

на правах рукописи

Митина Ассоль Олеговна

Оркестровая песня
в русской музыке XIX — начала XX века

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва, 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского».

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Петров Данил Рустамович

Официальные оппоненты: **Григорьева Галина Владимировна**,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВПО «Московская
государственная консерватория
(университет) имени
П. И. Чайковского»,
профессор кафедры теории музыки

Хвоина Ольга Борисовна,
кандидат искусствоведения, доцент,
НОУ ВПО «Гуманитарный институт
телевидения и радиовещания имени
М. А. Литовчина», заведующая
кафедрой звукорежиссуры и
музыкального искусства

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Санкт-
**Петербургская консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»**

Защита состоится 28 февраля 2013 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « » января 2013 года.

Учёный секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Марина Викторовна
Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена песне для голоса с оркестром, или *оркестровой песне*. Так можно назвать этот жанр не только ради удобства изложения, но и чтобы подчеркнуть его самостоятельность по отношению к камерно-вокальной музыке.

Актуальность исследования. Оркестровая песня занимает особое место в системе жанров русской музыки XIX — начала XX века. В разное время она привлекала внимание многих русских композиторов, и практически каждый из мастеров, работавших в названное время (Верстовский, Алябьев, Глинка, А. Рубинштейн, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Танеев, Глазунов, Стравинский, Прокофьев и т. д.), внес свою лепту в историю этого жанра. Знание о зарождении и развитии оркестровой песни может расширить и скорректировать наше представление об истории русской музыки XIX и начала XX века.

По сравнению с историей западноевропейской музыки развитие оркестровой песни в России протекало иначе. Многие образцы жанра были уникальны, характерны именно для русской музыки, на их примере можно увидеть отличительные черты развития русского музыкального искусства в целом. Так, чрезвычайно многообразно предстает период формирования оркестровой песни в первой половине XIX века. Произведения отдельных жанровых ответвлений русского романса, такие как «русская песня» и баллада в их оркестровом воплощении стали заметным явлением в музыкальной жизни России того времени, укорененным в особенностях концертной и музыкально-театральной практики. Особенно ярким является период первого расцвета оркестровой песни как самостоятельного жанра в 50–60-е годы XIX века, представленный уникальными для своего времени произведениями, не имеющими аналогов в западноевропейской музыке («Персидские песни» А. Рубинштейна и «Грузинская песня» Балакирева), что во многом было связано с общими процессами в русской художественной культуре этого периода.

Общим же для всей европейской культуры, включая русскую, было то, что расцвет жанра оркестровой песни пришелся на конец XIX — начало XX века. В России, на первый взгляд, этот расцвет оказался менее ярким, потому что крупнейшие композиторы, достигшие к началу XX века творческой зрелости (такие как А. Н. Скрябин или С. В. Рахманинов), не испытывали серьезного интереса к оркестровой песне. Тем не менее, этот жанр был широко представлен в творчестве многих других авторов. Изучение истории оркестровой песни открывает для науки и исполнительства ряд забытых или малоизвестных произведений, которые имеют не только историческое, но и художественное значение.

Оркестровая песня тесно связана с развитием концертной практики, и ее история помогает раскрыть некоторые малоизученные аспекты этой стороны музыкальной жизни России XIX — начала XX века.

Наконец, этот жанр обладает своим собственным неповторимым обликом и дополняет жанрово-стилистическую картину русской музыки на каждом этапе ее развития от первых десятилетий XIX до XX века. При своем зарождении он соприкоснулся с романтической эстетикой, затем отчасти и эстетикой реализма, наконец, оказался особенно созвучен художественным тенденциям начала XX века. Без оркестровой песни представление об эволюции музыкального искусства в XIX — начале XX веков было бы неполным и сделалось бы, несомненно, беднее.

Целью работы стало *изучение развития оркестровой песни в русской музыке на протяжении XIX и в начале XX века и характеристика наиболее заметных явлений в этой области композиторского творчества.*

Для достижения названной цели требовалось решить следующие **задачи**:

- собрать нотный материал, в том числе труднодоступный, атрибутировать и систематизировать его;
- выделить характерные черты, которые объединяют произведения разного времени и разных авторов и позволяют относить их к одному жанру, обладающему особыми закономерностями;
- выявить разновидности жанра оркестровой песни;
- поставить оркестровую песню в контекст смежных явлений, прежде всего, камерно-вокальной музыки;
- проследить связи оркестровой песни с общими тенденциями развития русской музыкальной культуры, с эволюцией концертной жизни, с деятельностью выдающихся исполнителей;
- понять логику развития оркестровой песни, выделить главные вехи в ее истории и показать характерные образцы, относящиеся к разным периодам;
- в общем плане определить особенности развития жанра в России в сравнении с западноевропейскими странами.

Разработанность темы. В существующей литературе о русской музыке песням для голоса с оркестром уделено мало внимания. Если не считать предисловий и исследований, сопровождающих публикации соответствующих нотных текстов¹, оркестровые версии обычно лишь упоминаются в дополнение к фортепианным, которые заведомо рассматриваются как основные. Иначе обстоит дело лишь тогда, когда речь

¹ Например, предисловие Л. А. Баренбойма к изданию: *Рубинштейн А. Г.* Двенадцать песен на слова Мирза Шафи (в переводе Ф. Боденштедта). Для голоса с симфоническим оркестром. Партитура. / Публ. и ред. Л. Баренбойма. Л.: Музгиз, 1960; комментарии И. Я. Вершининой к изданию: *Стравинский И. Ф.* Вокальная музыка. Выпуск 2. / Сост. и комм. И. Вершининой, ред. Д. Смирнова. — М.: «Советский композитор», 1988; исследование А. И. Климовицкого в книге: *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена: На двух языках / Под научной ред. К. И. Южак, англ. перевод под ред. Стюарта Кемпбелла. — СПб.: Музыкальная школа. 2003. — 392 с. — (Сокровища музыкальных архивов Санкт-Петербурга).

идет о произведениях, не имеющих авторских редакций для голоса с фортепиано². Впрочем, и в этих случаях оркестровые версии порой оказались совершенно забыты в противоположность позднейшим неавторским переложениям. Так случилось, например, с «Грузинской песней» Балакирева или с песней Бородина «У людей-то в дому» (переложения М. П. Мусоргского и Г. О. Дютша соответственно). Невнимание к оркестровой песне как отдельной области композиторского творчества заметно и в обобщающих музыкально-исторических трудах, даже в тех, которые включают материал первых десятилетий XX века — времени расцвета оркестровой песни. Так, в «жанровых» томах серии «Музыка XX века» (Ч. I. Кн. 1. М., 1976) произведения для голоса с оркестром не упоминаются или трактуются как образцы камерно-вокальной музыки. В трехтомной «Истории современной отечественной музыки» (М., 1995–2001), где соблюден жанровый принцип подачи материала, упоминания о песнях для голоса с оркестром также приходится искать в главах под названием «Камерная вокальная музыка». Нам неизвестны работы, где оркестровая песня была бы включена в систему жанров русской музыки.

