

## МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 80–88.

Actual problems of high musical education. 2025. No 2 (77). P. 80–88.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.002

### Музыкальные прочтения поэзии Р. Демеля: от романтизма к Новой музыке

**Корчагина Юлия Павловна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: korchaginaup@icloud.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4636-6927>

**Аннотация.** Статья посвящена двум камерно-вокальным сочинениям на один поэтический текст. Их авторы — Рихард Штраус и Антон Веберн — сыграли важную роль в развитии австро-немецкой музыкальной культуры, определив движение от романтизма к новой музыке (Neue Musik). Жанр Lied занимает большое место в творчестве обоих композиторов, нередко они обращаются к одним и тем же поэтическим текстам. Среди них — стихотворение «На берегу» (“Am Ufer”) берлинского поэта рубежа XIX–XX веков Рихарда Демеля. Представленные в статье песни Штрауса и Веберна написаны соответственно в 1899 и 1908 гг., в период наивысшей популярности поэзии Демеля в Австрии и Германии.

В статье рассматривается история создания стихотворения, отражение в нем демелевской концепции «изменения души» (Seelenwandlung), выявляются структурные особенности и основные образные мотивы, связанные с югендстилем, символизмом и импрессионизмом. Оба композитора почти одинаково подходят к организации формы песни, сохраняя смысловую структуру стиха, но по-разному воплощают его содержание. Песня Штрауса — это образец романтической вокальной лирики, песня Веберна относится к предэкспрессионистскому периоду в творчестве композитора и близка его ранним атональным сочинениям.

Сравнивая обе песни, автор приходит к выводу о том, что ключевая идея стихотворения — духовное преображение человека посредством созерцания природы — более полно воплощена у Штрауса: тихий гимн природе завершается вознесением, тем самым подчеркивая трансформацию души. В песне Веберна идея Демеля игнорируется, его сочинение проникнуто чувством смутной тревоги и беспокойства, которое сохраняется до самого конца песни.

**Ключевые слова:** Р. Штраус, А. Веберн, Р. Демель, камерно-вокальная музыка, Lied, югендстиль

**Для цитирования:** Корчагина Ю. П. Музыкальные прочтения поэзии Р. Демеля: от романтизма к Новой музыке // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 80–88. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.002>

### MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND INTERRELATIONS

Original article

### Two songs for one poetic text by R. Dehmel: from Romanticism to New Music

**Korchagina Julia P.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: korchaginaup@icloud.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4636-6927>

**Abstract.** The article is devoted to two chamber-vocal works on the same text. Their authors — Richard Strauss and Anton Webern — played an important role in the development of Austro-German musical culture, defining the movement from Romanticism to New Music (Neue Musik). The Lied genre occupies an important place in the work of both composers, often referring to the same poetic texts. Among them is the poem “On the Shore” (“Am Ufer”) by the Berlin poet of the turn of the nineteenth and twentieth centuries Richard Dehmel. The songs by Strauss and Webern presented in the article were written in 1899 and 1908 respectively, during the period of the highest popularity of Dehmel’s poetry in Austria and Germany.

The article examines the history of the poem’s creation, its reflection of Dehmel’s concept of “change of soul” (Seelenwandlung), and identifies the structural features and main content motifs associated with Jugendstil, Symbolism, and Impressionism. Both composers take a similar approach to the organization of the song form, retaining the semantic structure of the verse but embodying its content in different ways. Strauss’s song is an example of romantic vocal lyrics,

relying on its traditions, the composer approaches Demel's idea. The contemplative and quiet hymn to nature in the last section rises colorfully, thereby emphasizing the transformation of the soul through ascension. Webern's "On the Shore" is focused on conveying the inner trepidation and anxiety of the poem's hero, ignoring Demel's key idea. The song lacks a vivid development of the material, it is sustained in extremely quiet dynamics, harmonically and tonally unstable, approaching atonality and expressionism.

Comparing both songs, the author comes to the conclusion that the key idea of the poem — the spiritual transformation of man through the contemplation of nature — is more fully embodied in Strauss: a quiet hymn to nature ends with ascension, thereby emphasizing the transformation of the soul. In Webern's song, the idea of a Dehmel is ignored, his composition is imbued with a sense of vague anxiety and anxiety, which persists until the very end of the song.

