup> из цикла «Девять ирландских мелодий» на тексты ирландского поэта-романтика Томаса Мура<sup>2</sup>. Наиболее же значимым опытом его первых оркестровок *Klavierlied* стала партитура цикла «*Les Nuits d'été*» 1856 года. В связи с интеграцией *Klavierlied* в публичный концерт, вслед за Берлиозом в 1860–1870-х годах оркестровыми переложениями собственных песен, а также песен Ф. Шуберта стали заниматься многие композиторы, в частности С. Геллер, Ф. Лист, И. Брамс. 1880–1890-е годы отмечены появлением, наряду с переложениями, оригинальных песен в сопровождении оркестра. Таковы «*Lieder eines fahrenden Gesellen*» и «*Des Knaben Wunderhorn*» Г. Малера, «*Sakuntala*», «*Maud*» и «*Mitternachtlied*» Ф. Дилиуса, «*Gesänge*» op. 33 и op. 44 Р. Штрауса, «*Koskenlaskijan morsiamet*» op. 33 Я. Сибелиуса. Ближе к концу XIX столетия обращение композиторов к оркестровой песне становится более интенсивным, и оркестровая песня, явно отделяясь от клавишной,

начинает претендовать если не на самостоятельный жанр, то всё же на жанровую автономность.

Представим историю обращения композиторов к оркестровой песне в виде таблицы (см. таблицу 1 в конце статьи). Хронологически она охватывает период намного шире рубежа XIX–XX веков, что позволяет проследить не только рождение и становление оркестровой песни, но и её угасание и фактически исчезновение.

Согласно указанным в таблице данным оркестровая песня привлекает к себе внимание композиторов Австрии, Германии, Швейцарии, Англии, Финляндии, Франции и России. Россия хронологически даже первенствует среди сочинений для голоса и оркестра. Однако говорить о какой-либо особой её роли в формировании оркестровой песни было бы неверно. Оркестровые оригиналы «Персидских песен» А. Рубинштейна и «Грузинской песни» М. Балакирева едва ли не с момента их создания считались утерянными<sup>3</sup>. Единичные обращения к оркестровой песне в Финляндии и Франции не составили традиции. При достаточно активном обращении к оркестровой песне в Англии, утверждать о существовании английской традиции, тем не менее, тоже не приходится<sup>4</sup>.

Что же касается австро-немецкой школы, то здесь сложилась иная картина: именно в творчестве её представителей оркестровая песня заняла первенствующее положение. К оркестровой песне обращались такие выдающиеся композиторы, как Г. Малер, Ф. Вейнгартнер, З. фон Хаузеггер, А. Шёнберг, А. Цемлинский, А. Веберн в Австрии; Р. Штраус, Х. Пфизнер, М. Шиллингс, М. Регер в Германии; О. Шёк, В. Курвуазье в Швейцарии. Такое внимание к оркестровой песне в австро-немецкой традиции позволяет сосредоточиться на ней в поисках ответа на поставленные выше вопросы.

Обратимся к известным оппозициям относительно жанровой самостоятельности или производности оркестровой песни рубежа XIX–XX веков. В таких крупных музыкальных словарях, как «*Grove Dictionary*» и «*Österreichisches Musiklexikon*» оркестровая песня рассматривается либо в контексте жанра *Lied* как итог развития и преобразования *Klavierlied* [11], либо в ряду песен для голоса с оркестром как таковых без идейной привязки ко времени *fin de siècle* [14], что допускает взгляд на оркестровую



песню как на однородное явление вплоть до середины XX столетия. Последнее, на наш взгляд, недостаточно убедительно, поскольку при этом не учитывается стилевой плюрализм XX века и, соответственно, разность мотивации обращения композиторов к сочинениям для голоса с оркестром.

Среди исследователей, рассматривающих оркестровую песню рубежа XIX–XX веков как самостоятельный жанр, назовём российского музыковеда А. О. Митину. Исследователь связывает становление оркестровой песни с рубежом XIX–XX веков, однако включает в жанровый состав оркестровой песни также переложения клавирных песен и обработки народных песен для голоса с оркестром [4, с. 11], что представляется излишне расширяющим границы жанра и размывающим его содержательную индивидуальность.

В зарубежном музыкознании обращение к оркестровой песне как самостоятельному жанру имеет длительную историю. Едва ли не первым о ней писал один из авторов оркестровой песни – австрийский композитор, дирижёр и музыкальный критик З. фон Хаузеггер (1872–1948), проблематике оркестровой песни посвящены работы Г. Данузера (Danuser) и Э. Крейвитта (Kraivitt) – представителей современного немецкого и американского музыкознания соответственно. Все они, каждый в своём ракурсе, рассматривают оркестровую песню как явление, возникшее после 1890 года хотя и на пересечении различных жанровых истоков, но обладающее, тем не менее, стилевой автономностью. Более того, по мнению Данузера, оркестровая песня представляла собой репрезентативный жанр времени *fin de siècle*.