В зарубежной музыковедческой литературе дело часто обстоит подобным же образом. В больших энциклопедических статьях о существовании песен с оркестром лишь кратко говорится в статьях «Lied», «Song», которые посвящены песне в ее традиционном камерном варианте³. С другой стороны, в немецкой и англоязычной литературе имеются работы, специально посвященные проблемам жанра оркестровой песни в целом и фактически впервые привлечшие внимание к этому предмету; они возникли в середине 1970-х годов⁴. Причину сравнительно позднего появления подобных работ можно видеть в том, что проблемы жанра оркестровой песни мало обсуждались самими композиторами и критиками соответствующего времени. Фактически лишь статья австрийского композитора и дирижера Зигмунда фон Хаусеггера «Об оркестровой песне»⁵ является заметным свидетельством тех дискуссий, следы которых разрозненно представлены в критике конца XIX — начала XX века, то есть периода расцвета жанра. Таким образом, постановка вопросов, связанных с оркестровой песней, не вошла в традиции мысли о музыке (в отличие от проблем оперы, симфонических жанров, камерно-вокальной музыки и проч., эстетические

² В работе А. И. Кандинского (*Кандинский А. И. Симфонические произведения М. А. Балакирева*. — М.: Музгиз, 1960) «Грузинская песня» Балакирева рассматривается как часть *симфонического* творчества композитора, хотя автор и вынужден, полагая, что партитура не сохранилась, опираться на фортепианное переложение М. П. Мусоргского, снабженное указаниями инструментов.

³ См.: *Jost P. Lied // Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Ausg. Bd. 5. Kassel u. a., 1996. S. 1259–1328; *Sams E. a. o. Lied // The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. London, 2001. Vol. 14. P. 662–681; *Chew G. a. o. Song // Ibid.* Vol. 23. P. 704–716.

⁴ См.: *Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze // Die Musikforschung*. Hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung. / Ch.-H. Mahling u. W. Dömling. 30. Jg. 1977. — Kassel, Basel: Bärenreiter. — S. 425–452; *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.

⁵ *Hausegger, Siegmund von. Über den Orchestergesang (1912) // Hausegger, Siegmund von. Betrachtungen zur Kunst: Gesammelte Aufsätze*. Leipzig, 1920. — (Die Musik). — S. 205–214

дискуссии вокруг которых давно составляют своего рода комментарий к композиторской практике). После упомянутых работ Г. Данузера и Э. Крэйвитта и под их влиянием появились исследования, посвященные более или менее частным аспектам жанра, преимущественно на материале австро-немецкой и французской музыки конца XIX — начала XX веков⁶. И, конечно, наблюдения над оркестровыми песнями Малера, Р. Штрауса, А. Шёнберга можно найти в многочисленных посвященных этим композиторам работам, в том числе отечественных авторов⁷.

Опыт изучения оркестровой песни на материале зарубежной музыки помогает нам в определении основных проблем, которые ставит этот жанр, но не избавляет от ощущения, что перед нами лежит еще совсем не тронутая область творчества русских композиторов.

Из сказанного вытекает **научная новизна работы** — в ней впервые собран и обобщен материал, касающийся истории оркестровой песни в России, поставлен вопрос о специфике развития этого жанра в русской музыке, сделана попытка выяснить судьбу оркестровой песни как особого художественного явления в связи с общими историко-стилевыми процессами в русском искусстве.

Предмет исследования — история жанра оркестровой песни от его зарождения до наивысшего расцвета на рубеже XIX–XX веков. Сюда входят несколько более частных предметов исследования: отдельные наиболее яркие и характерные для каждого хронологического этапа произведения, поэтические и музыкальные особенности жанра, взаимосвязь оркестровой песни с другими жанрами, ее место в концертной практике, отдельные аспекты истории восприятия оркестровой песни.

Материал исследования. Диссертация опирается на обширный материал, значительная часть которого труднодоступна. Большинство сочинений в виде партитур не переиздавалось, а первые издания стали библиографической редкостью. Их тиражи, по всей видимости, были очень небольшими. Скорее всего это объясняется тем, что для любителей и знатоков музыки, собирающих партитуры, оркестровая песня уступала по значению крупным симфоническим и театральным произведениям, так что главными покупателями этих изданий были малочисленные концертные организации, желавшие включить ту или иную оркестровую песню в свои программы. Даже Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге, обладающая самым крупным фондом дореволюционных нотных изданий, не располагает всем относящимся к нашей теме нотным материалом. Некоторые

⁶ См.: *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, 1993; *Fauser A.* Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920. Laaber, 1994; *Kahnt C.* Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende // *Musik zur Jahrhundertwende* / Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.

⁷ Например, в статье: *Петров Д. Р.* Из истории оркестровой песни. Арнольд Шёнберг. Опус 8 // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции. М., 2002. С. 56–71.

издания доступны лишь в музеях или в личных архивах музыкантов. Так, печатная партитура «Грузинской песни» М. А. Балакирева, которую многие исследователи считали утраченной (несмотря на факт издания), рассмотрена в настоящей работе.

Значительное количество партитур никогда не издавалось и сохранилось только в виде рукописных источников. Обращение к ним позволило, например, более подробно, чем это имело место в научной литературе, описать оркестровые баллады А. Верстовского, ввести в научный обиход некоторые сочинения Д. Кашина, И. Ленгардта, А. Алябьева. Для решения поставленных в работе задач это оказалось особенно важным, так как именно оркестровая песня первой половины XIX века представлена наименьшим количеством печатных источников. Дальнейшее изучение рукописных собраний может привести, несомненно, к значительному расширению материала по всем периодам истории жанра.

Научно-практическая значимость работы. Содержащиеся в диссертации сведения, наблюдения и выводы могут найти применение в учебных курсах истории музыки и истории оркестровых стилей, в работах, посвященных вокальной музыке, теории и истории музыкальных жанров, творчеству отдельных авторов, взаимодействию слова и музыки; послужить источником сведений для составления каталогов и баз данных. Диссертация также может способствовать расширению репертуара исполнителей и служить им справочным материалом.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской музыки Московской консерватории имени П. И. Чайковского 19 мая 2011 года и была рекомендована к защите. Основные положения работы были представлены на научных конференциях в Москве и Великом Новгороде.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка использованных рукописных и нотных источников, списка литературы и приложения. После рассмотрения общих проблем жанра оркестровой песни в первой главе дальнейшее изложение следует в основном хронологическому принципу (исключение сделано для неавторских оркестровок, рассмотренных в четвертой главе). Приложение содержит сводную таблицу известных нам оркестровых песен русских композиторов XIX — начала XX века.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, выясняется степень ее изученности, определяется основная проблематика, формулируются цели и задачи исследования, обосновывается структура диссертации.

Первая глава «Оркестровая песня. Проблемы жанра» посвящена эстетическому обоснованию феномена оркестровой песни, рассмотрению его в контексте жанровой системы музыки XIX — начала XX века и общих процессов в музыкальной культуре этого периода. Глава состоит из пяти разделов:

В I разделе («*Понятие*») дается обоснование понятия «оркестровая песня». Это выражение, вынесенное в заглавие работы, не просто является синонимом словосочетания «песня для голоса с оркестром», но акцентирует внимание на особых качествах этого жанрового явления, принципиально отличающих его от камерной вокальной музыки.

