

Г.А. ДЕНИСОВА

# К ВОПРОСУ О СТИЛЕВОЙ СПЕЦИФИКЕ ОРКЕСТРОВОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ РИХАРДА ШТРАУСА

---

---

**Галина Александровна Денисова,**

Уральская государственная консерватория  
им. М.П. Мусоргского,  
кафедра теории музыки,  
соискатель  
Ленина просп., д. 26, Екатеринбург, 620014, Россия

E-mail: gadenisova@yandex.ru

---

---

**Реферат.** Рихард Штраус сыграл одну из ведущих ролей в становлении жанра оркестровой песни эпохи *fin de siècle* австро-немецкой традиции. Его творчество включает оригинальные оркестровые песни и переложения *Klavierlied* для оркестра. Оригинальные оркестровые песни автор преимущественно называет *Orchestergesang* как понятие, вбирающее в себя свойства не только *Lied*, но и таких жанров, как оперная ария и симфоническая поэма. Анализ сочинений Р. Штрауса выявил ряд особенностей, создающих неповторимый стилевой облик его оркестровой песни. Таковы соотношение монументальности и интимности, образная сфера, семантика тональностей, использование риторических фигур, выразительная вокальная декламация, смешение тембров. Оркестровая песня Р. Штрауса репрезентировала эпоху *fin de siècle* в музыкальном искусстве и явилась жанровой моделью для композиторов Мюнхенской школы (З. фон Хаузеггер, М. Шиллингс) и ранних сочинений А. Шёнберга.

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

**Для цитирования:** Денисова Г.А. К вопросу о стилевой специфике оркестровой песни в творчестве Рихарда Штрауса // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 75–81.

Знаменитый немецкий композитор и дирижер Рихард Штраус (Richard Strauss, 1864–1949) обращался к жанру песни на протяжении всей жизни. Его творчество насчитывает 15 оригинальных оркестровых песен (опусы 33, 44, 51, 71 и «Четыре последних песни» («*Vier letzte Lieder*»)) и 26 переложений *Klavierlieder*<sup>1</sup> для оркестра.

Оркестровки *Klavierlieder* Р. Штрауса не были чисто формальными переложениями для оркестра. Как отмечает американский музыковед Э.Ф. Крейвитт (E.F. Kravitt), композитор зачастую расширял оркестровые заключения, мотивируя это тем, что оркестру, в отличие от фортепиано, нужно больше времени, чтобы подвести песню к логическому завершению [1, S. 343]. Исходя из содержания поэтического текста, Р. Штраус экспериментировал с различными вариантами инструментального состава. Например, песня «Моему ребенку» («*Meinem Kinde*») звучит в сопровождении двух флейт, двух фаготов, арфы, квартета струнных и контрабаса. Обработке подвергается и фактура. Р. Штраус насыщает ее новыми элементами, дополнительными голосами. Так, в оркестровом сопровождении песни «Цецилия» («*Cäcilie*») появляется *glissando* арфы, *tremolo* струнных.

Несмотря на распространенное мнение современных музыковедов, в частности представителей американского и немецкого музыкознания Д.Л. Холлис (D.L. Hollis) и К. Кант (C. Kahnt), относительно определения оркестровок Р. Штрауса как *Orchesterlied* [2; 3], мы все же относим их к транскрипторской сфере (переложения, обработки) и применяем понятие *оркестрованная песня* (*orchestriertes Klavierlied*) [4]. Даже Э.Ф. Крейвитт осторожен в этом вопросе: каждый раз при

---

<sup>1</sup> *Klavierlied* — песня для голоса в сопровождении фортепиано.