**Keywords:** P. Strauss, A. Webern, R. Dehmel, chamber-vocal music, Lied, Jugendstil

**For citation:** Korchagina J. P. Two songs for one poetic text by R. Dehmel: from Romanticism to New Music. *Aktuálne problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 80–88 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.002>

Рихарду Штраусу (1864–1949) и Антону Веберну (1883–1945) принадлежит ключевая роль в развитии австро-немецкой музыки первой половины XX века. Вместе с современниками Арнольдом Шёнбергом и Альбаном Бергом в начале столетия они определили движение от романтизма к новой музыке (*Neue Musik*). Творчество Антона Веберна, одного из главных представителей нововенской школы, проходит через разные этапы, от романтических тенденций к экспрессионистской атональности, а затем к додекафонии и пуантилизму, что делает его наиболее радикальным из композиторов первой половины века. Эволюция Рихарда Штрауса иная: он начинает как яркий новатор в своих симфонических поэмах, в операх 1900-х годов становится предтечей экспрессионизма, чтобы затем резко вернуться к классической традиции, однако стиль его в дальнейшем не претерпевает больших изменений, оставаясь преимущественно в рамках позднего романтизма.

Жанр Lied занимает важное место в творчестве обоих композиторов. Нередко они обращаются к одним и тем же поэтическим текстам. Анализ таких сочинений поможет глубже понять сущность свершившегося в культуре на рубеже XIX–XX веков перелома, а также выявить индивидуальные черты стиля Штрауса и Веберна.

На рубеже XIX–XX веков Lied является одним из ведущих жанров. Песня выходит за рамки домашнего и салонного музицирования, чтобы стать основой монографических концертных программ — в 1870–1880 гг. проходят первые исключительно песенные вечера [1, S. 142–143]. В Австрии и Германии камерно-вокальные произведения пользуются огромной популярностью. Lied превращается в творческую лабораторию: именно в песне совершается поиск новых выразительных средств, которые в дальнейшем развиваются в крупных жанрах. Через вокальную лирику становится возможным творческое взаимодей-

ствие композиторов с поэтами-современниками, чье творчество отвечает последним эстетическим веяниям эпохи — к ним принадлежат в первую очередь Рихард Демель и Стефан Георге.

Рихард Демель (1863–1920) — берлинский поэт, снискавший популярность на рубеже XIX–XX веков. Он был одним из главных представителей литературного модерна (в Германии — югендстиль). Его произведения привлекли внимание многих композиторов, в их числе Ханс Пфифнер, Макс Регер, Арнольд Шёнберг, Ян Сибелиус, Рихард Штраус, Кароль Шимановский, Антон Веберн, Александр Цемлинский и многие другие. Поэт активно сотрудничал с композиторами-современниками: вел переписку со многими из них, высылал свои произведения и был лично знаком с Р. Штраусом, Регером, Шёнбергом, Густавом и Альмой Малерами.

Главной темой творчества Демеля стала любовь во всех ее многообразных проявлениях. Его поэтический язык сочетает в себе признаки натурализма, символизма и зарождающегося экспрессионизма. Но главные идеи творчества поэта оставались в рамках югендстиля — это синтез искусств, культ красоты, взаимопроникновение быта и искусства, и новая интерпретация чувственности человека через единство с природой.

Обращение Штрауса к поэзии Демеля продиктовано в большей степени модой, чем приверженностью идеям поэта. Композитор свободно подходит к выбору поэтических источников для своих песен. О своем отношении к тексту он говорит: «Многие песни обязаны своим происхождением тому обстоятельству, что композитор ищет стихотворение, которое будет соответствовать прекрасной мелодической идее и поэтически-музыкальной атмосфере» [2, p. 337]. И описывает сам процесс работы: «Я открываю книгу стихов; я небрежно перелистаю листы; одно из стихотворений привлекает мое внимание, и во многих случаях, прежде

чем я внимательно его прочитаю, ко мне приходит музыкальная идея. Я сажусь, и через десять минут песня готова» [2, р. 337]. На протяжении своей жизни Штраус обращается к разным поэтам, в их числе У. Шекспир, Ф. Г. Клопшток, Г. А. Бюргер, И. В. фон Гете, И. Л. Уланд, Ф. Рюккерт, Н. Ленау, Д. фон Лилиенкрон, Г. Фальке и О. Ю. Бирбаум. Песни на стихи Демеля Штраус создает в период с 1895 по 1901 год. Позднее, в 1918 и 1933 годах, часть песен была оркестрована, поскольку такие сочинения имели больший резонанс и могли исполняться в симфонических концертах.