Эстетика оркестровой песни зародилась в эпоху романтизма, когда возникло представление о том, что в песне голос и сопровождение составляют неразделимое музыкальное единство. Именно в романтической песне инструментальное сопровождение приобрело значение важнейшего средства выражения лирического чувства. Это сделало возможным сознательное использование темброво-фактурных возможностей оркестра, которое привело к появлению жанра оркестровой песни.

Исторически сложилось так, что песни, которые создавались в XIX и начале XX века для голоса с оркестром, всегда соседствовали с их же вокально-фортепианными версиями. Это было обусловлено условиями музыкальной жизни, предназначенностью песни прежде всего для домашнего музицирования. Соотношение фортепианной и оркестровой версий бывало различным. Оркестровая песня могла представлять собой

- а) оркестровку чужого сочинения;
- б) оркестровку собственного сочинения автора, сделанную после вокально-фортепианной версии;
- в) вокально-оркестровую композицию, созданную либо задуманную одновременно с камерной версией;
- г) вокально-оркестровую композицию, камерная версия которой является позднейшим переложением (авторским или неавторским).

Предметом исследования об оркестровой песне должны быть все эти разновидности, потому что даже позднейшие оркестровки ранее написанных сочинений (своих или чужих) сплошь и рядом сопровождалась решением особых художественных задач, невозможных и не предполагавшихся в оригинальной фортепианной версии. В этих случаях особые свойства жанра оркестровой песни могут выступать не менее очевидно, чем в оригинальных сочинениях. Кроме того, хронологическое «запаздывание» оркестровой

версии еще не исключает того, что композитор уже при создании песни для голоса с фортепиано мог предсказывать ее тембровое воплощение в оркестре (такие примеры есть, скажем, у М. А. Балакирева). Наконец, связь с песней камерной становилась для развития оркестровой песни фактором не столько сдерживающим, сколько обогащающим. Иначе и не могло быть. Оркестровая песня заимствовала достижения камерно-вокальной лирики, развивалась на основе того же круга поэтических источников, что и романтическая песня вообще, хотя и обнаруживала свои особые предпочтения. Следовательно, оркестровая песня предполагала воплощение иными средствами той тематики, того круга образов, тех музыкально-поэтических форм, какие были свойственны камерно-вокальной музыке.

Во II разделе («*Оркестровая песня и развитие концертной практики*») речь идет о влиянии на композиторское творчество в жанре оркестровой песни процессов, происходивших в концертной практике. XIX век — период бурного развития концертной жизни. В первую половину столетия концерты были разнообразны, многочисленны и могли в себя включать произведения любых жанров. Поскольку вокальная музыка занимала в этих программах немалое место, в практике таких смешанных концертов (с участием оркестра) заключались предпосылки для появления оркестровок песен и романсов.

Но более отчетливо потребность в оркестровой песне проявилась позднее, когда концерты стали дифференцироваться по жанровой принадлежности исполняемых произведений; в частности, стали различаться концерты камерные и симфонические. В программах последних песни для голоса с фортепиано временами еще появлялись в виде своего рода интермедий, но к концу XIX века такая практика стала казаться безусловно архаичной. Условия исполнения камерно-вокальной и вокально-оркестровой музыки окончательно разделились. Это, несомненно, способствовало расцвету жанра оркестровой песни на рубеже веков.

Большую роль в истории оркестровой песни сыграли выдающиеся певцы своего времени. В России это были П. А. Булахов, Н. В. Лавров, А. О. Бантышев, Е. С. Сандунова, О. А. Петров, Д. М. Леонова, позднее Е. И. Збруева, В. Н. Петрова-Званцева, и другие. Зачастую по их просьбе появлялась та или иная оркестровая песня. Именно великим певцам мы обязаны появлением многих инструментовок и оригинальных произведений для голоса с оркестром. Особую же роль в распространении жанра сыграл Ф. И. Шаляпин. Оперный певец, он часто выступал в симфонических собраниях, давал сольные концерты с оркестром и заботился о создании соответствующего репертуара. Оркестровые песни создавали в расчете на голос Шаляпина и посвящали ему разные композиторы, в том числе А. Аренский (баллада «Волки», ор. 58), Ю. Блейхман (баллада «Курган», ор. 26 № 1), Р. Глиэр («Кузнецы», ор. 22), постоянный аккомпаниатор Шаляпина Ф. Кенеман (баллада «Как король шел на войну», романс «Три дороги»), Ю. Сахновский (вокальная сюита «К Родине»), С. Василенко (поэмы «Вирь» и «Вдова»). Известно, что в некоторых случаях сам певец

обращался к композиторам с просьбой инструментовать для него ту или иную вокальную миниатюру. В частности, для него делали инструментовки чужих романсов Б. Асафьев (песня Бетховена «Под могильным камнем»), И. Стравинский (две «Песни о блохе» Мусоргского и Бетховена), Ю. Сахновский (романсы Глинки и других авторов), Ф. Кенеман («Песня о блохе» Мусоргского и др.) и т. д.

В III разделе («*Особенности развития оркестровой песни в России*») выясняются отличительные черты истории жанра в русской музыке. Период рубежа XIX и XX веков был временем расцвета оркестровой песни. Но в русской музыке крупнейшие из композиторов, достигших к началу XX века творческой зрелости (Скрябин, Рахманинов), не испытывали серьезного интереса к оркестровой песне, которая между тем широко представлена, как говорилось, в творчестве забытых и недостаточно изученных авторов; или же речь идет о ранних сочинениях композиторов, которым только еще предстояло стать заметными фигурами. В то же время количество оркестровых песен, создаваемых самыми различными композиторами было очень велико и некоторые из них представляют собой настоящие жемчужины жанра.

Если же мы обратимся к более раннему времени, то увидим, что изучение творчества русских композиторов может внести в общую историю оркестровой песни заметные коррективы. Для исследователя оркестровой песни (такого, как Э. Крэйвитт или Г. Данузер), имеющего в виду прежде всего западноевропейскую традицию, картина выглядит следующим образом: после того, как практика оркестровки ранее написанных камерно-вокальных произведений стала обычной⁸, композиторы лишь к концу 1880-х годов стали создавать оригинальные песни для голоса с оркестром. Этот момент рассматривают как рождение оркестровой песни в качестве самостоятельного жанра композиторского творчества, а первыми образцами этого жанра считают сочинения Ф. Вейнгартнера (1887), Ф. Дилиуса (1889, 1891), Х. Пфицнера (1891) и Г. Малера (1892) (см.: Danuser, 427).

У русских же композиторов оркестровая песня стала самостоятельным жанром гораздо раньше. Уже в 1854 году А. Рубинштейн создал цикл вокальных миниатюр «Персидские песни», изначально рассчитанный на исполнение с оркестром; в 1858 году Мусоргский написал оркестровую песню «Где ты, звездочка?», а еще через пять лет к этому же жанру обратился Балакирев, создавший в 1863 году «Грузинскую песню». Правда, эти сочинения не получили тогда большого распространения, так что в последующем интересе к жанру на рубеже веков вряд ли сказывалась память о написанных в середине столетия сочинениях. Но это не мешает признать их

⁸ Хотя точное время, когда стали появляться такие оркестровки, определить вряд ли возможно, важной вехой стала публикация одной из первых подобных работ: в 1856 году из печати вышла партитура цикла «Летние ночи» Г. Берлиоза, написанного в первоначальной версии для голоса и фортепиано в 1838–1841 годах.

одними из самых замечательных образцов оркестровой песни, которые поистине украшают историю этого жанра в русской музыке.

Еще ранее, в первой половине XIX века, картина оркестровой песни в России также отличается от обобщенного представления о развитии этого жанра. Если в Западной Европе, как следует из литературы, этот период не представлен сколько-нибудь значительными образцами, русская музыка дает достаточно материалов для того, чтобы включить его в историю оркестровой песни хотя бы на правах предварительного этапа. Связывать с этим временем подлинное рождение оркестровой песни мешает, главным образом, то обстоятельство, что появившиеся тогда сочинения нужно относить не к оркестровой песне в целом, а к отдельным жанровым явлениям (баллада, «русская песня», реже лирический романс), которые развивались независимо друг от друга

В IV разделе (*«Из истории восприятия оркестровой песни»*) идет речь о некоторых аспектах истории восприятия жанра, и не только в России. Даже в период расцвета оркестровой песни на рубеже XIX–XX веков не все воспринимали его одинаково: кто-то с явным творческим интересом, другие скорее как необходимость, вызванную концертной практикой. За этим более или менее явно стояла присущая оркестровой песне противоречивость, которая отражается в истории ее восприятия.

В сочетании лирического содержания и масштабных исполнительских средств, которые требуют большой концертной эстрады, заключалось одно из важнейших противоречий жанра оркестровой песни, которое и обусловило столь сложную ее судьбу. В этом разделе приводятся высказывания различных композиторов и музыкальных критиков, которые помогают раскрыть суть этой проблемы. Среди авторов анализируемых высказываний З. фон Хаузеггер, Г. Малер, Г. Берлиоз, В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, Н. Ф. Финдейзен, Я. Витоль, В. Коломыйцев и др.

V раздел (*«Оркестровая песня как самостоятельный жанр»*) посвящен отдельным поэтическим и музыкальным особенностям жанра. Здесь выражается мысль о том, что оркестровая песня находится в парадоксальной ситуации. Если композитор не признавал самостоятельности жанра, это не мешало ему качественно инструментовать романс в случае необходимости. Но при этом никаких особых художественных задач в области оркестровых средств выразительности композитор мог и не ставить. Тогда можно говорить о том, что перед нами оркестровая песня, являющаяся как бы продолжением камерно-вокальной музыки. Другое дело, если композитор обращается к оркестру, имея в виду специальные задачи — создание определенного колорита, передача особого эмоционального состояния и т. д. В этом случае можно говорить о принадлежности данного сочинения к оркестровой песне как самостоятельному жанру со своими, присущими только ему средствами выразительности. Парадоксальным образом получается, что жанр вокально-оркестровой песни постоянно находится в неустойчивом состоянии. Интересно, что подобная картина

продолжает сохраняться даже в начале XX века, когда оркестровая песня в целом существует как особый жанр композиторского творчества.

С другой стороны, само понятие «жанр» складывается из двух составляющих: предназначение произведения для определенных целей, условий исполнения, состава участников и — совокупность характерных для жанра выразительных средств. Оба аспекта рассматриваются в работе и исходя из этого утверждается правомерность подхода к оркестровой песне как самостоятельному жанру.

Вторая глава «Первая половина XIX века» состоит также из пяти разделов. Первый из них («Обзор») содержит общую характеристику этого периода в истории жанра. Он рассматривается как предыстория жанра, поскольку речь идет о существовании отдельно взятых жанровых разновидностей русского романса, таких как баллада для голоса с оркестром, концертная «русская песня», оркестровки лирических романсов. Они еще не сложились в целостный жанр, но для его последующей истории не прошли бесследно.

В первую половину XIX века среди основных разновидностей русского романса («русская песня», баллада, жанрово-характерный и национально-характерный романс, элегия и лирический романс⁹) — почти все, за исключением жанрово-характерных и национально-характерных романсов, соприкоснулись с оркестром. Это связано со множеством обстоятельств. Среди них — особенности музицирования и концертной жизни в России, взаимопроникновение русских и западноевропейских музыкальных традиций, влияние русского фольклора, интересы певцов и их взаимоотношения с композиторами.

Одним из важных обстоятельств зарождения оркестровой песни была история крепостных оркестров в России. Другим обстоятельством были личные взаимоотношения авторов и исполнителей, например А. Н. Верстовского и Н. В. Репиной, А. А. Алябьева и А. А. Плещеева и др.

II раздел («Баллада») посвящен истории зарождения вокально-оркестровой баллады. Жанр баллады пришел в русскую музыку из Австрии и Германии в конце 1800-х и в 1810-е годы, когда в России стало известно вокальное творчество И. Р. Цумштега, К. Ф. Цельтера, И. Ф. Рейхардта и других. Ее появлению сопутствовало развитие различных самобытных форм вокального музицирования. Одно из них — «романсы в лицах», то есть театрализация небольших вокальных сочинений, которым могло сопутствовать оркестровое сопровождение.

Важным аспектом для зарождения жанра стало появление поэтической баллады благодаря переводам в творчестве Жуковского.

⁹ Мы опираемся на классификацию, принятую (с небольшими отличиями) разными авторами (в т. ч. О. Б. Хвоиной, М. Г. Долгушиной, В. А. Васиной-Гроссман, Н. Ф. Финдейзенем и другими).

Основоположником вокально-оркестровой баллады в русской музыке стал А. А. Плещеев. Благодаря его личной дружбе с Жуковским, он был первым композитором, положившим на музыку его стихотворные баллады, которые впервые исполнялись его женой с сопровождением крепостного оркестра. Таким образом, первые образцы баллад были написаны именно для голоса с оркестром (партитуры не сохранились).

Вскоре к этому жанру обратились и другие композиторы, в том числе А. Н. Верстовский. Он стал автором баллад: «Черная шаль», «Три песни скальда» и «Три песни», исполнявшиеся на театральной сцене с декорациями и костюмами. Это привлекло внимание музыкальной общественности и заставило говорить о новом жанре, который, впрочем, еще не получил определенного названия (В. Ф. Одоевский называет эти произведения «кантатами», но сам Верстовский использует и другие жанровые обозначения, такие как «лирико-драматическая сцена» и собственно «баллада»).

Дальнейший анализ баллад Верстовского призван, с одной стороны, раскрыть основные характерные черты жанра — большая протяженность, сквозная текстомзыкальная форма с элементами репризы, смысловое следование музыки тексту, а с другой стороны — показать роль оркестра в этих произведениях (не только колористическую, но и формообразующую). Можно сделать вывод, что в первых же сочинениях в жанре вокально-оркестровой баллады в русской музыке оркестр является важнейшей частью их замысла.