Остановимся на этом моменте. Как культурологическое понятие *fin de siècle*<sup>5</sup> обозначает период в художественной культуре 1880–1900-х годов, вслед за которым, в 1910–1930-х годах наступает время авангарда. Несмотря на то, что *fin de siècle* по временным рамкам охватывает конец одного века и начало следующего, оно не синонимично понятию *рубеж веков*. По мнению российского культуролога С. А. Самсоновой, «*рубеж веков* верифицируется не столько самим переходным состоянием, сколько преодолением и становлением новых форм культуры и искусства» [6, с. 4]. В свою очередь, *конец века* как переходный период, с одной стороны, запечатлел итоговые оценки развития классических форм в искусстве, а с другой, послужил основой для всей художественной культуры XX века.

По идейному содержанию в *fin de siècle* просматриваются как минимум две ветви: французская и австро-немецкая<sup>6</sup>. Культура Франции периода *fin de siècle* характеризуется эстетизацией идеи упадка, настроениями безнадежности, неприятия жизни, верой в небытие, проповедованием красоты смерти, утонченностью и элитарностью искусства, дендизмом, фривольностью и декадансом.

Австро-немецкий *fin de siècle* пропитан несколько иной атмосферой. В своей книге «The Lied: Mirror of Late Romanticism» Крейвитт пишет, что одни исследователи рассматривают этот период как продолжение романтизма, другие – как его постепенный конец, а третьи – как время восстания против романтизма, или «постромантизм». В музыке Германии и Австрии *fin de siècle* часто именуется как *Nach-Wagnerisch*, *Neuromantik*, *Nachromantik*, *Spätromantik* и *Modern*. По мнению Крейвитта, понятие *Spätromantik* соответствует направлению *fin de siècle* лучше всего, так как выражает «апогей и конечную зрелость – осень с её богатыми и сытыми красками, которые, тем не менее, скоро поблёкнут»<sup>7</sup> [8, S. 83]. Поздние романтики, являясь одновременно представителями эпохи *fin de siècle*, наследуют традиции романтизма и продолжают углублять его завоевания. Убедительный тому пример – образная сфера *fin de siècle*, где всё столь же актуальными остаются темы бегства, тоски и исполнения грёз. Оптимальным жанром для воплощения подобных образов продолжает оставаться песня, – неслучайно более полусотни композиторов обращались к этому жанру. Как никакой другой жанр песня тонко улавливала изменения в эстетике «конца века» и легко отражала их в содержании, что позволило Крейвитту назвать песню зеркалом *fin de siècle*.

Ещё одним важным фактором становления оркестровой песни как самостоятельного жанра стали и новые условия функционирования песни в культурной жизни. Во второй половине XIX столетия жанр песни проникает в публичный концерт типа попурри, несмотря на бытующее мнение критиков того времени, с беспокойством отмечавших «признак болезни, пресыщения, падения духа *Lied*» [9, S. 533]. Однако в дальнейшем тенденция к однородности концерта стала вытеснять камерное и сольное исполнительство из симфонических концертов. В связи с этим к концу 1870-х *Klavierlied* закрепились в *Liederabend*<sup>8</sup>, а ария и сцена в симфоническом концерте уступили место оркестровым переложениям *Klavierlied*. Увеличение числа слушателей в концертах во многом мотивировало развитие практики обработок *Klavierlied* для оркестра, и далее – создание оригинальной оркестровой песни, а также стимулировало развитие оркестра в целом. Что же касается закономерного вопроса о формировании функции подражания оркестру в сопровождающем фортепиано, то, несмотря на существующее мнение некоторых критиков<sup>9</sup>, «было бы неправильно, – как пишет Данузер, – ... если бы мы подумали, что в 1890 году и после клавишный аккомпанемент достиг вершины оркестральности, что вынудило без помех перейти от фортепианной имитации оркестра к оркестровому языку» [7, S. 437]).

Мотивы востребованности оркестровой песни на рубеже веков наиболее точно отражают слова Малера, что в это время «современность не нацелена на камерную музыку, что нужна музыка для широкого круга

слушателей» (цит. по: [7, S. 447]). Такая слушательская и композиторская потребность в монументальности стала одной из причин обращения, в частности, Малера, к использованию голоса с сопровождением оркестра не только в оркестровой песне, но и в симфонии, а также во вновь создаваемых вокально-симфонических жанрах (как, например, симфония-кантата «Песнь о Земле»)¹⁰. Поэтому, чтобы прочно занять свою позицию в публичном концерте, оркестровая песня должна была вобрать в себя черты не только песенной традиции, но и жанров, находящихся вне песни, таких как ария, драматическая сцена и речитатив, а также симфония и её производные. Отсюда следует важный вывод о том, что *оркестровая песня становится самостоятельным жанром только тогда, когда композитор сознательно прибегает к специфике оркестра и использует его как единственно возможный способ сопровождения поэтического текста.*

Таким образом, активное взаимодействие многих факторов, сформировавших австро-немецкое направление *fin de siècle*, обусловило становление оркестровой песни как самостоятельного жанра, в котором соединились в новом качестве свойства песни, с одной стороны, и свойства, отсылающие к опере и симфонии, – с другой.