Выбор текстов Антоном Веберном отражает творческие искания композитора. В начале пути его привлекает современная лирическая поэзия Р. Демеля, Ф. Авенариуса, Г. Фальке [3, с. 13]. В дальнейшем он отдает предпочтение поэтам-символистам С. Георге и Р. М. Рильке, обращается к классику Гете, к сборнику китайской поэзии «Китайская флейта» и даже сам сочиняет тексты для своих песен («Три песни» для голоса и оркестра 1913/1914). Последние двадцать лет жизни Веберн сотрудничает исключительно с Хильдегард Йоне, малоизвестной австрийской поэтессой, чьи стихотворения проникнуты экспрессионистскими мотивами и религиозным мистицизмом.

Знакомство композитора с поэзией Рихарда Демеля произошло в 1901 году. Эрнст Диц, кузен Веберна, подарил ему на восемнадцатилетие том избранных стихов Демеля с посланием на форзаце: «Тони для опытов сочинения» [4, S. 52]. Вскоре появились первые песни на стихи из этого сборника. В библиотеке Веберна было около десяти томов произведений Демеля. Интерес к Демелю поддерживался и учителем Веберна Шёнбергом, который сочинял на его тексты и состоял в активной переписке с поэтом [4, S. 80].

Веберн обращается к стихам Демеля в период с 1901 по 1908 гг. Это годы поиска своего стиля: если в первых песнях еще сильно влияние Вагнера и даже Рихарда Штрауса [3, с. 31–33], к концу 1900-х Веберн приближается к атональности. С 1904 года Веберн берет уроки у Шёнберга и песни по Демелю становятся объектом совместной работы [5, р. 27]. Показательно, что в 1908 году одновременно с песнями на слова Демеля появляются два вокальных цикла на стихи Стефана Георге (ор. 3 и ор. 4), что свидетельствует о смене предпочтений в области поэзии. И если влияние произведений Георге на творчество нововенцев подробно освещено в исследовательской литературе [3; 6], значение поэзии Демеля для Веберна

долгое время оставалось нераскрытым. Одна из причин тому — позднее обнаружение ранних песен Веберна, которые были опубликованы лишь в 1961 году [4, S. 80], через полтора десятилетия после смерти композитора.

Песни Штрауса и Веберна разделяет десятилетие, они словно маркируют время наивысшей популярности поэзии Демеля: от 1899 (Штраус) до 1908 (Веберн), при этом авторы находятся «в разных весовых категориях»: Штраус к тому времени уже зрелый композитор, а Веберн еще совсем юн. Первым к стихотворению «На берегу» обращается Рихард Штраус. В 1899 году появляются «Пять песен для голоса и фортепиано» ор. 41 на стихи разных поэтов-современников (Р. Демель, Дж. Г. Маккей, Д. фон Лилиенкрон и К. Моргенштерн). Песня «На берегу» в этом цикле третья, известна дата ее окончания — 15 августа. Антон Веберн написал свою версию в 1908 году. Песня включена вторым номером в сборник «Пять песен на стихи Рихарда Демеля» (“Fünf Lieder nach Gedichten von Richard Dehmel”).

Стихотворение Демеля «На берегу» (Am Ufer), избранное Штраусом и Веберном, было напечатано в сборнике «Женщина и мир» (Weib und Welt, 1896). В нем отразились события, которые имели судьбоносное значение в жизни поэта. Испытанное им сильнейшее чувство любви приводит к невероятному душевному и творческому подъему.