Баллады Плещеева и Верстовского представляют собой род «сквозной» баллады. Чуть позднее в обиход вошла также куплетная баллада. Ярким примером такого рода сочинений является «Ночной смотр» Глинки, который кроме оригинальной фортепианной версии имеет также две авторские оркестровые версии. Их сравнительный анализ показывает колористические возможности оркестра для выражения образов балладной поэзии.

III раздел («*Русская песня*») повествует о другой разновидности русской вокальной музыки. Соединив в себе европейское и «национальное» начала, «русская песня» стала излюбленным концертным жанром в конце XVIII и первые десятилетия XIX века. Самостоятельные обработки для голоса (и/или хора) с оркестром, а также в составе первых русских опер, дали ей путь на концертную эстраду. Впрочем, использование оркестра в подобных произведениях редко было связано с решением специальных художественных задач. Помимо фрагментов из опер в виде партитур сохранились лишь некоторые образцы подобных обработок «русских песен» для голоса с оркестром. В качестве образцов этого рода музыки анализируются неопубликованные сочинения Д. Н. Кашина и И. А. Ленгардта. Упоминаются также произведения Алябьева, в частности обработка знаменитого «Соловья».

Среди образцов «русской песни» можно найти отдельные примеры, в которых роль оркестра выполняет значительную колористическую функцию.

Такова песня «Колокольчик» Верстовского, которую композитор инструментовал дважды (обе редакции сравниваются в работе). Оркестр создает особый звукообраз унылого зимнего пейзажа при помощи подражания однообразному звяканью дорожного колокольчика.

IV раздел («*Элегия и лирический романс для голоса с оркестром. А. Алябьев*») посвящен разновидностям русского романса, которые гораздо реже получали оркестровую обработку. В то же время элегия и лирический романс были наиболее распространенными явлениями камерно-вокальной музыки первой половины XIX века. Появление их оркестровых вариантов, в отличие от баллад и «русских песен», не вытекало музыкальных особенностей жанра или норм его бытования и было явлением скорее исключительным, чем закономерным.

Особую роль в становлении этих разновидностей русского романса сыграл А. Алябьев. Вероятно, именно он впервые создает для голоса с оркестром чисто лирические миниатюры, которые впоследствии станут столь же типичными для жанра оркестровой песни, как и сочинения балладного, философского, драматического содержания.

Все законченные романсы для голоса с оркестром были написаны Алябьевым в период жизни в Оренбурге (1833–1835). Возможно, что качество местного оркестра не позволяло исполнять крупные симфонические произведения, поэтому Алябьев сосредоточился на создании вокально-оркестровых миниатюр. Известно также, что свои партитуры он посылал в Москву А. Н. Верстовскому для певицы Н. В. Репиной, которая, вероятней всего, их и исполняла.

В работе перечислены все обнаруженные в фонде Алябьева, хранящемся в ГЦММК имени М. И. Глинки, вокальные миниатюры для голоса с оркестром с указанием состояния рукописей и краткой характеристикой этих сочинений. Приведен также сравнительный анализ фортепианной и оркестровой версии романса «Ясны очи, черны очи», который показывает, что в оркестровом виде форма этого романса претерпела изменения (варьировано-строфическая вместо куплетной), значительно обогатились выразительные средства.

В V разделе («*От оркестровой „русской песни“ к самостоятельной вокально-оркестровой миниатюре (М. Мусоргский. „Где ты, звездочка?“)*») охарактеризована песня Мусоргского, которая оказалась на рубеже между предварительным этапом истории оркестровой песни и ее рождением как полноценного самостоятельного жанра. Она фактически ознаменовала новое отношение к национальному началу в вокальной лирике. В этой песне Мусоргского можно говорить о переходе от условностей жанра «русской песни» к воплощению подлинного духа народной протяжной песни, переосмысленной в композиторском творчестве. Происходит это во многом благодаря использованию выразительных средств оркестра.

Третья глава «50–60-е годы XIX века. Первые вершины» посвящена тому этапу оркестровой песни, который можно рассматривать как начало его истории в качестве целостного самостоятельного явления.

Глава состоит из трех разделов. Первый из них («Обзор») посвящен общей характеристике этого периода. Именно в 50–60-е годы XIX века появились первые — и при этом выдающиеся — произведения, в которых жанр оркестровой песни обрел новое качество, заявил о себе как жанр самостоятельный. В это время создание оркестровой песни осознается как специальная творческая задача; обращение к оркестру уже не всегда было связано с приспособлением произведения к условиям концертной практики, а происходило подчас по внутреннему побуждению композитора, определялось самим характером его художественного замысла. При общем взгляде на оркестровые песни, созданные в 50–60-е годы (как изначально задуманные в этом качестве, так и явившиеся результатом позднейших обработок камерно-вокальных сочинений), бросается в глаза отсутствие прежних «точек притяжения», какими выступали ранее баллада и «русская песня». Конечно, это можно объяснить тем, что названные жанры теряют свое значение и в области камерно-вокальной музыки. Но будь это единственной причиной, оркестровая песня также выпала бы из поля зрения композиторов. Однако произошло другое: оркестровая песня, отчасти сохраняя связи с балладой и «русской песней», стала осваивать новую тематику, возникать на основе более широкого поэтического материала. Это можно видеть на примере оригинальных сочинений и оркестровок позднего Глинки, Мусоргского, Балакирева и А. Рубинштейна.

«Грузинская песня» Балакирева и «Персидские песни» Рубинштейна занимают в этом ряду особое положение. Эти произведения связаны с ориентальной тематикой и обращение к оркестру в этом контексте явно не случайно. Оба композитора стремились создать музыкальный образ Востока не только средствами мелодики, гармонии или ритма, но и с помощью оркестровых тембров.

Во II разделе («А. Рубинштейн. Двенадцать песен на слова Мирза Шафи») показаны особенности этого цикла, как одного из первых самостоятельных выдающихся образцов сложившегося жанра. В разделе разбираются принципы построения цикла, взаимосвязи между отдельными песнями, в том числе тембровые, и роль оркестра в целом. Особо отмечается использование редких для симфонического оркестра инструментов, таких как гитара и цимбалы (первое в истории музыки применение цимбал в симфоническом оркестре). Большую роль в цикле играют симфонические фрагменты, которые не только имеют самостоятельное значение, но в некоторых случаях резко контрастны основным (вокальным) разделам песен.

III раздел («М. Балакирев. „Грузинская песня“») — еще один аналитический очерк, посвященный произведению, которое так же, как и «Персидские песни» Рубинштейна, имеет ориентальный колорит. Но в остальном Балакирев демонстрирует иной подход к оркестровой песне. В

отличие от миниатюр Рубинштейна, объединенных в цикл, это отдельная вокально-оркестровая пьеса, но форма ее, малое рондо, включает внутри себя и контраст, и развитие музыкального образа. Особую роль в нем также играют средства оркестровой выразительности, в т. ч. имеющие формообразующее значение.