И хотя до настоящего времени существует мнение о неклассифицируемости оркестровой песни как жанра [10, S. 348], всё же, основываясь на исследованиях Данузера, представляется возможным выделить пять моментов, характеризующих жанровую специфику оркестровой песни рубежа веков:

1. Оркестровая песня выходит за рамки формы *Lied*, вбирая в себя черты других жанров, таких как ария, драматическая сцена, речитатив, что с одной стороны, уменьшает значение строфы и стиха в музыкальной композиции, а с другой, располагает к сквозной композиции поэтического текста.

2. Музыкальная интерпретация текста всё больше принимает во внимание подробности поэзии. Ещё Вагнер придерживался мнения, что «*Gesang*¹¹ должен развиваться в направлении декламации, которая отсылает к музыкально-возвышенному, выразительному и риторически сформулированному произнесению текста» [15, S. 37].

3. Сопровождение расширяется в сторону полифонизации партии оркестра, который либо противопоставляется вокальной партии, создавая смысловую полифонию вагнеровского типа, либо углубляет музыкальное «пояснение» поэзии, что встречается у Малера и частично в Нововенской школе.

4. Отдается предпочтение поэтическим жанрам гимнически-возвышенного или балладно-драматического содержания, а также народной тематике.

5. Музыкально-поэтическое содержание оркестровой песни в соответствии с масштабом произведения отражает характерное для эпохи в целом стремление к монументальности.

Таким образом, после 1890 года об оркестровой песне можно говорить как о самостоятельном жанре.

До настоящего времени остаётся открытым и вопрос точной терминологии оркестровой песни. Его решение прямо связано с осмыслением оркестровой песни как самостоятельного жанра.

Так, для заголовка своей статьи «*Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze*» (1977) [7, S. 441] Данузер, как преемник Хаузеггера, предпочёл непривычный термин *Orchestergesang* вместо распространённого сегодня понятия *Orchesterlied*, несмотря на то, что был знаком с работой Крейвитта, опубликовавшего годом ранее статью об оркестровой песне, где он употребляет термин *Orchestral Lied*¹². Данузер объясняет, что сделал это «не с целью искусственной реставрации терминов, а для того, чтобы не навредить в дальнейшем зарождавшейся жанрово-теоретической дискуссии о нашем предмете, потому что до сих пор историческая критика, в обход этого жанрового обозначения, оперирует термином *Orchesterlied*, который преимущественно используется в полемике против этого нового жанра, но однозначно отвергается его защитниками и нейтральной критикой» [7, S. 441].

Для русскоязычных исследователей термины *Lied* и *Gesang* при переводе на русский язык могут не иметь определённой понятийной разницы. *Lied* – это собственно песня, а *Gesang*, существительное, производное от глагола *singen* – «петь», переводится как «песня» и как «пение», то есть исполнение. Здесь, соответственно, и происходит путаница в понятиях, где определение термина в результате перевода теряет свой смысл. В диссертации «Песня Шуберта как высокий жанр» С. Н. Богомолов пишет: «... в широко употребительной в XIX веке антагонистической паре *Lied-Gesang* слово *Lied* означает нечто высокохудожественное, надбытовое, то есть то, что по-русски можно назвать словом “романс”, а *Gesang*, в противоположность ему, – как раз то, что определяется термином „песня“» [1, с. 6].

Рассмотрим, что же в действительности представляют собой *Lied* и *Gesang* не столько как термины, сколько как понятия. Ссылаясь на труды немецкого теоретика XIX столетия А. Рейсмана (Reissmann), Г. Рима́н проводил параллель между понятиями *Lied* и *романс*: «В русском языке под словом *романс* подразумевается художественно развитая песня, то, что немцы (а вслед за ними и французы) называют *Lied*» [5, с. 1133]. В отечественном музыкознании позиции Римана придерживалась, в частности, В. А. Васина-Гроссман: «В некоторых языках термин *песня* (нем. *Lied*, фр. *chanson*, англ. *song*) применяется к романсу» [2]. Современный британский критик Пол Гриффитс (Paul Griffiths) [11] также ставит термины *Lied*, *романс* и *song* на одну ступень. Дело в том, что все три термина употребляются при обозначении песни, изначально имеющей строфическую форму. Согласно



музыкальному лексикону «Österreichische Akademie der Wissenschaften» [12], для понятия *песня* принципиально важно её строфическое устройство, так как слово *daz liet*, от которого и произошёл термин *Lied*, на *mittelhochdeutsch*<sup>13</sup> обозначает (отдельную) строфу.