В 1894 году Рихард Демель вместе с немецким историком искусства Юлиусом Мейер-Грефе и писателем Отто Юлием Бирбаумом основал художественно-литературный журнал «Пан» (“Pan”), который стал рупором зарождающегося югендстиля. В нем была напечатана статья Демеля о современных поэтах, где не был упомянут кружок Стефана Георге [7, с. 326]. Этот факт возмутил подругу Георге Иду Ауэрбах. Между Демелем и Ауэрбах завязалась переписка, которая переросла в симпатию. Позже, пройдя через сложные бракоразводные процессы (Демель в 1895 году, а Ауэрбах в 1898 году), в 1901 году они смогли пожениться. Эти события нашли отражение в творчестве Демеля, в том числе и в сборнике «Женщина и мир» [7, с. 326]. Они легли в основу его философской концепции «изменения души» (Seelenwandlung).

«Преображение» или «изменение души» в лирике Демеля предстает как процесс духовного развития и очищения через достижение высшего блаженства любви, приобретающей самые разные формы и выражения. Эта тема присутствует

и в стихотворении «На берегу». Здесь описан вечер, когда окружающий мир затихает, и наступление ночи, когда человек наиболее уязвим, а вместе с тем открыт миру и погружен в себя (перевод стихотворения см. в приложении). Огромное значение приобретает природа, которая как в зеркале отражает душу человека и способствует ее изменению — в этом можно усматривать символистские и импрессионистические черты. Через окружающий мир показаны разные состояния человека, ведущие к мистическому переходу. В стихотворении много образов воды: «море» (Meere), «прилив» (der Flut), день «утопает» (sinkt) и душа

«пьет» (trinkt). Морской пейзаж символизирует состояние покоя и ожидания. В последних строках каждой строфы Демель выделяет стадии (день, ночь, свет), через которые проходит душа в процессе преображения. Свет, который появляется в конце, служит символом возвышения над рутиной человеческой жизни.

Демель большое значение уделял оформлению своих текстов. Он был одним из первых поэтов, кто стал выравнивать стихотворения по центральной оси, а не по левому краю, а также начинать строку со строчной буквы вместо заглавной. Возможно, визуальное оформление сти-

**Рис. 1. Подчеркнутый шрифт — рифма, подчеркнутый курсив — смысловые опоры, жирный подчеркнутый шрифт — сквозная рифма, жирный подчеркнутый курсив — внутренняя рифма**

**III. 1. Underlined font — rhyme, underlined italics — semantic supports, bold underlined font — through rhyme, bold underlined italics — internal rhyme**

#### Am Ufer

Die Welt verstummt, dein Blut erklingt;

in seinen hellen Abgrund sinkt

der ferne Tag.

er schaudert nicht; die Glut umschlingt

das höchste Land, im Meere ringt

die ferne Nacht.

sie zaudert nicht; der Flut entspringt

ein Sternchen, deine Seele trinkt

das ewige Licht.

хотворения «На берегу» не случайно, в постепенном сокращении длины строки можно заметить сходство с водной гладью.

Стихотворение построено из трех терцетов с рифмой aab aas aad, где первые две рифмованные строки написаны чертырёхстопным ямбом, а третья, нерифмованная — двухстопным. Сквозная рифма в первых двух строках каждого трехстишия (erklingt — sinkt — umschlingt — ringt — entspringt — trinkt/звенит — утопает — объятых — борется — восходит — пьет) дополнена внутренней рифмой (Blut — Glut — Flut/кровь — жар — прилив). Рифмуются также начальные фразы второго и третьего трехстишия: er schaudert nicht — sie zaudert nicht/он не трепещет — она не медлит. Смысловые опоры образу-

ют последние слова каждой из трех строф: Tag-Nacht-Licht/день-ночь-свет. Эта строго организованная форма вмещает в себя лишь одно длинное предложение. При этом имеет место переброс (анжамбеман): открывающие вторую и третью строку фразы «er schaudert nicht» и «sie zaudert nicht» по смыслу принадлежат предыдущей строке и отделяются от последующей части точкой с запятой (Рис. 1).

Штраус и Веберн в своих песнях придерживаются поэтической структуры и ориентируются на смысловые границы стихотворения. Это выражено в трехчастной репризной форме с развивающей серединой, передающей три состояния: День-Ночь-Свет (Штраус 20–18–16 тт., Веберн 5–9–6 тт.). В песне Штрауса разделы ясно разли-

чимы, в то время как у Веберна грани формы завуалированы.

Песня Штрауса — это гимн угасающему дню и наступающей ночи. Состояние покоя и тишины природы переданы медленным темпом, тихой динамикой и выдержанными аккордами сопровождения. Дважды появляется краткий «всплеск» шестнадцатых в партии фортепиано, расставляя смысловые акценты на фразах «твоя кровь» (dein Blut) из первого раздела (*Пример 1*) и «из прилива восходит звездочка» (der Flut entspringt ein Sternchen) из третьего.

Вокальная партия тяготеет к прозе, в ней сочетаются распевность и декламационность, чередуются крупные и мелкие длительности, иногда наблюдается встречный ритм — ударный слог текста приходится на слабую долю. Таким образом нивелируется размеренность и монотонность поэтического ритма.

И в вокальной партии, и в сопровождении наблюдается общее движение вверх, преимущественно широкими интервалами. В фортепианной партии задействованы все регистры, она подчинена драматургическому развитию: пер-

**Пример 1. Штраус, «На берегу» op. 43a № 3, первый раздел, такты 7–10**  
**Example 1. I. Strauss, “On the Shore” op. 43a No. 3, first section, bars 7–10**



**Пример 2. И. Штраус, «На берегу» op. 43a № 3, второй раздел, такты 21–31**  
**Example 2. I. Strauss, “On the Shore” op. 43a No. 3, second section, bars 21–31**



вый раздел представляет собой волну с вершиной на «erklingt», второй раздел построен на постоянном чередовании нижнего и верхнего регистров, третий раздел соединяет принципы двух предыдущих, и в последнем такте развитие достигает наивысшей точки. Направленность вверх свойственна и вокальной партии. Часто ее фразы заканчиваются восходящими интервалами, преобладают скачки на кварты, квинты, сексты, октавы. Самый большой скачок на ундециму приходится на слово «Licht» в конце песни.

Песня написана в светоносной тональности Fis-dur. Первый раздел устойчив, красочное сопо-

ставление далеких тональностей Fis-dur и D-dur передает последние яркие мгновения уходящего света. В среднем разделе начинается активное тональное движение, появляются минорные краски (dis-moll), возникает гармоническая неустойчивость (уменьшенные вводные, разрешение доминанты со сдвигом на полутон) (*Пример 2*), в вокальной партии достигается самая низкая нота (ais) на слове «umschling».

Тональная устойчивость восстанавливается в репризном разделе, а в последних тактах она подчеркивается регистровым «вознесением» в обеих партиях (*Пример 3*). Подобный прием был исполь-

Пример 3. И. Штраус, «На берегу» op. 43a №3, третий раздел, такты 49–54  
 Example 3. I. Strauss, "On the Shore" op. 43a No. 3, third section, bars 49–54



зован Штраусом в симфонической поэме «Смерть и просветление». В песне Штраус словно опровергает наступление ночи, смещая фокус внимания на демелевское «изменение души» через стремительное возвышение и приближение к свету.

«На берегу» Веберна — это песня-состояние, таинственная, тихая, камерная. По жанру она приближается к ноктюрну. Медленный темп, предельно тихая динамика (*ppp-pp*) и отсутствие тональных опор передают состояние героя, окруженного сумеречным морским пейзажем и испытывающего смутную тревогу.

Сочинение находится на границе тональности, знаки при ключе и завершающий тон *d* намекают на *d-moll*, но звучит он крайне неустойчиво. Эта песня воспринимается как атональная музыка, здесь избегается тоника и консонирующие трезвучия, используются преимущественно увеличенные и уменьшенные созвучия. Такую тональность Шёнберг называл «снятой» (*aufgehobene*). Песня начинается с увеличенного трезвучия, его полутоновое мерцание лежит в основе всего первого раздела. Выдержанный бас *a* дает еще одно основание для определения тональности *d-moll*, однако остальные пласты музыкальной ткани песни «отменяют» доминантовую функцию баса.

Фортепианное сопровождение пронизано постоянным движением восьмыми, которое передает душевный трепет героя в последние мгновения

уходящего дня. Смутное беспокойство подчеркивает полиритмия: в крайних разделах песни триольность сочетается с дуольным синкопированным ритмом, идущим вразрез с ритмикой вокальной партии. В среднем разделе, представляющем ночной пейзаж без человека, в плетении голосов фортепиано проступают самостоятельные мелодические линии, которые ведут диалог с вокальной партией. Последняя подхватывает заданный сопровождением характер движения. За исключением начальной фразы она декламационна, ее членение почти полностью соответствует поэтическому источнику, паузы совпадают со знаками препинания стиха.

Мелодическое движение вокальной партии направленно вниз, словно повторяя движение заходящего солнца. Вокальная мелодика сочетает в себе хроматику и целотоновость, ее развертывание следует шёнберговскому принципу развивающей вариации: начальное интонационное ядро проходит ряд трансформаций на протяжении всего произведения, порождая все более далекие варианты. Из него выделяется мотив нисходящей кварты, восходящей малой секунды и нисходящий фригийский ход (Пример 4).

Первый мотив лежит в основе тематического развития второго раздела (Пример 5). Вокальная мелодика здесь состоит из чередования кварт, секунд и тритонов.

Пример 4. А. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля», вокальная партия, такты 1–5  
 Example 4. A. Webern, "On the shore" from "Five songs based on poems by R. Demel", vocal part, bars 1–5



Пример 5. А. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля», второй раздел, такты 10–12  
Example 5. A. Webern, "On the Shore" from "Five songs based on poems by R. Demel", second section, bars 10–12



Пример 6. А. Веберн, «На берегу?» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля»,  
конец первого раздела, такты 7–9  
Example 6. A. Webern, "On the Shore" from "Five Songs based on poems by R. Demel",  
end of the first section, bars 7–9



Пример 7. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля»,  
конец второго раздела, такты 13–14  
Example 7. Webern, "On the Shore" from "Five Songs based on poems by R. Demel",  
end of the second section, bars 13–14



Целотоновый ход, взятый из второй части начального мотива, часто появляется в конце разделов (Примеры 6, 7).

Начальный мотив вокальной партии возвращается в первом такте репризы, развернутый фригийский ход в свою очередь завершает песню, причем голос передает его фортепиано (Пример 8). Мелодия спускается все ниже, замирая и растворяясь во тьме наступившей ночи.

Хотя природа играет важную роль в стихотворении Демеля, Веберн в своей песне обращает-

ся, прежде всего, к внутреннему миру героя. Игнорируя ночной пейзаж, он концентрируется на зыбкости душевных движений, тревоге и трепете.

Песни Штрауса и Веберна отражают разные этапы творческой эволюции композиторов и развития австро-немецкой музыки рубежа веков. Романтическая вокальная миниатюра Штрауса находится в ряду сочинений, созданных между симфонической поэмой «Так говорил Заратустра» (1896) и «Домашней симфонией» (1903). Если в жанрах симфонической поэмы и одноактной

Пример 8. А. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля», третий раздел, такты 16–20  
 Example 8. A. Webern, "On the Shore" from "Five Songs based on poems by R. Demel", third section, bars 16–20



музыкальной драмы Штраус предстает радикальным новатором, в камерно-вокальной лирике он скорее следует традиции. В его песне, тонально устойчивой и стилистически выверенной, достигается гармония в воплощении внутренних переживаний героя и в представлении картины умиротворенной ночной природы.

«На берегу» Веберна — сочинение переходного и экспериментального периода в творчестве композитора. В том же 1908 году, когда была закончена песня, были напечатаны первые опусы Веберна, среди которых Пассакалия op.1 и песни на стихи Георге. Для нововенцев вокальная лирика — сфера творческих поисков. Это справедливо и для песни «На берегу», которая стала этапом на пути к экспрессионизму. Хотя в ней пока еще нет ярких контрастов, предельных эмоциональных состояний и разорванности фактуры, гармонический язык ее значительно отдалается от романтической традиции, тональность почти неощутима.