Анализ этого сочинения показывает, что рассматривать его вне оркестрового решения — значит упускать из виду одну из важнейших сторон замысла композитора. Между тем партитура остается неизвестной исследователям, многие авторы полагают, что она не сохранилась, в то время, как в настоящей работе она последовательно проанализирована.

Четвертая глава «Неавторские оркестровки» посвящена тому явлению из области оркестровой песни, которое на протяжении всей истории оркестровой песни составляло значительную часть сочинений в этом жанре и имело не только прикладное, но и (возраставшее со временем) художественное значение.

I раздел (*«Первая половина XIX века. Оркестровки М. И. Глинки»*) посвящен неавторским оркестровкам в тот период, когда отношение к оркестровой песне как самостоятельному жанру еще не сложилось. Прикладная функция переложений оказывалась на первом плане. Истоки практики неавторских оркестровок можно увидеть в начальном этапе развития русской оперы, когда одной из задач капельмейстера было оркестровать известную песню, «на голос» которой должна была исполняться та или иная ария. Однако с развитием оперы подобная практика ушла навсегда. Зато неавторские инструментовки вокальных миниатюр продолжили жизнь в концертах. Этому способствовало значительное развитие концертной жизни, в особенности в двух музыкальных столицах России — Петербурге и Москве.

Впрочем, на качество оркестровки камерно-вокальной миниатюры редко бывало обращено внимание. В большинстве случаев мы просто не знаем, в каком виде исполнялось произведение и кто мог быть автором оркестрового варианта. Подобные оркестровки часто делали сами капельмейстеры, они могли и не вкладывать в это особых творческих усилий.

И все же некоторые дошедшие до нас партитуры демонстрируют выдающиеся образцы вокально-оркестровых произведений. Среди них две инструментовки М. И. Глинки — песен А. Алябьева «Соловей» и А. Даргомыжского «Лихорадушка», которые в работе кратко охарактеризованы. Примечательно, что в оркестровке песни Алябьева Глинка отказывается от строгой повторности в куплетах, используя варьированно-строфическую форму. Это указывает на то, что средства оркестра применялись им отнюдь не механически, но, напротив, имели особое выразительное значение.

II раздел (*«Вторая половина XIX века — рубеж XIX–XX веков. Мастера и их ученики»*) посвящен неавторским инструментовкам, возникшим в период

существования оркестровой песни в качестве самостоятельного жанра, вплоть до его расцвета. Подъем симфонической музыки в это время, развитие концертной практики делали все более востребованными и произведения для голоса с оркестром. Появление оригинальных оркестровых песен также привлекало внимание музыкантов к этой разновидности музыки. К концу XIX века не остается практически ни одного композитора, который не попробовал бы свои силы в области сочинений для голоса с оркестром — и прежде всего, благодаря возможности (а порой и необходимости) оркестровать чужие произведения.

Рассматривая эти сочинения, можно заметить отличия в отношении к вокально-оркестровым миниатюрам композиторов московской и петербургской школ. В частности, и Чайковский, и его ученик Танеев делали оркестровки чужих произведений (Танеев оркестровал некоторые романсы своего учителя), но для них эти работы имели прикладное значение (несмотря на это их инструментовки, конечно, отличаются высоким качеством работы и демонстрируют некоторые черты авторского стиля этих композиторов).

Иначе относились к подобного рода произведениям композиторы петербургской школы, в частности те, кто отдал значительную часть своей жизни сохранению и приведению в порядок творческого наследия своих учителей. Причин для оркестровки вокальных миниатюр здесь могло быть несколько. Во-первых, оркестрованная вокальная миниатюра могла попасть в симфонический концерт, а значит привлечь внимание более широкой и серьезно настроенной публики и критиков. Во-вторых, оркестровое сопровождение могло более тонко и детально выявить авторский замысел. Наконец, работа над партитурой позволяла композитору еще раз творчески соприкоснуться со стилем любимого Мастера. Поэтому доработка или оркестровка вокальных миниатюр стала для этих композиторов естественной и закономерной частью общей редакторской работы. К ним относятся, в частности, М. О. Штейнберг и С. М. Ляпунов.

Отдельно рассмотрены неавторские оркестровки, выполненные тремя крупнейшими петербургскими композиторами (III раздел «*М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов*»). Они посвящали себя редакторской работе над наследием не одного, а многих композиторов, и для них оркестровка вокальных миниатюр представляет собой пусть небольшую, но самостоятельную часть творчества.

Меньше других инструментовал чужие вокальные миниатюры М. А. Балакирев. Это объясняется тем, что он и в целом не был плодовитым композитором. Центральное место среди неавторских инструментовок Балакирева заняли произведения Глинки. В работе перечисляются его инструментовки и даются некоторые сведения по истории их создания, приводятся отзывы современников.

Особенно много занимался редактированием и оркестровкой чужих произведений Н. А. Римский-Корсаков, уделяя основное внимание

творчеству своих безвременно ушедших друзей и соратников по «Новой русской школе» — А. П. Бородин и М. П. Мусоргского. Вероятно, помимо практического интереса, ему было важно довести их произведения до эстетического совершенства (с его собственной точки зрения) и способствовать их утверждению в концертном репертуаре. Особое внимание здесь уделяется оркестровке баллады Бородина «Море», которую задумывал оркестровать сам автор, но не осуществил свой замысел; а также песни «Спящая княжна». Обе эти инструментовки демонстрируют, что выразительные средства оркестра способны значительно изменить драматургию инструментованного сочинения.

А. К. Глазунов уделял еще более значительное внимание инструментовкам вокальных миниатюр других авторов, чем Римский-Корсаков. По сравнению с Балакиревым и Римским-Корсаковым, Глазунов относился к следующему поколению композиторов. Он не был столь связан ни ощущением личного долга (как Римский-Корсаков), ни принципами балакиревского кружка в целом.

В то же время он не только признавал значение жанра вокально-оркестровой песни в истории музыки, но и, видимо, с симпатией относился к нему, ценил его художественные возможности. Отсюда проистекает несколько иное отношение к выбору романсов для инструментовки. Он обращался большей частью к творческому наследию уже ушедших из жизни композиторов и никак не был связан их авторской волей. Это обусловило более свободное обращение с первоисточниками, более серьезную их переработку.

В этом разделе перечислены инструментовки Глазунова и особо выделена инструментовка романса Бородина «Для берегов отчизны дальней», которая изменяет внешний облик романса, подчеркивая выразительность деталей фактуры и вместе с тем смягчая трагическую напряженность миниатюры.

В особый IV раздел («*Вокальные миниатюры М. П. Мусоргского в неавторских инструментовках*») вынесены оркестровки вокальных произведений композитора, который на фоне всего русского композиторского творчества XIX века особенно выделялся декларативным разрывом с традициями и поисками новых выразительных средств музыкального искусства. Его творчество было созвучно идеям русского реализма, стремившегося преодолеть сложившиеся нормы искусства, грозившие стать не более, чем шаблонами. Рассчитанным в уме художника пропорциям противопоставлялось неизмеримое богатство и разнообразие форм, готовое соперничать с самой жизнью.

К творчеству Мусоргского снова и снова обращались композиторы самых разных эпох и поколений. Количество обработок, инструментовок и переинструментовок не может быть сравнимо ни с одним другим композитором его эпохи. Они всегда становились для их авторов важным творческим заданием, так или иначе созвучным их собственным

художественным устремлениям. Это особенно заметно в XX веке (Д. Шостакович, Э. Денисов, И. Маркевич) вплоть до нашего времени, хотя в диссертации рассматривается только дореволюционный период.

Первый этап посмертной жизни наследия Мусоргского в значительной степени связан с редакторской деятельностью Римского-Корсакого и его учеников.

Римский-Корсаков делал инструментовки вокальной музыки, а также переинструментовки некоторых романсов, оркестрованных самим Мусоргским. На их примере можно ясно увидеть стилевые различия творчества Мусоргского и Римского-Корсакова.

В диссертации дан сравнительный анализ партитур песни Мусоргского «Гопак» в двух оркестровках — самого автора и Римского-Корсакова. Показаны принципиальные различия в понимании формы и драматургии произведения. Например, в инструментовке Мусоргского разделы по уровню динамики не уравнивают друг друга и содержат очень глубокие контрасты. Отсюда возникает ощущение непрерывного становления формы и ее внутренней конфликтности. В инструментовке же Римского-Корсакова снято все, что, как могло казаться, утяжеляет восприятие целого (упрощен исполнительский состав, выровнены оркестрово-фактурные пласты и т. д.) и уравновешен динамический рельеф формы. Этим создается ощущение ее симметричности. Создавая в целом более стройную драматургию, Римский-Корсаков экономней расходует динамические средства, лучше, может быть, выстраивает динамику и форму в целом, но он же сглаживает контрасты и делает менее выразительными детали музыкальной ткани.

Пятая глава «Последняя четверть XIX — начало XX века. Расцвет жанра» повествует о состоянии оркестровой песни в кульминационный период ее истории. Здесь показаны различные подходы к жанру, свидетельствующие о богатстве его возможностей. Хотя собственно расцвет оркестровой песни пришелся на рубеж веков и даже, скорее, на первые годы XX века, в главе учтены сочинения, возникшие в конце 70-х и в 80-е годы XIX века (А. П. Бородин, П. И. Чайковский), которые можно рассматривать как предвосхищение скорого возвышения жанра, и как постепенную подготовку этого взлета, заключавшуюся во все большем внедрении оркестровой песни в композиторскую практику.

В I разделе («Обзор») дана общая характеристика названного периода.

Процесс развития оркестровой песни в русской музыке был созвучен тому расцвету, который переживала оркестровая песня в творчестве многих западноевропейских композиторов. Все более несомненно проявляются качества оркестровой песни как самостоятельного жанра со своей эстетикой, его специфика становится подчас предметом обсуждения и оценок, в обычай входит практика публикации партитур оркестровых песен.

Во вторую половину XIX века обособленные явления жанра оркестровой песни уступают место единой, хотя и многообразной жанровой

сфере, внутри которой прежние разновидности утрачивают самостоятельное значение и лишь в некоторых случаях (например, баллада) сохраняют за собой роль одного из множества ориентиров. В оркестровую песню проникает также ряд новых явлений, ранее ограниченных рамками камерно-вокальной музыки (например, обработки русских народных песен, или детские песни). Впрочем, общий характер оркестровой песни на кульминационном этапе ее развития определяется господством лирики, представленной в самых разных аспектах — в «чистом» виде, в сочетании с жанровой основой, или украшенной экзотическим колоритом. Сознали того авторы оркестровых песен или нет, произошел отказ от привычного ранее представления о сущностной связи лирики и камерной музыки. Это и стало скрытой пружиной для того расцвета жанра, который был бы невозможен без привлечения в оркестровую песню всего многообразия тематики, освоенной в камерно-вокальной музыке. В то же время этот процесс не был и не мог быть тотальным. Традиционный избирательный подход к содержанию оркестровой песни продолжал сказываться, например, в предпочтении, которое отдавали некоторые композиторы балладным текстам, или в значительной роли поэзии с изысканно экзотическим колоритом. Среди тенденций, ведущих к относительному обособлению содержания оркестровой песни от камерно-вокальной музыки, оказывается и укрупнение сочинений путем создания циклов, доля которых в области оркестровой песни выше, чем в камерной.

В концертной практике все больше приходило осознание того, что в больших симфонических концертах подобные произведения оказываются слишком малы и теряются рядом с крупными инструментальными или вокальными сочинениями. Особенно это заметно в лирических миниатюрах, где наличие контрастов и продолжительного развития противится сама природа жанра. Впрочем, это может быть компенсировано контрастами и развитием внутри цикла. Если «Персидские песни» Рубинштейна долгое время оставались единичным явлением, к рубежу веков складывается устойчивая традиция создавать циклы оркестровых песен, которая имела силу буквально во всех ее жанровых и тематических разновидностях.

В оркестровой песне композиторов продолжали волновать красочные возможности оркестра, позволяющие создавать яркие, интересные вокально-оркестровые картины. В период расцвета жанра мы встречаем самые разные подходы к использованию оркестра и к выбору его состава. На этом этапе оказываются равно возможными как разрастание исполнительских средств (до большого оркестра тройного состава) и проникновение в оркестровую песню манеры письма, свойственной большим симфоническим жанрам того времени, так и редукция состава вплоть до камерного оркестра (или большого камерного ансамбля). Последнее — знак переосмысления оркестровой песни и, на новом уровне, возвращения к камерности как исходной сфере вокальной лирики.

II раздел («*Баллада и родственные жанры*») посвящен судьбе той жанровой разновидности, которая в первой половине XIX века вела обособленное существование.

Баллада и далее последовательно развивалась в традиционном русле — как масштабное повествовательное произведение, в котором краски оркестра, звукоизобразительность его партии призваны усилить впечатление от остро драматического, порой «кровавого» сюжета.

Но даже на примере баллады, сохранявшей свои изначальные признаки, можно увидеть переплетение традиционных подходов к оркестровой песне с новыми тенденциями. Она смыкалась с иными жанровыми явлениями, образуя новые разновидности (например, монолог) или претерпевая модификации (цикл балладного характера в «Песнях западных славян» у Ц. А. Кюи).

Появляются сочинения с самыми различными жанровыми обозначениями («поэма», «сказка», «дифирамб» и т. д.), имеющие в основе повествовательное начало и опирающиеся на закономерности баллады. В их числе драматическая песня «Балаган» (на стихи А. Блока, 1909), симфонический дифирамб «Врубель» (на стихи В. Брюсова, 1911), поэма «Червь-победитель» (на слова Э. По, 1913) М. Ф. Гнесина; легенда «Бэда-проповедник» (на слова Я. Полонского, 1907) А. А. Спендиарова; произведения военной тематики — былина «Весна-красна» (1905) и «Памяти адмирала Макарова» (1905) Ц. А. Кюи, «Туда, туда на поле чести» (1914) А. А. Спендиарова; наконец, сюда же можно отнести сказку «Гадкий утенок» (1914) молодого С. С. Прокофьева.