И всё же, какие границы имеет жанр *Lied*, и что превосходит его нормы? Опираясь на работу современного австрийского музыковеда П. Реверса [15], обратимся к пониманию *Lied* во времена Шуберта. Под термином *Lied* понималось строфически членимое переложение стихотворения на музыку. Сквозные композиционные формы (*durchkomponierte Formen*), например, баллада, не признавались как *Lied*. В своей книге «Ästhetik der Tonkunst» (1841) немецкий филолог Фердинанд Ханд (Ferdinand Gottself Hand) отвергал сквозную композицию (*Durchkomposition*) как «злоупотребление ... которое зачастую разрушало бы весь характер *Lied*» (цит. по: [15, S. 37]). Однако, не обращая внимания на критику, композиторы активно работали в направлении *durchkomponiertes Lied*, обогащая её художественное содержание. Ярким примером могут служить песни Шуберта, в адрес которого в 1826 году в газете «Allgemeine Musikalische Zeitung» появилась рецензия: «Для подлинной *Lied* она [песня Шуберта], кажется, подходит меньше, чем для произведения со сквозной композицией (*durchkomponierte Stücke*)» (цит. по: [15, S. 36]). В связи с тем, что *durchkomponiertes Lied* всё больше отклонялась от первоначального понятия, она стала занимать положение промежуточного жанра, который в XIX веке часто называли *Gesang* [15, S. 37].

По прочтении книги Рейсмана «Das deutsche Lied» (1861) можно сделать вывод, что *Gesang* – это «всё, что поётся», то есть собирательное понятие. Об этом пишет и Данузер. По его словам, в теории музыки конца XIX столетия термин *Gesang*, укоренившийся в определении композиций гомофонно-гармонического склада как с фортепианным, так и оркестровым сопровождением, если он уклонялся от однозначной принадлежности к одному из трёх жанров (песня, ария, драматическая сцена), разрабатывался не как самостоятельный жанр, а сборное понятие. Характерным примером этого, по мнению Данузера, является неуверенность Э. Ганслика (Hanslick) в жанровой принадлежности некоторых оркестровых песен Малера, которые были исполнены в Вене 14 января 1900 года: «Новые песни (*Gesänge*) трудно классифицировать: у них нет ничего ни от песни, ни от арии, ни от драматической сцены» (цит. по: [7, S. 447]). Сами композиторы также нередко ставят исследователей в тупик, называя свои оркестровые песни то *Lied*, то *Gesang*, что отчётливо видно на примере творчества Малера и Штрауса. Так, самая ранняя сохранившаяся на сегодняшний день рукопись «Песен странствующего подмастерья» – версия с фортепианным аккомпанементом – предстаёт со следующим заголовком: «“Geschichte von einem “fahrenden Gesellen”

in vier Gesängen für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Orchesters” als ein “Clavierauszug zu 2 Händen”»<sup>14</sup> [7, с. 440]).

В отличие от Хаузеггера и Данузера, большинство зарубежных музыковедов современности придерживаются термина *Orchesterlied*. Возможно, это происходит опять-таки по причинам, которые отсылают к вопросу самостоятельности жанра. И если исходить лишь из того, что, во-первых, оркестровая песня – это ступень эволюции *Klavierlied*, а во-вторых, развитие оркестровой песни во второй половине XIX века есть следствие утверждающейся оркестровой функции партии фортепиано [15, S. 39], то, безусловно, *Orchesterlied* – самое подходящее для данной точки зрения название. Если же учитывать, что оркестровая песня становится новым жанром, имея тесную связь не только с оркестрованной *Klavierlied*, но и под влиянием арии, драматической сцены и речитатива, а также симфонии, то, безусловно, прав Хаузеггер, сам творивший в этом жанре и обозначавший его как *Orchestergesang*.

Иными словами, само понятие *Orchesterlied* изначально провоцирует на восприятие жанра оркестровой песни в контексте *Lied*, в то время как *Orchestergesang* открывает больший спектр жанров, повлиявших на её становление. На примере раздела *Lied und Gesang* из книги *Mahlers Lieder* Реверса видно, что употребление термина *Orchestergesang* связано с более глубоким погружением в суть жанра и используется при анализе антагонистической пары *Lied-Gesang*. В остальных случаях при описании песенного творчества Малера исследователь использует термин *Orchesterlied*. Таким образом, можно сделать вывод, что употребление понятия как *Orchesterlied*, так и *Orchestergesang* не будет считаться ошибкой.