Вместе с тем, именно Штраус оказывается наиболее чутким к идеям поэзии Демеля, прежде всего к его концепции «преображения души». Композитор, пользуясь достаточно традиционными приемами, воссоздает процесс внутренней трансформации героя, в то время как Веберн в поисках новых выразительных средств отдаляется от замысла поэта. В песне Штрауса преобразование достигается возвышением в вокальной и фортепианной партии, утверждением светоносной тональности Fis-dur и полным преодолением ночи. У Веберна же преобразования не происходит, состояние тревоги и неопределенности сохраняется до конца, последние звуки не вносят просветления или успокоения. Таким образом, идеи Демеля не находят отклика у Веберна, который открыт настроениям нарождающегося экспрессионизма.

Конец популярности поэта совпал с угасанием интереса к идеям и образам югендстиля. Создатели Новой музыки искали источники вдохновения в поэзии иного рода. Их кумирами стали поэты-символисты и экспрессионисты. Однако музыкальные прочтения поэзии Демеля, созданные Штраусом и Веберном, не утратили своей ценности и сегодня. Они запечатлели в себе важные эстетические идеи своего времени и стали памятником переломной эпохи рубежа столетий.

### Приложение 1.

Подстрочный перевод М. М. Фельдштейна

#### На берегу

Мир умолкает, лишь твоя кровь звенит;  
 И в светлой бездне утопает  
 далекий день,

он не трепещет; в жарких объятиях  
 высочайший край, в море борется  
 дальняя ночь,

она не медлит; из прилива восходит  
 звездочка, душа твоя пьет  
 вечный свет.

### Список источников

1. Danuser H. Musikalische Lyrik. T. 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart — außereuropäische Perspektiven. Laaber: Laaber-Verl.; 2004. 448 S.
2. Getz C. The Lieder of Richard Strauss // The Richard Strauss companion / edited by Mark-Daniel Schmid. Praeger Westport, Connecticut London. 2003, P. 335–381.
3. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.

4. Moldenhauer H. und R. Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes. Zürich: Atlantis-Verlag, 1980. 718 S.
5. Shaftel M. R. Webern, Schoenberg, and the Original Version of «Himmelfahrt» // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. 1999. April (Nr. 12) P. 27–31.
6. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва: Издательство ЛКИ, 2010. 527 с.
7. История литературы Германии XX века. Т. I (1880–1945). в 2 кн. кн. 1: Литература Германии между 1880 и 1918 годами / отв. ред.-сост. Т. В. Кудрявцева, В. Д. Седельник. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 984 с.
5. Shaftel, M. R. (1999), “Webern, Schoenberg, and the Original Version of ‘Himmelfahrt’”, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, no. 12, April, pp. 27–31.
6. Vlasova N. O. (2010) *Tvorchestvo Arnol'da Shy-onberga* [The Works of Arnold Schoenberg], Izdatel'stvo LKI, Moscow, Russia.
7. Author's Collective (2016) *Istoriya literatury Germanii XX veka* [History of German literature of the twentieth century], vol. I, bk. 1: *Literatura Germanii mezhd 1880 i 1918 godami* [German literature between 1880 and 1918], IMLI RAN, Moscow, Russia.

### References

1. Danuser, H. (2004), *Musikalische Lyrik*, T. 2, Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart — außereuropäische Perspektiven, Laaber-Verl., Laaber, Germany.
2. Getz, C. (2003), “The Lieder of Richard Strauss”, *The Richard Strauss companion*, pp. 335–381.
3. Kholopova, V. N., and Kholopov, Y. N. (1984), *Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern. Life and Work], Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.
4. Moldenhauer, H. und R. (1980), *Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes*, Atlantis-Verlag, Zürich, Switzerland.

### Информация об авторе

Корчагина Ю. П. — аспирант кафедры истории музыки, преподаватель Дзержинского музыкального колледжа

### Information about author

Korchagina Y. P. — Postgraduate student at the Department of Music History, Lecturer at the Dzerzhinsky Music College

Статья поступила в редакцию 29.03.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 29.03.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.