Балладе близка также еще одна разновидность оркестровой песни, которую можно условно обозначить как монолог для голоса с оркестром, хотя, в отличие от баллады, текст здесь звучит от первого лица. К такого рода сочинениям можно, среди ранних образцов, отнести песню Мусоргского «Царь Саул», которая была создана в 1863 году и инструментована в 1878 году (партитура утеряна). К ним же относится сочинение Римского-Корсакова, объединенное с «Анчаром» в один «пушкинский» опус (ор. 49, 1897, для баса и фортепиано), — «Пророк» (оркестрован в 1899 году).

В III разделе («*Ц. А. Кюи. Шесть песен западных славян. Балладный цикл*») анализируется сочинение, которое уникально тем, что в нем и без того крупный жанр баллады представлен в виде цикла. Все шесть песен представляют собой род вокально-оркестровой *баллады*, которые композитор трактует не как самостоятельные масштабные полотна, а как части более крупного целого. В некоторых случаях повествовательность сочетается с чертами других жанровых разновидностей вокальной музыки: лирическая песня («Соловей» и отчасти «Конь»); комическая сценка («Вурдалак»). Анализ произведения демонстрирует проникновение новых выразительных черт в балладу, что характерно для периода начала XX века.

В IV разделе («*Некоторые жанровые разновидности оркестровой песни рубежа XIX–XX веков*») предпринята попытка выделить, помимо

баллады и собственно лирических миниатюр (о них см. ниже), отдельные жанровые разновидности, насколько это возможно применительно к периоду, когда оркестровая песня существует как единое, но внутренне многообразное явление. Это песни, связанные с фольклорными источниками, и собственно обработки народных песен; песни на стихи с ориентальным колоритом, продолжающие традиции ориентальных произведений середины XIX века; «антологические» романсы; музыка для детей.

Особо мы остановились на вокально-оркестровой миниатюре А. П. Бородина «У людей-то в дому» — единственном случае обращения композитора к оркестровой песне. Как образец жанра это сочинение уникально тем, что, основанное на фольклорной тематике, оно дает ее в сугубо индивидуальном и притом юмористическом преломлении..

V раздел («*Лирические миниатюры для голоса с оркестром в творчестве Чайковского, Танеева, Римского-Корсакова, Балакирева и Глазунова*») повествует о собственно лирических миниатюрах для голоса с оркестром, создававшихся на протяжении нескольких десятилетий, начиная с предвосхищений расцвета оркестровой песни еще в 70–80-е годы. Значительное количество лирических миниатюр обусловлено самой лирической природой жанра оркестровой песни, как она понимается в этот период.

В VI разделе («А. С. Аренский. „Воспоминание“. Лирический цикл») внимание сосредотачивается на произведении, которое еще раз демонстрирует одну из важных тенденций в истории оркестровой песни рубежа веков — создание вокально-симфонических циклов, в данном случае на материале лирической поэзии. Анализ произведения выявляет огромную роль оркестра и собственно музыкальных закономерностей для концепции целого. Драматургия этого сочинения такова, что оно выходит за рамки собственно вокальной лирики и сближается с крупными инструментальными циклами. Подобное преодоление жанровых границ будет иметь большое значение и в дальнейшем.

В VII разделе («*И. Стравинский. „Фавн и пастушка“, „Три стихотворения из японской лирики“. Оркестр и инструментальный ансамбль*») подробно рассматриваются два разных произведения одного автора. Они выбраны как образцы вокально-инструментальных циклов, показывающих как устойчивость некоторых черт оркестровой песни, так и перерастание ее в иные жанровые явления.

Сюиту «Фавн и пастушка» — одно из самых ранних сочинений Стравинского — можно рассматривать в свете традиций оркестровой песни, в частности баллады. Характерные черты этого жанра преломлены здесь в плане звукоизобразительности, которая отличает оркестровую партию. Роль оркестра в этом произведении выходит на первый план, его возможности используются очень разнообразно. В работе рассматриваются различные элементы оркестровой ткани в соотношении с художественными мотивами и формой сочинения в целом.

«Три стихотворения из японской лирики» для голоса и девяти инструментов, созданные позднее (в период работы над «Весной священной»), демонстрируют один из новых путей эволюции оркестровой песни, характерных для XX века. Вместо больших оркестровых средств здесь использован компактный ансамбль, а следовательно и выразительные средства камерной музыки. В этом можно видеть своего рода возвращение оркестровой песни в сферу, изначально свойственную вокальной лирике. Но камерность применительно к песне воплощается теперь на ином уровне — с сохранением тембрового многообразия, которое ранее песня приобретала в союзе с оркестром. Наряду с таким новшеством отметим и стабильный для жанра оркестровой песни момент, напоминающий о прежних, крайне значимых для ее истории явлениях. Подобно произведениям А. Рубинштейна или Балакирева новизна художественного решения сопряжена в произведении Стравинского с ориентальной («экзотической») тематикой.

В **Заключении**, озаглавленном «Судьба оркестровой песни в XX веке», речь идет о состоянии жанра после пережитого им расцвета.

Судьба рассмотренных в диссертации сочинений складывалась в XX веке неблагоприятно. Произведения, созданные для голоса с оркестром, стали достоянием публики, как правило, только в виде фортепианных переложений. Многие были забыты вовсе. В **Заключении** проводится попытка проанализировать причины этого забвения и наметить вопросы, которые могут быть поставлены применительно к судьбе оркестровой песни в XX веке (на примере сочинений Стравинского, Шостаковича, Локшина, Денисова и других). Это — вытеснение оркестровой песни в ее традиционном виде сочинениями для индивидуализированных, преимущественно камерных составов, размывание жанровых границ в целом, взаимодействие оркестровой песни и симфонии, наконец, прямое продолжение традиций оркестровой песни XIX века с сохранением ее явных, узнаваемых черт (особенно в виде неавторских оркестровок камерно-вокальной музыки прошлого). Вопрос о том, что считать оркестровой песней в XX веке, остается открытым. Вместе с тем существование этого жанра, пусть и в различных модификациях и синтезах, вряд ли может вызвать сомнения.

Публикации по теме диссертации (в изданиях, рекомендованных ВАК):

1. *Митина А. О.* Оркестровые песни А. С. Аренского в контексте истории жанра // *Музыковедение*. 2011. № 8. С. 29–34. [0,6 п.л.].

2. *Митина А. О.* Страницы истории русского романса. Неизвестные партитуры Александра Алябьева // *Старинная музыка*. 2011. №3–4 С. 24–32. [0,6 п.л.].

3. *Митина А. О., Петров Д. Р.* Две «Песни о блохе» // *Музыкальная академия*. 2007. № 1. С. 201–203. [0,5 п.л.].

4. *Митина А. О.* Оркестровая песня в наследии русских композиторов XIX — начала XX веков. Проблемы изучения // *Музыкальная академия*. 2012. № 1. С. 89–93. [0,5 п.л.].

Подписано в печать: 03.01.2013
Объем: 1,0 п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 10
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 39
(495) 363-78-90; www.reglet.ru