Итак, подведем итог. Возникнув в точке слияния *Lied*, оперных и симфонических форм, оркестровая песня австро-немецкой традиции приобрела специфические стилевые черты, что свидетельствует о её жанровой самостоятельности. Явившись оригинальным, этот жанр содержательно отразил эпоху *fin de siècle*, а потому мы считаем нецелесообразным присоединять к понятию оркестровой песни оркестровые переложения *Klavierlied*, которые следует рассматривать лишь как один из важных истоков формирования оркестровой песни. Тем более малоубедительной представляется попытка включить в жанр оркестровой песни обработки народных песен для голоса с оркестром. Что касается терминологической пары *Orchesterlied* и *Orchestergesang*, то, оркестровую песню периода *fin de siècle* точнее называть *Orchestergesang*, как выходящую за пределы жанра песни. Оперирова же единственным русскоязычным термином *оркестровая песня*, не следует понимать под ним буквальный обратный перевод на немецкий, а всегда иметь в виду сложную и многозначную природу этого явления.

Таблица 1

Хронология создания оригинальных оркестровых песен<sup>15</sup>

Год создания	Название произведения	Композитор	Страна
1854	<i>12 песен Мирзы Шафи («Персидские песни»), оп. 34</i>	А. Рубинштейн	Россия
1863	<i>Грузинская песня</i>	М. Балакирев	Россия
1875	<i>Баллада «Казак», оп. 22 (баритон)</i>	Э. Направник	Россия
1877	<i>2 баллады оп. 26: «Воевода»<sup>16</sup> (баритон/бас), «Тамара» (меццо)</i>	Э. Направник	Россия
1878	<i>Im Walde оп. 15 № 1, Der Spielmann und sein Kind оп. 15 № 2 (сопрано)</i>	Р. Штраус	Германия
1881	<i>Болеро, оп. 17 (сопрано)</i>	Ц. Кюи	Россия
1883–1884	<i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>	Г. Малер	Австрия
1889	<i>Sakuntala (тенор)</i>	Ф. Дилиус	Англия
1890	<i>Два призрака, оп. 42</i>	Ц. Кюи	Россия
1890	<i>Abenddämmerung, оп. 1 (для среднего голоса, скрипки и оркестра)</i>	М. Шиллингс	Германия
1891	<i>Maud (тенор)</i>	Ф. Дилиус	Англия
1891	<i>Herr Oluf, оп. 12 (баритон)</i>	Х. Пфицнер	Германия
1892–1895	<i>Des Knaben Wunderhorn</i>	Г. Малер	Австрия
1894–1895	<i>Serenade (баритон)</i>	Я. Сибелиус	Финляндия
1896–1897	<i>Vier Gesänge, оп. 33</i>	Р. Штраус	Германия
1897	<i>Koskenlaskijan morsiamet, оп. 33 (баритон/меццо)</i>	Я. Сибелиус	Финляндия
1897	<i>Русалка Баллада «Ленора»</i>	Н. Казанли	Россия
1898	<i>Mitternachtslied (баритон, мужской хор)</i>	Ф. Дилиус	Англия
1899	<i>Revelge, Tamboursg'sell</i>	Г. Малер	Австрия
1899	<i>Zwei grössere Gesänge, оп. 44 (альт/бас)</i>	Р. Штраус	Германия
1899	<i>Sea Pictures, оп. 37 (альт)</i>	Э. Элгар	Англия
1900	<i>Zwei Gesänge, оп. 51</i>	Р. Штраус	Германия
1900–1901	<i>«Das himmlische Leben» из симфонии № 4 (сопрано)</i>	Г. Малер	Австрия
1900–1903	<i>Gurre-Lieder (кантата для пяти солистов, рассказчика, хора и оркестра)</i>	А. Шёнберг	Австрия
1901–1904	<i>Kindertotenlieder</i>	Г. Малер	Австрия
1901–1903	<i>4 Rückert-Lieder :</i>		
Июнь 1901	<i>Blicke mir nicht in die Lieder</i>	Г. Малер	Австрия
Лето 1901	<i>Ich atmet' einen linden Duft</i>		
Август 1901	<i>Ich bin der Welt abhanden gekommen</i>		
Лето 1901	<i>Um Mitternacht</i>		
1902	<i>Баллада «Волки», оп. 58 (бас)</i>	А. Аренский	Россия
1902	<i>Баллада «Кубок», оп. 61 (тенор, хор)</i>	А. Аренский	Россия
1902	<i>Рыбак и фея, оп. 7 (бас)</i>	А. Спендиаров	Россия
1902–1903	<i>Die Heinzelmännchen, оп. 14 (бас)</i>	Х. Пфицнер	Германия
1902–1908	<i>2 Gesänge (тенор)</i>	З. фон Хаузеггер	Австрия
1903	<i>Shéhérazade (меццо)</i>	М. Равель	Франция
1903–1904	<i>Sea Drift (баритон, хор)</i>	Ф. Дилиус	Англия
1903–1905	<i>Sechs Orchester-Lieder оп. 8</i>	А. Шёнберг	Австрия
1904	<i>Zwei Gesänge, оп. 35</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1904	<i>Vier Gesänge, оп. 36 (сопрано)</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1904	<i>Die Muse, оп. 4 (баритон)</i>	В. Курвуазье	Швейцария