упоминании оркестрованных песен исследователь либо уточняет, что это *оркестровая версия Klavierlied*, либо называет их *оркестровками*. Правда, в целом Э.Ф. Крейвитт определяет оркестровки как *Orchesterlied*, в отличие от немецкого музыковеда Г. Данузера (H. Danuser), который, придерживаясь термина *Orchestergesang*<sup>2</sup>, проводит черту между оригинальными оркестровыми песнями и оркестровками *Klavierlieder* [6]. По словам немецкого исследователя Р. Бюльтмана (R. Bültmann), сам Штраус не называл свои оригинальные оркестровые песни понятием *Orchesterlied*, а использовал термин *Orchestergesang*, что указывает на новый «формат» песен [7, S. 27].

В нотных изданиях опусы 33, 44 и 51 озаглавлены как *Gesänge*, опус 71 — как *Hymnen*. Это говорит об определенной жанровой отдаленности от традиций *Lied* и расширяет наше представление о других вбираемых оркестровой песней жанрах, таких как опера и симфоническая поэма. Исходя из того, что опера, симфоническая поэма и песня были главными жанрами в творчестве Р. Штрауса, можно предположить, что оркестровая песня явилась неким синтезирующим явлением, в котором свойства этих жанров нашли свое преломление, создав неповторимый стилистический облик оркестровой песни Штрауса. Обратимся к позициям, наиболее отчетливо характеризующим специфику этого жанра.

## КАТЕГОРИИ МОНУМЕНТАЛЬНОСТИ И ИНТИМНОСТИ

Данные качества проявляют себя по-разному. В оркестровых песнях опуса 33 (1896–1897 гг.)<sup>3</sup> [8, с. 525] симфоническое начало выходит на первый план, и, как следствие, вокальная партия становится частью большого инструментального полотна, о чем свидетельствуют характерные именно для симфонической музыки принципы работы с тематизмом, приемы развития музыкального материала из одного интонационного ядра, тяготение к сонатности. Близки к традициям симфонической поэмы первая и четвертая песни — «Обольщение» («Verführung»), «Утренняя песня пилигрима» («Pilgers Morgenlied») — трехчастная и сонатная форма без разработки соответственно.

<sup>2</sup> *Gesang* в переводе на рус. яз. означает «пение, песня». Более подробный анализ жанра *Orchestergesang* представлен в статье автора «Оркестровая песня эпохи *fin de siècle*: к вопросу о жанровой и терминологической специфике» [5, с. 108–109].

<sup>3</sup> В русскоязычном варианте «Обольщение», «Песня жрицы Аполлона», «Гимн», «Утренняя песня пилигрима».

Оркестровая песня «Гимн» («Hymnus»), опус 33 № 3, в сравнении с другими песнями опуса, звучит менее монументально, нежели предыдущие. Декламационная по своему складу вокальная партия и оркестровое сопровождение функционально разделены. Однако речь не идет о той интимности звучания, которая характерна для песен Г. Малера (G. Mahler). Вступление к песне Штраус поручает арфе, что связано с поэтическим содержанием текста: поэт, аккомпанируя себе на лире, восторженно благодарит богиню за подаренный ему талант. Здесь сама тематика «Гимна» не подразумевает камерности исполнения.

В оркестровых песнях опуса 44 (1899) вокальный голос достаточно самостоятелен и находится в паритете к монументальному звучанию оркестра. Вокальная декламация второй песни «Ночное шествие» («Nächtlicher Gang») отсылает к традициям опер Р. Вагнера и, соответственно, к понятию *Gesang*. Изобилие высоких нот и верхнего *as* (I октавы) требует от певца-баритона выдающейся техники. Как подмечено немецким музыковедом Э. Краузе (E. Krause), ведущие партии таких опер Р. Штрауса, как «Электра», «Дафна», «Потухший огонь», «Даная», «Гунтрам», зачастую внушают страх певцам широтой требуемого диапазона голоса [8, с. 200].

В песне «Ночное шествие» Р. Штраус мастерски воплощает в звуках картину страшных ночных грёз за счет большого оркестрового вступления, развернутых интерлюдий и заключения. Огромный оркестр филигранно иллюстрирует каждую деталь: хор мертвецов в склепе, треск зимнего льда и дикий лай зловещих собак. Состав оркестра впечатляет не только наличием большой духовой группы, но и обилием ударных инструментов. Монументальность в данном сочинении становится главным качеством: композитор не ставит перед собой задачу сохранить интимность *Lied*, подтверждая правомерность употребления термина *Gesang*.

Напротив, смещение приоритетов в сторону камерности явно чувствуется в опусе 51: «Долина», «Одинокий» («Das Thal», 1902; «Der Einsame», 1906) [8, с. 527]. Так, оркестровое сопровождение песни «Одинокий» представлено только струнной группой. А в песне «Долина», несмотря на большой состав оркестра, ведущую роль Р. Штраус оставляет за солистом, в связи с чем становится очевидной близость этой оркестровой песни традициям *Lied* первой половины XIX века.

Большим временным отрезком отделен от предыдущих оркестровых песен опус 71 (1921): «Гимн любви» («Hymne an die Liebe»), «Возвращение на родину» («Rückkehr in die Heimat»), «Любовь» («Die Liebe») [8, с. 532]. К моменту его написания Р. Штраус уже был автором опер «Электра», «Кавалер розы», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без

тени», а также начал работу над «Интермеццо». Такое «соседство» накладывает определенный отпечаток и наopus 71. Вокальная партия песен содержит не только декламацию, присущуюopusам 33 и 44, но и кантилену. Такова, в частности, песня «Возвращение на родину». Соотношение симфонического и вокального начал в трех гимнахopusа 71 принципиально уравновешено: голос и оркестр имеют собственную линию развития, контрапунктируя друг с другом. Вспоминается шутовское высказывание Р. Штрауса: «Нам немцам сатана положил контрапункт в колыбель» (здесь и далее перевод наш. — Г. Д.) [цит. по: 1, S. 332].

Некоторые отголоски жанра *Lied* мы встречаем уже в названии «Четыре последние песни» («Vier letzte Lieder»): «Весна» («Frühling»), «Сентябрь» («September»), «Перед сном» («Beim Schlafengehn»), «На вечерней заре» («Im Abendrot») [8, с. 540] — последнем сочинении Р. Штрауса, завершающем его творческий путь. С жанром *Lied* связано и содержание этой «лебединой песни» композитора. Здесь нет гимнических или драматических образов, есть только светлая печаль уходящей жизни.

«Четыре последние песни» знаменуют закат жанра оркестровой песни эпохи *fin de siècle*. Время их написания далеко перешагнуло период расцвета жанра. Эти сочинения, скорее, дань традиции.

## ОБРАЗНАЯ СФЕРА

Данный диапазон творчества Р. Штрауса находится в пределах эстетики австро-немецкого направления *fin de siècle*. Литературной основой для оркестровых песен композитора послужили поэтические тексты поэтов конца XVIII — первой половины XIX в. (Ф. Рюккерт (F. Rückert), Л. Уланд (L. Uhland), Г. Гейне (H. Heine), Ф. Гёльдерлин (F. Hölderlin), Й. фон Эйхендорф (J. von Eichendorff), Ф.Г. Шиллинг (F.G. Schilling)) и современников Штрауса (Р. Демель (R. Dehmel), Дж. Г. Маккей (J.H. Mackay), Г. Гессе (H. Hesse), Э. фон Бодман (E. von Bodman)). Образная сфера, с одной стороны, охватывает романтические темы ночных грез, потери возлюбленной, отчуждения художника (opusы 44, 51), наслаждения (opus 33 № 1), воспоминаний о первой любви (opus 33 № 4), прощания с миром («Четыре последние песни»), а с другой стороны, возвышенные образы природы, любви как высшей радости, вдохновения (opus 33 № 2, 3; opus 71).

В своем эссе «Об оркестровой песне» («Über den Orchestergesang», 1912), содержащем рекомендации относительно выбора текста для песен с оркестровым сопровождением, австрийский композитор З. фон Хаузеггер (S. von Hausegger) советует не брать тексты чисто лирического содержания. В ка-

честве образца он приводит песни Р. Штраусаopusа 33 № 3 и opusа 44, которым присущ балладный, гимнический, драматический и эпический тон, где качество интимности не имеет силы, оправдывая тем самым монументальность оркестра [9].

Оркестровые песниopusа 44 написаны на тексты поэтов разных эпох — Р. Демеля (1863—1920) и Ф. Рюккерта (1788—1866), что сказывается и в различии интерпретаций образов ночи: натурализм и романтизм. Если у Ф. Рюккерта ночь — это время мистического ужаса, то у Р. Демеля — это однозначно время прихода смерти.

Песня «Ночное шествие»opusа 44 № 2 замечательно иллюстрирует, как человек может стать жертвой собственных темных грез. Текст баллады Ф. Рюккерта повествует об ужасающем контакте героя с враждебным миром духов: пробираясь ночью к возлюбленной, главный герой сталкивается с невидимыми созданиями. Поэзия Ф. Рюккерта изобилует типичными для романтиков символами: ночь, луна, кладбище, могилы, мертвецы, ветер, гаснущий фонарь и т. д. Еще более важно, по мнению Э.Ф. Крейвитта, что «Штраус дает стихотворению собственный конец. Инструментальная кода песни рисует оживленную сцену чистого кошмара: возлюбленный становится жертвой чудовищного действия. Штраус проводит через музыку идею, что в романтизме мир грез, в конце концов, разворачивается в сторону трагизма» [1, S. 74].

Основой для первой песниopusа послужило стихотворение «Явление» («Erscheinung») из сборника «Спасения» («Erlösungen»). Однако Р. Штраус дал своему сочинению другое название — «Ноктюрн» и тем изменил вектор в сторону романтизма. Композитор также исключает первую и последнюю строфы стихотворения, где повествуется о том, что все происходящее герою только видится во сне. Этот акцент на реальности событий вновь возвращает к натурализму, и, как следствие, углубляет трагическое содержание песни. Подобная работа с авторским текстом является в некотором роде исключением, так как композитор, в отличие от Г. Малера, редко вносил поправки в литературные тексты.

Сюжет «Ноктюрна», в противоположность балладе Ф. Рюккерта, достаточно статичен. Главный герой тяжело переживает потерю близкого друга. Повествование от первого лица сближает песню с жанром оперного монолога. Это, скорее, песня-состояние, нежели песня-действие, поэтому смена событий отсутствует: ночь, бледная заснеженная равнина, приход смерти, о появлении которой возвещает скрипичное соло. Партия солирующей скрипки — это «молящая песня покойного друга» («des toten Freundes flehendes Lied»). «Песня» выступает как аллегория жизни, которую забрала смерть. В этом случае имеет место явление



Пример 1. Р. Штраус. Гимн (Hymnus), оп. 33 № 3



Пример 2. Р. Штраус. Ночное шествие (Nächtlicher Gang) оп. 44 № 2

*Daseinsform*<sup>4</sup>, упомянутое немецким музыковедом Х.-Й. Брахтом (Н.-J. Bracht) как феномен существования субъекта песни здесь и сейчас [10, S. 49]. Вспомним слова из песни «Я потерял для мира» («Ich bin der Welt abhanden gekommen») Г. Малера: «Я живу <...> в моей песне» («Ich leb' <...> in meinem Lied»). У Р. Штрауса не только главный герой конституирует себя в экзистенциальном пространстве песни, но также и его покойный друг.

## РАЗРАБОТКА ИНТОНАЦИОННОГО МАТЕРИАЛА

В мотивной работе Р. Штраус опирается на лейтмотивную технику Вагнера, однако пользуется ею не в том масштабе. Как уточняет У. Линенлюке (U. Lienenlücke), в большинстве случаев, лейтмотивы в песнях Р. Штрауса появляются как простые реминисценции (*Erinnerungsmotiv*) или как узнаваемые варианты [11, S. 110]. В целом вся музыкальная ткань вырастает из единого мотивного зерна. Так, в «Гимне» («Hymnus») опуса 33 № 3 лейтintonация (движение от V ступени к I) впервые звучит в вокальной партии, в дальнейшем неоднократно проводится в оркестре (см. пример 1). Напротив, в песне «Ночное шествие» («Nächtlicher Gang») опуса 44 № 2 лейтмотив (восходящий ув. секстаккорд + нисходящая малая секунда) первоначально зарождается в партии оркестра, а затем проникает в партию певца (см. пример 2).

Показательным образцом предстает песня «Обольщение» («Verführung») опуса 33 № 1, которая построена на четырех лейтмотивах, буквально насквозь пронизывающих партию оркестра (см. примеры 3а–3д). В кульминационной интерлюдии оркестра Р. Штраус экспериментирует с лейтмотивами, поочередно комбинируя их.

<sup>4</sup> *Daseinsform* — форма бытия (филос.), где субъект оркестровой песни существует только в песне, отрывается от времени и пространства, в отличие от *Klavierlied*, субъект которой существует вне звучания песни.

## СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТЕЙ И РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

По мнению Э. Краузе, у композитора «тональность выражает определенные линии поведения и аффекты и, тем самым, является важным фактором музыкально-поэтической идеи» [8, с. 185]. Как следствие, наличие определенной символики тональностей в музыке Р. Штрауса — неоспоримый факт. Так, в патетической тональности *c-moll* написана песня «Ночное шествие» («Nächtlicher Gang») опуса 44 № 2, рисующая ужасы ночи. Восторженный «Гимн» («Hymnus») опуса 33 № 3 написан в *Des-dur*. В песне «Возвращение на родину» («Rückkehr in die Heimat») опуса 71 № 2 радость приближения к родине воплощается в тональности *Fis-dur*.

Восходящие кварты в песнях Р. Штрауса могут восприниматься не только как интонационные скрепы, но и как риторические фигуры призыва. Так, в вокальной партии песни «Обольщение» («Verführung») интервал восходящей кварты появляется девять раз. Эта призывная интонация напрямую связана с содержанием поэтического текста (обольщение). На восходящем тетрахорде построена музыка «Гимна» («Hymnus»). В песне «Ночное шествие» («Nächtlicher Gang») на словах «Всё же, нужно идти к возлюбленной!» («Es muß doch zur Liebsten gehen!») квартовый скачок следует сразу после лейтмотива шесть раз из семи (см. пример 4). Объединяясь с лейтмотивом, он претендует на статус лейтintonации, так как этой поэтической строкой завершаются все шесть строф песни.

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГОЛОСА И ОРКЕСТРА

Изобретательность Р. Штрауса в интервальном строении вокальной партии говорит о мастерстве композитора в области декламации. По словам Х.-Й. Брахта (Н.-J. Bracht), у Р. Штрауса вокальный голос предстает как горизонтальное отражение колористической гармонии [10, S. 40]. Композитор опирается на позднеро-

Примеры 3а-3д. Р. Штраус. Обольщение (Verführung) оп. 33 № 1

мантическую гармонию, и в этой системе он абсолютно логичен, что позволяет декламации быть совершенно естественной. Гармония у Р. Штрауса функциональна и колористична одновременно, благодаря чему содержит большой потенциал для вокальной партии. Какой бы хроматизированной ни была мелодическая линия, она, безусловно, органична. Как говорил сам композитор, «стих рождает вокальную мелодию» [цит. по: 8, с. 294], поэтому мелодическое построение вокального го-

лоса, модуляции, тональные смены исходят из содержания поэзии. Таким образом, оркестр задает гармонию, а интонационное строение мелодии определяется поэзией.

Оркестровая партия напрямую связана с содержанием поэтического текста, в частности, с образами природы. Например, в песне «Возвращение на родину» («Rückkehr in die Heimat») опуса 71 № 2 общее чувство радости усиливает оркестровая звукоподражательность пению птиц. При этом в самом

Пример 4. Р. Штраус. Ночное шествие (Nächtlicher Gang) оп. 44 № 2

тексте нет прямого упоминания о птичьей пении, встречаются только косвенные намеки — солнечные вершины, деревья на холмах, небо (Sonnigen Gipfel, Bäume des Hügels, Himmel) и т. п. Однако с точки зрения *Daseinsform* (форма существования) натуралистическое стремление Р. Штрауса перестает восприниматься как банальная иллюстративность. Средствами музыки композитор создает иную реальность — своеобразный параллельный мир, в котором есть все: небо, солнце, птицы и т. п. (Сравним с песней Г. Малера «Не гляди мне в песни» («Blicke mir nicht in die Lieder»), где оркестровое сопровождение подражает жужжанию пчел.)

Неотъемлемой составляющей оркестрового метода Р. Штрауса является смешение тембров. Композитор мастерски сочетает тембры струнных инструментов с тембрами деревянных и медных духовых. Примечательно, что и вокальный голос Р. Штрауса органично вплетает в оркестровую ткань. Подобные примеры можно наблюдать в большинстве оркестровых песен Р. Штрауса.

Таким образом, стилевая специфика оркестровых песен Р. Штрауса просматривается в соотношении монументальности и интимности, образной сфере, мотивной работе, выразительности вокальной декламации, семантике тональностей, использовании риторических фигур, смешении тембров. Особенности вокально-симфонической музыки Р. Штрауса были восприняты его современниками. Влияние опер и опусов 33, 44, 51 композитора, как отмечают исследователи, распространилось на оркестровые песни «Зной» («Schwüle», 1902) и «Три гимна ночи» («Drei Hymnen an die Nacht», 1905) З. фон Хаузеггера, «Песни колокола» опус 22 («Glockenlieder», 1908) М. Шиллингса, «Песни Гурре» («Gurre-Lieder», 1900–1903) А. Шёнберга.

#### Список источников

1. Kravitt E.F. Das Lied — Spiegel der Spätromantik [Übersetzung: The Lied. Mirror of late Romanticism. Yale

- University Press. 1996]. Hildesheim ; Zürich; New York : Georg Olms Verlag ; 2004. 389 S.
2. Hollis D.L. Orchestral Color in Richard Strauss's Lieder: Enhancing Performance Choices of All of Strauss's Lieder through a Study of His Orchestrated Lieder. Greensboro, 2009. 83 p.
3. Kahnt C. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende // Musik zur Jahrhundertwende / Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.
4. Денисова Г.А. Orchestergesang — orchestrierte Klavierlied: к проблеме транскрипции // Музыказнание. История и современность глазами молодых ученых : сб. материалов II Всерос. науч.-практ. конф. — Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. С. 28–34.
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. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977 // Die Musikforschung. Kassel : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1977. S. 425–452.
7. Bültmann R. Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende. Universität Osnabrück, 2005. 148 S.
8. Краузе Э. Рихард Штраус / [пер. с нем. Г.В. Нашатыря ; предисл. к рус. изд. Б.В. Левики]. Москва : Музгиз, 1961. 600 с.
9. Hausegger S. von. Über den Orchestergesang (1912) // Hausegger S. von. Betrachtungen zur Kunst : Gesammelte Aufsätze. Leipzig, 1920. (Die Musik). S. 205–214.
10. Bracht H.-J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg. Kassel [u. a.] : Bärenreiter, 1993. 265 S.
11. Lienenlücke U. Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1976. 180 S.

## TO THE QUESTION OF STYLE SPECIFICS OF THE ORCHESTRAL SONG IN RICHARD STRAUSS'S WORKS

GALINA A. DENISOVA

M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, 26, Lenina Av., Yekaterinburg, 620014, Russia  
E-mail: gadenisova@yandex.ru

**Abstract.** Richard Strauss played one of the leading roles in formation of the orchestral song genre of the *fin*

*de siècle* period of the Austro-German School. His works include original orchestral songs and orchestral transcriptions of the Klavierlied. The author mainly calls the original orchestral songs “Orchestergesang”, including in this concept not only the properties of the Lied but also of such genres as the opera aria and symphonic poem. The analysis of Strauss's works has revealed a number of style features that creates a unique style of his orchestral song. Those style specifics are the ratio of monumentality and intimacy, imaginative sphere, tonality semantics, usage of rhetorical patterns, expressive vocal declamation, and mixing of timbres. The orchestral song of Strauss represented the era of *fin de siècle* in the

musical art and became a genre model for the composers of the Munich School (Siegfried von Hausegger, Max von Schillings) and Arnold Schoenberg's early works.

**Key words:** Austrian and German music, Richard Strauss, orchestral song, Orchestergesang, Orchesterlied, fin de siècle.

**Citation:** Denisova G.A. To the Question of Style Specifics of the Orchestral Song in Richard Strauss's Works, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 75–81.

## References

1. Kravitt E.F. *Das Lied — Spiegel der Spätromantik*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Publ., 2004, 389 p.
2. Hollis D.L. *Orchestral Color in Richard Strauss's Lieder: Enhancing Performance Choices of All of Strauss's Lieder through a Study of His Orchestrated Lieder*. Greensboro, 2009, 83 p.
3. Kahnt S. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende, *Musik zur Jahrhundertwende*. Hildesheim, 1995, pp. 98–122.
4. Denisova G.A. Orchestergesang — orchestrierte Klavierlied: k probleme transkriptsii [Orchestergesang — orchestrierte Klavierlied: To the Problem of Transcription], *Muzykoznanie. Istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh: sb. materialov II Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Proc. 2nd All-Russ. Sci.-Prac. Conf. "Musicology. History and Modernity through the Eyes of Young Scientists"]. Novosibirsk, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ., 2015, pp. 28–34.
5. Denisova G.A. Orkestrovaya pesnya epokhi fin de siècle: k voprosu o zhanrovi i terminologicheskoi spetsifike [The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology], *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2015, no. 2 (19), pp. 106–113.
6. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977, *Die Musikforschung*. Kassel, Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Publ., 1977, pp. 425–452.
7. Bültmann R. *Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende*. Universität Osnabrück, 2005, 148 p.
8. Krauze E. *Richard Strauss*. Moscow, Muzgiz Publ., 1961, 600 p.
9. Hausegger S. von. Über den Orchestergesang, *Betrachtungen zur Kunst: Gesammelte Aufsätze*. Leipzig, 1920, pp. 205–214.
10. Bracht H.-J. *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg*. Kassel, Bärenreiter Publ., 1993, 265 p.
11. Lienenlücke U. *Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik*. Regensburg, Gustav Bosse Publ., 1976, 180 p.

## НОВИНКА



**Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX — начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика.** Москва : Академический проект ; Трикста, 2016. 640 с. (Технологии культуры).

Книга посвящена исследованию кинопроцесса в контексте его становления и развития на протяжении XX и XXI вв. и включает описание и анализ художественного процесса в экранной проекции от советского авангарда до распада СССР и последовавших затем трансформаций искусства экрана в контексте массовой культуры и рыночной экономики.

Кинопроцесс рассматривается в книге с точки зрения осмысления его различных аспектов — творческого процесса, взаимодействия художника и аудитории, общественного резонанса, художественного творчества, взаимовлияния культуры и политики, а также технологического развития.

Книга может быть рекомендована для студентов, аспирантов творческих и гуманитарных вузов, преподавателей дисциплин гуманитарного цикла, а также будет интересна широкой аудитории.