1904	Вокально-симфоническая сюита «Воспоминание», op.71	А. Аренский	Россия
1904–1905	<i>A Mass of Life</i> (сопрано, альт, тенор, баритон, хор)	Ф. Дилиус	Англия
1905	<i>Drei Hymnen an die Nacht</i> (баритон)	З. фон Хаузеггер	Австрия
1905	<i>Dem Verklärten op. 21: eine hymnische Rhapsodie für gemischten Chor, Bariton und großes Orchester.</i>	М. Шиллингс	Германия
1906	<i>Фавн и пастушка, op. 2</i> (меццо)	И. Стравинский	Россия
1906	<i>Aus fernen Welten, op. 39</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1906–1907	<i>Songs of Sunset</i> (меццо и баритон-соло, хор)	Ф. Дилиус	Англия
1906–1907	<i>Супара</i> (баритон)	Ф. Дилиус	Англия
1907	<i>Беда-проповедник</i> (альт)	А. Спендиаров	Россия
1908	<i>Das Lied von der Erde</i> (тенор и альт/баритон)	Г. Малер	Австрия
1908	<i>Glockenliedern, op. 22</i>	М. Шиллингс	Германия
1908	<i>Der Hufschmied, op. 23</i>	М. Шиллингс	Германия
1909–1910	<i>Song Cycle, op. 59</i>	Э. Элгар	Англия
1910	<i>Hochzeitslied, op. 26</i> (сопрано, баритон, хор)	М. Шиллингс	Германия
1911	<i>An Arabesque</i> (баритон, хор)	Ф. Дилиус	Англия
1912	<i>An die Hoffnung, op. 124</i> (альт/меццо, орк/фп)	М. Рeger	Германия
1913	<i>Luonnotar, op. 70</i> (сопрано)	Я. Сибелиус	Финляндия
1913	<i>Vier Lieder, op. 22</i>	А. Шёнберг	Австрия
1913–1914	<i>Three Orchestral Songs</i> (сопрано)	А. Веберн	Австрия
1914	<i>Hymnus der Liebe, op. 136</i> (баритон/альт)	М. Рeger	Германия
1914	<i>Туда, туда на поле чести</i> (тенор)	А. Спендиаров	Россия
1914–1918	<i>Vier Lieder, op. 13</i> (камерный оркестр)	А. Веберн	Австрия
1915	<i>Будрыс и его сыновья, op. 98</i>	Ц. Кюи	Россия
1915	<i>Шесть песен западных славян, op. 99</i>	Ц. Кюи	Россия
1915	<i>Elegie, op. 36</i> (бас, камерный оркестр)	О. Шёк	Швейцария
1915	<i>К Армении</i> (баритон)	А. Спендиаров	Россия
1918	<i>Die Perle, op. 33</i> (сопрано, тенор, орк/фп)	М. Шиллингс	Германия
1919	<i>4 Zwiegesänge aus dem „West-Östliches Divan“, op. 34</i> (сопрано, тенор, орк/фп)	М. Шиллингс	Германия
1919	<i>Autrefois (Scène pastorale), op. 96 b</i> (3 пьесы для оркестра op. 96, где № 2 для 2-х сопрано)	Я. Сибелиус	Финляндия
1921	<i>Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin, op. 71.</i>	Р. Штраус	Германия
1922–1923	<i>Lyrische Symphonie, op. 18</i> (сопрано, баритон)	А. Цемлинский	Австрия
1924	<i>Две поэмы, op. 60</i> (сопрано)	Р. Глиэр	Россия
1924/29	<i>A Late Lark</i> (тенор)	Ф. Дилиус	Англия
1926	<i>Lebendig begraben, op. 40</i> (баритон)	О. Шёк	Швейцария
1926	<i>Lethe, op. 37</i> (баритон)	Х. Пфицнер	Германия
1929	<i>Symphonische Gesänge, op. 20</i> (меццо/баритон)	А. Цемлинский	Австрия
1930	<i>An den Schmerz, op. 77</i> (для женского голоса)	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1932	<i>Idyll: Once I passed through a populous city</i> (сопрано, баритон)	Ф. Дилиус	Англия
1933	<i>Der Weg, op. 82</i> (сопрано, баритон)	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1939	<i>Здравица</i>	Р. Глиэр	Россия
1939	<i>Rom: Zyklus nach sieben Gedichten für Sopran, Tenor, Bariton, Orgel und Orchester, op. 90</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1948	<i>Vier letzte Lieder: 3 Hesse-Lieder + Im Abendrot</i>	Р. Штраус	Германия
1952	<i>Befreite Sehnsucht, op. 66</i> (сопрано)	О. Шёк	Швейцария
1954–1955	<i>Nachhall, op. 70</i> (меццо/баритон)	О. Шёк	Швейцария

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вопрос точной датировки сочинений Берлиоза до сих пор остается открытым в связи с тем, что автор несколько раз редактировал свои произведения. Английский музыковед Хью Макдональд (Hugh Macdonald) считает, что песня «La belle Voyageuse» была оркестрована Берлиозом в 1842 году, а песня «La captive» – в 1848-м, однако он указывает, что есть и более ранняя оркестровка «La captive» 1834 года [13]. Этой даты придерживается Г. Данузер [7].

<sup>2</sup> Вокальный цикл «Ирландские мелодии» ор. 2 был написан Берлиозом в 1829 году.

<sup>3</sup> Только в 1960 году в библиотеке Стэнфордского университета (США) Л. А. Баренбойм нашёл рукопись авторской партитуры «Персидских песен» и опубликовал её в России. Цикл был исполнен в Германии лишь единожды и ни разу не прозвучал в России в своём оригинальном виде. Следовательно, он не смог оказать никакого влияния на дальнейшее развитие жанра оркестровой песни (см.: [4, с. 85]). Партитура Балакирева также остается малоизвестной музыкантам и исследователям. Например, в статье А. Виханской «Грузинская песня» упоминается только в сноске, где указано, что «партитуру найти не удалось» (Виханская А. Романсы и песни // Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи: сб. ст. Л.: Музгиз, 1961. С. 288).

<sup>4</sup> Творчество авторов оркестровой песни Ф. Дилиуса и Э. Элгара не является репрезентативным для английской музыкальной культуры. Композитор немецкого происхождения Дилиус полтора года обучался в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке и С. Ядассона, проживал за границей и вернулся в Англию во время Первой мировой войны. Грезил учебой в Лейпцигской консерватории и Элгар, не имевший возможности учиться, но ориентировавшийся в своём творчестве на австро-немецкие традиции.

<sup>5</sup> От латинского *finis* и *saeculum* – конец века.

<sup>6</sup> В России сходным *fin de siècle* по творческим тенденциям и историческому месту в истории культуры становится Серебряный век.

<sup>7</sup> Здесь и далее перевод автора статьи.

<sup>8</sup> Имеется в виду вечер камерно-вокальной музыки.

<sup>9</sup> В частности, Карла Грунского, придерживающегося эволюционной теории развития сопровождения, а именно: изначально певец сопровождал себя на лютне или гитаре, в XIX веке сопровождение поручалось одному пианисту, а затем оркестру [10, с. 348].

<sup>10</sup> См.: [3].

<sup>11</sup> О *Gesang* см. далее.

<sup>12</sup> Kravitt E. F. The Orchestral Lied. An inquiry into its style and unexpected flowering around 1900 // Music Review. Vol. 37 (1976). No. 3, pp. 209–226.

<sup>13</sup> Средневерхненемецкий язык – период в истории немецкого литературного языка примерно с 1050 по 1350 год.

<sup>14</sup> Перевод: История «странствующего подмастерья» в 4-х песнях для глубокого голоса в сопровождении оркестра как «клавирное переложение для двух рук».

<sup>15</sup> В таблицу не вошли песни для голоса с ансамблем инструментов Веберна, Шёка, Шёнберга, Равеля, Стравинского, поскольку в них отсутствует важнейший компонент жанра – оркестр как таковой. В то же время к оркестровой песне, вслед за Данузером, отнесены сочинения, имеющие в своём составе хор, а также, как частный случай, партию чтеца («Gurre-Lieder» Шёнберга). По словам Данузера, взаимодействие между оркестровой песней и большими вокальными жанрами с хором становится ощутимым во многих значительных произведениях рубежа веков (см.: [7, S. 433, 437]).

<sup>16</sup> У А. Митиной год создания баллады «Воевода» – 1871-й (см.: [4, с. 154]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолов С. Н. Песни Шуберта как высокий жанр: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 150 с.

2. Васина-Гроссман В. А. Песня // Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978. URL: <http://bse.slovaronline.com/%D0%9F/%D0%9F%D0%81/28921-PESNYA>.

3. Девуцкий В. Э. Концепция второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 176–186.

4. Митина А. О. Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 231 с.

5. Риман Г. Музыкальный словарь [пер. с 5-го нем. издания Б. Юргенсона]. М., 1901. 1533 с.

6. Самсонова С. А. *Fin de siècle*: культурологическая дефиниция и художественные практики: дис. ... канд. культурологии. Кострома, 2003. 147 с.

7. 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.

8. 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.

9. Kretzschmar H. Das deutsche Lied seit dem Tode Wagners. Berlin, 1897 // Die Grenzboten, Jq. 57. Berlin, 1898. S. 529–543.

10. Leitmeir Ch. Th. Orchesterlieder // Werbeck W. Richard Strauss-Handbuch. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

11. Lied / Norbert Böker-Heil [and other] // Grove G. Dictionary of Music and Musicians. – 1980.

12. Lied / W. Vetter [and other] // Österreichisches Musiklexikon. – URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

13. Macdonald H. Berlioz, (Louis-) Hector // Grove G. Dictionary of Music and Musicians. – 1980.

14. Orchesterlied / O. Bie [and other] // Österreichisches Musiklexikon. – URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

15. Revers P. Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer. – Verlag C. H. Beck. – München, 2000. – 132 S. – ISBN 3-406-44806-2.

## REFERENCES

1. Bogomolov S. N. *Pesni Shuberta kak vysokiy zhanr: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Schubert's Songs as Works of High

Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2000. 150 p.



2. Vasina-Grossman V. A. Pesnya [Song]. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Large Soviet Encyclopedia]. Moscow, 1969–1978. URL: <http://bse.slovaronline.com/%D0%9F/%D0%9F%D0%81/28921-PESNYA>.

3. Devutsky V. E. Kontsepsiya vtoroy simfonii Gustava Malera na peresechenii romanticheskikh i modernistskikh tendentsiy [The Conception of Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 176–186.

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

5. Riemann H. *Muzykal'nyy slovar'* [Musical Dictionary]. Translated from the 5th German Edition. B. Jurgenson. Moscow, 1901. 1533 p.

6. Samsonova S. A. *Fin de siècle: kul'turologicheskaya definitsiya i khudozhestvennyye praktiki: dis. ... kand. kul'turologii* [Fin de siècle: Culturological Definition and Practitioners in Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate Cultural Studies]. Kostroma, 2003. 147 p.

7. 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.

8. 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.

9. Kretschmar H. Das deutsche Lied seit dem Tode Wagners. Berlin, 1897. *Die Grenzboten*, Jq. 57. Berlin, 1898. S. 529–543.

10. Leitmeir Ch. Th. Orchesterlieder. *Werbeck W. Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J. B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

11. Lied / Norbert Böker-Heil [and other]. Grove G. *Dictionary of Music and Musicians*. 1980.

12. Lied / W. Vetter [and other]. *Österreichisches Musiklexikon*. URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

13. Macdonald H. Berlioz, (Louis-) Hector. Grove G. *Dictionary of Music and Musicians*. 1980.

14. Orchesterlied / O. Bie [and other]. *Österreichisches Musiklexikon*. URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

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

### Оркестровая песня эпохи *fin de siècle*: к вопросу о жанровой и терминологической специфике

Статья посвящена оркестровой песне периода *fin de siècle*, в частности, австро-немецкого направления. Жанр оркестровой песни до настоящего времени не получил однозначного истолкования музыковедом. Опираясь на исследования представителей как современного музыковедения (H. Danuser, E. Kravitt, P. Revers, P. Griffiths, A. Mitina), так и музыкальных критиков XIX – начала XX века (A. Reissmann, H. Kretschmar, S. von Hausegger), автор рассматривает оркестровую песню с двух позиций: жанровой самостоятельности и терминологической адекватности. Прослеживается процесс рождения, становления, затем угасания оркестровой песни и

фактического её исчезновения. Наглядно он представлен в хронологической таблице. После 1890 года оркестровая песня складывается в самостоятельный жанр, вобравший черты песенной традиции, а также жанров, находящихся вне песни. Имеются в виду ария, драматическая сцена, речитатив, а также симфония и её производные. Подчёркивается, что термин *Orchestergesang* наиболее точно отражает сложную и многозначную природу оркестровой песни периода *fin de siècle*.

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

### The Orchestral Song of the Period of the *Fin de Siècle*: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology

The article is devoted to the orchestral song of the period of the *fin de siècle*, particularly the Austrian-German trend. The genre of the orchestral song has not received univocal interpretation by musicologists. Basing herself on research of representatives of present-day musicology (H. Danuser, E. Kravitt, P. Revers, P. Griffiths, A. Mitina), as well as 19th and early 20th century music critics (A. Reissmann, H. Kretschmar, S. von Hausegger), the author examines the genre of orchestral song from two positions: self-sufficiency of the genre and adequacy of terminology. The processes of generation, formation, and then the subsequent demise and virtual extinction of the orchestral song are traced out.

These are presented visibly in chronological order. After 1890 the orchestral song has evolved into an independent genre, which absorbed features of the song tradition, as well as genres differing from the song genre. Those include the aria, the dramatic scene, the recitative, as well as the symphony and its derivatives. It is stressed that the term *Orchestergesang* reflects in the most precise way the complex and multivalent nature of the orchestral song of the *fin de siècle* period.

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

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.106-113

**Денисова Галина Александровна**

аспирантка кафедры сольного пения

E-mail: [gadenisova@yandex.ru](mailto:gadenisova@yandex.ru)

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

**Galina A. Denisova**

Post-graduate student at the Department of Solo Singing

E-mail: [gadenisova@yandex.ru](mailto:gadenisova@yandex.ru)

Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg

