

Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

На правах рукописи

Девятко Екатерина Дмитриевна

**АЛЬФОНС ДИПЕНБРОК:
КОМПОЗИТОР И ЭССЕИСТ**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
доцент
Нилова Вера Ивановна

Петрозаводск – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Творческое формирование Альфонса Дипенброка. Основные этапы композиторской деятельности.....	20
§1. Нидерландская музыка от Свелинка до Дипенброка.....	20
§2. Детство. Юность. Становление (1860–1880-е годы).....	27
§3. На пути к призванию (1890-е годы)	37
§4. Судьбоносные встречи (1900-е годы). Менгельберг. Малер.....	45
§5. Последнее десятилетие (1910-е годы).....	52
Глава 2. Немецкая и французская поэзия в камерно-вокальном творчестве Альфонса Дипенброка	66
§1. Опыт интерпретации немецкой романтической поэзии	67
§2. Франкофилия Альфонса Дипенброка	81
§3. <i>Mélodie</i> Дипенброка в зеркале французской поэзии.....	94
Глава 3. Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка	112
§1. Дипенброк и Ницше: диалог о человеке.....	112
§2. Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме «В великом молчании»	124
Глава 4. Дипенброк-эссеист.....	151
§1. Дипенброк — <i>musicus</i> начала XX века?	152
§2. Публикации в журнале «Новый вожатый»	157
§3. Публикации в журнале «Хроника»	161
§4. Об искусстве современников.....	164
§5. Рихард Вагнер	169
§6. Ницше и Малер	173
§7. Первая мировая война. Последние годы.....	176
§8. У истоков нидерландского музыковедения.....	178
Заключение	186

Список литературы	192
Список иллюстративного материала	217
Приложения	220
Приложение А	221
Приложение Б.....	231
Приложение В.....	239
Приложение Г.....	250
Приложение Д.....	256
Приложение Е.....	258
Приложение Ж.....	270
Приложение И.....	273

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Альфонс Йоханнес Мария Дипенброк (1862–1921) — крупнейший нидерландский композитор, классический филолог и эссеист, один из ведущих представителей музыкальной культуры Нидерландов конца XIX – начала XX столетия. Оригинальность творческого облика Дипенброка обусловлена органичным единством таланта музыканта и филолога. Помимо сочинения музыки и эссеистики его деятельность разворачивалась в области преподавания классических языков (греческий и латынь) и общественных инициатив. Дипенброк являлся членом Ассоциации истории музыки в Северных Нидерландах (*Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis*¹) с ее глубоким интересом к историческому прошлому — музыке XV–XVI веков, был членом Вагнеровского общества и ратовал за переустройство музыкального образования и сохранение культурных традиций в Нидерландах, подчеркивая социальную значимость музыкального искусства. Он принимал активное личное участие в организации крупных культурных мероприятий Амстердама: открытие Городского театра Штадтшаубург в 1895 году, первый фестиваль голландской музыки в 1902 году, торжественное празднование 300-летия со дня рождения Рембрандта в 1906 году и другие.

Композиторское наследие Дипенброка, объявшее в целом около четырех десятилетий, включает около ста пятидесяти сочинений и представлено как светскими, так и духовными жанрами: симфоническая поэма, камерно-вокальная и

¹ Ассоциация была основана в Нидерландах в 1868 году, первоначально называлась «Ассоциация истории нидерландской музыки» (*Vereeniging voor Nederlandsche muziekgeschiedenis*). Спустя пять лет ее переименовали в целях обоснования значимости музыкального искусства Северных земель Нидерландов эпохи Возрождения, определив одним из основных направлений своей деятельности изучение и исполнение сочинений выдающегося композитора Золотого века Яна Свелинка. Согласно исследованию Паолы Десси в Амстердаме в 1500-1530-х годах (даты начала традиции) существовала традиция многоголосной церковной музыки, принадлежавшей устной традиции пения [57, с. 220-223].

вокально-оркестровая лирика, произведения для хора а cappella, месса, музыка к театральным постановкам, инструментальные сочинения.

Литературную деятельность Дипенброк начал в университетские годы, а последнее эссе датируется 1920-м годом. Тематика его эссе (свыше семидесяти опубликованных) «обширна: его интересовали вопросы, касающиеся области музыкального искусства, литературы, философии, поэзии, живописи, архитектуры, а также вопросы истории, античного мира и судеб его ярких представителей, социологии и политики.

Еще при жизни Альфонс Дипенброк считался особо выдающимся из современных ему нидерландских композиторов. Об этом свидетельствуют характеристики его современников: «одаренный» (Г. Малер)¹, «музыкальный творец», «мыслитель» и «прирожденный музыкант» (Х. Андриссен²), «маэстро» (Ж. Графланд³), «универсальный художник, значение которого выходит за рамки чувства национальности» (Л. ван Гиг⁴), «великий предшественник, вестник грядущего» (П. ван дер Мер де Вальхерен⁵), «мечтатель» и «художник-мудрец» (М. Вермёлен⁶). Спустя несколько лет после ухода из жизни Дипенброка английский музыкальный критик Герберт Энтклифф⁷, вслед за младшим современником и

¹ Об этом упоминает нидерландский композитор Луи Андриссен в книге «Украденное время» [4, с. 209].

² Андриссен, Хендрик (нидерл. Hendrik Andriessen, 1892–1981) — нидерландский композитор, органист, педагог. Отец Луи Андриссена.

³ Графланд, Жиль (нидерл. Gilles Graafland, 1854–1921) — отставной военный, один из лучших друзей Дипенброка последних лет.

⁴ Гиг, Луи ван (нидерл. Louis van Gigch, 1862–1914) — юрист, музыкальный критик.

⁵ Мер де Вальхерен, Питер ван дер (нидерл. Piet van der Meer de Walcheren, 1880–1970) — нидерландский поэт, писатель, священник. С детских лет был знаком с А. Дипенброком.

⁶ Вермёлен, Маттейс (нидерл. Matthijs Vermeulen, 1888–1967) — нидерландский композитор и музыкальный критик. Проявлял интерес к современному музыкальному искусству, в частности к творчеству Малера и Дебюсси вслед за своим наставником А. Дипенброком. Резко критиковал деятельность В. Менгельберга и оркестра Консертгебау. В 1946 году женился на дочери Дипенброка Доротее.

⁷ Энтклифф, Герберт (англ. Herbert Antcliffe, 1875–1964) — музыковед, композитор, журналист, литературный и музыкальный критик, переводчик. С 1925 года работал в Нидерландах корреспондентом для британских газет *Daily Mail*, *London Times*, *New York Herald Tribune*, *New York Herald Tribune*. С 1928 года был президентом Ассоциации иностранной прессы в Голландии. Являлся членом Королевского общества искусств. В Нидерландах был награжден лично королевой Вильгельминой в 1938 году знаком кавалера, а в 1948 году знаком офицера Ордена Оранских-Нассау.

соотечественником Дипенброка Семом Дресденом¹, поставил имя композитора в ряд из четырех лидеров «Ренессанса голландской музыки»² — Даниэль де Ланге³, Альфонс Дипенброк, Бернард Зверс⁴ и Йохан Вагенар⁵ [39, с. 65]. Всех их объединяла увлеченность хоровой и органной музыкой, творчеством нидерландских полифонистов и Дж. Палестрины, современным музыкальным искусством. При этом каждый из лидеров внес свой вклад в историю нидерландской музыки: де Ланге поднимал качество профессионального музыкального образования на высокий уровень, Зверс активно продвигал идею национального искусства, обращаясь к национальным темам, реалист Вагенар обладал талантом драматурга, применяя метод лейтмотивной системы в подражание Вагнеру, а также умело использовал в музыке юмор и пародию. От себя Энтклифф добавил к четверке лидеров пятое имя — Юлиус Рёнтген⁶. Значимость деятельности этого композитора, фольклориста он усматривал в том, что Рёнтген «продвигал народную музыку в область более широкого знания и использования» [152, с. 3]. Все же «особо пристальное внимание среди перечисленных лидеров Энтклифф уделил Альфонсу Дипенброку» [40, с. 65],

¹ Дресден, Сем (Самуил) (нидерл. Sem Dresden, 1881–1957) — нидерландский композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог, дирижер. В 1923 году, незадолго до приезда Энтклиффа в Нидерланды, в Амстердаме была издан труд Дресдена «Музыкальная жизнь в Нидерландах с 1880 года» («Het Muziekleven in Nederland sinds 1880»). Здесь и далее нидерландские авторы (музыканты, поэты, писатели), менее известные в России, чем немецкие и французские, названы полными именами.

² Именно так в 1925 году Энтклифф назвал одну из своих первых статей с начала пребывания в Нидерландах — *The Renaissance of Dutch Music* [152]. Статья посвящена вопросам развития музыкальной культуры в Нидерландах конца XIX – начала XX столетий и выявления ее особенностей. В столь показательной оценке рубежа веков усматривается убежденность Энтклиффа при его «взгляде со стороны» в том, что музыкальное искусство Нидерландов развивалось тем же путем, что и английское, ступившее на новый этап своей эволюции — этап нового Возрождения [62, с. 5].

³ Ланге, Даниэль де (нидерл. Daniël de Lange, 1841–1918) — нидерландский композитор, органист, хоровой дирижер, педагог, музыкальный критик.

⁴ Зверс, Бернард (нидерл. Bernard Zweers, 1854–1924) — нидерландский композитор, музыкальный педагог. Автор трех симфоний, увертюры «Саския» с посвящением Рембрандту, других оркестровых сочинений, а также месс, кантат и песен. С середины 1880-х по 1920-е годы преподавал теоретические предметы в Амстердамской консерватории, образованной в 1884 году.

⁵ Вагенар, Йохан (нидерл. Johan Wagenaar, 1862–1941) — нидерландский композитор, органист, педагог.

⁶ Рёнтген, Юлиус (нидерл. Julius Röntgen, 1855–1932) — нидерландский композитор, фольклорист, пианист, дирижер.

называя его «самым поразительно оригинальным композитором Голландии за последние века» [152, с. 4].

В своей известной книге «Осень Средневековья» (1919) Йохан Хёйзинга предложил вместо Бургундии рассматривать пару Франция и Нидерланды [135, с. 6]. Для Дипенброка эта пара, как символ исторических и культурных связей, оказалась актуальной и предопределила один из векторов его композиторского развития — французский. Другой вектор — германский — был исторически и культурно предопределен не только в отношении Дипенброка¹. В начале XX века в Нидерландах существовало мнение о германской музыкальности голландцев [183, с. 166].

Творчество Дипенброка вступило в пору расцвета в новый период развития европейского искусства — в эпоху модерна, когда западный музыкальный мир испытал «переоценку ценностей», инспирированных «властителями дум». Как известно, определение модерна в европейских странах приобрело различные наименования². В Нидерландах новый язык искусства конца XIX века, помимо заимствованных обозначений *Jugendstil* и *Art Nouveau*³, получил собственное, правда, гораздо позже. Историк искусств Луис Ганс⁴ ввел в употребление термин *Nieuwe Kunst* (новое искусство)⁵, который впервые зафиксировал в 1960 году в

¹ Луи Андриссен упоминал о том, что Дипенброк «всегда говорил, что для немцев его музыка слишком французская, а для французов слишком немецкая» [4, с. 209].

² Н. И. Дегтярева в монографии «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» приводит варианты наименований стиля *модерн* в различных странах Европы: *Modern style* (модерн стайл) в Англии, *L'Art Nouveau* (ар-нуво) во Франции и Бельгии, *Stile Liberty* (либерти) в Италии, *Jugendstil* (югендстиль) в Германии, *Sezessionstil* (сецессион) в Австрии [45, с. 9–10].

³ Термины, оформившиеся в соседних странах (Германия, Бельгия и Франция) встречаются в названиях нидерландских изданиях XX века, посвященных искусству эпохи модерна, в частности декоративно-прикладному и архитектурному. Таковы, например, издания: *Leidelmeyer F. Art Nouveau en art deco in Nederland: Verzamelobjecten uit de vernieuwingen in de kunstnijverheid van 1890 tot 1940*. Meulenhoff/Landshoff, 1983; *Bruijn C. de, Schwartz I. Langs jugendstil en art deco: architectuurroutes door Nederland en België*. Utrecht: Kosmos, 1992 и другие.

⁴ Ганс, Луис (нидерл. Louis Gans, 1930–2012) — историк, нидерландский исследователь в области живописи и графики, художник, поэт. Куратор Музея Кёллер-Мюллер с 1954 по 1960 годы. Преподавал историю искусств в Художественной академии г. Арнема. С 1964 года был организатором художественных выставок в *Bols Taverne* в Амстердаме.

⁵ С 1880-х годов идея радикального обновления и уверенного освобождения от устаревших идеалов предшествующих поколений находила отражение прежде всего в литературной среде, о чем свидетельствуют, к примеру, наименования основанного в 1885 году журнала «Новый

своем диссертационном исследовании «Новое искусство. Вклад Нидерландов в модерн»¹ [39, с. 64], о чем свидетельствует ссылка в монографии «Книга как новое искусство» (1973) соотечественника Ганса, книжного историка Эрнста Брахеса (род. 1930)². Использование категории *нового* в нидерландско-язычных исследованиях прошлого столетия, описывающих явления культурной среды Нидерландов на переломе XIX–XX веков³, подтверждает мысль о потребности художников того времени утвердить значимость национального самосознания в стране и укрепить позиции своей самобытной культуры в Европе на новом уровне. Спустя почти сто лет со дня его смерти Дипенброк видится ключевой фигурой нидерландского модерна в музыке, тесно соприкоснувшейся с произведениями «отца» модерна Фридриха Ницше [45, с. 18] и создавшего главное произведение нидерландского музыкального модерна — симфоническую поэму «В великом молчании» (*Im grossen Schweigen*, 1906) по афоризму Ницше.

Необходимостью осмысления музыкально-исторического процесса в Нидерландах на переломе XIX–XX столетий и творчества Альфонса Дипенброка как личности, находившейся в эпицентре этого процесса, обусловлена **актуальность** настоящего исследования.

Объектом исследования является художественная среда Нидерландов конца XIX – начала XX века и одна из ее ведущих фигур — Альфонс Дипенброк.

вожатый» (*De Nieuwe Gids*) и брошюры Л. ван Дейссела «Новая Голландия» (*Nieuwe Holland*, 1884), ставшей своего рода манифестом движения «восьмидесятников», а также первые строки поэмы Г. Гортера «Май» (См. Главу I, §2).

¹ *Gans L. Nieuwe Kunst. Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau* (Utrecht, 1960). В иллюстрированном переиздании 1966 года было представлено расширенное название: *Gans L. Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau, Decoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900*. Utrecht: Oosthoek, 1966. 296 p.

² Ссылаясь на первичное употребление термина *Nieuwe Kunst* в исследовании Ганса, Брахес пишет: «В последние годы интерес к Новому книжному [декораторскому — прим. Е.Д.] искусству проявляется все больше. Особое внимание уделяется растущему международному интересу к феномену югентстиля, ар-нуво, в котором *Nieuwe Kunst* занимает свое особое место» [169, с. 4]. Предметом исследования Брахеса стал дизайн переплетов книг 1890-х – начала 1900-х годов.

³ Здесь вместо понятия «рубеж» использовано понятие «перелом» из статьи М. С. Друскина «На переломе столетий» [51]. Для профессиональной музыки Нидерландов, где романтическая традиция не получила такого развития, как в соседних Германии и Франции, конец XIX века означал перелом, причем не только в музыкальном искусстве.

Предмет исследования — светские музыкальные и литературные произведения Дипенброка, созданные в период «переоценки ценностей» в атмосфере интенсивной интеллектуальной и музыкальной жизни Амстердама и сохранившие связь с двумя главными для Нидерландов и Дипенброка культурными ареалами Европы — с Германией и Францией, с которыми Нидерланды исторические были связаны¹.

Цель диссертационного исследования — изучение светских музыкальных и литературных произведений Дипенброка во взаимосвязи с религиозными, музыкальными и литературными феноменами нидерландской и европейской культуры разных эпох. Данная цель определила круг *задач*:

- обозначить главные вехи и векторы творческой биографии Дипенброка-композитора;
- изучить литературную среду Нидерландов 1880-х годов, в которой формировалась личность Дипенброка;
- выявить и охарактеризовать круг персоналий, оказавших наиболее сильное влияние на взгляды, литературное и музыкальное творчество;
- изучить круг чтения Дипенброка и его эстетико-стилевые ориентиры в разные периоды жизни и творчества, в том числе связанные с его близостью к германской культуре и интересом к французской поэзии и музыке начала XX века;
- дать характеристику композиторской и литературной деятельности Дипенброка на основании анализа ключевых произведений композиторского и литературного творчества;
- определить точки соприкосновения музыки Дипенброка с модерном;
- изучить литературное наследие Дипенброка и сформировать картину его личностных и эстетических предпочтений.

¹ Исторические Нидерланды — наименование «комплекса земель на северо-западе Европы, главным образом на низменной равнине между Северным морем и Арденнами, в бассейне реки Рейн, Маас и Шельда (ныне Бельгия, Нидерланды, Люксембург, часть северной Франции)» [138].

Положения, выносимые на защиту:

1. На творческое формирование Дипенброка оказали влияние культурные традиции и традиции семьи Дипенброка, а также художественная атмосфера Амстердама 1880–1890-х годов.
2. Природа дарования Дипенброка сделала его музыкальное и литературное творчество открытым и для прошлых эпох (античность, Средневековье и Возрождение), и для современности (германские и романские предпочтения).
3. Творческая личность Дипенброка характеризуется комплексом музыкальной и литературной деятельности, окрашенной глубоким религиозным чувством. Истовая религиозность Дипенброка обусловила преемственность его музыки со средневековой гимнической традицией и вокальной полифонией Ренессанса.
4. «Литературоцентризм» художественных интересов Дипенброка повлиял на жанровые приоритеты композитора в области светской музыки.

Материал диссертации включает следующие источники:

- сочинения Дипенброка на стихи немецких поэтов: симфоническая поэма «В великом молчании» (*Im grossen Schweigen*, 1906) на текст афоризма Ф. Ницше; «Гимны к ночи» (*Hymnen an die Nacht*, 1899) на стихи Новалиса; песни на стихи И. В. Гёте — «Миньона» (*Kennst du das Land*, 1884), «Сумерки» (*Dämmerung*, 1884), «Ночная песнь странника» (*Wandrer's Nachtlied*, 1886), «Фульский король» (*Es war ein König in Thule*, 1886); песни на стихи Г. Гейне — «Вечер приходит» (*Der Abend kommt gezogen*, 1884), «Жил-был старый король» (*Es war ein alter König*, 1890) и другие;
- камерно-вокальные сочинения Дипенброка на стихи французских поэтов: П. Верлен — «Осенняя песня» (*Chanson d'automne*, 1897), «Послушай нежной песни лепет» (*Écoutez la chanson bien douce*, 1898), «Лунный свет» (*Clair de lune*, 1898), «Под сурдинку» (*En Sourdine*, 1910); Ш. Бодлер — «Кошки» (*Les chats*, 1906), «Задумчивость» (*Recueillement*, 1907), «Приглашение к странствию» (*L'invitation au voyage*, 1913); «Колыбельная» (*Berceuse*, 1912) на стихи Ш. ван Лерберга; «Заклинание» (*Incantation*, 1916) на стихи А. Жида;

- музыка Дипенброка к театральным постановкам: «Марсий» (1910), «Гейсбрехт Амстельский» (1912), «Птицы» (1917), «Фауст» (1918), «Электра» (1920);
- духовные сочинения Дипенброка: *Jesu dulcis memoria* (1889), Праздничная месса (1890–1894), *Stabat Mater Dolorosa* (1896) для смешанного хора a capella, *Te Deum laudamus* (1902), *Hymnus de Spiritu Sancto* (1906) для мужского хора и органа;
- литературные первоисточники сочинений композитора;
- опубликованные эссе и черновые материалы Дипенброка, посвященные актуальным в его понимании вопросам искусства, творчеству отдельных композиторов и литераторов, в том числе Р. Вагнера, Р. Штрауса, И. Брамса, Г. Малера, С. Франка, В. Клоса, а также Ницше и другим.
- литературные сочинения современников: Ф. Ницше, Г. Гортер, Ж. К. Гюисманс, Р. де Гурмон, Э. Золя и другие.

Источниковедческую базу исследования составили материалы преимущественно на нидерландском языке, бóльшая часть которых никогда ранее не была представлена в отечественной науке. Среди них:

- электронные ресурсы, снабженные данными о родословной Дипенброка;
- сведения о жизненном и творческом пути Дипенброка, представленные на официальном сайте-каталоге¹ (хронограф жизни и творчества, газетные рецензии на премьерные представления сочинений Дипенброка, комментарии музыковедов и критиков;
- нотные автографы произведений Дипенброка, опубликованные на официальном сайте-каталоге, отражающем наиболее полную картину композиторского наследия Дипенброка;

¹ Интернет-портал «Alphons Diepenbrock. Oeuvrecatalogus» (www.diepenbrock-catalogus.nl) представляет собой ценный ресурс, содержащий коллекцию рукописей Дипенброка. При этом незавершенные или утерянные рукописи также значатся в списках. На сайте имеются разделы: «Сочинения» (подразделы: «Все сочинения», «Незавершенные сочинения», «Рукописи», «Названия сочинений», «Инструментальный состав», «РС номер» — номер в каталоге Резера), «Имена» (подразделы: «Поэты», «Исполнители», «Посвящения»), «СМИ» («Видеозаписи», «Фотографии», «Вебсайты», «Отзывы»), «Лента новостей» (хронограф жизни Дипенброка), «О проекте».

- широкий ряд аудиозаписей сочинений, включенных в содержание комплекта компакт-дисков¹, выпущенного в Нидерландах в 2012 году к празднованию 150-летия со дня рождения Дипенброка;
- литературные статьи Дипенброка и фрагменты эпистолярного наследия;
- отвечающие теме диссертации литературные источники, опубликованные на официальном сайте Цифровой библиотеки нидерландской литературы (*De Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (DBNL)*²);
- данные различных электронно-библиотечных ресурсов, как отечественных, так и зарубежных.

Кроме того, велась работа с нотными автографами произведений Дипенброка, рассматривались канонические латинские тексты и их переводы, музыкальные сочинения и тексты литературных произведений немецких и французских авторов, входящих в круг творческих интересов Дипенброка.

Степень научной разработанности темы. В начале XXI века, когда, казалось бы, на карте Европы не осталась неизученной ни одна территория, музыкальная культура Нидерландов все еще находится на периферии научного внимания, в особенности отечественного музыкознания.

Имя Альфонса Дипенброка несколько раз упоминалось на страницах отечественных энциклопедических изданий второй половины XX столетия, где были представлены краткие сведения о его жизни и творчестве, немногочисленные ссылки на иностранные источники. Таковы: «Краткий биографический словарь зарубежных композиторов» (сост. М. Ю. Миркин), «Музыкальная энциклопедия» (В. В. Ошис, Л. Г. Бергер), «Музыкальный энциклопедический словарь» (ред. Г. В. Келдыш).

В отечественном музыковедении попытка наиболее подробно охарактеризовать жизненный и творческий путь Дипенброка была осуществлена в сборнике «Про голландскую музыку» (2003). Автор статьи «Альфонс Дипенброк»

¹ Alphons Diepenbrock: Anniversary edition / KTC 1435, 8 CD + DVD. Muziek Centrum Nederland, 2012.

² Официальный сайт библиотеки <https://www.dbnl.org/>

К. Немировская охарактеризовала его как «основоположника традиции, первого значительного нидерландского композитора (в современном смысле слова)» [110, с. 121], однако добавила, что он «не стал основателем школы и не имел “прямых наследников” среди следующих голландских авторов» [110, с. 121].

Имя Дипенброка встречается в немецкоязычных и англоязычных источниках. Так, в одиннадцатом издании Музыкального словаря Х. Римана (1929) имеется краткая статья, в которой Дипенброк представлен как «преподаватель гимназии в Хертогенбоше, частный преподаватель, автодидакт в музыке, композитор, автор сочинений для церкви» [205, с. 401]. В статье Тона Браса¹, размещенной в английском музыкальном словаре Гроува [166], описаны основные вехи жизненного пути Дипенброка, а также дана краткая характеристика его творчества, указана библиография из четырнадцати источников (преимущественно нидерландских) и перечислены основные произведения (по жанрам). Отдельная глава посвящена Дипенброку в монографии исследователя музыкального творчества Ницше Дэвида Хаквейла² «Музыка для супермена: Ницше и великие композиторы» (2017) [185]. В ней автор предлагает свой взгляд на единственное сочинение Дипенброка на текст Ницше — «В великом молчании».

В Нидерландах еще при жизни Дипенброка начали публиковаться первые статьи о нем и его творчестве: очерк Й. Хола «Альфонс Дипенброк» в сборнике статей «Музыкальные фантазии и критика» (1904), статья Э. Адаевской «Те Деум Альфонса Дипенброка на голландском фестивале в Амстердаме» (1912). В 1930-е годы музыковед Э. Резер подготовил две брошюры: о нотных автографах, а также жизненном пути и композиторском наследии Дипенброка. С 1962 года Резер начал масштабную подготовку к печати полного собрания писем и документов композитора в десяти томах, которая была успешно завершена в 1998 году. Во второй половине XX века в Нидерландах вышли в свет три исследования: в 1964 и 1971 году труды В. Цильстры о песенном и хоровом творчестве композитора и

¹ Брас, Тон (нидерл. Ton Braas, род. 1955) — нидерландский музыковед и дирижер, исследователь творчества Дипенброка и Маттейса Вермёлена, супруг внучки композитора — Одилии Вермёлен (род. 1949).

² Хаквейл, Дэвид (англ. David Huckvale) — американский кинокритик, писатель.

наиболее полная монография о жизни и творчестве Дипенброка музыковед В. Папа «Альфонс Дипенброк. Композитор в культуре своего времени» (1980).

В начале XXI столетия интерес к личности и творчеству Дипенброка по-прежнему возникал лишь в Нидерландах. Среди западных изданий выделяется объемное собрание статей «История музыки Нидерландов» (*Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, 2001), подготовленное и изданное под руководством голландского музыковеда Луиса Петера Грейпа (1954–2016). Отдельная статья посвящена Дипенброку и его связям с движением «восьмидесятников» [181, с. 500–504]. Ее автор, нидерландский музыковед Лео Самама (р. 1951), представил Дипенброка как самого значимого композитора рубежа XIX–XX веков в Нидерландах.

В 2006 году результатом диссертационного исследования стала монография доктора Дизере Ставерман (р. 1954) о музыке Дипенброка к театральным постановкам [214]. Ставерман представила исторические сведения о театральной музыке в Нидерландах периода 1890–1940-х годов, краткое изложение биографии композитора и филолога Дипенброка и описание его окружение.

В 2012 году по случаю 150-летия со дня рождения Дипенброка была опубликована монография Самамы «Альфонс Дипенброк. Вокальный композитор» (*Alphons Diepenbrock. Componist van het vocale*), содержащая новые подробности жизни Дипенброка [208]¹. В отличие от ранее изданных монографий, в «юбилейном» труде в большом количестве появились нотные примеры, фотодокументы, в нее включены полные списки музыкальных и литературных произведений Дипенброка, библиография и именной указатель.

В настоящее время значение Дипенброка в нидерландской музыкальной культуре периода «национального ренессанса»² представляется очевидным. Парадокс заключается в том, что в отечественной науке о музыке имя Дипенброка известно гораздо больше, чем его музыкальное и, тем более, литературное

¹ Самама повторил путь Резера и Папа в плане композиции содержания труда, однако значительно расширил биографию, представил анализ сочинений, а также существенно увеличил количество иллюстраций. В настоящий момент в Нидерландах ведется подготовка англоязычного переводного издания данной монографии, выход в свет которого запланирован на 2021 год к столетию со дня смерти Дипенброка.

² Использовано определение из статьи Энтклиффа [152].

творчество, развивавшееся не только параллельно композиторскому, но в тесном взаимодействии-пересечении с сочинением музыки.

Научная новизна исследования. Настоящая диссертация представляет собой первый отечественный опыт исследования жизни, музыкального и литературного творчества Дипенброка в культурно-историческом контексте его времени. Впервые в научный оборот введены источники, уточняющие представления о личности Дипенброка-композитора и эссеиста, о роли религии в его светской музыке, о круге музыкантов и интеллектуалов, будораживших его сознание, о характере музыкального и литературного процесса в Нидерландах в его прижизненный период.

Методология и методы исследования. В основу диссертационного исследования положен системный метод, в соответствии с которым музыкальные произведения Дипенброка осмыслены как «изоморфные породившей их культуре» [101, с. 38]. В более узкой — музыковедческой — интерпретации системного метода его актуальность предопределена тем, что предметом системного метода является «музыкальный текст» [29, с. 32], в данном случае текст произведений Дипенброка. Уместность обращения к культурно-историческому методу (как одной из форм реализации исторического метода) обусловлена необходимостью осознать историю музыки Нидерландов как процесс, а творчество Дипенброка как одну из вершин этого процесса, окрашенную в тона национальной идентичности и имеющую в своем фундаменте многовековой опыт «культурного трансфера» [28, с. 79].

Отсутствие в отечественном музыковедении полномасштабной биографии Дипенброка¹ вызвало необходимость обращения к биографическому методу в его современном «наполнении»: с использованием документов (как признака документальной модальности биографии) и историко-культурного контекста (как

¹ Краткая энциклопедическая статья не идет в счет.

признака актуальной трактовки жанра биографии «от биографии личности к биографии эпохи»¹).

Исследование «музыкальной ницшеаны» Дипенброка с необходимостью потребовало обращения к музыкальной герменевтике с целью анализа его музыки в аспекте ее понимания².

Для диссертационного исследования актуально понимание музыкального текста «как структурно-семантической целостности, возникшей в акте индивидуального творчества» [47, с. 6–7]. Хотя проблема межтекстовых взаимодействий в музыке Дипенброка не является в исследовании главной, обойти эту проблему вниманием значило бы отказать его музыке в использовании интертекстуальности как «общего принципа организации художественных текстов», принявшей у композитора «конкретную форму проявления» [47, с. 59].

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении и углублении представлений о композиторском творчестве Дипенброка и музыкальной жизни Нидерландов в конце XIX – начале XX веков.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в консерваторских учебных курсах «Истории зарубежной музыки», а также послужить основой для исследовательских проектов.

Достоверность выводов настоящего исследования обеспечена опорой на рукописи музыкальных произведений и опубликованные в Нидерландах литературные работы Дипенброка, научные труды на нидерландском, немецком, английском и русском языках, актуальную методологию и гуманитарную литературу.

Апробация результатов диссертационного исследования. Работа неоднократно обсуждалась на кафедре истории музыки Петрозаводской

¹ Таково одно из научных направлений Международной конференции «Биография как предмет междисциплинарного исследования», организатором которой в наши дни является Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки.

² Н. С. Гуляницкая пишет: «Проблема понимания музыкальных текстов возникла не в последнее время и не в связи с музыкой модерна, авангарда и поставангарда» [29, с. 13]. Для данного исследования важно, что музыкальная герменевтика для музыки эпохи модерна является органичным, а не «прикладным» методом [29, с. 13].

государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Промежуточные результаты исследования были представлены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях, круглых столах за период с 2014 по 2020 годы (Москва, Санкт-Петербург, Красноярск, Симферополь, Петрозаводск). По материалам исследования опубликовано 11 статей¹, в том числе 4 публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура диссертационного исследования. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы и восьми Приложений.

Первая глава — «Творческое формирование Альфонса Дипенброка. Основные этапы композиторской деятельности» — состоит из пяти параграфов. В первом параграфе охарактеризованы условия развития нидерландской профессиональной музыки в малоизученный в отечественном музыкознании, но важный в аспекте осмысления общей картины развития нидерландской музыки период «после Свелинка» (XVII–XIX вв.). Центром внимания во втором параграфе стали детские и юношеские годы и формирование личности Дипенброка. Среда, его окружение и коммуникативные связи потребовали особого внимания в исследовании, поскольку их изучение в значительной мере расширяет понимание того, в какой атмосфере происходило взросление Дипенброка и каким образом формировались его взгляды. Отдельный — *третий параграф* — посвящен 1890-м годам, когда произошли важные события в личной и творческой жизни, главным из которых стало решение Дипенброка посвятить себя композиторскому искусству. В *четвертом параграфе* описаны судьбоносные встречи Дипенброка с Малером и Менгельбергом. В *пятом параграфе* освещено последнее десятилетие жизни Дипенброка: события, взгляды, встречи, обращение к жанру театральной музыки, как приоритетному в заключительный период жизни.

Во второй главе — **«Немецкая и французская поэзия в камерно-вокальном творчестве Альфонса Дипенброка»** — характеризуются произведения, отражающие отношение Дипенброка к культурным традициям

¹ См. Список литературы.

Германии и Франции и определившие поворотные моменты в развитии его творчества. В главе три параграфа. В *первом параграфе* охарактеризован опыт интерпретации Дипенброком немецкой романтической поэзии на примере «Гимнов к ночи» Новалиса, возродившего жанр гимна в романтической поэзии. *Второй параграф* посвящен франкофилии Дипенброка, которая, в отличие от германофилии, не имела фамильных корней. В *третьем параграфе* раскрывается отношение Дипенброка к творчеству французских поэтов-символистов — Верлена и Бодлера — и его опыт работы в жанре *mélodie*.

Третья глава — «Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка» — посвящена симфонической поэме «В великом молчании» как произведению, оказавшемуся в фокусе модерна. В *первом параграфе* главы анализируется концептуальный диалог композитора и католика Дипенброка с «антихристианином» Ницше. Во *втором параграфе* рассматриваются композиционные, драматургические и тематические особенности поэмы и влияние на эти особенности Третьей симфонии Малера.

В **четвертой главе — «Дипенброк-эссеист»** — дан тематический обзор деятельности Дипенброка-эссеиста согласно периодизации Э. Резера. В *первом параграфе* заключительной главы Дипенброк характеризуется как своего рода *musicus* начала XX века, природа таланта которого выходила за границы «Nur-Musiker» (В. Пейпер). Во *втором параграфе* рассмотрена литературная деятельность Дипенброка в период его сотрудничества с журналом «Новый вожатый». В *третьем параграфе* освещается литературная деятельность Дипенброка в период его работы в еженедельнике «Хроника». В *четвертом параграфе* дан обзор эссе, посвященных различным персонам, современникам Дипенброка — нидерландским и иностранным (французским, немецким, австрийским, итальянским), а также представителям нидерландской культуры его времени в таких областях, как архитектура, литература и изобразительное искусство. Отдельный — *пятый параграф* — целиком посвящен работам Дипенброка о творчестве Вагнера. В *шестом параграфе* объединены эссе о Ницше и Малере — современниках Дипенброка, оказавших на него наиболее сильное

влияние. О последних годах литературной деятельности Дипенброка ведется речь в *седьмом параграфе*. *Восьмой параграф* представляет собой опыт характеристики художественного стиля эссе и образцов аналитического описания музыки, выполненных Дипенброком.

В *заключении* диссертационного исследования формулируются основные выводы исследования.

Приложения включают: Хронограф жизни и творчества Альфонса Дипенброка (1862–1921) (Приложение А); Указатель имен соотечественников-современников Дипенброка, упоминаемых в тексте диссертации (Приложение Б); Иллюстрации (Приложение В); Список музыкальных сочинений (Приложение Г); Динамика обращения Дипенброка в композиторском творчестве к литературным произведениям нидерландских и иностранных авторов (Приложение Д); Нотные примеры (Приложение Е); Список литературных сочинений Дипенброка, опубликованных в собрании сочинений (*Versamelde geschriften*), подготовленном Э. Резером и Т. Дипенброк в 1950 году (Приложение Ж); Библиотека А. Дипенброка — список приобретенных им изданий (Приложение И).

ГЛАВА 1.

ТВОРЧЕСКОЕ ФОРМИРОВАНИЕ АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Альфонс Дипенброк родился и всю жизнь прожил в Нидерландах — стране с крепкими корнями средневековой и ренессансной культуры. В нидерландском музыковедении принято делать акцент на том, что именно католицизм являлся «одним из главных элементов разносторонней и сложной натуры композитора Альфонса Дипенброка» [150, с. 113]. Приверженностью к религии, к духовному началу объясняется приоритет *слова* в его творчестве: «В начале было *Слово...*» — единица *речи* — преобладание *вокальных* сочинений над «абсолютной музыкой». Однако Дипенброк не избрал для себя путь священника, но выбрал путь филолога и музыканта, в творчестве которого «память культуры» оказалась сильна.

§1. Нидерландская музыка от Свелинка до Дипенброка

В датах рождения и смерти Дипенброка можно усмотреть символику: ровно триста лет отделило их от дат рождения и смерти крупнейшего композитора и исполнителя Нидерландов конца XVI – начала XVII веков Яна Свелинка (1562–1621)¹. Оба музыканта опирались на опыт предшественников: Свелинк — на опыт отечественных органистов [52, с. 243], Дипенброк — на традицию, понимаемую как «“пребывание” в современности прошлого» [31, с. 292]. Свелинк и Дипенброк в истории музыки Нидерландов сыграли аналогичную роль. Не порывая с отечественными традициями, оба стремились к «обобщению различных национальных культур»². Прибегая к метафоре, можно сказать, что Свелинк и

¹ Ян Питерсзон Свелинк — нидерландский композитор, органист и клавесинист. Автор трактата «Правила композиции» (перв. публикация — 1657 год), при создании которого он опирался на теоретические положения работы Дж. Царлино «Установления гармонии» (1558).

² Так М. С. Друскин писал об искусстве Свелинка [52, с. 253]. В отношении Дипенброка данное сравнение со Свелинком будет раскрыто в главах диссертации.

Дипенброк были опорами культурной арки, соединившей триста лет истории музыки Нидерландов¹.

Период между, условно говоря, Свелинком и Дипенброком изучен неравномерно². Нидерланды были одним из двух регионов (наряду с Тосканой [50, с. 9]), где с равной силой проявились новации культуры XV–XVI веков. Учитывая, что в творческом наследии Дипенброка есть произведения на духовные тексты, связующие его творчество с эпохой Средневековья, стоит напомнить, что в отличие от итальянского Возрождения мастера Северного Возрождения «опирались на опыт Средневековья, достижения романского и готического искусства. По сути, это было Возрождение без античности и даже вопреки классической традиции»³ [17, с. 5]. Предваряя «повествование» о Дипенброке, уместно также привести обширную цитату о духовной основе Северного Возрождения, которой стало «так называемое *Devotio moderna* («Новое благочестие»), религиозно-философское мировоззрение, почерпнутое из трудов ученых-мистиков. Его главная идея: Бог пребывает во всех вещах, даже очень простых. Человек соприкасается с божественным не только в церкви или во время молитвы, но каждую минуту, созерцая окружающий мир. <...> Руководствуясь такой философией, человек заново открывал для себя мир, во всей его полноте и гармонии»⁴. Поэтому

¹ Желание устремиться вглубь веков в поисках более древних арочных опор приведет в VII век к «Житию Гертруды Нивельской», текст которого цитировался и парафразировался в «историях» на территории Утрехтской епархии как регионального центра средневековой музыки [57, с. 122–125].

² В свое время аналогичная ситуация с историей английской музыки дала основание Л. Г. Ковнацкой писать об «эпохе молчания» и «новом Возрождении» в последней четверти XIX – начале XX веков и сопоставлении «эпохи молчания» в английской музыке с историей музыки Испании [62, с. 8]. И. Хлеббаров также указывал на возникновение «эпохи молчания» «в балканских культурах — греческой, болгарской, в кавказских культурах — армянской, грузинской и т. д.» [133, с. 279]. Л. Ф. де Лемуш Монтейру Вашку, «анализируя творческую деятельность португальского композитора Вианы да Мота (1868–1948), указал на то, что такая же ситуация складывалась и в Португалии» [35, с. 26].

³ Василенко, тем не менее, упоминает и «Каролингский Ренессанс» и «Оттоновское Возрождение», не чуждые античному искусству [17, с. 5].

⁴ Французский философ и теоретик искусства Ипполит Тэн (1828–1893), «первейшая величина в интеллектуальной жизни Европы» (В. Головин), в соответствии со своим позитивистским методом описал характер нидерландцев: «У него [нидерландца — прим. Е. Д.] незаметно бурных страстей, воинственности, напряженной воли, инстинктов бульдога, необъятной и мрачной гордости» [128, с. 85].

особенностью северного искусства на самом раннем этапе становится «внимание к деталям в изображении природы и интерьера. Покой и красота — вот главные ценности Северного Возрождения» [17, с. 6]. И традиционный нидерландский мистицизм, и склонность к изображению деталей отпечатаются в складе личности Дипенброка и в его музыке (симфоническая поэма «В великом молчании»).

Напомним также, что история новоевропейской ренессансной музыки письменной традиции началась с творчества представителей нидерландской полифонической школы¹ — основоположника школы Гийома Дюфэ, Йоханнеса Окегема, Якоба Обрехта Жоскена Дебре, чью деятельность можно «безоговорочно» отнести к профессии композитора [56, с. 14]. Если считать критерием развитости музыкальной культуры наличие значительных композиторских персоналий, то следует признать, что в течение трех последующих за Ренессансом столетий — в XVII, XVIII и XIX веках Нидерланды оказались на периферии главных европейских музыкальных событий в музыкальном стиле и технике. И. Тэн предложил свое объяснение этой ситуации в истории культуры Нидерландов: «Они предоставили соседним народам ту роль, которую выполняла Мария, внимавшая словам Иисуса, сидя у его ног; сами они избрали роль Марфы²: в XVII веке они доставляли кафедры ученым протестантам, изгнанным из Франции, служили родиной для свободной мысли, гонимой в остальной Европе, давали издателей для всех научных и полемических сочинений; позднее у них печаталась вся французская философия XVIII века, наконец, они позаботились о снабжении всей современной литературы книготорговцами, посредниками и даже плагиаторами. Из всего этого они извлекают выгоду; ибо они знают языки, читают

¹ Нидерландская — один из наиболее расхожих терминов для определения группы композиторов валлонского и фламандского происхождения, представителей эпохи Возрождения. Понятие «франко-фламандская» употребляется скорее в качестве указателя географической родины композиторов (ныне некоторые территории Франции и Бельгии), часто заменяется термином «нидерландская полифоническая школа», который употребляется как понятие обобщающего характера (в ту эпоху данные земли входили в состав Нидерландов). С начала XVII века «Нидерланды разделились на две части — Республику соединенных провинций на севере (Голландия) и Фландрию на юге. Таким образом, по отношению к XVII–XVIII столетиям правильнее говорить о голландском и фламандском, а не о нидерландском искусстве» [128, с. 151].

² Евангелие от Луки: 10, 38–42.

и обладают образованием: образование представляет вид приобретения не менее нужного, чем все остальные; но они ограничиваются этим, и ни старые, ни новые их работы не обнаруживают потребности и способности созерцать мир отвлеченных понятий, выходящий за пределы конкретного мира, и далекий от действительности мир фантазий» [128, с. 87]. Наблюдение, сделанное Тэнном о нидерландцах в XIX веке, не противоречит нидерландцам эпохи Северного Возрождения, открывавшим для себя мир (природу и интерьер), в полноте и многообразии деталей. Подобный мир (в полноте и деталях) Дипенброк открыл для себя в афоризме Ницше «В великом молчании». Тэн также с некоторой долей удивления заметил, что «в конце XVI века — явление небывалое в тогдашней Европе — “почти все они умеют читать и писать: большинство знает даже грамматические правила”. Поэтому в стране повсюду, вплоть до деревень, встречаются школы риторики, то есть общества красноречия и театрального искусства; это показывает, какой высоты достигла уже их цивилизация» [128, с. 87].

В XVII веке в Нидерландах получала все более широкое распространение инструментальная музыка, в том числе органная. В кругах кальвинистской церкви предпочтение отдавалось протестантским псалмам в органном сопровождении, при этом возникало неприятие богослужений торжественного характера. Примечательно, что «именно в Амстердаме появились первые в Европе публичные концерты органистов. Во фламандском городе Мехелене зародилось искусство игры на наборе колоколов — карийон, что подтверждает наличие в Нидерландах местной традиции»¹ [35, с. 28].

¹ Л. Бергер отмечала, что «в XVII–XVIII веках искусство карийона (традиция сохранилась в современных Нидерландах и в Бельгии) широко распространилось в северных провинциях и заимствовалось другими странами. Нидерландские звонари (они же часто и органисты) отличались виртуозной полифонической игрой на колоколах (их литьем также славились нидерландские мастера), требовавшей высокой искусности и огромных физических усилий» [10, стб. 973]. О карийонах в своих дневниках писал и путешественник по Голландии Ч. Бёрни: «Здесь я снова очутился в стране карийонов; правда, слабые намеки я слышал еще в Бремене, но здесь каждые полчаса отмечаются перезвоном колоколов» [13, с. 240].

В то же время развивалось нотопечатание с использованием метода гравировки по металлу, стали появляться первые музыкальные библиотеки¹, коллекции музыкальных инструментов, а также живописных полотен. Распространялось домашнее музицирование², и «на смену величественным мессам и торжественным мотетам пришли бытовые инструментальные и вокальные жанры» [10, стб. 974]. Часто в нидерландской живописи XVII века можно заметить «изображение музыкальных атрибутов на портретах, натюрмортах, а также сцен домашнего и публичного музицирования (картин бытового жанра)» [35, с. 29]³.

Во второй половине XVII столетия в Нидерландах все чаще появлялись «одни из первых в Европе публичные концерты и спектакли в различных городах Нидерландов»³⁰, организатором которых являлся композитор и гамбист Карел Хакуарт (1640–1701). Его перу принадлежит авторство первой нидерландской оперы «Торжествующая любовь», представленной публике в Гааге в 1673 году. В то же время «действовали музыкальные коллегии, аналогом которых в XVIII веке были концертные общества» [35, с. 31].

В XVII веке в Нидерландах был создан Амстердамский городской театр (1637) — первый национальный театр, по случаю открытия которого Йост ван ден Вондел создал историческую трагедию «Гейсбрехт Амстельский». Однако, «несмотря на попытки укрепления национальной идеи в области театрального искусства с этого времени в течение двух веков в стране в основном получили распространение принципы французской драматургии» [4, с. 220].

¹ Одним из владельцев нотной библиотеки в Нидерландах стал нидерландский поэт, композитор и художник, общественный деятель Константейн Хёйгенс (нидерл. Constantijn Huygens, 1596–1687).

² Л. Бергер пишет о том, что «в бюргерской среде становятся популярными игра на лютне, клавесине, верджинеле, комнатном органе-портативе, многоголосное исполнение светских песен (в духе итальянских фроттол и лауд), инструментальные ансамбли (характерные составы: 3 флейты или 3 шалмея, или 2 трубы и тромбон; арфа, виела, портатив, тромбон и труба; ансамбли струнных, духовых и ударных инструментов)» [10, стб. 977].

³ Так, нидерландские художники шли по стопам итальянских караваджистов: Б. Манфреди, О. Джентилески, О. Борджани, К. Сарачени, М. Станционе и другие. Музыкальная атрибутика появлялась в творчестве нидерландских художников: Ф. Халс, Х. Тербрюгген, Г. ван Хонтхорст, В. П. Бейтевех, Ю. Я. Лейстер, Я. Вермеер, Я. Стен и другие.

С конца XVII и на протяжении XVIII века иностранные влияния, по большей части немецкие, усиливались: «в Нидерланды приезжали с выступлениями известнейшие композиторы (А. Вивальди, В. А. Моцарт), а также дирижеры и оперные труппы» [35, с. 31]. В 1732 году в Гааге европейская музыка звучала в «вокально-инструментальной капелле, под управлением немецкого дирижера А. Гронемана» [10, стб. 976]. Концертная жизнь становилась более насыщенной, чему способствовало рождение концертных обществ¹. Английский композитор, историк музыки Ч. Бёрни, путешествуя по Голландии, отмечал в дневниках, что в Гааге посещал два театра — «один для немецких, другой для французских пьес и комических опер» [13, с. 249].

В эпоху Возрождения нидерландские мастера полифонии активно передавали опыт зарубежным музыкантам. В XIX столетии картина изменилась на противоположную. Так, нидерландский композитор и дирижер Йоханнес Верхулст (1816–1891), в творчестве которого центральным жанром стала песня, учился в Лейпциге у Ф. Мендельсона-Бартольди. Немецкое образование получил и композитор Рихард Хол (1825–1904)². В Лейпциге брал частные уроки композиции у Саломона Ядассона³ Бернард Зверс, в Берлине у австрийского композитора и дирижера Генриха фон Герцогенберга — Йохан Вагенар.

В первые десятилетия XIX века начался период формирования Нидерландов как национального государства⁴, отмеченный подъемом идентитета и

¹ Л. Бергер указывает на появление в 1777 году научно-культурного общества «Счастья достойные» (*Felix Meritis*) с собственным оркестром и концертным залом, «где дирижерами выступали композиторы Б. Рулофс и Й. Верхулст» [10, стб. 976].

² Хол, Рихард (нидерл. Richard Hol, 1825–1904) — нидерландский композитор и дирижер, педагог.

³ Ядассон, Саломон (1831–1902) — немецкий композитор, пианист, музыкальный теоретик и педагог, ученик Ференца Листа.

⁴ Указом короля Виллема I в 1826 году в Гааге была основана первая в стране консерватория; также в Гааге была открыта музыкальная школа. В 1849 году Йоханнес Бастианс (нидерл. — Johannes Gijsbertus Bastiaans, 1812–1875) — нидерландский композитор, теоретик и органист написал Фантазию-сонату. Основной темой сочинения, исполненного мужественным характером, является мелодия национального гимна Соединенного королевства Нидерландов XIX столетия *Wien Neêrlands bloed*. Гимн был написан нидерландским композитором Иоганном Вильгельмом Вильмсом (нидерл. — Johann Wilhelm Wilms, 1772–1847) на слова нидерландского поэта Генриха Толленса (1780–1856). Использовался с 1815 по 1932 годы, до утверждения современного гимна «Вильгельмус» (*Het Wilhelmus*).

национальной культуры, достигших расцвета в 1880-е годы. Центром сосредоточения культурных инициатив стал Амстердам¹. В 1881 году был создан камерный хор под руководством Д. де Ланге, исполнявший произведения мастеров нидерландской полифонической школы эпохи Возрождения². В 1883 году в Амстердаме были основаны Общество Рембрандта и Вагнеровское общество, в 1884 году открыли свои двери Амстердамская Академия музыки и Амстердамская консерватория, основателями которой стали Францискус Хендрикус Кунен (первый директор консерватории), Юлиус Рёнтген, Даниэль де Ланге и другие. Через год для посещения было представлено новое здание Государственного художественного музея — Рейксмюсеума. Новое слово было сказано и в литературе: лирическая поэма «Май» известного нидерландского поэта, близкого друга Дипенброка Германа Гортера³ стала олицетворением зарождения новой жизни в Нидерландах. 1886-й год отмечен основанием Голландской оперы, а в 1888 году открылся Большой концертный зал «Концертгебау»⁴ (*Concertgebouw*), был создан одноименный оркестр, что стало стимулом для большей активизации концертной жизни не только в столице Нидерландов, но и на периферии⁵ (Роттердам, Гаага и другие города). Деятельность оркестра Концертгебау во многом способствовала реабилитации утраченной славы нидерландского музыкального искусства, отвечая его актуальной потребности найти собственный путь.

¹ Амстердам принял статус столицы Нидерландов в 1814 году.

² В это время сочинения нидерландских полифонистов эпохи Возрождения начали активно публиковать.

³ Гортер, Герман (нидерл. Herman Gorter, 1864–1927) — нидерландский поэт, общественный деятель, критик, марксист, один из лидеров Германо-Голландского Левого Коммунизма. Автор поэмы «Май» (1889), сборника стихов «Школа поэзии» (1897), книги «Великие писатели» (1934), а также ряда работ на политические темы.

⁴ Проект здания принадлежал нидерландскому архитектору Адольфу Леонарду ван Гендту (нидерл. Adolf Leonard van Gendt, 1835–1901), принимавшему также участие в проектировании нового здания Городского театра (*Stadsschouwburg*) в Амстердаме.

⁵ Ситуация монополии амстердамского оркестра несколько позже обратилась в ситуацию конкуренции с возникновением новых оркестров в упомянутых городах.

§2. Детство. Юность. Становление (1860–1880-е годы)

Альфонс Йоханнес Мария Дипенброк родился 2 сентября 1862 года в Амстердаме. Его мать — Йоханна Йозефина Кёйтенбрауэр¹ (1833–1904) — была родом из патрицианской семьи Албердингк², потомком которого также являлся двоюродный дядя Йоханны, яркий представитель нидерландского романтизма, писатель и поэт Йозеф Альберт Албердингк Тейм³, культивировавший интерес к средневековой культуре, а также к нидерландской литературе XVII века. Еще одним известным родственником Дипенброка являлся виднейший архитектор Нидерландов XIX века Питер Кёйперс⁴, приходившийся ему двоюродным дедом по линии матери⁵. Оба родственника занимали значимое место в римско-католической жизни Нидерландов.

Фердинанд Хуберт Алойс Дипенброк⁶ (1828–1896), отец Альфонса, происходил из «древнего римско-католического вестфальского рода, коренившегося в немецкой почве: как минимум девять поколений предков по отцовской линии проживали в немецком городе Бохольт, расположенном на приграничной территории между Германией и Нидерландами в земле Северный Рейн-Вестфалия (Nordrhein–Westfalen)» [35, с. 37]. Дед Дипенброка, Бернард Дипенброк (1793–1877), служил управляющим князя в Сальмском княжестве в Бохольте, хорошо владел латынью [197, с. 19], привил внуку любовь к латинскому языку.

¹ Нидерл. Joanna Josephina (Mokje) Kuytenbrouwer.

² Род Албердингк (нидерл. — Alberdingk). Первоначально немецкого происхождения. Самые ранние сведения о предках предположительно относятся к XVII веку.

³ Нидерл. Joseph Albertus Alberdingk Thijm (1820–1889). Албердингк Тейм стал автором книги «Портреты Йоста ван ден Вондела» (*Portretten van Josst van den Vondel*, Amsterdam, 1876). Часто печатался в журналах под псевдонимами (один из таких — Pauwels Foreestier). В 1904 году была основана Ассоциация по продвижению научной практики среди католиков в Нидерландах (*Vereniging tot het Bevorderen van de Beoefening der Wetenschap onder de Katholieken in Nederland*), переименованная в Общество Тейма (*Het Thijmgenootschap*) в 1947 году.

⁴ Кёйперс, Питер (нидерл. Petrus Josephus Hubertus Cuypers, 1827–1921) — нидерландский архитектор, автор проектов Государственного музея (Рейксмузеум) и Центрального вокзала в Амстердаме, а также множества церквей в Нидерландах.

⁵ Питер Кёйперс был женат на сестре Йозефа Албердингк Тейма — Антойнетте Албердингк Тейм.

⁶ Нидерл. Ferdinand Hubert Aloys Diepenbrock. Отец Дипенброка трудился в торговой сфере.

Известно, что в роду Дипенброков «на протяжении многих поколений с особой набожностью относились к церкви» [35, с. 37]. Двоюродным дедом Альфонса Дипенброка, но уже по линии отца, был известный немецкий богослов, католический князь-епископ Бреслау, с 1850 года кардинал-священник Мельхиор Фердинанд Юзеф фон Дипенброк¹. «Помимо общественно-политической деятельности Мельхиор Дипенброк заслужил признание в результате значительных реформ в церковной сфере: он совершенствовал условия деятельности духовных семинарий, укреплял духовную дисциплину, много проповедовал и увлекался поэзией» [35, с. 37] и был лично знаком с Клеменсом Brentano².

Женитьба Фердинанда и Йоханны Дипенброк состоялась в 1857 году в то время, когда в Нидерландах начиналась пора расцвета нидерландского католицизма³, началось активное строительство церквей, развитие живописи, литературы и музыки [208, с. 14].

Молодая семья Дипенброков непрерывно и преданно поддерживала общение с руководителями нидерландской римско-католической церкви. В их доме часто с воодушевлением читали вслух произведения великих классиков. В 1866 году Албердингк Тейм основал в Амстердаме общество «Скрипичный куст» (*De Vioolstruik*). На собраниях общества встречались любители искусства из числа католиков и диссидентов [191, с. 35]. Они пели, читали стихи, романы.

¹ Нем. Melchior Ferdinand Joseph von Diepenbrock (1798–1853). Мельхиор Дипенброк — родной брат Бернарда Дипенброка — деда Альфонса Дипенброка. «Также их родной сестрой, двоюродной бабушкой Альфонса, являлась Апполония Дипенброк (1799–1880), которая, как и брат, беспокоилась о судьбе Церкви» [35, с. 37].

² Brentano, Клеменс Мария (1778–1842) — немецкий поэт-романтик (гейдельбергское направление), «самый значительный романтический лирик Германии начала 19 в. С его творчеством связан третий — после Гёте и Шиллера, после Гёльдерлина и Новалиса — важный сдвиг в немецкой лирической поэзии... обновил логический строй и просодическую структуру лирической поэзии, пересоздав ее в наиболее оригинальных стихотворениях, таких, как “Лорелея” — на основе народной песни» [112, с. 152].

³ Со времен Реформации голландский католицизм был подвержен дискриминации внутри страны вплоть до середины XIX века, когда после принятия новой Конституции (1848), в соответствии с которой провозглашалась свобода прав римско-католической церкви, произошло восстановление епископской иерархии в 1853 году. С этого момента в католическом мире Нидерландов развивается локальная социально-политическая сфера, принципы образования и устройство информационного пространства.

Литературные интересы общества были широки: от классиков У. Шекспира, П. Корнеля, Ж. Б. Поклена (Мольера), Ж. Б. Расина и Г. Э. Лессинга, И. В. Гёте, Ф. Шиллера до современных писателей — ключевых фигур французского романтизма, таких, как А. Дюма и В. Гюго, а также Ш. М. Леконта де Лиля и других. Главным условием участия в обществе было чтение на языке оригинала; все присутствующие на этих встречах обязаны были обсуждать, комментировать происходящее строго на тех же языках.

С особым пиететом на собраниях относились к чтению литературных трудов двух известных нидерландских драматургов и поэтов, представителей Золотого века Голландии — Йоста ван ден Вондела и Гербранда Адрианса Бредеро¹. На собраниях общества разрешалось присутствовать детям, в частности, юным Альфонсу и Карелу, будущему писателю и критику, взявшему псевдоним Лодевейк ван Дейссел². Именно там Дипенброк впервые услышал историческую драму Вондела «Гейсбрехт Амстельский», содержание которой позже стало основой для его вокальных сочинений и театральной музыки. Погружаясь в атмосферу нидерландской, немецкой, французской и английской классики с детства Дипенброк получал аудиальный и интеллектуальный опыт, ставший значимой гранью фундамента в формировании будущего филолога и мыслителя, эссеиста и композитора.

С детства Дипенброк много читал, родители побуждали его к расширению кругозора. В возрасте одиннадцати лет юный Дипенброк постигал уроки живописи в мастерской Питера Кёйперса, который навсегда привил ему особое отношение к архитектуре Средневековья.

¹ Бредеро, Гербранд Адрианс (нидерл. Verbrand Adriaenszoon Bredero, 1585–1618) — нидерландский поэт и драматург.

² Дейссел, Лодевейк ван (нидерл. Lodewijk van Deysel, наст. — Карел Йоан Лодевейк Албердингк Тейм, 1864–1952) — нидерландский прозаик, литературный критик, представитель голландского натурализма. В 1890-е годы приблизился к символизму, а затем к мистицизму. Его роман «Новая Голландия» (1884) стал выражением идейной основы движения «восьмидесятников». Сын нидерландского писателя, поэта Йозефа Албердингк Тейма, кузена деда Дипенброка. Дейссел приходился Альфонсу Дипенброку троюродным дядей по линии матери.

Очевидной для Дипенброка с детских лет являлась связь литературы и музыки. Последней он уделял достаточно много внимания в детские годы: играл на скрипке¹, альте, органе², пел в хоре, самостоятельно учился игре на фортепиано³. Флигель *Erard*⁴ юному Альфонсу подарил отец. Проводя время за этим инструментом, Дипенброк создавал свои произведения на протяжении всей творческой деятельности.

Одной из ранних сильнейших музыкальных импрессий стало знакомство одиннадцатилетнего Дипенброка с оперой Р. Вагнера «Тангейзер» в Роттердаме в 1874 году. Позже, в зрелые годы, Дипенброк писал: «Тангейзер» произвел на меня очень глубокое впечатление. <...> Я всегда верил, что именно тогда испытал тот шок, который был необходим для того, чтобы раскрыть в себе музыку. <...> я всегда хранил это чувство к «Тангейзеру»...» [Цит. по: 216].

В юные годы Дипенброк уже уверенно мыслил себя музыкантом и мечтал стать капельмейстером. Однако родители считали этот выбор нецелесообразным, убеждая сына в том, что «эта профессия не может дать ему ни гарантии благосостояния в будущем» [35, с. 37], ни должного социального статуса. К тому же на момент окончания школы (1880 год) в Амстердаме еще не было консерватории. В итоге специального музыкального образования Дипенброк не получил.

В возрасте восемнадцати лет Дипенброк поступил в Амстердамский университет, где основным предметом изучения для него стали древние языки и античная литература. Тогда, в октябре 1880 года, он стал членом студенческого объединения *U.N.I.C.A.* — *Uno Nomine Iuncti Colimus Amicitiam* (лат. — «Одним названием объединены наши дружеские отношения»), на встречах которого

¹ В ноябре 1875 года Дипенброк брал уроки игры на скрипке у Л.Х. Эйсендорна.

² Альфонс часто сидел рядом с органистом, находясь с родителями на воскресной службе. Однажды двенадцатилетнему юноше выпала честь осуществлять музыкальное сопровождение службы, заменив заболевшего органиста.

³ Известно, что первым, кто приобщал Альфонса к игре на фортепиано, был младший брат его матери — Йоханнес Кёйтенбрауэр [208, с. 24].

⁴ В 1900-е годы за роялем в доме Дипенброка музицировал Густав Малер. Музыкальный инструмент сохранился до наших дней благодаря заботе внучки композитора — Одилии Вермёлен.

«Дипенброк выступал с лекциями на исторические, литературные, музыкальные и иные темы» [35, с. 38]. В университетские годы начиналась и его литературная деятельность.

Постигая в студенческие годы основы классических языков, их филологические особенности, Дипенброк вместе с тем начал самостоятельно изучать иностранную поэзию и прозу различных эпох. Помимо трудов Еврипида, Софокла, Платона, Аристотеля, Сенеки, Тацита и Ливия¹ в его библиотеке значились фундаментальные труды прежде всего немецких и французских авторов.

Интерес Дипенброка к литературе и языкам продолжал совмещаться с сильным увлечением музыкой. Во время обучения в университете он часто посещал концерты, на которых звучала музыка Бетховена, Вагнера, Берлиоза, Брукнера, Брамса, Дворжака и других композиторов. Дипенброк самостоятельно изучал теорию музыки, активно пополнял собственную нотную библиотеку. В 1884 году он приобрел полное двадцатитомное собрание сочинений Джованни Палестрины, изданное в 1862 году в Лейпциге. По собственной инициативе с небольшим хором он разучивал партии произведений Палестрины, Свелинка и других нидерландских полифонистов для выступления перед публикой.

Первыми музыкальными сочинениями Дипенброка были песня «Синий, синий цветок» (*Blauw, blauw bloemelijn*, 1880) на стихи Г. Антёниуса и оркестровый Академический праздничный марш (*Academische feestmarsch*, 1882), исполнение которого было приурочено к празднованию 250-летней годовщины Амстердамского университета. Ранее упоминалось о том, что в семье Дипенброков особым образом почитали наследие крупнейших представителей немецкой и нидерландской литературы. В первые годы композиторского творчества эта традиция стала для Дипенброка безоговорочным ориентиром при выборе стихов для вокальных произведений: сборник песен «Три баллады» (1885) на стихи

¹ Перечисляются по: [208, с. 28].

немецких поэтов Уланда¹, Гёте и Гейне, вокальная миниатюра «Тибур» (*Tibur*) на стихи Маттисона², а также камерно-вокальные сочинения на стихи нидерландских авторов (Фредерик ван Эден³, Йозеф Албердингк Тейм, Жак Перк⁴, Элен Сварт⁵ Алберт Вервей⁶). В то же время Дипенброк предпринял первую попытку создания вокально-оркестровой партитуры — кантата «Эльфы» (*Les elfes*, 1887) на стихи Шарля Мари Рене Леконта де Лиля.

В университетские годы предметом особого внимания Дипенброка продолжало оставаться музыкальное и литературное творчество Рихарда Вагнера. Он начал приобретать различные издания о кумире⁷. 21 мая 1881 года, на одном из собраний *U.N.I.C.A.* он представил коллегам лекцию-импровизацию о Вагнере. Зачитываясь доступной литературой о немецком творце, Дипенброк был готов к этой лекции как никто другой. Спустя два года, восхищаясь талантом Вагнера, в августе 1883 года Дипенброк одним из первых вошел в ряды членов Вагнеровского общества⁸, основанного в Амстердаме в том же году преданным поклонником

¹ Уланд, Людвиг (1787–1862) — немецкий поэт, историк литературы, представитель позднего романтизма («швабская школа»).

² Фридрих фон Маттиссон (1761–1831) — немецкий поэт-романтик.

³ Эден, Фредерик ван (нидерл. Frederik van Eeden, 1860–1932) — нидерландский поэт, прозаик, врач-психиатр, один из основателей и редакторов журнала «Новый вожатый». Автор известного фантастического романа «Маленький Йоханнес» (*De Kleine Johannes*, 1884), сопровождающегося карикатурами на современников. Первые сочинения написаны в духе натурализма и пантеизма, позднее, в 1890-х обращается к мистицизму и символизму. Признан одним из крупнейших представителей современной голландской поэзии.

⁴ Перк, Жак (нидерл. Jacques Perk, 1859–1881) — нидерландский поэт. Умер в двадцать два года, успев при жизни опубликовать несколько стихотворений в журналах *Nederland*, *De Tijdspiegel* и *De Spectator*. Его друг, поэт Виллем Клос, после смерти Перка поспособствовал изданию всех его сочинений. Его творчество высоко ценил А. Дипенброк.

⁵ Сварт, Элен (нидерл. Hélène Swarth, 1859–1941) — нидерландская поэтесса, ее творчество горячо поддерживал Виллем Клос.

⁶ Вервей, Алберт (нидерл. Albert Verwey, 1865–1937) — нидерландский поэт и переводчик, один из основателей журналов *Tweemaandelijksch*, *De Beweging*, сотрудничал с выдающимся нидерландским архитектором Хендриком Петрюсом Берлаге (1856–1934).

⁷ Таковы издания: Hans von Wolzogen, *Erinnerungen an Richard Wagner* (Wien, 1883); Th. Schmid, *Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister Richard Wagner* (Freiburg i.Br., 1885); Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. IV Richard Wagner in Bayreuth* (Leipzig, 1874); C.Fr. Glasenapp, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, I-II (Leipzig, 1882).

⁸ Первый концерт нидерландского Вагнеровского общества состоялся в 1884 году в здании Феликс Меритис (*Felix Meritis*). В программе концерта значились: вступление к опере «Лоэнгрин», увертюра к опере «Летучий голландец» и фрагменты из оперы «Тангейзер». Дипенброк присутствовал.

творчества Вагнера Генри Виоттой (1848–1933). Целью общества было «интенсивное распространение принципов музыкальной драмы Вагнера на голландской земле, и эта цель отвечала магистральной идее, заключавшейся в стремлении поднять оперную культуру в Нидерландах на высокий уровень» [42, с. 221]¹. Более тридцати лет руководитель вагнеровского общества Виотта посвятил постановкам опер Вагнера в Нидерландах.

В августе 1886 года Дипенброк впервые посетил Байройтский фестиваль, присутствуя на постановке опер «Парсифаль» и «Тристан и Изольда». Спустя десятилетие вместе Дипенброк с близким другом Г. ван Тинховеном² вновь оказался в Байройте на представлении тетралогии «Кольцо нибелунга». В промежутке между двумя поездками в Мекку вагнерианцев Дипенброк приобретал и изучал клавиры опер Вагнера, а в октябре 1894 года он побывал на концертном вечере в Консертгебау, где произведениями Р. Вагнера и Ф. Листа, своих отца и деда, дирижировал Зигфрид Вагнер (1869–1930).

В начале композиторского пути Дипенброк называл Вагнера «глашатаем нового времени»³ [Цит. по: 171], считал своим главным учителем и призывал свое окружение следовать за ним. Однако впоследствии в беззаветном следовании

¹ Нидерландский музыкальный театр лишь в 1890-е годы обрел некоторую самостоятельность и «независимость от иностранных влияний в первую очередь благодаря значительному росту числа национальных оперных трупп и солистов, а также произведений для музыкального театра» [42, с. 219]. *Оперные труппы*: «Голландская опера» (1886–1894, основатель — Йоханнес Георг де Грот), «Нидерландская опера» (1894–1901, основатель — Корнелис ван дер Линден), «Национальная опера» (1916–1923, основатель — Г. Х. Копман). *Оперные артисты*: тенор Якоб Урлюс (1867–1935), бас-баритон Антон ван Рой (1870–1932), бас-баритон Генри Энгелен (1867–1935), сопрано Като Энгелен-Севинг (1868–1961) и другие. *Композиторы и их оперные сочинения*: К. ван дер Линден — «Катарина и Ламберт» (1870), «Мисс Симмонс из Канзаса» (1904); В. Ландре — «Роза Декама» (1896); Б. Ломан — «Виоланта, дама в желтом» (1897); С. ван Миллиген — «Бринио» (1889) и «Дартула» (1902); Ю. Рёнтген — «Агнета» (1913); Я. Брандт-Бёйс — «Портные из Шенау» (1916), «Человек на луне» (1922); В. Пейпер — «Халевейн» (1933); Я. ван Гилсе — «Хельга из Ставерна» (1913), «Тиль» (1940) и другие.

² Тинховен, Гейсберт ван (1867–1900) — адвокат, сын нидерландского политика, премьер-министра Нидерландов с 1891–1894 годы Г. ван Тинховена-ст. Близкий друг А. Дипенброка.

³ Нидерландский музыковед, ныне председатель вагнеровского общества в Нидерландах Лео Корнелиссон в статье «Вагнер и Нидерланды» (см. список литературы) ведет речь о том, что Вагнер стал «иконой *fin de siècle* не только в мире музыки <...>. Он также вдохновлял художников в области изобразительного искусства, театра, литературы и архитектуры» [Цит. по: 171].

своему провагнеровскому кредо почувствовал опасность потерять собственный творческий облик. Фредерику ван Эдену Дипенброк писал в 1893 году: «Моя шея затекла от постоянного взгляда на эту гору» [197, с. 35].

Еще одной страстью, завладевшей умом Дипенброка в студенческие годы, стала философия Фридриха Ницше. Он регулярно и тщательно изучал все труды Ницше, знал крупные фрагменты текстов немецкого философа наизусть, а также активно знакомился с биографическими трудами о его деятельности¹, выходящими в то время из печати. Так, в апреле 1884 года он приобрел личный экземпляр книги «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). А спустя два года — только что опубликованное второе издание, включающее предисловие «Опыт самокритики» с переоценкой Ницше собственного труда. В нем Ницше писал: «...в настоящую минуту это для меня невозможная книга — я нахожу ее дурно написанной, неуклюжей, тягостной, неистовой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое-где пересахаренной до женственности, неровной в темпе, без стремления к логической опрятности» [96, с. 50]. Также в библиотеке Дипенброка значился четвертый очерк из серии критических статей «Несвоевременные размышления: о пользе и вреде истории для жизни» Ницше под названием «Рихард Вагнер в Байрейте» (1876).

В период обучения в университете Дипенброк примкнул к литературному движению «восьмидесятников» (*Tachtigers*), возвещавших вслед за парнасцами «искусство для искусства». Во главе движения стоял нидерландский поэт, прозаик и литературный критик Виллем Клос², а его идеи разделяли амстердамские литераторы: Герман Гортер, Жак Перк, Фредерик ван Эден, Альберт Вервей,

¹ Таковы издания: Kulke E., Richard Wagner und Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1890); Wilhelm Weigand, Friedrich Nietzsche (München, 1893); Deussen P., Erinnerungen an Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1901); Vaihinger H., Nietzsche als Philosoph (Berlin, 1902); Richter R., Friedrich Nietzsche. Sein Leben und sein Werk (Leipzig, 1903); Oehler R., Friedrich Nietzsche und die Vorsokratiker (Leipzig, 1904); Pierre Lasserre, Les idées de Nietzsche sur la musique (Paris, 1905); Lessing T., Schopenhauer — Wagner — Nietzsche (München, 1906); Förster-Nietzsche E., Der junge Nietzsche (Leipzig, 1912); Belart H., Friedrich Nietzsches Freundschaftstragödie mit Richard Wagner und Cosima Wagner-Liszt (Dresden, 1912); Gabriel Huan, La philosophie de Frédéric Nietzsche (Paris, 1917) и др. [222].

² Клос, Виллем (нидерл. Willem Kloos, 1859–1938) — нидерландский поэт, прозаик, литературный критик, представитель индивидуалистической лирики.

Лодевейк ван Дейссел. Единственным членом движения «восьмидесятников», который параллельно занимался сочинением музыки, был Альфонс Дипенброк¹. В Нидерландах он стал первым, кто использовал стихи коллег-соотечественников в композиторском творчестве, хотя современники Дипенброка чаще предпочитали поэзию немецких авторов. Среди «восьмидесятников» с их литературными интересами Дипенброк «выделялся универсальностью таланта» [203].

Молодые нидерландские поэты и критики основали журнал «Новый вожатый» (*De Nieuwe Gids*)², ставший «главным печатным органом, отражающим идеологию их движения» [38, с. 40]. Следование «парнасскому» принципу «искусство для искусства», а также единству формы и содержания, было нацелено на то, чтобы «поднять нидерландскую поэзию до лучших образцов английской и французской словесности» [87], считавшихся в Нидерландах передовыми.

Магистральными идеями участников движения были категории «красоты»³ и «правды», но нередко основными формами их авторского самовыражения становились эпатаж, насмешки или парадоксальные ситуации. Михайлова отмечает, что «по художественным принципам и по силе влияния на умы современников эпоха „восьмидесятников“ перекликается с русским Серебряным веком. Подобно тому, как в нашем Серебряном веке сосуществовало множество литературных течений <...>, так и движение „восьмидесятников“ не было однородным» [87]. По мнению Михайловой, стилистически эти явления не были едиными: «на начальном этапе творчество этих молодых авторов было своеобразным сплавом импрессионизма, натурализма и модерна»⁴ [87]. Стилистического единства не было и в музыке того времени. Е. Д. Кривицкая в

¹ «Восьмидесятникам» не был чужд процесс музыкального сотворчества: нередко они устраивали музыкальные вечера, на которых в ансамбле исполняли сочинения венских классиков, романтиков Шуберта и Шумана и Вагнера.

² «Новый вожатый»: журнал существовал с 1885 по 1943 годы. Создавался как альтернатива прежнему журналу «Вожатый» (*Gids*), основанному в 1837 году писателем Эверардом Йоханнесом Поттигером. Первая статья Дипенброка в журнале «Новый вожатый» была опубликована в 1891 году под названием «О Верхулсте» (*Over Verhulst*).

³ Мотив красоты был характерен для модерна.

⁴ О трудности разграничения художественных явлений этого периода пишет Н. И. Дегтярева [45].

монографии, посвященной французской музыке XX века, пишет о том, что «в музыке рубежа XIX–XX столетия наблюдается сплав разных стилистических черт» [69, с. 8]. Она предлагает обозначить период конца XIX–XX веков как стиль модерн, который способен «„примирить“ разнородные стилевые течения, существовавшие в указанный период»¹ [69, с. 26].

В окружении «восьмидесятников» Дипенброк приобрел опыт, заключающийся в том, что литература олицетворяла эстетический, концептуальный и поэтический источник его музыкальных произведений, и он «пронес этот опыт через всю свою жизнь» [35, с. 47]. «Полифония» филологии и музыки стала одним из характерных признаков творческого метода Дипенброка. Такое редкое для Нидерландов того времени явление, как превосходно пишущий о музыке филолог, позволяло ему пользоваться авторитетом в среде «восьмидесятников».

В бóльшей степени единомышленником и близким другом для Дипенброка стал Герман Гортер. Студент Амстердамского университета Гортер познакомился с ним в 1883 году. Их сблизила любовь к филологии (оба изучали классическую литературу), к музыке Вагнера и работам Ницше, а также увлечение изобразительным искусством. Вместе они погрузились в чтение «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше. В 1889 году увидела свет романтическая поэма Гортера «Май» (*Mei*), воспевающая идею единения человека с природой, навеянную образами английского романтизма. О первой строке поэмы, играющей роль символа времени, упоминает нидерландский музыковед Герард ван дер Леу: «Надежда о лучшем и богатом будущем, которое должно было наступить, чудесным образом провозглашена в первой строке длинной поэмы “Май” известного поэта и социалиста Германа Гортера: “Новая весна, новое звучание”» [26]. Долгое время поэт не делился новостью о том, что пишет поэму, ни с кем, кроме Дипенброка: только ему Гортер читал вслух новые строфы. Впоследствии их пути разошлись, однако поэт и композитор всегда продолжали поддерживать дружеские отношения и интересоваться делами друг друга.

¹ См. также исследование Н. И. Дегтяревой [45].

Эссеистика и музыка были теми творческими ресурсами, благодаря которым Дипенброк участвовал в обновлении культуры Нидерландов. Культивируя в кругу «восьмидесятников» идеалы Вагнера и Ницше, он пытался вдохновить коллег своим увлечением, и ему это удавалось. Влияние феномена «великих» испытывал Гортен, для языка поэмы которого характерна музыкальность, а также Фредерик ван Эден, который писал: «музыка — самое чистейшее, самое непосредственное искусство. Мелодия — наиболее точное выражение чего-либо в нас самих. Можно было бы почти сказать, что мелодия и состояние души — это одно и то же. Выражение посредством слова не может быть таким же чистым, как музыкальное» [208, с. 39].

В конце концов «восьмидесятники», изначально следовавшие идеям английских романтиков Перси Биши Шелли (1792–1822) и Джона Китса (1795–1821), остановили свой выбор на принципе творческого индивидуализма, что после их непродолжительного сосуществования (с начала 1880-х до середины 1890-х годов) стало основной причиной распада сообщества¹.

§3. На пути к призванию (1890-е годы)

В 1888 году Дипенброк защитил докторскую диссертацию о жизни римского философа-стоика и поэта Луция Аннея Сенеки, написанную на латинском языке. Работа получила очень высокую оценку, «после чего был назначен преподавателем древних языков [латыни и греческого — прим. Е.Д.] в гимназии города Хертогенбос²» [37, с. 40], где прожил на последующие шесть лет. Данный период

¹ Преемники «восьмидесятников» «восприняли и развили дальше те духовные веяния, которые носились в воздухе: стремление проникнуть с помощью поэтического вдохновения в сверхреальность (символизм) и, с другой стороны, веру в возможность избавить человечество от страданий» [87]. И. Михайлова «называет в этом отношении имена поэтов-символистов — Ян Хендрик Леопольд (1865–1925), Питер Корнелис Баутенс (1870–1943). К числу преемников примыкают и неоромантики — Адриан Роланд-Холст (1888–1976) и Жак Блум (1887–1966)» [35, с. 35].

² В этом городе родился и жил яркий представитель Северного Возрождения Иероним Босх (ок. 1450–1516). От средневекового прошлого в городе сохранились крепостные стены, замки, дома и водные каналы, которые со временем пришли в упадок.

оказался для него весьма трудным. Историческая архитектура, которой славился Хертогенбос, не могла компенсировать неудовлетворенность педагогической работой. К тому же Дипенброк оказался вырванным из привычной культурной и интеллектуальной среды Амстердама. Расстояние между Хертогенбосом и Амстердамом позволяло ему периодически возвращаться в Амстердам для посещения того или иного особого мероприятия¹.

В Хертогенбосе Дипенброк приобрел новые знакомства и завязал дружеские контакты. В 1889 году он впервые встретился с художником, дизайнером книжных переплетов, представителем Нового искусства в Нидерландах Антоном Деркиндереном², в котором нашел духовно родственного единомышленника. Это общение стало для Дипенброка утешением и новым источником вдохновения. Помимо общего увлечения оперным творчеством Вагнера и интереса к деятельности Й. Албердингк Тейма (родственника Дипенброка и учителя в Амстердамской художественной академии Деркиндерена) их сближал особый интерес к культуре Средневековья.

В тот момент Дипенброк поддерживал идею единства искусств, которой проникся Деркиндерен, идя вслед за вагнеровской концепцией *Gesamtkunstwerk*. Ярким примером этой идеи в нидерландском искусстве 1890-х годов стало историческое событие — создание коллективной презентации упомянутой выше легендарной трагедии Вондела «Гейсбрехт Амстельский»: Деркиндерен создал иллюстрации к новому изданию в средневековом стиле, издатель Лео Симанс написал предисловие к новому изданию, композитор Бернард Зверс сочинил музыку к трагедии³, архитектор Хендрик Берлаге соорудил декорации. В 1895 году

¹ К таковым, например, относится приезд в Нидерланды Зигфрида Вагнера, о чем упоминалось выше и визит французского поэта-символиста Поля Верлена, с успехом выступающего перед нидерландской публикой. Дипенброк не мог упустить возможности присутствовать. Также он выезжал в Амстердам на концерты в Консертгебау, где звучали «Ромео и Джульетта» Берлиоза, *Te Deum* Брукнера, кантата «Песнь колокола» Венсана д'Энди.

² Деркиндерен, Антон (нидерл. Antoon Derkinderen, 1859–1925) — декоратор, рисовальщик, литограф и художник-стекольщик. С 1907 по 1925 года занимал пост директора Национальной академии изобразительных искусств (*Rijksakademie*).

³ Музыка Б. Зверса не удовлетворяла Дипенброка. В те же годы он решил создать свою версию, написав четыре отдельных хора на светский текст Вондела, которые впоследствии вошли в

драма была представлена в Штадтшаубурге, став воплощением нидерландского *Gesamtkunstwerk*.

Уже в 1904 году, когда близкое одухотворенное общение композитора и художника переросло в скромное дружественное приятельство, Дипенброк писал Деркиндерену, что «больше не верит в “объединение искусств”¹» [197, с. 89]. Однако позже он возвращался к идее синтеза искусств в моменты создания им театральной музыки.

За годы, проведенные в Хертогенбосе, Дипенброком было написано около десяти сочинений, представляющих собой в основном духовную музыку². Ключевым сочинением данного периода стала Праздничная месса для тенора соло, двойного мужского хора и органа (*Missa in die festo*, 1890–1894)³, изначально предназначенная для литургии. Дипенброк с детских лет мечтал написать свою мессу, поскольку его не устраивал стиль месс, сочиняемых нидерландскими композиторами первой половины XIX столетия, которые он слышал на воскресных богослужениях в юные годы. В частности, в литургической музыке той поры ему не хватало выразительности вокальной партии. Монументальное сочинение Дипенброка, вдохновляемого церквями Хертогенбоса, представило собой важную веху в истории католической церковной музыки в Нидерландах, но не в первое время. Сочетая традиции полифонической музыки Палестрины и вагнеровские гармонический язык, принцип лейтмотивности, Дипенброк был убежден в том, что в искусстве необходимо совмещать традиции прежних эпох с современными средствами: «если мы не говорим на языке нашего времени, нас не станут понимать» [197, с. 89]. Однако судьба первого серьезного сочинения Дипенброка сложилась непросто: в церковных кругах не поняли и не приняли новаторство

партитуру его театральной музыки к драматическому спектаклю «Гейсбрехт Амстельский» в 1912 году, воплощенному в обновленной постановке В. Роярда.

¹ Оригинал текста: «vereniging der kunsten».

² Дипенброк в этот период в основном писал хоровую музыку и сочинения для голоса и органа или фортепиано. Таковы *Ave Maria* для меццо-сопрано и органа (1889), *Jesu dulcis memoria* (1889) на текст Бернарда Клервоского, *Canticum «O Jesu ego amo te»* (1893) на текст Франциска Ксаверия.

³ Деркиндерен также стал автором иллюстрации на титульном листе печатного издания Праздничной мессы Дипенброка (См. Приложение В).

композитора, посчитав музыкальный язык мессы неприемлемым в силу чрезмерной выразительности вокальных партий и усложненной гармонии. Лишь спустя долгих двадцать два года состоялось первое исполнение Праздничной мессы, которое было воспринято иначе — восторженно. Премьера мессы в 1916 году в церкви Святой Екатерины в Утрехте стала символическим ознаменованием изменения отношения римско-католической церкви к языку современной духовной музыки. В военные годы месса Дипенброка была воспринята как одно из явлений «расцвета национальной жизни» [208, с. 160].

Судьбоносной в середине 1890-х годов стала встреча с Элизабет де Йонг ван Бейк ен Донк (1868–1939)¹, поклонницей творчества Вагнера. В марте 1893 года Фредерик ван Эден отправил Дипенброку ее обширное исследование о Вагнере², чтобы он оценил возможность включения материала в журнал «Новый вожатый», в котором Дипенброк тогда был музыкальным редактором. Работа его весьма заинтересовала. Позже Дипенброк был приглашен в дом де Йонг ван Бейк ен Донк, после чего Элизабет написала о нем: «Он очень особенный, необыкновенный, скромный и опрятный, идеалист и художник и он восхитительно играет Вагнера» [208, с. 53]. Их встречи учащались, он подарил ей экземпляр поэмы Гортера «Май», она влюбленно слушала его исполнение за роялем собственных вокальных сочинений. Препятствием для продолжения отношений стала религия: девушка выросла в протестантской семье. При этом «в своем протестантизме она была прямолинейна» [208, с. 56]. Родители Дипенброка считали неприемлемым союз Альфонса и Эльзы³. Он долго мучился, пытаясь определиться в выборе между

¹ Элизабет де Йонг ван Бейк ен Донк (нидерл. Wilhelmina Elisabeth Petronella Cornelia de Jong van Beek en Donk, 1868–1939) — дочь генерального прокурора Йохана де Йонг ван Бейк ен Донка (1834–1890) и Анны Сесиль Вильгельмины Нахус (1826–1905). Обучалась в Амстердамской консерватории (не окончила), в Париже получила образование логопеда. Взяла себе имя персонажа Эльзы («Лоэнгрин»), находясь под сильным впечатлением от творчества Р. Вагнера. После смерти мужа основала Фонд Альфонса Дипенброка, собирала все его документы и письма для создания максимально полного архива. В 1922 году стала инициатором создания Комитета по сохранению Классического образования.

² Еще в 1888 году Элизабет посетила Байройт, где ее принимала сама вдова Вагнера Козима. В 1897 году Элизабет посетила Байройт второй раз, присутствуя на представлении тетралогии «Кольцо нибелунга» и «Парсифаль».

³ Элизабет выбрала для себя имя героини вагнеровского «Лоэнгрин».

семейными религиозными традициями и чувствами к возлюбленной. Элизабет писала: «не вера его родителей стояла между нами, а его собственный страх потерять из-за меня то, с чем он прожил так долго» [208, с. 58]. Но чувства перебороли сомнения, в 1895 году Дипенброк женился на Эльзе¹.

В ноябре 1893 года состоялось еще одно знакомство, сыгравшее впоследствии важную роль в становлении Дипенброка-композитора. Это была встреча с бельгийским композитором и пианистом Карлом Антоном Смулдерсом (1863–1934). Получив образование в Льежской консерватории в классе фортепиано и композиции бельгийского композитора Жана Теодора Раду², в дальнейшем Смулдерс во многом следовал принципам композиторской школы Сезара Франка³, а также испытывал влияние музыки Эдварда Грига. У Дипенброка, которого в то время профессиональное музыкальное сообщество еще воспринимало как дилетанта, впервые появилась возможность обсуждать с профессиональным композитором вопросы композиции, инструментовки и фонетических нюансов в вокальной музыке на стихи французских поэтов. Впоследствии они часто встречались, вели беседы и переписку на различные темы, и среди этих тем центральное место занимало музыкальное искусство.

В 1894 году, после увольнения из гимназии, Дипенброк вернулся в Амстердам, а с 1895 года поселился там с супругой. Он продолжал давать частные уроки древних языков, а также начал активное сотрудничество с журналом «Хроника» (*De Kroniek*)⁴. Вдохновенные эссе того времени свидетельствуют о его большой начитанности и эрудиции. Вместе с тем активно развивалась

¹ Родители и родственники Дипенброка отсутствовали на церемонии бракосочетания. Впоследствии Элизабет ухаживала за матерью Альфонса, неприятие было сглажено. В браке Альфонса и Эльзы родилось две дочери — Йоханна (1905) и Доротейя (1907). Младшая дочь стала супругой нидерландского композитора Маттейса Вермёлена.

² Жан Теодор Раду учился вместе с Сезаром Франком у французского композитора и педагога, первого директора Льежской консерватории Луи Джозефа Дассуан-Мехула (1790–1875) в Льеже.

³ Смулдерс был близким другом ученика и друга Франка, а также ученика Венсана д'Энди, бельгийского композитора Гийома Ликё (1870–1894).

⁴ Литературный журнал «Хроника» в 1895 году основал нидерландский политик и журналист Петер Лодевейк Так (1848–1907). Еженедельник создавался как альтернатива журналу «восьмидесятников», однако в отличие от последнего, преднамеренно имел тематику широкой направленности с распределением на четыре секции: живопись, музыка, театр и литература [214, с. 48]. Журнал существовал до 1907 года.

композиторская деятельность Дипенброка. К тому же у него появилось достаточно времени для самообразования: внимая наставлениям Бернарда Зверса, он штудировал теоретические труды, в частности учебники по гармонии, инструментовке Саломона Ядассона, справочник по гармонии Хуго Римана¹.

Период 1890-х годов в творческой биографии Дипенброка отмечен новым увлечением — французской культурой и, в частности, идеями символизма. В Нидерландах проводником к литературному символизму, набиравшему с середины 1880-х популярность, стало прежде всего творчество бельгийского писателя, драматурга Мориса Метерлинка (1862–1949), писавшего на французском языке. Дипенброк, активно продолжая постижение трудов Ницше, с 1892 года начал знакомство с творчеством Метерлинка, в частности с его пьесой «Пеллеас и Мелизанда»².

Ранее, весной 1891 года Дипенброк побывал в Париже. Помимо главных достопримечательностей (Собор Нотр-Дам, Лувр) он посетил театр Шатле, где видел П. И. Чайковского в качестве дирижера, творчество которого не вызвало у него восторга. В культурную программу поездки также вошло посещение кабаре поэта и шансонье Аристида Луи Арман Брюана (1851–1925), где Дипенброк впервые оказался в атмосфере кафешантана. В целом поездка не впечатлила его.

Активное знакомство с французской литературой привело Дипенброка, в частности, к прочтению «Мистической латыни» писателя Реми де Гурмона. Эта «чрезвычайно поэтичная книга, полная мистики, подтвердила желание Дипенброка вдохнуть новую жизнь в старые гимны из священных книг католической литургии» [208, с. 50], неразрывно связанной с григорианским распевом, с церковной архитектурой и живописью.

С середины 1890-х годов особое внимание Дипенброка было приковано к поэзии французских поэтов-символистов, его старших современников — Поля

¹ Рима́н, Хуго (нем. Hugo Riemann, 1849–1919) — немецкий музыковед, теоретик, педагог.

² Саймонс писал о Метерлинке: «Он вслед за Вагнером понял, что искусство сцены — это искусство живописной красоты и гармонии ритма между словами персонажей и их окружением. Он увидел, как с помощью этого способа (и только с помощью него) эмоция, которая частично призвана выразить смысл поэтической драмы, может быть усилена и очищена» [120, с. 233].

Верлена и Шарля Бодлера. Именно эти два имени наиболее часто встречаются среди авторов вокальных сочинений композитора и в эссе Дипенброка. Также в своем вокальном творчестве он использовал поэтические тексты Жюль Лафорга и Андре Жида. 7 ноября 1892 года Дипенброк присутствовал на лекции Верлена в Амстердаме, где французский поэт цитировал свои стихи. Помимо этого, Верлен познакомился с голландскими поэтами и художниками, включая А. Вервея, Я. Торопа¹, В. Клоса, В. Витсена² и Я. Вета³, написавшего его портрет. Также в феврале 1893 года с концертом современной французской музыки, организатором которого стал Виллем Кес⁴, Амстердам посетили французы Венсан Д'Энди и Эрнест Шоссон.

Как и французские композиторы⁵, Дипенброк обратил внимание на популярные сборники стихов Верлена: «Галантные празднества», «Мудрость» и «Добрая песня». Впервые к стихам поэта Дипенброк обратился в 1897 году. Тогда он написал «Осеннюю песню» (*Chanson d'automne*) для смешанного хора а capella, а спустя год еще три миниатюры: «Послушай нежной песни лепет» (*Écoutez la chanson bien douce*), «Лунный свет» (*Clair de lune*) и «Белая луна» (*La lune blanche*).

Столица Нидерландов на рубеже веков притягивала внимание со стороны близлежащих европейских музыкальных центров. Прежде всего это было связано с расцветом деятельности оркестра Концертгебау, завоевавшего к тому времени авторитет одного из ведущих оркестров Европы во главе с дирижером Виллемом Менгельбергом⁶.

¹ Тороп, Ян (нидерл. Johannes Theodorus Toorop, 1858–1928) — крупнейший нидерландский художник, представитель символизма и Нового искусства в нидерландской живописи.

² Витсен, Виллем (нидерл. Willem Arnoldus Witsen, 1860–1923) — нидерландский художник, график, фотограф и писатель, один из «восьмидесятников». Входил в круг друзей А. Дипенброка.

³ Вет, Ян Питер (нидерл. 1864–1925) — нидерландский художник, портретист, книжный иллюстратор, поэт, художественный критик и педагог.

⁴ Кес, Виллем (нидерл. Willem Kes, 1856–1934) — нидерландский дирижер и композитор, скрипач, первый главный дирижер оркестра Концертгебау.

⁵ М. Равель, К. Дебюсси, Э. Шоссон и другие.

⁶ Менгельберг, Виллем (нидерл. Willem Mengelberg, 1871–1951) — нидерландский дирижер немецкого происхождения. Несколько лет после успешного окончания консерватории был главным музыкальным директором в Люцерне, где занимался дирижерской и педагогической деятельностью. С 1895 года стал главным дирижером Концертгебау, сменив Виллема Кеса.

Одним из первых зарубежных композиторов европейского уровня Нидерланды в последние годы уходящего столетия посетил Рихард Штраус¹. В октябре 1897 года в Амстердаме состоялись концерты, на которых под управлением маэстро звучали сочинения Бетховена, Берлиоза и Вагнера, а также самого Штрауса (симфоническая поэма «Смерть и просветление») в исполнении оркестра Концертгебау. В те же дни Штраус и Дипенброк познакомились лично и вместе посетили Рейксмузеум. Услышав «Гимны к ночи», Штраус просил Дипенброка передать ему партитуры для того, чтобы представить музыку нидерландского композитора за пределами Нидерландов. Однако этому не суждено было случиться.

Спустя год во время второго визита Штрауса в Амстердам, Дипенброк во время прослушивания Двух песен для шестнадцатиголосного смешанного хора а cappella op. 34 усмотрел ряд недостатков в композиции Штрауса. В письме Смулдерсу он писал: «Экспериментируя со звуками, большой звучностью, удивительной техникой, форсируя регистры и материал, иногда можно почувствовать, как возникает мысль о чем-то грубом, во всей своей полноте грандиозном и в некотором смысле оригинальном благодаря этому новому применению средств, но внутренне идея не нова. <...>» [208, с. 74]. Те же недостатки композитор Смулдерс видел в симфонической поэме Штрауса «Так говорил Заратустра», нидерландская премьера которой состоялась во время того же визита Штрауса под управлением автора. Дипенброк критиковал его поэму, основой которой стал труд Ницше, не согласившись с ее названием: «В наше время губительного дилетантизма эта опасная книга попала в руки многих несведущих и неопытных читателей. <...> Мне кажется, что Рихард Штраус разделяет общую со многими судьбу, получив от вышеупомянутой книги какие-то смутные и поверхностные впечатления, и я думаю, что он дал бы своей поэме другое название, если бы подошел к творчеству Ницше с бóльшим спокойствием и бóльшей

¹ В марте 1896 года в Амстердаме в Штадтшаубурге состоялся концерт, в программе которого была представлена премьера симфонической поэмы Штрауса «Веселые проделки Тиля Уленшигеля» (1895), на которой присутствовал Дипенброк.

преданностью. Это совершенно особый случай права духовной собственности, который здесь может быть оспорен» [208, с. 75]. Так начало расти разочарование Дипенброка музыкой Штрауса. Однако впоследствии, услышав его оперы «Саломея» в 1907 году и «Электра» в 1910 году, Дипенброк смягчил резкость своих суждений.

В то же время произошел заметный прорыв в творчестве Дипенброка. Помимо публикации в 1898 году двух духовных сочинений на текст итальянского религиозного поэта XIII века Якопоне да Тоди (*Stabat Mater Dolorosa* и *Stabat Mater Speciosa* для смешанного хора а capella) знаковыми для него становятся премьеры еще двух сочинений. В 1900 году были исполнены «Гимны к ночи» для голоса с оркестром на тексты Новалиса. Они прозвучали с большим успехом в исполнении нидерландской вокалистки Алтье Нордевир-Реддингиус¹, которой посвящены «Гимны», и оркестра Консертгебау под управлением автора. По прошествии двух лет Дипенброк представил публике грандиозную по размаху работу — *Te Deum laudamus* (1897) для четырех солистов, двух смешанных хоров и оркестра. Его музыкальное творчество начало приобретать широкую известность на родине, где Дипенброк-композитор впервые достиг признания.

§4. Судьбоносные встречи (1900-е годы). Менгельберг. Малер

Начало нового столетия ознаменовалось для Дипенброка не только успехами творческой деятельности, но также яркими событиями и знакомствами. Большую роль в продвижении композиторского творчества Дипенброка сыграл нидерландский музыкант и педагог Антон Аверкамп (1861–1934). Ученик и последователь Даниэля де Ланге, он в 1890 году создал собственный хор, исполнявший старинную музыку. Позже, в 1903 году, он стал основателем школы хорового пения. Им был создан квартет, в состав которого вошли опытные

¹ Нордевир-Реддингиус, Алтье (нидерл. Aaltje Noordewier-Reddingius, 1868–1949) — нидерландская певица (сопрано), преподаватель вокала.

нидерландские вокалисты: сопрано Алтье Нордевир-Реддингиус, Като Ломан¹, тенор Йохан Рогманс² и бас Йоханнес Мессарт³. В репертуар вокального ансамбля включалась как старинная музыка эпохи Возрождения (Окегем, Палестрина, Свелинк), так и сочинения современников, в том числе Дипенброка. Практически все участники квартета стали исполнителями его сольных камерно-вокальных произведений. Под руководством Аверкампа квартет дал множество концертов на родине и за рубежом, завоевав успех.

С исполнения *Te Deum* в январе 1902 года началось тесное сотрудничество Дипенброка с Виллемом Менгельбергом. Годом раньше Менгельберг задумал провести первое в истории Нидерландов национальное музыкальное мероприятие — Фестиваль голландской музыки с целью продвигать творчество молодых композиторов⁴. На выбор участников фестиваля влияло мнение созданного при фестивале комитета, в состав которого вошли Менгельберг, Зверс и Дипенброк. *Te Deum* Дипенброка стал завершающим программу фестиваля сочинением. Впоследствии дирижер исполнил такие знаковые сочинения Дипенброка, как симфоническая поэма «В великом молчании» (*Im grossen Schweigen*, 1906) на текст афоризма Ф. Ницше, симфоническая песня для альты и оркестра «Ночь» (*Die Nacht*, 1911) на стихи Ф. Гёльдерлина⁵, а также оркестровые версии камерных сочинений⁶.

Деятельность Менгельберга во многом способствовала росту авторитета нидерландской музыкальной культуры, распространявшегося за пределами страны. Он руководил оркестром Консертгебау на протяжении полувека (с 1895 по 1945 годы), отдавая предпочтение исполнению произведений своих известных

¹ Ломан, Като (нидерл. Kato Loman, 1859–1951) — нидерландская певица (сопрано).

² Рогманс, Йохан (нидерл. Johan Rogmans, 1952–1911) — нидерландский певец (тенор).

³ Мессарт, Йоханнес (нидерл. Johannes Messchaert, 1857–1922) — нидерландский певец (бас, баритон).

⁴ Менгельбергу таким образом приходилось решать проблему кризиса, возникшего на почве скептического отношения к деятельности немецкого дирижера со стороны администрации Консертгебау.

⁵ Гёльдерлин, Фридрих (1770–1843) — немецкий поэт, писатель, переводчик.

⁶ Среди них «Она дремлет» (*Zij sluimert*, 1900, оркестровка — 1903) на стихи Ж. Перка, «Гимн тайнства» (*Abendmahls hymne*, 1898, оркестровка — 1902) на стихи Новалиса, «Миньона» (*Mignon* («Kennst du das Land?»), 1884, оркестровка — 1907) и «Фульский король» (*Der König in Thule*, 1886, оркестровка — 1907) на стихи И. В. Гёте, «Задумчивость» (*Recueillement*, 1907, оркестровка — 1907) на стихи Ш. Бодлера.

современников. Менгельберг включал в программу концертов сочинения как соотечественников (А. Дипенброка, Б. Зверса, Й. Вагенара и других), так и зарубежных композиторов (Г. Малера, Р. Штрауса, А. Шёнберга, М. Рegera, К. Дебюсси, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, И. Стравинского и многих других композиторов). Музыкальная жизнь Амстердама все больше привлекала именитых музыкантов международного уровня.

Дипенброк называл коллегу и друга «великим музыкантом» [175, с. 301], подчеркивая, что Менгельберг уделял особое внимание работе над «тоном композиторского высказывания» [175, с. 301] при исполнении того или иного музыкального произведения. По его справедливому мнению, дирижер внес значительный вклад в культуру Нидерландов. Дипенброка с Менгельбергом связывало также совместное общение с австрийским композитором Густавом Малером. Впервые Малер прибыл в Нидерланды в 1903 году. 22 октября того года он представил свою Третью симфонию¹, находясь у дирижерского пульта в зале Консертгебау. На амстердамской премьере симфонии присутствовал Дипенброк. Для него вечер премьеры Третьей симфонии Малера оказался судьбоносным. Личное знакомство двух композиторов переросло в долгую взаимную дружбу.

Восхищаясь обстановкой в Нидерландах, Малер писал жене Альме: «...Генеральная репетиция вчера прошла превосходно. <...> Оркестр — великолепный! Много лучше, чем в Крефельде. Скрипки не хуже, чем в Вене. Все музыканты и певцы не переставали аплодировать и приветствовать меня! <...> Я познакомился здесь с очень интересным голландским музыкантом по фамилии Дипенброк, который пишет очень своеобразную церковную музыку. Музыкальная культура в этой стране изумительна. Как люди умеют просто слушать!» [30, с. 231–232]. Дипенброк отреагировал на знакомство с Малером следующим образом: «Я встретил Густава Малера на прошлой неделе. Этот человек действительно произвел на меня сильное впечатление. Я слушал и восторгался его Третьей

¹ Мировая премьера Третьей симфонии Малера состоялась в июне 1902 года в Крефельде (Германия) под управлением автора. В Нидерландах симфония впервые прозвучала 17 октября 1903 года в г. Арнеме под руководством голландского дирижера Я. М. С. Хёккерота.

симфонией. В первой части много уродливого, но выслушав ее во второй и в третий раз и зная, о чем здесь говорится, воспринимаешь ее по-другому. Малер очень простой человек, он не позиционирует себя как знаменитость, а является самим собой. Я восхищаюсь им очень... Добрый малый, наивно, иногда немного по-детски он смотрит сквозь большие очки глазами, наполненными магией. В каждом аспекте он современен. Он верит в будущее» [190, с. 161].

Третья симфония Малера привела Дипенброка в восхищение, а использование в одном симфоническом произведении философского произведения Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» и старинных немецких песен из сборника «Волшебный рог мальчика» его удивило¹. Спустя несколько дней, 25 октября того же года, Дипенброк услышал Первую симфонию Малера. А через год Малер вернулся в Нидерланды², где представил сначала Четвертую симфонию (23 октября 1904 года), затем Вторую (26 октября 1904 года). Дипенброк присутствовал на обеих премьерах. Все четыре симфонии были исполнены в Амстердаме в зале Концертгебау под управлением автора. Дипенброк регулярно посещал репетиции симфоний Малера в концертных залах Амстердама.

Дипенброк был настолько «захвачен» музыкой Малера, что отныне эти «сильные впечатления определили направление его творческого поиска на ближайшие годы, ставшие поворотными в композиторской биографии нидерландца» [37, с. 24]. Уверенность в этом высказал и нидерландский музыковед Л. Самама: «опыт прослушивания в Концертгебау его первых четырех симфоний, повлиял на музыкальное мышление [Дипенброка – *прим. Е. Д.*]» [208, с. 250]. Одной из вершин творчества Дипенброка стала симфоническая поэма «В великом молчании» на текст афоризма Ницше³, под влияние которого на определенных этапах своей жизни попали оба композитора. Впоследствии в наследии Дипенброка все чаще стали появляться оркестровые версии камерно-вокальных сочинений.

¹ И Малер, и Дипенброк познакомились со сборником А. фон Арнима и К. Brentano «Волшебный рог мальчика» еще в 1880-х годах.

² Малер совершил в целом пять визитов в Нидерланды: 1903, 1904, 1906, 1909, 1910 годы.

³ Подробнее см. Главу III, § 2.

Как и Дипенброк, Малер впервые заинтересовался творчеством Вагнера в юные годы. И. А. Барсова отмечает: «Осенью 1875 года, едва только Малер переселился в Вену, австрийская столица пережила потрясение, всколыхнувшее ее музыкальную жизнь. В Вену приехал Вагнер, приехал для того, чтобы самому руководить постановками „Тангейзера“ и „Лоэнгрин“». Он пробыл в Вене недолго, но за эти „шесть недель все умы помешались на Вагнере“¹» [30, с. 16]. В годы обучения в Венской консерватории Малер помимо тщательного изучения произведений Баха и Бетховена проявлял особый интерес к творчеству Вагнера и Брукнера². Барсова пишет: «С первого курса консерватории он штудировал партитуры Вагнера и уже не выпускает их из рук в течение всей своей почти тридцатилетней деятельности оперного дирижера. Чтобы услышать Вагнера, Малер вскоре после окончания консерватории посетил Байрейт» [30, с. 17]. Как и Дипенброк, Малер вступил в вагнеровское общество, образованное в Вене. Как много общего в судьбах, в становлении двух композиторов — Дипенброка и Малера, однако познакомиться им суждено только в зрелом возрасте.

В статье Герарда ван дер Леу «Альфонс Дипенброк и европейский мир композиторов Fin-De-Siècle»³ представлены фрагменты переписки Малера, Дипенброка, их общего друга В. Менгельберга и жены Дипенброка Элизабет. Из письма Малера Менгельбергу: «Дорогой и уважаемый друг! <...> у меня есть ощущение, что я в Амстердаме приобрел вторую родину, благодаря Вашей дружественной заботе и вашему искреннему художественному пониманию. Еще раз сердечно и верно благодарю за все. Вам всегда обязан Густав Малер. Дипенброку, которого я также сердечно полюбил, много раз передайте привет от меня. По случаю, я отвечал на его очень дорогие письма, которые я нашел в свертке, после моего приезда в Вену» [190, с. 161].

¹ Цит. по: Edgar Refardt. Johannes Brahms. Anton Bruckner. Hug Wolf. Basel, Amerbach-Verlag, 1949, S.157.

² Дипенброк намеревался отправиться в Вену, чтобы брать уроки композиции у широко известного (в том числе в Нидерландах) Антона Брукнера. Однако этого не случилось.

³ См. список литературы.

Второй визит Малера в Нидерланды состоялся год спустя, в октябре 1904 года. Он оказался в Амстердаме на следующий день после представления *Te Deum* Дипенброка. Из заметок Элизабет Дипенброк: «Малер вновь в городе. Фонс¹ навестит его сегодня, между ними очень теплая дружба; они будут прогуливаться по городу, после чего Фонс будет играть свой *Te Deum*. Малер полон энтузиазма и хочет представить это в Вене» [190, с. 162]; «...После концерта ужин у Менгельберга, и, когда все ушли, Малеру не хотелось, чтобы Фонс уходил (они сидели близко друг к другу), мы должны были остаться. Малер говорил удивительные вещи о сущности музыки, это был незабываемый момент, в котором Фонс поддерживал его снова и снова <...>. Фонс называл его Орфеем...» [190, с. 162]. Перед отъездом Малер в компании Дипенброка и Менгельберга отправился на пешую прогулку из Хильверсюма в Ларен. «Малер часто идет впереди один, без шляпы, молча, иногда он возвращается и говорит, что он в восторге от страны, деревни, <...> за обедом он убедительно рассказывал о содержании Второй симфонии» [190, с. 163] — отмечала Элизабет.

В 1906 году в качестве дирижера Малер представлял в Нидерландах свои сочинения: Пятую симфонию, «Песни об умерших детях» и «Жалобную песнь». В свой предпоследний приезд в 1909 году в Амстердам Малер, прибывший для представления Седьмой симфонии, писал Альме: «...Дипенброк был также хорош на первой репетиции. Это такой великолепный парень...» [189, с. 163]. Между этими визитами Малера в марте 1908 года Дипенброк дирижировал Четвертой симфонией Малера, после чего «написал программную заметку по случаю малеровского сочинения» [190, с. 163]. Последний (пятый) приезд в Нидерланды в августе 1910 года Малер совершил инкогнито, целью поездки тогда стало посещение Зигмунда Фрейда в Лейдене. Последняя встреча Дипенброка и Малера состоялась в сентябре 1910 года, на мировой премьере Восьмой симфонии в Мюнхене.

В мае 1911 года Густав Малер умер. Кончина друга стала для Дипенброка тяжелым потрясением, он не мог не проститься с ним. Герард ван дер Леу пишет:

¹ Альфонс — прим. Г. ван дер Леу.

«В качестве официального делегата „Общества продвижения искусства“ он [Дипенброк — прим. Е. Д.] положил траурный венок. <...> Похороны Малера произвели настолько сильное впечатление на Дипенброка, что он покинул Вену сразу после церемонии...» [190, с. 164].

Состоявшийся за год до смерти Дипенброка первый Малеровский фестиваль по случаю празднования 25-летия деятельности Менгельберга в качестве главного дирижера Концертгебау нидерландский музыковед и композитор Элмер Шёнбергер¹ назвал «единственно подлинным» [140, с. 162]². Последующие фестивали он «обвинил» в «отсутствии всякой полифоничности в составлении программы. Тогда, в 1920-м, в Малом зале Концертгебау хотя бы сыграли скромную серию современной камерной музыки. На этот раз³ — оставляя за скобками «Песни Гурре» Шёнберга и «Гимн ночи⁴» Дипенброка — не из чего было заключить, что Малер оставил след в XX веке» [140, с. 162].

При сопоставлении двух творческих судеб можно обнаружить знаковые пересечения. Одним из таких является факт обращения и Дипенброка, и Малера в 1906 году к тексту католического гимна *Veni Creator Spiritus*, написанному предположительно в XI веке немецким богословом эпохи раннего Средневековья Рабаном Мавром⁵. Как известно, Малер использовал текст гимна в качестве поэтической основы первой части Восьмой симфонии. Интерес Дипенброка к гимну был претворен в небольшом духовном произведении *Hymnus de Spiritu Sancto* для мужского хора и органа. Примечательно, что «Дипенброк написал свое сочинение буквально за несколько месяцев до того, как Малер в июле 1906 года

¹ Шёнбергер, Элмер (нидерл. Elmer Schönberger, род. 1950) — нидерландский музыковед, композитор, публицист, педагог. Принимал участие в организации Голландского фестиваля (*Holland Festival*), основанного в 1947 году, знакомил нидерландскую публику с сочинениями Г. Уствольской и С. Губайдулиной. Совместно с Луи Андриссенем стал автором издания «Часы Аполлона. О Стравинском» (1983). В 1998 году вышло собрание очерков Шёнбергера под названием «Искусство жечь порох», переведенное на русский язык в 2007 году музыковедом И. Лесковской в соавторстве с Б. Филановским.

² Речь о популяризации творчества Малера в рамках Малер-феста ведется в эссе Шёнбергера «Спасите Малера!», вошедшего в русскоязычное издание «Искусство жечь порох», включающее эссе, лекции и прочие публикации Шёнбергера.

³ Шёнбергер имеет ввиду ситуацию Малер-феста в 1990-х годах.

⁴ Так у Шёнбергера.

⁵ Рабан Мавр (ок.780–856) — немецкий богослов, писатель, поэт, лексикограф.

принялся за написание Восьмой симфонии, при этом включение в симфонию текста католического гимна мыслилось австрийским композитором изначально» [35, с. 45].

В январе 1906 года церковный музыкант Корнелис ван Эрвен Доренс, не удовлетворенный различными музыкальными версиями гимна *Veni Creator Spiritus* решил обратиться к Дипенброку с просьбой написать гимн для мужского хора и органа на что Дипенброк дал согласие. Гимн *Hymnus de Spiritu Sancto* был завершен в течение двух месяцев. И все же Дипенброк был «не очень доволен своим результатом. Ямбический метр и в целом весьма абстрактное содержание не делало сочинение музыки легким» [212].

В монографии «Симфонии Густава Малера» И. Барсова пишет о песенном симфонизме в музыке австрийского композитора, а именно о «союзе песни и симфонии», при котором «песенная мелодия привела в симфонию свой идеал формы и свою структуру» [9, с. 441]. Нередко симфоническая музыка Малера облачена в строфическую, куплетную форму. В наследии Дипенброка также имеются сочинения, в которых объединяются песенное и оркестровое начало. Все же «первостепенным для нидерландского композитора является слово, поэтому для него важно, чтобы музыкальная форма, синтаксис “музыкальной речи”, язык произведений для голоса и оркестра следовали именно поэтическому тексту» [35, с. 46].

§5. Последнее десятилетие (1910-е годы)

К 1910 году постепенно угасает восхищение Дипенброка идеями Вагнера, все меньше появляется духовной музыки и все больше его привлекает оркестровый язык Клода Дебюсси. Однако этот поворот в творческой биографии Дипенброка не был резким. Еще в 1890-е годы в увлечении современной французской поэзией и музыкой угадывался разворот в сторону Франции. Сочинения Дебюсси в то время практически невозможно было услышать на концертах в Амстердаме, его оркестровая прелюдия «Послеполуденный отдых Фавна» (1894) впервые

прозвучала в Нидерландах лишь в 1904 году. Однако с середины 1890-х годов Дипенброк уже открыл для себя творчество Дебюсси¹, штудировав партитуры сочинений французского композитора. Затем последовало некоторое разочарование после прослушивания в марте 1907 года в Брюсселе оперы «Пеллеас и Мелизанда». Монотонность оркестровой партии и затянутость музыкального действия казались ему неприемлемыми. Но позже, ознакомившись с партитурой оперы в 1910 году он пересмотрел свои взгляды, потребовалось время для понимания нового музыкального языка. Тем не менее влияние Дебюсси в вокальных сочинениях последнего периода творчества Дипенброка очевидно². В 1914 году Дебюсси посетил Амстердам, где провел несколько дней. Дипенброк навестил его в отеле и пригласил на обед в свой дом, однако Дебюсси отклонил приглашение. Негодование по этому поводу выразила Элизабет Дипенброк: «Фонс — единственный коллега в Голландии, который знает и изучает музыку Дебюсси и семь лет назад слышал “Пеллеаса”. Можно сказать, это “его единственный ученик” здесь, в стране, <...> он научился у Дебюсси новому методу инструментовки» [208, с. 99].

Другая немаловажная встреча состоялась в 1912 году. Еще в феврале Дипенброк штудировал учебник гармонии Арнольда Шёнберга, а уже в ноябре он присутствовал в Консертгебау на премьерном представлении симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» (1902–1903) под руководством автора, прибывшего в Нидерланды по приглашению Виллема Менгельберга. После концерта Дипенброк гостеприимно принимал Шёнберга у себя. Элизабет писала в дневнике: «Мы нашли “Пеллеаса” слишком длинным и тяжелым, слишком немецким на слух, но с множеством прекрасного и очень настоящим <...>. Это сочинение показалось нам индивидуальным» [190, с. 165]. Шёнберг, как и Малер, особенно интересовался *Te Deum* Дипенброка. При встречах он просил его сыграть

¹ В 1900 году, провозжая свою ученицу Йоханну Йонгкинд на учебу в Париж, Дипенброк напутствовал: «попробуй послушать молодого композитора блестящей, совершенно новой музыки. Он имел в виду Дебюсси, тогда абсолютно неизвестного в Нидерландах» [4, с. 210].

² Таковы прежде всего сочинения «Марсий» (*Marsyas, of De betooverde bron*, 1910), «Ночь» (*Die Nacht*, 1911) на стихи Ф. Гёльдерлина, «Колыбельная» (*Berceuse*, 1912) на стихи Ш. ван Лерберга.

фрагменты сочинения, а после намеревался отправить копию в Вену Францу Шрекеру по его запросу¹. Следующий приезд Шёнберга в Амстердам состоялся в марте 1914 года, тогда он дирижировал Пятью пьесами для оркестра op. 16. В тот раз он приехал с учениками — Антоном Веберном и Альбаном Бергом. Во время третьего приезда в Нидерланды Шёнберг готовился представить публике «Песни Гурре»², однако осуществить планы не смог из-за начала Первой мировой войны. В дальнейшем Шёнберг осуществил визит в Амстердам лишь в 1920 году, когда прибыл по приглашению на Первый Малер-фест.

Первая мировая война потрясла Дипенброка, став знаменательным поворотным моментом в его судьбе. Эту войну Дипенброк считал кульминацией глубоко укоренившегося фундаментального конфликта между германским протестующим миром и латино-католической культурой. Военная обстановка вынуждала его писать политически окрашенные тексты, в которых он яростно выступал против немецкого агрессивного империалистического духа. Реже он стал упоминать в статьях культурные явления Германии. Многие современники Дипенброка в эстетическом смысле также заняли про-французскую позицию: Маттейс Вермёлен, Сем Дресден, Бернхард ван ден Сигтенхорст-Мейер³, Хендрик Андриссен и Виллем Пейпер⁴. Они «разделяли усиливающиеся антигерманские взгляды Дипенброка, то есть антипрусские позиции, не в последнюю очередь мотивированные политическими обстоятельствами тех лет в Голландии» [208, с. 13]. Военное время в немалой степени парализовало творческую активность Дипенброка. Все реже он создавал вокально-оркестровые сочинения и впервые обратился к жанру военной песни: *Les Poilus de l'Argonne* на стихи французского пехотинца А. Рамо, *Landstormlied* на стихи Б. Верхагена, *Le Vin de la Revanche* и *Belges, debout!* французского поэта-любителя Ф. Х. де Пюймали. В последнее

¹ Судя по переписке Шёнберга и Дипенброка, приведенной в вышеупомянутой статье Г. ван дер Леу, копия *Te Deum* так и не дошла до Шрекера.

² Исполнение «Песен Гурре» Шёнберга в 1921 году Дипенброк услышать не успел.

³ Сигтенхорст-Мейер, Бернхард ван ден (нидерл. Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, 1888–1953) — нидерландский композитор, пианист, музыковед (подробно изучал творчество Я. Свелинка).

⁴ Виллем Пейпер (нидерл. Willem Frederik Johannes Pijper, 1894–1947) — нидерландский композитор, музыкальный критик. Его статьи издавались в газете *Utrechts Dagblad* в 1918–25 годы и журнале *De Muziek* в 1923–33 годы.

десятилетие жизни Дипенброк погрузился в театральную среду и начал проявлять более глубокий интерес к инструментальной музыке в мелодекламации¹.

История драматического театра в Нидерландах берет начало в конце XII века, «когда особенно интенсивно развивалась церковная драма, исполняемая на национальном языке» [42, с. 220]. Во второй половине XV века, на так называемых риторических камерах² устраивались театральные представления, диспуты, упражнения и соревнования в стихосложении. Наибольший интерес для риторов представляли основы драматургии. О нидерландских школах риторики, «то есть обществах красноречия и театрального искусства» [128, с. 87], писал Ипполит Тэн. На собраниях камер риторов публика знакомилась с театральными постановками, исполненными в таких жанрах, как клухт, зиннеспел, абеле, мистерия, миракль, моралите и др.

Создание национального Амстердамского городского театра в XVII веке, как говорилось выше, не уберегло область театрального искусства от иностранных влияний. Лишь в XIX столетии, в частности во второй его половине, подъем национального театра в Нидерландах был ознаменован появлением различных театральных объединений и, в первую очередь, выдвижением драматургов нового поколения, развивающих общеевропейские идеи декаданса (В. Клос), критического реализма (Мультаули³) и натурализма (М. Эмантс⁴).

¹ Далее в параграфе рассматривается период творческого пути Дипенброка, связанный с его обращением к жанру театральной музыки. Данному вопросу посвящена одна из публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Девятко Е.Д. Театральная музыка Альфонса Дипенброка (1862–1921) / Е. Д. Девятко // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко / Рос. акад. музыки. — Том 3. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. — С. 219–228). В параграфе приводятся результаты исследования данного вопроса, представленные в упомянутой публикации автора диссертации.

² Риторические камеры (они же «камеры риторов» или «редерейкеры») — объединения любителей театра и литературы, возникшие в Нидерландах в XIV-XV вв. и достигшие расцвета в XVI в. Количество риторических камер исчислялось сотнями. Как отмечает литературовед Ошис В. В. риторические кружки «создавались по образцу северофранцузских камер риторики (*chambre de rhétorique*, отсюда и сам термин — камеры риторов) <...>. Опираясь на народное творчество, они заложили фундамент национального театра и драмы» [103, с. 163].

³ Мультаули (наст. имя — Эдуард Доувес Деккер (нидерл. Eduard Douwes Dekker), 1820–1887) — крупнейший нидерландский писатель.

⁴ Эмантс, Марцелл (нидерл. Marcellus Emants, 1848–1923) — нидерландский новеллист, стоял у истоков появления движения «восьмидесятников».

Музыкальный театр в Нидерландах также испытывал влияния со стороны соседних стран вплоть до конца XIX столетия. Бурная оперная жизнь начала процветать в особенности в Гааге, где вниманию публики предлагались, в основном, французские и итальянские оперные постановки. В Роттердаме, слывшем самым крупным в Европе портовым городом, с 1860 года особым интересом пользовалась немецкая опера с упором на постановки опер Вагнера. Масштабные паломничества голландцев в Байройт, осуществлявшиеся в последнее двадцатилетие XIX века, дополнялись более частыми «домашними» постановками.

В самом центре театральной жизни — в Амстердаме — инициатива в развитии музыкально-театрального искусства исходила в основном от Вагнеровского общества. Нидерландский композитор и музыковед Мариус Флотхёйс (1914–2001) утверждал, что «именно это время можно считать моментом зарождения истинной Голландской оперы» [179, с. 126].

Дипенброк, неутомимо изучавший в юности оперное творчество Вагнера, являвшегося для него одним из кумиров юности, «на протяжении всего творческого пути так и не создал ни одного произведения в оперном жанре» [42, с. 221]¹. Несмотря на это, при «активном взаимодействии драматического искусства с музыкальным» [42, с. 221], складывающемся в Нидерландах в начале XX столетия, Дипенброк сыграл определенную роль в истории этого союза, следуя при этом своим эстетическим идеалам. «Филологическое образование, чуткость к литературному стилю Вагнера и Ницше привили Дипенброку вкус к гармонии мысли и звука, в которой слово, всегда «живущее» в вокальной партии, занимало главенствующую позицию по отношению к языку музыкальному» [42, с. 222].

На протяжении последнего десятилетия творческого пути «Дипенброк написал музыку к пяти музыкально-театральным постановкам: «Марсий» по пьесе Бальтазара Верхагена (*Marsyas, of De betooverde bron*, 1910), «Гейсбрехт

¹ Особенности жанра оперы не в полной мере отвечали намерениям Дипенброка, о чем писал Б. Верхаген: «Дело было не в том, что Дипенброк не соглашался с самим принципом оперы <...> — с тем, что текст пропеваётся полностью, от А до Я. <...> Та форма, к которой он стремился, восходила к греческому театру и предполагала взаимодействие разговорных сцен и хоровых» [цит по: 89, с. 125].

Амстельский» по мотивам пьесы Йоста ван ден Вондела (*Gijsbrecht van Aemstel*, 1912), «Птицы» по мотивам комедии Аристофана (*De Vogels*, 1917), «Фауст» Й. Гёте (*Muziek bij Goethe's «Faust»*, 1918) и «Электра» по мотивам трагедии Софокла (*Electra*, 1920). Инициатором написания музыки к этим театральным постановкам был не Дипенброк. Но его литературный интерес к сочинениям как соотечественников, так и классиков стал основополагающим двигателем в процессе возникновения этих произведений» [42, с. 222].

Первым, кто обратился к Дипенброку с просьбой написать музыку к театральной постановке, стал нидерландский драматург Бальтазар Верхаген (1881–1950). Еще в 1903–1908-х годах он обучался у Дипенброка основам греческого и латинского языков. На занятиях при чтении «Анабасиса» Ксенофонта, Верхаген проникся содержанием древнегреческого мифа о состязании сатира Марсия и бога Аполлона, а позже задумал осуществить адаптированную версию мифа — «Марсий, или Зачарованный источник». Работу над драмой он завершил в 1908 году. В то время Верхаген познакомился с работой Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», имевшей для Дипенброка еще со времени обучения в университете особое значение. Вслед за Ницше драматург вывел в пьесе противостояние аполлонического и дионисического¹. Эта дихотомия также занимала ум Дипенброка.

Композитор, вдохновившись идеей сотрудничества с Верхагеном, решил познакомить с пьесой своего соотечественника, актера, и театрального режиссера Виллема Роярдса², сыгравшего немаловажную роль в появлении театральной музыки Дипенброка. В то время Роярдс являлся директором амстердамской театральной компании *N.V. Het Tooneel*. При подготовке к премьере «Марсия», состоявшейся 4 октября 1910 года в амстердамском Дворце промышленности (*Palace of Industry*), авторы заботились о качестве постановки. Создание декораций

¹ М.С. Друскин в книге «Игорь Стравинский» использовал понятия «аполлонийское» и «дионисийское». В диссертации используется вариант перевода Г.А. Рачинского: Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» писал о «двойственности аполлонического и дионисического начал» [96, с. 59].

² Роярдс, Виллем (нидерл. Willem Royaards, 1867–1929) — нидерландский актер, режиссер.

и костюмов было поручено известному художнику-визуалисту Рихарду Роланду Холсту¹. По настоянию Дипенброка исполнительницами танцев нимф стали ученицы швейцарского новатора в области хореографии Эмиля Жак-Далькроза²; за музыкальную часть отвечали тридцать музыкантов оркестра Консертгебау под управлением самого Дипенброка.

В процессе сочинения музыки к пьесе Верхагена Дипенброк держал в голове содержание знакомого ему мифа, но не текст пьесы Верхагена. К тому же в процессе записи музыки композитор не выписал вокальную строчку над текстом мелодекламации актера, в результате чего исполнитель не получил ритмических указаний. Кроме того, отдельные разделы шестичастной композиции в музыкальном отношении оказались несоразмерными с границами текста. Тем самым в мелодраме возникла ситуация дискоординации между словом и общим музыкальным движением, что обратило на себя внимание едких критиков, отметивших отсутствие согласованности между декламацией текста и музыкой. Впоследствии Дипенброку пришлось редактировать и инструментальную партию, и текст пьесы.

В первом (и небезупречном) композиторском опыте в театральной сфере ситуацию спасла целостность сценического действия, обеспеченная тщательно и виртуозно выполненными мотивно-тематическими связями. Каждый персонаж имеет свою собственную тему, развивающуюся на протяжении пьесы. Ключевая тема — тема Аполлона — лишь упоминается в Прологе (I), в дальнейшем развитии основного действия мелькают ее отдельные мотивы, и лишь в финале она появляется в полном виде. В финале представлен апофеоз божественного начала³. Ссылаясь на предполагаемый источник⁴ вдохновения Верхагена, Дипенброк писал

¹ Холст, Рихард Роланд (нидерл. Richard Roland Holst, 1868–1938) — нидерландский художник, рисовальщик, декоратор книжных переплетов, литограф, гравер, резчик по дереву.

² Жак-Далькроз, Эмиль (1865–1950) — швейцарский педагог, композитор, основатель нового хореографического метода. В 1905 году получил согласие открыть курс ритмики в Женевской консерватории.

³ В последствии Дипенброк претворит аналогичный итог драматургического развития в симфонической поэме «В великом молчании» (1906).

⁴ Имеется в виду фрагмент фрески Рафаэля — росписи потолка в Станце делла Сеньятура «Аполлон и Марсий» (1511).

о том, что в этом проведении «хотел изобразить в музыке то гордое и надменное выражение, которое Рафаэль дал Аполлону» [215].

В целом сотрудничество Дипенброка, Верхагена и Роярдса дало положительный результат. Маттейс Вермёлен признал: «Альфонс Дипенброк настолько хорошо проникся, прочувствовал и включился в произведение Верхагена, что его музыка компенсировала все недочеты в структуре драмы и сделала их невидимыми» [229].

Еще во второй половине XIX столетия в Нидерландах проснулся особый интерес¹ к легендарному национальному достоянию. В 1912 году Роярдс представил публике новый проект — свою версию трагедии Вондела «Гейсбрехт Амстельский». С творчеством Вондела Дипенброк был знаком с раннего детства. Историю о трагедии рыцаря Гейсбрехта², основателя города Амстердам, родители нередко читали вслух в присутствии сына. Неудивительно, что предложение Роярдса написать музыку к его пьесе не вызвало возражений Дипенброка. Композитора притягивали античные и христианские мотивы, вплетенные Вонделом в текст пьесы, структурные особенности и сюжетные детали которой опираются на классические образцы древних литературных источников (уподобление Амстердама гомеровской Трое, «Энеида» Вергилия и драмы Сенеки). Одной из магистральных идей трагедии стало следование Божьей воле, стоящей над личностными интересами. В конце каждого из пяти действий Вондел ввел хоры, прославляющие доблесть амстердамцев и воспевающие супружескую верность. Они и привлекли внимание Дипенброка еще в 1890-е годы и побудили его к написанию хоровых сочинений³. В 1912 году композитор по просьбе

¹ Появляется первое полное собрание сочинений Й. ван ден Вондела в двенадцати томах (1855–1869), в архитектуре Амстердама возводятся статуя Вондела и парк, названный в честь великого драматурга.

² Действие трагедии разворачивается в начале XIV века между жителями двух городов — Харлема и Амстердама. В ходе противостояния воины Харлема, атаковавшие амстердамцев во главе с Гейсбрехтом, обманным путем (укрывшись в замаскированном корабле «Морская лошадь» — аналог античного «Троянского коня») захватили территорию Амстердама.

³ В 1893–1895 годы он сочинил хоры на тексты Вондела: *Rey van clarissen*, *Rey van Amsterdamsche maegden* для женского хора и оркестра, а также *Rey van burchtsaeten* для смешанного хора а capella и *Rey van edelingen* для смешанного хора и оркестра.

режиссера адаптировал хоры к камерному составу вокалистов и в них же пересмотрел оркестровку в пользу прозрачности звучания.

Сам Роярдс ранее неоднократно участвовал в сценических версиях трагедии в качестве актера. Готовясь к собственной постановке на этот раз в качестве режиссера, он задался целью возродить трагедию, поместив ее в новый контекст, уводящий от «неудачного образа скуки и риторики» [219]. Роярдс не сомневался в том, что именно музыка Дипенброка будет отвечать его замыслу и способствовать его устремлениям. К тому же режиссер высоко ценил реальное звучание хора на сцене, поэтому сочинение хоровых номеров смело доверил композитору.

Для данной постановки композитор дописал к четырем ранее созданным хорам три новых раздела: пролог, песнь Симеона в пятой части и финал. На этот раз Дипенброк точно следовал за содержанием трагедии, но лишь в финале пьесы, в отличие от предыдущих разделов, где (как и в «Марсие») отсутствует метроритмическое сопровождение мелодекламации, он намеренно стремился достичь точной синхронизации устного текста и музыки. В партитуре финала Дипенброк собственноручно вписал строки из «Энеиды» Вергилия: «*Venit summa dies et ineluctabile tempus*» («Наступил последний день и неизбежное время»).

После премьеры спектакля критики, в особенности из литературной среды, выразили принципиальное недовольство по поводу включения живой музыки в трагедию Вондела. В знак несогласия с их мнением Бальтазар Верхаген в апреле 1913 года выступил с публикацией в журнале *De Amsterdammer*. Он утверждал, что «Вондел действительно хотел, чтобы его хоровые песни пели, поскольку поэт, по видимому, говорил [именно — прим. Е. Д.] о музыкальном сочинении хоровых песен, практикуемых великим Орландо, имея в виду композитора калибра Орландо ди Лассо» [219].

Единственным случаем, когда при написании театральной музыки не был задействован интерес Виллема Роярдса, стало появление в 1917 году музыки к спектаклю «Птицы» по комедии Аристофана, премьера которой с большим успехом прошла в феврале 1918 года. В данном случае просьба исходила от руководителей одной из амстердамских муниципальных гимназий. Несмотря на то,

что перевод текста комедии на голландский показался Дипенброку выполненным искусно, он не сразу пошел на встречу заказчикам ввиду беспокойной атмосферы в стране, а также своей неуверенности в том, что вокализация текстов в хорах не исказит ясности произношения текста. Однако в итоге размышлений он пришел к выводу об обязательном участии музыки в хоровых сценах, сопровождающихся танцем¹.

В первую очередь композитор приступил к созданию оркестровой увертюры к спектаклю, ставшей впоследствии одним из самых часто исполняемых сочинений Дипенброка. Чрезмерная продолжительность, превосходящая прологи его предыдущих театральных сочинений, а также богатая и выразительная оркестровка, преобладание мажорных тональностей сделали возможным восприятие увертюры как самостоятельного произведения. В октябре 1921 года, уже после смерти Дипенброка, нидерландский дирижер Виллем Менгельберг представил увертюру амстердамской публике, а в марте 1922 года музыка Дипенброка под управлением Менгельберга прозвучала в Нью-Йорке.

В 1904 году Виллем Роярдс представил в Амстердаме серию лекций, посвященных первой части «Фауста» Гёте², однако его опыт публика приняла без энтузиазма, что разочаровало актера. Напротив, востребованной в Нидерландах стала одноименная опера Шарля Гуно. Позже, в апреле 1918 года Роярдс осуществил попытку театральной постановки «Фауста» в качестве режиссера. В амстердамском Дворце промышленности состоялась премьера спектакля, музыку к которому написал Дипенброк. Для него Гёте был «великим гением» [215], как он называл его в одном из писем поэту Виллему Клоусу. К сюжетам и произведениям немецкого поэта и драматурга Дипенброк обращался периодически на протяжении всей жизни. Создавая именно вокальные сочинения, Дипенброк отдавал дань высокому слову Гёте.

¹ В состав хора входили ученики гимназии, а участниками танцевальной части вновь стали ученики Амстердамской театральной школы, следовавшие принципам Э. Жак-Далькроза.

² В том же году Роярдс совершил поездку в Германию, где пытался устроиться в театр в качестве драматического актера. Там же он постигал основы вокального мастерства и немецкого произношения.

Основой действия в спектакле «Фауст» стало содержание первой части трагедии. Строго следуя за сюжетом Гёте и драматургией Роярдса, Дипенброк чередует разговорные сцены с разнохарактерным оркестровым сопровождением, с вокальными и хоровыми сценами. Музыкальная ткань частей наполняется то скромными мелодическими горизонталями в партии струнных, то быстрым движением скерцо, то простой мелодией незамысловатой песенки или архаичным повествованием.

В музыке к «Фаусту» Дипенброк прибегает к автоцитированию. Так, в седьмой части пьесы в эпизоде песни Маргариты («Баллада о короле в Фуле») Дипенброк использовал мелодию песни «Фульский король» (*Der König in Thule*), сочиненной им в 1886 году. На этот раз ему пришлось несколько упростить архитектуру самой мелодии ввиду того, что партию Маргариты исполняла не профессиональная оперная певица, а драматическая актриса Жаклин Роярдс-Сандберг (1876–1976). Эффектным моментом в развитии музыкальной драматургии пьесы, поразившим критиков, стало появление другой цитаты: в девятой части пьесы в сцене Собора дуэт Маргариты и Злого духа неожиданно прерывает звучание хора, исполняющего символический мотив средневековой секвенции *Dies irae*.

Проблемы исполнительского характера возникли вновь: Дипенброк продолжал следовать своей привычке не ставить помет в партитуре относительно ритмики мелодекламаций. В результате актеры, не получившие музыкального образования, не справились с партиями. Они следовали своим привычкам, точнее актерским штампам и с пафосом произносили текст. Это разочаровало композитора. Тем не менее премьера «Фауста» успешно прошла в апреле 1918 года. Но спустя восемь лет Маттейс Вермёлен высказывался о театральной музыке Дипенброка уже не так горячо, как раньше, поясняя, что в «Фаусте» отсутствует его «индивидуальный, необычный, романтический и изобретательный дух почти на протяжении всей работы, за исключением пролога и сцены в соборе» [217].

Последним обращением Виллема Роярдса к Дипенброку стала его просьба в 1919 году о написании музыки к постановке трагедии Софокла «Электра». Увидеть

постановку при жизни Дипенброк уже не успел. Сочинением этого опуса композитор завершил свой творческий путь. На предложение Роярдса Дипенброк согласился не сразу, поскольку его совершенно не удовлетворял адаптированный перевод трагедии, выполненный нидерландским писателем и поэтом-мистиком Питером Корнелисом Баутенсом¹. Композитор высказал мнение о том, что в этой постановке музыке вовсе нет места. Будучи специалистом в области древних языков, Дипенброк-филолог усмотрел в переводе Баутенса опасность сокрытия оригинального смысла трагедии афинского драматурга: «это слишком антиэллинистично и совершенно не соответствует Софоклу» [218]. В феврале 1910 года Дипенброк побывал на нидерландской премьере оперы «Электра» Рихарда Штрауса, и в ней его также не устроило главным образом качество немецкоязычного либретто Гуго фон Гофманстала. У Дипенброка появилась возможность представить публике «подлинного» Софокла.

Сочиняя девятичастную композицию, Дипенброк прибегнул к собственным метаморфозам фрагментов текста в хоровых сценах спектакля, на что весьма остро отреагировал переводчик Баутенс. Как и в предыдущих музыкально-театральных сочинениях композитора, в музыкальном содержании «Электры» одной из главных особенностей стало то, что все разделы представляли собой мелодраматическое действие, в том числе и хоровые, сочетающееся с танцами (указание «с танцем» присутствует по всех хоровых сценах), что в полной мере соответствовало традиции древнегреческой трагедии. Свою музыкальную «Электру» Дипенброк считал не сопровождением к сценическому действию, а исключительно истинным «выражением основной идеи произведения» [218]. В 1952 году нидерландский музыковед и композитор Эдуард Резер выбрал из партитуры Дипенброка наиболее значимые фрагменты и составил из них симфоническую сюиту «Электра», исполняемую по сей день.

Дипенброк, заботясь о драматургии своих мелодекламаций, предпочитал оперной арии «проговоренное» слово — именно такая форма музыкального

¹ Баутенс, Питер Корнелис (нидерл. Pieter Cornelis Boutens, 1870–1943) — писатель и поэт-мистик, драматург, переводчик, преподаватель классической филологии, антиковед.

высказывания, существовавшая во взаимодействии с хоровыми сценами в греческом театре, казалась ему наиболее приемлемой. При этом музыкальная сторона в процессе композиции выполняла не менее важную роль.

В нидерландском музыковедении уникальность театральной музыки Дипенброка усматривается именно в том, что греческая трагедия стала для него «ориентиром в стремлении к новой концепции музыкального театра, который предусматривал восстановление классического триединства слова, жеста и музыки» [214, с. 1], что также имеет тесную взаимосвязь с вагнеровской идеей *Gesamtkunstwerk*.

Дипенброк сочинял музыку до последних лет жизни, делая в конце творческого пути упор на театральную музыку. Он умер от рака печени 5 апреля 1921 года. На следующий день после его смерти нидерландский композитор Виллем Ландре¹ писал: «Нидерланды потеряли своего величайшего, наиболее глубоко устроенного, высоко мыслящего композитора» [208, 183]. Спустя месяц Виллем Клос написал стихи «Памяти Альфонса Дипенброка». Композитор и музыкальный критик Маттейс Вермёлен сообщал о своем учителе: «Он был человеком с множеством неиспользованных возможностей, и в его врожденной, непобедимой застенчивости читалась скрытая энергия» [208, 184]. Жена Элизабет, принявшая католичество незадолго до смерти Дипенброка, что стало большим облегчением для супруга, возглавила фонд имени Альфонса Дипенброка в Амстердаме, основанного в июне 1921 года. Целью фонда стало распространение и публикация его музыкального наследия, что практически не осуществлялось при его жизни. В 1928 году в журнале «Новый вожатый» была опубликована статья Элизабет Дипенброк под названием «Альфонс Дипенброк», раскрывающая отдельные детали его творческого портрета.

В память об Дипенброке в 1935 году в Нидерландах была выпущена почтовая марка с его изображением, в 1937 году в Неймегене (Нидерланды, провинция

¹ Ландре, Виллем (нидерл. Willem Landré, 1874–1948) — нидерландский композитор и журналист, профессор композиции, теории и истории музыки Роттердамской консерватории. Писал хоровые сочинения, произведения для симфонического оркестра, камерную музыку. Сотрудничал с В. Менгельбергом.

Гелдерланд) был образован Студенческий хор имени А. Дипенброка, а в 1950 году был основан Амстердамский симфонический оркестр имени А. Дипенброка. Еще долгое время в газетах и журналах Амстердама публиковались статьи о нем и его музыке, из печати выходили воспоминания соотечественников и современников.

ГЛАВА 2.

НЕМЕЦКАЯ И ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА

Исполнительский состав сочинений Дипенброка выдает в нем музыканта, который голос ценил больше, чем инструменты. Подавляющее количество произведений написано для голоса и фортепиано или органа, смешанного хора а cappella, вокального квартета со смешанным хором а cappella, для женского и мужского хором или вокального дуэта с инструментальным сопровождением. Сольные, камерно-инструментальные и оркестровые сочинения единичны. Основной массив хоровых произведений был создан в 1880-е – 1900-е годы. В их числе произведения на анонимные духовные тексты и тексты гимнов известных религиозных деятелей — Бернарда Клервоского, Амвросия Медиоланского, Фомы Аквинского¹. После 1910 года количество хоровых произведений резко уменьшилось, но продолжилась активная работа в области камерно-вокальной музыки и появились опыты написания музыка для драматического театра².

Семейное воспитание, творческое окружение и музыкальные впечатления молодого Дипенброка, а также его талант филолога предопределили ведущую роль в творчестве камерно-вокальных произведений. В январе 1904 года композитор признавался художнику Антону Деркиндерену: «Католиком я называю <...>

¹ Можно вспомнить о нидерландской традиции петь соло и хором, о которой писал Тэн: «Они инстинктивно любят музыку, понимание которой у них достигается лишь воспитанием. В XVI веке они не имеют себе равных в этом искусстве; Гвиччардини говорит, что все христианские дворы наперебой приглашают к себе их певцов и музыкантов; за границей их учителя основывают школы, и слово их композиторов является законом. И поныне великое музыкальное дарование, умение петь соло встречается здесь всюду вплоть до простонародья; углекопы образуют хоровые общества; я слышал рабочих Брюсселя и Антверпена, конопатчиков и матросов Амстердама, певших песни хором и в одиночку во время работы и при возвращении домой вечером» [128, с. 91].

² Среди редких инструментальных сочинений — *Zegeklangen* (1916) для карильона. В сольных произведениях Дипенброк отдавал предпочтение сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенору и баритону.

человека, который утверждает преобладание вокального (словесного) принципа над абсолютной музыкой» [Цит. по: 208, с. 193]. Дипенброк утверждал это всю жизнь.

§1. Опыт интерпретации немецкой романтической поэзии

Необычайному проявлению интереса Дипенброка к немецкой литературе способствовали как происхождение по отцовской линии, так и шире — исторические связи нидерландской и немецкой музыки. «Отдавая дань великим поэтам, прозаикам, мыслителям, он избирал для своих произведений тексты крупнейших немецких поэтов» [38, с. 41].

Творческое наследие Дипенброка включает свыше тридцати сочинений на духовные и светские тексты немецких авторов. Он обращался к произведениям¹ Рабана Мавра (раннее Средневековье), Иоганна Вольфганга Гёте (Просвещение) и романтиков — Фридриха фон Маттисона, Иоганна Христиана Фридриха Гёльдерлина, Новалиса², Клеменса Brentано, Каролины фон Гюндероде³, Людвига Уланда, Фридриха Рюккерта⁴, Генриха Гейне, Эдуарда Мёрике⁵, Фридриха Ницше. Попытки обращения к стихам Маттисона, Гёльдерлина, Уланда, Рюккерта⁶, Мерики и прозаическому тексту Ницше были единичными. Трижды в период 1884–1890 годов Дипенброк писал песни на стихи Гейне. Чаще всего он избирал для своих произведений стихи Новалиса, Brentано (вторая половина 1900-х годов⁷) и Гёте, к

¹ Перечисление авторов и информация в ссылках приводится по источнику: Девятко Е.Д. Германский вектор в творчестве нидерландского композитора Альфонса Дипенброка: дипломная работа (рукопись) / Е.Д. Девятко. — Петрозаводск, 2014. — 113 с.

² Новалис (наст. имя — Фридрих фон Гарденберг, 1772–1801) — поэт, писатель, один из основателей немецкого романтизма.

³ Гюндероде, Каролина фон (1780–1806) — немецкая поэтесса-романтик.

⁴ Рюккерт, Фридрих (1788–1866) — немецкий поэт, переводчик и ученый, профессор восточной литературы в Эрлангенском и Берлинском университетах.

⁵ Мерики, Эдуард (1804–1875) — немецкий поэт-романтик, прозаик, переводчик.

⁶ В 1916 году Дипенброк написал песню на стихи Рюккерта «Я потерял для мира» (*Ich Bin der Welt abhanden gekommen*), на которые ранее написал песню Малер.

⁷ Тогда осуществлялись попытки написать песню «Вечер» (*Der Abend* («Wie so leis' die Blätter wehn»)) для разных составов (вокального квартета и сопрано, альты и органа), однако Дипенброк их не завершил. В то же время на данный текст была написана песня для сопрано и фортепиано, а чуть позже появилась ее оркестровая версия. Первая песня для голоса и фортепиано на стихи

стихам которого Дипенброк обращался более десяти раз в 1880-е и 1900-е годы, а в 1918 году написал музыку к трагедии «Фауст». В 1907 году он выполнил оркестровые версии песни «Миньона» («Kennst du das Land»), написанной для контральто и фортепиано в 1884 году, и баллады «Фульский король» («Es war ein König in Thule»), созданной в 1886 году для голоса и фортепиано. Обе оркестровки были сделаны после опыта симфонических песен на стихи Новалиса «Гимны к ночи» и симфонической поэмы «В великом молчании»¹.

Немецкоязычная вокальная музыка Дипенброка началась с жанра баллады, инициатором возрождения которой в последней трети XVIII века был Гёте. В 1883 году Дипенброк написал балладу «Отречение» (*Entsagung*) для тенора и фортепиано на стихи Л. Уланда². Она стала первым сочинением Дипенброка, которое получило положительную критическую оценку³. Последним произведением, обращенным к немецкой поэзии, стала музыка к постановке «Фауста» Гёте (1918), хотя здесь следует сделать оговорку: трагедия Гёте была переведена на нидерландский язык поэтом К. С. Адама ван Схельтемой⁴. На оригинальные стихи Гёте Дипенброк после 1908 года не писал.

Брентано была написана в 1898 году. В кругу гейдельбергских романтиков Брентано считался самым одаренным и даже способным конкурировать со стихами Генриха Гейне [12, с. 351]. В следующий раз Дипенброк обратился к стихам Брентано в 1906 году, после того, как в 1903 году услышал поразившую его воображение Третью симфонию Малера. Дипенброк вернулся к песне 1898 года и сделал аранжировку для голоса и оркестра.

¹ Гётеанство Дипенброка — отдельная тема, которая в работе не рассматривается. Прежде, чем приступить к исследованию этой важной для Дипенброка темы, необходимо обрисовать общую картину развития камерно-вокальной музыки и выявить поворотные моменты в ее развитии. Также дополнительного исследования требует тема «Ницше и Гёте», поскольку отношение Дипенброка к творчеству Гёте могло сформироваться и под влиянием Ницше, который многократно упоминал Гёте в своих работах.

² Любопытна оценка Гёте поэзии Уланда. Он считал его стихи слабыми, но ценил баллады, считая их талантливыми [144, с. 78–79].

³ Критик Я. А. Лекман в еженедельнике *De Portefeuille* от 7 ноября 1885 писал: «...я спросил себя: как может случиться, что молодой композитор с таким талантом остался, по крайней мере до сих пор, настолько малоизвестным в музыкальном мире. Позже я узнал, что мистер Дипенброк не профессиональный музыкант, и поэтому, можно сказать, его следует считать дилетантом. Однако в своей критике я не буду обращать на это абсолютно никакого внимания, поскольку, на мой взгляд, в отношении композиции продукты дилетантства не следует оценивать менее резко, чем продукты профессиональных музыкантов. Позвольте мне сразу добавить, что три произведения мистера Дипенброка никоим образом не раскрывают руку дилетанта» [201].

⁴ Схельтема, Карел Стевен Адама ван (нидерл. — Carel Steven Adama van Scheltema, 1877–1924) — нидерландский поэт, приверженец социалистических взглядов.

Наступление зрелости и приход признания к Дипенброку-композитору связан с осознанием того, что ресурсы фортепиано оказались недостаточными для воплощения его замыслов. И хотя Дипенброк не отказался от фортепиано в своих вокальных сочинениях, после 1899 года, когда был написан *Hymne voor Orchest*, произведения для голоса с оркестром стали преобладать. В то время он был первым среди нидерландских композиторов, кто решился на создание масштабных сочинений для голоса и оркестра. В разные годы Дипенброк создавал оркестровые версии своих пятнадцати песен для голоса и фортепиано или органа. Примечательно, что первый опыт оркестровки сочинения для голоса и органа — Воскресный гимн *Abendmahlshymne* («Wenige wissen das Geheimnis der Liebe», 1898) для сопрано или тенора и органа¹ — состоялся позже, чем написание первой симфонической песни. «Как оригинальным, так и оркестровым версиям этих песен свойственна временная краткость в отличие от масштабности симфонических песен» [35, с. 51].

Здесь необходимо сделать отступление в область жанровых определений произведений для голоса с оркестром. В самой первой монографии о жизни и творчестве Дипенброка (1935) Эдуард Резер дал жанровое обозначение данной категории сочинений — симфонические песни² (*symphonische liederen*). Дипенброк в партитурах этих сочинений не предлагает авторского жанрового обозначения «симфоническая песня», в свою очередь и исследователи его творчества указывают на то, что симфоническими необходимо называть те сочинения, «которые изначально мыслились композитором для голоса и оркестра» [35, с. 51]. «Причины, по которым Дипенброк воздержался от жанровой конкретизации своих произведений, неизвестны, однако изучение его симфонических песен дает основание полагать, что такое жанровое обозначение не лишено оснований» [35, с. 50].

¹ Оркестровую версию гимна Дипенброк создал в 1902 году.

² В иностранных источниках встречаются такие варианты данного определения, как «*orkestliederen*» (нид.) [207, с. 240, с. 243], «*symfonisch Lied*» (нем.) [213, с. 265, с. 267, с. 277], словосочетание «*symphonic sings*» (англ.) используется в комментариях к произведениям, указанным на сайте <http://www.diepenbrock-catalogus.nl/>.

В русскоязычной научной литературе данное определение встречается в статье В. В. Ошиса «Альфонс Дипенброк» [102] и одноименной статье в Музыкальном энциклопедическом словаре [88]. При этом Ошис, ссылаясь в конце статьи на нидерландские источники, также не останавливается на указании жанровых признаков симфонической песни Дипенброка.

Произведения с аналогичным жанровым определением находим в творчестве европейских композиторов — А. фон Цемлинского (цикл *Symphonische Gesänge*, ор. 20 для голоса с оркестром (1929))¹, чешского композитора Р. Прохазки (*Symphonische Lieder ohne Worte*), ор. 24., А. Шёнберга (*6 Orchester Lieder*, ор. 6), а также отечественных — С. С. Прокофьев (Симфоническая песнь для большого оркестра ор. 57 (1933)).

В монографии «Симфонии Г. Малера» И. Барсова пользуется понятиями оркестровой песни [9, с. 441] и песни для голоса с оркестром [9, с. 525], называя последнюю «одним из жанровых истоков камерного оркестра» [9, с. 525] и добавляя, что «появлению нового жанра предшествовали оркестровки уже написанных песен для голоса с фортепиано (Г. Берлиоз, Э. Григ, Р. Штраус, Г. Вольф) [9, с. 525–526]. Оригинальные сочинения для голоса с оркестром писали Берлиоз («Пленница» (*La captive*), ор. 12), Григ («В плену гор» («Одинокий») для баритона, струнного оркестра и двух валторн, ор. 32), Р. Штраус (Четыре песни (*Vier Gesänge*) для голоса с оркестром ор. 33 и его же Две большие песни (*Zwei grössere Gesänge*) для низкого голоса с оркестром ор. 44) и другие композиторы. У Малера же «интерес к песне в сопровождении оркестра и интерес к камерному составу

¹ Следует остановиться на проблеме диады *Lied* и *Gesang*. В диссертации Г. А. Денисовой [49], в которой рассматривается природа вокально-симфонического жанра *Orchestergesang*, идет речь о том, что «композиторы нередко ставят исследователей в тупик, называя свои оркестровые песни то *Lied*, то *Gesang*» [49, с. 18]. В музыковедении подчеркивается понимание жанра *Lied*, как «строфически члененного переложения стихотворения на музыку» [49, с. 17], усложнявшегося и отклонявшегося в процессе своего развития в сторону «промежуточного жанра, который в XIX веке часто называли *Gesang*» [49, с. 18]. Ссылаясь на мнение немецкого теоретика Г. Данузера, Денисова пишет также о том, что «в теории музыки конца XIX столетия термин *Gesang*, укоренившийся в определении композиций гомофонно-гармонического склада как с фортепианным, так и оркестровым сопровождением, <...> разрабатывался не как самостоятельный жанр, а сборное понятие» [49, с. 18].

скрестились, дав жанр, родившийся уже из самого духа камерного оркестрового стиля, — цикл песен для голоса с оркестром» [9, с. 525–526].

В 1899 году Дипенброк написал два «Гимна к ночи» (*Hymnen an die Nacht*) на стихи немецкого философа, поэта и писателя Новалиса¹. Эти гимны включены в одноименный поэтический цикл, над которым Новалис работал в 1799–1800-е годы². В творческой биографии композитора «Гимны» обозначили важный рубеж. Подступами к созданию «Гимнов» стали вокальные произведения, написанные в 1897–1898 годах: *Hinüber wall' ich* и *Geistliches Lied* для сопрано и фортепиано, *Abendmahlshymne* для сопрано или тенора и органа. В 1899 году Дипенброк написал первое вокально-оркестровое сочинение. «Поэтической основой его первой симфонической песни — *Gehoben ist der Stein*³ для сопрано с оркестром — стал фрагмент пятого гимна из цикла Новалиса. Музыка второй симфонической песни — *Muss immer der Morgen wiederkommen*⁴ для контральто или меццо-сопрано и оркестра — была положена на текст второго гимна из цикла Новалиса.

История создания «Гимнов к ночи» Новалиса общеизвестна и описана во многих литературоведческих работах. «Цикл, состоящий из шести гимнов, стал реакцией поэта на раннюю смерть его возлюбленной — Софии Кюн. Это трагическое событие, повлекшее за собой бурю переживаний в душе юноши, находящегося в поиске утешения, открыло перед ним путь к мистическому

¹ В биографических материалах о Дипенброке нет сведений о том, почему он обратился к жанру светской гимнической поэзии. Но есть факты, на которые стоит обратить внимание. С именем Новалиса связано возрождение в романтической поэзии жанра гимна, ранее характерного для античной и христианской гимнографии. Жанр гимна филологу и христианину (католику) был хорошо знаком. В 1889 году Дипенброк написал гимн на стихи Бернарда Клервоского *Jesu dulcis memoria* для баритона и органа или фортепиано. В 1897 году им был написан гимн *Te Deum laudamus* на стихи Амвросия Медиоланского для смешанного хора и оркестра. В 1898 году Дипенброк написал свой первый *инструментальный* Гимн для скрипки и фортепиано, а в 1899 году — Гимн для оркестра. Сочинения инструментальных гимнов непосредственно предшествовали созданию «Гимнов к ночи» Новалиса. В отличие от гимна на стихи Бернарда Клервоского в «Гимнах» Новалиса поют женские голоса (сопрано и контральто или меццо-сопрано).

² Сборник, состоящий из шести стихотворений, существует в двух редакциях: в авторской рукописи текст первых пяти гимнов разбит на стихотворные строки, в окончательном журнальном варианте «Атенеума» сделан выбор в пользу ритмической прозы [90].

³ «Отброшен камень прочь». Перевод В. Микушевича [24, с. 138].

⁴ «Неужели утро неотвратимо?» Перевод В. Микушевича [24, с. 132].

пониманию жизни, смерти, любви» [35, с. 51]. Дипенброк считал Новалиса истинным мистиком. В христианской философии Новалиса, где вера является началом, объединяющим жизнь и смерть, ночь явилась той территорией, где мечта о встрече с возлюбленной в загробном мире могла обернуться реальностью. Она для Новалиса «желаннее дня, ибо в ночи он занят раздумьями и творчеством, во мраке он легче ощущает себя частицей вселенной. Наконец, ночь манит его, потому что ночь — предвестье смерти, которая, в свою очередь, ему кажется важнее жизни» [111, с. 168].

В первом гимне Новалис воспевает свет, который именуется «королем земной природы»¹, рождающим день. Однако этот свет распространяется лишь на ограниченную область земных пределов, за которыми начинается непостижимый таинственный мир. Свету противопоставлен образ ночи. Лирический герой обращается к «святой, невыразимой, таинственной ночи» («...*heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht*»²) и теперь восхваляет ее, называя «королевой мира» (*Weltkönigin*). Здесь же появляется образ возлюбленной: «она ниспослала мне тебя — нежную возлюбленную — милое солнце ночи» («... *sie sendet mir dich — zarte Geliebte — liebliche Sonne der Nacht...*»).

Во следующем гимне «ночь вновь противопоставлена свету, однако свет (утренний) теперь воспринимается иначе» [35, с. 52]. Обыденному свету герой предпочитает «святой сон» (*Heiliger Schlaf*) и желает, чтобы он длился вечно: «Вечна длительность сна» (*Ewig ist die Dauer des Schlafs*). «Сон служит проводником от света к ночи, тайны которой открываются лишь посвященным (*Nacht Geweihte*). Понятие *Schlaf* становится значимым для второго гимна. В немецком языке существует два понятия, соответствующих русскому «сон»: *Schlaf* — противоположно бодрствованию, и *Traum* — сновидение» [35, с. 52]. Последнее соответствует образу сна в третьем гимне цикла Новалиса.

¹ «Как король земной природы, он вызывает любую силу для бесчисленных преобразований...» (Перевод Е. Девятко). Оригинал текста Новалиса: «*Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen...*».

² Здесь и далее перевод Е. Девятко.

Смысловым ядром цикла Новалиса становится четвертый гимн, где лирический герой «впервые оказывается перед лицом смерти» [35, с. 52], образ которой трактуется автором как «пограничное состояние между световым днем и таинственной ночью, подобно сну» [35, с. 53].

Символом новой жизни и новой истины становится Воскресение, воспеваемое в пятом гимне Новалиса, а также впервые встречающийся образ Богородицы Марии. Сквозная линия повествования в гимне имеет «определенную логику: от могильной плиты, противопоставленной спасенной природе, через обращение к Марии, к образам горного меда, ангела-вдохновителя, к исцелению Духа, заживлению ран, к любви и солнцу ночи — Богу» [35, с. 53].

«Тоска по смерти» (*Sehnsucht¹ nach dem Tode*) – таков заголовок финального гимна цикла Новалиса. «Лирический герой стремится попасть в загробный мир и там познать вечное блаженство» [35, с. 53], а также навсегда воссоединиться с возлюбленной. «В итоге прослеживается путь лирического героя от света к ночи, от ночи ко сну, от сна к сновидению, от сновидения к смерти, от смерти к Богу, в загробный мир»² [35, с. 53].

Интерес Дипенброка к «Гимнам» мог быть вызван не только стихами Новалиса, но и личностью поэта. В том же 1799 году Новалис написал статью «Христианство или Европа» (*Die Christenheit oder Europa*), в которой открыто встал на защиту католицизма и церкви, будучи убежденным в том, что духовной жизнью современной ему Европы должны руководить (как это было в Средние века) религия и церковь³. Проницательный Берковский услышал в созвучиях

¹ Характерное для немецкого романтизма томление по недостижимому идеалу. Восходит к Библии: «Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот, все — суета сует и томление духа!». Ветхий завет, Книга Екклесиаста, глава 1, стих 14: *Еккл. 1:14*.

² Противопоставление дня и ночи характерно не только для немецкой романтической поэзии и Вагнера. Вот как тема «ненавистного» дня описана у миннезингера Вольфрама фон Эшенбаха: Вот сквозь облака сверкнули на востоке / Пронзительные когти дня. / На вид они в рассветном сумраке жестоки, / Напоминанье для меня / О том, что рыцарю пора. / Напоминаешь ты о ненавистном дне, / Вовек не видеть бы лучей, / Которые всегда некстати [108, с. 312].

³ По совету Гёте статья не была опубликована [12, с. 204]. Спустя 100 лет после написания статьи Новалиса духовная атмосфера Европы была такова [99], что мысль о необходимости духовного руководства могла привлечь внимание мыслящих европейцев.

поэтического образа Ночи духовные эмоции и безразличие к земным делам [12, с. 198], чему способствовала семантика жанра гимна.

«Гимны к ночи» написаны прозой и стихами¹. В первом, втором и третьем гимнах наиболее распространена ритмическая проза. В ее близости свободному стиху, «спотыкающемся ритме» Б. И. Пуришев усмотрел выражение чувства отчаяния [112, 144]. В четвертом и пятом гимнах наряду с прозаическим текстом появляются стихотворные строки и строфы. Шестой гимн написан стихами.

Разные типы стихосложения текста Новалиса в «Гимнах» Дипенброка нашли отражение в своеобразном подходе композитора к формообразованию: строфической форме с рифмованным стихом *Gehoben ist der Stein* соответствует трехчастная форма с динамической репризой, а «ритмической прозе второго гимна *Muss immer der Morgen wiederkommen* — сквозная, отличающаяся свободой в организации музыкального материала» [35, с. 54].

В рифмованной части пятого гимна семь строф. На двух титульных листах рукописи 1899 года² первой симфонической песни Дипенброк записал текст из пятого гимна: сначала фрагмент прозаической части гимна, затем рифмованной, которую использовал в качестве поэтической основы песни. В использовании трехчастной формы Дипенброк, не отклоняясь от фабулы гимна Новалиса, подчеркнул лирический характер контрастного среднего раздела (третья и четвертая строфы): главный герой обращается к Деве Марии, мечтая обрести приют в идеальном мире.

Оркестровое вступление симфонической песни *Gehoben ist der Stein* (тт. 1–24) погружает в характер содержания начальных строф гимна — с одной стороны мрачный, но в то же время торжественный тон повествования о Воскресении Христа. Мрачности способствует появление нисходящего поступенного мотива в

¹ Имеется в виду вторая авторская версия «Гимнов к ночи».

² Рукопись была пересмотрена Дипенброком в 1914–1915 гг. Во второй редакции изменениям подверглась лишь оркестровка, форму и тематический материал композитор сохранил. На титульном листе второй редакции текст Новалиса отсутствует, имеется строка посвящения песни нидерландской певице (сопрано) А. Нордевир-Реддингиус и название симфонической песни с указанием имени композитора (год первой редакции дается в скобках). На последней странице рукописи также имеется указание даты первой редакции (2 Jan. – 4 Mai 1899) и второй (10 Avg. 1915).

партиях туб и контрабасов в первых же тактах оркестрового изложения¹. Дипенброк активно использовал в данном сочинении художественный прием мотивной работы, впоследствии применяя его в оркестровых сочинениях (в том числе в симфонической поэме «В великом молчании»). На фоне приглушенного тремоло литавр при динамике *pp* мотив воспринимается как символ загробного мира:

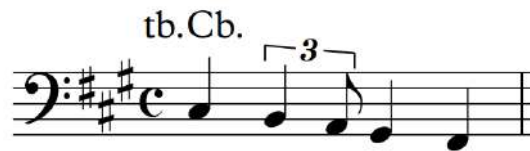


Рис. 1. Мотив загробного мира в симфоническое песне А. Дипенброка
Gehoben ist der Stein

Данный мотив выполняет функцию тематического ядра оркестровой партии всего сочинения. В ходе сквозного развития он модифицируется, образуя различные комбинации. При этом варьируются интервальный состав мотива и направление его мелодического движения. Приведем наиболее часто встречающиеся в песне варианты мотива:

м.2–б.2–м.2–м.2	
б.2–м.2–ч.1–м.2	
м.2–м.2–ч.1–м.2	
м.2–м.2–ч.1–м.2	
ч.1–м.2–ч.1–м.2	
м.2–б.2–б.2–ч.5	

¹ См. Приложение Е, Рис. 1.

инструментов, а также преобразование начальной квинтовой интонации вокальной партии, звучащей в инверсии¹. Эффект покачивания и успокоения задает смена четного метра нечетным (переход от 4/4 к 6/4). Оркестровая партия, будучи до настоящего момента полноправной с вокальной, уходит на второй план, становясь фоном: «партии гобоя и флейты, английского рожка, а затем группы струнных инструментов контрапунктом следуют за мелодической линией партии сопрано. Самая частая ремарка данного раздела — *dolce*» [35, с. 56]. Вышеперечисленные характеристики олицетворяют возвышенный образ Девы Марии — всеобъемлющего и спасительного образа любви. Появление мотива загробного мира, нежно прозвучавшего в увеличении в верхнем регистре попеременно в партиях струнных и деревянных духовых инструментов (тт. 101–102, 109–110), а также единожды проникнувшего в музыкальную ткань вокальной партии (тт. 98–99), не противоречит музыкальному содержанию среднего раздела. Однако этой идиллии не суждено стать вечной.

Очередное появление мотива загробного мира в тональности *fis-moll* знаменует возвращение материала вступления (т. 113). Реприза симфонической песни (тт. 133–198) динамизирована, превосходя по масштабам две первые части. В нее включены три заключительные строфы текста. У «Новалиса² действие вновь переключается на события, происходящие в реальном мире» [35, с. 57]:

Уводит наших милых
Благая смерть во тьму,
И плакать на могилах
Не нужно никому.

Тем не менее «резкого контраста по отношению к предыдущему разделу в музыкальном развитии песни не возникает, чему способствует сохранение размера 6/4. Первоначальный размер возвращается в конце первой репризной строфы. Строфы в репризе расширены в объеме, их связывают интерлюдии, в которых продолжает разрабатываться сквозной мотив симфонической песни. В

¹ См. Приложение Е, Рис. 2.

² Перевод В. Микушевича [24, с. 138].

оркестровом эпилоге песни он приближается к своему первоначальному виду» [35, с. 57], однако поначалу приобретает более мощное звучание за счет смены триольного ритма на пунктирный и использования тембра тромбонов. В заключительных тактах мотив загробного мира остигательно проводится в партиях низких струнных пять раз, сохраняя версию инварианта¹.

Дипенброк в процессе развития песни делает особые акценты на таких словах, как «свадьба» (*Hochzeit*) и «звезды» (*Sterne*) в первой части песни: «смерть зовет жениха на свадьбу, а звезды освещают ему путь» [35, с. 57]. В среднем разделе и репризе композитор также выделяет слова и словосочетания: «вечный» (*ewig*), «вечная поэма» (*ewiges Gedicht*) «солнце» (*Sonne*) «Божий лик» (*Gottes Angesicht*). Акценты возникают за счет восходящего часто широкого скачка со слабой доли на сильную с ее пролонгацией, а также динамического выделения. Возникают «узоры» как отражение «видимой музыки», о которой писал Новалис².

В симфонической песне *Gehoben ist der Stein* техника работы Дипенброка с музыкально-поэтическим материалом отчетливо напоминает принципы творческого метода франко-фламандского композитора эпохи Ренессанса Генриха Изаака (1450(55)–1517). В его богатом наследии одним из основных жанров стала песня, культивировавшаяся и в светской, и духовной музыкальной среде. В песнях Изаак использовал мотивы народных мелодий, хоралов, помещая их в область *cantus firmus*. В. П. Коннов писал: «особенно архаично звучит специфическая для того времени разновидность тематизма — кантус фирмус, несмотря на то, что со времен Дюфаи он вбирал в себя материал бытовавших народных песен. <...> ... материал кантуса фирмуса излагался в *чрезвычайно протяженных, более долгих* [курсив мой — *Е. Д.*] в сравнении с остальными голосами ритмических длительностях, что препятствовало его восприятию как целостного образования» [66, с. 33]. Исследователь также указывает на возникновение «микротем» в вокальных сочинениях композиторов эпохи Ренессанса: «Эти “микротемы” — мотивные формулы и их вариантное развитие-«прорастание» нидерландские

¹ См. Приложение Е. Рис. 3.

² Собственно видимую музыку составляют «арабески, узоры, орнаменты и т.д.» [98, с. 98].

композиторы заимствовали из богатейшей народно-песенной культуры Нидерландов как основу мелодического мышления, значительно обогатив их в своем творчестве» [66, с. 34]. Так, уже в первой симфонической песне проявляется один из принципов инструментальной техники Дипенброка — мотивная работа.

В период создания симфонической песни *Muss immer der Morgen wiederkommen* Дипенброк писал Карлу Смулдерсу: «Как же трудно дать прозе правильную форму» [157]. В итоге он останавливается на «свободе структурной организации музыкального материала» [35, с. 58], что позволяет определить форму, как сквозную.

В оркестровой интродукции возникает образ ночи, «окутавшей» все пространство — продолжительное, практически безостановочное развитие мелодической линии, «медленно движущейся в восходящем направлении от низкого регистра виолончелей вверх по ступеням гаммы h-moll с пропуском седьмой ступени» [35, с. 58]. Статика и эффект «замершего» времени задает тонический органнй пункт. Дальнейшее развитие приобретает экспрессивный оттенок, «тональный план становится более подвижным, но не удаляется за пределы терцового соотношения (например, G-dur). Возвращение к низкому регистру возвещает о том, что ночь отступает. Сигналом к тому, что приближается рассвет, служит появление фанфарного мотива в партии трубы, “озаряющего все вокруг”. Начинается первый раздел композиции. Необходимо отметить, что интродукция занимает значительную часть продолжительности всей песни — 55 тактов из 256-ти, что составляет пятую часть всей формы. При этом в песне есть две оркестровые интродукции, имеющие также внушительные размеры: первая — 52 такта (тт. 87–138), вторая — 20 тактов (тт. 197–216)» [35, с. 59].

В первых тактах вокальной партии появляются вопросительные интонации, соответствующие поэтическому тексту («Должно ли утро всегда возвращаться? Кончается ли власть земного?»¹), которые дублируются в оркестре. И вновь Дипенброк выделяет конкретный мотив в качестве основного тематического

¹ Оригинальный текст Ницше: «Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt?». Подстрочный перевод Е. Д. Девятко.

элемента в оркестровой зоне в первом разделе песни — фанфарный мотив трубы. Он звучит в разных партиях, напоминая о нежелании лирического героя принять дневной свет. Герой «мечтает о вечном сне, который заключен лишь в тайне ночи. Первая интермедия (тт. 86–138) строится на материале интродукции и трагическом мотиве трубы. Настроение меняется с появлением второго раздела песни (тт. 139–195). Он гораздо крупнее первого по масштабу. В вокальной партии воспевается вечный сон. Контраст возникает за счет появления светлой тональности E-dur. Черты репризности проявляются в том, что после второй интродукции (тт. 196–216) вновь появляется мотив трубы, возвещающей о печальной неизбежности наступления светового дня» [35, с. 59]. Однако многократное повторение последней строки ритмической прозы в коде гимна — «бесконечных тайн молчаливый вестник» («unendlicher Geheimnisse schweigender Bote») — утверждает идею главного проводника к тайнам ночи — вечного святого сна, укрывающего от обыденного света.

В анализе «Гимнов к ночи» акцент был сделан на работе Дипенброка со стихом, его музыкальном воплощении и на использовании техники нидерландского (фламандского) композитора эпохи Ренессанса Генриха Изаака. Не маркированы, но описаны такие признаки риторического опыта европейской / нидерландской культуры, как «тайная поэтика барокко». А. В. Михайлов раскрыл суть этой поэтики, которая «заключается, собственно, не в том, что некое содержание в барочном произведении зашифровывается и этим утаивается от читателя... Тайная же поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое “второе дно”, такой глубинный слой, к которому отсылает произведение само себя — как некий репрезентирующий мир облик-свод» [86]. На «второе дно» в «Гимнах к ночи» указывает работа с отдельным словом, направление движения мелодии в мотивах (сохраняющие типичную барочную семантику), инструментальный тембр (труба), тональность и динамика. Все это находится за «архитектурным» фасадом композиции произведения. В целом создается впечатление, что композитор, критиковавший Рихарда Штрауса за эксперименты с «большой звучностью» и

«форсированием регистров», сам стремился к идеалу, высказанному им в письме к Смулдерсу: «Прекрасное пение, длинная полная, неметрическая мелодия, сильная задушевность и еще так много других хороших и необходимых вещей для музыки будущего <...> Я скучаю по этому» [208, с. 74].

§2. Франкофилия Альфонса Дипенброка

В последней трети XIX столетия в музыкальных кругах Нидерландов распространение музыки Вагнера приобрело крупные масштабы, но при этом не несло характер абсолютной доминанты. В то время музыка французских композиторов также имела своих поклонников в этой стране и звучала достаточно регулярно. На афишах значились имена Г. Берлиоза, Ш. Гуно, К. Сен-Санса и других композиторов. В литературной среде этого периода, ставшей одним из ключевых источников концепции большинства видов искусств, распространялись увлечения идеями и творческими проявлениями французских поэтов и писателей: представителей романтизма, реализма, а ближе к рубежу столетий — натурализма и символизма. Филологу и композитору Дипенброку была близка по духу как поэзия символистов, преклоняющихся перед культовой фигурой Вагнера¹, так и музыкальное искусство французов. Он был одним из немногих в Нидерландах, кто первым откликнулся на новейшие тенденции современного музыкального искусства Франции. Услышав вокальные опусы Дебюсси² и Форе, он навсегда был пленен их искусством. Дипенброк настолько прочувствовал естественную «связь с их вокальным искусством» [197, с. 144], что ощутил уверенность в том, что готов

¹ О «широкой волне вагнеризма, охватившей французские художественно-артистические круги в 80–90-е годы» [129, с. 215] упоминает Г. Филенко в отношении сильного увлечения Дебюсси музыкой Вагнера. Дипенброк в эссе «О представлении Тангейзера» (1913) указывал на то, что в отличие от немцев именно «иностранцы первыми поняли высокий поэтический смысл «Тангейзера»: помимо Листа французские литературные деятели А. де Гасперини, Шампфлери [наст. имя — Жюль Франсуа Феликс Флери-Хассон — прим. Е. Д.] и Бодлер» [175, с. 357].

² Музыка Дебюсси попадает в поле зрения Дипенброка в 1894 году, когда он знакомится с поэмой «Дева-избранница» (1887–1888) для солистов, женского хора и оркестра. В сочинении Дипенброка особенно привлекла инструментовка Дебюсси.

дать тем же стихам, в частности верленовским, собственную самобытную композиционную основу, не примеряя на себя роль «эпигона» [197, с. 144].

Увлечение современной французской музыкой породило попытку смены творческого вектора Дипенброка в композиторской деятельности с германского на французский. Обладая должным интеллектуальным потенциалом, он был готов к эксперименту, хотя пришел к нему не сразу. Потребовалась подготовка к погружению в ситуацию обновленного языка французской поэзии и в особенности французской музыкальной культуры. При этом Дипенброку не пришлось испытывать трудностей перехода с германского языка на романский, поскольку оба языка были для него органичной коммуникативной средой¹.

В атмосфере, царившей в среде «восьмидесятников», к которым Дипенброк примкнул в то время, французская литература обсуждалась активно. В хронографе² Дипенброка представлен широкий диапазон его предпочтений касательно литературы на французском языке, как художественной, так и специализированной. Первыми упоминаются труды, приобретенные в 1882 году и посвященные феноменам музыкального искусства: «Традиции григорианской мелодии»³ исследователя церковного пения, бенедиктинца⁴ Жозефа Потье (1835–1923) и «Мемуары или очерки о музыке»⁵ парижского композитора валлонского происхождения⁶, крупнейшего представителя французского оперного искусства времен Великой французской революции Андре Гретри (1741–1813). Солемский аббат Потье в 1880-е годы руководил специальной комиссией, которой высшие церковные круги поручили обновление ватиканского издания с григорианскими хорами. Таким образом, комиссия во главе с Потье занималась реставрацией

¹ См. Главу I.

² Хронограф представлен на официальном сайте каталога сочинений Дипенброка: <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/timeline/detail>.

³ «Les mélodies grégoriennes d'après la tradition» (Tournai, 1881).

⁴ Бенедиктинцы — монашеский орден в католичестве.

⁵ *Mémoires, ou Essais sur la Musique* (Paris, 1797). В декабре 1882 года Дипенброк приобрел издание с дополнениями.

⁶ Валлония — территория в южной Бельгии, официальный язык — французский. Родиной Гретри был г. Льеж.

хорала, поскольку «к XIX веку [он — прим. Е. Д.] был практически утерян» [70, с. 87].

Помимо живого интереса к традициям григорианской мелодики Дипенброка привлекали личность и взгляды известных деятелей искусства, и одним из первых стал А. Гретри. Он относился к так называемому валлонскому направлению в области бельгийской музыки, которое наряду с фламандской (антверпенской) композиторской школой, следующей традициям немецкой музыкальной культуры, возникло в конце XVIII века и в свою очередь развивало идеи французского музыкального искусства. Творчество представителей валлонского направления (помимо Гретри – Ф.Ж. Госсек, позже С. Франк) стало заметным вкладом этих композиторов во французскую музыку [149, стб. 396].

Личная библиотека Дипенброка стремительно пополнялась в студенческие восьмидесятые, в частности трудами французов: собрание сочинений Мишеля де Монтеня, «Тит Ливий» (*Tite-Live*, 1856) Ипполита Тэна, Переписка Гюстава Флобера и Жорж Санд (*Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, 1884), «Гармония и мелодия» (*Harmonie et mélodie*, 1885) Камиля Сен-Санса, «Интимные письма» (*Lettres intimes*, 1882) и «Дирижер оркестра» (*Le Chef d'Orchestre*, 1856) Гектора Берлиоза, Полное собрание сочинений Мольера, «Варварские поэмы» (*Poèmes barbares*, 1862) Шарля Мари Леконта де Лиля, сборник «Идеи и ощущения» (*Idées et sensations*, 1866) братьев Жюля и Эдмона де Гонкур, «Саламбо» (*Salammô*, 1862) Гюстава Флобера, сборник стихов «Далекое и близкое» (*Jadis et naguère*, 1884) Поля Верлена, роман Мориса Барреса «Под взглядом варваров» (*Sous l'oeil des barbares*, 1888), статьи «Кампания» (*Une campagne*, 1882) Эмиля Золя и другие. Наиболее сильно французской литературой Дипенброк был увлечен в 1890–1895-х годах¹. В дополнение к ранее собранной «французской» библиотеке он приобрел «Дневники» и сочинения братьев Жюля и Эдмона де Гонкур, Стендаля, Оноре де Бальзака, Луи Галле, Тристана Корбьера, Шарля Бодлера и других. В январе 1891 года Дипенброк, тщательно следивший за выходом в свет современной прозы и поэзии, приобрел романы французского

¹ В то же время Дипенброк особенно проникся чтением трудов Ф. Ницше.

писателя, последователя Э. Золя Жориса Карла Гюисманса «Наборот» (*À rebours*, 1884) и «Страстный пилигрим» (*Le pelerin passionné*, 1891) Жана Мореаса, автора «Манифеста символизма» (1886), ученика Верлена и Бодлера. Так формировались эстетические приоритеты и пристрастия Дипенброка.

Богатство палитры «французских» литературных интересов и увлечений Дипенброка приводят к пониманию того, насколько важным он считал для себя быть осведомленным в вопросах современной литературы, того или иного авторского художественного метода, образа мышления. Все это он с жадностью принимал во внимание и находил для себя мировоззренческие ориентиры, отвечающие его натуре. Хотя творческий путь Дипенброка начался с немецких и нидерландских поэтов, с конца 1880-х годов он обращался к французской поэзии различных направлений и эпох: средневековый богослов и мистик Бернард Клервоский, глава романтической школы Виктор Гюго¹, глава парнасской школы Шарль Мари Леконт де Лиль. Однако особое внимание он уделял современникам, в частности символистам: Шарль Бодлер, Поль Верлен, Жюль Лафорг, Альбер Самен, Андре Жид. Наибольшее количество вокальных сочинений Дипенброка, равно как К. Дебюсси², написано на «звучащие» стихи Верлена. Но к его поэзии Дипенброк пришел не сразу.

Из жанров французской вокальной музыки внимание Дипенброка привлек жанр *mélodie* — новая разновидность французского романса, которую исследователи определяют как его особую ветвь³ [67, с. 157]. История возникновения жанра *mélodie* во французской вокальной музыке берет начало в

¹ «Ребенок родился» (1909) — единственное вокальное сочинение Дипенброка для голоса и фортепиано на текст одноименного стихотворения из сборника В. Гюго «Осенние листья» (1831). Осталось неоконченным.

² Кокорева Л., исследователь творчества французского композитора, упоминает о том, что «Верлен сыграл особую роль в формировании Дебюсси-музыканта» [64, с. 384], указывая на то, что Дебюсси было написано более двадцати миниатюр на тексты поэта. В отличие от Дипенброка, Дебюсси в своем камерно-вокальном творчестве обращался к текстам исключительно французских поэтов.

³ Специфические черты вокального жанра *mélodie* подробно рассмотрены в монографии В. Жарковой «Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля» [54] в главе о французской поэзии эпохи *fin de siècle*, а также статьях В. Жарковой, Е. Корниенко, С. Луковской, В. Нечепуренко. См. список литературы.

первой половине XIX века. В это время жанровое имя как «реакция на жалкую продукцию романсовой индустрии» [Цит. по: 54, стр. 204] появляется в названиях вокальных сочинений Берлиоза (цикл *Neuf Mélodies imitées de l'anglais*, 1830). Ему же принадлежит и само жанровое определение *mélodie*¹, для которой характерна иная, чем для *chanson* и романса, роль поэтического текста. В. Жаркова, ссылаясь на мнение французского музыковеда Жана-Мишеля Некту, писала о *mélodie* как «ученом творении», ориентированном на тонких ценителей поэзии и одновременно открытом для любых экспериментов при условии, что возможность экспериментов потенциально заложена в поэтическом тексте, точнее — в культуре французского языка [54, с. 205-206]. Ориентация музыкантов на «музыку стихотворения» предусматривала выразительное интонирование поэтического текста и выявление его структуры средствами музыки² [54, с. 206].

Жанр *mélodie* формировался и развивался в атмосфере французского салона. Диалог литераторов и музыкантов способствовал движению навстречу музыки и поэзии, их взаимодействию и взаимопроникновению. Аналогичные диалоги возникали и в нидерландских интеллектуальных кругах.

Хотя Дипенброк обладал лингвистическими способностями, в случае с *mélodie* он попадал в совершенно новую для него языковую ситуацию, полную нюансов³. Первым сочинением, обозначившим линию франкофилии в творчестве Дипенброка, стала кантата для сопрано, баритона, женского хора и оркестра «Эльфы» (*Les elfes*, 1887) на стихи одноименного стихотворения из сборника «Варварские поэмы» (1862) Шарля Мари Леконта де Лиля, лидера группы парнасцев. Поэмы впервые были изданы в 1862 году, а в 1872 году вышло их второе издание. Леконт де Лиль именует «варварским» наследие творцов — потомков великих древнегреческих драматургов (Гомер, Эсхил), к которым относит

¹ В отечественном музыковедении понятие *mélodie* для удобства заменяется на традиционные «романс» и «песня» (Л. Кокорева), «мелодии» (С. Сигитов, Г. Филенко).

² Нечто подобное уже было в истории французской музыки. Роллан охарактеризовал речитатив Люлли как «перевод на музыку» театральной декламации трагедии [117, с. 139].

³ Об этих нюансах Роллан писал Рихарду Штраусу 16 июля 1905 года: «И что вы понимаете под говорить по-французски (*sprechen*)? — Какой французский *sprechen* Вы знаете? — Обыкновенно в Германии знают либо французское (??) произношение швейцарцев, либо произношение Монмартра, а то и другое только аргю» [114, с. 31].

величайших представителей средневековой культуры (Данте) и эпохи Возрождения (Шекспир) вплоть до поэтов-современников первой половины XIX века. Он отвергает отражение современной действительности в поэзии и романтический принцип индивидуализации в пользу обезличенности и рационального начала. В сборнике «Варварские поэмы» Леконт де Лиль раскрыл своеобразие культуры и религии различных стран (Древняя Греция, Египет, Индия, Китай, Скандинавия), воспел истинную красоту и силу природы, отвечающие научно-философским идеалам античности, обратился к экзотическим и мифическим сюжетам, красочному описанию тропической флоры и фауны. В стихотворении «Эльфы», обращаясь к германо-скандинавской мифологии, поэт использовал соответствующие «флорообразы» (Горбовская) разноцветного мха и тимьяна, майорана, из которых плели венки для эльфов.

Кантата «Эльфы» явилась не только первым сочинением на французские стихи, но и первой попыткой Дипенброка создать вокально-оркестровую партитуру¹. Дипенброк не раз перерабатывал кантату, оставаясь неудовлетворенным своей работой и считая ее «упражнением по оркестровке» [156]. Впервые это произошло осенью 1896 года, позднее — в феврале 1897 года (попытка создания транскрипции для фортепиано). Он был убежден, что создавал работу «для себя», а не для публичного представления. Впоследствии Дипенброку не раз предлагалось исполнить сочинение, однако композитор отказывался.

Удивительно, но на первый взгляд кантата Дипенброка на стихи поэта-парнасца имеет немало общего с вокально-симфоническим сочинением Г. Малера «Жалобная песнь» (*Das klagende Lied*, 1880) для солистов, хора и оркестра, отвергнутым Брамсом² в силу ее несоответствия классическим традициям и чрезмерного новаторства. Прежде всего их сближает содержание (программа обоих сочинений имеет отношение к древнегерманскому эпосу) и музыкально-оркестровая красочность. Однако есть и различия: музыка Малера, как указала

¹ До этого момента Дипенброком написано тринадцать песен и шесть хоровых произведений и Академический марш для военного оркестра.

² В 1881 году Брамс был в числе членов жюри на Бетховенском конкурсе, где Малер представлял «Жалобную песнь».

Барсова, «несет в себе черты немецкой композиторской традиции Вагнера и Брукнера» [31, с. 41], тогда как музыкальное воплощение легенды Леконта де Лиля, созданное Дипенброком, был «опознано» другом Дипенброка Карлом Смулдерсом как «оригинальное и в духе современных французов, не похожей ни на что (даже на Вагнера)», о чем Дипенброк сообщил своей жене. [Цит. по: 207, с. 219]. Вполне вероятно (и это допускает Самама), что писать в «духе современных французов», пытаясь уловить «неуловимое», Дипенброк научился, «изучая оркестровку Берлиоза или Форе» [208, с. 219].

В 1888 году Дипенброк прочитал роман Эмиля Золя «Проступок аббата Муре»¹ (1875). Серж Муре, молодой служитель церкви из окрестностей Плассана, занимающий почетный сан аббата, живет в постоянной борьбе между нравственными устоями церкви и природными (чувственными) инстинктами, средой и природой. Проступком в романе служат любовные отношения аббата Муре и девушки Альбины, встречающихся в квази-райском саду. Трагический исход этой истории явился результатом коллизии, в которой приняли участие два начала — природное и божественное, от которых всецело зависим человек. У Дипенброка-католика роман вызвал отторжение. Свое впечатление он выразил так: «Какая ужасно душная атмосфера в этой книге! Какое сентиментальное отношение к католическому мистицизму! Это вернуло меня к церковной музыке, и с тех пор я написал несколько новых вещей, которые были особенно новыми для меня» [211]. «Новые вещи», о которых упомянул Дипенброк — «Аве Мария» (1889) на текст молитвы и «Сладостная память о Иисусе» (*Jesu dulcis memoria*) на текст католического мистика, одного из четырех латинских Учителей Церкви² — французского богослова эпохи Средневековья Бернарда Клервоского. Это очень важное признание, характеризующее Дипенброка как личность, открытую

¹ Пятый роман из цикла «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» Эмиля Золя, включающего двадцать романов. Роман-река — вершина французского натурализма.

² Помимо Бернарда Клервоского к четырем латинским учителям церкви относятся Амвросий Медиоланский, Франциск Ксаверий и Фома Аквинский. Имя Франциска Ксаверия также числится в списке авторов текстов вокальных сочинений Дипенброка.

современной литературе, но нуждающуюся в духовном очищении в случае неприятия этой литературы.

Увлечение Дипенброка в 1890-е годы литературным символизмом изначально привело его к творчеству М. Метерлинка. Это был обычный путь неофитов от литературы. В июне 1892 года Дипенброк познакомился с его пьесой «Пеллеас и Мелизанда». Позже, в 1905 году состоялась премьера оркестровой сюиты Габриэля Форе «Пеллеас и Мелизанда» в зале Концертгебау под управлением Виллема Менгельберга. В своих статьях Дипенброк солидарен с мнением французского музыковеда Луи Лалуа об особой роли творчества Форе в истории французской музыки: «аттический [утонченно-образованный — прим. Е. Д.] музыкант, умел моделировать произведения, где утонченная деликатность с легкостью подчинялась не классической симметрии, а неписаным законам тонких линий и гармоничных движений. Он знал свое время: ярый поклонник современных поэтов, он был, пожалуй, первым, кто воспел Верлена <...>. Именно с него началось возрождение нашей музыки» [175, с. 298], — писал Лалуа. Дипенброк пояснял: «под “Ренессансом” автор [Лалуа — прим. Е. Д.] понимает освобождение французского музыкального искусства от вагнерианства и немецкого господства в музыкальной сфере» [175, с. 298]. Лалуа, проникшийся как ни один другой критик «творениями и духом Дебюсси (Р. Роллан), именовал Форе предвестником последнего» [116, с. 130].

В марте 1907 года Дипенброк находился в Брюсселе и присутствовал на постановке оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси. Его первое впечатление от услышанного отражало по бóльшей мере скепсис: «Я считаю Дебюсси в некотором роде гением, потому как у него есть “нахальство” создавать такую захватывающую музыку, длящуюся в течение четырех часов подряд. Сначала мне это понравилось <...>. Но через некоторое время наскучила мелодика <...>, и эти монотонные оркестровые звуки (бесконечное звучание струнных с сурдинами и гобоев). <...> Последняя сцена на смертном одре — самая отвратительная. Музыка болезненно испорчена, для небольших фортепьянных мелодий это очень неплохо, это музыка морской медузы без мышц и костей, но четыре часа подряд я не могу это выносить.

Хотя иногда я чувствую желание увидеть это снова. Вот так привыкаешь к яду» [Цит. по: 208, с. 98–99]. В 1910 году он приобрел партитуру оперы Дебюсси и изменил к ней свое отношение, о чем говорилось выше.

Ромен Роллан считал единственную законченную оперу Дебюсси, а также его «Песни Билитис»¹ шедеврами французской декламации. Известен эпизод, когда летом 1905 года Рихард Штраус задавал Роллану свои «лингвистические вопросы» [114, с. 37]: немецкий композитор ставил перед собой задачу разобраться в том, каким образом адаптировать первоначальную немецкоязычную версию своей оперы «Саломея» к французскому тексту, поскольку мыслил в ближайшем будущем осуществить ее постановку в «Опера комик» [114, с. 35]. Прежде всего его тревожили вопросы, связанные с фонетическим и смысловым ударением, редукцией гласных, небрежностью в декламации и другие тонкости французского языка. Роллан, считая, что Штраус вовсе не чувствовал литературного французского языка, писал о том, что французский язык, являющийся «величайшим произведением искусства» французов, обладает «бесчисленными оттенками» [114, с. 33], музыкальностью, разнообразием ритмических комбинаций» [114, с. 41]. Штраус же высоко оценивал для себя французскую культуру и «прилагал все силы к тому, чтобы постичь ее глубже, чем рядовой немец» [114, с. 34].

Для Дипенброка, как ранее было упомянуто, не было проблемой перейти на французский язык. Но он был человеком сомневающимся², в данном случае сомневающимся в правильности соблюдения французской просодии в мелодической линии. По этому вопросу он обратился за консультацией к Смулдерсу. Была еще одна причина для сомнений. Во второй половине XIX века во французской литературе под знаком зарождающегося символизма происходил

¹ Вокальный цикл Дебюсси для голоса и фортепиано, созданный в 1897 году, в который вошли три песни на стихи Пьера Луиса: «Флейта Пана», «Волосы», «Гробница наяда». Дипенброк познакомился с циклом в 1908 году.

² Маттейс Вермёлен (Дипенброк был его наставником) мучительно точно выразил в «Телеграфе» в 1916 году характер Дипенброка в словах: «Вы живете в постоянном колебании, Вы чувствительны и зависимы от каждого препятствия, раб деталей, Вы содрогаетесь от поступка, у Вас есть один большой страх: принять решение <...>» [208, с. 11].

процесс обновления лексики, техники стихосложения и образной сферы, и в целом расширения границ языка. Шарль Бодлер, будучи одним из первых поэтов-реформаторов, создавал новый образ, «рожденный потоком сознания, непрерывным течением мысли и чувства» [54, с. 201], хотя все еще служил властвующей риторике.

В 1895 году Дипенброк впервые обратился к поэзии символизма. Это была «Песня страдающего гипертрофией» (*La chanson de l'hypertrophique*¹) на стихи французского поэта Жюль Лафорга (1860–1888). Дипенброк восхищался талантом Лафорга, который одним из первых во Франции приблизился к верлибру (*vers libre*), свободному стиху. Специалист по французской литературе XIX–XX веков С. Великовский так описал особенности поэтики Лафорга: «в своем слоге он [Лафорг — прим. Е. Д.] охотно затевает переключку философских изречений и разговорных прибауток, сочиняет каламбурные неологизмы, выворачивает наизнанку банальные прописи, всем этим помогая себе подняться над расслабленной хандрой, перевести нетворческую хилость духа в меланхолическое острословие» [19, с. 95]. Это — стиль «поэзии кабаре», в котором Лафорг, ревностно ненавидящий риторику, предпочел «до смешного очевидное, находя в нем остроту» [120, с. 221]. В 1880–1890-х годах богема Парижа собиралась в кабаре «Черный кот» (*Le Chat Noir*), где подпитывалась духом уличного сарказма. Лафорг, как и другие символисты, был частым посетителем популярных развлекательных заведений. Следуя бурлескной моде, в *La chanson de l'hypertrophique* он трактует жалкую тему в свете жесткого сарказма, пронизанную рефлексией пессимистического характера, сочетая автобиографичность и трагизм мироощущения².

Дипенброк ясно представлял себе, каким должен быть характер песни и исполнительская интерпретация вокалистки. Находясь в Париже весной 1891 года,

¹ Перевод названия — Е. Девятко. Оригинальное название стихотворения Лафорга — *La Chanson du petit hypertrophique* (из посмертного сборника «Рыдание земли», 1901).

² Поэт умер в молодом возрасте от наследственного туберкулеза; данное стихотворение поэт написал в 1882 году, спустя несколько лет после смерти его матери.

он посетил кабаре А. Брюана¹ и услышал привлекающую его манеру исполнения известной певицы и артистки кабаре Иветт Гильбер (1865–1944). Именно тогда он решил следовать Лафоргу, применяя в своей миниатюре все ту же манеру «в духе кабаре».

На первый взгляд песня Дипенброка *La chanson de l'hypertrophique* оказалась предназначенной не столько для концертного исполнения, сколько для непринужденной обстановки кабаре, отличной от культуры салона или вечеров «Национального музыкального общества», отстаивающего идею развития национального искусства против засилия иностранных — немецких и итальянских — влияний. Дипенброку было важно сохранить атмосферу, заданную поэтом. Следование идее Лафорга стало способом проникновения в суть стиха поэта. В первом сочинении на французские стихи Дипенброк, опираясь на художественный почерк Лафорга, создал «очень непосредственный привлекательный стиль, в котором с помощью всего нескольких хитроумных гармонических оборотов смог набросать горький текст болезненного толстого мальчика» [208, с. 236]. Сам Дипенброк писал: «Это не должно быть спето. Это больше похоже на мрачную обстановку кабаре с употреблением очень острых слов. Музыка здесь — ничто, оно [сочинение — прим. Е. Д.] содержит абсолютный минимум музыки» [163]. Так Дипенброк начал постигать эстетику поэтов-символистов практически, еще более приобщаться в французской музыкальной культуре и интуитивно предвещать свое приближение к новому качеству вокальной мелодики, ее декламационно-речевой выразительности.

Возвращаясь к жанру *mélodie*, стоит отметить, что одному из его главных принципов — первостепенная роль поэтического текста — Дипенброк следовал всегда. Также он относился к создаваемым им ранее *Lied*², которая подразумевает особое отношение к поэтическому тексту. Общим для обоих жанров была их

¹ В середине 1880-х Брюан открыл собственное кабаре «Мирлитон» по подобию популярного «Черного кота».

² В жанре *Lied* Дипенброк создавал первые сочинения на немецкие и нидерландские тексты.

принадлежность к музыкально-поэтическим традициям, имевшим корни в устной культуре Средневековья (трубадуры, труверы, миннезингеры).

Вслед за Жарковой ряд исследователей приводят в своих трудах конкретные точечные характеристики жанра, которые по праву можно определить как основополагающие для изучения вокальных сочинений Дипенброка, написанные на французские стихи. Е. Корниенко в статье о жанре *mélodie* в вокальном цикле Э. Шоссона «Семь мелодий» сформулировала следующие признаки жанра (приведем основные):

- «лирически-проникновенное содержание стихов» [67, с. 157];
- «осознание безукоризненного вкуса и чувства стиля — эталона совершенства <...> рафинированность чувственной сферы» [67, с. 158];
- на уровне образного содержания: «пластика и динамичность. <...> трепет, внутреннее волнение, чувственное воодушевление. <...> внутреннее состояние восторга» [67, с. 158];
- «ощущение “воздушности” <...> (воздух, небо, душа, дыхание, ветерок, птицы и др.)» [67, с. 158];
- «чувственные образы, отвечающие сенсуализму, присущему искусству Франции <...> сладостная мечта <...>, трогательная история <...>, волнующий трепет влюбленной <...>, страдание о безвозвратно потерянной любви» [67, с. 158];
- «инструментальная партия представлена чутким аккомпанементом, становится деликатным участником вокально-инструментального диалога;
- «устремленность к простоте без упрощенности, к изысканной ясности» [67, с. 157];
- «мелодика <...>, оставшись выразительной, отклонилась от чрезмерной изощренности в сторону приятной простоты» [67, с. 157];
- «фонетические особенности языка. Обладая специфическими качествами, они влияют на музыкальную интонационность <...> движение в пределах неширокой интервалики» [67, с. 158].

И. Дейкало, анализируя *mélodie* Анри Дюпарка¹, дополнила спектр обозначенных выше особенностей:

- «вокальная мелодика преимущественно ариозно-декламационного склада, детально отражающая выразительные нюансы поэтического текста» [46, с. 184];
- «индивидуализированная музыкальная композиция вокального сочинения ориентирована на форму текста первоисточника или является свободным по форме композиторским прочтением поэтического текста в соответствии с логикой развертывания мысли поэта» [46, с. 184];
- «развитое фортепианное сопровождение, воплощающее эмоциональную атмосферу стихотворения посредством органичного единства выразительных и изобразительных элементов, взаимодействующее с вокальной партией и углубляющее ее выразительный смысл» [46, с. 184];
- «образно-эмоциональная значимость гармонического языка, насыщенного диссонирующими созвучиями, смелыми хроматизмами, свободной модуляционной техникой» [46, с. 184].

Все эти признаки характерны для *mélodie* Дебюсси, Форе, Дюпарка, и они стали для Дипенброка ориентирами в создании им своих *mélodie*.

В 1914 году франкофилия Дипенброка, имевшая прежде эстетически-лингвистическую окраску, обрела политический оттенок под влиянием событий Первой мировой войны. Два года ранее Дипенброк написал «Колыбельную» (*Berceuse*) для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано на стихи франкоязычного бельгийского поэта Шарля ван Лерберга. Виллем Пейпер свидетельствовал: «В 1912 году, когда никто не задумывался о бомбардировке Реймса или о подводной войне «безрассудства», Дипенброк уже написал свою «Колыбельную» на текст Ван Лерберга, произведение, которое настолько полностью ориентировано на

¹ Г. Филенко пишет о том, что «первым, кто открыл новую страницу в развитии французской вокальной лирики XIX века, был Анри Дюпарк (1848–1933). Он оставил нам всего 16 романсов, которые он называл (подобно Берлиозу) *мелодиями*» [129, с. 208].

французский язык, насколько можно себе представить... Его франкофилия была бесконечно больше, чем реакция на внешние мировые события» [197, с. 15].

§3. *Mélodie* Дипенброка в зеркале французской поэзии

Если в произведениях на стихи немецких поэтов Дипенброк во многом следовал традиции немецкой романтической лирики (жанры гимна, песни, баллады), то музыкальная интерпретация поэзии французского символизма при всей ясности основополагающих признаков жанра *mélodie* требовала каждый раз вслушивания в интонации поэтической речи. Наиболее яркими достижениями Дипенброка в жанре *mélodie* стали вокальные миниатюры на стихи Верлена и Бодлера.

Значение творчества Верлена для французской и европейской поэзии хорошо известно, а его главный тезис часто цитируется: «De la musique avant toute chose; De la musique encore et toujours!»¹. Английский поэт-символист, драматург, литературный критик Артур Саймонс (1865–1945), лично знавший Верлена и общавшийся с ним, открыл ту сторону личности поэта, которая остается малоизвестной. В 1873 году во время пребывания в тюрьме и находясь в состоянии душевного кризиса Верлен обратился к Богу. В разговоре с Саймонсом Верлен признался: «Я католик..., но средневековый католик!» [120, с. 173]. В поэзии же Верлена «чувство слуха и чувство зрения почти что взаимозаменяемы: он живописует звуком, и его линии и атмосфера становятся музыкой» [120, с. 165].

В творческой биографии Дипенброка было два периода, когда он обращался к стихам Верлена: конец 1897²–1898 годы и 1907–1910 годы. В отличие от европейских предшественников и современников Дипенброку не свойственна цикличность вокальных миниатюр, каждое произведение самодостаточно по смыслу, настроению и музыкальному воплощению.

¹ Фр. «Музыка прежде всего! Музыка снова и всегда!»

² Верлен умер в 1896 году.

Специалист по французской поэзии В. Божович так охарактеризовал стиль Верлена: «У обретшего собственный голос Верлена ослаблена сравнительно с Бодлером интенсивность переживания, меньше драматизма, больше меланхолии. Зато возрастает гибкость, задушевность поэтической интонации» [14, с. 113]. А вот какой поэзию Верлена услышал Дипенброк: «эта поэзия <...> требует определенной монотонности, которая выражает слабость или пылкую и глубокую, но непрерывную страсть» [161]. Приведенное высказывание взято из письма Дипенброка Смулдерсу в связи с работой над партитурой «Осенняя песня» (*Chanson d'automne*, 1897) для вокального квартета¹. Сохраняя строфичность, заданную Верленом, Дипенброк «облачает» образ природы, отвечающий эмоциональному состоянию лирического героя, в монотонно и траурно звучащие аккордовые вертикали скорбного колорита *h-moll*, среди которых лишь изредка мелькает мажорная краска.

«Послушай нежной песни лепет»² (*Écoutez la chanson bien douce*, 1898) для меццо-сопрано/контральто и фортепиано, открывающая череду камерно-вокальных миниатюр на французские стихи, с точки зрения стилистики по-прежнему отчетливо напоминает предшествующие сочинения, отмеченные признаками немецкой *Lied*. К тому же на данном этапе Дипенброк еще имел проблемы с точным воспроизведением французской просодии, в связи с чем обратился за советами к компетентному другу Смулдерсу. Потребовалось время для устранения неточностей.

Тем не менее музыкальный язык Дипенброка уже в достаточной степени отвечал атмосфере французской вокальной лирики. По-прежнему сохраняется приоритет вокальной партии перед инструментальной, но она становится уже более чуткой к смыслу и настроению стиха. Ясность композиции осуществляется за счет определенности звучания тонального центра (светлый *D-dur*) и в целом тонального плана. Выразительности партии солиста Дипенброк добивается

¹ Первыми исполнителями стали: Алтье Нордевир-Реддингиус, Като Ломан, Йохан Рогманс и Йоханнес Мессарт.

² Перевод Ф. Сологуба.

благодаря плавной, движущейся поступенно или деликатно хроматизированной мелодике. Широкие скачки при этом являются исключениями, подчеркивающими отдельные смысловые нюансы. Легкости, кротости и прозрачности звучания композитор добивается при помощи следующих приемов: преимущественно верхний регистр, расширение в инструментальной партии зоны между кантиленной басовой линией, образующей контрапункт к вокальной партии, и аккордовыми звуками, учащенная ритмическая пульсация. Тому же эффекту способствует вступление вокальной мелодии с V ступени и последующее кружение вокруг нее: опора на тонику практически отсутствует (эта роль возлагается на аккомпанемент), при этом подразумеваемая неустойчивость в данном случае переосмысливается в пользу ощущения парения в невесомости.

Allegretto serio *dolce, insinuante, quasi parlando*

pp *m.g.* *espressivo colla voce*

E - cou - tez la chan - son bien

dou - ce Qui ne pleu - re que pour vous plai - re.

Рис. 3. А. Дипенброк, *Écoutez la chanson bien douce* (первые такты)

Семь строк стиха Верлена Дипенброк группирует по-своему: оставив первую без изменений, остальные он объединяет по две. Он следует смене оттенков эмоциональной палитры стиха: от грустного осмысления прошлого, через

меланхолическую обреченность до обретения мудрости. «Мудрость»¹ — именно так называется сборник стихов Верлена, в который входит *Écoutez la chanson bien douce*, а именно в его первую из трех частей, в которой поэт размышляет о смысле жизни, добродетели и христианских ценностях. Он осознает, что грешен и готов раскаяться.

Религиозный мистицизм — это то, что сближало Дипенброка и Верлена² и соответствовало их мировоззрению. О последнем Саймонс писал: «он понял великую тайну христианских мистиков — что Бога можно любить, отдаваясь этой любви целиком, без остатка, так, как невозможно любить смертное существо. <...>. Всякая любовь — это попытка вырваться из круга своего одиночества <...>. Любить Бога значит любить абсолют, насколько человеческий ум в состоянии его постичь» [120, с. 172]. Любовь к Богу как высшая цель, к которой стремится душа человека — та духовная ценность, которая являлась основополагающей для обоих. Дипенброк услышал в признании Верлена трепетную надежду на спасение души человека посредством обретения мудрости несмотря на трудности, возникающие на его жизненном пути.

Этапным в аспекте эволюции композиторского стиля Дипенброка становится обращение к другому стихотворению Верлена — «Лунный свет» (*Clair de lune*, 1898) для сопрано/меццо-сопрано и фортепиано. Его композитор считал «невероятно запоминающимся» [Цит. по: 168, с. 18]. Карл Смулдерс, ознакомившись с новым сочинением приятеля, отметил значительное улучшение качества просодии, что стало результатом успешного опыта работы Дипенброка с вариантами предыдущей песни.

В сочинении Дипенброка отражен предшествующий опыт его достаточно тесного знакомства с творчеством французских композиторов. Впервые *Clair de*

¹ Сборник «Мудрость» увидел свет в 1880 году, хотя стихи всех трех частей были написаны раньше — в годы тюремного заключения Верлена (1873–1874). Композиция частей сборника представляет собой постепенное и последовательное становление души грешника пути к вере и мудрости.

² А также Дипенброка и Малларме.

*lune*¹ Дипенброка была представлена публике в декабре 1898 года в Малом зале Консертгебау в исполнении певицы А. Нордевир-Реддингиус (сопрано). В программе того вечера также значилась одноименная *mélodie* Г. Форе, написанная в 1887 году. Она пленила Дипенброка и побудила к созданию собственной версии верленовской поэзии. Для Форе это было одно из первых обращений к поэзии Верлена. Как отмечает С. Сигитов, автор первой русскоязычной монографии, посвященной жизни и творчеству Форе, его «Лунный свет» поразили «своей независимостью голоса и аккомпанемента» [122, с. 130]. В «пейзаже души» Верлена, в котором мир природы является аллегорическим «предметом» воплощения мира чувств и эмоций героя, для Форе доминирует «восхождение к кульминационному, экстатическому состоянию душевной ясности и просветленности»² [122, с. 135], нежели, к примеру, изменчивость палитры эмоциональных переживаний, характерная для одноименной *mélodie* Дебюсси³. В содержании стихотворения Верлена душа возлюбленной героя подобна сиянию лунного света. На фоне этого пейзажа возникают поющие, играющие на лютне и танцующие и фигуры в масках. Но их песни и действия меланхоличны, луна, хоть и прекрасна, но все же печальна.

Версия Дипенброка мало похожа на сочинения Форе и Дебюсси: он использует иные средства выразительности. Хотя при первом сопоставлении с версией Форе в первую очередь слух реагирует на интонационное родство: начальная квинтовая интонация в вокальной партии. Все же «Лунный свет» Дипенброка еще больше приближается к жанру *mélodie*. Помимо «звучащих» или «переливающихся», подвижных образов (танец и струны лютни, фонтан, отражение сияния лунного света в воде) в верленовских стихах есть символы — неживые или статические (маска и мрамор). В многослойной фактуре фортепианной партии —

¹ Сочинение носит посвящение художнику, представителю нидерландского модерна Антону Деркиндерену.

² Сигитов расширяет список верленовских произведений Форе, отмеченных этой особенностью: «Мандолина», «Под сурдинку», «Зелень» и «Это томный экстаз» из его лирической тетради «Из Венеции» (на тексты из «Галантных празднеств»).

³ Вокальная миниатюра «Лунный свет» является одной из ранних в творчестве Дебюсси, он написал ее в 1882 году.

одном из часто применяемых Дипенброком приемов — эти символы представлены в контрапункте в первых же тактах короткого вступления. Одновременно звучат три линии: удерживаемый тонический органнй пункт (мрамор — символ вечности), создающий бурдонную опору, средний голос с «извивающейся» мелодией (мерное покачивание волн), верхний голос, символизирующий водную стихию — струящиеся переливы серебристого отблеска луны.

Lent et pensif (le mouvement très libre)

sempre p, molto tranquillo (senza tempo)

Рис 4. А. Дипенброк, *Clair de lune* (вступление)

Двойная ремарка Дипенброка над первым тактом *lent et pensif (le mouvement très libre)* (франц. — медленно и задумчиво (очень свободное движение)) впоследствии сменяется на ее вариации: *poco tenuto*, *poco ritenuto*, *poco rallentando* и т.д. Но динамический диапазон на протяжении всей композиции не переходит за границы от *p* до *pp*. Особый колорит задает дорийская краска при основной тональности *fis-moll*. Она станет общим фоном в развитии тонально замкнутой музыкальной «картины» Дипенброка.

Выразительная вокальная партия, сочетающаяся с «живописной» утонченностью гармонии и звукописью фортепианного сопровождения, исполнена изысканности. Амбитус узкого диапазона плавной «витиеватой» — орнаментальной — мелодики порой нарушается за счет появления выразительных скачков на квинты или октавы: (*bergamasques* — бергамаска, *dansant* — танцующие, *bonheur* — счастье, *lune* — луна, *Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres* — высокие стройные струи воды среди мрамора):

ber_ga_mas ques dan_sant et

de croire à leur bon_heur

molto sostenuto e legato

clair de lu ne

Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres

Рис. 5. А. Дипенброк, *Clair de lune* (фрагменты)

Композиционно Дипенброк по-своему интерпретирует текст Верлена. На первый взгляд реализуется куплетно-вариантная форма, но между второй и третьей строфой композитор не дает полноценного фортепианного проигрыша, а объединяет строфы воедино на фоне материала вступления в инструментальной партии. Однако в третьей строфе («Au calme clair de lune triste et beau...») после каждой строки включается двутактовый материал вступления, расширяя тем самым временное пространство музыкального действия, создавая эффект запечатления ночного пейзажа:

Верлен	Дипенброк
Votre âme est un paysage choisi Que vont charmant masques et bergamasques Jouant du luth et dansant et quasi Tristes sous leurs déguisements fantasques.	Votre âme est un paysage choisi Que vont charmant masques et bergamasques Jouant du luth et dansant et quasi Tristes sous leurs déguisements fantasques.
Tout en chantant sur le mode mineur L'amour vainqueur et la vie opportune, Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur Et leur chanson se mêle au clair de lune,	Tout en chantant sur le mode mineur L'amour vainqueur et la vie opportune, Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur Et leur chanson se mêle au clair de lune, Au calme clair de lune triste et beau,
Au calme clair de lune triste et beau, Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres Et sangloter d'extase les jets d'eau, Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.	Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres Et sangloter d'extase les jets d'eau, Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Рис. 6. Строфическая организация в стихотворении Верлена *Clair de lune*
и интерпретация Дипенброка

Наиболее показательна в аспекте приближения Дипенброка к *mélodie* завершающая верленовский ряд миниатюр Дипенброка «Под сурдинку» (*En Sourdine*, 1910) для меццо-сопрано и фортепиано. Сочинение создавалось в период особого увлечения Дипенброка творчеством Дебюсси. На ее создание композитора вдохновили как поэзия Верлена, так и одноименное сочинение Дебюсси¹. В то время Дипенброк признавался² в том, что теперь музыка французского современника в значительной степени влияла на его музыкальное мышление.

В стихотворении Верлен передает интимную атмосферу воспоминания о дивном томном пребывании героя с любимой, восторженных переживаниях, которые в сумерках счастливого вечера, наполненного блаженством, способны прервать пение соловья. В отличие от Дебюсси, который использует прием звукоизобразительности в первых тактах своей миниатюры, Дипенброк применяет данный звуковой эффект (олицетворяющий тоску по ушедшему счастью и отчаяние) в заключительных тактах в фортепианной партии, следуя логике построения сюжетной линии стихотворения Верлена. Дипенброк, в достаточной степени изучивший клавиры и партитуры Дебюсси, с первых тактов погружает музыкальное «событие» в атмосферу образной игры и звуковой колористичности аналогично авторскому методу композиции французского поэта. Задаваясь изначально целью отразить ситуацию мгновенного впечатления, далее он верно следует за поэтическим содержанием стихотворения Верлена, вторя эмоциональным оттенкам верленовских фонем, композиционным принципам и приемам Дебюсси, добавляя «от себя» лишь нюансы. Открыто имитируя *En Sourdine* Дебюсси, Дипенброк в процессе сочинения в большей степени отступает от прежних собственных стилистических установок и создает истинную французскую *mélodie*, но, создавая ее, прибегает к приему стилизации, получившему распространение в модерне.

¹ *En sourdine* Дебюсси вошла в его вокальный цикл *Fêtes galantes*, премьера которого состоялась в 1904 году.

² О воздействии музыки Дебюсси Дипенброк рассуждал при встречах с Й. Йонкиндрт.

Партия фортепиано обретает независимость в сопоставлении с вокальной. В ней выстраивается двуслойная фактура, отмеченная многоголосной линейностью. Верхний слой — одноголосный — орнаментальная мелодическая линия, «извивающаяся» в узком диапазоне терции. Самама сравнивает этот мелодический рисунок с «японским» [208, с. 259], отмечая соответствие тенденциям искусства эпохи модерна. Нижний слой — четырехголосный — монотонные тянущиеся аккорды в широком расположении и в изложении крупным длительностями (целые), распадается на «эфирные» квинты в среднем и низком регистрах. Подобная звучность рождает ощущение медитативного характера, плавно текущего времени, лишённого градаций.

Ремарка *chuchoté* (франц. — шепотом), фиксируемая Дипенброком в рукописи в момент вступления голоса, с одной стороны указывает на динамический оттенок (динамика на протяжении сочинения колеблется в основном в пределах от *p* до *ppp*), с другой — на способ исполнения вокальной партии, звучащей в характере речевой декламации и сосредоточивающей внимание на ясном произношении французских фонем, аналогично *parlando* (франц. — говорком) у Дебюсси. Непринужденности и свободе звучания вокальной партии способствует ее архитектоника — монотонное терцовое «плетение» мелодии в основном мелкими длительностями (восьмые) на звуках *gis* и *h*, лишённое метрической стабильности.



Рис. 7. А. Дипенброк, *En Sourdine* (вступление вокальной партии)

Еще больше это подчеркивают ритмические «застывания» на смысловых фонемах «полусвет» (*demi-jour*), «любовь» (*amour*), «глубокое» (*profond*): с каждым разом половинные, сменяющие краткие восьмые, удлиняются на четверть, растягивая в целом строфу во времени¹.

¹ См. Приложение Е, Рис. 4.

Звучание начального аккордового «облака», как и другие уровни музыкального текста миниатюры Дипенброка, рождает прямую аллюзию на первые такты миниатюры Дебюсси:

Poco lento

Дипенброк

Дебюсси

Рис. 8. Сравнение первых тактов *En Sourdine* А. Дипенброка и К. Дебюсси

Дипенброк «растворяет» тональный центр в гармонии нонаккорда, который определяется явственно лишь во второй строфе на словах:

<p>«Fondons nos âmes, nos coeurs Et nos sens extasiés, Parmi les vagues langueurs Des pins et des arbousiers»</p>	<p>Растворим наши души, наши сердца и наши восторженные чувства среди томных волн, сосен и земляничных деревьев.¹</p>
---	--

Помимо установления тональности *gis-moll*, в данный момент возникает резкая смена фактуры, мелодики и гармонии. Однако это явление временного порядка.

¹ Подстрочный перевод Е. Девятко.

poco agitato

Fon-dons nos â - mes, nos cœurs Et nos sens ex-ta-siés,

pp

Рис. 9. А. Дипенброк *En Sourdine* (начало второй строфы)

В третьей и четвертой строфах возвращается краска начального нонаккорда. Обогащается мелодика вокальной партии, она становится более гибкой и в дальнейшем разрастается в диапазоне. На грани четвертой и пятой, заключительной, строф возникает музыкальный образ соловья. В момент изображения вечернего или ночного времени Дипенброк начинает «сглаживать» метроритмический рисунок, а также разделять общее звучание на два плана: на фоне «фортепианных трелей» соловья звучит элегическая мелодия, передающая характер печали и тоски в воспоминаниях героя.

Voix de notre désespoir	Голосом нашего отчаяния
Le rossignol chantera	Поет соловей. ¹

¹ Подстрочный перевод Е. Девятко.

The image shows a musical score for the piece 'En Sourdine' by Dippembrock. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line has lyrics: 'Le ros - - sig - nol chan - te -'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyric 'ra' and the piano accompaniment, which includes a triplet of eighth notes and a trill. The score is written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 4/4 time signature.

Рис. 10. Интонации «соловьиных» трелей в *En Sourdine* Дипенброка

Дипенброк сохраняет количество и порядок строф Верлена, создавая куплетно-вариантную форму с чертами сквозного развития: строфы поэтапно следуют одна за другой так же естественно, как и сюжетная «зарисовка» поэта: возникновение в памяти приятного впечатления, пребывание в нем и его разочаровывающее ускользание при появлении трелей соловья.

В 1906 году, спустя почти десятилетие после первого обращения к поэзии Верлена, Дипенброк возобновил давний интерес к наследию французских символистов. Желание создать «что-либо совершенно иное» [168] привело его к творчеству Шарля Бодлера, «к поэзии которого осмеливались прикасаться немногие музыканты» [129, с. 215]. Дипенброк же считал его гением [165].

Для создания трех миниатюр на стихи Бодлера Дипенброк обратился к его сборнику «Цветы зла» (*Les Fleurs du mal*, 1857), пронизанному духом меланхолии¹.

¹ История публикации данного сборника привела к неприятным последствиям — судебным разбирательствам по поводу ряда стихотворений фривольного характера, которые впоследствии поэту пришлось извлечь из сборника при последующих переизданиях. Гюстав Флобер, прочитав этот сборник «от корки до корки» 13 июля 1857 года написал Бодлеру: «Дорогой друг! Сперва я проглотил вашу книжку от корки до корки, словно кухарка — роман-фельетон, а теперь вот уже неделю ее перечитываю, стих за стихом, слово за словом, и, признаться, они мне нравятся, они

Первое сочинение «Кошки» (*Les chats*) для контральто и фортепиано Дипенброк посвятил переписчице нот, своей музе Йоханне Йонгкиндт. Лео Самама указывает на то, что данная миниатюра стала не столько «официальным сочинением» [208, с. 117], сколько личным подарком для Йоханны. Сонет Бодлера нравился обоим. Мистический образ кошек (они же «друзья наук и сладострастия») стал символом двойственного характера взаимоотношений Дипенброка и Йоханны (наедине — личных и внешне — деловых). Двойственность сокрыта в музыкальном содержании миниатюры Дипенброка, что отвечает бодлеровской «оппозиции: чувственный / интеллектуальный» [2, с. 9]: с одной стороны «кошачья гибкость» мотивно-тематической организации, блуждающего тонального плана с неожиданными разрешениями, с другой — четкое следование структуре бодлеровского сонета¹.

В том же году Дипенброк создал миниатюру «Задумчивость» (*Recueillement*, 1907) для контральто/меццо-сопрано и фортепиано. Вновь в центре его внимания возникла излюбленная тема ночи, укрывающей главного героя в одиночестве от внешнего мира.

Во вступлении возникает два плана: органнй пункт — излюбленный прием Дипенброка² — на звуке *a* (застывшее время) и аккордовый нисходящий каскад в гармонии полуменьшенного септаккорда в верхних голосах, очерчивающий

восхищают меня. Вы нашли способ омолодить романтизм. Вы ни на кого не похожи ...Оригинальность стиля рождена самим замыслом. Фраза так наполнена мыслью, что просто трещит. Мне нравится ваша едкость и все тонкости языка, которые делают ее особенно ценной, подобно насечкам на драгоценном клинке» [130, с. 399].

¹ Любопытную музыкальную интерпретацию «Кошек» Бодлера дал У. Эко: «Когда придется сравнивать переводы в собственном смысле слова со многими так называемыми интерсемиотическими переводами, придется признать, что «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси считается интерсемиотическим «переводом» «Послеполуденного отдыха фавна» Малларме (и многие считают эту прелюдию *интерпретацией*, некоторым образом воспроизводящей то состояние духа, которое хотел навеять поэтический текст). Однако, если отправляться от музыкального текста, чтобы заново получить текст поэтический, это не приведет ни к чему. Даже не будучи деконструктивистами, мы не сможем отрицать, что каждый имеет право понимать томные, извилистые и полные вожделения звуки композиции Дебюсси как интерсемиотический перевод «Кошек» Бодлера [146, с. 68].

² Органнй пункт Дипенброка заслуживают отдельного исследования. Здесь лишь можно высказать предположение, что прием *Halteton*-техники, хорошо знакомый Дипенброку по церковной музыке, стал композиционным приемом в светской вокальной музыке.

фигуры вдоха (быстротечность и мелькание мыслей). С первых звуков тональная определенность завуалирована, возникая лишь перед вступлением вокальной партии (т. 7): Дипенброк ставит фермату на доминантсептаккорде готовящейся тональности d-moll, задерживая на время его разрешение:

Assai lento

The musical score consists of two systems. The first system begins with a piano introduction in D minor, 3/4 time, marked 'Assai lento'. The right hand features intricate textures with triplets and a fermata on the dominant seventh chord. Dynamics include ppp and pp. The left hand provides a steady accompaniment. The second system starts at measure 4, continuing the complex textures with dynamics like p and dim. pp.

Рис. 11. А. Дипенброк *Recueillement* (вступление)

Аналогично тому, как поступает в одноименной миниатюре Дебюсси, Дипенброк дает возможность вступить голосу без сопровождения, но как только вновь подключается фортепианная партия, слышится мажорная краска одноименной тональности. Сосредоточенность и напряженность мысли на словах «Будь мудрой, о, моя боль, и будь еще спокойней»¹ передается в вокальной партии:

¹ Оригинальный текст Ш. Бодлера: «Sois sage, ô ma Douleur, et tienstoi plus tranquille»

Sois sage, o ma Douleur, et
tiens toi plus tranquille, Tu re-cla-mais le Soir;

Рис. 12. А. Дипенброк *Recueillement* (вступление вокальной партии)

В дальнейшем развитии чередование речитации на одном звуке и сменяющих ее реплик ариозного характера станет частым явлением.

Звучание партии фортепиано приближается к оркестровому, с другой стороны сопровождение включает в себе полифоничность голосов, рождающую в вертикали «множество “случайных” и нетрадиционных созвучий» [168, с. 17]. Богатая гармония все еще напоминает вагнеровскую. К тому же в момент, когда в стихотворении Бодлера ночь «одним дарует мир» («Aux uns portant la paix»), Дипенброк помещает в нижнем голосе сопровождения вагнеровский лейтмотив томления (т. 19), интонации которого проникают в музыкальную ткань сопровождения на протяжении всего сочинения.

Третья миниатюра «Приглашение к странствию» (*L'invitation au voyage*) для баритона или меццо-сопрано и фортепиано была создана в 1913 году. В отличие от Дюпарка, в сочинении которого буквально вслед за настроением поэтом воссоздана «тоска по красоте как непременно условию счастья, которое возможно лишь в гармонии с окружающим миром» [129, с. 209], Дипенброк интерпретирует содержание по-своему. Бодлеровскую мечту о путешествии с любимой, исполненной томлением (*Sehnsucht*), Дипенброк окрашивает в саркастические тона, как сам отмечал в письме к Й. Йонгкиндт [162]. Пунктирный ритм, напоминающий, по словам Дипенброка, «цыганский поклон» [162], ладовое разнообразие («переливы» одноименных мажора и минора, краска фригийского лада, гармонического минора), извилистость выразительной мелодии вокальной

партии, украшенной хроматизмами — таким он создал свой «край порядка и красоты»¹.

В последнее десятилетие творческого и жизненного пути Дипенброка вторглась война. Тогда он создал ряд военных песен, в частности на стихи воевавших французов А. Рамо и Ф. Х. де Пюймали, а также нидерландского поэта Б. Верхагена. Естественно, военные песни были далеки от французской *mélodie*. В эти годы Дипенброк испытывал творческий кризис, но переживания по поводу военной ситуации побуждали его постепенно возвращаться к композиции. Он считал своей миссией вдохновлять массы, и это вдохновение привело его к созданию военного гимна «Проснитесь, Нидерланды!» (*Waak op, Nederland!*) на стихи Верхагена, ставшего известным и часто исполняемым в стране. «Это то, чего наша страна ждала так долго» [213], — так высказывался о сочинении Виллем Ландре.

В те же годы появилась одна из последних песен на стихи французских поэтов — «Заклинание» (*Incantation*, 1916) для меццо-сопрано и фортепиано. Поэтической основой последнего *mélodie* стал один из ранних верлибров французского символиста, писателя и драматурга Андре Жида (1869–1951)², вошедший в сборник «Стихотворения Андре Вальтера» (*Les Poésies d'André Walter*, 1892). Название вокальной миниатюры дал сам Дипенброк, у Жида оно отсутствовало. Появление миниатюры о тихой страсти между двумя молчащими стало после кризисного периода в некотором роде прощанием с французским жанром, последующие попытки создать вокальные сочинения на стихи французских авторов (кроме военных песен) не были реализованы. Напоследок Дипенброк вновь возвратился к чувственным образам, причем на этом заключительном этапе чувственность все больше стремится к экспрессии, отвечая духу эпохи модерна. Это находит отражение как в вокальной партии, «освобожденной» от рифмы стиха, приближенной к мелодическому речитативу

¹ Оригинальный текст Ш. Бодлера: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté»

² Андре Жид не стал поэтом. В 1890-е годы он пробовал себя в поэзии, следуя за популярностью символистов. Не считая ее своим призванием, в дальнейшем он остановил выбор на прозе, обрел интерес к философии и музыкальной критике, освещая проблемы современности.

ариозно-декламационного склада, но не лишенной уже привычной орнаментальности, так и в сопровождении, которое приобретает бóльшую самостоятельность.

Дипенброк в «Заклинании» по обыкновению использует огранный пункт и многоплановую фактуру, устанавливает приоритет V ступени, вокруг которой «кружится» мелодия вокальной партии, в целом не уклоняется от структуры стиха, однако все больше направляет развитие в сторону вольности метроритма и усложнения гармонического языка, свободе и непредсказуемости модуляционного процесса. И вновь, как в миниатюре «Задумчивость» (1907), в инструментальном проигрыше перед заключительной строфой — кодой стиха — появляется аллюзия на лейтмотив томления «Тристана и Изольды».

«Эхо интертекстуальности», слышимое в целом ряде камерно-вокальных произведений, было эхом *его* времени, эхом интроверта. Уже в 1912 году по случаю торжественного празднования юбилея Дипенброка журналист Луи ван Гиг написал пророческие слова: «Этот концерт в честь пятидесятилетия Дипенброка еще раз продемонстрировал необыкновенные дарования этого композитора. Однако о большом разнообразии тщательно позаботились — оркестр, солист, скрипка соло, хор — но сколько композиторов, даже знаменитых, могут увлечь своей музыкой на целый вечер? Дипенброк, который, несомненно, может это сделать, уже является замечательным композитором, значение которого выходит за рамки требуемого шовинизмом национального чувства. В самом деле, Дипенброк не голландец, а универсальный художник. И прежде всего сильная личность. Немногие из наших голландских композиторов находились под таким сильным влиянием со стороны других, и все же Дипенброк, как Вагнерианец, Малерианец или Дебюссист, все еще остается самим собой» [208, с. 11].

В целом камерно-вокальное творчество Дипенброка отражало намеченную композиторами-романтиками тенденцию к сближению вокальной мелодии с интонациями поэтической речи. Но только в жанре *mélodie* отчетливо проявились признаки стиля модерн: меланхолическое настроение, интерес к воплощению чувственности, стилизация, орнаментальность мелодических линий.

Сохраняя «приоритет звучащего слова, архитектоники поэтического текста и культуры языка» [36, с. 53], Дипенброк во французских вокальных композициях «искусно комбинировал метафорические формы символистского текста» [36, с. 53], в основном лирико-проникновенного содержания, и выразительность интонирования «мелодизированной декламации в вокальной партии, не отягощенной изощренностью» [36, с. 54] и широкой интерваликой, гибкость партии аккомпанемента, а также богатую гармонию, насыщенную хроматизмами. Такой музыкально-поэтический симбиоз позволял композитору создавать композиции, отмеченные особой оригинальностью.

ГЛАВА 3.

МУЗЫКАЛЬНАЯ НИЦШЕАНА АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА

§1. Дипенброк и Ницше: диалог о человеке

Мировая музыкальная ницшеана весьма обширна. Она включает в себя имена как известных композиторов, так и неизвестных¹. Ряд первых представлен именами Ф. Бузони, П. Хиндемита, Г. Малера, С. И. Танеева, Н. К. Метнера, А. Лурье, А. Н. Скрябина, К. Орфа, А. Шёнберга, Р. Штрауса, К. Шимановского, А. Веберна, Г. Вольфа, В. Петерсон-Бергера² и других композиторов. Среди неизвестных³ — Александер Шварц, Рудольф Шиллер, Пауль Золль, Аладар Радо и Ганс Погге, музыка которого к стихотворению Ницше «Солнце заходит» (*Die Sonne sinkt*) звучала на открытии бюста Ницше работы Макса Клингера в Веймаре в октябре 1903 года. Ни к одной из названных групп не причастен Альфонс Дипенброк⁴, названный Дэвидом Хаквейлом «наиболее значительным из менее известных композиторов» [185, с. 158].

Линии творческого развития Ницше и Дипенброка пересеклись в начале 1880-х годов. Энергия пересечения шла от самого Дипенброка и его университетского окружения, в частности при общении с Германом Гортером⁵.

¹ Дэвид С. Тэтчер в аннотированной библиографии привел список композиторов, состоящий из 173 имен. Е. М. Щербакова в монографии «Ницше и музыка» со ссылкой на Тэтчера и другие источники сообщила о 370-ти произведениях, написанных на тексты Ницше. География ницшеаны также обширна: Германия, Австрия, Россия, Англия, Америка, Дания, Франция, Венгрия, Швеция, Италия, Польша, Испания, Бельгия, Австралия, Норвегия и Финляндия [143, с. 139].

² Шведский композитор Петерсон-Бергер перевел на шведский язык «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше.

³ Эти имена со ссылкой на работу Д. С. Тэтчера «Musical settings of Nietzsche texts: An annotated bibliography Unknown Binding» назвал Дэвид Хаквейл в своей книге «Music for the Superman. Nietzsche and great composers» [185, с. 156].

⁴ О ницшеане в творчестве Дипенброка речь идет в одной из публикаций автора данной диссертации (См. список литературы: Девятко Е.Д. Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка / Е. Д. Девятко // Проблемы музыкальной науки. — 2019. — №3. — С. 21–32). В настоящем параграфе приводятся результаты исследования поэмы Дипенброка в данном аспекте, представленные в упомянутой публикации автора диссертации.

⁵ См. Главу I.

Позднее, в статье «Профессор де Бур о Ницше»¹ Дипенброк писал: «...Ницше знал, какое большое значение в античной культуре имела риторика, в течение нескольких лет он читал лекции в Базеле по истории и практике этого искусства греков. Благодаря своему чрезвычайно тонкому слуху (слуху, который он обычно называл третьим ухом²) и изучению древней риторики, Ницше научился контролировать свою фразу и возвышать ее до той золотой гармонии *мысли и звука* [курсив мой. — *Е. Д.*], которой мы в основном восхищаемся в его афористических произведениях» [175, с. 235]. Такая высокая оценка афоризмов Ницше объясняет отступление Дипенброка от практики создавать вокальные произведения с оркестром на поэтические тексты и его обращение к прозаическому тексту Ницше.

Дипенброк был на восемнадцать лет моложе Ницше. Они никогда не были знакомы, но в ряде моментов линия жизни Дипенброка проходила по сходной с Ницше траектории. Оба в студенческие годы увлекались античной литературой и древними языками, проявляли активный интерес к философии и литературе, вели непродолжительную преподавательскую деятельность. Оба воспитывались в семьях с крепкими религиозными традициями. В родословной Ницше по отцовской и материнской линии были пасторы, а его дед написал трактат «О вечности и нерушимости христианской веры. Против сеятелей смуты» [82, с. 348]. В монастырской гимназии Шульпфорта³ близ Наумбурга, «городка богобоязненного и монархического» [81, с. 348], Ницше имел прозвище «маленький пастор» [82, с. 348]. Первоначальное желание изучать богословие сменилось намерением стать филологом. Ницше окончил университет в Лейпциге, где основал филологический кружок⁴, и после прохождения военной службы получил профессию в университете Базеля. Дипенброк также получил университетское образование классического филолога, защитив диссертацию о жизни Сенеки, о котором Ницше

¹ Prof. de Boer over Nietzsche // Diepenbrock A. Verzamelde geschriften / Ed. E.Reeser, T. Diepenbrock. Utrecht/Brussel: Uitgeverij het Spectrum, 1950. pp. 226–237.

² Метафорическое понятие «третьего уха», как олицетворения тончайшего слуха, подобного слуху древних греков, употребляется Ницше в его сочинении «По ту сторону дора и зла» (1886), афоризм 246.

³ Воспитанниками Шульпфорты были Клопшток, Фихте, Шлегель.

⁴ В автобиографическом наброске Ницше написал, что его бабушка «принадлежала к шиллеровско-Гётевскому кругу в Веймаре» [95, с. 5].

писал как о великом моралисте: «...нужно признаться, что наше время бедно великими моралистами, что Паскаль, Эпиктет, Сенека, Плутарх теперь уже мало читаются» [96, с. 389]. В «Веселой науке» Ницше посвятил римскому философу ироничное четверостишие, назвав его «Seneca et hoc genius omne»¹ [96, с. 505].

И Дипенброк, и Ницше были ценителями античной литературы и поэзии. В работах Ницше упоминаются Гомер, Эсхил, Аристофан, Фукидид, Данте, Шекспир, Байрон, Вольтер, Ларошфуко, Леопарди, Лессинг, Новалис, Руссо, Стендаль и другие имена. Точками пересечения литературных интересов Ницше и Дипенброка были Аристофан², Софокл³, Гёте, Вагнер, Новалис. Но в камерно-вокальном творчестве Дипенброка круг поэтов был иным, чем у Ницше.

Ницше, как и Дипенброк, не получил профессионального музыкального образования, хотя в период обучения в Шульпфорте хотел посвятить себя музыке. Период с 1862 по 1865 годы (до знакомства с Р. Вагнером⁴) был временем интенсивного композиторского творчества Ницше. В его переписке содержатся сведения о музыкальных предпочтениях юности. Таковыми были произведения Шумана («Фантастические пьесы», «Детские сцены», «Сцены из “Фауста” Гёте») и Бетховена (Симфония № 7), Гайдна («Времена года»). «Жизнь для меня без музыки была бы ошибкой» [Цит. по: 185, с. 16] — признавался Ницше датчанину Георгу Брандесу⁵. Первоначальное мнение Ницше о Шумане было негативным: «Немцы неспособны к *пониманию* величия: доказательство — Шуман. Я сочинил намеренно, из злобы к этим слащавым саксонцам контрувертюру к Манфреду, о которой Ганс фон Бюлов сказал, что ничего подобного он еще не видел на нотной бумаге: что это как бы насилие над Евтерпой» [97, с. 714]. Аналогичным образом

¹ «Сенека и вся эта клика».

² В 1917 году Дипенброк написал музыку к театральной постановке комедии Аристофана «Птицы».

³ В 1920 году Дипенброк написал музыку к постановке трагедии Софокла «Электра».

⁴ Ницше познакомился с Вагнером 8 ноября 1868 года. Основой их духовного сближения стало увлечение искусством древних греков и приятие взглядов Шопенгауэра. Охлаждение наступило после переезда Вагнера в Байройт (1872), а окончательный разрыв наступил после выхода книги Ницше «Человеческое, слишком человеческое» (1878). Книга «Рождение трагедии из духа музыки» вышла из печати в начале 1872 года. Новое издание с включением «Опыта самокритики» вышло в 1886 году.

⁵ Брандес, Георг (1842–1927) — датский критик, историк литературы, публицист.

произошла переоценка Вагнера, которому Ницше посвятил отдельную работу¹. В 1880-е годы Дипенброк «также был горячо увлечен вагнеровскими творениями» [33, с. 52].

Любовь Ницше к поэзии дала о себе знать в его песенном наследии. Он обращался к стихам Ф. Рюккерта, К. Грота, Й. фон Эйхендорфа, А. фон Шамиссо, Лу Саломе, к немецким переводам стихов Ш. Петефи и А. Пушкина². Хаквейл полагал, что «песни хорошо сочетались с афористическим подходом Ницше к творчеству в целом. Краткие и самодостаточные, они были идеальной музыкальной формой для его особых талантов» [185, с. 12]³. В 1863 году Ницше попробовал свои силы в мелодекламации, выбрав стихотворение Эйхендорфа «Разбитое кольцо» (*Das zerbrochene Ringlein*). Очевидно, Ницше знал мелодекламации Шумана и Листа⁴. Дипенброк свое первое сочинение написал в жанре *Lied*⁵, а впоследствии неоднократно использовал мелодекламацию в музыке к театральным постановкам.

Предметом долгих размышлений Дипенброка были концепты аполлонического и дионисического. В 1899 году в статье «Монументальный характер музыкального искусства»⁶ Дипенброк сформулировал свою

¹ Имеется в виду произведение Ницше «Казус Вагнер» (1888). В 1895 году в эссе «Музыка», назвав произведение Ницше «скандално известной брошюрой» [175, с. 83], Дипенброк отмечал, что в ней «все смешалось со страстью, но не только со страстью духа, сердце [Ницше — прим. Е. Д.] тоже нашло здесь свои страдания» [175, с. 78]. По словам Дипенброка, Ницше создавал произведение в состоянии «интеллектуального перевозбуждения, в лихорадочном темпе этого страшно прекрасного письма, уже указывающего на всякое отсутствие самоконтроля» [175, с. 83]. Вагнера Дипенброк в эссе назвал «проповедником милосердия и искупления» [175, с. 75], пришедшим вслед за Бетховенным, «апостолом самоосвобождения» (Дипенброк), «обладавшим глубокой чуткостью и трагически непреклонным республиканским стоицизмом» [175, с. 75].

² Таковы песни: «Из времен юности» (*Aus der Jugendzeit*, 1862) на стихи Ф. Рюккерта; «Течет ручей» (*Da geht ein Bach*, 1862) на стихи К. Грота; «Ребенок – потухшей свече» (*Das kind an die erloschene kerze*, 1864), «Буря» (*Ungewitter*, 1864) и «Все лучше и лучше» (*Gern und gerner*, 1864) на стихи А. фон Шамиссо; «Мне знаки подает, кивает [виноградная лоза]» (*Es winkt und neigt sich*, 1864) на стихи Ш. Петёфи; «Заклинание» (*Bechwörung*, 1864) на стихи А. С. Пушкина.

³ Исследователь обнаружил у Ницше подражание «Лорелеи» Г. Гейне.

⁴ Хаквейл убежден в том, что Ницше «заложил глубокий фундамент в основание *Sprechgesang*» [185, с. 14].

⁵ *Blauw, blauw, bloemelijn* («Ik heb haar in mijn hart bemind») на стихи бельгийского (фламандского) поэта-лирика Гентила Антёниса (1880).

⁶ Diepenbrock A. Het monumentale karakter der toonkunst // Diepenbrock A. Versamelde geschriften. — S. 213–218.

интерпретацию аполлонического и дионисического. Движение его мысли становится понятным из фронтального сопоставления двух цитат:

Ницше: «Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического порыва — аполлоническое начало вырывает человека из его оргиастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисического процесса мечтой, что он видит отдельную картину мира, например, Тристана и Изольду, и что музыка служит для того, чтобы он мог возможно лучше и сокровеннее ее видеть. На что только не способны чары мудрого целителя Аполлона, раз он в состоянии даже вызвать у нас иллюзию, что дионисическое начало, служа аполлоническому, может усилить действия последнего и что музыка есть по существу та форма искусства, в которую отливается аполлоническое содержание?» [96, с. 143].

Дипенброк: «В лоне самой музыки <...> мы должны принять противоречие между вокальным искусством как аполлоническим принципом, исходящим от слова и человека, и инструментальным как дионисическим принципом, исходящим от Природы» [175, с. 215]. Это противоречие он решал каждый раз, когда начинал работу над новым сочинением.

Единственным произведением Дипенброка на текст Ницше стала симфоническая поэма «В великом молчании» (*Im grossen Schweigen*) для баритона и симфонического оркестра. Композитор выбрал одноименный философский афоризм Ницше из его книги «Утренняя заря, или мысли о моральных предрассудках» (*Morgenrothe*, 1881). Хотя афоризм заинтересовал Дипенброка еще в 1899 году, к сочинению музыки он приступил только в 1905 году и завершил произведение в 1906 году¹. До начала работы над поэмой Дипенброк осуществил трехнедельную поездку в Италию: посетил Рим, Флоренцию, Милан и Геную, где «имел возможность созерцать те же пейзажи, что и Ницше» [34, с. 148]².

¹ Премьера состоялась в Амстердаме 20 мая 1906 года в исполнении оркестра Консертгебау под управлением Виллема Менгельберга. Партию баритона исполнил Герард Залеман, которому посвящена поэма.

² В портовом городе Генуя Ницше впервые пребывал зимой 1880–1881 годов в период ухудшения своего здоровья и душевного состояния. Во время второго визита в Геную в октябре 1881 года Ницше впервые услышал оперу Бизе «Кармен», оставшись в восторге от музыки француза.

В качестве названия поэмы композитор взял подзаголовок афоризма. На рукописном титуле партитуры своего сочинения для баритона с оркестром имеется указание композитора на жанр сочинения — симфоническая поэма¹ (*Tongedicht*). На том же листе Дипенброк собственноручно вписал текст афоризма 628 из сочинения Ницше «Человеческое, слишком человеческое», имеющий заголовок «Серьезность в игре»²:

Ernst im Spiele³. — In Genua hörte ich zur Zeit der Abenddämmerung von einem Thurme her ein langes Glockenspiel: das wollte nicht enden und klang, wie unersättlich an sich selber, über das Geräusch der Gassen in den Abendhimmel und die Meerluft hinaus, so schauerlich, so kindisch zugleich, so wehmuthsvoll. Da gedachte ich der Worte Plato's und fühlte sie auf einmal im Herzen: alles Menschliche insgesamt ist des grossen Ernstes nicht werth; trotzdem — —

Серьезность в игре. — В Генуе, в пору вечерних сумерек, я слышал долгий колокольный звон, раздававшийся с башни: он не знал конца и звучал так ненасытно, разносясь в вечернем небе и в морском воздухе над уличным шумом, так грозно-гаинственно и вместе с тем так ребячливо, так жалобно. И я вспомнил тогда слова Платона, и вдруг ощутил их в сердце: *Все человеческое, вместе взятое, недостойно великой серьезности; тем не менее — —*

Существует две авторские редакции симфонической поэмы «В великом молчании». Вторая датируется 1911 годом (с окончательной корректировкой в 1918 году). Во второй редакции Дипенброк сократил оркестровые эпизоды, упростил фактуру, а оркестровую ткань сделал более легкой и прозрачной. К этому времени уже были написаны симфоническая песня для альты с оркестром «Ночь» на стихи Гёльдерлина и мелодекламация «Марсий» на стихи Верхагена, где тенденция к легкости и прозрачности оркестровой ткани уже появилась не без влияния

Позже в «Казус Вагнер» Ницше противопоставит оперу сочинениям Вагнера. Также в конце 1881 года в Генуе философ начал работу над продолжением «Утренней зари» — поризведением «Веселая наука».

¹ Симфоническая поэма Дипенброка не рассматривается с позиции отечественной теории жанра. Более перспективен когнитивный подход, предложенный А. Амраховой, при котором «жанр — не столько имманентный аспект художественного высказывания, сколько результат его индивидуального и/или коллективного усвоения и преобразования в контексте определенной художественной традиции» [3, с. 27]. В данном случае речь может идти об индивидуальном усвоении и преобразовании жанра под влиянием концептов Ницше.

² Оригинальный текст Ницше цит. по: Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister [195]. Перевод текста Ницше цитируется по: Ницше Ф., Сочинения в 2-х томах, Т. 1, Перевод С. Л. Франка. М.: Мысль, 1990. — С. 482.

³ Оригинал текста Ницше цитируется по: Huckvale D. Music for the Superman, Nietzsche and the Great Composers.

Дебюсси. Композиционное строение сохранилось, а вокальная партия претерпела минимальные изменения. В свете вышеприведенной цитаты очевиден вывод: творческое решение противоречия между аполлоническим и дионисическим не оставалось неизменным. Ближе к концу жизни композитор склонялся к аполлоническому.

В оригинале текст афоризма Ницше [194] не структурирован:

Im grossen Schweigen. — Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen. Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria — es ist jener düstere und thörichte, aber süsse Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht —, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles! Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit rothen, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. — Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten! — Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen musst, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen! — Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süsse Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten? — Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?

В великом молчании¹. — Вот море! Здесь можем мы забыть о городе. Правда, и здесь до нас еще доносятся колокольные звуки Ave Maria, но не дольше, чем одну минуту! Теперь все молчит! Расстилается бесцветное море — оно не может говорить! Небо играет свою вечную немую вечернюю игру красными, желтыми, зелеными цветами — оно не может говорить! Сбегают в глубину моря каменистые мысы, как бы ища уединения, — они не могут говорить! Эта страшная, вдруг объявша нас тишина прекрасна, величественна и наполняет чем-то сердце. — О! Притворство это немой красоты! Как хорошо и даже зло могла бы говорить она, если бы захотела! Ее связанный язык и ее счастье на лице — это притворство, чтобы насмеяться над твоим сочувствием! — Пускай! Мне не стыдно быть предметом насмешки таких сил. Но я сострадаю тебе, природа, из-за того, что ты должна молчать, хотя бы тебе и связывала язык твоя злость. Да! Я сострадаю тебе из-за твоей злости! — Вот становится еще тише, и чем-то большим наполняется сердце: оно боится новой правды, оно тоже не может говорить, оно само насмехается, оно само наслаждается сладкой злостью молчания. Мне не хочется не только говорить, даже думать: должен ли я слушать, как за каждым словом смеется ошибка, воображение, ложь? Не должен ли я смеяться над своим состраданием, над своей насмешкой? — О море! О вечер! Плохие вы учителя! Вы учите человека перестать быть человеком! Должен ли он вам отдаться? Должен ли он стать, как вы теперь, бесцветным, блестящим, немым, величественным, покоящимся в самом себе, возвышающимся над самим собою?

¹ Перевод цит. по: [95, с. 204–205].

Таблица 1. Афоризм Ф. Ницше «В великом молчании» («Утренняя заря»)

По форме афоризм напоминает внутренний монолог модернистского романа. Эту технику (со ссылкой на Э. Дюжардена) описал Умберто Эко: «Внутренний монолог, как и всякий монолог, — это дискурс определенного характера, использованный для того, чтобы ввести нас во внутреннюю жизнь персонажа без какого-либо вмешательства или пояснений со стороны автора. Как всякий монолог, этот дискурс без слушателя, а также дискурс, не произнесенный вслух. Но от традиционного монолога он отличается следующим: в том, что касается содержания, он отражает мысли наиболее интимные и ближе всего стоящие к подсознанию; что касается духа, то он является дискурсом, лишенным логической организации, воспроизводящим мысли в их исходном состоянии — такими, какими они приходят на ум; что касается формы, то он выражается посредством прямых утверждений, сведенных к минимуму синтаксиса; и поэтому он, по сути дела, отвечает нашему нынешнему понятию о поэзии» [145, с. 211].

В поэме Дипенброка развитие содержания афоризма идет от масштабной оркестровой интродукции до гимна Деве Марии и проходит через главные образы афоризма: *природа*, олицетворением которой становится образ монументальной морской стихии, и *человек* — одинокий путник, отвернувшийся и ушедший от толпы. В экспозиции, начинающейся с масштабной оркестровой интродукции, Дипенброк так распределяет исполнительские ресурсы: образ природы (дионисическое начало) представлен силами оркестра, образ человека (аполлоническое начало) — в вокальной партии баритона, возвещающей о том, что предстает перед взором человека («Здесь море»). Важную роль играют нюансы: характеристика моря, спокойного, «бледного и блестящего»¹ и в то же время «связывающего язык человека»² властвующего моря. «Теперь все молчит!» — дана установка на безмолвие, «великое молчание». Такова музыкальная аналогия

¹ Оригинальный текст Ницше: «bleich und glänzend».

² Оригинальный текст Ницше: «die dir die Zunge bindet».

сопоставления образов у Ницше. Реакция человека на молчание и его сострадание становится моментом драматического конфликтного столкновения двух образов, завязки действия — величие природы и желание человека «освободиться из ее пут» [34, с. 147]. Движущей силой процесса развития действия становятся вопросы, которые задает человек. Ницше завершает афоризм вопросительными интонациями, оставляя их без ответа и, по сути, не доводя содержание афоризма до кульминации, тем более до развязки драматического замысла, его финал открыт. Примечательно, что в вопросительных ситуациях, возникающих дважды в его тексте, Ницше оба раза ставит по три вопроса подряд, что наводит на мысль о намеренном использовании христианской числовой символики. Дипенброк же в свою очередь устанавливает кульминацию в симфонической поэме в зоне постлюдии, вынося ее за пределы поэтического текста и звучания человеческого голоса, но готовит ее постепенно.

В первой редакции симфонической поэмы на партитурном листе рукой композитора был записан полный текст афоризма Ницше. Заметна попытка Дипенброка, знатока риторики, структурировать текст Ницше. Во второй версии поэмы в рукописи переписанный текст афоризма практически не претерпел визуальных изменений. В программке, текст которой составлял сам Дипенброк, готовясь к премьере симфонической поэмы в Концертгебау, автор указывал на то, что сочинение состоит из двух основных частей, или двух фаз. Дипенброк не уточнил, относятся ли его слова к композиции поэмы или только к содержанию афоризма Ницше. В последнем случае движение мысли в первой фазе идет от созерцания молчащей природы до выражения сострадания ей. В тексте афоризма здесь преобладают восклицательные знаки. Во второй фазе появляются вопросы, на которые человек должен дать ответ самому себе: «Должен ли он вам отдаться? Должен ли он стать, как вы теперь, бледным, блестящим, немым, ужасающим, покоящимся в самом себе? Возвышающимся над самим собой?»¹:

¹ Оригинальный текст Ницше: «Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?».

Интродукция	Прелюдия (тт. 1-60)
	Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen.
	Оркестровая интерлюдия 1 (тт. 65-93)
1 ФАЗА	Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria — es ist jener düstere und thörichte, aber süsse Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht —, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles!
	Оркестровая интерлюдия 2 (тт. 114-127)
2 ФАЗА	Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit roten, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. — Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten!
	Оркестровая интерлюдия 3 (тт. 196-221)
	Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen musst, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen!
Закл р-л	Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süsse Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten?
	Постлюдия (тт. 290-324)
	Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?

Таблица 2. Две фазы «В великом молчании» А. Дипенброка

Дипенброк отвечает на вопросы положительно посредством утвердительной интонации в партии баритона:

ü ber sich sel_____ber ru_____hend?

Ü-ber sich sel-ber er - ha — ben?

Рис. 13. Фрагменты партии баритона из симфонической поэмы «В великом молчании»

Сама по себе эта интонация безусловно важна для понимания общей концепции поэмы Дипенброка и его расхождения со взглядами Ницше. В работе

«Антихрист» (1888), написанной Ницше в период заката его сознательной жизни, мыслитель утверждал: «Человечество *не* представляет собою развития к лучшему, или к сильнейшему, или к высшему, как в это до сих пор верят. <...> Теперешний европеец по своей ценности глубоко ниже европейца эпохи Возрождения, поступательное развитие решительно *не* представляет собою какой-либо необходимости повышения, усиления» [97, с. 634]. Дипенброк же «был пронизан католицизмом, безопасностью мысли о католицизме, который, несмотря на все сомнения, все разочарования человека, все промахи и духовные поиски, оставался кровью его души и его разума» [193, с. 93]. Неизвестно, когда нидерландский композитор впервые прочитал «Антихриста» Ницше. Само имя Ницше Дипенброк впервые упомянул в своей статье 1891–1892 годов «Мелодия и мысль, или Музыка в интеллектуальной эволюции»¹. В сентябре 1906 года, уже после написания симфонической поэмы (!), он приобрел труд Лоренца Фишера «Фридрих Ницше: «Антихрист» в новейшей философии» (1906)².

В еще бóльшей степени расхождение Дипенброка и Ницше во взглядах на человека проявляется в местоположении оркестровых разделов и в их тематической основе. Формально в поэме пять оркестровых — «дионисических» — разделов. В автографе партитуры эти разделы не названы, но их функции в композиции поэмы четко определены: прелюдия, постлюдия и три интерлюдии. Первая интерлюдия звучит после концептуального для Ницше противопоставления природы и человека (море и город). Вторая интерлюдия предшествует описанию моря, неба, скал и затем «оплотняется» в слове («Море расстилается...»³). Третья интерлюдия звучит после слов «Так и быть! <...>, я сочувствую тебе по поводу твоей злости»⁴, которые разделяют две фазы (природа и человек). Постлюдия звучит после окончания текста афоризма. С точки зрения логики музыкальной композиции завершение поэмы «дионисической» постлюдией закономерно. Но с точки зрения концепции аполлонического/дионисического такое завершение

¹ См. Главу IV.

² Fischer L. Friedrich Nietzsche. Der «Antichrist» in der neuesten Philosophie. Regensburg, 1906.

³ Оригинальный текст Ницше: «Das Meer liegt...».

⁴ Оригинальный текст Ницше: «Sei es drum! <...>, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen!».

поэмы композитором, явно отдававшим предпочтение вокально-хоровым жанрам перед жанрами инструментальной музыки, покажется неожиданным. Объяснение такого решения находим в точке золотого сечения композиции в 202 такте, где появляется новая тема, ранее не звучавшая. Источником темы является мелодия первой строфы средневекового католического гимна *Ave maris stella* первого тона¹:

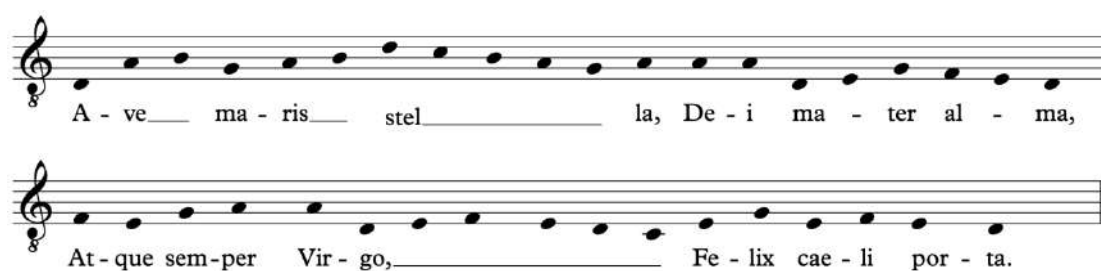


Рис. 14. Средневековый гимн *Ave maris stella*

Хорошо известной католикам была не только мелодия, но и слова гимна, а потому мелодия гимна в поэме Дипенброка могла вызывать соответствующие смысловые ассоциации. Неявленное в звуке слово гимна мысленно сопровождало звучание его мелодии, трансформируя дионисическое в потенциально аполлоническое. В диалоге с Ницше, а точнее в утверждении собственной позиции Дипенброк-католик и Дипенброк-композитор нашел поразительное решение: аполлоническое одерживает победу над дионисическим его же «оружием».

Дипенброк завершает поэму в светлом, «лествичном» E-dur. «Набожный католик с глубоким знанием работ Ницше» [185, с. 157] одержал победу «и над Антихристом, и над Дионисом благодаря вере в человека духовного» [41, с. 28].

¹ Богородичный гимн *Ave maris stella* входит в состав оффиция. Мелодию гимна в качестве *cantus firmus* использовали Жоскен Дебре, Палестрина, Т. Л. де Виктория, Бёрд. Каноническая мелодия первого тона также использована Монтеверди. В XIX веке мелодию гимна (разных тонов) использовали Франк и Лист.

§2. Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме «В великом молчании»

Незадолго до того, как увидела свет поэма «В великом молчании», Дипенброк попал под очарование симфонического творчества Густава Малера. К моменту знакомства с Малером он «не имел в своем композиторском активе ни симфоний, ни симфонических поэм» [37, с. 24]. В свои двадцать лет Дипенброк написал оркестровый «Академический праздничный марш» (*Academische Feestmarsch*, 1882), что стало единственным случаем создания чисто оркестровой (прикладной) музыки в его творчестве¹. Однако «опыт работы над сочинениями для голоса с оркестром у Дипенброка уже был» [37, с. 24]. К этому времени Дипенброк написал такие вокально-оркестровые сочинения, как: кантата «Эльфы» (1887), «Гимны к ночи» (1899), «Путешествие Вондела к Агриппине» (*Vondels vaart naar Agrippine*, 1903) для голоса с оркестром на стихи Й. Албердинк Тейма и другие. Голос и оркестр, голос и фортепиано образуют магистральную линию творчества Дипенброка.

Текст Ницше и музыка Малера способствовали рождению музыкального феномена, в котором Дипенброк впервые в своем творчестве достиг «драматичности, яркости и особой оркестровой эффектности» [208, с. 94]. Эффект влияния на Дипенброка музыки Малера сам по себе достоин внимания. И. Барсова, объясняя причину неприятия современниками (а Дипенброк был современником!) Малера-композитора, заметила, что «обычно его оценивали с точки зрения представления о прекрасном в музыке, сложившегося во времена венского классицизма»² [9, с. 11]. Эти представления формировались и в концертно-театральном опыте, и в процессе обучения музыкантов в европейских консерваториях, и во время частных занятий с педагогами. Дипенброк, хотя и не

¹Инструментальные (в том числе оркестровые) сочинения в творчестве Дипенброка носят единичный характер. К ним относится Гимн для оркестра (*Hymne voor Orchest*, 1899), однако этот опус представляет собой оркестровую версию созданного композитором ранее Гимна для скрипки и фортепиано (*Hymne voor viool en piano*, 1898).

² Дальхауз заметил: «...в начале XX века никто не говорил ... о “старинной музыке”, когда имел в виду Моцарта или Бетховена» [31, с. 299].

получил систематического музыкального образования и по характеру дарования был склонен не к «абсолютной» музыке, а к синтезу музыки и слова, имел большой музыкальный кругозор. Музыка венских классиков была ему хорошо известна, особенно симфонии Моцарта и Бетховена, что не стало препятствием к восприятию и высокой оценке симфоний Малера. Третья симфония Малера (услышанная Дипенброком до Первой и Второй симфоний) стала для нидерландца откровением. Хотя поэма «В великом молчании» является вполне самостоятельным произведением Дипенброка, ее анализ в аспекте рецепции Третьей симфонии Малера позволяет выявить связи между сочинениями на *концептуальном, композиционном и драматургическом* уровнях¹.

Возникновение Третьей симфонии И. Барсова увязала с преодолением «тяжелого внутреннего кризиса, связанного с основной идеей Второй симфонии» [9, с. 114] — поиск истины, сопровождаемый вопросами о смысле жизни. Авторскую идею Третьей исследователь охарактеризовала как «грандиозную философскую концепцию неумирающей жизни Всего, концепцию неиссякаемости творческой силы природы, создающей и низшее, и высшее» [9, с. 114]. Согласно представлению композитора, мироздание выстраивается по пути преодоления различных стадий своего становления от «темной, слепой силы извечной неподвижности, таинственного, непостижимого разумом одухотворения “косной”, мертвой природы» [9, с. 116] до наивысшей Божественной радости и бесконечной гармонии всего ею порожденного, а Божественная любовь выходит за пределы эго человека. Барсова привела сравнение конструкции Третьей симфонии Малера с пирамидой, принадлежащее немецкому композитору и музыковеду П. Беккеру: «наиболее значительная, тяжелая масса материала — первая часть — расположена

¹ Симфоническая поэма Дипенброка «В великом молчании» в данном ракурсе рассмотрена в одной из публикаций автора данной диссертации (См. список литературы: Девятко Е.Д. Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании» / Е. Д. Девятко // Opera musicologica. — 2020. — № 12/3. — С. 23–45). В настоящем параграфе приводятся результаты исследования поэмы Дипенброка в аспекте рецепции Третьей симфонии Малера, представленные в упомянутой публикации автора диссертации.

в основании, финал — “Любовь” — вершина пирамиды, идеальный центр цикла» [9, с. 118].

Для Дипенброка, истового католика, Божественная любовь находится в сердце человека, истинно служащего вере в Бога: слова *сердце* (*Herz*, т. 152) и *возвышаться* (*erhaben*, т. 288) отмечены высшим тоном в вокальной партии баритона — *e*¹. Так завершается «движение из тьмы к свету» [30, с. 53], коррелирующее с пантеистической концепцией малеровской Третьей симфонии и окрашенное религиозным духом. В связи с этим на память приходит Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла¹ из Нового завета. Тринадцатый стих тринадцатой главы посвящен теме христианской божественной любви²:

«А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь;
но любовь из них больше».

Такая добродетель, как любовь, в том числе Божественная любовь, толкуется как великая цель, к достижению которой ведут вера и надежда. В концепции Дипенброка религиозная форма любви является той высшей целью, при достижении которой происходит трансформация природного начала: человек становится ориентированным на духовные ценности. Здесь просматривается сходство позиции Дипенброка с позицией апостола Павла из того же Первого послания Коринфянам: «Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может уразуметь, потому что о сем надобно судить духовно»³.

¹ Новый завет, Первое послание к Коринфянам, глава 13, стих 13: *1 Кор. 13:13*. Текст из Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла становился поэтической основой таких сочинений Й. Брамса, как «Немецкий реквием» ор. 45 (1868), вокальный цикл для баса с фортепиано «Четыре строгих напева», ор. 121 (1896).

² Эрих Фромм (1900–1980), немецко-американский психолог, философ, социолог, создатель «гуманистического психоанализа», отмечал подобие между «религиозной формой любви, называемой любовью к Богу» [132, с. 112] и другими формами любви (к людям, детям и др.), которая заключалась в стремлении освободиться от одиночества, в «потребности преодолеть отчуждение и достичь слияния. Любовь к Богу не менее многогранна и разнообразна, чем любовь к людям» [132, с. 112].

³ Новый завет, Первое послание к Коринфянам, глава 2, стих 14: *1 Кор. 2:14*.

Источниками концепции являются две философские темы: гётеанская и ницшеанская. «Гётеанство Малера, — пишет Дегтярева, — наиболее ощутимо в Третьей и Восьмой симфонии» [44, с. 104]. В творчестве Дипенброка гётеанская линия была продолжительной. Ее начало датируется 1884 годом, когда Дипенброк написал миниатюру «Рыбак» (*Der Fischer*) для тенора и фортепиано. Последним сочинением этой линии была музыка к трагедии «Фауст» (1918). Между этими сочинениями были созданы «Сумерки» (*Dämmerung*, 1884), «Миньона» («*Kennst du das Land*», 1884), «Фульский король» (*Der König in Thule*, 1886), «Ночная песнь странника» (*Wandrer's Nachtlied*, 1886), «На озере» (*Auf dem See*, 1908) «Знаменитость» (*Celebrität*, 1908) и другие. Гётеанская линия Дипенброка обращает на себя внимание еще и тем, что, как заметила Дегтярева, Третью симфонию Малера и «Фауста» Гёте связывают «глубинные ассоциации на уровне логики становления концепции, уровне движения и соподчинения идей, проявляющих себя через различные образные сферы» [44, с. 106]. Аналогичная логика усматривается в поэме «В великом молчании». Здесь же нужно заметить, что в том же 1906 году Дипенброк написал мужской хор а capella *Veni Creator Spiritus*¹ на текст видного церковного деятеля Каролингского Ренессанса Рабана Мавра (ок. 780–856). Аналогичный гимн использовал Малер в первой части Восьмой симфонии годом позже (1907).

В поэме Дипенброка концептуальной идеей становится движение от мрачной картины ночного сумрака в интродукции (медленная узкоинтервальная «поступь» в низком регистре в партии виолончелей и контрабасов) к гимнической кульминации в финале, олицетворяющей Божественное начало, разрешающей драматическую завязку сочинения (высокий и даже ультравысокий регистр, использование тембров, сочетание которых предполагает просветленное и в то же

¹ См. Главу I.

время величественное звучание). В данном случае очевидной становится аллюзия¹ на финальные части первых четырех симфоний Малера²:

Финал симфонии № 1 Апофеоз-утверждение	Финал симфонической поэмы «В великом молчании» «Ave Maris Stella» — кульминация поэмы с утверждением Божественного начала
Финал симфонии № 2 Центр симфонии (обретение истины)	
Финал симфонии № 3 Центр симфонии (вершина пирамиды, идеальный центр цикла)	
Финал симфонии № 4 Победа Гармонии над Дисгармонией (в духе религиозной народной образности)	

Таблица 3. Сопоставление финальных частей первых четырех симфоний Г. Малера и заключительного раздела симфонической поэмы А. Дипенброка «В великом молчании»

С композиционной точки зрения движение сюжета шестичастной Третьей симфонии Малера «объемлет все ступени развития в постепенном нарастании» [9, с. 115]. В поэме Дипенброка заложен схожий конструктивный принцип. С одной стороны, «прозаическая природа текста афоризма Ницше в композиционном плане делает поэму непрерывным и целостным явлением» [37, с. 26] (внутренний монолог модернистского романа), с другой стороны, посредством музыкальной драматургии Дипенброк, как и Малер, создает многоступенчатую композицию, условно разделив текст Ницше на пять разделов-ступеней:

- *Первая ступень*: тематическая экспозиция (интродукция и вторая оркестровая интерлюдия), отвечающая за «процесс темообразования» [9, с. 120]. Она подобна первой части Третьей симфонии, представляющей собой прелюдию к последующим пяти частям.

¹ Этот факт можно рассматривать в аспекте интертекстуальных взаимодействий, дающих «ключ к пониманию отношений между “своей” и “чужой” смысловыми сферами» [47, с. 59].

² В левой колонке таблицы приведены характеристики финалов симфоний Г. Малера, данные И. А. Барсовой.

- *Вторая ступень*: первая фаза развития (тт. 127-175). Одиноким путник, отвернувшийся на закате дня от городской суеты, созерцает образ молчащей «безжизненной природы» (Малер).
- *Третья ступень*: начало второй фазы поэмы (тт. 176-195). Человек сострадает природе. Усматривается параллель с четвертой частью симфонии Малера, когда впервые в симфонии появляется слово («О, человек!») — «ступень, охватывающая область человеческого духа» [9, с. 136].
- *Четвертая ступень*: третья оркестровая интерлюдия внутри второй фазы (точка золотого сечения поэмы). По смыслу она приближается к ангельскому пению в пятой части симфонии Малера — олицетворению «попытки человеческого духа подняться над земной юдолью и проникнуть в область, где царит вечная любовь» [9, с. 138]. В поэме Дипенброка — первое появление начального мелодического сегмента средневекового католического гимна *Ave maris stella*, первая попытка приближения к Божественному началу. Сюда же относится и последующий второй раздел второй фазы (тт. 222–254) («Ах, становится еще тише, и снова наполняется мое сердце: оно боится новой правды, оно тоже *не может говорить* [курсив мой — *Е. Д.*] ...»¹).
- *Пятая ступень*: заключительный раздел поэмы (инструментальная постлюдия с полным проведением мелодии гимна *Ave maris stella* — символом Божественной любви). Сомнения человека (должен ли он возвыситься над природным началом, над самим собой?) и их разрешение в финале-кульминации композиции.

Ницше и Дипенброк по-разному выстраивают идейно-сюжетную канву, что в первую очередь касается порядка экспонирования главных образов литературного первоисточника и поэмы — природа и человек. Философ начинает афоризм с описания природы; затем в тексте неоднократно появляется лексемы

¹ Оригинальный текст Ницше: «Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden...».

«я», «мне», «мое». Итог афоризма Ницше — ключевое слово «человек». Таким образом происходит выход за пределы собственного «Я» на уровень обобщения:

ПРИРОДА – Я (сострадающий) – ЧЕЛОВЕК:

<i>Смысловые единицы текста</i>	
– das Meer (<i>море</i>) – der Himmel (<i>небо</i>) – die kleinen Klippen (<i>маленькие скалы</i>)	ПРИРОДА
– ich schäme mich dessen nicht (<i>я не стыжусь этого</i>) – ich bemitleide dich (<i>я сострадаю тебе</i>) – noch einmal schwillt mir das Herz (<i>вновь наполняется мое сердце</i>) – das Denken wird mir verhasst (<i>мне ненавистна мысль</i>) – muss ich nicht ...? (<i>не должен ли я?</i>)	Я
– Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! (<i>Вы учите человека перестать быть человеком!</i>)	ЧЕЛОВЕК

Таблица 4. Схема движения смысловых единиц текста Ницше

Дипенброк открывает поэму оркестровой интродукцией, в которой экспонирует образы в обратном порядке (человек — природа), погружая слушателя в эмоциональное состояние героя, затем изображая морскую стихию. Основные этапы драматургии крещендирующего типа в соответствии с концепцией сочинения представляются следующим образом¹:

Интродукция (тт. 1–113)	<i>экспозиция</i> основных образов (мотивно-тематическая)
Первая фаза развития (тт. 114–175)	<i>развитие</i> действия (созерцание молчащей природы и сострадание ей)
Вторая фаза развития (два раздела, тт. 176–221 и тт. 222–264)	<i>завязка</i> действия — конфликтное столкновение двух сфер, безысходность человека и надежда на ее разрешение, вопросы самому себе
Заключительный раздел (тт. 265–290)	<i>развитие</i> действия — обращение человека к природе; образная арка с началом афоризма («О, Море!»), вопросы самому себе
Кода (тт. 291–324)	«безмолвный» финал — инструментальная <i>кульминация-развязка</i> поэмы с утверждением Божественного начала

Таблица 5. Композиционный план и этапы драматургии в поэме «В великом молчании»

¹ Для рассмотрения была избрана вторая редакция поэмы Дипенброка «В великом молчании». Именно она на сегодняшний день является исполняемой.

Все этапы развития драмы «связаны мотивно-тематической общностью» [37, с. 28]¹. Барсова в ходе анализа симфонического творчества Малера ввела понятие «интонационная фабула» [9, с. 42] и определила ее как «цепь драматургически взаимосвязанных между собой интонационных событий» [9, с. 42]. Исследователь отнесла данное явление к рангу формообразующего принципа в симфониях австрийского композитора, отмечая, что интонационная фабула, характеризующая симфонизм Малера, «имеет много общего и с построением сюжета в драме» [9, с. 42]. Также Барсова подчеркнула, что такая цепь тематических взаимосвязей в музыкальной ткани существует автономно и не столько зависит от литературной программы, сколько «подчинена музыкальной логике развития, ... глубже выражает мысль композитора» [9, с. 434].

Хотя моделью для интонационно-тематических процессов в поэме Дипенброка стала интонационная фабула Малера, следует напомнить о «сети взаимосвязей» (Дальхауз) вагнеровской системы лейтмотивов и о методе мотивно-тематической трансформации, использовавшейся Листом в разных жанрах². К характерным чертам музыки XIX–XX веков Дальхауз отнес «расширение и дифференциацию мотивно-тематической работы» [31, с. 40].

В поэме Дипенброка «сеть взаимосвязей» осуществлена в виде полимотивной системы³:

¹Дипенброк в своем творчестве всегда уделял большое внимание мотиву, используя его в качестве интонационного ядра и его дальнейшего развития, а также в контрапунктическом письме. Протяженность мотивов в поэме Дипенброка варьируется от кратких построений, обладающих «индивидуализированной выразительностью» [72, с. 8] и необходимых для создания динамичной экспозиции, наполненной быстрыми сменами эмоционального состояния героя и изображением разнообразных оттенков морской стихии, до протяженных, которые в свою очередь выполняют роль узловых моментов драматургии (экспозиция образа моря как противоположной сферы, осознание человеком чувства безысходности, финальная развязка).

² Дальхауз писал: «Идея симфонического, как ее мыслил Лист, ни в коем случае не оставалась ограниченной рамками симфонии; и именно потому, что признаки распада этого жанра казались все более заметными, она могла быть перенесена на другие жанры, которые как бы облагораживались в силу того, что на них падал отсвет принадлежности к эстетическому престижу симфонии. <...> Симфоническое, как его понимал Лист, было отмечено, во-первых, притязанием на “большую форму”, во-вторых, техникой “тематического развития”, в-третьих, принципом “смены настроения или характеров”, и в-четвертых, идеей “повествующей музыки”» [31, с. 268].

³ Наименования мотивов даны автором исследования в соответствии с особенностями мелодико-ритмической графики компонентов и свойствами их образности, а также непосредственно

№ ¹	Элементы полимотивной системы
1	Мотив креста
2	Мотив <i>passus duriusculus</i>
3	Мотив сомнения
4	Мотив сопротивления
5	Мотив мольбы
6	Мотив истерики
7	Мотив волнения
8	Мотив трех волн
9	Мотив вздымающегося моря
10	Мотив созерцания
11	Мотив мерцания моря
12	Мотив квинты с фанфарой
13	Мотив триольного кружения
14	Мотив безысходности
15	Мотив бледного и блестящего моря
16	Мотив успокоения
17	Мотив насмешки
18	Цитата гимна <i>Ave Maris Stella</i>

Таблица 6. Элементы полимотивной системы в поэме «В великом молчании»

Дипенброк экспонирует практически все компоненты полимотивной системы в оркестровом звучании (за исключением мотива бледного и блестящего моря (15), который первоначально проводится в вокальной партии солиста). При этом тематизм партии баритона, приобретающей в зависимости от драматургического этапа черты ариозности («Здесь море...»², «Тут расстилается бледное и блестящее море»³ и др.), речитативности («Небо играет свою вечную, безмолвную вечернюю игру... » «ее связанный язык...»⁴ и др.) либо декламационности («Сердце при этом наполняется...», «Так и быть!»⁵), наделен интонационной самостоятельностью. Каждая из сфер обладает индивидуальными признаками: мотивы сферы человека графичны, рельефны и психологизированы (3,

образов текста Ницше. Разночтение в названиях мотивов призвано показать смысловой диапазон элементов полимотивной системы.

¹ Порядковый номер появления мотива в партитуре в хронологическом порядке.

² Оригинальный текст Ницше: «Hier ist das Meer...».

³ Оригинальный текст Ницше: «Das Meer liegt bleich und glänzend da».

⁴ Оригинальный текст Ницше: «Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel...», «Ihre gebundene Zunge...».

⁵ Оригинальный текст Ницше: «das Herz schwillt dabei», «Sei es drum!».

4, 5, 6, 7, 14, 16), мотивы сферы природы носят изобразительный характер (8, 9, 10, 11, 13, 15). Часть мотивов, представленных в интродукции, активно участвуют в последующем тематическом развитии поэмы вплоть до постлюдии, приобретая значение *ключевых*: таковы в особенности мотивы 1, 2, 8, 10, 14, 16, 18. Их связывает нисходящая направленность и плавное движение мелодики, а цитирование гимна *Ave Maris Stella* становится «смысловым, композиционным и тематическим венцом поэмы» [37, с. 30]. В приведенной ниже схеме (Рис. 14) представлен общий план экспонирования ключевых элементов полимотивной системы, соответствующий драматургии поэмы — сопоставление двух сфер и последовательному появлению следующих мотивов:



Рис. 15. Общий план экспонирования ключевых элементов полимотивной системы

Схема наглядно отражает сходство с интонационной фабулой двух других симфоний Малера. Во Второй симфонии, как пишет Барсова, финал служит «завязкой интонационных линий, олицетворяющих идею симфонии, их сложное сплетение, развитие и обретение истины» [9, с. 82]. В Четвертой — «мотивные “живые ростки” [интонационной фабулы — прим. Е. Д.] как в фокусе собираются в финале. Вернее <...> устремлены назад, в начальные части симфонии, как снопы лучей, десятки то рельефных, то едва заметных интонационных и фабульных нитей» [9, с. 153]. Аналогичным образом «фабульные нити» сплетаются в заключительном разделе поэмы Дипенброка.

Важную роль в развитии поэмы играют «мотивы, основанные на риторических фигурах, служащие неизменными спутниками прочих тематических событий на протяжении всего сочинения» [37, с. 30]. Дипенброк использует фигуры креста и «жестковатого хода» в соответствии с конвенциональной семантикой. А. Денисов пишет: «Конвенциональная семантика возникает при фиксации внетекстовых связей данного текста и, как правило, образуется при взаимодействии музыки с другими искусствами, в первую очередь — вербальной природы. В этом случае она носит понятийный характер, приближаясь по механизму образования и принципу функционирования к значащим единицам вербального текста»¹ [47, с. 42]. В данном случае имеет место диалогический процесс между музыкой и смысловой сферой, выраженной словом [47, с. 42].

Сфера человека в оркестровом пространстве поэмы представлена в основном звучанием деревянных духовых инструментов, в частности гобоя, в партии которого преобладают интонации жалобного характера. В некоторых случаях инструментальную характеристику образа человека дополняют струнные (скрипки, виолончель). В свою очередь, в воплощении сферы природы основными тембрами становятся струнные инструменты (скрипки, арфа). Но и здесь присоединяются отдельные тембры оркестра, усиливающие напряжение, порой создавая эффект утрашения в моменты конфликта: упомянутые выше валторны и тромبون.

В. Девуцкий в ходе анализа тембровой драматургии Третьей симфонии Малера характеризует ее в качестве «своеобразного инструментального театра» [32, с. 109]. Перекрестные связи² между симфонией Малера и «В великом молчании» Дипенброка заключаются в следующем:

1) закрепление конкретных тембров или групп оркестра за определенными действующими лицами;

¹ Появление риторических фигур в поэме Дипенброка, обретающих характер устойчивых мотивов, олицетворяет связь с риторической культурой, которая во второй половине XIX столетия существовала. Одной из возможных причин обращения Дипенброка к «готовому слову» было сохранение связи с «риторическим типом творчества» (С. Аверинцев) [9, с. 213–214].

² Рассматриваются по Девуцкому.

2) тембровая театрализация музыкального действия;

3) многофазность действия;

4) контраст образных сфер; трактовка финала — герой-победитель. «Герой одерживает самую важную в своей жизни победу — победу над своим *Ego*. Ведомый Божественным проведением, поддерживаемый добрыми и всепрощающими силами Неба и Земли, он вступает в законное владение таинствами Мировой Гармонии» [32, с. 117]. При схожей трактовке финала у каждого из композиторов возникают свои тембровые решения: у Малера трубы (*Alter Ego* героя) в финале подчиняются валторнам (романтический герой); у Дипенброка — валторны и тромбоны (природа) подчиняются общему звучанию деревянных духовых и скрипок (вера человека) в верхних регистрах в момент кульминации поэмы — гимнического звучания ее финала.

Также Девуцкий пишет о «контрапунктическом конгломерате противодействующих мотивов» [32, с. 110] относительно главной партии первой части Третьей симфонии: «словно бы на музыкальной сцене явлены одновременно все действующие персонажи» [32, с. 110]. Дипенброк аналогичным образом экспонирует практически все компоненты полимотивной системы в начале поэмы, однако в более широком пространстве — в продолжительной оркестровой интродукции, но не в контрапунктическом изложении, а в последовательном, «что отвечает принципу архитектоники текста Ницше» [37, с. 29].

Перейдем к характеристике компонентов полимотивной системы поэмы Дипенброка.

В первых тактах поэмы в партии виолончелей, далее контрабасов появляется *мотив креста (1)*. В сочетании с квинтовой интонацией в партии альты, напоминающим военно-призывные сигналы, фигура настраивает на роковой характер ситуации, порождающей безысходность в душе человека:

Heimlich erregt (Andante con moto)

Рис. 16. Мотив креста в первых тактах поэмы (тт.1–4)

В данном случае конвенциональная семантика образует скрытый, «глубинный» уровень [47, с. 43] смысловой организации поэмы, чему способствует также контекст начала интродукции (пунктирный ритм в подголосках, пиццикато струнных, мотивно-тематическая плотность).

Мотив passus duriusculus (2) практически всегда звучит в партиях виолончелей и контрабасов¹, при этом неизменно в контрапункте с другими мотивами, равномерно распределяя свое присутствие на протяжении всей поэмы. Появляясь одновременно с *мотивом креста* (т. 5), данный мотив до самого финала напоминает о себе, его основными спутниками становятся *мотив трех волн* (8), *мотив безысходности* (14), а также цитата гимна *Ave Maris Stella* (18).

Два графически схожих мотива (рис. 23 и 24) — *мотив сомнения* (3), с восходящей тиратой и нисходящим поступенным пунктирным окончанием и *мотив сопротивления* (4), с восходящим движением по звукам полного трезвучия и фанфарным скрытым двухголосием — усиливают драматизм. Их неизменным спутником является *мотив креста*. «Кольцеобразный» рисунок данных мотивов предзнаменует появление *мотива безысходности* (14):

¹ Исключение составляют фрагменты: тт. 202–204 и 206 — мотив дублируется в партии тубы, тт. 212–213 — в партии первых скрипок, тт. 312–316 — в партиях тромбонов и тубы.

Musical score for Fag., V-c., and C-b. instruments, measures 8-9. The Fag. part has a *Solo I* marking and a *pp* dynamic. The V-c. and C-b. parts also have *pp* dynamics.

Рис. 17. Мотив сомнения (тт. 8–9)

Musical score for Cl. (A), Fag. I, and V-c., C-b. instruments, measures 18-19. The Cl. (A) part has *espr.* and *riten.* markings. The V-c., C-b. part has *arco* and *pizz.* markings.

Рис. 18. Мотив сопротивления (тт. 18–19)

Квартовая интонация мотива мольбы (5), звучащего в партии гобоя, представляет собой вариант квинтового подголоска сопровождающего в первых тактах поэмы мотив креста, но теперь в ракоходе-инверсии:

Musical score for Ob. I, V-le, and C-b. instruments, measures 26-27. The Ob. I part has *p* and *cresc.* markings. The V-le and C-b. parts have *pp pizz.* and *arco* markings.

Рис. 19. Мотив мольбы (тт. 26–27)

Ощущение напряженности еще больше усиливает *мотив истерики* (6), который представлен в партии альты в нервно-саркастическом преломлении:



Рис. 20. Мотив истерики (тт. 34–35)

В дальнейшем он модифицируется в *мотив насмешки* (17) сил природы над человеком: происходит смена мелодического направления — неустойчивое восходящее движение замещают уверенные ниспадающие интонации, театрально «изображающие» хохот:



Рис. 21. Мотив насмешки (т. 168)

Мотив насмешки прозвучит в поэме несколько раз, поначалу постепенно утрачивая свою силу, но достигая эффекта вспышки в своем финальном проведении перед заключительным разделом:

- в конце первой фазы на фоне вокальной партии баритона при упоминании о немой красоте на словах «ее страдающее счастье на лице — это коварство»¹ (т. 168);

¹ Оригинальный текст Ницше: «...ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke».

- в начале второй фазы в более робком звучании на словах «Мне не стыдно быть предметом насмешки таких сил»¹ (т. 183);
- в первом разделе второй фазы также в более робком звучании после слов «твоя злость, которая связала тебе язык»² (т. 192);
- во втором разделе второй фазы уже без сарказма на словах «оно насмехается само над собой»³ (т. 233);
- в конце второй фазы в порыве негодования человека на словах «должен ли я слышать, как за каждым словом смеется ошибка, воображение, наваждение духа?»⁴ (т. 248).

Мотив волнения (7) — представляет собой сцепление ламентозных интонаций в пунктирном ритме, нисходящих от III ступени к VII гармонической в тональности d moll:

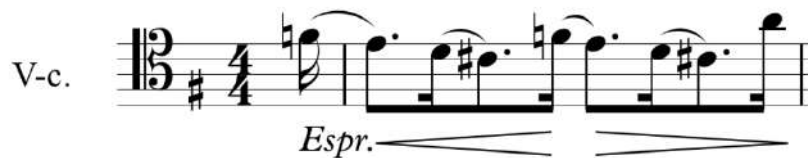


Рис. 22. Мотив волнения (т. 37)

Неизменное повторение затактовой интонации создает ощущение внутренней эмоциональной неустойчивости человека. Мотив подготавливает важные для драматургии элементы: нисходящее движение от III к I ступени станет ядром для большинства мотивов сферы природы (8, 10, 11, 13), в некоторых случаях сферы человека (14, 16).

Мотив трех волн (8) открывает сферу природы. Она представляет собой цепь звеньев восходящей по терциям секвенции (тт. 53–56), суммирующихся в

¹ Оригинальный текст Ницше: «Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein».

² Оригинальный текст Ницше: «...deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet».

³ Оригинальный текст Ницше: «...es spottet selber mit».

⁴ Оригинальный текст Ницше: «...höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen?».

дальнейшем в цельную протяженную мелодическую линию — *мотив вздымающегося моря (9)*:

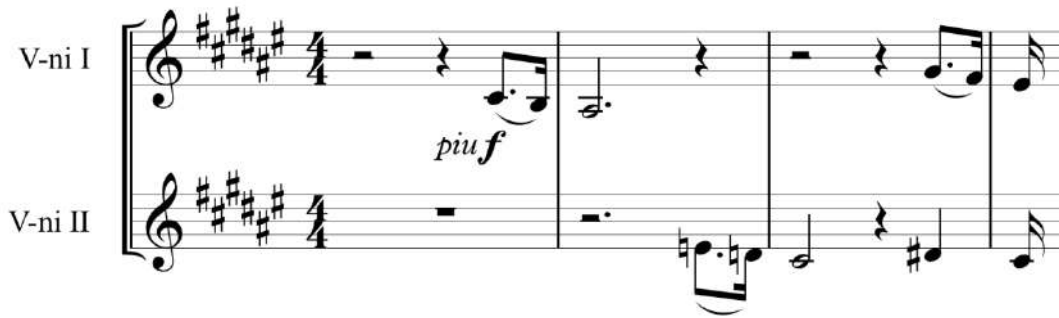


Рис. 23. Мотив трех волн (тт. 53–56)

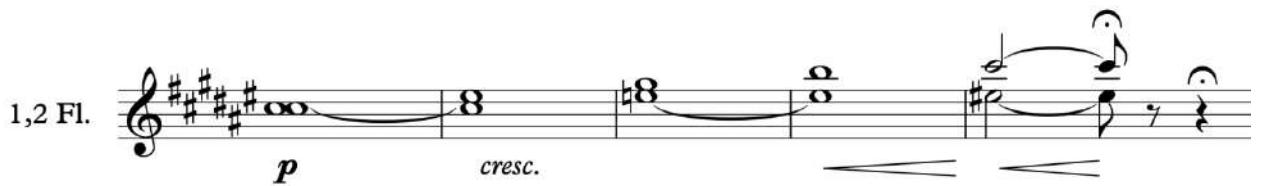


Рис. 24. Мотив вздымающегося моря (тт. 56–60)

Строение последнего мотива отличает устремленность в ее восходящем направлении. Уже в этом фрагменте возникает ощущение надежды на то, что человек в итоге вырвется из пут природы. Восходящее движение крупными длительностями приводит к первому тону вокальной партии баритона — c^1 . Мелодия солиста «делится на краткие фразы, предложения и представляет собой непрерывное варьирование интонаций, преимущественно состоящих из восходящее-нисходящих скачков и поступенного движения с остинатным повторением на одном тоне» [34, с. 150]:



Рис. 25. Вступление партии баритона (тт. 61–64)

Мотив созерцания (10), производный от мотива трех волн, появляется в партии флейт и флейты пикколо в секстовой дублировке во время вступления партии баритона. Взор человека направлен в сторону могущественного моря, он

наблюдает («Здесь море, здесь мы можем забыть о городе»¹). Данный мотив станет основным разрабатываемым элементом второй крупной интерлюдии (тт. 79–102):

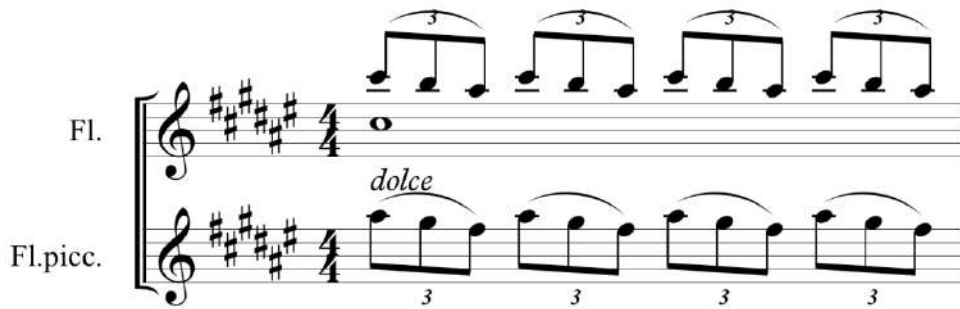


Рис. 26. Мотив созерцания (т. 61)

Далее *мотив созерцания* прозвучит лишь в финале, образуя музыкально-тематическую арку в поэме. Его значимость подчеркивает то, что в заключительном разделе сочинения именно он будет контрапунктировать с цитатой гимна в той же секстовой «сверкающей» дублировке в верхних регистрах.

«Морские» элементы — *мотив мерцания моря* (11) и *мотив триольного кружения* (13) завершают основную экспозицию двух сфер:

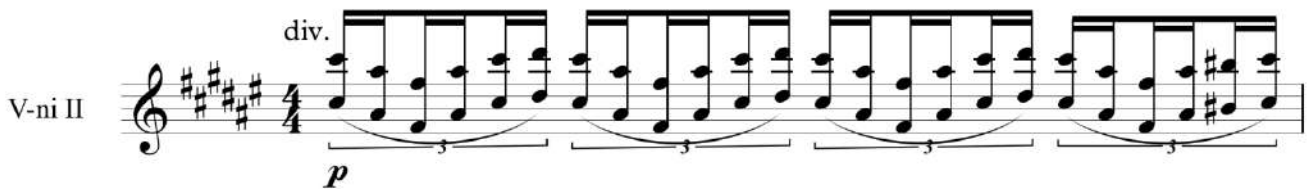


Рис. 27. Мотив мерцания моря (т. 64)



Рис. 28. Мотив триольного кружения (т. 75)

Музыкальный материал последнего, основанный на варианности нисходящего трихорда от III ступени лада, берет истоки в *мотивах трех волн* и *созерцания*, их также роднит оstinatность. Однако, между появлением мотивов 11

¹ Оригинальный текст Ницше: «Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen».

и 13 Дипенброк помещает *мотив квинты с фанфарой (12)*, который в свою очередь напоминает о квинтовом подголоске в первых тактах поэмы и *мотиве мольбы*: та же возвратная квинтовая интонация звучит в смягченном варианте — пунктирный ритм сменяется ровным ритмическим рисунком:

Рис. 29. Мотив квинты с фанфарой в партии трубы (тт. 73–75)

Возникновение образа Святой Девы Марии в интродукции связывается с включением в партитуру поэмы тембра колокольчика (Glockenspiel), обладающего конкретной смысловой нагрузкой: ему поручается проведение *мотива созерцания*. В данном разделе «имя Марии ассоциируется с церквями Генуи» [34, с. 148]. «Теперь все молчит!»¹ — безмолвие воплощается в музыке появлением генеральной паузы, символизирующей «великое молчание». Предваряющие его контрастные раскаты тремоло литавр усиливают зарождающийся драматизм событий и подготавливают ситуацию надвигающегося конфликта. В таком контексте «пауза может быть трактована как фигура *tnesis*, имеющая конвенциональную семантику с глубинным смыслом» [37, с. 36].

¹ Оригинальный текст Ницше: «Jetzt schweigt Alles!».

Начиная с первой фазы поэмы (вторая оркестровая интерлюдия; «Тут расстилается бледное и блестящее море»¹), основным разрабатываемым элементом становится *мотив безысходности* (14) в партии первых и вторых скрипок, выросший из *мотива трех волн*:

Andante maestoso

The musical score shows four staves: V-ni I, V-ni II, V-c., and C-b. The tempo is *Andante maestoso*. The first two staves (V-ni I and V-ni II) start with a *p* dynamic and include markings for *molto cresc.* and *piu cresc.*. The V-c. and C-b. parts start with *p espr.* and *arco* markings. The score includes various musical notations such as triplets (3) and sextuplets (6), and dynamic markings like *ff* and *div.*.

Рис. 30. Мотив безысходности в партиях первых и вторых скрипок (тт. 114–117)

Данный раздел характеризуется сменой фактуры, гармонического развития, а в партии баритона — типа мелодики. Если экспозиция была предельно многообразной, действенной, событийной и активной, то в данном случае общий план сменяется крупным — все происходящее далее трактуется сквозь призму субъективного восприятия человека, наступил этап неторопливого описания того, что предстает перед человеком.

Не менее важным в этой фазе является момент появления двух следующих элементов:

- *Мотив бледного и блестящего моря* (15), звучащий первоначально в партии баритона как характеристика моря из уст человека: спокойствие бледного и блестящего («bleich und glänzend») и в то же время властвующего моря.

¹ Оригинальный текст Ницше: «Das Meer liegt bleich und glänzend da».



Рис. 31. Мотив бледного и блестящего моря (тт. 128–131)

- *мотив успокоения* (16), представляющий собой ниспадающую фигуру от VI низкой к I ступени в тональности Dis-dur (т. 136), при котором Дипенброк ставит в партитуре ремарку «очень нежно, ласково». В этот момент человек подмечает игру разнообразных цветов неба¹, противопоставляемому бледному бесцветному морю:

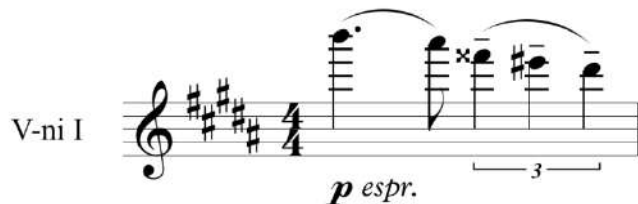


Рис. 32. Мотив успокоения (т. 136)

Акцент на использовании VI низкой ступени был сделан еще в первых тактах вокальной партии в тональности Fis-dur на слове *Meer* (море). Но прежде, чем мелодическая линия достигла V ступени, она приобрела очертания фигуры креста (Рис. 31).

В данном разделе формы тематический материал партии оркестра скорее служит комментатором душевных переживаний человека. Мелодике в партиях струнных и деревянных духовых свойственна орнаментальность. Голоса флейты, гобоя, кларнета, скрипки будто бы обволакивают человеческий голос, но не перебивают его, а сопутствуют и соперничают.

В тематическом и гармоническом развитии фазы возникает явная аллюзия на элементы вагнеровской композиции: звучание лейтмотива томления угадывается в схематичном строении *мотива безысходности* с его кружащейся мелодической

¹ «Небо играет свою вечную немую вечернюю игру красными, желтыми, зелеными цветами...». Оригинальный текст Ницше: «Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit rothen, gelben, grünen Farben...».

линией; присутствуют неожиданные разрешения диссонансов и особая красочность, непрерывное протяженно-замедленное развитие звуковой ткани, существующей «вне времени», активность модуляционного развития. Подобным образом Вагнер воплощает морскую стихию в третьем акте оперы «Тристан и Изольда». Невольные ассоциации создает ситуация изображаемых сумерек: для всех романтиков, включая Вагнера и Дипенброка, ночь¹ — особое время суток, ведь именно она возвышается над дневным светом (второй акт оперы «Тристан и Изольда»).

На словах «О, притворство этой немой красоты!»² в партии виолончели вновь звучит *мотив бледного и блестящего моря* (т. 157), и тут же возвращается *мотив безысходности* человека в партии гобоя (т. 161). Мелодическая линия баритона окружена инструментальными подголосками: так, в партии скрипки возникает попытка «выстроить унисон» с человеческим голосом и привести его к *мотиву успокоения*, но ощущение противодействия партий мешает этому осуществиться. Вслед за напоминанием в оркестре *мотива насмешки* начинается подготовка «ложного» гимна природы, основой которому должен стать *мотив безысходности*. Он звучит в тональности Cis-dur и обретает оркестровую полнозвучность, блеск и торжественность. Но ему не суждено утвердиться — наметилась вторая генеральная пауза (т. 176), которая, однако, не осуществляется в полной мере, тут же ее «перебивает» голос вокалиста: теперь человек не в силах удерживать свое молчание.

Так начинается вторая фаза симфонической поэмы, в которой реакция человека на происходящее становится моментом завязки действия, а именно драматического конфликтного столкновения двух сфер — величественной природы и человека, желающего превзойти себя как частицу природы, возвыситься

¹ К текстам, посвященным образу ночи, Дипенброк обращался неоднократно: «Майская ночь» («Ik zag in 't grondloos blauw de sterren vonken», 1885), «Ночная песнь странника» («Über allen Gipfeln ist Ruh», 1886), симфонические песни «Гимны к ночи» (диптих 1899 года), «Ночь» («Rings nun ruhet die Stadt», 1911), «Лидийская ночь» («Langs ruige rotsen, door verwarde wingerd-ranken», 1913).

² Оригинальный текст Ницше: «Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit!»

над ней, а значит над самим собой: «Да будет так!»¹ — центральный эпизод афоризма и музыкальной драматургии поэмы Дипенброка.

В первом разделе второй фазы (тт. 176–215) помимо развития *мотивов сомнения* и *сопротивления* из вступления, *насмешки*, и *успокоения* появляется новый материал — цитата гимна *Ave maris stella* (Рис. 16). Сохранив направление мелодической линии, Дипенброк записал ее крупными длительностями и изменил интервал между четвертым и пятым звуками с секунды на терцию, что позволило подчеркнуть звучание III ступени мажорной тональности.

В первых двух проведениях мелодии гимна Дипенброк использовал ее начальный семизвучный сегмент, охватывающий крайние звуки амбитуса, с доведением ее мелодической линии до верхней точки как символа веры. С этого момента начинается «путь идейного расхождения концепций Дипенброка и Ницше — композитор представляет собственную интерпретацию будущего финала афоризма-поэмы» [37, с. 39].

В 202 такте возникает тройной контрапункт *мотивов безысходности*, *rassus duriusculus* в партиях туб и контрабасов, словно напоминающей о «человеческом, слишком человеческом», и начального семизвучного фрагмента мелодии гимна. В данном случае мотивы сосуществуют в противодвижении: ламентозный *мотив безысходности* звучит в низком регистре партии первых и вторых скрипок, «жестковатый» хроматический ход исполняется в партиях басовых инструментов (туба и контрабас); фрагмент мелодии гимна — напротив, преимущественно восходящий, звучит в верхнем регистре в партиях деревянных духовых инструментов (в том числе флейта-пикколо) и ярко звонких валторн в строе *ля*.

Второе контрапунктическое соединение мотивов (тт. 209–211) возникает с изменениями: мелодия гимна звучит в одиночном соло флейты-пикколо, что ассоциируется с хрупкостью образа, его чистотой и смиренностью. Посредством «общих форм движения» происходит «снятие интонационно-чувственной определенности» [141, с. 211]. Любопытно, что мотив безысходности (в партии виолончели), вступающий в момент окончания проведения мелодии гимна, в

¹ Оригинальный текст Ницше: «Sei es drum!».

данном контрапункте теряет свой начальный сегмент, начиная постепенно разрушаться под влиянием гимна *Ave maris stella*¹.

В третьей оркестровой интерлюдии Дипенброк вновь отстраняет слушателя от активного действия, погружая в атмосферу по-вагнеровски непрерывного неспешного развития музыкального материала. Возникает явная аллюзия, граничащая с цитированием: в тактах 219-220 в партии вторых скрипок *мотив безысходности* вновь приближается к интонации вагнеровского лейтмотива томления, которая теперь слышна более отчетливо:

The image displays two systems of a musical score for measures 219-220. The first system covers measures 219-220 and features staves for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). Dynamics are marked as *pp*, *f*, and *ff*. The second system covers measures 221-224 and includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass (C-b.). It features markings for *Sordino*, *div.*, and a box highlighting *Espr. rall.* with a *p* dynamic. The time signature changes from 4/4 to 2/4 and then to common time (C).

Рис. 33. Аллюзия на лейтмотив томления во второй фазе поэмы (тт. 219-220)

Появление риторических вопросов со стороны человека (второй раздел второй фазы) усугубляет конфликт. Сомнение, колебание — то, что он продолжает испытывать. В данном фрагменте не случайным становится использование тембра ксилофона, звучащего искусственно и несколько зловеще, как еще одна попытка человека узреть со стороны природных сил враждебность.

¹ В статье о двух принципах музыкальной композиции в операх Вагнера — гетеротематическом и аутоотематическом — Г. Кнеплер приводит схожий пример из «Кольца нибелунга» Вагнера, где «темы нибелунгов окрашиваются тематизмом богов, иными словами, “просветляются”<...> В последних (примерно 40) тактах “Гибели богов” тематизм нибелунгов рушится под влиянием тем богов, дочерей Рейна, любви» [60, с. 189].

Третье проведение мелодии гимна появляется в заключительном разделе поэмы (т. 271). Она «”достраивается” до двенадцати звуков и звучит на выдержанном октавном басу в партии контрабасов после слов “Вы учите человека перестать быть человеком!”¹, а также предваряет три заключительных вопроса в тексте Ницше» [41, с. 28]. В рукописи поэмы Дипенброк «подчеркнул слово *aufhören* (переставать) как значимое для него и окончил речевую фразу в соответствии с пунктуацией Ницше восклицательным знаком (нисходящая квартовая интонация с остановкой на последнем звуке)» [34, с. 154]. Вопросы у Ницше приобретают яркий оттенок безысходности, которая в концепции композитора осталась побежденной. Возникает арка к экспозиции: *мотив созерцания* станет последним мотивом, звучащим совместно с партией человеческого голоса. Однако, прежде чем он появится, вернется *мотив трех волн*, который на этот раз не приведет в своем развитии к *мотиву вздымающегося моря*, как это было в первоначальном варианте. Образ морской стихии теперь представлен в партии баритона («О, море!», т. 265). В оркестре *мотив успокоения* звучит особенно просветленно на словах «покоящимся в самом себе»² (тт. 283–286). Дипенброк проводит мотив по разным голосам, образуя регистровый каскад контрапунктических соединений в партиях струнных инструментов и кларнета (в увеличении). Успокоение у Ницше кажется недостижимым; Дипенброк предлагает свое решение дилеммы.

В оркестровой постлюдии (тт. 291–324) «четвертое и пятое проведения мелодии гимна соотносятся как тема и ответ в полифонической форме. В партиях деревянных духовых и струнных инструментов в верхних регистрах, в особенности в партии валторны с ремаркой *gestopft* и в строе *ля*³, придающей особую яркость общему звучанию, мотив *Ave Maris Stella* обрел *гимническое*, величественное

¹ Оригинальный текст Ницше: «Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein!».

² Оригинальный текст Ницше: «über sich selber ruhend».

³ В партии валторн Дипенброк нередко пользуется приемом *gestopft* — игрой закрытым звуком. Данный прием широко применялся Густавом Малером. Исследователь его творчества, Инна Барсова отмечает: «Чтобы сделать тот или иной голос более рельефным, Малер часто прибегает к изменению звучности у инструментов медной и деревянной групп. Игра закрытым звуком у валторн (*gestopft*) привлекает Малера как сильнейшее средство акцентации» [9, с. 512].

звучание» [41, с. 28]¹. Дипенброк использует полный мелодический вариант строфы гимна. В заключительном пятом проведении мелодии гимна в контрапункте к ней присоединяется *мотив созерцания*, уже спокойного созерцания. Ничто теперь не может звучать убедительнее, чем этот возвышенно-торжественный гимн. Не помешает этому и включение *мотива passus duriusculus*, попеременно звучащего в партии тромбонов, туб и низких струнных (тт. 312–319). В данном эпизоде он проводится трижды, но на данном этапе представлен в полном одиночестве и символизирует лишь отголосок поработанной природной стихии. Словно сбросив оковы контрапункта, хроматический мотив трансформируется в диатонический вариант *мотива успокоения*, звучащий на этот раз в натуральном мажоре:

The musical score consists of three systems. The first system includes Tr-ne and Tuba staves. The Tr-ne staff begins with a triplet of eighth notes marked 'a3' and 'Solo f'. The Tuba staff has a 'Solo f' section. The second system includes Tuba, V-c., and C-b. staves. The V-c. and C-b. staves play a diatonic sequence marked 'Espr.' with triplet markings in the final measure.

Рис. 34. Трансформация мотива *passus duriusculus* в постлюдии поэмы «В великом молчании»

Такой исход в развитии одного из ключевых мотивов сравним с «идеей духовного выздоровления» [30, с. 52], на которую опирался Малер при создании Третьей симфонии.

Дипенброк завершил поэму умиротворенным, тихим хоральным звучанием почти полного оркестрового состава, «отключив» басовые линии и высветляя

¹ См. Приложение Е, Рис. 5.

верхним регистром терцовый тон тональности E-dur. Несмотря на отключение голоса баритона, оба персонажа (человек и природа) присутствуют в действии финала поэмы, а цитирование средневекового гимна становится символом веры спокойно молчащего теперь человека, нежели сил природы. Формируя достаточно стройную композицию с драматургией крещендирующего типа, устремленную к Божественному началу, Дипенброк переиначил смысл афоризма Ницше. Композитор «мыслил развязку драмы в появлении римско-католического образа веры в Бога; олицетворением образа стал гимн *Ave maris stella. Maris Stella* (в пер. с итал. — морская звезда) — метафорическая эмблема образа Девы Марии, которая, подобно путеводной Полярной звезде, направляет заблудившегося на верный путь к спасению» [37, с. 42].

Барсова отметила наличие в финале Третьей симфонии Густава Малера тенденции к открытой форме [9, с. 144], характерной также для заключительных частей его предыдущих симфоний. В «вершине пирамиды» Третьей «не наступает момент прекращения действия — констатации достигнутого» [9, с. 144]. Дипенброк, «опираясь на малеровскую модель движения драмы к открытой форме финала, устремляющего к обретению бесконечной Божественной радости, придал ей собственную интерпретацию в поэме и, в отличие от Малера, привел конфликт к разрешению, воплощающему ключевые идеи католической доктрины» [37, с. 42].

Симфоническая поэма «В великом молчании» стала вершиной четвертьвекового этапа композиторской деятельности Дипенброка. К этой вершине его привел не только музыкальный опыт, в котором Музыка и Слово взаимообогащали друг друга, но и опыт христианина-католика. Этот опыт дал Дипенброку дар убеждения вести с Ницше диалог о человеке и на привычном Ницше поле Слова, и на недоступном для Ницше поле Музыки. Недоступном — потому что одержать такую победу мог только композитор, прошедший через опыт глубокого постижения музыки Малера.

ГЛАВА 4.

ДИПЕНБРОК-ЭССЕИСТ

Творческое наследие огромного количества композиторов включает в себя литературные произведения¹. Из европейских композиторов наиболее известны имена тех, кто жил в XIX веке². Среди них Э. Т. А. Гофман (он же Иоганн Крайслер), Г. Берлиоз, Р. Шуман, Р. Вагнер, П. Чайковский, Ф. Ницше, А. Брюно, Б. Шоу, К. Дебюсси, В. Серов и другие композиторы. Все они испытывали желание реализовать себя в разных жанрах словесного творчества. Среди соотечественников Дипенброка также были композиторы, сочетавшие в своей деятельности сочинения музыкальных и литературных произведений: Ян Свелинк, Николаус Вильгельм Шрёдер-Штейнмец³, Антон Аверкамп⁴, Виллем Пейпер и другие. В культурной среде Нидерландов конца XIX века, как и во Франции, главными выразителями новых идей были литераторы. Опыт, приобретенный Дипенброком благодаря участию во встречах университетского кружка юных филологов *U.N.I.C.A.*, а затем его приобщению к нидерландскому литературному движению «восьмидесятников», ставшему в этой стране одним из передовых в то время, был пронесен им через всю жизнь. Литературная область служила для Дипенброка-композитора концептуальным источником эстетических идей.

¹ Во избежание углубления в область литературоведения здесь используется понятие «литературное произведение», под которым понимается «произведение человеческой мысли, закрепленное в письменном виде и обладающее общественным значением» [78].

² Здесь сознательно обходятся вниманием трактаты, сыгравшие огромную роль в развитии западной музыки: в развитии теоретической мысли и композиторской практике.

³ Шрёдер-Штейнмец, Николаус Вильгельм (нидерл. Nicolaus Wilhelm Schroeder-Steinmetz, 1793–1826) — нидерландский композитор, переводчик, музыкальный критик. Известен как редактор первого музыкального журнала в Нидерландах *Amphion* (Гронинген), существовавшего с 1818 по 1822 годы. Издавал статьи о творчестве В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Россини. Переводил литературные сочинения Э. Т. А. Гофмана на нидерландский язык.

⁴ Аверкамп, Антон (нидерл. Antonius Josephus (Anton) Averkamp, 1861–1934) — нидерландский композитор и певец, дирижер и педагог. Аверкамп стал автором трактатов по теории музыки, вокального искусства, хорового пения и хорового дирижирования.

§1. Дипенброк — *musicus* начала XX века?

На первый взгляд в заключительной главе исследования поздно ставить риторический вопрос, гипотетически предполагающий один из двух вариантов ответа: *compositor* или *musicus*. В первых трех главах работы Дипенброк был рассмотрен как представитель европейской (и нидерландской) профессии — как композитор (*compositor*). Переходя к обзору его литературных произведений, нельзя оставить без внимания точку зрения В. Пейпера: «Дипенброку пришлось полностью отказаться от менталитета, который мы называем типично музыкантским. Он не был только композитором, он не был *Nur-Musiker*» [198, с. 21]. К этому выводу исследователь пришел в результате постижения природы таланта Дипенброка, и именно природой таланта Пейпер объяснил дипенброковское «не только композитор».

Н. Тарасевич, исследовавший трактат нидерландского музыканта и теоретика Адриана Пети Коклико и его трактат *Compendium musices* (1552) в Послесловии к изданию констатировал появление в качестве альтернативы понятию «композитор» понятие «музыкант» — «*musicus* 2-й половины XX века» [63, с. 449–450]. Безоговорочно Дипенброк не подходит под описание *musicus*'a¹, но

¹ Коклико расшифровывал понятие *musicus*, представив описание четырех типов музыкантов (*первый* — те, кто создал Музыку и кто в различных сплетениях голосов соблюдал некую Гармонию (Орфей, Бозций, Гвидо Аретинский, Окегем, Обрехт); *второй* — те, кто являются математиками и нет никого, кто бы не превозносил их сочинения. Они слишком глубоко погружаются в научные дебри и спекуляции. (И. Тинкторис, Дюфаи, Беншуа); *третий* — самые выдающиеся музыканты, они великолепно сочетают теорию с практикой (Жоскен Дебре, Хенрик Изаак, Людвиг Зенфль, Адриан Вилларт, Моралес и другие); *четвертый* — музыканты поэтического толка, которые вскормлены идеями третьего) [63, с. 149]. Известно о том, что римский философ, богослов, теоретик музыки, государственный деятель Бозций в «Основах музыки» (ок. 500 г.) писал о трех типах *musicus*'a: «Первый род занят [музыкальными] инструментами, второй сочиняет песни, третий судит об инструментах и песнях» [73, с. 64]. Ни к одному из этих типов Дипенброк не может быть отнесен. Свое понимание и перевод понятия *musicus* предложил Ю.Н. Холопов: «...настоящий *musicus* — прежде всего тот, кто постиг гармонию мира (божественную гармонию) в ее связи с собственно музыкальной гармонией. Стало быть, это скорее философ, мудрец, жрец, нежели композитор в современном смысле и еще менее исполнитель. Мало просто исполнять или даже создавать музыку, чтобы быть *musicus*'ом. Поэтому лучше всего, вероятно, сюда подошло бы слово *музикус*, некогда употреблявшееся еще В. Стасовым, или точнее, *музософ* (по аналогии с философом). <...> Совершенный *музософ*, очевидно, это тот, кто адекватно воспринимает, исследует, познает триединую гармонию, а также создает музыкальную гармонию в соответствии с принципами гармонии мировой или триединой.

отдельные признаки этого вида музыканта у него присутствуют¹. Это относится к *литературной модальности* его творческой деятельности. Если же воспользоваться классификацией Коклико, ученика Жоскена Дебре, то Дипенброка, как показал анализ его музыкальных произведений во второй и третьей главах (с поправкой на время жизни Дипенброка), можно отнести к четвертому типу — «музыкант поэтического толка»².

Как музыкант, имеющий филологическое образование и обладающий литературным даром, Дипенброк особым образом чувствовал природу слова, что в полной мере нашло отражение в его литературных произведениях. Расхождение двух линий творчества (литературной и музыкальной) или же превосходство одной над другой было бы для него невыносимым, они развивались параллельно друг другу и пересекались на протяжении всей его жизни. Для Дипенброка, выросшего в среде, которая определила характер его художественного развития, это было важно. Он «принимал активное участие в бурной музыкальной жизни Амстердама: сотрудничал с дирижерами (В. Менгельберг, Г. Виотта), театральными режиссерами (В. Ройардс, Ф. Роеске), вел переписку с виднейшими музыкантами того времени (Г. Малер, А. Шёнберг, Ф. Шреккер, Э. Моор)» [35, с. 39]. При этом он достаточно остро ощущал необходимость в собственных высказываниях по многим вопросам, касающимся культуры и музыкального искусства, как прошлого, так и настоящего.

В нидерландских источниках профессиональная принадлежность Дипенброка к области филологии определяется по-разному, но всегда в сочетании с композиторской деятельностью: «латинист и композитор» (Лео Самама, музыковед и композитор), «человек, который жил в литературе» (Воутер Пап³),

Лишь в этом случае возможно частичное уподобление современного композитора подлинному «музикусу» Бозция» [Цит по: 73, с. 54].

¹ Ссылку на отсутствие специального музыкального образования не стоит учитывать. Шёнберг и Стравинский также не имели полного курса профессионального музыкального образования.

² Коклико не назвал имен музыкантов поэтического толка. Если интерпретировать этот тип, считаясь со временем жизни Дипенброка, то можно считать, что он был «вскормлен» идеями Вагнера, Ницше и Малера.

³ Пап, Воутер (нидерл. Wouter Paap, 1908–1981) — нидерландский музыковед, композитор. Издавал труды о творчестве И. С. Баха, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, А. Брукнера, А.

«католический композитор и эссеист» (Ян Банк¹ и М. ван Бюрен²), «композитор и культурный критик» и «защитник общественного искусства» (Бас де Йонг³), «композитор и эссеист» (Арьян ван Баст⁴, Яп Гедебург⁵). Такое разночтение именовании литературной деятельности Дипенброка отражает его восприятие представителями нидерландских гуманитарных кругов разных поколений. При выборе именовании «эссеист» предпочтение было отдано представителям разных профессий — музыканту Арьяну ван Басту, литературному критику Япу Гедебурге, историку Яну Банку и филологу Мартену ван Бюрену, чьи мнения в определении литературной деятельности Дипенброка совпали.

Литературные труды Дипенброка публиковались в разных изданиях. Первая публикация появилась в журнале «Амстердамец» (*De Amsterdammer*)⁶, в дальнейшем судьба привела его в «Новый вожатый» (*De Nieuwe Gids*)⁷. Данный журнал, как было сказано ранее⁸, создавался по инициативе «восьмидесятников».

Самый плодотворный период литературной деятельности Дипенброка был связан с журналом «Хроника» (*De Kroniek*)⁹. Тематический диапазон издания был широк: искусство, литература, музыка и театр, а также политика в стране и за рубежом (что было особенно актуально в то время). Концептуально умы авторов журнала сфокусировались на идеале общественного искусства, они были вдохновлены утопическим социализмом английского поэта, романиста и дизайнера Уильяма Морриса (1834–1896). Дипенброк в свою очередь не разделял взгляды активных социалистов, мировоззренчески в 1890-е годы он больше тяготел к

Тосканини, музыкальной жизни Утрехта. Совместно с этномузыкологом Я. Кунстом в 1946 году основал музыкальный журнал *Mens en melodie*, освещающий классическую музыку разных эпох.

¹ Банк, Ян (нидерл. Jan Bank, род. 1940) — нидерландский историк.

² Бюрен, Мартен ван (нидерл. Maarten van Buuren) — нидерландский профессор, исследователь в области французской литературы.

³ Йонг, Бас де (нидерл. Bas de Jong) — нидерландский музыковед.

⁴ Баст, Арьян ван (нидерл. Arjan van Baest, род. 1969) — нидерландский дирижер и композитор.

⁵ Гедебурге, Яп (нидерл. Jaap Goedegebuure, род. 1947) — нидерландский литературный критик, специалист по нидерландской литературе.

⁶ В журнале «Амстердамец» статьи печатались в 1882, 1893, 1898, 1911, 1914 гг.

⁷ В журнале «Новый вожатый» статьи печатались в 1891–1895, 1910 гг. Журнал существовал с 1885 по 1943 годы.

⁸ Название было заимствовано у литературного журнала «Вожатый» (*Gids*), основанного в 1837 году, в знак обновления литературного искусства в 1880-е годы.

⁹ В «Хронике» статьи Дипенброка печатались в 1895–1899 гг.

символизму, а точнее к мистическому символизму. Сообщая читателям о своих взглядах, касающихся искусства, общества в целом и музыки в частности, Дипенброк хотел придать увлечению символизмом расширяющийся импульс. Так, он пользовался возможностью издавать в 1890-е годы заметки о постановках вагнеровских опер, несмотря на непонимание его взглядов со стороны коллег. Публикации Дипенброка также можно было встретить в сатирическом еженедельнике «Занимайся своим делом» (*Propria Cures*)¹, журнале «Архитектура» (*Architectura*)², ежедневных газетах «Телеграф» (*De Telegraaf*)³ и «Новая роттердамская газета» (*De Nieuwe Rotterdamsche Courant*)⁴, изданиях «XX век» (*De XXe Eeuw*)⁵, «Время» (*De Tijd*)⁶, «Журнал о Голландии» (*La Revue de Hollande*)⁷ и «Отечество» (*Het Vaderland*)⁸.

Из всего корпуса литературных произведений Дипенброка свыше семидесяти статей значатся опубликованными при жизни. Спустя год после смерти Дипенброка увидело свет первое собрание его литературных произведений *Ommegangen*⁹. Сборник, составлением которого занимался нидерландский поэт, ученик и преданный друг Дипенброка Бальтазар Верхаген, содержит работы, написанные Дипенброком в период с 1891 и 1911 годы. В предисловии Верхаген писал о том, что данное издание является не только посвящением учителю, но отражением «его глубоких взглядов на все то, что затрагивает высшие интересы

¹ В журнале «Занимайся своим делом» в ноябре 1894 года была опубликована статья «Проблемы стиля» (*Het probleem van den stijl*).

² В журнале «Архитектура» в мае 1897 года была опубликована статья «В семидесятую годовщину доктора Питера Кёйперса» (*Bij den zeventigsten verjaardag van Dr. P. J.H. Cuypers*).

³ В журнале «Телеграф» статьи печатались в 1902–1903, 1914–1915, 1917 гг.

⁴ В журнале «Новое роттердамское движение» статьи печатались в 1902, 1911 гг.

⁵ В журнале «XX век» в феврале и мае 1907 года были опубликованы статьи «Профессор де Бур о Ницше» (*Prof. de Boer over Nietzsche*) и «Профессор де Бур и Ницше» (*Prof. de Boer en Nietzsche*) соответственно.

⁶ В журнале «Время» в марте 1912 года была опубликована статья «В ответ на критику» (*Naar aanleiding van een critiek*).

⁷ В «Журнале о Голландии» в декабре 1916 года была опубликована статья «Нидерланды и Франция» (*Nederland en Frankrijk*).

⁸ В журнале «Отечество» в июле 1919 года была опубликована статья «Музыка и политика» (*Muziek en politiek*).

⁹ Diepenbrock A. *Ommegangen. Verzamelde opstellen*. Amsterdam, 1922.

искусства и высокое музыкальное настроение, <...> что очаровывало его [Дипенброка — прим. Е.Д.] и вдохновляло на собственные творения» [174, с. 4].

Э. Резер в издании полного собрания литературных произведений Дипенброка *Versamelde geschriften* (1950)¹ обозначил четыре основных периода в литературной деятельности Дипенброка [175, 8–10]:

- 1891–1893 годы — ранние статьи преимущественно философско-эстетической направленности (публикации в журнале «Новый вожатый»);

- 1895–1899 годы — самый активный период литературной деятельности (публикации в журнале «Хроника»); эссе, посвященные нидерландским постановкам опер Вагнера.

- 1902–1912 годы — центральными в этот период являются эссе о выступлениях профессора Т. де Бура о Ницше. Добавим здесь имя Г. Малера;

- 1914–1920 годы² — Первая мировая война и послевоенные годы, когда основной темой эссе стала немецкая угроза европейской цивилизации.

Тематический спектр эссе Дипенброка разнообразен: музыкальная культура и жизнь, литература различных эпох, античность, философия, художественная сфера изобразительного искусства и архитектуры, Первая мировая война, культурно-социальные вопросы и другие. В целом они составляют два крупных блока: эссе на музыкальные³ и немусикальные (политические, исторические, социальные)⁴ темы. Однако целесообразным видится классифицировать литературное наследие Дипенброка по периодам, предложенным Э. Резером⁵. По

¹ Резер готовил издание в сотрудничестве с дочерью композитора Теей Дипенброк (1907–1995). Расширив издание, исследователь включил в содержание собрания литературных сочинений печатные версии рукописных черновых набросков и фрагментов статей и обзоров Дипенброка, не издававшихся ранее, заметок, адресованных редакторам журналов, а также текстовых материалов его лекций, прочитанных на собраниях *U.N.I.C.A.*

² В целом периодизация литературной деятельности Дипенброка совпадает с периодизацией его композиторской деятельности.

³ Опубликовано при жизни около шестидесяти статей.

⁴ Опубликовано при жизни свыше тридцати статей.

⁵ При отборе литературного материала критерием отбора было следующее определение эссе: *essai* (франц. опыт, набросок) — жанр литературно-критической философской, историко-биографической, публицистической прозы, сочетающей индивидуальную позицию автора с непринужденным, часто парадоксальным изложением [147].

мере необходимости для полноты представлений об объекте интересов Дипенброка кроме эссе привлекаются отдельные статьи и рецензии.

§2. Публикации в журнале «Новый вожатый»

В литературной деятельности Дипенброка подготовительным этапом можно считать его вхождение в состав кружка *U.N.I.C.A.*¹. В студенческие годы было опубликовано лишь одно эссе — о драматической легенде Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» (*La damnation de Faust*, 1882)². Оно стало ответным жестом в сторону публикации анонимного автора, назвавшего себя Мелофилосом, который после амстердамской премьеры сочинения Берлиоза³ в журнале «Амстердамец» дал скептическую оценку его произведению. Дипенброк критиковал автора публикации за предубеждение и невежество по отношению к прекрасной музыке Берлиоза. Аноним писал о том, что в ней «не хватает спонтанности и вдохновения» [175, с. 15], на что Дипенброк ответил: «перед такими произведениями искусства каждый, даже художник, должен воздерживаться от мгновенного суждения» [175, с. 15]. Не видя убедительных аргументов со стороны Мелофилоса, Дипенброк призывал его с уважением отнестись к творчеству «художника».

Одна из первых и ключевых работ первого периода, опубликованная в журнале «Новый вожатый», принесла Дипенброку известность в Амстердаме. Развернутое эссе «Мелодия и мысль, или Музыка в интеллектуальной эволюции» (*Melodie en gedachte of De muziek in de intellectueele evolutie*, 1891–1892)⁴ представляет собой размышление-путешествие автора по векам и эпохам. Путь этот берет начало в эпоху Средневековья и достигает своей вершины в XIX

¹ На собраниях кружка Дипенброк читал лекции на темы: «Кое-что о падении Римской республики», «Юлиан Отступник и его жизнь. Характеристика-эскиз», «Впечатления о природе Древности».

² Опубликовано впервые в журнале «Амстердамец» от 6 августа 1882 года (№ 267).

³ Премьера «Осуждения Фауста» в Нидерландах состоялась в июле 1882 года под управлением Даниэля де Ланге.

⁴ Опубликовано впервые в журнале «Новый вожатый» в декабре 1891 года (Вып. VII, №2).

столетии¹. Представим эту линию жизни музыкального искусства², следуя за Дипенброком:

Раннее Средневековье — музыка как «выражение души христианства»³;

*Палестрина*⁴ — «бесконечное экстатическое стремление к небесам <...> шепчет священные гимны Палестрины, которые подслащают и разъясняют схоластические абстракции голландцев и фламандцев светом и теплом, полученными благодаря более тонкому контуру и легкому потоку его мелодии», «апофеоз религиозного чувства Средневековья в изысканных формах эпохи Возрождения»;

Бах — «поздняя готика в музыке», «северный мистик, полный чудесных ясновидений и наивных откровений о тайнах ритма и гармонии», «лирик своего религиозного чувства»;

Гендель — «эпический певец»;

Глюк — «драматург», «продолжатель традиций Люлли, предшественник Вагнера»;

Моцарт — «драматург», «с большим вздохом творящий в высшем проявлении искусства»;

Бетховен — «теперь музыка стала искусством индивидуального, уединенного чувства, раскрытия тайн редкой и одинокой человеческой души в самой нематериальной материи».

«Материальным великолепием и глубокой тайной» [175, с. 28] наполнена и ночь мечтателя Новалиса, в чьей душе «расцвели чудесные цветы мистического

¹ Возможно, здесь сказалось влияние Ницше. Свасьян писал о сжатии у Ницше интервала в двадцать пять столетий до вчерашнего дня [96, с. 14].

² О ней сообщает и Л. Самама [208, с. 187] в монографии о вокальном творчестве Дипенброка.

³ Здесь и далее — характеристики Дипенброка.

⁴ Самама указывает на то, что поклонение творчеству Палестрины, как и других композиторов эпохи Возрождения, распространявшееся в Нидерландах (особенно после 1853 года — восстановление католических структур), привело к истинному пониманию «тесной взаимосвязи, существовавшей еще в XVI веке между исповеданием и музыкальной техникой» [208, с. 196]. Вероятно, Дипенброк подразумевал современные ему идеи регенсбургского цецилианства, культивировавшего возрождение григорианского пения и начавшего «движение за очищение церковных произведений от <...> влияний (оперы и симфонии) и сохранение в них возвышенного “ренессансного” строя» [79, с. 9].

восторга и ясновидения» [175, с. 28]. Дипенброк, придающий огромное значение ночи в своем творчестве, именует ее «священной, как у гомеровских греков» [175, с. 28].

В отличие от «слуг старого режима» Моцарта и Генделя [175, с. 31], феномен Бетховена, по мнению Дипенброка, олицетворяет «сумерки, весну, начало, предсказание» [175, с. 31] или же «прелюдию искусства девятнадцатого века <...>, чувств и мыслей девятнадцатого века, искусства и мудрости, чувственной и мыслительной красоты. И правда в том, по мнению Ницше, что вся музыка эха утраченной формы жизни и мышления не применима к Бетховену, тогда как это применимо к Палестрине и Баху, Гайдну и Моцарту» [175, с. 28–29].

«Бетховенская» прелюдия готовит появление Вагнера, который в отличие от предшественников не отказывался от материального мира, он был «великим художником, который открыл мелодию вещей, тишины и звуков, видимого и невидимого, города и моря, ночи и утра, человека и девы любви и ненависти, солнца и смерти <...>. Вагнер искажил наш слух и обострил нашу слуховую чувствительность. Мы выросли среди его звуков» [Цит. по: 208, с. 13].

В эссе «Реми Гурмон: латинская мистика» (*Remy de Gourmont: Le Latin mystique*, 1892) Дипенброк поставил Новалиса и Гёте во главу ряда «инициаторов всемогущей “науки” культуры» [175, с. 48], к которым он отнес Бодлера и Вагнера, Вилье и Флобера, Малларме и Лафорга, Верлена и Гюйсманса. Все они были теми из «немногих посвященных» в тайну «магии экзотики в звуках, цвете и форме, ощущаемой вездесущности мистического духа минувших веков, чьи атомы кружили сквозь разряженный воздух времени, ясновидящей любви к священным символам, магической музыке...» [175, с. 48]. При этом Гюйсманс, автор нашумевшего декадентского романа «Наоборот», прочитанного Дипенброком в 1891 году, все же выделяется из этого ряда. Дипенброк увидел в нем «одну из самых сложных фигур этого странного времени» [175, с. 49], живущих, как и Ницше, в обременении мыслями о тяжелом будущем. Оба, по мнению Дипенброка, оказались «безнадежно отчаявшимися» [175, с. 49] в это переломное время.

В 1890-е годы Дипенброк отчетливо осознавал, что современная ему западная культура представляет собой ничто иное, как упадничество уходящей эпохи¹. Одним из главных симптомов декаданса он мыслил дилетантизм [175, с. 64], а французских писателей М. Барреса и Э. Ренана — «двумя самыми выдающимися представителями этого эксцентричного духовного гермафродитизма» [175, с. 64]. Реми де Гурмон стал одним из тех, кто «исцеляет» искусство XIX столетия. В данном эссе Дипенброк сравнил Гурмона с немецким церковным музыкантом и музыковедом Францем Ксавером Хаберлем: также как Хаберль возрождает наследие Палестрины, Гурмон делал «доступной мистическую латинскую литературу» [175, с. 53].

Название эссе «Сумерки» (*Schemeringen*, 1893)² стало метафорой современности Дипенброка, пребывая в которой он с пессимизмом наблюдал за «отсветом» былой славы европейской культуры, находящейся за горизонтом истории, но пророчески надеялся на новое «сияние золотого неба» [175, с. 55]. Последние фразы гласят: «Весна уже прошла над нами! Возможно и лето придет!» [175, с. 66].

В «Сумерках» Дипенброк также поднял тему взаимоотношений музыки и вещей, раскрывая секрет власти Вагнера над Европой. Дипенброк утверждал, что музыка существует «не до, а после вещей. Слово находится в модусе настоящего, звук — душевное эхо вещей, “размышление о вещи”, что “нежнее”. В единстве нежности и интенсивности впервые в творчестве Вагнера искусство охватило все, что принадлежит трем сферам неприкасаемого: состояние разума, состояние души, состояние духа. Следовательно, в более узком музыкальном смысле его работа является синтезом и исполнением всей музыки прошлого» [175, с. 65].

Литературная деятельность Дипенброка в кругу «восьмидесятников» осуществлялась непродолжительно, поскольку им все больше овладевало уверенное желание посвятить себя музыке.

¹ Здесь Дипенброк, по-видимому, солидарен с мыслями Макса Нордау о периоде *fin de siècle* [99, с. 26].

² Опубликовано впервые в журнале «Новый вожатый» в августе 1893 года (Вып. VIII, №6).

§3. Публикации в журнале «Хроника»

В 1895 году Дипенброк принял решение перейти в штат нового еженедельника «Хроника», основанного нидерландским журналистом Питером Лодевейком Таким (1848–1907). Начался не менее краткий, но самый плодотворный период¹ литературного творчества Дипенброка. Его продолжали волновать проблемы музыкального искусства. Ряд эссе был посвящен оперным постановкам Вагнера в Амстердаме. Дипенброк также затрагивал вопросы музыки композиторов-современников, как зарубежных, так и нидерландских. К отдельной группе можно отнести те эссе, которые повествуют о творчестве нидерландских литераторов и художников.

Второй период открыло эссе «Музыка» (*Muziek*)², в котором Дипенброк призывал читателя на страницах данного журнала начать изучать различные музыкальные проблемные вопросы истории музыки уходящего столетия, отмеченные характером «трагического и романтического пессимизма»³ [175, с. 84]. Это чувство жило в Дипенброке вместе с миссионерским желанием изменить состояние современной культуры, направлять свои силы на ее исцеление, стремиться к идеалам, произрастающим из античности и эпохи Возрождения. Одним из таких идеалов для Дипенброка было наследие Палестрины и Яна Свелинка. Так, в статье «Музыка и филология» (*Muziek en Philologie*)⁴ он обращался к читателям с просьбой поддержать «исключительно национальное дело» [175, с. 87] — осуществление печатного издания собрания сочинений Свелинка, в которое должны были войти пьесы для органа, четыре книги Псалмов, Священные песнопения, песни и другие сочинения. Дипенброк расценивал эту задачу как необходимость и даже как «обязанность, которую Нидерланды должны выполнить как можно скорее» [175, с. 87] в том числе в целях развития музыкальной науки.

¹ В данном журнале было издано тридцать восемь статей в течение четырех лет.

² Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 1 января 1895 года (№1).

³ Возможно, это парафраз на название «Рождение трагедии или эллинизм и пессимизм» Ницше.

⁴ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 3 февраля 1895 года (Вып. I, №6).

Еще одно эссе — «Музыка и модернизм» (*Muziek en modernisme*, 1895)¹ — стало реакцией Дипенброка на постановку в амстердамском Штадтшаубурге музыкальной драмы Альфреда Брюно «Осада мельницы» (1893)² в исполнении труппы Голландской оперы под управлением автора. Вагнер, по мнению Дипенброка, стал для Брюно тем, кто открыл последующим поколениям композиторов «настолько легкодоступный и ясный путь, что [их] некоторые ошибки кажутся непростительными» [175, с. 97]. Одну из таких ошибок новых французских музыкантов Дипенброк видел в опасности их же заслуг: «они ищут прежде всего яркую характеристичность [в своем искусстве – прим. Е.Д.], и более того, <...> они связаны с некоторыми представителями современной французской графики и живописи»³. Их сочинения, полагал Дипенброк создают «антимзыкальное впечатление» [175, с. 97]. Автор подчеркивал, что «заслуги этих музыкантов являются их же недостатками» [174, 97]. Называя их музыкальное искусство «интермеццо между истинно хорошей музыкой прежних времен и будущего» [175, с. 97], Дипенброк надеялся, что в ближайшем будущем оно, наконец, «получит окончательный удар» [175, с. 97], перейдя на уровень нового искусства, и выйдет за пределы того состояния, когда «уши должны страдать» [175, с. 97]. В сопоставлении композиторского пафоса (*pathos*) французов, их «интеллектуального наслаждения чувствами» (*intellectueel de zinnen genietenden*) и традиций европейской музыки предыдущих десятилетий Дипенброк усматривал проблему в том, что по сравнению с композиторами предшествующих десятилетий, например, Шуманом и Мендельсоном, французские «не хотят быть ни чистыми, ни милыми, ни этически патетическими, но типичными и характеристичными, прежде всего оригинальными» [175, с. 97]. Он не был удовлетворен сочинением Альфреда Брюно, поскольку присутствующие в нем «калейдоскопический эксперимент и жонглирование маленькими абсолютно

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 10 марта 1895 года (Вып. I, №11).

² Музыкальная драма А. Брюно в четырех действиях, либретто Л. Галле по одноименному рассказу Э. Золя. Премьера состоялась в Париже 23 ноября 1893 года, Театр «Опера-комик».

³ Дипенброк имеет в виду творчество художников Жан-Франсуа Рафаэлли (1850–1924) и Анри де Тулуз-Лотрека (1864–1901).

декоративными (внешними) мотивами не делает эту работу ни оперой, ни драмой, ни симфонической драмой, при этом не создается впечатление, что здесь рождается новый мир» [175, с. 100]. Брюно Дипенброк считал одной из «сложных натур» (*die complexe naturen*) своего времени.

Эссе «“Возвращение к древнему” в музыке» (*De ‘terugkeer tot het oude’ in de muziek*, 1898)¹ представляет собой рассуждение, последовавшее после посещения Дипенброком концерта Малого хора а cappella под управлением Антона Аверкампа в Круглой лютеранской церкви Амстердама. Изначально Дипенброка волновал вопрос восприятия слушателем различного рода музыки. В качестве примера он сопоставил симфонические поэмы «Рош Ха-Шана» К. Смулдерса и «Так говорит Заратустра» Р. Штрауса и пришел к выводу о том, что нидерландская публика «несмотря на то, что превосходит немцев по вкусу, а французов по предубежденности суждения, <...> предпочитает пестрое, шумное и резкое гармоничному, строгому, выдающемуся и молчаливому» [175, с. 199]. Неэксцентричная музыка Смулдерса, отвечающая последним характеристикам, осталась «в тени». Дипенброк вспомнил прошедшее воскресенье, когда под руководством того же Аверкампа звучала месса Палестрины *Ecce ego Joannes*, и указывая на сходство в названиях мессы и поэмы Штрауса, Дипенброк заключил, что при сопоставлении звучания этих сочинений «чувствуется резкий контраст между величием прошлого и “величием” настоящего» [175, с. 199].

Далее Дипенброк объяснил принципы древних мастеров XVI века следующим образом:

- 1) глубокое понимание слова (литературный принцип);
- 2) правильное равновесие между звуком и словом (гармонический и контрапунктический принципы);
- 3) поиск правильного мелодического типа (мелодический принцип).

Он пришел к выводу о том, что именно Рихард Вагнер в XIX веке, создавая музыкальную драму, внес ясность относительно каждого из трех принципов, что «задача вокального композитора отличается от задачи инструментального

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 18 декабря 1898 года (Вып. IV, №208).

композитора — изобразить в звуках то, что стоит над словом, символизирующим понятие, а также что возможна вокальная музыка, которая подобно древней григорианской вокальной мелодии¹ не контролируется метрическими и ритмическими принципами инструментальной музыки. <...> Композитор должен ощутить дух стихов, из которого они возникли и язык стихов, на котором они написаны» [175, с. 201]. В письмах Антону Деркиндерену Дипенброк отмечал особое мастерство Вагнера в отношении работы с текстом [208, с. 189].

§4. Об искусстве современников

Среди публикаций Дипенброка, посвященных отдельным персонам или произведениям, совсем немного тех, что обращены к творчеству соотечественников. Тем не менее, ряд эссе посвящен деятельности представителей нидерландской культуры его времени в области архитектуры, литературы и изобразительного искусства. Однако музыка французских, немецких, австрийских и итальянских композиторов — представителей музыкальных культур с длительным непрерывным развитием — на страницах «Хроники» представлена гораздо шире.

Грандиозная оратория Сезара Франка «Заповеди блаженства», в которой композитор использовал текст Нагорной проповеди Иисуса Христа, впервые прозвучала в Амстердаме в феврале 1895 года. Премьера не могла пройти мимо внимания глубоко верующего Дипенброка. По этому поводу он написал эссе «“Заповеди блаженства” Сезара Франка» (*Les Béatitudes van César Franck*)². Дипенброк упомянул о Вагнере, который, по его мнению, не мог стать тем, кто должен «произнести последнее слово в музыке» [175, с. 94]. Появление «новой музыки» во Франции, к которой Дипенброк без сомнения отнес ораторию Франка, он мыслил явлением закономерным, подтверждая мысль высказыванием великого Новалиса: «Жизнь образованного человека должна чередоваться с музыкой и без

¹ Оригинал текста Дипенброка: «de oude Gregoriaansche woordmelodie».

² Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 24 февраля 1895 года (Вып. I, № 9).

музыки, как сон и бодрствование» [175, с. 94]. Премьера, инициатором которой стал нидерландский композитор Юлиус Рёнтген, вызвала у Дипенброка ноту сожаления ввиду проблем с исполнением (купюры и участие немецкого тенора, «которому не хватало своеобразия в характере голоса» [175, с. 96]).

Поводом для радости Дипенброка, а также всего музыкального сообщества столицы Нидерландов, стал первый визит в Амстердам Рихарда Штрауса в октябре 1897 года. Восторженные чувства Дипенброк высказал в заметке «Рихард Штраус» (*Richard Strauss*, 1897)¹ по поводу того, насколько убедительны были «иногда измученные движения» [175, с. 176] дирижирующего композитора, насколько «освежающе было видеть человека, который презирает видимость, потому что реальность, которой он является, намного выше любой видимости, даже самой искусственной» [175, с. 176]. Дипенброку Штраус казался уверенным в себе и в то же время правдивым, незаносчивым мастером.

Через полгода по инициативе представителей Общества содействия развитию музыкального искусства (*Maatschappij tot bevordering der Toonkunst*) во главе с Юлиусом Рёнтгеном в Амстердаме был возведен памятник Иоганнесу Брамсу. В связи с этим появилось неопубликованное при жизни Дипенбока эссе «Памятник Брамсу в Амстердаме» (*De Brahms-herdenking te Amsterdam*, 1898)². В Брамсе Дипенброк видел того, кто мог бы завершать «великий период немецкого Ренессанса, который начался с Винкельмана и Лессинга, достиг своего пика у Гёте и Бетховена и закончился в литературе у Беттины [фон Арним] и в музыке Брамса» [175, с. 317], восхищавшегося творчеством последней. Дипенброк назвал две черты, которые сближают Брамса с вышеназванными творцами: «сентиментальное видение античности и некий полумистический, полурационалистический мистицизм» [175, с. 317]. Однако моменты страстного начала в более поздний период творчества Брамса сменяются «идиллией, проникающей в его размышления» [175, с. 317]. Дипенброк привел пример этих изменений —

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 17 октября 1897 года (Вып. III, № 147).

² Опубликовано впервые в собрании литературных сочинений *Versamelde geschriften* (1950), подготовленном Э. Резером и Т. Дипенброк.

«Любовную песнь» Брамса, которая в отличие от «жесткого и бесцветного» (Дипенброк) «Реквиема» имеет «созерцательный характер, объективность, как сказали бы немцы, который можно было бы назвать Гётеанством Брамса» [175, с. 317].

Очередное эссе вышло в журнале «Хроника» по поводу представления в Амстердаме оратории «Воскресение Лазаря» (*La risurrezione di Lazzaro*, 1899)¹ молодого итальянского церковного композитора Лоренцо Перози (1872–1956) в исполнении труппы Итальянской Оперы в Концертгебау. Дипенброку было ясно, что перед ним композитор, музыка которого обладает сложившимся индивидуальным стилем. В музыке оратории Дипенброк услышал влияние Вагнера, в частности в гармонии, при этом «свободной от болезненного или тщетного стремления к оригинальности» [175, с. 205]. Незадолго до этого Дипенброк ознакомился с его ранней *Missa Patriarchalis* для смешанного хора и органа, не распознав тогда в этой музыке индивидуальность представителя регенсбургской школы. На этот раз Дипенброк был удивлен, как достойно и скоро итальянский молодой мастер завоевал признание европейского масштаба.

Дипенброком написано немало рецензий на концерты и театральные постановки. В мае 1896 года в «Хронике» появилась рецензия на представление Фортепианного концерта ля минор Карла Смулдерса², в исполнении автора музыки и оркестра «Концертгебау» под управлением В. Менгельберга. Дипенброк писал: «В этом сочинении три основных раздела сталкиваются друг с другом, возникает разработка очень простого основного мотива с его горестно-мучительным изгибом мелодии, подобного “лейтмотиву”, который пересекает все сочинение в бесконечных изменениях цвета и формы и вряд ли связан чисто музыкальной тематической работой, известной нам из сонат и симфоний Бетховена, а скорее способом, при котором типичные мотивы вагнеровского второго периода благодаря их гармоническим, метрическим и ритмическим изменениям, символизируют движение страстей в драме» [175, с. 147]. На том же концерте

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 29 января 1899 года (Вып. V, № 214).

² Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 10 мая 1896 года (Вып. II, № 72).

Смолдерс исполнил «финальную сцену оперы Вагнера “Тристан и Изольда” в фортепианной редакции Ференца Листа» [43, с. 184].

О личности крупнейшего нидерландского архитектора Питера Кёйперса (1827–1921) Дипенброк писал дважды: «Мудрый строитель» (*De wijze bouwmeester*)¹ и «В семидесятую годовщину доктора Питера Кёйперса» (*Bij den zeventigsten verjaardag van Dr P.J.H. Cuypers*)². В обеих он напомнил о том обстоятельстве, что современники не всегда с пониманием относились к его деятельности, обвиняя в несоблюдении «славной национальной традиции почти трех веков» [175, с. 169]. Однако, по мнению Дипенброка, Кёйперс достоин быть счастливым мастером, к этому он шел вопреки порой несправедливой критики и «оставаясь верным своим идеалам» [175, с. 168], создавая новый стиль в архитектуре, устремляя взор в будущее. В этой верности идеалам заключена ценность его личности. Дипенброк в эссе часто приводит яркие примеры, сопоставления. Так он поступил в данных публикациях: Ницше, вечный «спутник» Дипенброка, сообщал когда-то своим ученикам о том, что «работы некоторых из античных философов считались опровержимыми, но личность их была сама по себе неопровержима, поэтому такой тип может быть назван бессмертным» [175, с. 169]. Бессмертным для Дипенброка мыслился и талант Кёйперса.

«Самого рассудительного называют провидцем» [175, с. 157]. Эти слова Новалиса Дипенброк предпослал эссе под названием «Новая фреска Деркиндерена» (*De nieuwe wandschildering van Derkinderen*, 1896)³. Нидерландский художник и декоратор стал автором двух фресок в ратуше Хертогенбоса в первой половине 1890-х годов, отмеченных появлением новаторских приемов в работе художника, нарушающего принципы традиционного искусства настенной живописи, которое «требовало, чтобы каждый предмет, каждая фигура были представлены на основе тщательного археологического, исторического и художественно-исторического исследования» [169, с. 24].

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 26 мая 1895 года (Вып. I, № 22).

² Опубликовано впервые в журнале «Архитектура» от 16 мая 1897 года (Вып. V, № 20).

³ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 6 сентября 1896 года (Вып. II, № 89).

Предметом рассуждений Дипенброка становятся стилевые изменения во второй фреске, которые он определил как «поворот от пафоса [*pathos*] к обряду [*ritus*], от эмоции к созерцанию, от лирического к литургическому, от музыки цветов к музыке геометрических пропорций» [175, с. 157]. Говоря о французском происхождении нидерландского пейзажа, Дипенброк подводит к мысли о том, что современный нидерландский пейзаж «представляет собой новую фазу индивидуализма против старого классицизма» [175, с. 159]. Вероятно, именно это обстоятельство стало причиной обширной полемики вокруг фресок Деркиндерена.

В 1896 году внимание Дипенброка привлекла публикация романа нидерландского прозаика-неоромантика Артура ван Схендела (1874–1946) «Дракон» (*Dragon*, 1896)¹, положительно принятого «восьмидесятниками». Называя факт появления романа восхитительным, Дипенброк разглядел в письме молодого писателя «похвальное стремление к чистоте стиля» [175, с. 165]. Позже в наследии Дипенброка обнаружили рукописи, посвященные двум нидерландским поэтам, его близким друзьям — Герману Гортеру и Виллему Клосу. Гортер, увлеченный политическими идеями, в 1897 году вступил в Социал-демократическую рабочую партию Нидерландов. В начале своего сборника «Школа поэзии» (1897) он писал о том, что после 1880–х годов нидерландская литература стала буржуазной. Дипенброк воспринял эту мысль как «химеру, возникшую в голове поэта» [175, с. 311]. Тем не менее Гортер, не оставивший поэзию за рамками нового рода деятельности, «когда говорил о литературе, продолжал рассматриваться как художник, а не практический социалист» [175, с. 311].

В 1910 году Дипенброк готовил публикацию «Виллему Клосу» (*Aan Willem Kloos*) для памятной книги, создание которой было приурочено к 25-летию со дня основания журнала «Новый вожатый». Дипенброк обратился к Клосу со словами благодарности за то, что тот открыл ему путь к «восьмидесятникам», к современной поэзии и прозе, вспомнил первую встречу с Клосом в университете на занятиях по древним языкам, а также с поэтом Жаком Перком (1859–1881), в

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 27 декабря 1896 года (Вып. II, № 105).

сонетах которого, как замечал Дипенброк, «голландский язык может конкурировать не только в пластичности, но и в музыкальности с французским и немецким языками, и что они могут быть написаны и исполнены так же, как сонеты Данте, Петрарки или Гёте» [175, с. 334]. Дипенброк деликатно рассуждал о давних моментах недопонимания в кругу литераторов, о проблемах будущего искусства и о риторике в поэтическом искусстве¹.

§5. Рихард Вагнер

Имя Рихарда Вагнера в эссе Дипенброка можно встретить едва ли не чаще, чем другие. Отдельное место среди работ данного периода принадлежит теме оперного творчества Вагнера. «По мере распространения вагнеровской музыки по всем направлениям европейского континента количество сторонников Вагнера, как известно, росло, хотя были и противники. Музыка Вагнера влияла на творческую судьбу многих композиторов, перекрещивала судьбы одних, отдаляла друг от друга других» [35, с. 33]. Яркий резонанс, который пробудили премьеры вагнеровских опер в Европе, испытали и Нидерланды, где творчество Вагнера стало известно еще в шестидесятые годы XIX века. Тогда прогремели премьеры опер «Лоэнгрин» (1862), «Риенци» (1868), «Летучий голландец» (1869). За ними последовали премьеры «Валькирии» (1878) и «Нюрнбергских мейстерзингеров» (1879). В 1883 году в Нидерландах впервые были представлены три из четырех частей тетралогии «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Зигфрид» и «Гибель Богов»). Вагнер, таким образом, оказался у истоков обновления нидерландского оперного искусства. Масштабные паломничества нидерландцев в Байройт в 1880–е годы (а затем и в 1890–е) с появлением Вагнеровского общества в Амстердаме постепенно дополнялись более частыми «домашними» постановками с участием нидерландских певцов, а в 1885 году постановки опер Вагнера осуществлялись уже

¹ Так, ритором Дипенброк именуется человека, для которого «Слово» больше не должно становиться «плотью», но уже является «плотью» или же «делом», «реальностью» [175, с. 337].

силами нидерландских исполнителей. Все эти события происходили на глазах Дипенброрка и получали освещение в его рецензиях.

Первое упоминание о Вагнере в литературном творчестве Дипенброка появилось в начале 1890-х годов в эссе «О Верхулсте» (*Over Verhulst*, 1891)¹. Для Дипенброка Вагнер — свидетельство новой жизни в музыкальной Германии (он ставил его на один уровень с литературным искусством Франции, живописи и литературы в Нидерландах). Дипенброк нарек его гением международного масштаба. Вагнер стал для Дипенброка демонически одаренным человеком, одним из «подарков» XIX столетия грядущим временам.

В литературном наследии Дипенброка имеется шесть работ², посвященных непосредственно операм Вагнера, представленным в Амстердаме в середине 1890-х годов. Первые пять из них были опубликованы в журнале «Хроника». Поводом для появления первой рецензии «О представлении “Зигфрида”» (*Over een opvoering van Siegfried*)³ стала постановка оперы 1 февраля 1895 года в городском театре Амстердама — Штадшаубурге. Она вызвала у Дипенброка восторженную реакцию. Ту постановку он назвал «настоящей победой, важной вехой на длинном и трудном пути, которая, по мнению основателя Общества Вагнера, Генри Виотты, должна была предстать перед ним с тех пор, как он начал это путешествие двенадцать лет назад» [175, с. 91]. Дипенброк вспомнил вечер 26 января 1884 года, когда состоялся первый концерт Общества Вагнера в зале Феликс Меритис. Было очень тесно, вокруг царило «напряжение, долго висящее в зале, и давление внутренней и внешней температуры» [175, с. 91]. Музыка в тот вечер «должна была стать чем-то иным, нежели светская забота о чувствах, усталость или смягчение ума. Это была первая реакция на глубокий упадок музыки, характеризующая период, в котором господствовала школа Мендельсона» [175, с. 91]. Нидерландский исследователь Дизере Ставерман указала на то, что именно эту оперу Вагнера Дипенброк считал «успешным примером “синтетического

¹ Опубликовано впервые в журнале «Новый вожатый» в апреле 1891 года (вып. VI, № 4).

² Заключительная («О представлении Тангейзера», 1913) при жизни Дипенброка осталась в виде рукописи, была впервые опубликована в сборнике 1950 г.

³ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 10 февраля 1895 года (вып. I, № 7).

произведения искусства”» («synthetisch kunstwerk») [216]. В первых двух актах «Зигфрида» он слышал в «равновесие между симфонией и драмой, звуком и словом, внутренним и внешним действием» [175, с. 92]. В написанном после опер «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мастерзингеры» третьем акте «Зигфрида» «драма в первой и последней сцене носит скорее внутренний характер, шумный поток звуков иногда размывает контуры слова, это стиль более тяжелой ткани. <...> Вопрос о том, повлиял ли музыкальный почерк последней работы [«Нюрнбергские мастерзингеры» — прим. Е.Д.] на стиль третьего акта “Зигфрида”, здесь не обсуждается, но было ясно, что “публика” переживала в первых двух актах больше, чем в третьем» [175, с. 92]. Господина Виотту в рецензии Дипенброк назвал освободителем, а Вагнера — мастером.

Спустя год он написал эссе о постановке «Нюрнбергских мастерзингеров» (*Over een opvoering van Die Meistersinger*)¹, осуществленной 17 января 1896 года в том же Штадтшаубурге. И вновь восторженный отклик. Дипенброк подчеркивал, что на этот раз представление олицетворяло «не столько торжество вагнеризма, сколько, торжество хороших жизненных принципов, которыми пронизаны мышление и поэзия Вагнера, а затем очищение и регулирование унылой театральной системы и разрушение глупого музицирования, наподобие тех, которые в наше время растягивают свою скудную жизнь» [175, с. 138]. С восхищением и благодарностью к Генри Виотте Дипенброк еще раз вспомнил прошлогоднего «Зигфрида». Эссеист, укоряя тех современников, кто уклоняется в сторону развлекательного дилетантизма, предрекал, что их творчество не станет высоким, «пока они не посвятили себя изучению драмы Вагнера с любовью и благочестием» [175, с. 138]. Постановку Дипенброк оценил как уникальную в плане «интеллектуальной дисциплины», как писал Дипенброк, отвечающей эстетике Вагнера.

Несколько месяцев спустя, в мае того же года Виотта дважды поставил оперу «Тристан и Изольда». Уже в третьей публикации² Дипенброка слышна нота

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 26 января 1896 года (Вып. II, №57).

² Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 24 мая 1896 года (Вып. II, № 74).

скепсиса, который в будущем будет нарастать. Он сожалел о том, что мизансцена, декорации и костюмы были все еще слишком привержены немецким традициям, тогда как Нидерланды обладают богатыми творческими ресурсами. Имелась возможность привлечь к постановке нидерландских художников и декораторов, которые способны осуществить достойное оформление опер Вагнера, и это несмотря на то, что в Нидерландах «нет драмы и практически нет настоящего театра» [175, с. 149]. Он вновь дал совет молодым художникам — тщательно изучать драму Вагнера. Подобным настроением пронизано последующее эссе «Лоэнгрин»¹, где Дипенброк сообщает о нарушении целостности действия в постановке оперы и эффекта прекраснейшей музыки, которую не стоит считать независимым элементом действия оперы.

15 и 17 мая 1897 года в Штадтшаубурге состоялись постановки «Гибели богов». Дипенброк откликнулся на эти спектакли, написав в «О представлении “Гибели богов”» (*Over een opvoering van Götterdämmerung*)² следующее: «Теперь постепенно начинают понимать, что Вагнер, чей слух был настолько утончен в плане нюансов тембра и гармонии, страдал, как и все немцы, от нехватки цивилизованного взгляда на оптическое искусство, о котором так глубоко говорил Жюль Лафорг. Возможно, это связано с сущностью самого современного театра, <...> с требованием натуралистической жестокости выражения» [175, с. 170]. Сожаление Дипенброка объяснялась тем, что теперь господин Виотта не пытается опередить Байройт, где это возможно. Дипенброк даже задался вопросом: будет ли последняя часть тетралогии «Кольцо нибелунга» «Гибель Богов» иметь самую длинную жизнь? Но настоящее время он считал не самым подходящим моментом для вынесения вердиктов.

Венчает цикл вагнеровских публикаций Дипенброка эссе 1913 года, посвященное постановке «Тангейзера»³, вероятно приуроченной к столетнему юбилею Вагнера. По неизвестным причинам рукописный текст эссе остался

¹ Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 20 сентября 1896 года (Вып. II, № 91).

² Опубликовано впервые в журнале «Хроника» от 23 мая 1897 года (Вып. III, № 126).

³ Эссе *Over een opvoering van Tannhäuser* опубликовано впервые в собрании литературных сочинений *Versamelde geschriften* (1950), подготовленном Э. Резером и Т. Дипенброк.

незавершенным и неопубликованным автором. В эссе Дипенброк отмечал: «я могу себе представить, что настанет время, когда придет более точное понимание ошибок Вагнера, и что на этот раз будет дана оценка значения его работ, в результате чего “Тангейзер” и “Лоэнгрин” победят “Кольцо” и “Тристана”» [175, с. 357]. Он дал понять, что уже не принадлежит клану «вагнерианцев», но продолжает высоко оценивать если не постановку, то по крайней мере музыку немецкого композитора. Дипенброк писал: «Волна фанатизма Вагнера утихла, и поэтому я не боюсь озлобить «вагнерианцев», объявив «Тангейзера» шедевром Вагнера. <...> поэмой мирового уровня, гениальной силой, с которой решается проблема дуализма духа и материи» [175, с. 356]. Теперь Дипенброк заявлял о том, что «спустя столетие после его [Вагнера — прим. Е. Д.] рождения, пришло время произнести это — человечество было бы беднее, если бы Вагнер не перенес тяжелое бремя жизни» [175, с. 357]. В очередной раз он назвал Вагнера мастером, байройтским мастером, который разбудил когда-то во нем музыку. Дипенброк сожалел о том, что в юбилейном году отсутствует издание, подобное книге Бошо о Берлиозе: «Такая книга, конечно, могла быть написана только немцем, но немец не обладает той остротой и свободой духа, которой обладает француз. Несмотря на многочисленные записи о личности Вагнера, следует сказать, что “искупительное слово” о нем не было сказано ни им самим, ни Ницше, ни Чемберленом, ни Глазенапом, ни биографом. Чрезвычайно сложная личность, полная возражений и противоречий» [175, с. 358].

§6. Ницше и Малер

Дипенброку пришлось оставить работу в журнале «Хроника» поскольку направленность взглядов его редакторов, все больше уклонявшаяся в сторону социалистических идеалов, переставала отвечать его интересам. Третий период обозначился тогда, когда его композиторское творчество достигло расцвета. И все же среди немногочисленных работ имеются доминантные — публикации о Ф. Ницше и Г. Малере.

По прошествии шести лет со дня смерти Ницше в 1906 году в Амстердамском университете профессор истории философии Тейзе де Бур (1866–1942) выступил с речью о немецком философе, опубликованной в дальнейшем в виде брошюры. В ответ на первое в Нидерландах публичное выступление, связанное с именем Ницше, появилось эссе Дипенброка под названием «Профессор де Бур о Ницше» (*Prof. de Boer over Nietzsche*)¹. Убедившись в восхищении и серьезности отношения де Бура к Ницше, Дипенброк попытался определить ценность данной речи. Де Бур, как указывал Дипенброк, остановился на собственном методе понимания феномена Ницше, при этом не принимая во внимание «теоретических основ философии Ницше» [175, с. 227]: он предложил свои ученикам «не программную речь, а <...> пример психолого-исторического метода, согласно которому попытался рассказать историю человеческой мысли» [175, с. 227]. Дипенброк считал, что взгляд профессора философии на предмет разговора должен быть не только «критически-филологическим, но и философским» [175, с. 227]. Сам Ницше, по словам Дипенброка, задавался вопросом: «какое отношение наши юноши имеют к истории философии? Должны ли они быть обескуражены путаницей мнений, чтобы иметь мнения?» [175, с. 227]. Главной идеей метода де Бура Дипенброк назвал «превосходство воли над интеллектом» и поражался тому, как де Бур рассуждает о музыкальном творчестве Ницше: «Музыкальные композиции слабы, он никогда не был способен придерживаться строгих правил композиции» [175, с. 232]. Из этого Дипенброк заключил, что де Бур, со своей стороны, не способен к пониманию конфликта Ницше и Вагнера.

Начатая дискуссия была продолжена. Профессор де Бур опубликовал ответную статью в журнале «Движение» (*De Beweging*), которую назвал «Ницше и Дипенброк» (*Nietzsche en Diepenbrock*). «Оскорбительные намеки» (Бур) он не принял, хотя и выразил благодарность Дипенброку за то, что тот дал «возможность пояснить некоторые моменты более подробно» [159, с. 309]. Профессор сообщил, что рассматривал личность Ницше с применением психолого-исторического метода ввиду необходимости лучше узнать и понять феномен Ницше.

¹ Опубликовано впервые в журнале «XX век» в феврале 1907 года (Вып. XIII, № 2).

Ответ Дипенброка не заставил себя ждать. Во второй статье под заголовком «Профессор де Бур и Ницше» (*Prof. de Boer en Nietzsche*)¹ Дипенброк навал себя «защитником Ницше» [175, с. 238] и откровенно признался: «Я обязан Ницше тем, что годы моей юности, посвященные изучению классической филологии, не были совсем потеряны. <...> Помимо музыки, я в долгу перед ним в том, что слава древних времен не была полностью омрачена для меня, служащего жалким слугой письма» [175, с. 244].

В собрании литературных произведений Дипенброка имеется ряд статей и заметок, в которых упоминается имя Густава Малера: «Четвертая симфония Малера» (*Mahler's Vierde Symphonie*, 1910); «Восьмая симфония Малера в Мюнхене» (*Mahler's Achtste Symphonie te München*, 1910); «Густав Малер» (*Gustav Mahler*, 1911); «Восьмая симфония Малера» (*Mahler's Achtste Symphonie*, 1912).

14 апреля 1910 года Виллем Менгельберг предоставил возможность Дипенброку дирижировать оркестром Консертгебау. В первом отделении концерта он исполнил Четвертую симфонию Малера, во втором — собственные сочинения: *Lied der Spinnerin*, *Der Abend* (премьера), Гимн для скрипки с оркестром, *Hymne an die Nacht* («Gehoben ist der Stein») для сопрано с оркестром. Текст заметки о Четвертой симфонии первоначально появился в пояснительной программке к концерту. Напоминая слушателям о музыке пятой части предыдущей Третьей симфонии, где появляются тексты из сборника Арнима и Brentano, Дипенброк обратил внимание на ее связующую роль в отношении обеих симфоний, а также на главные темы и мотивы исполняемой симфонии, играющие роль смысловых доминант в произведении.

Через год в связи со смертью композитора и ближайшего друга в газете «Амстердамец» была опубликована статья «Густав Малер» (*Gustav Mahler*)². Дипенброк, отметив у Малера «сочетание “тривиального” и гимнически-возвышенного» и «веру в себя», так охарактеризовал личность «редкого человека»: «его личность была для него ничем, а дело — всем», «он шел своим путем с

¹ Опубликовано впервые в журнале «XX век» в мае 1907 года (Вып. XIII, № 5).

² Опубликовано впервые в газете «Амстердамец» от 4 июня 1911 года (№ 1771).

неудержимой уверенностью <...> и не интересовался мнением людей, не из гордости, но от послушания демону внутри себя» [175, с. 253].

§7. Первая мировая война. Последние годы

Во время Первой мировой войны Дипенброк практически не писал ни музыку, ни о музыке. В состоянии кризиса он начал публиковать статьи в основном на военные темы, пронизанные антитезой «культура германского (прусского) протестантизма — латинское католичество». Антигерманские настроения порождали большие переживания в его душе. Он так объяснял свое состояние в 1915 году: «несмотря на то, что я немец по происхождению, родился в центре Амстердама, мать — настоящая нидерландка, и всегда рос в атмосфере латинского языка, я давно преодолел германское влияние моих филологических и музыкальных изысканий и взаимоотношений, знаю, что чисто германская культура является вздором, <...> психологически я пострадал от давления войны, и до сих пор этим занимаюсь» [208, с. 15].

Годом ранее, в 1914 году в газете «Амстердамец» вышли эссе «Великая Германия» (*La grande Allemagne*)¹ с заголовком на французском языке и «Светает на востоке» (*Het daghet in den Oosten*)². Дипенброк упрекал прежде мирный немецкий народ за то, что за первые двадцать лет с момента правления Отто фон Бисмарка он обрел «национальное волнение и самоуверенность» [175, с. 269].

В 1917 году редакторы издания «Журнал о Голландии» (*La Revue de Hollande*) предложили деятелям культуры прокомментировать разрушение немецкой артиллерией фламандского города Лёвен, а также взаимоотношений Франции и Нидерландов. Дипенброк принял в этом участие, написав в ответ эссе «Нидерланды и Франция. Исследование влияния французского духа в Голландии» (*Nederland en Frankrijk Enquête sur l'influence de l'esprit Français en Hollande*)³.

¹ Опубликовано впервые в журнале «Амстердамец» от 13 сентября 1914 года (№ 1942).

² Опубликовано впервые в журнале «Амстердамец» от 27 сентября 1914 года (№ 1944).

³ Опубликовано впервые в «Журнале о Голландии» в декабре 1916 года (Вып. II, часть 3).

Вопрос влияний Дипенброк начал с объяснения культурного родства, в частности в музыкальном искусстве. В этот период жизни он во многом пересмотрел свои взгляды относительно Германии. В частности, он предлагал образовательный процесс в университете, «полностью пропитанный с 1870 года германским материализмом» [175, с. 285], переориентировать на Францию. В истинно латинском музыкальном искусстве французов он слышал «очищающее влияние», в котором отсутствует «немецкое лицемерие и жесткость». Памятуя о прежних географических, историко-культурных связях Нидерландов с Францией, Дипенброк подчеркнул, что «Голландия всегда любила Францию» [175, с. 286].

После периода продолжительного молчания Дипенброк в последние два военных года вернулся к сочинению музыки¹. В послевоенном 1919 году он стал одним из организаторов музыкальной части Фестиваля Мира (*Vredesfeest*), на котором прожирижировал своим *Te Deum*.

В мае 1920 года в Амстердаме состоялось еще одно крупное впечатляющее двухнедельное мероприятие по случаю 25-летия со дня назначения Менгельберга главным дирижером оркестра «Консертгебау» — первый Малеровский фестиваль. В «Памятной книге Виллема Менгельберга» (*Gedenkboek Willem Mengelberg, 1895–1920*) [179] (подготовленной заранее к торжеству и презентованной на фестивале) по просьбе самого дирижера был помещен очерк Дипенброка «Виллем Менгельберг» («Willem Mengelberg»)². В этом последнем очерке Дипенброк охарактеризовал музыкальную жизнь в Нидерландах в последние годы и признал заслуги Менгельберга в развитии музыкальной культуры Нидерландов: «Если я могу молчать о том, чем лично обязан Менгельбергу (для меня это весьма важно, но не достаточно важно для общественности) и в нескольких словах должен описать его заслуги и то, что изменилось за последние двадцать пять лет, когда он был музыкальным центром Нидерландов, я бы сказал, что вклад Менгельберга

¹ Напомним, в 1917 году он начал готовить музыку к театральному спектаклю «Птицы» по комедии Аристофана, а в 1918 году — к спектаклю «Фауст» по трагедии И. В. Гёте.

² Данный очерк представлен как заключительный из опубликованных при жизни Дипенброка в собрании литературных сочинений Дипенброка *Versamelde geschriften* (1950), подготовленном Э. Резером и Т. Дипенброк.

является огромным, и что он многого достиг. В этом отношении следует принять во внимание, что “нидерландской” музыки еще не существует, и нет “нидерландской” музыкальной практики, и что вся музыка является импортируемой из Германии¹, так как она была импортирована из Франции и Италии в восемнадцатом веке. Если это стоит на переднем плане, а не то, что Менгельберг как практикующий художник принадлежит к периоду немецкой музыки, которая имеет последнего ее живого представителя г-на Р. Штрауса, значит есть основания оценивать достоинство Менгельберга в его высшей ценности, а также то, на что мы можем надеяться, занимая выжидательную позицию» [175, с. 301].

Образование и самообразование, трудолюбие Дипенброка позволяли ему не останавливаться в желании постигать этот сложный мир. Пытаясь понять историю прошлого и современности, связывая их между собой в различного рода аспектах, пытаюсь разобраться в их проблемных узлах, меняя взгляды, но не меняя верность собственным убеждениям, Дипенброк выбирал свой одинокий, но индивидуальный путь.

§8. У истоков нидерландского музыковедения

Музыкально-аналитические опыты Дипенброка даже в том небольшом объеме, который они составляют в его общем литературном наследии, побуждают к попытке хотя бы кратко определить специфику этого корпуса работ. Обзор тематики и содержания эссе, посвященных композиторам, указывает на то, что Дипенброк был причастен к становлению нидерландского музыковедения (пусть и не был его заметной фигурой), у истоков которого стояли Жак Хартог² и Генри

¹ Нидерландский композитор и музыковед Мариус Флотхёйс (1914–2001) не был согласен с данным утверждением Дипенброка, отмечая, что в то время для композиторов (в том числе начинающих) моделью служило творчество не только Вагнера, Штрауса или Брамса, но и Берлиоза, Дебюсси и Равеля.

² Хартог, Жак (фр.-нидерл. Jacques Hartog, 1837–1917) — нидерландский музыковед, композитор, с конца 1880-х годов более двадцати лет преподавал историю музыки в Амстердамской консерватории, а также в Амстердамском университете.

Виотта. Первый известен книгами о Мендельсоне и Шумане и переводами на нидерландский язык «Истории музыки» Фридриха Лангганса и «Музыкального словаря» Юлиуса Шуберта, «Учебника гармонии» Саломона Ядассона. Вторым известен как автор первой в Нидерландах книги о Вагнере¹.

Отечественное музыковедение оперирует понятием «композиторское музыковедение» [131]. В полном объеме это понятие к Дипенброку не применимо, но можно говорить об *экстравертной* форме авторефлексии как «интенции композиторского музыковедения», при которой происходит осмысление широкого круга актуальных проблем музыки [137]. Под эту категорию в первую очередь подходит статья Дипенброка о Восьмой симфонии Малера, написанная им в 1912 году.

В собрании литературных трудов Дипенброка имеется две неизданные незавершенные статьи, в названии которых упоминается Восьмая симфония Малера². Первая статья написана при жизни Малера, вторая — посмертно. В статье 1910 года Дипенброк описывает то, «какой вклад в празднование пятидесятилетнего юбилея внесли современники Малера — композиторы, музыкальные критики и поэты» [38, с. 43]. Он упоминает имя скульптора Франсуа Огюста Рене Родена (1840–1917), который «представил репродукцию своего замечательного бюста Малера, смоделированного им этим летом» [175, с. 330]. Дипенброк признавался: «из всех музыкантов, которые творят сегодня — и некоторые из них являются действительно уважаемыми мною, — никто не дал бы мне больше, нежели Густав Малер» [175, с. 330].

Статья 1912 года посвящена непосредственно Восьмой симфонии Малера. Дипенброк писал: «Более чем на эту попытку краткого обзора Восьмой симфонии в целях подготовить к ней слушателя, я не могу решиться. Кроме того, нидерландский язык *выступает против* [курсив мой – Е. Д.] словесного описания метафизической музыки. Это одно, здесь нужно еще добавить, что, по словам

¹ «Приверженность Виотты немецкому гению нашла отражение в монографии «Рихард Вагнер. Его жизнь и сочинения» (1883) на нидерландском языке» [35, с. 34].

² Указаны в §6 настоящей главы.

одного из друзей Малера, Р. Шпехта, первые семь симфоний до Восьмой считаются “прелюдией”. И в самом деле, нетрудно понять, что в композиторе в течение многих лет дремлет под властью внезапного вдохновения гимническое желание вдруг “отпустить поводья”, спеть высокую песню духа и божественной любви. Мощная тема открылась ему через вдохновение, в которой он четко услышал мелодизацию слов “*Veni Creator Spiritus*”» [175, с. 352]. В собрании сочинений Дипенброка, подготовленном Резером, это одна из двух статей, содержащих музыкально-теоретический анализ произведения, сопровождаемый также нотными примерами¹. Приведем фрагменты статьи²:

Этот гимн³ из восьми строф, одно из самых возвышенных произведений средневековой поэзии, Малер использовал в первой части из двух, составляющих Восьмую симфонию, с тем умыслом, что пропеваемый текст сочинялся им не как кантата, а как комментарий к концепции симфонии. Таким образом, это ни симфония в прямом смысле в связи с использованием вокального элемента, ни кантата, но нечто совершенно новое, симфония с широкой, богатой структурой, которую мы знаем по другим симфониям Малера, но в которой певческие голоса (два смешанных хора, хор мальчиков, два сопрано соло, два альты соло, тенор, баритон и бас-соло) с оркестром в необычном составе образуют большое симфоническое целое. После второй тематической группы, тесно связанной с основной темой, следуют мужские голоса:



После изложения этой темы, наполненной пылающим желанием, появляется вторая мелодия в Des-dur, которой точно также предназначена весомая роль, и которая раскрывает более мягкое и нежное настроение, мольбу:



разрешающуюся в тональности As-dur, после чего сольные голоса используют тему льстивой страсти, украшенной чувственными и ласковыми гармониями:

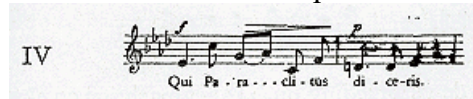


Рис. 35. Фрагмент эссе «Восьмая симфония Малера» (1912)

¹ Имеется в виду также статья «Четвертая симфония Малера» (1910). См. §6 настоящей главы.

² Цитируются по: Diepenbrock A. Versamelde geschriften. Ed. E. Reeser, Th. Diepenbrock. Utrecht / Brussel, 1950. S. 352-353.

³ Имеется в виду знаменитый католический гимн *Veni Creator Spiritus*, автором которого предположительно называют Рабана Мавра, аббата и поэта Раннего Средневековья.

Аналитика Дипенброка не перегружена музыковедческой терминологией, но насыщена образностью и эмоциями. Это объясняется тем, что эссе и статьи публиковались в журналах и газетах социально-культурной и литературной направленности, что отражалось как на выборе лексики, так и на художественном стиле Дипенброка¹.

Возможно, не без влияния мнения Шпехта, Дипенброк дал следующие характеристики первым семи симфониям:

Первая симфония — «борьба юного человека, полного иллюзий с суровой реальностью, борьба эго с миром»;

Вторая симфония — «тайна смерти и жизни, прославление нерушимости устремленной любви»;

Третья симфония — «рождение любви от самой примитивной естественности до самого высокого разведения в человеческой душе»;

Четвертая симфония — «безмятежное видение глубочайшего мира, которого нельзя коснуться прикосновением мира»;

Пятая симфония — «воскрешение проблемы борьбы между жизнью и смертью»;

Шестая симфония — «готовность к новой битве с Фатумом» (и как мы знаем крушение надежд и тщетность усилий героя);

Седьмая симфония — «прощание с патетическим миром страданий».

Нетрудно увидеть в этих характеристиках «уподобления, рожденные из музыки представления» [96, с. 77]. Содержание Восьмой симфонии Дипенброк описал через концепты духа² (*geest*) и любви (*liefde*), ставшей в его симфониях «вдохновляющей силой, которая пронизывает вселенную, макрокосмос, а также является источником любви в микромире» [175, с. 348]. Для выражения смысловой доминанты всех симфоний Малера Дипенброк нашел словосочетание «творческий дух любви» (*scheppende geest der liefde*).

¹ Под художественным стилем здесь понимается способ проявления содержания [92].

² «Врагом духа» (*de vijand van den geest*) Дипенброк назвал традицию, понимаемую им как «непрерывную колею» [175, с. 347].

Художественный стиль Дипенброка отличается особой глубиной проникновения в суть избранной темы эссе. Достаточно часто встречаются эпиграфы, предваряющие статьи, содержащие зашифрованное смысловое зерно текста. Дипенброк прибегает к цитированию строк из Ф. Ницше, С. Малларме, Новалиса и других. Иногда, в целях подчеркнуть отношение к тому или иному явлению, автор прибегает к использованию в фактуре текста фраз и крылатых выражений на латинском языке: «O tempora, o mores!» («О времена, о нравы!»), «Melior est finis orationis quam principium» («Лучше конец речи, чем его начало»), «Requiescant in pace!» («Да упокоится с миром!») и другие. Эдуард Резер обратил внимание на «смесь философской покорности и страстной агрессивности, которая была характерна для Дипенброка-мыслителя, сочетание интеллекта и интуиции, которое способствовало тому, что эти литературные работы с их существенным полемическим характером были полны действительно пророческого прозрения, революционными идеями, метким, пронизательным разбором и удивительными формулировками» [175, с. 8].

В статьях проблемного характера («Музыка и филология»¹, «“Возвращение к древнему” в музыке»², «Монументальный характер музыкального искусства»³ и других) Дипенброк не скупится на длинные предложения и витиеватые метафоры, нередко вводит философские рассуждения. Признаваясь в сложности описания «метафизической музыки» Малера на нидерландском языке⁴, Дипенброк часто пользуется метафорами как выразительным приемом художественного стиля:

Истинное, не мнимое искусство, то есть творческая сила, продуктивно вытекающая согревающая энергия — первостепенно, и только благодаря этому проклятие сухой непродуктивной мысли, бесчувственности и черствости, благодаря аналитическим и историческим знаниям может быть искуплено <...>.

Рис. 36. Фрагмент эссе «Музыка и филология»

¹ Опубликовано изначально в журнале «De Kroniek» от 3 февраля 1895 года (Jrg. I, №6, с.44–45).

² Опубликовано изначально в журнале «De Kroniek» от 18 декабря 1898 года (Jrg. IV, №208, с.407–408).

³ Опубликовано изначально в журнале «De Kroniek» от 2 апреля 1899 года (Jrg. V, №223, с.108–109).

⁴ См. выше.

<...> типичным, постоянно повторяющимся явлением в истории музыки является борьба между искусством природного вне человека и духовного в нем, борьба, которая сводится к вопросу: является ли музыка органом, как выразился Вагнер, «внутреннего» или «внешнего» человека? Если кто-то хочет сказать, что задача музыки в представлении «природы», он должен понять внутренний и душевный мир — или внешнюю (объективную) природу, поскольку мы теперь понимаем это слово, а в широком смысле, то есть музыка должна исходить от человека как центра или от природы? Оба вопроса кажутся тесно связанными, хотя их взаимосвязь часто по ощущению выходит за рамки понимания. Кажется (поскольку в этих вещах пока нет уверенности), что первая позиция может характеризоваться вокальной, а вторая - инструментальной музыкой. Несомненно, что у первой есть самые древние права, и всегда были те, кто были сильно убеждены в том, что рассматривали всю инструментальную музыку как вырождение и упадок вокального начала.

Рис. 37. Фрагмент эссе «Монументальный характер музыкального искусства»

То обстоятельство, что все тексты, написанные в жанре эссе и других жанрах Дипенброк публиковал в журналах и газетах, дает основание наделить его художественный стиль признаком публицистического стиля, цель которого — воздействовать на читателя. Этому способствует характерная для Дипенброка метафоричность в сочетании с яркой эмоциональностью (передаваемой, в частности, посредством восклицаний и вопросительных фраз). Объемность текстов позволяет Дипенброку не только донести до читателей свои мысли, но и погрузить читателей в процесс своих размышлений и рассуждений, результатом которых становится оценка эстетических объектов в его эссе.

В языке описания музыкальных феноменов слышится влияние Аристотеля и Ницше. Классический филолог Дипенброк знал «Поэтику» Аристотеля, как знал этот труд и Ницше¹. Аристотель полагал, что «всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это признак таланта» [6, с. 173]. Европейская литература рубежа XIX–XX столетий, в том числе нидерландская, была теснейшим образом связана с понятиями образности, символизма, иносказания, что способствовало обновлению литературного языка в сравнении с предыдущим периодом развития нидерландской литературы. К этому процессу самое непосредственное отношение имело движение «восьмидесятников», возглавляемое В. Клосом.

¹ Ницше писал: «Афинянин шел в театр слушать изящные речи!» [96, с. 561].

На музыкальное звучание текстов Ницше обращали внимание все исследователи его творчества. К. А. Свасьян, процитировав письмо Ницше к соотечественнику, композитору и музыкальному критику Эриху Роде¹, охарактеризовал то, что у Ницше не подлежит переводу: лексико-семантический слой (неологизмы, игра слов), евфонический² слой (звук как провокатор, опрокидывающий семантику и непредсказуемые капризы смысла) и эквиритмический слой («Мой стиль — танец» [97, с. 772]). Услышать этот синтез звука и смысла мог лишь тот, кто, как Дипенброк, читал Ницше в оригинале. Это относится и к текстам самого Дипенброка.

Введение в научный оборот текстов эссе Дипенброка (хотя бы фрагментарно) потребовало решения проблемы *идентификации* в интерпретации иноязычного текста. Филолог Л. М. Алексеева предложила «два типа действий при выборе переводческой позиции, соответствующих двум видам идентификации: 1) ориентацию на трансляцию исторического времени (историческая идентификация); 2) ориентацию на трансляцию концептуального времени (концептуальная идентификация)» [1, с. 73]. С одной стороны, переводчик должен иметь в виду, что иностранный автор, запечатлевающий в своем тексте видение вещей и положений его современности, создает своего рода портал, через который невольно происходит субъективный перевод исторической информации будущим поколениям читателей, исследователей, имеющий определенную ценность. С другой стороны, на переводчика возлагается ответственность за качественный перевод (в нашем случае с нидерландского на русский язык) концептуальной основы литературного наследия иностранного автора. Оба вида идентификации применимы к переводческому процессу наследия Дипенброка-эссеиста и использовались при подготовке соответствующих глав и параграфов диссертационного исследования, не претендующих на статус профессионального

¹ Ницше писал: «Мне кажется, что этим Заратустрой я довел немецкий язык до совершенства. Дело шло о том, чтобы сделать после *Лютера* и *Гёте* еще и третий шаг; посуди же, старый сердечный друг, соприкасались ли уже в нашем языке столь тесным образом сила, гибкость и благозвучие» [Цит. по: 97, с. 770].

² Совокупность приемов и средств использования звуковой стороны речи в художественном тексте (преимущественно стихотворном).

перевода. Сложность создания точной идентификации текстов Дипенброка при переводе заключалась в том, что его художественный стиль насыщен метафорическими оборотами и суждениями философского порядка, а его индивидуальный художественный стиль складывался на пересечении эссе как малой литературной формы, публицистики и музыковедения. И в этом была органика художественного стиля Дипенброка.

Литературное наследие Дипенброка, «человека широко эрудированного, активно слушающего, читающего и реагирующего на разнообразные актуальные вопросы, обсуждаемые как в музыкальном, так и в литературном обществе, стало ценным достоянием нидерландской культуры» [37, с. 44]. Эссе Дипенброка, словно застывшие кадры истории, остаются нетронутыми свидетельствами его времени, непосредственной территорией идейно-эстетической мысли и музыкальной жизни в Нидерландах на переломе XIX–XX столетий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ход диссертационного исследования позволил сформулировать основные выводы.

1. Композиторское и литературное наследие Альфонса Дипенброка, признанного в музыкальном искусстве Нидерландов конца XIX – начала XX столетий в качестве одной из ведущих фигур среди его современников (Д. Ланге, Б. Зверс, Й. Вагенар, Ю. Рёнтген, А. Аверкамп, М. Вермёлен. Я. Ван Гилсе, С. Дресден, В. Ландре и другие), формировалось в переломный для нидерландской художественной культуры период, когда с одной стороны предпринимались решительные попытки возродить (после длительного периода развития в поле иностранных влияний) традиции национальной культуры, с другой — поколение Дипенброка и сам Дипенброк оказались открытыми и восприимчивыми к новым тенденциям в литературе и искусстве, возникшим во Франции, Германии и Австрии.

Многогранная деятельность Дипенброка играла ключевую роль в становлении новой ступени развития музыкального искусства Нидерландов — начала возникновения композиторского индивидуализма, характерного для практики последователей Дипенброка — нидерландских композиторов XX столетия. Феномен его деятельности, разворачивающей музыкальное искусство Нидерландов того времени в сторону расцвета нового искусства эпохи модерна, оказался шире рамок национального искусства. Для творческого облика Дипенброка характерен принцип бинарности (литература и музыка, прошлое и настоящее, духовное и светское, традиции и современные тенденции, германское и романское), при этом он всегда старался сохранять равновесие. Находясь в постоянном интенсивном процессе развития композиторского дарования, вбирая и осмысливая многовековой опыт нидерландской и европейской (светской и духовной) музыки, Дипенброк создал свой индивидуальный почерк, искал баланс между традицией и новаторством, находя (почти всегда) поддержку у современников и получая положительные отзывы.

2. Определяющими факторами формирования личности Дипенброка стали семейные традиции, бытовое и дружеское окружение и интеллектуальная среда. Духовно-богатый мир и глубина религиозного чувства Дипенброка, коренившиеся в условиях его происхождения, явились фундаментом его личностного развития и реализации в композиторском и литературном творчестве. Погружение с ранних лет в высоко духовную и интеллектуальную среду способствовало формированию определенного склада мышления, существенно отличавшего Дипенброка от его музыкантов-современников, что осознавалось самими современниками. В светской музыке и в литературном творчестве это проявилось в трудно вербализуемой духовности, поддающейся рациональному осознанию через ценностные основания творчества.

На будущие творческие установки композитора и эссеиста Дипенброка повлияла художественная атмосфера Амстердама, стремительно менявшаяся начиная с 1880-х годов. В то время как в концертных залах звучала музыка Бетховена, Вагнера, Берлиоза, Брукнера, Брамса, Дворжака, Глазунова и других композиторов, молодые литераторы в те же годы увлекались и вдохновлялись идеями представителей символизма, реализма и натурализма. Одним из поворотных моментов в биографии Дипенброка стало его вхождение в литературный круг «восьмидесятников» (В. Клос, Ж. Перк, Г. Гортер, А. Вервей, Ф. ван Эден, Л. ван Дейссел), чьи идеалы в то время он во многом разделял. Тогда же главными творческими ориентирами для Дипенброка стали Р. Вагнер и Ф. Ницше.

В 1890-е годы Амстердам все чаще с гастролями (нередко с премьерным представлением своих сочинений) посещали известные поэты и композиторы, вызывавшие интерес у амстердамской художественной интеллигенции: П. Верлен (1892), В. Д'Энди и Э. Шоссон (1893), Р. Штраус (1897 год и далее), Г. Малер (1903 год и далее), А. Шёнберг (1912 год и далее), К. Дебюсси (1914). Особую роль в становлении личности Дипенброка, расширении его музыкального горизонта сыграли судьбоносные встречи с художником А. Деркиндереном и композитором К. Смулдерсом, личное знакомство с Р. Штраусом, В. Менгельбергом, А.

Шёнбергом, но, в особенности, знакомство и дружественное общение с Г. Малером. Впечатление от услышанных симфоний Малера навсегда оставило неизгладимый след в памяти и мыслях Дипенброка, в малерианском гене вокальной и инструментальной музыки.

Будучи непосредственно причастным к рождению современной художественной культуры Нидерландов, Дипенброк пролагал свой путь в скрещенье традиций и современности, критически осмысливая и то, и другое в непротиворечимом единстве с духовной сущностью своей личности.

3. Музыкальное и литературное творчество Дипенброка в течение всех периодов его деятельности являлось открытым как для прошлых эпох (античность, Средневековье и Возрождение), так и для современности (германские и романские предпочтения). Дипенброк сознательно сосредотачивал свое внимание на каждом из этих значимых для него направлений, будучи убежденным в том, что идеалы, принципы мышления великого прошлого служат крепким фундаментом для создания истинного искусства в настоящем. В то же время он испытывал стремление к актуальным тенденциям современного музыкального и литературного мира. Открытость к культуре соседних стран определила основные векторы творчества Дипенброка. Начало пути было ознаменовано появлением камерно-вокальной лирики на стихи немецких поэтов (именно немецкий на первых порах стал для композитора «языком мысли и языком художественной рефлексии» [89, с. 122]). Последующее неприятие германской политики развернуло сознание Дипенброка в сторону Франции. Политические и военные события середины 1910-х годов стали катализатором франкофилии Дипенброка, отодвинув на второй план его германофилию. Он не стал подражателем французских создателей *mélodie*, как ранее не подражал латинским гимнам и немецкой вокальной лирики.

4. В студенческие годы Дипенброк обрел не только единомышленников среди литераторов, но и первый композиторский опыт, в котором три грани его личности — религиозность, музыкальная и литературная одаренность — слились воедино и привели его к истинному пониманию приоритета в собственном музыкальном творчестве — к приоритету слова. Ярким примером комплекса этих

граней служит симфоническая поэма «В великом молчании», где диалог с Ницше вел не только Дипенброк-композитор, но и Дипенброк-католик. Именно религиозная вера стала препятствием к полному «растворению» композитора в мировоззрении Ницше. Он был музыкантом, вбиравшим и осмысливающим многовековой опыт нидерландской и европейской (в том числе католической) музыки, сохраняя ценностный фундамент, заложенный в нем католическим воспитанием и сохранением католической веры до конца жизни. Дипенброку были близки религиозные взгляды Новалиса, и, как Вагнер, он не видел в современной жизни материал для создания музыкального произведения. Так, возникла необходимость обращения к средневековой гимнической традиции (*Ave Maris Stella*) и вокальной полифонии Ренессанса (использование техники Г. Изаака).

Симфоническая поэма «В великом молчании» на прозаический текст афоризма Ницше стала образцом творческой зрелости Дипенброка и во многом обозначила принадлежность его творчества стилю модерн. Он навсегда вписал свое имя в мировую музыкальную ницшеану. Такие приемы, как творческое переосмысление концепции содержания произведения (в случае с Ницше), изображение борьбы и примирения (Н. Дегтярева), а также культ деталей и индивидуализация формы (И. Скворцова), стилизация (например, в случае с музыкой Вагнера), особое внимание к построению мелодических линий, их орнаментальность и разнообразие, изобразительность в музыке (картина природы) и другие, безусловно отвечали традициям модерна.

Если в отношении концепции симфонической поэмы Дипенброк (не будучи ни философом, ни симфонистом) вел диалоги с Ницше и Малером, то в технике мотивно-тематического развития он опирался на опыт Вагнера (лейтмотивная техника), но в еще в большей степени — также на опыт Малера. Сами мотивы подчас вызывают в памяти не только риторические фигуры, но и мотивы из общего «интонационного словаря» эпохи модерна и более ранних эпох. Музыка Дипенброка, опирающегося на опыт прошлых столетий с одной стороны, и остро реагирующего и принимающего современную ему музыку в случае совпадения со своим внутренним камертоном с другой, сохранила обширное поле референции и

всегда была открыта слушателям. А наблюдаемая в творчестве Дипенброка одна из типологических особенностей стиля модерн — «сочетание еще не изжитого старого и возникшего, но еще не всегда оформленного в систему нового» [125, с. 24] — транслирует одну из первых попыток обновления типа композиторского мышления в нидерландском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX столетий.

5. Развитие «литературоцентризма» его художественных интересов в разные периоды привело к разным предпочтениям в выборе жанров. Ранние сочинения Дипенброк писал преимущественно на стихи немецких поэтов в жанре романтической *Lied*. В 1900-е годы развивал в своем творчестве жанр *mélodie*, черты которого нашли отражение в сочинениях на стихи французских поэтов. Принципиально важным для Дипенброка-католика стал жанр *гимна*, воплощавшийся как в духовной, так и в светской музыке композитора. Гимн был для него с одной стороны той жанровой сферой, в которой претворялись религиозные взгляды Дипенброка при обращении к мелодиям древних католических гимнов и их содержанию (например, *Hymnus de Spiritu Sancto*), с другой — музыкально-поэтической жанровой основой романтического толка, идущей прежде всего от творчества Новалиса.

В музыке он шел не столько от жанра (хотя его произведения легко «укладываются» в жанровые границы), сколько от содержания текста, и отбирал те стихи или прозу, в которых улавливал значимую для него духовную глубину. Таким образом, область его композиторского творчества оказалась ограниченной рамками камерно-вокальной и хоровой музыки (примечательным исключением стали произведения для драматического театра).

Для Дипенброка всегда «В начале было Слово». И в музыке, и в филологии. Он анализировал проблемы и особенности исторического развития европейской музыкальной культуры, одним из первых в Нидерландах открывал философию Ницше и подчеркивал оригинальность симфонического метода Малера, в том числе в аналитическом ключе.

Альфонс Дипенброк не был революционером в искусстве, не стремился к поискам радикальных новаций в технике и стиле. Его творческое (композиторское) развитие было лишено резких граней. К своим вершинам он шел постепенно, словно основательно оценивая уже сделанное и только потом продвигаясь вперед. Литературное наследие Дипенброка представляет собой большую ценность для понимания его личности, глубоких взглядов и видения им современной культурной ситуации. При этом вся его деятельность была пронизана «пророческим прозрением» (Э. Резер) — он открывал долгожданные новые пути в развитии истории нидерландского музыкального искусства, погрузившегося в «эпоху молчания» на долгие два с половиной столетия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеева, Л. М.* Идентичность в переводе / Л. М. Алексеева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2013. — Вып. 2 (22). — Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v/identichnost-v-perevode> (дата обращения : 25.05.2020).
2. *Альбрехт, О.* Образ кошки и символика зла в трех стихотворениях из книги Шарля Бодлера «Les fleurs du mal» (1857–1868) / О. Альбрехт // Вестник литературного института имени А. М. Горького. — 2016. — №3. — С. 7–13.
3. *Амрахова, А. А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова // Журнал общества теории музыки. — 2016. — №3 (15). — С. 18–29.
4. *Андриссен, Л.* Украденное время. Рассказы. / Л. Андриссен. Сост. и коммент. М. Зегерс. Пер. с нид. И. Лесковской. — СПб. : КультИнформПресс, 2005. — 327 с.
5. *Анненский, И.* Переводы/ И. Анненский. — Тула : Директ-Медиа, 2010. — 135 с.
6. *Аристотель.* Риторика / Пер. с древнегреч. и примечания О. П. Цыбенко под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова. Поэтика. Пер. В. А. Аппельрота под ред. Ф.А. Петровского. — М. : Лабиринт, 2000. — 224 с.
7. *Аствацатуров, А. А.* Какую музыку любил и сочинял Ф. Ницше? / А. А. Аствацатуров // Вестник Санкт-Петербургского университета. Том 31. — 2015. — Серия 17 (вып. 1). — С.100–109.
8. *Барсова, И. А.* Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества / И. А. Барсова // Барсова И. А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века / И. А. Барсова. — М. : Композитор, 2007. — С. 212–226.
9. *Барсова, И. А.* Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. Изд. 4-е, заново просмотренное и исправленное. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. — 584 с.

10. *Бергер, Л. Г.* Нидерландская музыка / Л. Г. Бергер // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — Стб. 972–981.
11. *Бергер, Л. Г.* Нидерландская школа / Л. Г. Бергер // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — Стб. 981–984.
12. *Берковский, Н. Я.* Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. — Л. : Художественная литература, 1973. — 568 с.
13. *Бёрни, Ч.* Музыкальные путешествия : дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии ; [пер. с англ. / Ч. Берни ; вступ. ст. С.Л. Гинзбург ; ред. и примеч. С.Л. Гинзбург]. — М.–Л. : Музыка, 1967. — 290 с.
14. *Божович, В. И.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XX – начало XX века / В. И. Божович. — М. : «Наука», 1987. — 319 с.
15. *Боэций, А. М. С.* Основы музыки / А. М. С. Боэций. Изд. 2-е, испр. и доп. Подготовка текста, пер. с лат. и комм. Лебедев С. Н. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. — 428 с.
16. *Браудо, Е. М.* История музыки (Сжатый очерк) / Е. М. Браудо. — М. : ОГИЗ, МУЗГИЗ, 1935. — 464 с.
17. *Василенко, Н. В.* Мастера и шедевры Северного Возрождения / Н. В. Василенко. — М. : Олма Медиа Групп 2015. — 304 с.
18. *Васильева, Н.* Шедевры мировой живописи. Нидерландская живопись XVI века / Н. Васильева. — М. : Белый город, 2008. — 128 с.
19. *Великовский, С. И.* В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX–XX веков / С. И. Великовский. — М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 415 с.
20. *Верхейл, К., Куттенир, П., Михайлова, И.* От «Лиса Рейнарда» до «Сна богов». История нидерландской литературы в 2-х томах / Т. 2 : XX-XXI вв. / К. Верхейл, П. Куттенир, И. Михайлова. — СПб. : «Александрия», 2013. — 528 с.

21. *Вис., Д., Ошис, В.* Голландский театр и драматургия / Д. Вис., В. Ошис // Театральная энциклопедия. Т. 2 / Глав. ред. П. А. Марков — М. : Советская энциклопедия, 1963. — 1212 стб.
22. *Гаспаров, М.* Очерки истории европейского стиха / М. Гаспаров. — М. : Фортуна Лимитед, 2003. — 272 с.
23. *Гачев, Г. Д.* Наука и национальные культуры (гуманитарный комментарий к естествознанию) / Г. Д. Гачев. — Ростов-на-Дону : Издательство Ростовского университета, 1993. — 320 с.
24. Голубой цветок и дьявол : Новалис. Генрих фон Офтердинген / Пер. с нем. В. Микушевича ; Пролог и коммент. В. Микушевича ; Сост. В. Микушевич. — М. : ТЕРРА — Книжный клуб, 1998. — 512 с.
25. *Горбовская, С.* Флорообраз во французской литературе XIX века / С. Горбовская. — СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. — 517 с.
26. *Гортер, Г.* Май. Перевод И. Михайловой и А. Пурина. Журнал «Звезда» / Г. Гортер. — Режим доступа : <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2065> (дата обращения : 25.05.2020).
27. *Груббер, Р. И.* Всеобщая история музыки. Ч. I / Р. И. Груббер. — М. : Музгиз, 1956. — 488 с.
28. *Гуляницкая, Н. С.* Компаративный метод и «культурный трансфер»? / Н. С. Гуляницкая // Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных». Сб. по материалам Международной научной конференции РАМ им. Гнесиных, 30 октября – 2 ноября 2018 / Отв. ред. Е. С. Дерунец, Т. И. Наumenко, Ю. Н. Пантелеева, И. А. Преснякова. — М. : Пробел-2000, 2018. — С. 78–85.
29. *Гуляницкая, Н. С.* Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 255 с.
30. Густав Малер. Письма. Воспоминания / Сост., автор вступ. ст. и примеч. И. А. Барсова ; Пер. С. А. Ошерова. 2-е изд., М. : Музыка, 1968 / И. А. Барсова. — 636 с.

31. *Дальхауз, К.* Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича / К. Дальхауз. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. — 420 с.
32. *Девуцкий, В. Э.* Особенности тембровой драматургии Третьей симфонии Густава Малера / В. Э. Девуцкий // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — №1 (18). — С. 108–118.
33. *Девятко (Дуркина), Е. Д.* Альфонс Дипенброк и Густав Малер – искушение Вагнером / Е. Д. Девятко (Дуркина) // Материалы международной научной конференции студентов и аспирантов в рамках международного симпозиума «Театр и музыка в современном обществе» 17-20 апреля 2013 г. / Отв. Ред. Н. А. Еловская : Красноярская государственная академия музыки и театра. — Красноярск, 2013. — С. 52–54.
34. *Девятко (Дуркина), Е. Д.* Симфоническая песнь Альфонса Дипенброка «Im grossen Schweigen» / Е. Д. Девятко (Дуркина) // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 3-4 апреля 2014 года. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2014. — С. 146–155.
35. *Девятко Е.Д.* Германский вектор в творчестве нидерландского композитора Альфонса Дипенброка: дипломная работа (рукопись) / Е.Д. Девятко. — Петрозаводск, 2014. — 113 с.
36. *Девятко, Е. Д.* Жанр *mélodie* в творчестве Альфонса Дипенброка / Е. Д. Девятко // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи — стили — жанры» : материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — СПб. : Изд-во РХГА, 2020. — С. 52–54.
37. *Девятко, Е. Д.* Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании» / Е. Д. Девятко // Opera musicologica. — 2020. — № 12/3. — С. 23–45.

38. *Девятко, Е. Д.* Литературное наследие нидерландского композитора Альфонса Дипенброка / Е. Д. Девятко // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — №1. — С. 40–46.

39. *Девятко, Е. Д.* Метафорическая лексика Альфонса Дипенброка / Е. Д. Девятко // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи — стили — жанры» : материалы II Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — СПб. : Александрия, 2019. — С. 30–31.

40. *Девятко, Е. Д.* Музыка Нидерландов в орбите британских интересов начала XX века / Е. Д. Девятко // Проблемы музыкальной науки. — 2019. — №1. — С. 62–69.

41. *Девятко, Е. Д.* Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка / Е. Д. Девятко // Проблемы музыкальной науки. — 2019. — №3. — С. 21–32.

42. *Девятко, Е. Д.* Театральная музыка Альфонса Дипенброка (1862–1921) / Е. Д. Девятко // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И.П. Сусидко / Рос. акад. музыки. — Том 3. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — С. 219–228.

43. *Девятко, Е. Д.* Филология vs. Музыка : судьбоносный поворот в творческой биографии Альфонса Дипенброка / Е. Д. Девятко // Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова : школы, исследования, персоны (к 50-летию юбилею) / сб. науч. ст. — Петрозаводск : Изд-во «Версо», 2018. С. 176–185.

44. *Дегтярева, Н. И.* О «фаустовских» мотивах в Третьей и Восьмой симфониях Густава Малера / Н. И. Дегтярева // Гёте и музыка : Сб. ст. к 250-летию со дня рождения поэта / Отв. ред. и сост. А. В. Гусева. СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2004. — С. 104–108.

45. *Дегтярева, Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии / Н. И. Дегтярева. — СПб. : Изд-во Политехнического ун-та, 2010. — 431 с.
46. *Дейкало, И.* Жанр *mélodie* в творчестве А. Дюпарка / И. Дейкало // Вопросы этномузыкологии, истории и теории музыки в современных научных исследованиях / сост. Л.Ф. Баранкевич ; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 43. — Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2018. — С. 182–192.
47. *Денисов, А. В.* Метаморфозы музыкального текста / А. В. Денисов. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 189 с. (Актуальные монографии). — Режим доступа : <https://urait.ru/bcode/438942> / (дата обращения: 14.04.2020).
48. *Денисов, А. В.* Произведения Брамса на тексты Гёте : к проблеме семантики / А. В. Денисов // Гёте и музыка : Сб. ст. к 250-летию со дня рождения поэта / Отв. ред. и сост. А. В. Гусева. СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2004. — С. 58–67.
49. *Денисова, Г. А.* Жанр ORCHESTERGESANG в Австрии и Германии конца XIX – начала XX веков : эстетика и композиторская практика : дисс. ... канд. иск. / Г. А. Денисова. — Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, 2017. — 208 с.
50. *Дзуффи, С.* Ренессанс : история, эстетика, мастера, шедевры / пер с итальян. / С. Дзуффи. — М. : «Омега», 2008. — 432 с.
51. *Друскин, М. С.* На переломе столетий / М. С. Друскин // Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. — М. : Советский композитор, 1973. — С. 7–30.
52. *Друскин, М. С.* Собрание сочинений в 7 томах / Ред. сост. Л. Г. Ковнацкая ; Рос. ин-т истории искусств ; СПбГК. — Т. 1. : Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / М. С. Друскин. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2007. — 752 с.
53. *Егорова, Б. Ф.* Дебюсси и стиль модерн / Б. Ф. Егорова. — Нижний Новгород, 2009. — 160 с.

54. *Жаркова, В.* Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография / В. Жаркова. — Киев : Автограф, 2009. — 528 с.
55. *Иванов, В.* Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 4. Лира Новалиса, цикл «Гимны к ночи» / В. Иванов. — Режим доступа : http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/03cycles/cycle_index_novalis_1.htm (дата обращения : 16.02.2014).
56. *Иванова, С.* Композитор : очерки по истории профессии : автореф. дисс. ... канд. иск. / С. Иванова. — Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2006. — 22 с.
57. Исторический атлас средневековой музыки / Пер. с итал. и ред. С. Н. Лебедев. — М. : Арт Волхонка, 2016. — 288 с.
58. История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Ю. Евдокимова. — М. : Музыка, 1989. — 414 с.
59. *Казанцева, Л. П.* Понятие музыкального содержания / Л. П. Казанцева. — Режим доступа: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-ponyatie-muz-soderjaniya.html> (дата обращения : 12.12.2018).
60. *Кнеплер, Г.* О принципах формообразования у Вагнера / Г. Кнеплер // Рихард Вагнер / Сб. ст. / Ред.-сост. Л. В. Полякова. М. : Музыка, 1987. — С. 177–190.
61. *Ковнацкая, Л. Г.* Английская музыка XX века (Истоки и этапы развития) : Очерки / Л. Г. Ковнацкая. — М. : Советский композитор, 1986. — 216 с.
62. *Ковнацкая, Л. Г.* Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. — М. : Советский композитор, 1974. — 392 с.
63. *Коклико, А. П.* Compendium musices (1552). Т. Н. Дубравская, Т. С. Кюрегян, Р. Л. Поспелова. Публикация, перевод, исследование и комментарии Н. И. Тарасевича. Редактор Е. М. Шабшаевич / А. П. Коклико. — М. : Московская консерватория, 2007. — 484 с.
64. *Кокорева, Л.* Клод Дебюсси : Исследование/ Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.

65. *Конен, В. Д.* Франко-фламандская школа / В. Д. Конен // Очерки по истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1997. — С. 65–81
66. *Коннов, В. Н.* Нидерландские композиторы 15–16 веков / В. Н. Коннов. — Л. : Музыка, 1984. — 96 с.
67. *Корниенко, Е. Ю.* Жанр «*mélodie*» в вокальной культуре Франции рубежа XIX–XX веков (на примере цикла «Семь мелодий» Э. Шоссона) / Е. Ю. Корниенко // Проблемы музыкальной науки. — 2010. — №1 (6). — С. 157–159.
68. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов. Сост. М. Ю. Миркин / общ. ред. Н. Л. Фишмана и Г. М. Шмеерсона / Ю. Миркин. — М. : Советский композитор, 1969. — 268 с.
69. *Кривицкая, Е. Д.* Музыка Франции : век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр / Е. Д. Кривицкая. — М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 336 с.
70. *Кюрегян, Т. С., Москва, Ю. В., Холопов, Ю. Н.* Григорианский хорал : Учебное пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 260 с.
71. *Лаврентьева, И. В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 78 с.
72. *Лаул, Р.* Мотив и музыкальное формообразование: исслед. / Р. Лаул. — Л. : Музыка, 1987. — 77 с.
73. *Лебедев, С.* Μουσικός — musicus — музыкант. Очерк музыкальной терминологии Бозция / С. Лебедев // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — №2. — С. 52–65.
74. *Лебедев, С., Поспелова, Р.* MUSICA LATINA. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке / С. Лебедев, Р. Поспелова. — СПб. : Композитор, 2000. — С. 148.
75. *Лемуш Монтейру Вашку, Л.Ф. де.* Виана да Мота : личность, эстетические взгляды, творческая деятельность : дис. ... канд. иск. / Л. Ф. Лемуш Монтейру Вашку. — Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб, 2012. — 226 с.

76. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник в 2-х т. / Т. Н. Ливанова. — Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.

77. *Ливанова, Т. Н., Виппер Б. Р.* История европейского искусствознания : от античности до конца XVIII века / Т. Н. Ливанова, Б. Р. Виппер. — М. : Издательство академии наук СССР, 1963. — 436 с.

78. Литературное произведение // Глоссарий. — Режим доступа: http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?RLoylwgyzwt:!!vwuonilklto9 (дата обращения : 28.05.2020).

79. *Локотьянова, Д.* Цецилианство и Брукнер / Д. Локотьянова // Журнал Общества теории музыки. — 2017. — №1 (17). — С. 8–25.

80. *Лопатин, М. В.* Три лика Окегема (историографическое эссе) / М. В. Лопатин // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 1. — С. 110–121.

81. *Лопатин, М. В.* Франко-фламандские мессы XV века: на рубеже веков. Эволюция многоголосного письма : дис. ... канд. иск. / М. В. Лопатин. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2010. — 402 с.

82. *Манн, Т.* Философия Ницше в свете нашего опыта. Перевод с нем. П. Глазовой / Т. Манн // Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 10. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. / Т. Манн. — 696 с.

83. *Маньковская, Н. Б.* Эстетическое кредо французского символизма / Н. Б. Маньковская // Эстетика : Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 5. / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. : В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. — М. : ИФ РАН, 2012. — С. 20–39.

84. *Марков, Б. В.* Ясперс о Ницше (вст. ст.) / Б. В. Марков // Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования — СПб. : Издательство «Владимир Даль», 2003. — С. 5–56.

85. *Миронов, С. А., Белоусов, В. О., Шечкова, Л. С.* Большой нидерландско-русский словарь : около 180 000 слов и словосочетаний, 2-е издание,

исправл. / С. А. Миронов, В. О. Белоусов, Л. С. Шечкова. — М. : Живой язык, 2001. — 920 с.

86. *Михайлов, А.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. Часть 2 / А. Михайлов. — Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko-2.htm> (дата обращения: 28.05.2020).

87. *Михайлова, И.* От «восьмидесятников» до «Дома при мечети»: Нидерландская литература конца XIX — начала XXI века / И. Михайлова // Звезда. — 2013. — №6. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/6/ot-vosmidesyatnikov-do-doma-pri-mecheti.html> (дата обращения : 27.05.2020).

88. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.

89. *Немировская, К.* Альфонс Дипенброк / К. Немировская // Про голландскую музыку / ред. сост. И. Лесковская. — СПб. : Институт Про Арте, Голландский институт в Петербурге, MuziekGroep Nederland, 2003. — С. 120–135.

90. *Нефедова, Е. Г.* Романтизм и декаданс : метафоры смерти в «Гимнах в ночи» Новалиса / Е. Г. Нефедова // Немецкая культура в контексте мировой : сб. науч. ст. — Минск, 2014. — С. 109–113.

91. *Нечерпуренко, В.* Mélodie и французская салонная культура второй половины XIX века (о специфике коммуникации жанра) / В. Нечерпуренко // Киевское музыкознание. — 2015. — №51. — С. 158–166.

92. *Николаев, А. И.* Основы литературоведения / А. И. Николаев. — Иваново : ЛИСТОС, 2011. — 255 с.

93. *Нилова, В. И.* «Четыре строгих напева» Иоганнеса Брамса. К проблеме обратимости интерсемиотических переводов / В. И. Нилова // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития : Сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития» 13–14 ноября 2008 года / Гл. ред. — Л. В. Саввина. — Астрахань : Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 109–112.

94. *Нилова, В. И.* Фонетика как экспрессия («финский Мунк» Эльмер Диктониус) / В. И. Нилова // Музыка XX века в ряду искусств : параллели и

взаимодействия : Сборник статей по материалам Международной научной конференции 15–16 октября 2008 года / Гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань : Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. — С.187–193.

95. *Ницше, Ф.* Афоризм 354. В великом молчании / Ф. Ницше // Книга пятая. Из мира мыслителя // Утренняя заря. Пер. с нем. И. И. С. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — С. 204–205.

96. *Ницше, Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 1. Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. Пер. с нем. / Ф. Ницше. — Москва : Мысль, 1990. — 830 с.

97. *Ницше, Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 2. Сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна. Пер. с нем. / Ф. Ницше. — Москва : Мысль, 1990. — 829 с.

98. *Новалис.* Фрагменты / Новалис // Литературные произведения западноевропейских романтиков. Собр. текстов, вступ. статья и общ. ред. А. С. Дмитриева. — М. : Издательство МГУ, 1980. — С. 94–107.

99. *Нордау, М.* Вырождение. Современные французы / М. Нордау. — М. : Издательство «Республика», 1995. — 400 с.

100. Ночь : закономерности, ритуалы, искусство : Вып. 3 / ред.-сост. Е.В. Дуков. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2012. — 484 стр.

101. *Орлов, Г.* Дерево музыки / Г. Орлов. — СПб : Композитор-Санкт-Петербург, 2015. — 440 с.

102. *Ошис, В. В.* Альфонс Дипенброк / В. В. Ошис // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах (Гл. ред. Ю. Келдыш), Т. 2. — М. : Советская энциклопедия, 1974. — Стб. 250.

103. *Ошис, В. В.* Нидерландская литература // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1983–1994. Т. 3. — С. 161–174.

104. *Перриш, К., Оул, Дж.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до И. С. Баха: пер. с англ. / К. Пэрриш, Дж. Оул. — Л. : Музыка, 1975. — 177 с.

105. *Перси, У.* Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / У. Перси ; Пер. с итал. Я. Токаревой, под общ. ред. А. Полонского. — М. : Аграф, 2007. — 224 с.
106. *Петров, Д.* Густав Малер и «девятнадцатый век». Становление художника : дисс. ... канд. иск. / Д. Петров. — Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 1999. — 255 с.
107. *Попова, Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции : дис. ... канд. иск. / Е. О. Попова. — Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2005. — 917 с.
108. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. Вст. ст. Пуришев Б. — М. : Изд-во «Художественная литература», 1974. — 576 с.
109. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г. К. Косикова. — М. : Изд-во МГУ, 1993. — 512 с.
110. Про (Pro) голландскую музыку / ред. сост. И. Лесковская. — СПб. : Институт Про Арте, Голландский институт в Петербурге, MuziekGroep Nederland, 2003. — 374 с.
111. *Пронин, В. А.* История немецкой литературы: Учебное пособие / В. А. Пронин. — М. : Университетская книга ; Логос, 2007. — 384 с.
112. *Пуришев, Б., Жирмунский, В.* История немецкой литературы в 5-ти томах. — Т.3. / Б. Пуришев, В Жирмунский. — М. : Издательство «Наука», 1966. — 587 с.
113. *Реизов, Б. Г.* Золя / Б. Г. Реизов // Французский роман XIX века. — М. : Высшая школа, 1969. — 312 с.
114. Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника. Кн. 3. — М. : Гос. муз. издательство, 1960. — 216 с.
115. *Розеншильд, К. К.* История зарубежной музыки. Вып 1. До середины XVIII века. — Изд. 4-е. / К. К. Розеншильд. — М. : Музыка, 1978. — 544 с.
116. *Роллан, Р.* Музыканты наших дней / Р. Роллан. — Петроград : Мысль, 1923. — 195 с.

117. *Роллан, Р.* Опера в XVII веке во Франции // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : В 8-ми вып. Вып. 2 : Опера XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии ; Гендель / Пер. с франц. Е. Гречаной ; Ред. и коммент. В. Брянцева. — М. : Музыка, 1987. — С. 139.

118. *Ромейн, Я. И А.* Столпы нидерландской культуры / Я. И А. Ромейн. — М. : Квадрига, 2009. — 336 с.

119. *Савицкая, А. И.* История изучения ранней нидерландской живописи и культура символизма / А. И. Савицкая // Символизм как художественное направление. Взгляд из XXI века. Сб. ст. / Отв. ред. : Н. А. Хренов, И. Е. Светлов. — М. : Государственный институт искусствознания, 2013. — С. 393–397.

120. *Саймонс, А.* Символистское движение в литературе : уч. пособие. Пер. с англ. Н. Александровой / А. Саймонс. — СПб. : Издательство «Лань» ; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. — 304 с.

121. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство, 1989. — 294 с.

122. *Сигитов, С.* Габриель Форе / С. Сигитов. — М. : Советский композитор, 1982. — 280 с.

123. *Симакова, Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. — Изд. 2-е. / Н. А. Симакова. — М. : Московская государственная консерватория им П. И. Чайковского, 2002. — 362 с.

124. *Симакова, Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина / Н. А. Симакова. — М. : Издательский дом «Композитор», 2002. — 528 с.

125. *Скворцова, И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / И. А. Скворцова. — М. : Композитор, 2009. — 354 с.

126. *Стрекаловская, Х. А.* Постромантические диалоги с романтизмом : Ферручо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером : дисс. ... канд. иск. / Х. А. Стрекаловская. — Российский институт истории искусств, СПб, 1998. — 275 с.

127. *Токина, А. А.* Тема музыки в голландской живописи XVII века : дис. ... канд. иск. / А. А. Токина. — Санкт-Петербургский государственный университет, СПб., 1998. — 280 с.
128. *Тэн, И.* Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов / И. Тэн. — М. : Изобразительное искусство, 1995. — 160 с.
129. *Филенко, Г.* Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра / Г. Филенко // Дебюсси и музыка XX века : сборник статей. — Л. : Музыка, 1983. — 247 с.
130. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма ; Статьи. В 2-х т. Т. 1 / Сост. С. Лейбович ; Пер. с фр. под ред. А. Андрес ; Вступ. статья Д. Затонского ; Примеч. С. Кратовой и В. Мильчиной / Г. Флобер. — М. : Худож. лит., 1984. — 519 с.
131. *Франтова, Т. В.* Наука, рожденная из музыки (о музыковедении отечественных композиторов в XX веке) / Т. В. Франтова // Теория и история искусства. — 2019. — №2 (73). — С. 7–14.
132. *Фромм, Э.* Искусство любить. Пер. с англ. А. В. Александровой / Э. Фромм. — М. : Издательство АСТ, 2018. — 221 с.
133. *Хлеббаров, И.* Проблема новых и развитых музыкальных культур XX века в концепции Друскина / И. Хлеббаров // Памяти Михаила Семеновича Друскина : в 2 кн. / Кн. 1. Статьи и воспоминания / Ред.-сост. : Л. Ковнацкая, А. Кенигсберг, Л. Михеева. — СПб. : ООО «Аллегро», 2009. — С. 277–286.
134. *Хёйзинга, Й.* Культура Нидерландов в 17 веке. Эразм избранные письма, рисунки / Й. Хёйзинга. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — 680 с.
135. *Хёйзинга, Й.* Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; Коммент., указатели Д. Э. Харитоновича / Й. Хёйзинга. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 768 с.
136. *Хрущева, Н.* Луи Андриссен, Элмер Шёнбергер «Часы Аполлона». Луи Андриссен «Украденное время». Элмер Шёнбергер «Искусство жечь порох» / Н. Хрущева // Opera musicologica. — 2010. — №1[3]. — С. 101–106.

137. *Челепенко, К. О.* Авторефлексия как интенция композиторского музыковедения / К. О. Челепенко // Вестник Томского государственного университета. — 2016. — №1 (21). — С. 112–117.
138. *Шатохина-Мордвинцева, Г. А.* Нидерланды исторические / Г. А. Шатохина-Мордвинцева // Большая российская энциклопедия. — Режим доступа : https://bigenc.ru/world_history/text/2266563 (дата обращения : 25.05.2020).
139. *Шеринг, А.* История музыки в таблицах / Пер. с нем. С. Гинсбурга / ред. И. Глебова / А. Шеринг. — Л. : Academia, 1924. — 155 с.
140. *Шёнбергер, Э.* Искусство жечь порох / Пер. с нид. И. Лесковской под ред. Б. Филановского / Э. Шёнбергер. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 400 с.
141. *Шуранов, В.* Внутренний модус барочной формы: тематическое структурирование / В. Шуранов // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — №2 (11). — С. 208–213.
142. *Щербакова, Е. В.* Основные направления влияния эстетики Ницше на мировую музыкальную культуру XX века / Е. В. Щербакова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2009. — №2 (14). — С. 138–144.
143. *Щербакова, Е. М.* Музыка и Ницше : монография / Е. В. Щербакова — Рязань : Копи-Принт ; Коломна : КГПИ, 2009. — 338 с.
144. *Эккерман, И. П.* Разговоры с Гёте. Пер. с нем. Н. Ман / И. П. Эккерман. — М. : Художественная литература, 1981. С. 78–79.
145. *Эко, У.* Поэтики Джойса. Перевод с итал. А. В. Коваля / У. Эко. — СПб. : «Симпозиум», 2003. — 496 с.
146. *Эко, У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Перев. с итал. А. Н. Коваля / У. Эко. — СПб. : «Симпозиум», 2006. — 574 с.
147. Эссе // Большой энциклопедический словарь. — Режим доступа : <https://www.vedu.ru/bigencdic/74215/> (дата обращения : 26.05.2020).

148. *Якобсон, Р., Леви-Стросс, К.* «“Кошки” Шарля Бодлера» / Р. Якобсон, К. Леви-Стросс // Структурализм ЗА и ПРОТИВ / Сб. ст. Под ред. Е. Я. Басина, М. И. Полякова. — М. : «Прогресс», 1975. — 469 с.

149. *Ямпольский И. М.* Бельгийская музыка / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах (Гл. ред. Ю. Келдыш), Т. 1. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — Стб. 394–400.

150. *Andrissen, H.* Herinnering aan Diepenbrock / H. Andrissen // De Gemeenschap. Jaargang 4 (1928). — P. 113–121.

151. *Antcliffe, H.* The Musical Mentality of Holland / H. Antcliffe // The Musical Quarterly. — 1926. — Vol. 12, No. 4. — P. 602–613. — URL : <https://www.jstor.org/stable/738342?seq=1> (дата обращения : 15.10.2013).

152. *Antcliffe, H.* The Renaissance of Dutch Music / H. Antcliffe // Proceedings of the Musical Association, 51st Sess. (1924–1925). — P. 1–14. — URL : http://www.jstor.org/stable/765511?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения : 03.02.2018).

153. *Baest, A. van, Goedegebuure, J.* Zielsleven is muziek Alphons Diepenbrock als toondichter / A. van Baest, J. Goedegebuure // Literatuur. — 2000. — Jaargang 17. — P. 196–202. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/_lit003200001_01/_lit003200001_01_0037.php (дата обращения : 29.08.2020).

154. *Bank, J.* Diepenbrocks kruistocht tegen de Duitse cultuur / J. Bank. — URL : <https://www.nrc.nl/nieuws/1997/01/24/diepenbrocks-kruistocht-tegen-de-duitse-cultuur-7339854-a639733> (дата обращения: 27.11.2017 года).

155. *Bank, J.* Een tragische liefde van Alphons Diepenbrock / J. Bank. — URL : <https://www.nrc.nl/nieuws/1996/03/02/een-tragische-liefde-van-alphons-diepenbrock-7301323-a1116557> (дата обращения : 27.11.2017).

156. *Bank, J., Buuren, M. van.* 1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur / J. Bank., M. van Buuren. — Den Haag : SDU Uitgevers, 2000. — 624 p.

157. *Benthem, J. van, Braas, T.* Hymne an die Nacht «Muss immer der Morgen wiederkommen» / J. van Benthem, T. Braas. — URL : <http://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/90?page=2#tab-description> (дата обращения : 25.05.2020).
158. *Benthem, J. van* Les elfes / J. van Benthem. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/11> (дата обращения : 28.05.2020).
159. *Boer, T.J. de.* Nietzsche en Diepenbrock / T.J. de. Boer // De Beweging. — 1907. — Jaargang 3. — P. 308–321. — URL : http://www.dbnl.org/tekst/_bew001190701_01/_bew001190701_01_0018.php (дата обращения : 28.05.2020).
160. *Bottenheim, S. A. M.* De opera in Nederland / S. A. M. Bottenheim. Amsterdam : P. N. VAN KAMPEN & ZOON N. V., 1946. — 272 p.
161. *Braas, T.* Chanson d'automne (“Les sanglots longs”) / T. Braas. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/25> (дата обращения: 19.05.2020).
162. *Braas, T.* L'invitation au voyage / T. Braas. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/154?page=2#tab-description> (дата обращения : 19.05.2020).
163. *Braas, T.* La chanson de l'hypertrophique (“C'est d'un' maladie de coeur”) / T. Braas. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/87> (дата обращения : 19.05.2020).
164. *Braas, T.* Les chats (“Les amoureux fervents et les savants austères”) / T. Braas. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/83> (дата обращения : 19.05.2020).
165. *Braas, T.* Recueillement / T. Braas. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/108?page=2#tab-description> (дата обращения : 19.05.2020).
166. *Braas, T.* Alphons Diepenbrock / T. Braas // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / S. Sadie, J. Tyrrell (ed.). Second edition. Vol. 7. — New York : Grove Dictionaries Inc., 2001. — P. 328–330.
167. *Braas, T.* Bij kruis en kribbe. Het Stabat Mater Dolorosa en Stabat Mater Speciosa van Alphons Diepenbrock — een muzikaal tweeluik / T. Braas // Toonkunstnieuws. — 2006. — 2006/3. — P. 41–47.

168. *Braas, T.* The Verlaine Songs of Alphons Diepenbrock / T. Braas // Key Notes : Musical Life in the Netherlands 30, no. 4, Dec. — Amsterdam, 1996. — P. 16–20.

169. *Braches, E.* Het boek als nieuwe kunst / E. Braches. — Oosthoek, Utrecht 1973. — 556 p. — URL : http://www.dbnl.org/tekst/brac001boek01_01/index.php (дата обращения : 03.02.2018).

170. *Colmjon, G.* De beweging van tachtig. Een cultuurhistorische verkenning in de negentiende eeuw / G. Colmjon. — Het Spectrum, Utrecht / Antwerpen, 1963. — 317 p.

171. *Cornelissen, L. M.* Wagner en Nederland / L. M. Cornelissen. — URL : <https://www.wagnergenootschap.nl/artikelen/99-wagner-en-nederland-deel-1/file> (дата обращения : 14.05.2020).

172. *Coul, P. op de, Schoute, R.* Schoenberg in the Netherlands / P. op de Coul, R. Schoute // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. — Los Angeles, 1983. — P. 141–173.

173. *Devyatko, E.* Alphons Diepenbrock : verbal description of non-verbal phenomena / E. Devyatko // INTERDISCIPLINARY STUDIES OF ARTISTIC CULTURE. FIRST INTERNATIONAL ACADEMIC CONFERENCE «Polilogue and synthesis of arts : history and modernity, theory and practice», March 5, 2018, St Peterburg. — СПб. : Изд-во РХГА, 2020. С. 124–140.

174. *Diepenbrock, A.* Ommegangen. Verzamelde opstellen en geschriften / A. Diepenbrock. — Amsterdam, 1922. — 211 p.

175. *Diepenbrock, A.* Verzamelde geschriften / Ed. E.Reeser, T. Diepenbrock / A. Diepenbrock. Utrecht/Brussel : Uitgeverij het Spectrum, 1950. — 432 p.

176. *Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk, E.,* Alphons Diepenbrock / E. Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk // De Nieuwe Gids. — 1928. — Jaargang 43. — URL : http://www.dbnl.org/tekst/_nie002192801_01/_nie002192801_01_0070.php (дата обращения : 28.05.2020).

177. *Endt, E.* Het festijn van tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij / E. Endt. — Amsterdam : Nijgh & Van Ditmar, 1990. — 193 p.

178. *Engelman, J.* Alphons Diepenbrock / J. Engelman // Dietsche Warande en Belfort. — 1945. — Jaargang 1945. — P. 105–109. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/_die004194501_01/_die004194501_01_0023.php (дата обращения : 29.08.2020).

179. *Flothuis, M.* 1882–1982 : Betrachtungen über Hundert Jahre niederländische Musikgeschichte / M. Flothuis // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. — 1982. — Deel 32, No. 1/2. — P. 126–133.

180. *Gedenkboek Willem Mengelberg 1895–1920.* — Amsterdam : M. Nijhoff, 1920. — 290 p.

181. *Grijp, L. P.* Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden / L. P. Grijp. — Amsterdam : Amsterdam University Press, 2001. — 916 p.

182. *Helman, A.* Is de nieuwe meerstemmige kerkmuziek in Nederland een goede? / A. Helman // De Gemeenschap. — 1925. — Jaargang 1. — P. 12–17. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/_gem001192501_01/_gem001192501_01_0005.php (дата обращения : 29.08.2020).

183. *Hol, J. C.* Alphons Diepenbrock / J. C. Hol // Muzikale fantasieën en kritieken. Eerste deel. — Amsterdam — S. L. Van Looy, 1904. — P. 163–189.

184. *Höweler, C.* X-Y-Z der muziek (3de vermeerderde druk) / C. Höweler. — Utrecht: De Haan, 1939. — 715 p.

185. *Huckvale, D.* Music for the Superman. Nietzsche and Great Composers / D. Huckvale. — Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, 2017. — 232 p.

186. *Jong, Bas de.* De reactionaire revolutie van Alphons Diepenbrock als keerzijde van de gemeenschapskunst / Bas de Jong // Damnatio Memoriae. Groniek (Groningen), 2006. — P.75–86.

187. *Kemperink, M. G.* Van observatie tot extase / M. G. Kemperink. — Utrecht / Antwerpen : Uitgeverij L. J. Veen, 1988. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/kemp017vano01_01/ (дата обращения : 29.08.2020).

188. *Klerk, J. de.* Alphons Diepenbrock / J. de. Klerk // Dietsche Warande en Belfort. — 1922. — Jaargang 1922. — P. 1067–1072. — URL :

https://www.dbnl.org/tekst/_die004192201_01/_die004192201_01_0081.php#81 (дата обращения : 29.08.2020).

189. *Krul, W. E.* Nederland in het *fin-de-siècle*. De stijl van een beschaving / W. E. Krul // *BMGN – Low Countries Historical Review*. — 1991. — 106(4). — P. 581–594. — URL : <https://www.bmgn-lchr.nl/articles/abstract/10.18352/bmgn-lchr.3437/> (дата обращения : 29.08.2020).

190. *Leeuw, G. van der.* Alphons Diepenbrock and the European World of Composers at the *Fin-De-Siècle* (на англ. яз.) / G. van der Leeuw // *Музикологија* (Србија). — 2002. — №2. — P. 157–169.

191. *Leuker, M.-T.* Künstler als Helden und Heilige : nationale und konfessionelle Mythologie im Werk J.A. Alberdingk Thijms (1820–1889) und seiner Zeitgenossen / M.-T. Leuker. — Münster ; New York ; München ; Berlin : Waxmann, 2001. — 369 p.

192. *Luger, B., Nieuwenhuys, R., Prick, H.G.M., Nieuwenhuijzen, K.,* De beweging van Tachtig (Schrijversprentenboek 22) / B. Luger, R. Nieuwenhuys, H.G.M. Prick, K. Nieuwenhuijzen. De Bezige Bij, Amsterdam / Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag, 1982. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/luge001bewe01_01/ (дата обращения : 09.04.2019).

193. *Meer de Walcheren, P. van der.* Branding / P. van der Meer de Walcheren. — Amsterdam : Van Munster Uitgevers-Maatschappij, 1930. — 234 p. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/meer001bran02_01/meer001bran02_01_0003.php (дата обращения : 26.05.2020).

194. *Nietzsche, F.* Aforism 423. Im grossen Schweigen / F. Nietzsche // *Fünftes Buch // Morgenrothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. — Chemnitz, 1881. — P. 283–284.

195. *Nietzsche, F.* Menschliches, Allzumenschliches : Ein Buch für freie Geiste / F. Nietzsche. — URL : <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I> (дата обращения : 09.04.2019).

196. *Nolthenius, H.* In memoriam Alphons Diepenbrock / H. Nolthenius // *Roeping*. — 1946. — Jaargang 23. — P. 118–123. — URL :

https://www.dbnl.org/tekst/_roe003194501_01/_roe003194501_01_0027.php (дата обращения : 29.08.2020).

197. *Paap, W.* Alphons Diepenbrock. Een componist in de cultuur van zijn tijd / W. Paap. — Haarlem, 1980. — 211 p.

198. *Pijper, W.* De quintencirkel (vierde druk) / W. Pijper. — Amsterdam : Em. Querido's Uitgeverij, 1964. — 158 p. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/pijp004quin01_01/ (дата обращения : 28.05.2020).

199. *Pijper, W.* Het papieren gevaar. Verzamelde geschriften (1917-1947) (ed. Arthur van Dijk). — Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2011. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/pijp004papi01_01/ (дата обращения : 29.08.2020).

200. *Polak, B.* Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900 / B. Polak. — Haag : Martinus Nijhoff, 1955. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/pola011find01_01/colofon.php (дата обращения : 28.05.2020).

201. *Reeser, E., Reijnen, M.* Entsaugung / E. Reeser, M. Reijnen. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/16?page=2#tab-description> (дата обращения : 25.05.2020).

202. *Reeser, E.* Alphons Diepenbrock / E. Reeser. Amsterdam : Bigot en van Rossum, 1935. — 88 p.

203. *Reeser, E.* Diepenbrock's dichters / E. Reeser // De Gids. — 1941. — Jaargang 105/2. — URL : http://www.dbnl.org/tekst/_gid001194101_01/_gid001194101_01_0094.php (дата обращения : 28.05.2020).

204. *Reeser, E.* Kroniek van het Nederlandsche muzikleven / E. Reeser // De Gids. — 1938. — Jaargang. — P. 110–120. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/_gid001193801_01/_gid001193801_01_0059.php (дата обращения : 29.08.2020).

205. *Riemann, H.* Musiklexikon / H. Riemann. 11te Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein. — Berlin : MAX HESSES VERLAG, 1929. — 2105 p.

206. *Rogier, L.J., Rooy, N. de.* In vrijheid herboren. Katholiek Nederland 1853-1953. — Den Haag : N.V. Uitgeverij Pax, 1953. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/rogi002invr01_01/ (дата обращения : 29.08.2020).

207. *Romein, J.* Op het breukvlak van twee eeuwen (tweede druk) / *J. Romein* — Amsterdam : EM. Querido's Uitgeverij, 1976. — URL : [dbnl.org/tekst/rome002ophe01_01/](https://www.dbnl.org/tekst/rome002ophe01_01/) (дата обращения : 29.08.2020).

208. *Samama, L.* Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale / *L. Samama* — Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012. — 321 p.

209. *Samama, L.* Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw / *L. Samama*. — Amsterdam : Amsterdam University Press, Salomé, 2006. — 321 p.

210. *Samama, L.* Neoromantiek in de muziek : regressie of progressie? / *L. Samama*. — URL : https://www.opusklassiek.nl/muziek_algemeen/opusklassiek_lsneoromantiek.pdf (дата обращения : 28.05.2020).

211. *Spannenberg, R.* Ave Maria / *R. Spannenberg*. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/54?page=2#tab-description> (дата обращения : 19.05.2020).

212. *Spannenberg, R.* Hymnus de Spiritu Sancto («Veni Creator Spiritus») / *R. Spannenberg*. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/27?page=1#tab-description> (дата обращения : 25.05.2020).

213. *Spannenberg, R., Braas, T.* Landstormlied / *R. Spannenberg, T. Braas*. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/134?page=2#tab-description> (дата обращения : 26.05.2020).

214. *Staverman, D.* De Toneelmuziek van Alphons Diepenbrock : concept, compositie, uitvoering / *D. Staverman*. — Doctoral thesis Utrecht Universiti, 2006. — 397 p.

215. *Staverman, D.* Marsyas, De Betooverde Bron / *D. Staverman*. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/73?page=3#tab-description> (дата обращения : 25.05.2020).

216. *Staverman, D.* Mijn hals is stijf van het altijd tegen dien berg opkijken. Diepenbrock en Wagner / D. Staverman. 2018. — URL : <https://www.wagnergenootschap.nl/publicaties/de-wagner-kroniek/artikelen?limit=50&limitstart=50> (дата обращения : 14.05.2020).

217. *Staverman, D.* Muziek bij Goethe's Faust / D. Staverman. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/149?page=2#tab-description> (дата обращения : 25.05.2020).

218. *Staverman, D.* Muziek bij Sophocles' Electra / D. Staverman. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/18?page=2#tab-description> (дата обращения : 25.05.2020).

219. *Staverman, D.* Muziek bij Vondels Gijsbrecht van Aemstel / D. Staverman. — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/work/128?page=5#tab-description> (дата обращения : 07.09.2019).

220. *Staverman, D.* Op zoek naar de ware Elektra. Diepenbrocks toneelmuziek en het probleem van het melodrama / D. Staverman // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. — 2001. — Deel 51(1). — P. 42–67.

221. *Strohm, R., Kempson, E.* Henricus Isaac / R. Strohm E. Kempson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / S. Sadie, J. Tyrrell (ed.). Second edition. Vol. 12. — New York : Grove Dictionary s Inc., 2001. — P. 576-590.

222. The Alphons Diepenbrock Catalogue of Works (Official Website). — URL : <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/home> (дата обращения : 27.05.2020).

223. The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. The Boydell Press, Woodbridge, 2011. — 256 p.

224. *Thijsse, W. H.* Zeven eeuwen Nederlandse muziek / W.H. Thijsse. Kramers, Rijswijk, 1949. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/thij017zeve01_01/ (дата обращения : 27.05.2020).

225. *Timmer, A.* Jan Engelman : op zoek naar de geest van Alphons Diepenbrock / A. Timmer // Polyptiek. Een veelluik van Groninger bijdragen aan de kunstgeschiedenis. — Zwolle, 2002. — P. 153–162. — URL : <https://www.annemarietimmer.com/jan->

engelmann-op-zoek-naar-de-geest-van-alphons-diepenbrock/ (дата обращения : 27.05.2020).

226. *Timmerman, A. W.* Tim's herinneringen (ed. Harry G.M. Prick). — Amsterdam : Uitgeverij De Arbeiderspers, 1983. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/timm004tims01_01/ (дата обращения : 29.08.2020).

227. *Veen, J. van der.* Diepenbrock, Alphonsus Joannes Maria (1862–1921) / J. van der Veen // Biografisch Woordenboek van Nederland. — URL : <http://resources.huuygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/b/bwn4/bwn2/bwn1/diepenbrock> (дата обращения : 10.05.2020).

228. *Vermeulen, M.* De muziek dat wonder / M. Vermeulen. — Den Haag : Bert Bakker / Daamen, 1958. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/verm030muzi01_01/ (дата обращения : 29.08.2020).

229. *Vermeulen, M.* De Muziek in Marsyas / M. Vermeulen // Vermeulen M. Bijdragen aan De (Nieuwe) Amsterdammer (oktober 1910 – mei 1915). Ed. O. Vermeulen en T. Braas. — URL : https://dbnl.org/tekst/verm030bijd03_01/verm030bijd03_01_0001.php (дата обращения : 25.05.2020).

230. *Vermeulen, M.* Klankbord / M. Vermeulen. — Amsterdam : De Spieghelel, (z.j. [1930]) /, Mechelen : Het Kompas, (z.j. [1930]). — URL : https://www.dbnl.org/tekst/verm030klan01_01/ (дата обращения : 29.08.2020).

231. *Verwey, A.* Briefwisseling. 1 juli 1885 tot 15 december 1888 (ed. Margaretha H. Schenkeveld & Rein van der Wiel) / A. Verwey. — Amsterdam : EM. Querido's Uitgeverij, 1995. — URL : https://www.dbnl.org/tekst/verw008brie01_01/ (дата обращения : 29.08.2020).

232. *Werkhoven, H. van* Alphons Diepenbrock en 's-Hertogenbosch. Honderdvijftigste geboortedag / H. van Werkhoven // Bossche Bladen. — 2012 (2). — P. 47–55.

233. *Winkels, P. J. A., e.a.* Ten tijde van de Tachtigers Rondom De Nieuwe Gids 1880–1895 / P. J. A. Winkels, e.a. — 's-Gravenhage : Nijgh & Van Ditmar, 1985. — 205 p.

234. *Wouters, J.* Dutch Music in the 20th Century / J. Wouters // *The Musical Quarterly*, Vol. 51, No. 1, Special Fiftieth Anniversary Issue : Contemporary Music in Europe : A Comprehensive Survey (Jan., 1965). — P. 97–110.

Список иллюстративного материала

Иллюстрации в основном тексте диссертации

- Рис. 1. Мотив загробного мира в симфонической песне А. Дипенброка *Gehoben ist der Stein*
- Рис.2. Комбинации мотива загробного мира в симфонической песне А. Дипенброка *Gehoben ist der Stein*
- Рис. 3. А. Дипенброк, *Écoutez la chanson bien douce* (первые такты)
- Рис. 4. А. Дипенброк, *Clair de lune* (вступление)
- Рис. 5. А. Дипенброк, *Clair de lune* (фрагменты)
- Рис. 6. Строфическая организация в стихотворении Верлена *Clair de lune* и интерпретация Дипенброка
- Рис.7. А. Дипенброк, *En Sourdine* (вступление вокальной партии)
- Рис. 8. Сравнение первых тактов *En Sourdine* А. Дипенброка и К. Дебюсси
- Рис. 9. А. Дипенброк *En Sourdine* (начало второй строфы)
- Рис. 10. Интонации «соловьиных» трелей в *En Sourdine* Дипенброка
- Рис. 11. А. Дипенброк *Recueillement* (вступление)
- Рис. 12. А. Дипенброк *Recueillement* (вступление вокальной партии)
- Рис. 13. Фрагменты партии баритона из симфонической поэмы «В великом молчании»
- Рис. 14. Средневековый гимн *Ave maris stella*
- Рис. 15. Общий план экспонирования ключевых элементов полимотивной системы
- Рис. 16. Мотив креста в первых тактах поэмы (тт.1–4)
- Рис. 17. Мотив сомнения (тт. 8–9)
- Рис. 18. Мотив сопротивления (тт. 18–19)
- Рис. 19. Мотив мольбы (тт. 26–27)
- Рис. 20. Мотив истерики (тт. 34–35)
- Рис. 21. Мотив насмешки (т. 168)
- Рис. 22. Мотив волнения (т. 37)
- Рис. 23. Мотив трех волн (тт. 53–56)
- Рис. 24. Мотив вздымающегося моря (тт. 56–60)
- Рис. 25. Вступление партии баритона (тт. 61–64)
- Рис. 26. Мотив созерцания (т. 61)
- Рис. 27. Мотив мерцания моря (т. 64)
- Рис. 28. Мотив триольного кружения (т. 75)
- Рис. 29. Мотив квинты с фанфарой в партии трубы (тт. 73–75)
- Рис. 30. Мотив безысходности в партиях первых и вторых скрипок (тт. 114–

Рис. 31. Мотив бледного и блестящего моря (тт. 128–131)

Рис. 32. Мотив успокоения (т. 136)

Рис. 33. Аллюзия на лейтмотив томления во второй фазе поэмы (тт. 219-220)

Рис. 34. Трансформация мотива *passus duriusculus* в постлюдии поэмы «В великом молчании»

Рис. 35. Фрагмент эссе «Восьмая симфония Малера» (1912)

Рис. 36. Фрагмент эссе «Музыка и филология»

Рис. 37. Фрагмент эссе «Монументальный характер музыкального искусства»

Список таблиц в основном тексте диссертации

Таблица 1. Афоризм Ф. Ницше «В великом молчании» («Утренняя заря»)

Таблица 2. Две фазы «В великом молчании» А. Дипенброка

Таблица 3. Сопоставление финальных частей первых четырех симфоний Г. Малера и заключительного раздела симфонической поэмы А. Дипенброка «В великом молчании»

Таблица 4. Схема движения смысловых единиц текста Ницше

Таблица 5. Композиционный план и этапы драматургии в поэме «В великом молчании»

Таблица 6. Элементы полимотивной системы в поэме «В великом молчании»

Список нотных примеров в Приложении

Рис. 1. Оркестровое вступление в симфонической песне *Gehoben ist der Stein*

Рис. 2. Начальный фрагмент среднего раздела симфонической песни *Gehoben ist der Stein*

Рис. 3. Заключительные проведения сквозного мотива в симфонической песне *Gehoben ist der Stein*

Рис. 4. *En Sourdine* А. Дипенброка (первая строфа)

Рис. 5. Начало постлюдии в симфонической поэме А. Дипенброка *Im grossen Schweigen* (финальные проведения мелодии гимна *Ave maris stella*)

Список таблиц в Приложении

Таблица 1. Хронограф жизни и деятельности Альфонса Дипенброка (1862–1921)

Таблица 2. Список музыкальных произведений А. Дипенброка

Таблица 3. Динамика обращения Дипенброка в композиторском творчестве к литературным произведениям нидерландских и иностранных авторов

Таблица 4. Список литературных сочинений А. Дипенброка, опубликованных в собрании сочинений (*Versamelde geschriften*), подготовленном Э. Резером и Т. Дипенброк в 1950 году

Таблица 5. Библиотека А. Дипенброка (Список приобретенных им изданий)

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Таблица 1. Хронограф жизни и деятельности Альфонса Дипенброка
(1862–1921)¹

Год	Событие / События
1862	2/IX. В Амстердаме в семье Фердинанда Дипенброка и Йоханны Кёйтенбрауэр родился сын Альфонс.
1866	Основание Й. Албердингк Теймом литературного общества «Скрипичный куст», на встречах которого с юных лет присутствовал А. Дипенброк.
1868	– Начало обучения А. Дипенброка в муниципальной начальной школе. – Основание Ассоциации истории нидерландской музыки (<i>Vereeniging voor Nederlandsche muziekgeschiedenis</i>), позже переименованной в Ассоциацию истории музыки в Северных Нидерландах (<i>Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis</i>).
1873	– Дипенброк брал уроки рисования в мастерской нидерландского архитектора П. Кёйперса. – Поездка Дипенброка в Роттердам и его присутствие на постановке оперы Вагнера «Тангейзер»
1874	29/IV. Дипенброк принял Первое Причастие.
1875	– VI. Поступление Дипенброка в гимназию. Заменял во французской церкви органиста Альберта Роотхана. – XI. Дипенброк брал уроки игры на скрипке у Л.Х. Эйсендорна.
1880	– Первые музыкальные сочинения Дипенброка: «Blauw, blauw bloemelijn» на стихи Г. Антёниуса и песня на текст Шекспира (не сохранилась). – 10/VII. Дипенброк сдал итоговый выпускной экзамен в гимназии. – 27/ X. Дипенброк становится членом студенческого объединения <i>U.N.I.C.A.</i>
1881	– Дипенброк читает лекции в <i>U.N.I.C.A.</i> о падении Римской республики, «Аулуларии» Плавта и о Рихарде Вагнере.
1882	– 27/IV. Серебряная свадьба родителей А. Дипенброка и исполнение его сочинения в честь события (не сохранилось). – 14/V. А. Верстер, студенческий друг Дипенброка, с которым он много музицирует, кончает жизнь самоубийством. – 20/VI. Премьера Академического праздничного марша А. Дипенброка во Дворце национальной промышленности (<i>Paleis voor Volksvlijt</i>) в Амстердаме по случаю 250-летия Амстердамского университета. – 21/VI. Дипенброк присутствует на первом исполнении в Нидерландах «Осуждения Фауста» Берлиоза под управлением Даниэля де Ланге во Дворце национальной промышленности (<i>Paleis voor Volksvlijt</i>) в Амстердаме на торжественном концерте Студенческой камерной музыки (<i>Studenten-Muziekgezelschap</i>) Я. П. Свелинка. – XII. Фортепианный клавир Академического праздничного марша появляется в печати в Амстердаме благодаря издателю А. Роотхаану.
1883	– I. Первое исполнение в Нидерландах тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (режиссер Анджело Нойман) во Дворце промышленности в Амстердаме.

¹ Хронограф составлен на основе материалов: <http://www.diepenbrock-catalogus.nl/>, Paap, W. Alphons Diepenbrock. Een componist in de cultuur van zijn tijd (1980), Staverman, D. De Toneelmuziek van Alphons Diepenbrock: concept, compositie, uitvoering (2006), Samama L. Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale (2012).

	<ul style="list-style-type: none"> – 13/II. Умер Рихард Вагнер в Венеции в возрасте 69 лет. – 23/V. Дипенброк получает диплом бакалавра по классической литературе. – VIII. В Амстердаме появляется Вагнеровское общество, Дипенброк становится членом общества. – 25/X. Дипенброк в списке имен Ассоциации истории музыки в Северных Нидерландах (<i>Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis</i>).
1884	<ul style="list-style-type: none"> – 27/II. Дипенброк посетил концерт музыки И. Брамса под руководством автора (в программе: песни (исп. Йоханнес Мессарт), премьеры Второго фортепианного концерта (солист Юлиус Рёнтген) и Третьей симфонии). – IV. Дипенброк приобрел «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше. – VI. Дипенброк приобрел полное собрание сочинений Дж. Палестрины, изданное в 1862 году в Лейпциге. – IX. Открытие Амстердамской консерватории (директор — Ф. Кунен, первые преподаватели — Ю. Рёнтген, Д. де Ланге и другие). – Публикация романа Л. ван Дейссела «Новая Голландия», ставшего выражением идейной основы движения «восьмидесятников».
1885	<ul style="list-style-type: none"> – 30/VII. Дипенброк едет в Маастрихт по поводу будущей трудовой деятельности (преподавание классической литературы). Посещает г. Аахен. – 1/X. Выходит в свет первый номер журнала <i>De Nieuwe Gids</i> под редакцией Фредерика ван Эдена, Виллема Клоса и Альберта Вервея. – X. Первое исполнение в Нидерландах Третьей симфонии Брукнера в Штадтшаубурге под управлением Д. де Ланге. – XI. Первое исполнение в Нидерландах Четвертой симфонии Брамса под управлением автора.
1886	<ul style="list-style-type: none"> – 31/V. Дипенброк получил степень магистра классической литературы. – VIII. Дипенброк впервые посетил Байройтский фестиваль, присутствуя на постановке опер Вагнера «Парсифаль» и «Тристан и Изольда». – 18/XI. Первое исполнение в Нидерландах Седьмой симфонии Брукнера в Штадтшаубурге под управлением Д. де Ланге. – Дипенброк приобрел второе издание «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, включающее предисловие «Опыт самокритики».
1887	11/XI. У матери Дипенброка впервые случается инсульт.
1888	<ul style="list-style-type: none"> – 11/IV. Торжественное открытие Большого концертного зала «Концертгебау» (<i>Concertgebouw</i>) под управлением Генри Виотты. Исполнение Девятой симфонии Бетховена. – 17/V. Окончание Амстердамского университета и получение докторской степени по классической литературе, защита диссертации. – VII-IX. Отъезд в Хертогенбос и назначение учителем древних языков в Городской гимназии.
1889	<ul style="list-style-type: none"> – Знакомство с Антоном Деркиндереном. – 3/I. Открытие выставки «Процессия» А. Деркиндерена в Амстердаме.
1890	<ul style="list-style-type: none"> – 10/IV. Первое (полное) исполнение Третьей симфонии Б. Зверса в Концертгебау в Амстердаме под руководством Виллема Кеса. – V. Дипенброк начинает работу над Мессой. – VIII. Дипенброк проводит время с родными в Мюнстере. – 18-19/X. Дипенброк посещает концерты французского симфонического оркестра Ламурё в Концертгебау, в программе трилогия «Валленштейн» В. Д'Энди. – 25/X. Г. Гортер дарит Дипенброку копию книги «Май» (Амстердам, 1889).
1891	<ul style="list-style-type: none"> – III. В журнале <i>De Nieuwe Gids</i> появляется статья Дипенброка «О Верхулсте». – 29/III-6/IV. Поездка Дипенброка в Париж.

	<ul style="list-style-type: none"> – 3/ХІІ. Дипенброк присутствует в Концертгебау в Амстердаме, в программе концерта «Ромео и Джульетта» Берлиоза и <i>Te Deum</i> Брукнера под управлением Г. Виотты. – ХІІ. В журнале «Новый вожатый» выходит первая часть эссе Дипенброка «Мелодия и мысль, или Музыка в интеллектуальной эволюции». – ХІІ. Первое исполнение в Нидерландах Мессы си минор И. С. Баха в Концертгебау под управлением Ю. Рёнтгена.
1892	<ul style="list-style-type: none"> – 18/ІІІ. Художник, иллюстратор и критик Ян Вет передает Дипенброку копию своей брошюры о настенной росписи Деркиндерена в Ратуше Хертогенбоса, где упомянул Дипенброка как композитора, пишущего религиозную музыку. – 30/ІІІ. Дипенброк посетил концерт, на котором исполнялась «Песнь о колоколе» (1886) В. Д'Энди на стихи Ф. Шиллера в Концертгебау. – ХІ. А. Деркиндерен создает обложку к изданию Мессы Дипенброка. – 7/ХІ. Дипенброк присутствует на лекции Поля Верлена в Амстердаме.
1893	<ul style="list-style-type: none"> – 15-16/ІІ. Винсент Д'Энди и Эрнест Шоссон в Амстердаме с концертами современной французской музыки. – Дипенброк посещает курсы повышения квалификации в области классических языков в университете Амстердама у А.В. Тиммермана. – ІІІ. Фридерик ван Эден отправляет Дипенброку статью о Вагнере Элизабет де Йонг ван Бик ен Донк, чтобы он допустил статью к публикации в журнале «Новый вожатый». – 19/ V. Дипенброк и Деркиндерен присутствуют на премьере «Зигфрида» в драматической форме, осуществленной при сотрудничестве Вагнеровского общества с Концертгебау под управлением Г. Виотты. – 21/V. Дипенброк впервые услышал пение сопрано Алтье Реддингиус. – ІХ. Первая встреча Дипенброка и Виллема Роярдса. – 26/ХІ. Знакомство с Карлом Смулдерсом.
1894	<ul style="list-style-type: none"> – 1/V. Официальная помолвка А. Дипенброка и Э. де Йонг ван Бик ен Донк. – VІІІ. Дипенброк и Элизабет со своей матерью совершают отпуск в Швейцарию. – 1/Х. Дипенброк уволен с должности учителя древних языков в гимназии г. Хертогенбоса. – 31/Х. Дипенброк с Г. ван Тинховеном посещают Концертгебау, где Зигфрид Вагнер дирижирует произведениями своего отца Р. Вагнера и своего деда Ф. Листа. – Открытие нового Городского театра Штадтшаубург (<i>Stadsschouwburg</i>) в Амстердаме.
1895	<ul style="list-style-type: none"> – І. Сценическое представление и презентация нового издания «Гейсбрехт Амстельский» (Деркиндерен, Зверс, Берлаге и др.). – 14/ІІ. Дипенброк и Г. ван Тинховен присутствуют на постановке оперы А. Брюно «Осада мельницы». – 19/ІІ. Дипенброк присутствует на амстердамской премьере оратории «Заповеди блаженства» под управлением Ю. Рёнтгена. – 8/VІІІ. Женитьба на Элизабет Дипенброк-де Йонг ван Бик ен Донк. – 27/Х. Первый концерт оркестра Концертгебау под управлением В. Менгельберга — нового главного дирижера Концертгебау. – 12/ХІІ. Дипенброк начинает изучать учебник гармонии С. Ядассона под руководством Бернарда Зверса. – Основание в Амстердаме Журнала «Хроника».
1896	<ul style="list-style-type: none"> – 19/ІІІ. Амстердамская премьера симфонической поэмы Штрауса «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» (1895), на которой присутствовал Дипенброк.

	<ul style="list-style-type: none"> – VII. Дипенброк планирует, а затем с 13 июля по 4 августа осуществляет поездку в Италию совместно с Г. ван Тинховеном. – 20/X. Из печати выходит Месса Дипенброка. – 5/XI. В Амстердаме умер Фердинанд Дипенброк в возрасте 68 лет. – 26/XI. Дипенброк и его жена присутствуют на открытии Второй стены А. Деркиндерена в ратуше Хертогенбоса.
1897	<ul style="list-style-type: none"> – 25/I. Дипенброк присутствует на первом заседании комитета, рассматривающего А. Деркиндерена в качестве автора проекта витражного мемориального окна в Новой церкви в Амстердаме по случаю восшествия на престол королевы Вильгельмины в 1898 году. – 3/IV. Умер Иоганнес Брамс в Вене в возрасте 63 лет. – 15/V. Дипенброк присутствует на постановке «Гибель богов» Вагнера в Вагнеровском обществе. – 10/VII-3/VIII. Дипенброк с Г. ван Тинховеном предприняли путешествие в Швейцарии, Италии и Франции (Люцерн, Лугано, Верона, Милан, Венеция, Флоренция, Страсбург). – Дипенброк с женой присутствуют на постановке «Валькирии» Вагнера в Вагнеровском обществе. – Дипенброк посещает концерты, на которых слушает музыку Гайдна, Чайковского, Бетховена, Шумана, Грига и др. – 29/X. Нидерландский актер Арнольд Изинг мл. предлагает Дипенброку сочинить музыку для постановки «Антигоны» Софокла. Дипенброк отказывается. – X. Первый приезд Р. Штрауса в Амстердам, концерты в Концертгебау, где под управлением Штрауса звучали произведения Бетховена, Берлиоза, Вагнера и самого Штрауса (симфоническая поэма «Смерть и просветление»). – 27/XII. Дипенброк знакомит К. Смолдерса с В. Менгельбергом.
1898	<ul style="list-style-type: none"> – 24/II. Репетиции песен Дипенброка в Хильверсуме, солистка — Алтье Нордевир-Реддингиус. – 18/III. Дипенброк присутствует на представлении американской танцовщицы Лои Фуллер (1862–1928), основательницы танца модерн, использующей в своих импровизационных танцах цветные вуали. – VII. Появляется печатная версия <i>Stabat mater speciosa</i> в Амстердаме. – 28/X. Второй приезд Р. Штрауса, который представил вниманию публики Две песни для шестнадцатиголосного смешанного хора а cappella op. 34 под управлением А. Аверкампа. – 30/X. Премьерное исполнение симфонической поэмы «Так говорит Заратустра» под управлением автора. На этом же звучит его «Смерть и просветление» под управлением В. Менгельберга. – 2/X. Алтье Нордевир-Реддингиус исполняет восемь песен Дипенброка в Малом зале Концертгебау.
1899	<ul style="list-style-type: none"> – I-III. Дипенброк пишет первую симфоническую песнь на текст Новалиса <i>Gehoben ist der Stein</i>. – 24/I. Исполнение оратории «Воскресение Лазаря» Лоренцо Перози в Концертгебау. – 20/IV. Первое исполнение Гимна для оркестра Дипенброка в Концертгебау под управлением В. Менгельберга. – VI-VII. Репетиции в Хильверсуме сочинений Дипенброка («Гимны к ночи», <i>Hinüber wall' ich</i>) с вокалисткой Алтье Нордевир-Реддингиус. – X-XII. Дипенброк пишет вторую симфоническую песнь на текст Новалиса <i>Muss immer der Morgen wiederkommen</i>.
1900	<ul style="list-style-type: none"> – 15/III. Исполнение симфонической поэмы Р. Штрауса «Жизнь героя» (1899) в Концертгебау под управлением В. Менгельберга.

	<ul style="list-style-type: none"> – 27/VI. Премьерное исполнение «Гимна к ночи» для сопрано и оркестра (<i>Gehoben ist der Stein</i>) в Гааге под управлением автора, солистка — Алтье Нордевир-Реддингиус. – 15/VIII. Дипенброк знакомится с дирижером Нидерландской оперы Петером Раабе, который обсуждает будущее жанра оперы. – 25/VIII. Умер Ф. Ницше в Веймаре в возрасте 55 лет. – 6/XII. Премьерное исполнение двух «Гимнов к ночи» в Концертгебау под управлением Дипенброка, солистки — Алтье Нордевир-Реддингиус и Паулина де Хаан-Манифаргес.
1901	<ul style="list-style-type: none"> – IV-VI. Доработка партитуры <i>Te Deum</i>. – V. Совет Амстердамского Концертгебау пригласил Дипенброка совместно с Виллемом Менгельбергом и Бернардом Зверсом к участию в комиссии по подготовке Голландского музыкального фестиваля (весна 1902). – VII. Дипенброк с женой приобретают жилье на <i>Johannes Verhulststraat</i>, 89, где будут проживать до конца жизни. – 9/X. Премьерное исполнение симфонической поэмы Поля Дюка «Ученик чародея» под управлением В. Менгельберга. – 30/X. Первое исполнение <i>Chanson d'automne</i> Дипенброка в Малом зале Концертгебау в исполнении Залсман-квартета.
1902	<ul style="list-style-type: none"> – 10/I. Первое исполнение <i>Te Deum</i> Дипенброка в Концертгебау под управлением Виллема Менгельберга на Голландском музыкальном фестивале. Дипенброк дарит копию партитуры Менгельбергу с благодарственной надписью. – IV. Деркиндерен завершает литографический портрет Л. ван Бетховена. – 6/IX. Канцлер Ордена Нидерландов отправляет Дипенброку знак рыцаря Ордена Оранских-Нассау с сопроводительными документами. – 14/IX. Дипенброк присутствует на Международном конкурсе вокалистов, организованном мужской певческой ассоциацией «Орфеон».
1903	<ul style="list-style-type: none"> – 26/V. Дипенброк формирует струнный квартет с Нилом Фогелем, Христианом Фрейером и Йоханном Шондербиком. Дипенброк исполняет партию альты. – VII. В «Цецилии» выходит статья Й. Хола под названием «Будущее католической церковной музыки», в которой речь идет о Мессе Дипенброка. – IX. Первая встреча Дипенброка и Бальтазара Верхагена. – X. Первый приезд Г. Малера в Амстердам. Исполнение Третьей (22/X) и Первой (25/X) симфоний под управлением автора. – 21/X. Дипенброк впервые встретился с Густавом Малером лично. – 28/XI. Дипенброк дарит Й. Мессарту печатную версию сочинения «Фульский король» с посвящением вокалисту. – 17/XII. В Концертгебау Менгельберг дирижирует произведениями Г. Берлиоза в честь 100-летия со дня рождения композитора («Фантастическая симфония», «Ромео и Джульетта», увертюра «Корсар»). – XII. Дипенброк завершил фортепианную версию последних трех частей Третьей симфонии Г. Малера.
1904	<ul style="list-style-type: none"> – 3/I. Представление в Концертгебау произведений нидерландских композиторов под управлением В. Менгельберга (Я. ван Гилсе, Г. Х. Г. фон Брукен Фок, Л. Шлегель, К. Смулдерс). – 17/I. Дипенброк в составе струнного квартета в студии А. Деркиндерена исполняет струнные квартеты Гайдна и Бетховена. – 14/II. Йоханна Йонгкиндт обращается к Дипенброку с просьбой о проведении занятий греческим языком. – 23/V. Дипенброк дарит Йоханне Йонгкиндт копию печатной версии своей Мессы в день ее 22-летия.

	<ul style="list-style-type: none"> – 25/VIII. В Амстердаме умерла Йоханна Дипенброк-Кёйтенбрауэр в возрасте 71 года. – 5/X. Дипенброк присутствует на репетиции «Домашней симфонии» Р. Штрауса перед ее премьерой, проводимой композиторов в Консертгебау. – 8/X. Дипенброк и его жена обедают в доме Менгельберга с Рихардом и Паулиной Штраус. Дипенброк показывает Штраусу его «Гимны к ночи». – 20/IX. Второй приезд Г. Малера. Исполнение Четвертой (23/X) и Второй (26/X) симфоний под управлением автора. – 23/X. Прогулка Дипенброка с Малером. – 24/X. Дипенброк, Менгельберг и Малер в Харлеме. – 11/XII. Дипенброк присутствует на амстердамской премьере прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси, исполняемую под управлением В. Менгельберга. – Публикация очерка «Альфонс Дипенброк» в сборнике статей Й. Хола «Музыкальные фантазии и критика». – XII. Дипенброк завершил фортепианную версию третьей части Четвертой симфонии Г. Малера.
1905	<ul style="list-style-type: none"> – 19/I. Первое исполнение в Консертгебау музыки к драме Метерлинка Габриэля Форе «Пеллеас и Мелизанда». – 18/II. На заседании комиссии по проведению Праздничного вечера, посвященного 300-летию юбилею со дня рождения Рембрандта, принято решение о том, что Дипенброк пригласит для участия Менгельберга и Зверса. – 24/IV. Дипенброк прибывает в Рим. Присутствует на постановке оперы П. Масканьи «Друг Фриц» (под упр. автора). – 8/VI. Дипенброк назначен членом Провинциального Утрехтского общества искусств и наук. – 10/VIII. Рождение старшей дочери Йоханны Хуберты Марии Дипенброк. – 6/X. Издатель А.А. Носке реализует печать произведений Дипенброка (Гимн для скрипки и фортепиано и песни <i>De klare dag, Avondzang, Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen, Zij sluimert, Kann ich im Busen heisse Wünsche trage, Die Liebende schreibt, Hinüber wall' ich, Lied der Spinnerin, Es war ein alter König, Clair de lune, Écoutez la chanson bien douce</i>).
1906	<ul style="list-style-type: none"> – 21/I. Дипенброк пишет капеллану К. ван Эрвену Доренсу о том, что он работает над <i>Veni Creator Spiritus</i>. – III. Третий приезд Г. Малера в Нидерланды и представление его Пятой симфонии (8/III). – 9/III. Прогулка Дипенброка и Малера по старому Амстердаму и посещение Дома Рембрандта. – 20/V. Премьера симфонической поэмы «В великом молчании» в Консертгебау в Амстердаме Герарда Залсмана с Консертгебау - оркестром под управлением Виллема Менгельберга. – 16/VII. Премьера «Гимна Рембрандту» в Штаттшаубурге, солистка — Алтье Нордевир-Реддингиус. – 17/XI. в Мюнхене звучит поэма «В великом молчании» в исполнении Г. Залсмана и мюнхенского Кайм-оркестра под управлением Яна Ингенховена. В концертной программке были опубликована пояснительная записка к Амстердамской премьере симфонической поэмы на немецком языке (г-жа Ингенховен), но с пропуском музыкальных примеров. В программе концерта «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси.
1907	<ul style="list-style-type: none"> – 19/I. Дипенброк посещает концерт музыки Макса Регера в Малом зале Консертгебау. Автор принимает участие в концерте (партия фортепиано).

	<ul style="list-style-type: none"> – 30-31/I. Эдуар Колонн дирижирует оркестром Консертгебау, в программе произведения французских композиторов: Лало, Сен-Санса, Бизе, Шерпантье и Берлиоза. – 26/II. Дипенброк и его жена присутствуют на концерте американского пианиста Л. Годовского, исполняющего Пятый фортепианный концерт Бетховена в Консертгебау. – 12/III. Дипенброк в Брюсселе присутствует на постановке оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». – 10/VII. Рождение младшей дочери Доротеи Анны Марии Дипенброк. – 26/IX. Дипенброк присутствует на постановке оперы Р. Штрауса «Саломея» в Амстердаме в Штадтшаубурге. – 3/XI. Исполнение оркестровых версий сочинений «Фульский король» и «Задумчивость» в театре Шатле в исполнении Яна Редера и Оркестра Колонна под управлением В. Менгельберга.
1908	<ul style="list-style-type: none"> – 26/III. Дипенброк дирижирует оркестром Консертгебау, в программе Четвертая симфония Г. Малера и Гимн Рембранту, солистка — Йоханна ван Линден ван ден Хёвел. – 2/IX. Дипенброк в день своего 46-летия присутствует на первом представлении театральной труппы N.V. Het Tooneel, основанной режиссером Виллемом Роярдсом в Амстердаме. – 24/IX. Дипенброка присутвует на первом исполнении в Нидерландах Девятой симфонии А. Брукнера под управлением Менгельберга. – 18/X. Дипенброк присутствует в Амстердаме на концерте, в программе которого впервые звучит сочинение «Облака» из триптиха «Ноктбюны» К. Дебюсси под управлением В. Менгельберга. – 24/X. Дипенброка присутствовал на постановке В. Роярдса пьесы М. Горького «На дне». – 10/XII. Первое исполнение в Консертгебау Второго фортепианного концерта Сергея Рахманинова под управлением В. Менгельберга, солист – С. Рахманинов.
1909	<ul style="list-style-type: none"> – 15/VII. Дипенброк дирижирует в доме Кало Ломан Мессу «Ut re mi fa sol» Палестрины. – IX. Дипенброк начинает работу над сочинением музыкального сопровождения к спектаклю «Марсий». – 27/IX. Четвертый приезд Густава Малера в Амстердам с представлением Седьмой симфонии (3/X). – 28/IX. Дипенброк присутствует на репетициях Седьмой симфонии Малера. – 8/X. Дипенброк прощается с Малером, уезжающим в Нью-Йорк. – 28/X. Встреча Дипенброк и венгерской певицы Илона Дуриго, которая далее начинает разучивать «Гимн к ночи» для альты и оркестра (исполнение 31/X).
1910	<ul style="list-style-type: none"> – 23/I. Дипенброк встречается с Б. Верхагеном для обсуждения текста «Марсий». – 12/II. Присутствует на постановке оперы Р. Штрауса «Электра» в Амстердаме. – 2/IV. Первое исполнение в Амстердаме Испанской рапсодии М. Равеля под управлением Корнелиса Допера. – 14/IV. Дипенброк дирижирует Четвертой симфонией Малера. – 21/IV. Первое исполнение сочинения Дебюсси «Море» под управлением Корнелиса Допера. – 14/V. Дипенброк получил копию клавира Восьмой симфонии Малера, присланную автором. – 7/VII. Дипенброк посещает австро-венгерского дирижера Ивана Фрёбе в Гааге для обсуждения предполагаемого представления <i>Te Deum</i> в Берлине.

	<ul style="list-style-type: none"> – 10-16/IX. Пребывание Дипенброка и Менгельберга в Мюнхене на премьере Восьмой симфонии. – 4/X. Премьера спектакля «Марсий», состоявшаяся в амстердамской Дворце промышленности (<i>Palace of Industry</i>). – 5/X. Издатель А.А. Носке реализует печать произведений Дипенброка (<i>Der Abend, Recueillement, Puisque l'aube grandit</i>).
1911	<ul style="list-style-type: none"> – 15-18/III. Художник Ян Тороп рисует портрет Дипенброка в Неймегене. – 18/V. Умер Густав Малер. Дипенброк присутствует на похоронах в Вене (20-23/V) публикует статью-некролог в еженедельнике <i>De Amsterdammer</i>. – 7/IX. Дипенброк и его жена присутствуют на исполнении в Консертгебау цикла «Песни об умерших детях» и Четвертой симфонии Малера под управлением В. Менгельберга. – 14/X. Первое исполнение сочинения Дипенброка «Ночь» в Доме искусств и наук в Гааге (солистка — Илона Дуриго, оркестр Консертгебау под управлением В. Менгельберга). – 30/XI. Дипенброк присутствует на постановке оперы Р. Штрауса «Кавалер роз» (под управлением композитора) в Доме искусств и наук в Гааге.
1912	<ul style="list-style-type: none"> – 10/I. Дипенброк готовит перевод на нидерландский язык текст гимна <i>Veni Creator Spiritus</i> для амстердамского хора по случаю первого исполнения в Нидерландах Восьмой симфонии Г. Малера (9-10/III). – 14/III. Первое исполнение в Амстердаме оркестрового сочинения К. Дебюсси «Иберия» под управлением Эверта Конрелиса. – 4/IV. Представление <i>Te Deum</i> Дипенброка во Франкфурте. – 2/V. Дипенброк присутствует на заседании комитета по подготовке к Выставке церковного искусства (намеченной на 1913 год), членом которого он является. – 25/VI. Постановка трагедии Вондела «Гейсбрехт Амстельский» Штадтшаубурге (режиссер – В. Роярдс, композитор – А. Дипенброк, исполнитель — Г. Залсман). – 27/VIII. Дипенброк получает звание офицера Ордена Оранских-Нассау. – Празднование 50-летнего юбилея А. Дипенброка в Ларене. – X. Публикация статьи Э. Адаевской «<i>Te Deum</i> Альфонса Дипенброка на голландском фестивале в Амстердаме». – XI. Первый приезд А. Шёнберга в Нидерланды и премьерное представление его симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда». Дипенброк с женой на репетиции симфонической поэмы (29/XI).
1913	<ul style="list-style-type: none"> – 20/I. Дипенброк присутствует на заседании комитета по случаю празднования 25-летия оркестра Консертгебау. В программе концертов Восьмая симфония и «Песнь о земле» Малера. – 14/XII. Исполнение сюиты из музыки к спектаклю «Марсий» под управлением Э. Корнелиса.
1914	<ul style="list-style-type: none"> – 26/II. Клод Дебюсси в Амстердаме. Дипенброк навещает его в отеле, приглашая на семейный обед, которое Дебюсси не принимает. – 1/III. Дебюсси Дирижирует оркестром Консертгебау и выступает в качестве солиста (фортепиано). В программе: «Дельфийские танцовщицы», «Девушка с волосами цвета льна», «Ворота Альгамбры» и другие сочинения. – III. Второй приезд Шёнберга в Нидерланды. Композитор дирижировал Пятью пьесами для оркестра ор. 16 (12/III). – VII. Начало Первой мировой войны.
1915	<ul style="list-style-type: none"> – 26/II. Исполнение сочинения Дипенброка «Вечер» в Консертгебау (солистка — Гертруда Фёрстель, оркестр Консертгебау под управлением В. Менгельберга).

	<ul style="list-style-type: none"> – 7/III. Р. Штраус дирижирует своими произведениями в Концертгебау: «Так говорит Заратустра», «Дон Жуан», «Веселые проделки Тия Уленшпигеля», «Смерть и просветление». – 27/X. Первое исполнение «Колыбельной» для меццо-сопрано и фортепиано Дипенброка в Малом зале Концертгебау. – 15/XI. Первое исполнение военных песен Дипенброка <i>Landstormlied</i> и <i>Les poilus de l'Argonne</i> в исполнении Дженни Говардс, партия фортепиано — К. Смулдерс.
1916	<ul style="list-style-type: none"> – VI. Публикация «Призыв к нейтралитету» о судьбе Бельгии за подписью 147 человек, в том числе А. Дипенброка. – 29/VII. Основание в Амстердаме подразделения Союза нейтральных стран, основанного в декабре 1915 года в Женеве. Дипенброк становится членом общественного совета, вторым секретарем по иностранным делам в исполнительском комитете, членом научной, политической и художественно-литературной секций. – 2/X. Первое исполнение Праздничной мессы Дипенброка в церкви Святой Екатерины в Утрехте. – 29/X. Дипенброк присутствует на исполнении Шестой симфонии Г. Малера в Концертгебау под управлением В. Менгельберга.
1917	<ul style="list-style-type: none"> – 27/III. Исполнение вокальных сочинений Дипенброка («Заклинание» и «Колыбельная»), Дебюсси и Мусоргского в Малом зале Концертгебау. – 10/IX. Французский писатель Морис Баррес дарит Дипенброку свою книгу «Различные духовные семьи Франции» с посвящением.
1918	<ul style="list-style-type: none"> – 31/I. Обсуждение с В. Роярдсом исполнения музыки к спектаклю «Птицы». – 15/II. Премьера спектакля «Птицы» по сюжету комедии Аристофана с музыкой Дипенброка. – II-III. Дипенброк пишет музыку для театра «Фауст» по сюжету трагедии Гёте, последнее сочинение на текст немецкого автора. – 2/IV. Первое представление спектакля «Фауст». – IV. Представление спектакля «Фауст» под управлением Дипенброка в Роттердаме. – V. Дипенброк подготовил лекцию «Аполлоническое обучение классическим языкам» для Конгресса филологов в Амстердаме, но позже решил ее не читать. – 9/IX. Исполнение песен Дипенброка <i>Les chats</i> и <i>Mandoline</i> в Утрехте. В программе также фортепианные произведения Дебюсси, Мусоргского, Шабрие. – 14/XI. Дипенброк дирижирует в Концертгебау, в программе: <i>Die Nacht</i>, увертюра «Птицы», симфоническая поэма <i>Gehoben ist der Stein</i>. Солистки — Йоханна Зегерс де Бейл и Алтье Нордевир-Реддингиус.
1919	<ul style="list-style-type: none"> – 6/III. Пожар в Гааге, где была уничтожена оригинальная полная партитура Академического праздничного марша Дипенброка. – 8/VII. Исполнение <i>Te Deum</i> в Концертгебау при участии членов различных хоровых сообществ под руководством Дипенброка. – IX-XI. Исполнение сочинений Дипенброка: <i>Geistliches Lied</i>, <i>Es war ein alter König</i>, <i>Recueillement</i>, <i>Den uil</i>, <i>Chanson d'automne</i>, <i>Puisque l'aube grandit</i>.
1920	<ul style="list-style-type: none"> – I. В памятной книге, изданной по случаю 25-летнего руководства В. Менгельбергом оркестром Концертгебау, появляется статья Дипенброка. – 11/III. Дипенброк посещает концерт исторического цикла, посвященный творчеству К. Дебюсси. – 27/III. Дипенброк присутствует на первом исполнении спектакля «Антигона» по сюжету трагедии Софокла, автором музыки к которому стал Виллем Пейпер. – 6-21/V. В программе Малер-феста значатся сочинения Дипенброка (<i>Wanderers Nachtlied</i>, <i>Dämmerung</i>, <i>Den uil</i>).

	<ul style="list-style-type: none"> – 13/VII. Дипенброк на аудиенции у Принца Генриха в Гааге. – 18/VII-22/VIII. Путешествие Дипенброка с женой и детьми во Францию и Бельгию. – 6/VIII. Элизабет Дипенброк приняла католицизм. – 19/IX. Дипенброк завершает партитуру музыки к спектаклю «Электра». – 12/XI. Первое исполнение спектакля «Электра» с музыкой Дипенброка в Доме искусств и науки в Гааге (режиссер — В. Роярдс), далее – 20/XI в Штадтшаубурге в Амстердаме. – 23/XII. Крещение Элизабет Дипенброк.
1921	5/IV. Альфонс Дипенброк умер в Амстердаме в возрасте 60 лет. Журнал соболезнований подписали 380 человек.

Приложение Б

Указатель имен соотечественников-современников А. Дипенброка,
упоминаемых в тексте диссертации

Аверкамп, Антон (нидерл. Antonius Josephus (Anton) Averkamp, 1861–1934) — нидерландский композитор и певец, дирижер и педагог. Аверкамп стал автором трактатов по теории музыки, вокального искусства, хорового пения и хорового дирижирования.

Албердинк Тейм, Йозеф Алберт (нидерл. Josephus Albertus (Joseph) Alberdingk Thijm, 1820–1889) — нидерландский поэт, писатель, историк, критик, издатель, двоюродный дед А. Дипенброка по линии матери. Исследовал средневековую культуру и творчество Й. ван ден Вондела, автор труда «Портрет Йоста ван ден Вондела» (1876).

Андриссен, Хендрик Франциск (нидерл. Hendrik Franciscus Andriessen, 1892–1981) — нидерландский композитор, органист, педагог. Отец нидерландского композитора Луи Андриссена (р. 1939). В середине 1910-х годов тесно общался с А. Дипенброком, а в конце 1960-х завершил оркестровку Праздничной мессы Дипенброка. Преподавал теорию музыки и композиции в Амстердамской консерватории, в послевоенные годы был директором Королевской консерватории в Гааге. Автор опер, органной и вокальной музыки, камерно-инструментальных и оркестровых сочинений.

Берлаге, Хендрик Петрюс (нидерл. Hendrik Petrus Berlage, 1856–1934) — крупнейший нидерландский архитектор, теоретик искусства, основоположник идей рационализма и функционализма в современной нидерландской архитектуре. Реализовывал масштабные градостроительные проекты в городах Амстердам, Гаага, Утрехт. Автор трудов «О стиле в строительстве мебельного искусства» (1904), «Основные принципы архитектуры и ее развитие» (1908), «Развитие современного архитектуры в Голландии» (1925), «Суть архитектуры и ее история (Эстетические соображения)» (1934) и другие.

Баутенс, Питер Корнелис (нидерл. Pieter Cornelis Boutens, 1870–1943) — писатель и поэт-мистик, драматург, переводчик, преподаватель классической филологии, антиковед.

Вагенар, Йохан (нидерл. Johan Wagenaar, 1862–1941) — нидерландский композитор, органист, педагог.

Вада (нидерл. Vada / E. Amory-Berends, наст. — Elisabeth Jacoba Johanna Berends, 1864–1942) — нидерландская поэтесса, супруга нидерландского композитора, музыкального критика, а также казначея Антона Германа Амори (1862–1903).

Вервей, Алберт (нидерл. Albert Verwey, 1865–1937) — нидерландский поэт и переводчик, один из основателей журналов *Tweemaandelijksch*, *De Beweging*, сотрудничал с выдающимся нидерландским архитектором Хендриком Петрюсом Берлаге (1856–1934).

Вермёлен, Маттейс (нидерл. Matthijs Vermeulen, 1888–1967) — нидерландский композитор и музыкальный критик. Проявлял интерес к современному музыкальному искусству, в частности к творчеству Малера и Дебюсси вслед за своим наставником А. Дипенброком. Резко критиковал деятельность В. Менгельберга и оркестра Концертгебау. В 1946 году женился на дочери Дипенброка Доротее.

Верхаген, Бальтазар (нидерл. Balthazar Huibrecht Verhagen, 1881–1950) — нидерландский поэт, ученик А. Дипенброка.

Вет, Ян Питер (нидерл. 1864–1925) — нидерландский художник, портретист, книжный иллюстратор, поэт, художественный критик и педагог.

Виотта, Генри (нидерл. Henricus Anastasius Viotta, 1848–1933) — нидерландский музыковед и дирижер, основатель и руководитель Вагнеровского общества в Нидерландах с момента его основания в 1883 году. Сын врача, композитора и музыкального критика Йоханнеса Виотты, пропагандировавшего творчество Мендельсона и Шумана.

Витсен, Виллем (нидерл. Willem Arnoldus Witsen, 1860–1923) — нидерландский художник, график, фотограф и писатель, один из «восьмидесятников». Входил в круг друзей А. Дипенброка.

Гиг, Луи ван (нидерл. Louis van Gigch, 1862–1914) — юрист, музыкальный критик.

Гилсе, Ян ван (нидерл. Jan Pieter Hendrik van Gilse, 1881–1944) — нидерландский композитор, дирижер, один из основателей Ассоциации нидерландских композиторов (1911). В 1930-е годы возглавлял консерваторию в Утрехте. Автор двух опер («Хельга из Ставерна» (1913) и «Тиль» (1940)), четырех симфоний, вокальной и хоровой музыки.

Гортер, Герман (нидерл. Herman Gorter, 1864–1927) — нидерландский поэт, общественный деятель, критик, марксист, один из лидеров Германо-Голландского Левого Коммунизма. Автор поэмы «Май» (1889), сборника стихов «Школа поэзии» (1897), книги «Великие писатели» (1934), а также ряда работ на политические темы.

Графланд, Жиль (нидерл. Gilles Graafland, 1854–1921) — отставной военный, один из лучших друзей Дипенброка последних лет.

Дейссел, Лодевейк ван (нидерл. Lodewijk van Deysse, наст. — Карел Йоан Лодевейк Албердингк Тейм, 1864–1952) – нидерландский прозаик, литературный критик, представитель голландского натурализма. В 1890-е гг. приблизился к символизму, а затем к мистицизму. Его роман «Новая Голландия» (1884) стал выражением идейной основы «движения восьмидесятников». Сын нидерландского писателя, поэта Йозефа Албердингк Тейма (1820-1889), кузена деда Дипенброка. Дейссел приходился Альфонсу Дипенброку троюродным дядей по линии матери.

Деркиндерен, Антон (нидерл. Antoon Derkinderen, 1859–1925) — декоратор, рисовальщик, литограф и художник-стекольщик. С 1907 по 1925 года занимал пост директора Национальной академии изобразительных искусств (*Rijksakademie*).

Дипенброк, Элизабет (нидерл. Elsa Diepenbroek, в девичестве Wilhelmina Elisabeth Petronella Cornelia de Jong van Beek en Donk, 1868–1939) — дочь генерального прокурора Йохана де Йонг ван Бик ен Донка (1834–1890) и Анны

Сесиль Вильгельмины Нахус (1826–1905), сестра нидерландской писательницы-феминистки Сесиль де Йонг ван Бик ен Донк (1866–1944), супруга А. Дипенброка. Обучалась в Амстердамской консерватории (не окончила), в Париже получила образование логопеда. Публиковала обзоры на музыкальные темы, была поклонницей творчества Вагнера. В 1920 году приняла католичество. После смерти мужа основала Фонд Альфонса Дипенброка с целью сохранения его наследия и создания максимально полного архива. В 1922 году стала инициатором создания Комитета по сохранению Классического образования.

Дресден, Сем (Самуил) (нидерл. Sem Dresden, 1881–1957) — нидерландский композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог, дирижер. В 1923 году, незадолго до приезда Энтклиффа в Нидерланды, в Амстердаме была издан труд Дресдена «Музыкальная жизнь в Нидерландах с 1880 года» («Het Muziekleven in Nederland sinds 1880»).

Залсман Герард (нидерл. 1871–1949) — нидерландский певец (баритон), ученик Й. Мессарта и В. Менгельберга. Помимо активной концертной деятельности также занимался преподаванием. Обладатель серебряной медали за успехи в области искусства Ордена Оранских-Нассау.

Зверс, Бернард (нидерл. Bernard Zweers, 1854–1924) — нидерландский композитор, музыкальный педагог. Автор трех симфоний, увертюры «Саския», посвященной Рембрандту, месс, кантат, песен. С середины 1880-х по 1920-е годы преподавал теоретические предметы в Амстердамской консерватории, образованной в 1884 году.

Кёйперс, Питер (нидерл. Petrus Josephus Hubertus Cuypers, 1827–1921) — нидерландский архитектор, автор проектов Государственного музея (Рейксмюсеум) и Центрального вокзала в Амстердаме, а также множества церквей в Нидерландах.

Кес, Виллем (нидерл. Willem Kes, 1856–1934) — нидерландский дирижер, композитор и скрипач, основатель и первый главный дирижер (1888–1895) оркестра Консертгебау. В начале 1900-х годов жил и работал в Москве, возглавляя

Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества и пропагандируя музыку Р. Вагнера.

Клос, Виллем (нидерл. Willem Kloos, 1859–1938) — нидерландский поэт, прозаик, литературный критик, представитель индивидуалистической лирики.

Корнелис, Эверт (нидерл. Evert Cornelis, 1884–1931) — нидерландский дирижер, органист. С 1909 года являлся вторым дирижером оркестра Консертгебау, исполняя преимущественно сочинения К. Дебюсси и М. Равеля.

Ланге, Даниэль де (нидерл. Daniël de Lange, 1841–1918) — нидерландский композитор, органист, виолончелист, хоровой дирижер, педагог, музыкальный критик. Один из основателей Амстердамской консерватории, где преподавал, а с 1895 года занимал пост директора. Брат композитора, пианиста Сэмюэля де Ланге-мл. В юности братья гастролировали по Восточной Европе.

Ландре, Виллем (нидерл. Willem Landré, 1874–1948) — нидерландский композитор и журналист, профессор композиции, теории и истории музыки Роттердамской консерватории. Писал хоровые сочинения, произведения для симфонического оркестра, камерную музыку. Сотрудничал с В. Менгельбергом.

Ломан, Като (нидерл. Kato Loman, 1859–1951) — нидерландская певица (сопрано), исполнительница многих сочинений Дипенброка.

Менгельберг, Виллем (нидерл. Willem Mengelberg, 1871–1951) — нидерландский дирижер немецкого происхождения. Несколько лет после успешного окончания консерватории был главным музыкальным директором в Люцерне, где занимался дирижерской и педагогической деятельностью. С 1895 года стал главным дирижером Консертгебау, сменив Виллема Кеса.

Мер де Вальхерен, Питер ван дер (нидерл. Piet van der Meer de Walcheren, 1880–1970) — нидерландский поэт, писатель, священник. С детства был знаком с Дипенброком, который приходил в его дом. Встречи способствовали увлечению Питера музыкой и литературой.

Мессарт, Йоханнес (нидерл. Johannes Messchaert, 1857–1922) — нидерландский певец (бас, баритон), педагог. Обучался в Кельне, Мюнхене. Сотрудничал с Д. де Ланге, входил в состав хорового коллектива де Ланге. В 1896

году стал основателем Амстердамского вокального квартета. Исполнитель сочинений Дипенброка.

Мультагули (наст. имя — Эдуард Доувес Деккер (нидерл. Eduard Douwes Dekker), 1820–1887) — крупнейший нидерландский писатель. Автор известного романа о колониальной политике Нидерландов «Макс Хавелар».

Муркеркен, Питер Хендрик ван (нидерл. Pieter Hendrik (P.H.) van Moerkerken, 1877–1957) — нидерландский иллюстратор, переплетчик, декоратор, поэт, критик, ученик А. Деркиндерена, исследователь нидерландского искусства эпохи Средневековья.

Нордевир-Реддингиус, Алтье (нидерл. Aaltje Noordewier-Reddingius, 1868–1949) — нидерландская певица (сопрано), известный преподаватель вокала, исполнительница сочинений Дипенброка.

Пейпер, Виллем (нидерл. Willem Frederik Johannes Pijper, 1894–1947) — нидерландский композитор, музыкальный критик. Его статьи издавались в газете *Utrechts Dagblad* в 1918–25 годы и журнале *De Muziek* в 1923–33 годы.

Перк, Жак (нидерл. Jacques Perk, 1859–1881) — нидерландский поэт, входил в круг «восьмидесятников». Умер в двадцать два года, успев при жизни опубликовать несколько стихотворений в журналах *Nederland*, *De Tijdspiegel* и *De Spectator*. Его друг, поэт Виллем Клос, после смерти Перка поспособствовал изданию всех его сочинений. Его творчество высоко ценил А. Дипенброк.

Рёнтген, Юлиус (нидерл. Julius Röntgen, 1855–1932) — нидерландский композитор, фольклорист, пианист, дирижер.

Рогманс, Йохан (нидерл. Johan Rogmans, 1852–1911) — нидерландский певец (тенор), исполнитель сочинений Дипенброка.

Роярдс, Виллем (нидерл. Willem Royaards, 1867–1929) — нидерландский актер, театральный режиссер. Сыграл множество ролей, в основном драматических. Для постановок выбирал произведения мировой литературы.

Сварт, Элен (нидерл. Helene Swarth, 1859–1941) — нидерландская поэтесса, чье творчество горячо поддерживал Виллем Клос.

Сигтенхорст-Мейер, Бернхард ван ден (нидерл. Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, 1888–1953) — нидерландский композитор, пианист, музыковед, подробно изучал творчество Я. Свелинка.

Смулдерс, Карл Антон (нидерл. Carl Antoon Smulders, 1863–1934) — бельгийский композитор нидерландского происхождения, пианист, педагог, обладал литературным талантом (автор четырех романов на французском языке).

Схельтема, Карел Стевен Адама ван (нидерл. Carel Steven Adama van Scheltema, 1877–1924) — нидерландский поэт, приверженец социалистических взглядов. Кроме того, одной из любимых тем была природа. Развивал идею социальной функции искусства.

Схендел, Артур ван (нидерл. Arthur van Schendel, 1874–1946) — нидерландский писатель, прозаик-неоромантик, преподаватель английского языка. На родине именовался ранним символистом в период господствующего натурализма. Автор романов «Дракон» (1896), «Влюбленный бродяга» (1904), «Заблудившийся бродяга» (1907), «Цветы любви» (1921), новеллы «Анджолино и весна» (1923).

Тинховен, Гейсберт ван (1867–1900) — адвокат, сын нидерландского политика, премьер-министра Нидерландов с 1891–1894 годы Г. ван Тинховена-ст. Близкий друг А. Дипенброка.

Тороп, Ян (нидерл. Johannes Theodorus Toorop, 1858–1928) — нидерландский художник и график, крупнейший представитель символизма в нидерландской живописи. Автор множества литографических работ (большинство в стиле модерн).

Тулдер, Луи ван (нидерл. Louis van Tulder, 1892–1969) — певец (тенор), преподаватель вокала, исполнитель сочинений Дипенброка, обладатель медали Дипенброка.

Хартог, Жак (фр.-нидерл. Jacques Hartog, 1837–1917) — нидерландский музыковед, композитор, с конца 1880-х годов более двадцати лет преподавал историю музыки в Амстердамской консерватории, а также в Амстердамском университете.

Хол, Йохан (нидерл. Johan Hol, 1874–1953) — нидерландский музыковед, сын композитора и дирижера, педагога Рихарда Хола (1825–1904).

Хол, Рихард (нидерл. Richard Hol, 1825–1904) — нидерландский композитор и дирижер, педагог. Один из его учеников — Йохан Вагенар. Первый директор Ассоциации нидерландских исполнителей (*Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging*) с 1875 года.

Холст, Рихард Роланд (нидерл. Richard Roland Holst, 1868–1938) — нидерландский художник, рисовальщик, декоратор книжных переплетов, литограф, гравер, резчик по дереву.

Эден, Фредерик ван (нидерл. Frederik van Eeden, 1860–1932) — нидерландский поэт, прозаик, врач-психиатр, один из основателей и редакторов журнала «Новый вожатый». Автор известного фантастического романа *De Kleine Johannes* («Маленький Йоханнес», 1884) сопровождающегося карикатурами на современников. Первые сочинения написаны в духе натурализма и пантеизма, позднее, в 1890-х обращается к мистицизму и символизму. Признан одним из крупнейших представителей современной голландской поэзии.

Эмантс, Марцелл (нидерл. Marcellus Emants, 1848–1923) — нидерландский новеллист, стоял у истоков возникновения движения «восьмидесятников».

Приложение В

Иллюстрации¹



Йоханна Дипенброк-Кейтенбрауэр (1833–1904) с сыном Альфонсом, 1863 г.



Фердинанд Дипенброк (1828–1896) – отец Альфонса Дипенброка, снимок 1883 г.



Bosch-Markte, Амстердам. В третьем слева доме проживала семья Фердинанда Дипенброка



Альфонс Дипенброк, 1872 г.

¹ Источники иллюстраций: *Paar, W.* Alphons Diepenbrock. Een componist in de cultuur van zijn tijd (1980), *Samata L.* Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale (2012), <https://mahlerfoundation.org/>, <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/>, <http://www.bossche-encyclopedie.nl/>, <https://www.literatuurgeschiedenis.nl/>.



*U.N.I.C.A. («Uno Nomine Iuncti Colimus Amicitiam»)
А. Дипенброк – второй слева, 1881 г.*



*Альфонс Дипенброк (слева)
в окружении студенческих друзей,
1881 г.*



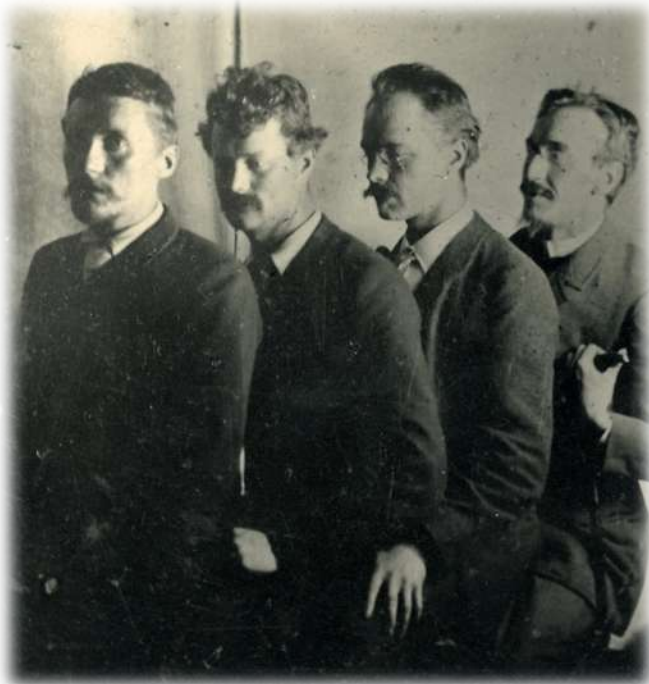
Альфонс Дипенброк, 1883 г.



Герман Гортер, 1889 г.



Виллем Клос, 1889 г.



*Слева направо: Виллем Клос, Хендрик Ян Боекен,
Альфонс Дипенброк и Антон Деркиндерен.
Хертогенбош, 1890 г.*



Альфонс Дипенброк, 1892 г.



Альфонс Дипенброк, 1892 г.



Элизабет Дипенброк-де Йонг ван Бик ен Донк (1868–1939), жена Дипенброка, 1898 г.



Альфонс Дипенброк с семьей: слева – старшая дочь Йоханна (1905–1966), справа на коленях жены Элизабет – младшая дочь Доротея (1907–1995), 1910 г.



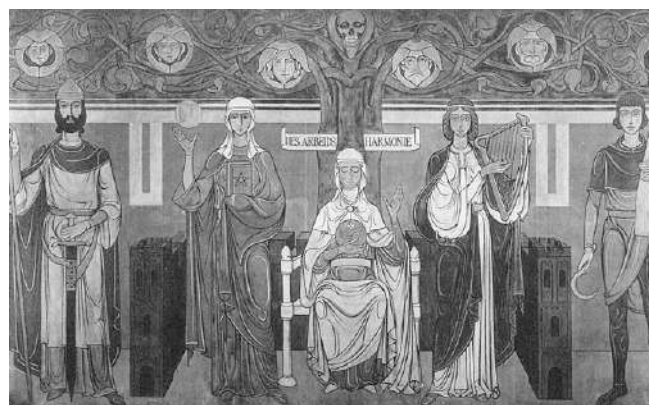
*Титульный лист Праздничной мессы
 А. Дипенброка, 1895 г.
 Автор – А. Деркиндерен*



Антон Деркиндерен, 1885 г.



*Фрагмент первой фрески Деркиндерена в
 Ратуше г. Хертогенбоша*



*Фрагмент второй фрески Деркиндерена в
 Ратуше г. Хертогенбоша*



Альфонс Дипенброк, 1901 г.



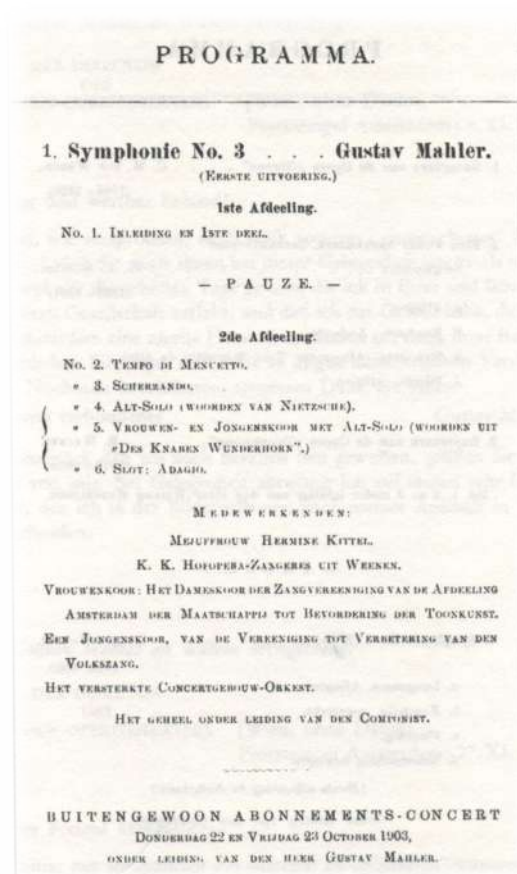
Виллем Менгельберг (1871–1951)



Густав Малер (1860–1911)



Обложка программы первых в Нидерландах концертов Г. Малера (22–23 октября 1903 г.)



*Программа концерта 22 октября 1903 г.
Премьера Третьей симфонии Г. Малера под управлением автора*



Прогулка из Хильверсюма в Ларен. На снимке слева направо: Виллем Менгельберг, Густав Малер, Альфонс Дипенброк. 27 октября, 1906 г.

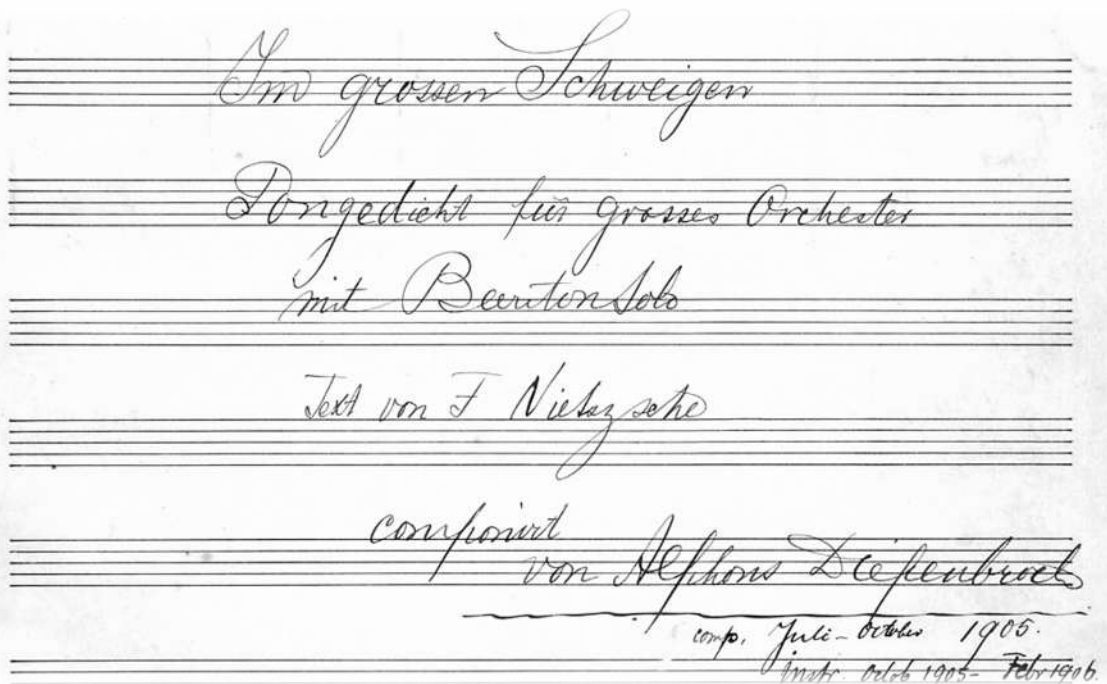


NIETZSCHE MORGENRÖTE

«Утренняя заря» Ф. Ницше, обложка



Герард Залсман (1871–1949) — первый исполнитель симфонической поэмы А. Дипенброка «В великом молчании»



Титульный лист автографа симфонической поэмы «В великом молчании»,
версия 1906 года



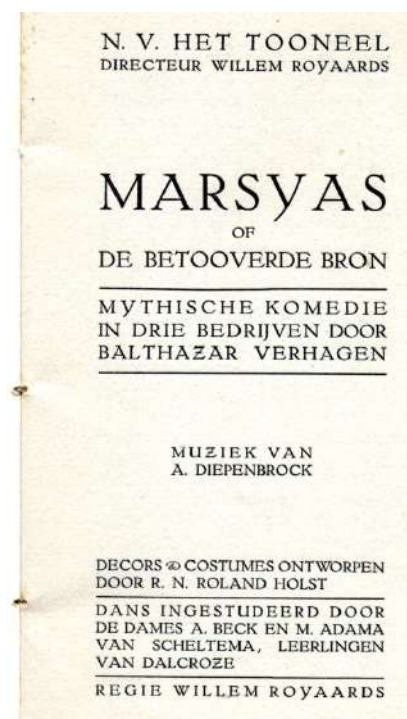
Альфонс Дипенброк, 1910 г.



Виллем Роярдс (1867–1929)



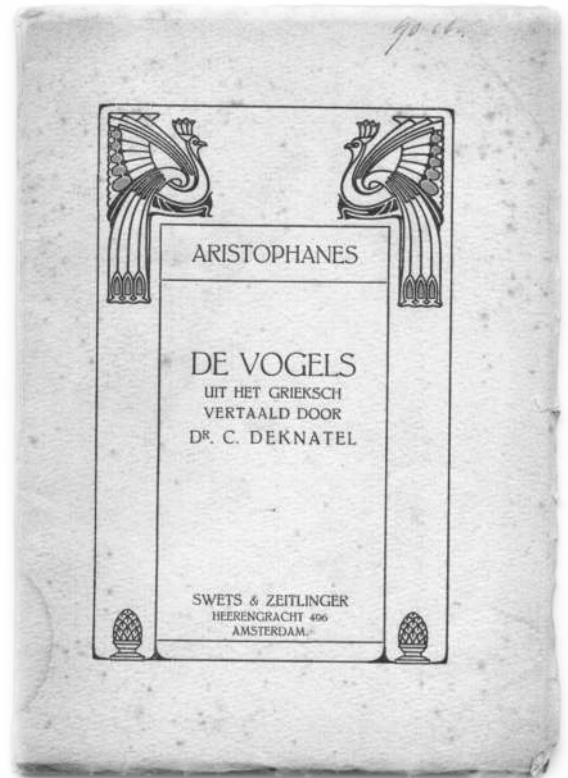
Бальтазар Верхаген (1881–1950)



«Марсий» (1910), титульный лист концертной программки



Матейс Вермёлен (1888–1967)



«Птицы» (1917), титульный лист концертной программки



Изучение классических языков в доме А. Дипенброка



Афиша спектакля «Электра» (1920)



Альфонс Дипенброк, 1920 г.



Портрет Дипенброка, выполненный художником Я. Торопом, 1911 г.



Марка с изображением А. Дипенброка, выпущенная в Нидерландах 1935 году.

Приложение Г

Таблица 2. Список музыкальных произведений А. Дипенброка

Год	RC ¹	Название	Автор текста	Язык (текст)	Состав
1880	1	Blauw, blauw bloemelijn («Ik heb haar in mijn hart bemind»)	Г. Антёниус	нидерл.	для голоса и фортепиано
1882	2	Academische feestmarsch	–	–	для военного оркестра
1883	3	Entsagung («Wer entwandelt durch den Garten»)	Л. Уланд	нем.	для тенора и фортепиано
1884	4	De klare dag	Ф. ван Эден	нидерл.	для тенора и фортепиано
1884	5	Tibur («Gleich Elysiums Lenzen lacht der Winter»)	Ф. фон Маттисон	нем.	для мужского хора a capella
1884	6	Der Fischer («Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll»)	И. В. Гёте	нем.	для тенора и фортепиано
1884	7	Dämmerung («Dämm' rung senkte sich von oben»)	И. В. Гёте	нем.	для смешанного хора a capella
1884	8	Dämmernd liegt der Sommerabend	Г. Гейне	нем.	для сопрано и фортепиано
1884	9	Blij stond de zon	Й. А. А. Тейм	нидерл.	для контральто, смешанного хора и фортепиано в четыре руки
1884	10	Vijftiende-eeuw sch bruyluftslid («Heer Jezus in der bruyluft quam»)	Аноним	нидерл.	для вокального квартета или смешанного хора a capella
1884	11	Der Abend kommt gezogen	Г. Гейне	нем.	для тенора и фортепиано
1884	12	Mignon («Kennst du das Land»)	И. В. Гёте	нем.	для контральто и фортепиано
1885	13	Avondzang («Het zuidewindje suist»)	Ж. Перк	нидерл.	для тенора и фортепиано
1885	14	Meinacht («Ik zag in't grondloos blauw de sterren vonken»)	Э. Сварт	нидерл.	для контральто и фортепиано
1885	15	Maanlicht («O geur' ger heft zich ied' re bloeme»)	А. Вервей	нидерл.	для тенора и фортепиано
1886	16	Der König in Thule («Es war ein König in Thule»)	И. В. Гёте	нем.	для меццо-сопрано и фортепиано
1886	17*	Mignons Verklärung («So laßt mich scheinen, bis ich werde»)	И. В. Гёте	нем.	для голоса и фортепиано
1886	18	Rouw om het jaar («Maanden komt, brengt bloemen aan»)	А. Вервей	нидерл.	для женского хора и фортепиано
1886	19	Wandrer's Nachtlid («Über allen Gipfeln ist Ruh»)	И. В. Гёте	нем.	для мужского хора с сопровождением
1887	20	Die Liebende schreibt («Ein Blick von deinen Augen in die meinen»)	И. В. Гёте	нем.	для контральто/меццо-сопрано и фортепиано/ сопрано и фортепиано

¹ Нумерацию каталога музыкальных сочинений Дипенброка составил Э. Резер (RC = Reeser Catalogus). Символом «*» отмечены незавершенные сочинения Дипенброка.

1887	21	Les Elfes («Couronnés de thym et de marjolaine»)	Ш. М. Р. Леконт де Лиль	франц.	для сопрано, баритона, женского хора и оркестра
1887	22	Stabat Mater Dolorosa	Я. да Тоди	латин.	для мужского хора a capella
1889	23	Ave Maria	–	латин.	для меццо-сопрано и органа или фортепиано / сопрано и органа или фортепиано
1889	24	Jesu dulcis memoria	Бернард Клервоский	франц.	для баритона и органа или фортепиано
1890	25	Es war ein alter König	Г. Гейне	нем.	для баритона или альты и фортепиано
1890	26*	Het daghet uyt den Oosten	Аноним	нидерл.	для голоса и фортепиано
1891	27	Missa in die festo	–	латин.	для тенора, двойного мужского хора и органа
1892	28	Rey van burchtsaeten («Waar werd oprechter trouw»)	Й. ван ден Вондел	нидерл.	для смешанного хора a capella
1893	29	Canticum «O Jesu ego amo te»	Франциск Ксаверий	латин.	для сопрано и фортепиано или органа
1893	30	Rey van clarissen («O Kerstnacht, schooner dan de dagen»)	Й. ван ден Вондел	нидерл.	для женского хора и оркестра
1893	31	Rey van Amsterdamsche maegden («Nu stelt het puick van zoete keelen»)	Й. ван ден Вондел	нидерл.	для женского хора и оркестра
1895	32	La chanson de l'hypertrophique («C'est d'un' maladie de coeur»)	Ж. Лафорг	франц.	для среднего голоса и фортепиано
1895	33	Rey van edelingen («Wij edelingen, blij van geest»)	Й. ван ден Вондел	нидерл.	для смешанного хора и оркестра
1896	34	Stabat Mater Dolorosa	Я. да Тоди	латин.	для смешанного хора a capella
1896	35	Stabat Mater Speciosa	Я. да Тоди	латин.	для смешанного хора a capella
1897	36	Caelestis Urbs Jerusalem	Аноним	латин.	для смешанного хора a capella
1897	37	Hinüber wall ich	Новалис	нем.	для сопрано и фортепиано
1897	38	Chanson d'Automne («Les sanglots longs»)	П. Верлен	франц.	для вокального квартета
1897	39	Te Deum laudamus	Амвросий Медиоланский	латин.	для солистов, двух смешанных хоров и оркестра
1898	40	Ecoutez la chanson bien douce	П. Верлен	франц.	для меццо-сопрано и фортепиано/сопрано и фортепиано
1898	41	Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen	Л. ван Дейссел	нидерл.	для сопрано или тенора и фортепиано
1898	42	Lied der Spinnerin	К. Брентано	нем.	для сопрано и фортепиано
1898	43	Clair de lune («Votre âme est un paysage choisi»)	П. Верлен	франц.	для сопрано или меццо-сопрано и фортепиано
1898	44	Хумне voor viool en piano	–	–	для скрипки и фортепиано
1898	45	Geistliches Lied («Wenn ich ihn nur habe»)	Новалис	нем.	для сопрано и фортепиано

1898	46	La lune blanche	П. Верлен	франц.	для высокого голоса и фортепиано
1898	47	Abendmahlshymne («Wenige wissen das Geheimnis der Liebe»)	Новалис	нем.	для сопрано или тенора и органа
1899	48	Hymne voor Orchest	—	—	для оркестра
1899	49	Hymne an die Nacht I: Gehoben ist der Stein	Новалис	нем.	для сопрано и оркестра
1899	50	Hymne an die Nacht II: Muss immer der Morgen wiederkommen	Новалис	нем.	для контральто или меццо-сопрано и оркестра
1900	51	Zij sluimert («Zij rust in 't malsche mos en houdt gebogen»)	Ж. Перк	нидерл.	для тенора и фортепиано
1901	52	Carmen Saeculare	Гораций	латин.	для смешанного хора a capella
1901	53	Tantum ergo sacramentum	Фома Аквинский	латин.	для мужского хора и органа
1902	54	Memorare	Бернард Клервоский	латин.	для тенора и органа
1902	55	Kann ich im Busen heisze Wünsche tragen	К. фон Гюндероде	нем.	для контральто или меццо-сопрано и фортепиано
1902	56	Den Uil («Den uil die op den peerboom zat»)	Аноним	нидерл.	для вокального квартета
1902	57	Oud Paaschlied uit Twente («Christus is opgestanden»)	Аноним	нидерл.	для смешанного хора a capella
1902	58	Abendmahlshymne («Wenige wissen das Geheimnis der Liebe»)	Новалис	нем.	для сопрано или тенора и оркестра
1903	59	Avondzang («Het zuidewindje suist»)	Ж. Перк	нидерл.	для тенора и оркестра
1903	60	Zij sluimert («Zij rust in 't malsche mos en houdt gebogen»)	Ж. Перк	нидерл.	для тенора и оркестра
1903	61	Ballade («Ils ont fermé le monastère»)	Ш. Даниэлу	франц.	для баритона и фортепиано
1903	62*	Des Menschen Seele gleicht dem Wasser	И. В. Гёте	нем.	для мужского квартета
1903	63	De groote hond en de kleine kat	А. Вервей	нидерл.	для вокального квартета
1903	64	Vondel's Vaart naar Agrippine	Й. А. А. Тейм	нидерл.	для баритона и оркестра
1903	65*	Iris («Ik ben geboren uit zonnegloren»)	Ж. Перк	нидерл.	для голоса и оркестра
1905	66	Hymne voor viool en orkest	—	—	для скрипки и оркестра
1906	67	Im grossen Schweigen («Hier liegt das Meer...»)	Ф. Ницше	нем.	для баритона и оркестра
1906	68	Les Chats («Les amoureux fervents et les savants austere»)	Ш. Бодлер	франц.	для контральто или меццо-сопрано и фортепиано
1906	69	Hymnus de Spiritu Sancto («Veni Creator Spiritus»)	Рабан Мавр	латин.	для мужского хора и органа

1906	70	Hymne aan Rembrandt	П.Х. ван Муркеркен	нидерл.	для женского хора, сопрано и оркестра
1906	71	Wilhelmus van Nassouwe	Ф. ван Марникс (г-н де Сент-Альдегонд)	нидерл.	для смешанного хора a capella
1906	72	Geistliches Lied («Wenn ich ihn nur habe»)	Новалис	нем.	для сопрано и оркестра
1906	73	Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen	Л. ван Дейссел	нидерл.	для сопрано и оркестра
1906	74	Hymnus de Spiritu Sancto («Veni Creator Spiritus»)	Рабан Мавр	латин.	для мужского хора a capella
1906	75	Lied der Spinnerin	К. Брентано	нем.	для сопрано и оркестра
1907	76*	Kann ich im Busen heisze Wünsche tragen	К. фон Гюндероде	нем.	для альты и фортепиано
1907	77	Mignon («Kennst du das Land»)	И. В. Гёте	нем.	для контральто и оркестра
1907	78	Der König in Thule («Es war ein König in Thule»)	И. В. Гёте	нем.	для контральто и оркестра
1907	79	Recueillement («Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille»)	Ш. Бодлер	франц.	для контральто/меццо-сопрано/сопрано и фортепиано
1907	80	Recueillement («Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille»)	Ш. Бодлер	франц.	для контральто/меццо-сопрано и оркестра
1907	81	Les Chats («Les amoureux fervents et les savants austere»)	Ш. Бодлер	франц.	для контральто и оркестра
1907	82	Ecoutez la chanson bien douce	П. Верлен	франц.	для сопрано и оркестра
1907	83	Clair de lune («Votre âme est un paysage choisi»)	П. Верлен	франц.	для сопрано и оркестра
1907	84	Hinüber wall ich	Новалис	нем.	для сопрано и оркестра
1908	85	Gleich zu Gleich («Da wächst der Wein»)	И. В. Гёте	нем.	для вокального квартета
1908	86	Wandrer's Nachtlid («Über allen Gipfeln ist Ruh»)	И. В. Гёте	нем.	для вокального квартета
1908	87	Auf dem See («Und frische Nahrung, neues Blut»)	И. В. Гёте	нем.	для вокального квартета
1908	88*	Der Abend («Wie so leis' die Blätter wehn»)	К. Брентано	нем.	для вокального квартета
1908	89*	Der Abend («Wie so leis' die Blätter wehn»)	К. Брентано	нем.	для сопрано, альты и органа
1908	90	Der Abend («Wie so leis' die Blätter wehn»)	К. Брентано	нем.	для сопрано и фортепиано
1908	91	Celebrität («Auf großen und auf kleinen Brucken»)	И. В. Гёте	нем.	для баритона и фортепиано
1908	92	Der Abend («Wie so leis' die Blätter wehn»)	К. Брентано	нем.	для сопрано и оркестра
1908	93	Ergo bibames («Hier sind wir versammelt zu löblichen Thun»)	И. В. Гёте	нем.	для вокального квартета
1908	94*	Früh, wann die Hähne krähn	Э. Мёрике	нем.	для голоса и фортепиано
1908	95	Liebesklage («Ist alles stumm und leer»)	К. фон Гюндероде	нем.	для мезцо-сопрано и фортепиано
1909	96*	Liedren als klinkende luiten	В. Клос	нидерл.	для голоса и фортепиано

1909	97	Puisque l'aube grandit	П. Верлен	франц.	для меццо-сопрано/баритона и фортепиано
1909	98*	Serenade («Comme la voix d'un mort»)	П. Верлен	франц.	для голоса и фортепиано
1909	99	Mandoline («Les donneurs de sérénades»)	П. Верлен	франц.	для меццо-сопрано и фортепиано
1909	100*	Lorsque l'enfant paraît	В. Гюго	франц.	для голоса и фортепиано
1910	101	Marsyas, of De betooverde bron	Б. Верхаген	нидерл.	музыка для театра (для чтецов и оркестра)
1910	102	Bewerking van Vitali's Ciaconna	–	–	для скрипки с оркестром
1910	103*	Blijde intrede («Gedenk weer 't verleden»)	Б. Верхаген	нидерл.	для сопрано или тенора и оркестра
1910	104	En Sourdine («Calmes dans le demi-jour»)	П. Верлен	франц.	для меццо-сопрано и фортепиано
1910	105*	Le foyer	П. Верлен	франц.	для голоса и фортепиано
1911	106	Die Nacht («Rings nun ruhet die Stadt»), (нач. В 1910)	Ф. Гёльдерлин	нем.	для меццо-сопрано и оркестра
1911	107	Weihnachtslied («Fern im Osten wird es helle»)	Новалис	нем.	для меццо-сопрано и органа
1912	108	Gijsbrecht van Aemstel	Й. ван ден Вондел	нидерл.	музыка для театра (для чтецов, смешанного хора и оркестра)
1911	109*	Am Abend («Geh unter schöne Sonne»)	Ф. Гёльдерин	нем.	для меццо-сопрано и фортепиано
1912	110*	Lied von der Mädchen Plagen («Sind wir nicht geplagte Wesen»)	Новалис	нем.	для меццо-сопрано и фортепиано
1912	111	Berceuse («Le Seigneur a dit à son enfant»)	Ш. ван Лерберг	франц.	для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано
1912	112	Berceuse («Le Seigneur a dit à son enfant»)	Ш. ван Лерберг	франц.	для меццо-сопрано и фортепиано
1912	113*	De mon mystérieux voyage	Ш. ван Лерберг	франц.	для голоса и фортепиано
1912	114	Serenade («Zoo als de blanke maan in lichte nacht») (Bruiloftszang)	Э. Дипенброк	нидерл.	для сопрано и фортепиано
1912	115	Bruiloftslied («In het kille ruwe hooge Noorden»)	Й. Г. Бёкерс	нидерл.	для сопрано, контральто и камерного оркестра
1913	116	Kyrie en Gloria uit de Missa in die festo	–	латин.	для солистов, смешанного хора, мужского хора и оркестра
1913	117	L'invitation au voyage («Mon enfant, ma soeur»)	Ш. Бодлер	франц.	для баритона/меццо-сопрано и фортепиано
1913	118	Lydische Nacht («Langs ruige rotsen, door verwarde wingerd-ranken»)	Б. Верхаген	нидерл.	для баритона/чтеца и оркестра
1913	119	Ecce quomodo moritur	–	латин.	для мужского хора a capella
1914	120	Simeon's lofzang («Vergun, o God, op zijne bede»)	Й. ван ден Вондел	нидерл.	для баритона и фортепиано
1915	121	Avondschemer («Crepusculo»)	–	–	для фортепиано
1915	122	Les Poilus de l'Argonne («Ce sont les poilus de l'Argonne»)	А. Рамо	франц.	для баритона и фортепиано

1915	123	Landstormlied («Waak op, Nederland»)	Б. Верхаген	нидерл.	для голоса и фортепиано
1915	124	Berceuse voor viool en piano	–	–	для скрипки фортепиано
1915	125	Geistliches Lied («Wenn ich ihn nur habe»)	Новалис	нем.	для сопрано и инструментального ансамбля
1916	126	Orkestratie van de Berceuse Heroïque van Claude Debussy	–	–	для оркестра
1916	127	Zegeklanken	–	–	для карильона
1916	128*	De torens	неизвестно	нидерл.	для голоса и фортепиано
1916	129	Beiaard («Колокола»)	Вада	нидерл.	для меццо-сопрано/баритона и фортепиано
1916	130	Puisque l'aube grandit	П. Верлен	франц.	для меццо-сопрано и оркестра
1916	131	Belges, debout!	Ф.Х. Пюймали	франц.	для голоса и фортепиано
1916	132	Incantation («Mets ta main dans ma main»)	А. Жид	франц.	для меццо-сопрано и фортепиано
1916	133	Ich bin der Welt abhanden gekommen	Ф. Рюккерт	нем.	для сопрано и фортепиано
1916	134	Dors, mon gâs	Т. Ботрель	франц.	для голоса и фортепиано
1916	135	Le vin de la Revanche	Ф.Х. Пюймали	франц.	для баритона/меццо-сопрано и фортепиано
1916	136*	Begin van een orkestwerk orchestra	–	–	для оркестра
1917	137	Preghiera alla madonna («Ricordatevi, o pietosissima vergine Maria»)	Аноним	итал.	для тенора и фортепиано
1917	138	Come raggio di Sol	Аноним	итал.	для сопрано и фортепиано
1917	139	Come raggio di Sol	Аноним	итал.	для сопрано и духового оркестра
1917	140	De Vogels	Аристофан (перевод на нидерл. Х. Декнател)	нидерл.	музыка для театра (для чтецов, тенора, женского хора и оркестра)
1918	141	Muziek bij Goethe's Faust	И. В. Гёте, в пер. К.С.А. ван Схельтемы	нем.	музыка для театра (для чтецов, вокалистов, смешанного хора и оркестра)
1918	142	Berceuse - met orkest	Ш. ван Лерберг	франц.	для меццо-сопрано, виолончели, арфы и струнных
1918	143*	La grenouille («En ramassant un fruit dans l'herbe qu'elle fouille»)	А. Самен	франц.	для голоса и фортепиано
1918	144*	La sommeil de Canope («Accoudés sur la table et déjà noyés d'ombre»)	А. Самен	франц.	для голоса и фортепиано или оркестра
1919	145*	En cette heure	Э. Рейно	франц.	для смешанного хора a capella
1920	146	Muziek bij Sophocles' Electra	Софокл (перевод на нидерл. П.К. Баутенс)	нидерл.	музыка для театра (для чтецов и оркестра)
1920	147*	Roses dans la nuit	П. Луис	франц.	для голоса и фортепиано

Приложение Д

Таблица 3. Динамика обращения Дипенброка в композиторском творчестве к литературным произведениям нидерландских и иностранных авторов

	Бельгийские авторы	Немецкие авторы	Нидерландские авторы	Французские авторы	Тексты на латинском языке
1880	Г. Антёниус (нид. яз.)				
1883		Л. Уланд			
1884		Ф. фон Маттисон И. В. Гёте Г. Гейне	Ф. ван Эден Й. А. А. Тейм		
1885			Ж. Перк Э. Сварт А. Вервей		
1886		И. В. Гёте	А. Вервей		
1887		И. В. Гёте		Ш. М. Р. Леконт де Лиль де Лиль	Я. да Тоди
1889					Бернард Клервоский
1890		Г. Гейне			
1892			Й. ван ден Вондел		
1893			Й. ван ден Вондел		Ксаверий
1895			Й. ван ден Вондел	Ж. Лафорг	
1896					Я. да Тоди
1897		Новалис		П. Верлен	Амвросий Медиоланский
1898		К. Брентано Новалис	Л. ван Дейссел	П. Верлен	
1899		Новалис			
1900			Ж. Перк		
1901					Гораций Фома Аквинский
1902		К. Гюндероде Новалис			Бернард Клервоский
1903		И. В. Гёте	Ж. Перк А. Вервей Й. А. А. Тейм	Ш. Даниэлу	
1906		Ф. Ницше Новалис К. Брентано	П. Х. ван Муркеркен Ф. ван Марникс Л. ван Дейссел	Ш. Бодлер	Рабан Мавр
1907		К. Гюндероде		Ш. Бодлер П. Верлен	

		И. В. Гёте Новалис			
1908		И. В. Гёте К. Брентано Э. Мёрике К. Гюндероде			
1909			В. Клос	П. Верлен В. Гюго	
1910			Б. Верхаген	П. Верлен	
1911		Ф. Гёльдерлин Новалис			
1912	Ш. ван Лерберг (франц. яз.)	Новалис	Й. ван ден Вондел Э. Дипенброк И. Г. Бёкерс		
1913			Б. Верхаген	Ш. Бодлер	
1914			Й. ван ден Вондел		
1915		Новалис	Б. Верхаген	А. Рамо	
1916		Ф. Рюккерт	Вада	П. Верлен Ф. Х. Пюймали А. Жид Т. Ботрель	
1917					Аристофан (в переводе на нидерл.)
1918	Ш. ван Лерберг (франц. яз.)	И. В. Гёте (в переводе на нидерл.)		А. Самен	
1919				Э. Рейно	
1920				П. Луис	Софокл (в переводе на нидерл.)

Приложение Е

Нотные примеры

Рис. 1. Оркестровое вступление в симфонической песне *Gehoben ist der Stein*

Poco Adagio (Feierlich bewegt)

Flauti

Oboi

Clarinetj in A

Clarinetto basso in Bb

Fagotti

Corni in F

Corni in F

Trombe in C

Tromboni

Tuba

Arpa

Timpani

Poco Adagio (Feierlich bewegt)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Fl. -
 Ob. - Solo
 Cl. -
 Cl. b. -
 Fag. - Solo
 Cor. - *f*
 Cor. -
 Tr-be -
 Tr-ne - *pp*
 Tuba - *pp*
 Arpa - *p*
 Timp. -
 V-ni. I -
 V-ni. II - *f*
 V-le. - *f*
 V-c. - *f*
 Cb. - *pizz.* *p* *arco.* *f* *mf*

Musical score for page 259, featuring woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is in 3/4 time and key of D major. The woodwinds (Ob., Cl., Fag.) have solo passages. The brass (Cor., Tr-be, Tr-ne, Tuba) and strings (V-ni., V-le., V-c., Cb.) provide harmonic support. The Arpa (Harp) has a rhythmic accompaniment. The Timp. (Timpani) has a simple accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, *mf*, and *Espr.* (Espressivo).

1 **Maestoso**

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Cl. b.

Fag. *f* *mf*

Cor. *f* *mf*

Cor. *f* *mf*

Tr-be *ff*

Tr-ne *ff*

Tuba Pos. 3 *f* Tuba *f* Tuba *cres.* *ff*

Arpa

Timp. *p* *f*

V-ni. I *f*

V-ni. II *f*

V-le. *f* *ff*

V-c. *f* *ff* arco

Cb. *ff*

Рис. 2. Начальный фрагмент среднего раздела симфонической песни *Gehoben ist der Stein*

10

Fl. *espr.*

Ob. *Solo*
dolce

C. ingl.

Cl. A

Cl. b. B *Solo*
dolce.

Fag. *dolcis.*

Cor. F

Cor. F

Arpa

Soprano
dir, Ma - ri - a, he - ben Schon tau - send Her - zen sich; In *dolce*

10

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Fl. *dolce*
Solo

Ob. *espr.*
Solo

C. ingl. Solo

Cl. Solo

Cl. b. *espr.*
Solo

Fag.

Cor. Solo
pp

Arpa.

S.
die - - sem Schat - ten - le - ben Ver -

V-ni. I

V-ni. II

V-le.

V-c.

C-b.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 262, features a variety of instruments and a vocal line. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of two Cor Anglais (Cor.). The keyboard section includes the Arpa (Arpa). The string section includes Violin I (V-ni. I), Violin II (V-ni. II), Viola (V-le.), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The vocal line (S.) has lyrics: "die - - sem Schat - ten - le - ben Ver -". Performance markings include *dolce*, *espr.*, *pp*, and *Solo* for several instruments. The score is written in a key signature of three flats and a common time signature.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

Cor.

Arpa.

S.

V-ni. I

V-ni. II

V-le.

V-c.

C-b.

poco cresc.

pp

(gestopt)

lang - - ten sie nur dich.

Solo

dolce

pizz.

p

Detailed description: This page of a musical score (page 263) features a variety of instruments and a vocal line. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of two Horns (Cor.). The string section includes Violin I (V-ni. I), Violin II (V-ni. II), Viola (V-le.), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C-b.). A Harp (Arpa.) is also present. The vocal line (S.) has lyrics: "lang - - ten sie nur dich." The score includes dynamic markings such as *poco cresc.*, *pp*, and *p*, as well as performance instructions like "Solo", "dolce", and "pizz.". The woodwinds and strings have melodic lines, while the brass and harp are mostly silent or playing sustained chords.

Рис. 3. Заключительные проведения сквозного мотива в симфонической песне *Gehoben ist der Stein*

29 *Maestoso*

Fl.

Fl. picc.

Ob.

Cl. A

Cl. b.

Fag.

Cor. F

Cor. F

Tr-be C

Tr-ba C

Tr-ni

Tuba

Arpa

Timpani

29 *Maestoso*

V-ni I

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Fl. *p*

Fl. picc.

Ob. *p*

Cl. *p*

Cl. b.

Fag.

Cor. *p*

Cor.

Tr-be. *pp*

Tr-ba.

Tr-ni.

Tuba.

Arpa. Solo *mf* *rallentando e dim poco a poco*

Timp. *pp* *p*

V-ni. I *p*

V-ni. I

V-ni. II *p*

V-le. *p*

V-c. arco *p*

C-b. arco *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 266, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Flute piccolo (Fl. picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of Cor Anglais (Cor.), Horns (Cor.), Trumpets in B-flat (Tr-be.), Trumpets in B-flat (Tr-ba.), Trombones (Tr-ni.), and Tuba. The string section includes Violins I (V-ni. I), Violins I (V-ni. I), Violins II (V-ni. II), Viola (V-le.), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The piano (Arpa.) part features a solo section marked *mf* with the instruction *rallentando e dim poco a poco*. Dynamics such as *p*, *pp*, and *mf* are indicated throughout. The score is written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a common time signature.

Fl. *p*

Fl. picc. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cl. b. Solo *p*

Fag. *p*

Cor. *p*

Tr-bc. *p*

Tr-ba *p*

Tr-ni. *p*

Tuba. *p*

Arpa. *rall.*

Timp. *pp* *ppp*

V-ni. I *p*

V-ni. II *p*

V-le. *p*

V-c. pizz. *pp* *ppp*

C-b. pizz. *pp* *ppp*

Рис. 4. *En Sourdine* А. Дипенброка (первая строфа)

Poco lento

Cal - mes dans le de - mi - jour Ques les

(sostenuto)

pp dolcissimo *pp (chuchoté)*

bran - ches hau - tes font, Pé - né -

pp

trons bien notre a - mour de ce si - len - ce pro - fond

pp

Рис. 5. Начало постлюдии в симфонической поэме А. Дипенброка *Im grossen Schweigen* (финальные проведения мелодии гимна *Ave maris stella*)

Fl. 1, 2 *p dolce*

Fl. 3 *p*

Ob. 1, 2 *p dolce espr.*

C. ingl. *p dolce espr.*

Cl. 1, 2

Cor. 1 (in A) *p*

Tr-be (in E) *Sehr ruhig*

V-ni I *p*

Cb. *p*

Fl. 1, 2 *p*

Fl. 3

Ob. 1, 2 *f*

C. ingl. *f*

Cl. 1, 2 *f Espr.*

Cor. 1 (in A)

Tr-be (in E) *p*

V-ni I

Cb.

Приложение Ж

Таблица 4. Список литературных сочинений А. Дипенброка, опубликованных в собрании сочинений (*Versamelde geschriften*), подготовленном Э. Резером и Т. Дипенброк в 1950 году¹

Год	Название статьи	Место первичной публикации
1881*	Кое-что о падении Римской республики (материалы лекции)	–
1881*	О происхождении античной комедии (материалы лекции)	–
1882	[Осуждение Фауста]	De Amsterdammer
1882*	Юлиан Отступник и его жизнь. Характеристика-эскиз (материалы лекции)	–
1883*	Впечатления о природе в древности (материалы лекции)	–
1888*	[Жизнь Сенеки] (материалы диссертации Дипенброка)	–
1891	О Верхулсте	De Nieuwe Gids
1891-1892	Мелодия и мысль или музыка в интеллектуальной эволюции	De Nieuwe Gids
1892	Реми де Гурмон: Мистическая латынь	De Nieuwe Gids
1893	Сумерки	De Nieuwe Gids
1893	[<i>Stabat Mater</i> Палестрины] в исполнении Малого хора a cappella	De Amsterdammer
1894	[Проблема стиля]	Propria Cures
1895	Музыка	De Kroniek
1895	[Музыка Бернарда Зверса «Гейсбрехт Амстельский»]	De Kroniek
1895	Музыка и филология	De Kroniek
1895	[О представлении «Зигфрида»]	De Kroniek
1895	«Заповеди блаженства» Сезара Франка	De Kroniek
1895	Музыка и модернизм	De Kroniek
1895	Мудрый строитель	De Kroniek
1895	Дилетантизм	De Kroniek
1895	«Банкротство науки». Выступление профессора Пьера Даниэля Шантепи де ла Соссе	De Kroniek
1895	Обращения	De Nieuwe Gids
1895	[Луи Кунен]	De Kroniek
1895*	[Святой Георгий и филология] (черновые фрагменты)	–
1895*	[Возрождение древней вокальной музыки] (черновые фрагменты)	–
1896	О Лодевейке ван Дейсселе	De Kroniek
1896	Правдивость древности	De Kroniek
1896	[О представлении «Мейстерзингеров»]	De Kroniek
1896	[«Гамлет» как опера]	De Kroniek
1896	[По поводу портрета]	De Kroniek
1896	[По поводу концерта]	De Kroniek
1896	[Фортепианный концерт Карла Смулдерса]	De Kroniek
1896	[О представлении «Тристана и Изольды»]	De Kroniek

¹ Названия статей в квадратных скобках — добавленные или исправленные Э. Резером при подготовке издания.

1896	[Коронация царя]	De Kroniek
1896	Ответ П.Л. Таку	De Kroniek
1896	Новая фреска Деркиндерена	De Kroniek
1896	[О представлении «Лоэнгрин»]	De Kroniek
1896	[«Дракон» Артура ван Схендела]	De Kroniek
1897	Предупреждение	De Kroniek
1897	В семидесятую годовщину доктора Питера Кёйперса	Architectura
1897	[О представлении «Гибели богов»]	De Kroniek
1897	Памятная рамка	De Kroniek
1897	[Патетическая симфония Чайковского]	De Kroniek
1897	Рихард Штраус	De Kroniek
1897	[«Вечерняя песнь»]	De Kroniek
1897	[Гарольд Бауэр]	De Kroniek
1897*	[Герман Гортер и «гражданская поэзия»] (черновые фрагменты)	–
1898	Свелинк и памятник Свелинку	De Kroniek
1898	[Образование в классической филологии]	De Amsterdammer
1898	Классицизм	De Kroniek
1898	О Ницше и Штраусе	De Kroniek
1898	[«Возвращение к старому» в музыке]	De Kroniek
1898*	[«Минселейн» Адольфа Молькенбоера] (черновые фрагменты)	–
1898*	[Памятник Брамсу в Амстердаме] (черновые фрагменты)	–
1898*	Рихард Штраус: Так говорил Заратустра (черновые фрагменты)	–
1899	Дон Лоренцо Перози	De Kroniek
1899	[Школа Регенсбурга]	De Kroniek
1899	[Идея искусства]	De Kroniek
1899	[Монументальный характер музыкального искусства]	De Kroniek
1902	[По поводу протеста]	De Telegraaf
1902	[Нежелательное вмешательство]	Nieuwe Rotterdamsche Courant
1903	[Критическая неспособность]	De Telegraaf
1903*	[Примечания к <i>Te Deum</i>] (черновые фрагменты)	–
1903*	[«Магдалена-Месса» Филипа Лотса] (черновые фрагменты)	–
1905	[Искусство не политический случай]	Toonkunst
1907	Профессор де Боер о Ницше	De XXe Eeuw
1907	Профессор де Боер и Ницше	De XXe Eeuw
1910	Четвертая симфония Малера	Программа к концерту
1910*	К Виллему Клосу (черновые фрагменты)	De Nieuwe Gids
1910*	[Восьмая симфония Малера в Мюнхене] (черновые фрагменты)	–
1910	К Виллему Клосу (черновые фрагменты)	–
1911	Густав Малер	De Amsterdammer
1911	Бетховенская афера	De Amsterdammer
1911	Новые тамплиеры	De Amsterdammer
1911	Песни об умерших детях	Nieuwe Rotterdamsche Courant

1911*	Дом Бетховена (черновые фрагменты)	–
1911*	Бетховенская афера II (черновые фрагменты)	–
1912	[По поводу критики]	De Tijd
1912*	Восьмая симфония Малера (черновые фрагменты)	–
1913*	[О представлении «Тангейзера»] (черновые фрагменты)	–
1914	«Великая Германия» (франц.)	De Amsterdammer
1914	Свetaет на Востоке	De Amsterdammer
1914	[По поводу сообщения]	De Telegraaf
1914	Хоровые песни «Гейсбрехта»	De Amsterdammer
1914	Королева Бельгии Элизабет	Koningin Elisabeth-Boek
1914*	[Бесплодие образования в гимназии] (черновые фрагменты)	–
1914*	Терроризм (черновые фрагменты)	–
1915	[По поводу слухов]	De Telegraaf
1917	Нидерланды и Франция. Исследование влияния Французского духа в Голландии	La Revue de Hollande
1917	Немецкое влияние на преподавание классических языков в Нидерландах	De Telegraaf
1917	[Осуждение Й. Х. Шрёдера]	De Telegraaf
1918	[Буальдьё – Форе – Дебюсси]	Программа к концерту
1918*	[Филология как наука] (черновые фрагменты)	–
1919	[Музыка и политика]	Het Vaderland
1920	[Виллем Менгельберг]	Gedenkboek Willem Mengelberg 1895-1920

Приложение И

Таблица 5. Библиотека А. Дипенброка
(Список приобретенных им изданий¹)

Дата приобретения	Издание / Издания
1877	
–	<ul style="list-style-type: none"> – Goethes Gedichte (Stuttgart, 1868) – Dante Alighieri's Göttliche Komödie. Übersetzung von Karl Streckfuss (Leipzig, o.J.) – W.J. Hofdijk, Kennemerland. Balladen (Maassluis, z.j.) – Robert Hameling, Sinnen und Minnen. Ein jugendleben in Liedern (Hamburg, 1875)
1878	
–	Schriften von Friedrich von Matthisson (Zürich, 1825)
1879	
–	<ul style="list-style-type: none"> – Gedichte von August von Platen (Leipzig, o.J.) – Herman Göll, Das gelehrte Altertum (Leipzig, 1870) – Blüthen spanischer Poesie, metrisch übertragen von Friedrich Wilhelm Hoffman (Magdeburg-Leipzig, 1857) – Robert Schumann, Scenen aus Göthe's Faust. Pianouittreksel (C.F. Peters, Leipzig-Berlin)
1881	
–	Ludwig Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms (Leipzig, 1865)
23/III	Moritz Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik (Leipzig, 1853)
1882	
–	<ul style="list-style-type: none"> – Joseph Pothier, Les mélodies grégoriennes d'après la tradition (Tournai, 1881) – B. Widmann, Formenlehre der Instrumental-Musik (Leipzig, 1879) – F.L. Schubert, Die Tanzmusik (Leipzig, 1867) – Dom Joseph Pothier, Les mélodies grégoriennes (Tournay, 1881) – Jacques Perk, Gedichten (Sneek, 1882) – A.E.M. Grétry, Mémoires, ou Essais sur la Musique (Paris, 1797)
1883	
–	Œuvres de Michel de Montaigne (Paris, 1842)
10/VIII	<ul style="list-style-type: none"> – Gedichte von Ludwig Uhland (Stuttgart-Tübingen, 1833) – Œuvres de Michel Montaigne (Paris, 1842) – Rudolf Westphal, Die Musik des griechischen Altertumes (Leipzig, 1883) – Max Schasler, Ueber dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft (Berlin, 1883) – Hans von Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner (Wien, 1883)
1884	

¹ В таблице упоминаются литературные произведения, собрания сочинений, учебная литература, различные нотные издания (клавирь, партитуры) и многое другое. Источник информации: <https://www.diepenbrock-catalogus.nl/timeline/detail> (Дата обращения 6.09.2020).

–	<ul style="list-style-type: none"> – Chr. W. von Gluck, Orpheus. Pianouittreksel (C.F. Peters, Leipzig) – H. Taine, Tite Live (Paris 1882) – Der orkestpartituren van Beethoven's Wellingtons Sieg, Missa solemnis, Overture in C opus 124, Grosse Overture in C opus 115, Overture Die Ruinen von Athen.
Апрель	Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Chemnitz, 1874)
25/VI	De volledige werken van Palestrina (ed. F.X. Haberl c.s.).
1885	
–	<ul style="list-style-type: none"> – F. Mendelssohn Bartholdy, Antigone. Pianouittreksel (C.F. Peters, Leipzig) – Lettres de Gustave Flaubert à George Sand (Paris, 1884)
19/IV	Richard Wagner, Les maîtres chanteurs de Nuremberg, version française de Victor Wilder (Paris s.d.)
02/V	<ul style="list-style-type: none"> – Joh. Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe (Leipzig, 1885) – Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde (Berlin, 1881)
14/V	Camille Saint-Saëns, Harmonie et Mélodie (Paris, 1885)
24/V	Th. Schmid, Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister Richard Wagner (Freiburg i.Br., 1885)
Август	Achim von Arnim und Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn (Leipzig, o.J.)
1886	
–	<ul style="list-style-type: none"> – F. Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen. IV Richard Wagner in Bayreuth (Leipzig, o.J. [1874]) – Mémoires biographiques, littéraires et politiques de Mirabeau ('s-Gravenhage, 1834) – F. X. Haberl, Magister Choralis (Regensburg, 1877) – F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst (Leipzig, 1824–32)
Февраль	Cherubini, Médée. Partituur (Imbault, Paris s.d.).
10/II	<ul style="list-style-type: none"> – Franz Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich (Leipzig, 1852) – Otto Jahn, Gesammelte Aufsätze über Musik (Leipzig, 1866) – F.S. Kandler, Über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina (Leipzig, 1834)
10/VII	Hector Berlioz, Lettres intimes (Paris, 1882)
20/VII	Hector Berlioz, Le chef d'orchestre (Paris, 1856)
14/VIII	J.G. Herder, Stimmen der Völker in Liedern (Leipzig, o.J.)
Ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> – J.G. Herder, Stimmen der Völker in Liedern (Leipzig, o.J.) [1874]) – J.G. Herder, Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe (Leipzig, o.J. [1886])
16/XI	H. Ehrlich, Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart (Leipzig, 1881)
06/XII	Anton Bruckner, Streichquintett (Wien, 1884)
31/XII	Œuvres complètes de Molière (Paris, 1854)
1887	
14/VII	Leconte de Lisle, Poèmes barbares (Paris, s.d.)
24/XI	Edmond et Jules de Goncourt, Idées et sensations (Paris, 1887)
06/XII	Gustave Flaubert, Salammbô (Paris, 1886)
1888	
07/VIII	Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse (Leipzig, 1886)

07/X	Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen en Tristan und Isolde. Pianouittreksels (Leipzig, o.j.).
1889	
–	– Paul Verlaine, Jadis et naguère (Paris, 1885) – Maurice Barrès, Sous l'oeil des barbares (Paris, 1888) – Jac. van Looy, Proza (Amsterdam, 1889)
Январь	Friedrich Nietzsche, Götzen-Dämmerung (Leipzig, 1889)
30/III	Journal des Goncourt, 1866-1870 (Paris, 1888)
Май	Friedrich Nietzsche, Hymnus an das Leben. Für gemischten Chor und Orchester. Partituur (Leipzig, E.W. Fritsch, 1887)
17/V	Emile Zola, Une campagne 1880–1881 (Paris, 1882)
04.11	Albert Verwey, Verzamelde Gedichten (Amsterdam, 1889)
1890	
–	Richard Wagner, Parsifal. Pianouittreksel (B. Schott's Söhne, Mainz.)
Ноябрь	– Stendhal, Vie de Henri Brulard (Paris, 1890) – Journal des Goncourt, 1870-1871 (Paris, 1890)
1891	
23/I	– J.-K. Huysmans, À Rebours (Paris, 1891) – Jean Moréas, Le pèlerin passionné (Paris, 1891)
13/II	Honoré de Balzac, Eugénie Grandet (Paris, 1891)
28/I	Journal des Goncourt, 1872-1877 (Paris, 1891)
Март	– Honoré de Balzac, La femme de trente ans (Paris, 1891) – Honoré de Balzac, La peau de chagrin (Paris, 1891) – Honoré de Balzac, Le lys dans la vallée (Paris, 1891) – Honoré de Balzac, Un début dans la vie (Paris, 1891)
11/V	Edmond et Jules de Goncourt, Histoire de la société française pendant le Directoire (Paris, 1864)
27/V	Richard Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg. Pianouittreksel (B. Schott's Söhne, Mainz)
10/VII	Louis Gallet, Notes d'un librettiste (Paris, 1891)
14/IX	Maurice Barrès, Un homme libre (Paris, 1889)
26/IX	Maurice Barrès, Le jardin de Bérénice (Paris, 1891)
16/X	Maurice Maeterlinck, l'Ornement des Noces spirituelles de Ruysbroeck l'admirable (Bruxelles, 1891)
24/X	Tristan Corbière, Les amours jaunes (Paris, 1891)
14/XI	Charles Baudelaire, Les fleurs du mal (Paris, 1890)
1892	
–	Clemens Brentano, Gesammelte Briefe (Frankfurt a.M., 1855)
Январь	Journal des Goncourt, 1878-1884 (Paris, 1892)
06/I	Vincent d'Indy, Wallenstein. Partituur (Durand, Paris, 1887)
13/III	– Maurice Barrès, Trois stations de Psycho-Thérapie (Paris, 1891) – Maurice Barrès, Toute licence sauf contre l'amour (Paris, 1892)
18/III	Jan Pietersz. Sweelinck, Psalm 150 (Amsterdam, 1891)
29/III	Honoré de Balzac, Les contes drolatiques (Paris, 1892)
02/IV	– Vincent d'Indy, Le chant de la cloche. Pianouittreksel (Paris, s.d.) – [André Gide], Les cahiers d'André Walter (Paris, 1891)
Июнь	– Friedrich Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen. III Schopenhauer als Erzieher (Leipzig o.J. [1874])

	<ul style="list-style-type: none"> – Clemens Brentano's Gesammelte Briefe von 1795-1842 (Frankfurt a.M. 1855) – Novalis, Schriften (Berlin, 1846) – Maurice Maeterlinck, Pelléas et Mélisande (Bruxelles, 1892)
12/VII	<ul style="list-style-type: none"> – Sanctus Bonaventura, Meditationes Vitae D.N. Jesu Christi (Atrebatum, 1884) – Thomas a Kempis, De imitatione Christi libri quatuor (Leiden, 1790)
16/IX	Eugène Boisdeveix, l'Angoisse (Paris, 1892)
10/X	Louis Ménard, Rêveries d'un païen mystique (Paris, 1890)
28/X	Remy de Gourmont, Le Latin mystique (Paris, 1892)
28/XI	Lodewijk van Deysse, Een Pic-Nic in Proza (Amsterdam, 1893)
11/XII	Léon Bloy, Le Saint par les Juifs (Paris, 1892)
1893	
22/II	<ul style="list-style-type: none"> – Remy de Gourmont, Sixtine (Paris, 1890) – Adolphe Retté, Une belle dame passa (Paris, 1893) – Jean Moréas, Autant en emporte le vent (Paris, 1893) – Honoré de Balzac, La Maison Nucingen (Paris, 1892) – Honoré de Balzac, Le médecin de campagne (Paris, 1891)
Март	Adolphe Retté, Thulé des brumes (Paris, 1891)
15/III	Maurice Barrès, l'Ennemi des lois (Paris, 1893)
Апрель	Remy de Gourmont, l'Idéalisme (Paris, 1893)
02/IV	Moritz Brasch, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie (Leipzig, 1893)
21/VI	G.-Albert Aurier «Посмертные работы» (Paris, 1893)
11/IX	Benedictus de Spinoza, Opera quae supersunt omnia (Leipzig, 1843)
03/X	Edm. Dupouy, Médecine et moeurs de l'ancienne Rome d'après les poètes latins (Paris, 1892)
1894	
24/II	A.J. [=Lodewijk van Deysse], J.A. Alberdingk Thijm (Amsterdam, 1893)
03/III	– Имберт де Сент-Аман, La Duchesse de Berry et la Révolution de 1830 (Paris, 1889)
11/III	Franz Liszt, Christus. Pianouittreksel (C.F. Kahnt, Leipzig)
12/III	Joh. Brahms, Schicksalslied en Triumphlied. Pianouittreksels (N. Simrock, Berlin)
Май	Leonhard Wolff, Das musikalische Motiv. Seine Entwicklung und Durchführung (Bonn, 1891)
01/VII	P. Tideman, Een jongste generatie en De Nieuwe Gids (Amsterdam, 1894)
04/VII	Johannes Scherr, Deutsche Kultur- und Sittengeschichte (Leipzig, 1882)
02/IX	<ul style="list-style-type: none"> – Houston Stewart Chamberlain, Le drame Wagnérien (Paris, 1894) – Claude Debussy, La damoiselle élue (Paris, 1893)
14/IX	J.S. Bach, Die Kunst der Fuge (C.F. Peters, Leipzig)
05/XII	Em. Chabrier, Gwendoline. Pianouittreksel (Enoch Frères, Paris)
12/XII	Maurice Barrès, Du sang, de la volupté et de la mort (Paris, 1894)
1895	
–	<ul style="list-style-type: none"> – Karl Marx, Das Kapital (Hamburg, 1890) – R.G. Kiesewetter, F.J. Fétis, Verhandelingen over de vraag: Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven, enz. (Amsterdam, 1829) – Emil Naumann, Geïllustreerde Geschiedenis der Muziek. De ontwikkeling der Toonkunst van den aanvang tot op den tegenwoordigen tijd, bewerkt door J.C. Boers ('s-Gravenhage, 1886) – J.-K. Huysmans, En route (Paris, 1895)

	– Ernest Renan, Nouvelles études d'histoire religieuse (Paris, 1884)
19/II	Rachilde, Le Démon de l'Absurde. Nouvelle édition (Paris, 1895)
18/VI	Louis Reybaud, Études sur les réformateurs socialistes modernes (Bruxelles, 1843)
10/VII	André Gide, Paludes (Paris, 1895)
Август	P. Scudo, Critique et littérature musicales (Paris, 1856)
04/VIII	Amy Fay, Musikstudien in Deutschland (Berlin, 1882)
08/VIII	Horace, Juvénal et Perse. Œuvres complètes (Paris, 1841)
20/VIII	J.J. Ampère, La Grèce, Rome et Dante (Paris, 1859)
26/VIII	Johannes Scherr, Von Achtundvierzig bis Einundfünfzig (Leipzig, 1868)
Сентябрь	Ernest Hello, l'Homme (Paris, 1894)
Октябрь	Albert Lavignac, «Музыка и музыканты» (Paris, 1895)
09/X	– S. Jadassohn, Lehrbuch der Harmonie (Leipzig, 1895) – S. Jadassohn, Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts (Leipzig, 1890).
19/X	Arthur Rimbaud, Poésies complètes (Paris, 1895)
22/X	S. Jadassohn, Lehrbuch der Instrumentation (Leipzig, 1889)
10/XII	Léon Bloy, Ici on assassine les grands hommes (Paris, 1895)
14/XII	Friedrich Hölderlin, Gedichte (Leipzig, o.J.)
1896	
–	– Ernest Hello, Le siècle (Paris, 1896) – Fr.X. Witt, Stabat Mater (Regensburg, 1882)
14/I	L. van Deysse, Prozastukken (Amsterdam, 1895)
17/I	Michael Haller, Kompositionslehre für den polyphonen Kirchengesang (Regensburg, 1891).
21/II	Hugo Riemann, Handbuch der Harmonielehre (Leipzig, 1887)
23/II	Josef Clemens Kreibitz, Geschichte und Kritik des ethischen Skepticismus (Wien, 1896)
29/II	Maurice Maeterlinck, Le trésor des humbles (Paris, 1896)
14/III	L. van Beethoven, Symphonie No. III. Partitur (C.F. Peters, Leipzig)
Апрель	– Hans von Bülow, Briefe und Schriften, Bd. I Briefe (1841–1853) (Leipzig, 1895) – Hans von Bülow, Briefe und Schriften, Bd. II Briefe (1853–1855) (Leipzig, 1895)
15/IV	Philipp Spitta, Palestrina im 16. und 19. Jahrhundert. Overdruk uit Deutsche Rundschau, jrg. XX no. 7 (april, 1894)
19/VI	– C.H. Bitter, Eine Studie zum Stabat Mater (Regensburg, o.J.) – L. Ramann, Franz Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister (Leipzig, 1886)
22/VII	Giovanni Tebaldini, Giovanni Pierluigi da Palestrina (Padua, 1894)
10/IX	Houston Stewart Chamberlain, Richard Wagner (München, 1896)
27/X	Hans von Bülow, Briefe und Schriften, Bd. III Ausgewählten Schriften (1850–1892) (Leipzig, 1896)
10/XI	F.-A. Gevaert, Nouveau traité d'instrumentation (Paris-Bruxelles, 1885)
24/XI	– Paul Verlaine, Invectives (Paris 1896) – Theophrasti Characteres (Paris, 1842)
12/XII	Elisabeth Förster-Nietzsche, Das Leben Friedrich Nietzsches. Bd. I-II 1 (Leipzig, 1895–97)
1897	

–	<ul style="list-style-type: none"> – Anton Bruckner, Te Deum. Partituur (Rättig, Wien) – Clement Brentano's gesammelte Schriften. Bd. VII, Comödien (Frankfurt a.M. 1852)
10/I	– L. van Beethoven, Symphonien No. V, VII, IX. Partituren (C.F. Peters, Leipzig)
24/II	<ul style="list-style-type: none"> – Lucii Apulei Metamorphoseon libri XI (Leipzig, 1897) – Sancti Augustini Confessionum libri tredecim (Gütersloh, 1876) – Karl O. Müller, Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders (Breslau, 1857) – Paul Verlaine, Sagesse (Paris, 1896)
Апрель	Heinrich Reimann, Johannes Brahms (Berlin, o.J.)
10/IV	Eduard Kulke, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1890)
13/IV	J.S. Bach, Johannes-Passion. Pianouittreksel (C.F. Peters, Leipzig)
16/IV	G. Preller, Griechische Mythologie (Leipzig, 1854)
10/VII	Collection de Choeurs. Ed. F.-A. Gevaert (H. Lemoine & Cie., Bruxelles)
20/VII	Pergolesi, La Serva Padrona. Pianouittreksel (G. Ricordi N.C., Milano)
24/VII	Vocabulario Latino-italiano (Milano, 1887)
27/VII	Lionel Dauriac, La psychologie dans l'opéra français (Paris, 1897)
02/IX	H.Taine, Voyage en Italië (Paris, 1895-96)
15/IX	Alfred von Reumont, Vittoria Colonna (Freiburg im Breisgau, 1881)
04/X	Herodoti Historiarum Libri IX (Paris, 1858)
10/X	Vincent d'Indy, Ferveraal. Pianouittreksel (A. Durand et Fils, Paris, 1895)
10/XI	S. Jadassohn, Die Formen in den Werken der Tonkunst (Leipzig, 1894)
19/XI	Vetus Testamentum Graecum. Ed. L. van Ess (Leipzig, 1835)
20/XI	K.O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (Breslau, 1835)
22/XI	<ul style="list-style-type: none"> – M.J.A. Lans, Leerboek van het Contrapunt (Leiden, 1888) – Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (Freiburg, 1895) – Oskar Fleischer, Neumen-Studien (Leipzig, 1895)
29/XI	Richard Strauss, Zwei Gesänge für 16-stimmigen gemischten Chor a capella Op. 34. Partituur (Jos. Aibl. Verlag, München, 1897)
30/XI	Plotini Enneades (Paris, 1855)
Декабрь	<ul style="list-style-type: none"> – Melchior Diepenbrock, Heinrich Suso's, genannt Amandus, Leben und Schriften (Augsburg, 1854) – H.Dr. Förster, Kardinaal en Vorstbisschop Melchior von Diepenbrock (Terborgh, 1861) – Sämtliche Hirtenbriefe Sr. Eminenz des CardinalFürstbischofs von Breslau Melchior Freiherrn von Diepenbrock (Münster, 1853) – Melchior Diepenbrock, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit (Regensburg, 1839) – Heinrich Conscience, Flämisches Stilleben in drei kleinen Erzählungen Aus dem Flämischen übersetzt von Melchior Diepenbrock (Regensburg, 1845) – Herdersbrief van [...] Melchior Vrijheer von Diepenbrock [...] bij zijn ambt-aanvaarding afgezonden (Deventer, 1845)
06/XII	Felix Weingartner, Die Symphonie nach Beethoven (Berlin, 1898)
1898	
–	<ul style="list-style-type: none"> – P. Desiderius Lenz O.S.B., Ästhetik der Beuroner Schule (Wien-Leipzig, o.J.) – J.-K. Huysmans, La Cathédrale (Paris, 1898)
04/II	M.J.A. Lans, Handboekje ten gebruike bij het onderwijs in den gregoriaanschen zang (Leiden, 1889)
25/III	Heinrich Epp, Stabat Mater (Augsburg-Wien, o.J.)

27/III	Eduard Reuss, Franz Liszt. Ein Lebensbild (Dresden-Leipzig, 1898)
02/IV	Ausgewählte Schriften von Clemens Brentano (Einsiedeln, o.J.)
10/IV	Le Sage, Les aventures de Gil Bias de Santillane. Nouvelle édition (Londres, 1749)
14/VI	Franz Liszt, F. Chopin (Leipzig, 1882)
10/VII	Téodor de Wyzewa, Beethoven et Wagner (Paris, 1898)
03/IX	– Hugo Riemann, Kathechismus der Musikgeschichte (Leipzig, 1888) – Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert (Leipzig, 1898)
Октябрь	Cervantes, Don Quichotte (Paris, s.d.)
24/X	Th. Zielinsky, Cicero im Wandel der Jahrhunderte (Leipzig, 1897)
15/XI	– Ludwig Kaemmerer, Memling (Bielefeld-Leipzig, 1899) – H. Knackfuss. Rembrandt (Bielefeld-Leipzig, 1897) – Léonard de Vinci, Traité de la peinture (Paris, 1716) – Lou Andreas-Salomé, Ein Todesfall (overdruk uit Cosmopolis, vol. X no. 28, april 1898) – J.G. Prudhomme, À propos de Claude Debussy (overdruk uit La Revue de Paris) – Jules Laforgue, l'Art moderne en Allemagne (overdruk uit La Revue blanche, vol. IV no. II, september 1887)
22/XI	Joseph Serre, Ernest Hello (Paris, 1894)
15/XII	Hugo Riemann, Allgemeine Musiklehre (Leipzig, 1888)
28/XII	Ernest Hello, Les plateaux de la balance (Genève, 1880)
30/XII	Léon Bloy, Le mendiant ingrat (Bruxelles, 1898)
1899	
–	– Xenophontis Kuroi Anabasis (Berlin, 1845) – Xenophons Anabasis, erklärt von Reimer Hansen (Gotha, 1895) – F.X. Haberl, Caecilien-Kalender 1876 (Regensburg, o.J.)
07/I	– Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Zukunftsphilologie! eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches «geburt der tragödie» (Berlin, 1872) – Erwin Rhode, Afterphilologie (Leipzig, 1872) – Th. Puschmann, Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie (Berlin, 1873)
25/I	Maurice Maeterlinck, La sagesse et la destinée (Paris, 1898)
24/I	Bloemlezing uit acht dialogen van Plato, bewerkt door S.J. Warren (Leiden, 1885)
19/IV	– Karl Mayrberger, Die Harmonik Richard Wagner's an den Leitmotiven aus «Tristan und Isolde» erläutert (Chemnitz, 1882) – Joh. Snoer, Die Harfe als Orchesterinstrument (Leipzig, 1898)
10/V	Stendhal, Vie de Rossini (Paris, 1876)
14/VI	Eduard Norden, Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrh. v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance (Leipzig, 1898)
04/VIII	H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (Braunschweig, 1863)
14/X	Ambrosius Kienle O.S.B., Kleines kirchenmusikalisches Handbuch (Freiburg im Breisgau, 1893)
29/X	P. Ambrosius Kienle, Choralschule (Freiburg i.Br., 1899)
05/XI	A. B. Marx, Allgemeine Musiklehre (Leipzig, 1839)
20/XI	Ciceros Orator, erklärt von Otto Jahn (Leipzig, 1851)
1900	
–	– Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe, Bd. I (Berlin-Leipzig 1900)

	<ul style="list-style-type: none"> – Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte (Berlin-Stuttgart, o.J.) – Heinrich Kiepert, Leitfaden der alten Geographie (Berlin, 1879) – Léon Bloy, Je m'accuse (Paris, 1900)
14/II	B.G. Niebuhr, Nachgelassene Schriften nicht-philologischen Inhalts (Hamburg, 1842)
24/IV	Heinrich Kiepert, Lehrbuch der alten Geographie (Berlin, 1878)
27/IV	Lorenzo Perosi, La Risurrezione di Cristo. Pianouittreksel (G. Ricordi & Cie., Milano, 1899)
14/V	Eduard Schelle, Die sixtinische Capelle (Wien, 1872)
01/VIII	<ul style="list-style-type: none"> – A.F. Ozanam, Les Germains avant le Christianisme (Paris, 1894) – Zola – de Maupassant – Huysmans – Céard – Hennique – Alexis, Les soirées de Médan. Nouvelle édition (Paris, 1892)
14/VIII	H. de Balzac, Les Parents pauvres: le cousin Pons (Paris, 1900)
13/X	Hans von Bülow, Briefe und Schriften, Bd. V Briefe (1864–1872) (Leipzig, 1900)
15/X	Diogenis Laertii de clarorum philosophorum vitis [...] libri decem (Paris, 1850)
Ноябрь	O. Riemann, Syntaxe latine d'après les principes de la grammaire historique (Paris, 1900)
10/XI	Edouard Schuré, Souvenirs sur Richard Wagner (Paris, 1900)
20/XI	Henryk Sienkiewicz, Quo vadis? (Paris, 1900)
24/XI	Adolf Sandberger, Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius (Leipzig, 1887)
1901	
Январь	<ul style="list-style-type: none"> – H. de Balzac, Les Chouans (Paris, 1898); – Platonis Dialogos selectos ed. Gottfr. Stallbaum (Gotha-Erfurt, 1879-80) – Peter Cornelius, Der Barbier von Bagdad. Pianouittreksel (C.F. Kahnt, Leipzig, o.J.)
02/I	Ernst Heilborn, Novalis der Romantiker (Berlin, 1901)
10/I	Georges Goyau, Chronologie de l'empire romain (Paris, 1891)
23/I	Karl Hillebrand, Zeiten. Völker und Menschen. 1. Frankreich und die Franzosen (Strassburg, 1898)
25/I	Paul Deussen, Erinnerungen an Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1901)
01/II	Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-98 (Berlin, 1809)
15/II	Ernest Renan, Marc-Aurèle et la fin du monde antique (Paris, 1882)
19/II	<ul style="list-style-type: none"> – Toussenel, Les juifs rois de l'époque (Paris, 1888) – Edouard Drumont, La France juive (Paris, s.d.)
28/II	Adalbert Stifter, Der Nachsommer (Leipzig, 1897)
15/III	J.S. Bach, Weihnachtsoratorium. Pianouittreksel (C.F. Peters, Leipzig, o.J.)
03/V	L. van Beethoven, Messe C-dur op. 86. Pianouittreksel (C.F. Peters, Leipzig, o.J.)
10/V	Friedrich Diez, Leben und Werke der Troubadours (Zwickau, 1829)
11/V	F.A. Mignet, Histoire de la Révolution française (Paris, 1826)
24/V	Gerhard Gietmann, Musik-Ästhetik (Freiburg im Breisgau 1900)
04/VI	<ul style="list-style-type: none"> – Edm. et Jules de Goncourt, Histoire de Marie-Antoinette (Paris, 2 s.d.) – Léon Bloy, La chevalière de la mort (Paris, 1896)
15/VI	Melchior von Diepenbrock's Geistlicher Blumenstrauß (Salzbach, 1862)
17/VI	X. Doutran, Pensées, Essais et Maximes (Paris, 1880)
04/VII	Anton Walter, Dr. Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereines. Ein Lebensbild (Regensburg, 1889)
17/VII	Bettina von Arnim-Brentano, Die GÜnderode. Briefe aus den Jahren 1801–1806 (Grünberg-Leipzig, 1840)

30/VIII	Paul Krutschek, Rechtes Mass und rechte Milde in kirchenmusikalischen Dingen (Regensburg, 1901)
10/IX	– H. Fierens-Gevaert, La tristesse contemporaine (Paris, 1900) – F.-A. Aulard, Études et leçons sur la Révolution française (Paris, 1901)
Октябрь	Edouard Drumont, La France juive devant l'opinion (Paris, s.d.)
03/X	Th. Mommsen, Res gestae Divi Augusti (Berlin, 1865)
15/X	Louvet de Couvray, Les amours du Chevalier de Faublas (Paris s.d.) Œuvres complètes de François Villon (Paris, s.d.)
19/X	Heinrich Marschner, Hans Heiling, Der Vampyr en Der Templer und die Jüdin. Pianouittreksels in de oorspronkelijke uitgaven (F. Hofmeister, Leipzig, o.J.)
21/X	César Franck, Quatuor à cordes. (J. Hamelle, Paris, s.d.)
10/XI	Edouard Drumont, Nos maîtres: la tyrannie maçonnique (Paris, 1899)
25/XI	– H. Lavoix fils, La musique dans l'ymagerie du Moyen Age (Paris, 1875) – D.F. Scheurleer, Mozart's verblijf in Nederland en het muziekleven aldaar in de 2de helft der 18de eeuw ('s-Gravenhage, 1883)
10/XI	A. Rossbach und R. Westphal, Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten (Leipzig, 1867-68)
13/XII	– Gaston Boissier, Promenades archéologiques: Rome et Pompéi (Paris, 1887) – Gaston Boissier, Nouvelles promenades archéologiques: Horace et Virgile (Paris, 1890)
17/XII	– Hector Berlioz, La damnation de Faust. Pianouittreksel (Richard & Cie., Paris, s.d.) – J.C.M. van Riemsdijk, Het Stads-Muziek-College te Utrecht 1631-1681 (Utrecht, 1881)
19/XII	Adolphe Jullien, La Cour et l'Opéra sous Louis XVI (Paris, 1878)
1902	
15/II	Anton Urspruch, Der gregorianische Choral und die «Choralfrage» (Stuttgart-Wien, 1901)
27/II	Charles Nodier, Contes fantastiques. Nouvelle édition (Paris, 1855)
28/II	Thucidides Historia belli Peloponnesiaci (Paris, 1869)
04/III	Capefigue, Louis XV et la société du XVIIIe siècle (Bruxelles, 1843)
11/III	– O. Crusius, Erwin Rohde (Tübingen-Stuttgart, 1902) – Briefe von Richard Wagner an August Roeckel Eingeführt durch La Mara (Leipzig, 1894)
14/III	Charles de Lorbac, Richard Wagner (Paris, 1861)
26/IV	H. Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit (Leipzig, 1884)
29/IV	C. Sollius Apollinaris Sidonius (Leipzig, 1895)
10/V	– Œuvres complètes de Chamfort (Paris, 1808) – L. Apulii fabula de Psyche et Cupidine, ed. J.W. Beek (Groningen, 1902)
24/V	Friedrich Creuzer und Karoline von Günderode. Briefe und Dichtungen (Heidelberg, 1896)
26/V	Florimond van Duyse, De melodie van het Nederlandsche lied en hare rhythmische vormen ('s-Gravenhage, 1902)
30/V	– Theodor von Frimmel, Neue Beethoveniana (Wien 1890) – W.J. von Wasielewski, Ludwig van Beethoven (Leipzig, 1895)
21/VI	Hans Vaihinger, Nietzsche als Philosoph (Berlin, 1902)
05/VII	Guido Maria Dreves, Aurelius Ambrosius, «der Vater des Kirchengesanges». Eine hymnologische Studie (Freiburg i. Breisgau, 1893)
11/VIII	– H. Fierens-Gevaert, Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges (Paris, 1902) – L. Gilliodts van Severen, Bruges ancienne et moderne (Bruxelles, 1830)

Октябрь	<ul style="list-style-type: none"> – M.J.A. Lans, Giovanni Pierluigi da Palestrina (Leiden, 1882) – Jacques Perk, Gedichten (Amsterdam, 1901) – Edouard Drumont, De l'or, de la boue, du sang (Paris, 1896)
13/X	B. Smetana, Aus meinem Leben. Partituur (C.F. Peters, Leipzig, o.J.)
20/X	Edouard Drumont, Les héros et les pitres (Paris, s.d.)
24/X	<ul style="list-style-type: none"> – Justinus Kerner, Die Seherin von Prevorst (Leipzig, o.J.) – A. de Boisandré, Napoléon antisémite (Paris, 1900)
27/XI	Gaston Boissier, l'Opposition sous les Césars (Paris, 1885)
02/XII	Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe, Bd. II (Berlin-Leipzig, 1902)
07/XII	P. Isidor Mayrhofer, Bach-Studien (Leipzig, 1901)
10/XII	<ul style="list-style-type: none"> – Joh. Chr. Felix Baehr, Geschichte der römischen Literatur (Carlsruhe, 1832) – F.X. Haberl, Bausteine zur Musikgeschichte (Leipzig, 1885-88) – Edouard Drumont, Le testament d'un antisémite (Paris, 1894)
14/XII	Gérard de Nerval, Les filles du feu, Nouvelle édition (Paris, 1859)
15/XII	<ul style="list-style-type: none"> – P. Raphael Molitor, Der nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom (Leipzig, 1901) – A.B. Marx, Gluck und die Oper (Berlin 1863)
17/XI	Wilhelm Bäumker, Orlandus de Lassus, der letzte grosse Meister der niederländischen Tonschule (Freiburg im Breisgau, 1878)
24/XII	Theodor von Frimmel, Ludwig von Beethoven (Berlin, 1901)
1903	
–	<ul style="list-style-type: none"> – Aangeschaft: H. Taine, Les origines de la France contemporaine (Paris, 1900-1901) – Charles Nodier, Le dernier banquet des Girondins (Bruxelles, 1833) – Le Comte de las Casas, Mémorial de Sainte-Hélène (Bruxelles, 1822-23) – L. Achim von Arnim und Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn (Berlin, 1876) – Ausgewählte Novellen von Ludwig Achim von Arnim (Berlin, 1853)
14/I	l'Ancienne France, Le Théâtre et la Musique jusqu'en 1789 (Paris, 1887)
10/II	Jules Soury, Campagne nationaliste 1899-1901 (Paris, 1902)
15/II	A. de Gasperini, Richard Wagner (Paris, 1866)
27/II	Hector Berlioz, Te Deum. Pianouittreksel (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1901)
23/III	Betsy Perk, Jacques Perk (Amsterdam-Hilversum, 1902)
04/IV	Maurice Barrès, l'Appel du soldat (Paris, s.d.)
10/IV	Maurice Barrès, Leurs figures (Paris, s.d.)
15/IV	A. Azevedo, G. Rossini, sa vie et ses oeuvres (Paris, 1864)
01/V	Edmond et Jules de Concourt, Manette Salomon. Nouvelle edition (Paris, 1900)
12/V	Prosper Mérimée, Œuvres (Paris, s.d.)
20/V	Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann, herausgegeben von Edmund Hellmer (Berlin, 1903)
28/V	Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebücher und Brief 1853–1871 (Berlin, 1904)
01/VII	Jacob Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien (Leipzig, 1869)
03/VII	<ul style="list-style-type: none"> – Adolphe Adam, Souvenirs d'un musicien (Paris, 1884) – Adolphe Adam, Derniers souvenirs d'un musicien (Paris, 1871)
04/VII	<ul style="list-style-type: none"> – Edmond et Jules de Goncourt, La Du Barry (Paris, 1878) – Edmond et Jules de Goncourt, Portraits intimes du dixhuitième siècle (Paris, 1878)
14/VII	<ul style="list-style-type: none"> – Xenophonsis Memorabilia [titelblad ontbreekt] – Prosper Mérimée, Etudes sur l'histoire romaine (Paris, 1897)

15/VII	Max Koch, Arnim, Klemens und Bettina Brentano, J. Görres (Stuttgart, o.J.)
22/VII	<ul style="list-style-type: none"> – Hector Berlioz, Les soirées d'orchestre (Paris, s.d.) – Hector Berlioz, Les grotesques de la musique (Paris, 1889) – Stendhal, Mémoires d'un artiste. Nouvelle édition (Paris, 1891) – Honoré de Balzac, La cousine Bette (Paris, s.d.) – Honoré de Balzac, Sur Catherine de Médicis (Paris, 1892) – Honoré de Balzac, l'Illustre Gaudissart. La muse du Département (Paris, s.d.) – Charles Nodier, Souvenirs de la Révolution et de l'Empire (Paris, s.d.) – Gustave Isambert, La vie à Paris pendant une année de la Révolution, 1791-'92 (Paris, 1896) – Théophile Gautier, Portraits contemporains (Paris, 1896) – Edouard Drumont. Vieux Portraits, vieux Cadres (Paris, s.d.)
24/VII	Léon Daudet, La France en alarme (Paris, s.d.)
04/VIII	Paul Krutschek, Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche (Regensburg, 1901)
14/VIII	<ul style="list-style-type: none"> – R. Haym, Die romantische Schule (Berlin, 1870) – R. Haym, Hegel und seine Zeit (Berlin, 1857) – Friedrich Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen 1: David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller (Leipzig, 1893)
21/VIII	Felix Weingartner, Ueber das Dirigieren (Berlin, 1896)
02/IX	<ul style="list-style-type: none"> – W.A. Mozart, Messe F-dur. Pianouittreksel (C.F. Peters, Leipzig, o.J.) – W.A. Mozart, Messe F-dur (ibidem)
12/IX	<ul style="list-style-type: none"> – Hector Berlioz, À travers chants (Paris, s.d.) – T. de Wyzewa, Le mouvement socialiste en Europe (Paris, 1892) – Bernard Lazare, l'Antisémitisme (Paris, 1894) – Raoul Berg, De l'origine sémitique des Anglais (Paris, 1903)
14/IX	<ul style="list-style-type: none"> – E.T.A. Hoffmann's musikalische Schriften, herausgegeben von H. vom Ende (Köln-Leipzig o.J.) – Conrad Busken Huet, Het land van Rembrand (Haarlem, 1886)
18/IX	Jean Moréas, Les Syrtes. Nouvelle édition (Paris, 1892)
23/IX	Jules Séverin, Le monopole universitaire (Paris, s.d.)
24/IX	A. Aulard, Histoire politique de la Révolution française (Paris, 1901)
27/IX	Raoul Richter, Friedrich Nietzsche. Sein Leben und sein Werk (Leipzig, 1903)
29/IX	Hugo Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik (Leipzig, 1903)
4/X	Joh. Ev. Habert, Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. II. Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte (Leipzig, 1899)
14/X	<ul style="list-style-type: none"> – Edouard Drumont, La fin d'un monde (Paris, 1892) – Catalogus der Schilderijen ... in het Rijksmuseum te Amsterdam (Amsterdam, 1903)
16/X	Ernst Horneffer, Nietzsches Lehre von der Ewigen Wiederkunft und deren bisherige Veröffentlichung (Leipzig, 1900).
17/X	Karl Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit (Berlin, 1902)
20/X	Charlotte Lady Blennerhassett, Chateaubriand (Mainz, 1903)
24/X	<ul style="list-style-type: none"> – L. van Beethoven, Missa solemnis. Studiepartituur (Eulenburg, Leipzig, z.j.) – Richard Strauss, Notturmo voor zang en orkest op.44 no. 1. Partituur (R. Forberg, Berlin, 1899) – Ludwig Geiger, Karoline von Günderode und ihre Freunde (Stuttgart, 1895) – Edouard Drumont, La dernière bataille (Paris, 1890)
13/XI	Mme Capman, Mémoires sur la vie de Marie-Antoinette (Paris, 1867)

14/XI	– Richard Strauss, Notturmo op. 44 no. 1. Pianouittreksel (R. Forberg, Leipzig, 1899) – L. Sporzosi, Éléments de la langue italienne (Paris, 1843)
24/XI	Gaston Boissier, Religion Romaine d'Auguste aux Antonins (Paris, 1884)
30/XI	Albert Monniot et P. Rayer, La religion Napoléonienne (Saint-Etienne, 1902)
05/XII	Otto Jahn, W.A. Mozart vol. I (Leipzig, 1889); vol. II (Leipzig, 1891)
07/XII	Benediktus Sauter O.S.B., Der liturgische Choral (Freiburg im Breisgau, 1903)
14/XII	Edouard Drumont, Figures de bronze ou Statues de neige (Park, 1900)
19/XII	Houston Stewart Chamberlain, Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts (München, 1903)
22/XII	Graduale de Temporis et de Sanctis (Roma, 1896)
23/XII	Jos. Edmund Joerg, Geschichte der social-politischen Parteien in Deutschland (Freiburg im Breisgau, 1867)
1904	
–	– Elisabeth Förster-Nietzsche, Das Leben Friedrich Nietzsches. II 2 (Leipzig, 1904) – Suitbertus Birkle O.S.B., Katechismus des Choralgesanges (Graz, 1903)
03/I	Alfred Schnerich, Der Messen-Typus von Haydn bis Schubert (Wien, 1892)
10/I	Charles Baudelaire, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (Paris, 1861)
12/I	Mémoires de Lorenzo Daponte (Paris, 1860)
15/I	Friedrich von Hausegger, Gedanken eines Schauenden (München, 1903)
16/I	Léon Bloy, Les dernières Colonnes de l'Eglise (Paris, 1893)
26/I	Pro Nihilo! Vorgeschichte des Arnim'schen Processes (Zürich, 1876)
28/I	– Charles Pigot, Georges Bizet et son oeuvre (Paris, 1886) – Mémoires secrets de J.-M. Augeard, 1760 à 1800 (Paris, 1866)
24/II	Le Comte de Montalembert, Histoire de Sainte-Elisabeth de Hongrie, Duchesse de Thuringe (Paris, 1903)
01/III	Friedrich von Hausegger, Die Anfänge der Harmonie (Charlottenburg 1895)
17/V	– Aug. Rohling, Der Talmudjude (Münster, 1877) – Herondae Mimiambi (Bonn, 1892)
02/VI	Gustave Flaubert, l'Éducation sentimentale. Nouvelle édition (Paris, 1903)
04/VI	– Léon Bloy, Le fils de Louis XVI (Paris, 1900) – Maurice Donnay, Le retour de Jérusalem (Paris, 1904)
19/VI	Maurice Barrès, Huit jours chez M. Renan, suivi de M. Renan au purgatoire (Paris, 1904)
24/VII	Maurice Talmeyer, La Franc-Maçonnerie et la Révolution française (Paris, 1904)
26/IX	Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe, Bd. III 1. Teil (Berlin-Leipzig, 1904)
04/X	Richard Oehler, Friedrich Nietzsche und die Vorsokratiker (Leipzig, 1904)
15/X	12 Deutsche Geistliche Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor bearbeitet von Heinrich von Herzogenberg, Op. 28 (J. Rieter-Biedermann, Leipzig, 1880)
24/X	Charles de Brosses, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 (Paris, 1904)
07/XI	Egon Fridell, Novalis als Philosoph (München, 1904)
25/XI	Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, herausgegeben von Ludwig Geiger (Leipzig, 1902)
10/XII	– Hermann Schiller, Die lyrischen Versmaasse des Horaz (Leipzig, 1891) – Joh. Ev. Habert, Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. I. Harmonielehre (Leipzig, 1899)

14/XII	Geschichte der drei wichtigsten Ritterorden des Mittelalters: Templer, Johanniter und Marianen (Dresden, 1830-33)
15/XII	Salomon Reinach, Manuel de philologie classique (Paris, 1883)
16/XII	E. Dühring, Sache, Leben und Feinde (Leipzig, 1903)
18/XII	Gabriel Fauré, Requiem. Pianouittreksel (J. Hamelle, Paris, 1900)
1905	
–	– l'Abbé Hippolyte Gayraud, l'Antisémitisme de St.-Thoma d'Aquin (Paris, 1896)
10/I	H.P.G. Quack, Martinus des Amorie van der Hoeven (Amsterdam, 1869)
15/I	Hugo Riemann, Musik-Lexikon (Leipzig, 1905)
17/I	– Arthur Chuquet, J.-J. Rousseau (Paris, 1901) – Emile Faquet, André Chénier (Paris, 1902) – Augustin Filon, Mérimée (Paris, 1898)
18/I	A. Kannengiesser, Catholiques allemands (Paris, 1893)
04/II	Georg Richard Kruse, Albert Lortzing (Berlin, 1899)
10/II	Rudolf Louis, Anton Bruckner (München-Leipzig, 1905)
17/IV	H. Fierens-Gevaert, Le Tocsin (Paris, 1903)
03/V	L. Preller, Römische Mythologie (Berlin, 1865)
12/V	F.-A. Gevaert et J.C. Vollgraff, Les problèmes musicaux d'Aristote (Gand, 1903)
23/V	M. Haller, Exempla Polyphoniae Ecclesiasticae (Regensburg, 1905)
29/V	Unedirte Lateinische Gedichte, herausgegeben von Emil Baehrens (Leipzig, 1877)
03/VII	Jean Bidegain, Le Grand Orient de France (Paris, 1905)
04/VII	– Stendhal, Rome, Naples et Florence. Nouvelle édition (Paris, s.d.) – Théophile Gauthier, Voyage en Italie (Paris, 1903) – Théophile Gauthier, Voyage en Espagne. Nouvelle édition (Paris, 1904) – C.-A. Sainte-Beuve, Étude sur Virgile (Paris, 1891) – Constant Martha, Le Poème de Lucrèce (Paris, 1905)
10/VII	O. Weissenfels, Einleitung in die rhetorischen Schriften Ciceros (Leipzig, 1893)
23/VII	– L.H.Chr. Hölty, Gedichte (Leipzig o.J.) – P. Soullier, Le Plain-Chant. Histoire et Théorie (Tournai, 1894)
10/VIII	Hermann Schiller, Geschichte der römischen Kaiserzeit (Gotha, 1883)
22/IX	Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe, Bd. III 2. Teil (Berlin-Leipzig, 1905)
04/X	V.M. Otto Denk, Geschichte des Gallo-Frankischen Unterrichts- und Bildungswesens (Mainz, 1892)
05/X	Rudolf Louis, Hector Berlioz (Leipzig, 1904)
12/X	Richard Heuberger, Franz Schubert (Berlin, 1902)
13/X	– Léon Bloy, La femme pauvre (Paris, 1897) – Ernest Renan, De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation (Paris, 1875) – Maurice Talmeyr, Comment on fabrique l'opinion. La Franc-Maçonnerie et la Révolution française (Paris, 1905) – Charles Maurras, l'Avenir de l'intelligence (Paris, 1905)
23/X	André Baron (Louis Dasté), Les sociétés secrètes (Paris, 1906)
24/X	André Baron (Louis Dasté), Les sociétés secrètes (Paris, 1906)
01/XI	Œuvres complètes de Jules Laforgue. Mélanges posthumes (Paris, 1903)
11/XI	– Carl Fuchs, Thematikon zu Peter Gast's komischer Oper «Die heimliche Ehe» (Leipzig, 1890) – Heinrich Samson, Zur Geschichte und Symbolik der Glocken. Frankfurter zeitgemässe Brochüren, Band XVIII, Heft 11

10/XII	Edgar Tinel, Te Deum op. 46 (Breitkopf & Härtel, Leipzig, o. J.)
15/XII	Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter (Berlin, 1834)
1906	
–	Georges Houdard, L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique. Etude préliminaire (Paris, 1897)
06/I	Michel Brenet, Palestrina (Paris, 1906)
15/I	Gustav Mahler, Das klagende Lied. Pianouittreksel (J. Weinberger, Wien, o.J.)
23/I	– Adolphe Retté, Virgile puni par l'Amour (Paris, 1905) – Max Reger, Quartett in d-moll Op. 74 Partituur (Lauterbach & Kuhn, Leipzig, 1904)
24/I	Emil Kuh, Zwei Dichter Oesterreichs: Franz Grillparzer – Adalbert Stifter (Pest, 1872).
26/I	Ernest Renan, Averroès et l'averroïsme (Paris, s.d.)
02/II	L. Winterer, Die sociale Gefahr (Mainz, 1885)
18/III	Karl Maria Klob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper (Berlin, 1903)
20/III	– Ludwig Schiedermaier, Gustav Mahler. Eine biographisch-kritische Würdigung (Leipzig, 1900) – Richard Strauss, Taillefer. Pianouittreksel (A. Fürstner, Berlin, 1903) – S. Jadassohn, Melodik und Harmonik bei Richard Wagner (Berlin, o.J.)
23/III	Gustav Mahler, Symphonie V. Studiepartituur (C.F. Peters, Leipzig, o.J.)
27/III	Alfr. Chr. Kalischer, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Wegeler und Ries (Berlin-Leipzig, 1906)
30/III	Richard Strauss, Feuersnot. Pianouittreksel (A. Fürstner, Berlin, 1901)
20/IV	Max Stirner, Der Einzige und sein Eigentum (Leipzig, 1892)
24/IV	– Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Werke, Bd. XIII-XIV (Leipzig, 1904) – J.H. Reinkens, Melchior von Diepenbrock (Leipzig, 1881)
06/V	Vincent d'Indy, César Franck (Paris, 1906)
22/V	Theodor Lessing, Schopenhauer – Wagner – Nietzsche (München, 1906)
24/V	Gustav Mahler. Symphonie VI. Partituur (CF. Kahnt, Leipzig, o.J.)
Июнь	Missa festiva in honorem S. Antonii da Padua ad quatuor voces viriles cum organo auctore Philip Loots op. 46 (Haarlem, 1906)
06/VI	Maurice Muret, l'Esprit juif (Paris, 1901)
21/VII	L.F. Alfred Maury, La magie et l'astrologie dans l'antiquité et au moyen-âge (Paris, 1877)
27/VIII	Clemens Brentano, Godwi (Berlin, 1906)
30/VIII	Ambrosius Kienle O.S.B., Mass und Milde in kirchenmusikalischen Dingen (Freiburg im Breisgau, 1901)
02/IX	Adalbert Stifter, Bunte Steine (Leipzig, 1906)
24/IX	– Emile Burnouf, Les Chants de l'Eglise latine (Paris, 1887) – Eugen Dühring, Kritische Geschichte der Nationalökonomie und des Socialismus von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (Leipzig, 1900)
25/IX	Eugen Dühring, Die Judenfrage (Berlin)
27/IX	Engelb. Lorenz Fischer, Friedrich Nietzsche. Der «Antichrist» in der neuesten Philosophie (Regensburg, 1906)
10/X	– Theodor Helm, Beethoven's Streichquartette (Leipzig, 1885). – De Interdiocesane Sensoren Commissie weigert in grote meerderheid het «nihil obstat» te verlenen aan Diepenbrocks Hymnus de Spiritu Sancto

24/X	Pierre Biétry, Les Jaunes de France et la question ouvrière (Paris, s.d.)
31/X	Antonio Foggazaro, Le Saint (Paris, 1906)
19/XI	– Carl von Bruyck, Technische und aesthetische Analyse des Wohltemperirten Klaviers (Leipzig, 1889) – W. Viol, Karl Gottlieb Freudenberg (Breslau, 1870)
27/XI	Urbain Gohier, Leur République (Paris, 1906)
10/XII	– T.J. de Boer, Nietzsche en de wetenschap (Amsterdam, 1906) [ex libris W.G. Hondius van den Broek, d.d. 5 december 1906] – Friedrich Diez, Die Poesie der Troubadours (Zwickau, 1826) – Adolf Bartels, Heinrich Heine (Dresden-Leipzig, 1906)
17/XII	Ernest Renan, Questions contemporaines (Paris, s.d.)
1907	
04/I	– C.F. Pohl, Mozart und Haydn in London (Wien, 1867) – Ernest Renan, Essai de morale et de critique (Paris, 1860)
10/I	Wilhelm Weigand, Friedrich Nietzsche (München, 1893)
17/I	A. Ehrhard, Der Katholizismus und das zwanzigste Jahrhundert (Stuttgart-Wien, 1902)
20/I	Francisque Bouillier, Histoire de la Philosophie Cartésienne (Paris, 1868)
25/I	– Ehrhard, H. Stewart Chamberlain's «Grundlagen des 19. Jahrhunderts» kritisch gewürdigt (Wien, 1901) – C. Prantl, Geschichte der Logik im Abendlande (Leipzig, 1855)
28/I	Heinrich Heine als dichter. Bloemlezing met inleiding van Willem Kloos (Amsterdam, 1906)
09/II	Achim von Arnim, Isabella von Ägypten (Leipzig, 1903)
21/II	K. Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik (Kempten-München, 1906)
22/II	R. Leonard, Roms Vergangenheit und Deutschlands Recht (Leipzig, 1889)
24/III	Richard Wagner-Jahrbuch, Bd. I. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein (Leipzig, 1906)
03/IV	– Urbain Gohier, Histoire d'une trahison 1899-1905 (Paris, 1903) – Urbain Gohier, La Révolution vient-elle? (Paris, 1906) – L.A. Gaffre et A. Desjardins, Inquisition et inquisitions (Paris, 1905) – Léon Bloy, La résurrection de Villiers de l'Isle-Adam (Paris, 1906)
10/IV	– Claude Debussy, Mélodies pour chant et piano – Th. Elsenhans, Psychologie und Logik (Leipzig, 1907)
18/IV	Viktor Cathrein, Der Sozialismus (Freiburg, 1906)
04/V	Missa in honorem S. Joannis Nepomuceni ad quatuor voces inaequalibus cum organo auctore Jos. Scheel, op. 1 (Regensburg, 1907)
24/V	P. Griesbacher, Missa in honorem S. Caroli-Borromaei Op. 95 (Regensburg, 1907)
25/V	F. Hellouin, Gossec et la musique française à la fin du XVIIIe siècle (Paris, 1903)
16/VI	Claude Debussy, Cinq Poèmes de Charles Baudelaire (Durand, Paris, 1904)
28/VI	J.-D. Blavignac, La cloche (Genève, 1877)
10/VII	Richard Strauss, Salome. Pianouittreksel (A. Fürstner, Berlin, 1905)
06/VIII	– F.-A. Gevaert, Les origines du chant liturgique de l'église latine (Gand, 1890) – Pierre Lasserre, Les idées de Nietzsche sur la musique (Paris, 1905)
22/VIII	– Jules Combarieu, La Musique. Ses lois, son évolution (Paris, 1907) – Adolphe Retté, Le Symbolisme (Paris, 1903)
24/IX	Chansonnier du XVIe siècle. Ed. Ch. Bordes (Schola Cantorum, Paris s.d.)
01/X	– Gustav Brecher, Richard Strauss. Eine monographische Skizze (Leipzig o.J.)

	– P. Riesenfeld, Richard Strauss. Eine Seelenanalyse. (Overdruk uit Nord und Süd, jrg. 26, augustus 1902)
10/X	– Eugène Crépet, Charles Baudelaire (Paris, 1907) – Maurice Barrès, Les déracinés (Paris, s.d.)
19/X	Otto Roese, Richard Strauss, Salome. Ein Wegweiser durch die Oper (Berlin, 1907)
23/X	Hans Merian, Nietzsche – Strauss. Richard Strauss' Tondichtung «Also sprach Zarathustra». Eine Studie über die moderne Programmsymphonie (Leipzig, 1900)
22/X	C.A. Bernoulli, Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche. Eine Freundschaft. Bd. I (Jena, 1908)
24/XII	Max Reger, Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. A. Hiller Partitur (Bote & Bock, Leipzig, 1907)
1908	
05/I	Michel Brenet, Grétry, sa vie et ses oeuvres (Paris, 1884)
17/I	L. van Beethoven, Symphonie Nr. VIII, Partitur (Peters, Leipzig)
06/II	Hermann Bäuerle, Liturgie. Theorie des römisch-katholischen Kultus (Regensburg, 1908)
14/II	E. Schlegel, Paracelsus in seiner Bedeutung für unsere Zeit (München, 1907)
Апрель	– Claude Debussy, Fêtes galantes, 2e série (Durand, Paris, 1904) – Les Chansons de Bilitis (Paris s.d. [1899], Fromont)
10/IV	Wilhelm Kroll, Geschichte der klassischen Philologie (Leipzig, 1908)
14/V	– Ernest Renan, l'Antichrist (Paris, s.d.) – Maurice Barrès, Scènes et doctrines du nationalisme (Paris, s.d.) – Maurice Barrès, Vingt-cinq années de vie littéraire (Paris, 1908)
28/V	– Grétry, Richard Coeur-de-Lion. Partition chant et piano (E. Lauwerijns, Bruxelles, s.d.) – Léo Delibes, Le Roi l'a dit. Partition chant et piano (Léon Escudier, Paris, s.d.) – Hector Berlioz, Les Troyens à Carthage. Partition Chant et piano (Choudens, Paris, s.d.) – Abbé Lefranc, Le voile levé pour les curieux, ou Le secret de la Révolution de France, révélé à l'aide de la Franc-Maçonnerie (Paris, 1816)
05/VI	– Adolphe Retté, Le Règne de la Bête (Paris, 1908) – Léon Dethon, Le Plan de la Franc-Maçonnerie en Italië et en France (Paris, 1908)
24/VI	C.S. Adama van Scheltema, De grondslagen eener nieuwe poëzie (Rotterdam, 1908)
21/VII	Ludwig Hatvany, Die Wissenschaft des nicht-Wissenswerten (Leipzig, 1908)
31/VII	– Constant Pierre, B. Sarrette et les origines du Conservatoire National de musique et de déclamation (Paris, 1895) – Maxime Vuillaume, Mes cahiers rouges (Paris, 1908) – Pierre Lasserre, La morale de Nietzsche (Paris, 1902) – Gaston Mercier, l'Esprit protestant (Paris, 1901)
29/VIII	Emanuel Moór, Symphonie in c-moll op. 65. Studien-partitur (C.F. W. Siegel, Leipzig, o.J.)
05/IX	Hugo Wolf, Spanisches Liederbuch (CF. Peters, Leipzig, o.J.)
17/IX	C.A. Bernoulli, Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche. Eine Freundschaft. Bd. II (Jena, 1908)
02/X	Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe, Bd. IV (Leipzig, 1908)
04/X	Hector Berlioz, Les musiciens et la musique (Paris, 1903)

07/X	Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Griechisches Lesebuch (Berlin, 1906-1907)
04/XI	Ernst Decsey, Hugo Wolf (Leipzig-Berlin, 1903-06)
19/XII	– Louis Veuillot, Les parfums de Rome (Paris, 1905) – Louis Veuillot, Les odeurs de Paris (Paris, 1905)
27/XII	Alfred Schnerich, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart (Wien, 1908)
1909	
01/V	Friedrich Kerst, Beethoven im eigenen Wort (Berlin-Leipzig, 1905)
04/V	Jan Kalf, Van oude en nieuwe kunst (Amsterdam, 1908)
11/V	Willem Kloos, Jacques Perk en zijn beteekenis in de historie der Nederlandsche literatuur (Amsterdam, 1909)
19/V	Willem Kloos, Honderd verzen en Okeanos (Amsterdam, 1909)
24/V	Elisabeth Förster-Nietzsche (ed.), Friedrich Nietzsches Briefe an Mutter und Schwester (Leipzig, 1909)
09/IX	– Claude Debussy, La mer. Studiepartituur (A. Durand & Fils, Paris, 1905) – Claude Debussy, Quatuor à cordes. Studiepartituur (A. Durand & Fils, Paris, s.d.)
16/IX	– Richard Wagner, Bacchanale de Tannhäuser. Studiepartituur (A. Durand & Fils, Paris s.d.) – Vincent d'Indy, Souvenirs. Studiepartituur (A. Durand & Fils, Paris, s.d.)
23/X	– H. Bellermann, Der Contrapunkt (Berlin, 1901) – R. Louis und L. Thuille, Harmonielehre (Stuttgart, 1908)
20/XI	J.J. Hartman, Na vijftientig jaren. Rede ter herinnering aan Cobet (Leiden, 1909)
27/XI	Joh. Brahms, Ein deutsches Requiem. Studienpartitur (Eulenburg, Leipzig, o.J.)
01/XII	Julius Kapp, Franz Liszt (Berlin-Leipzig, 1909)
28/XII	– Henri Maréchal, Rome, Souvenirs d'un musicien (Paris, 1904) – Léon Bloy, Le sang du pauvre (Paris, 1909) – Maurice Barrès, Le voyage de Sparte (Paris, 1906) – G. Normandy et E. Lesueur, Ferrer (Paris, 1909)
1910	
10/I	– Claude Debussy, Pelléas et Mélisande. Studiepartituur (A. Durand & Fils, Paris, 1902) – Hector Zoccoli, Die Anarchie (Leipzig, 1909)
05/II	Nietzsche's Werke, Bd. XVII, Philologica, Bd. I (Leipzig, 1910)
13/II	Joseph Texte, Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire (Paris, 1895)
24/II	Georg Ellinger, E.T.A. Hoffmann (Hamburg-Leipzig, 1894)
10/III	Gustav Mahler, Symphonie Nr. VII. Studiepartituur (Bote & Bock, Berlin, o.J.)
28/III	Vergilius, Georgica (niet gebonden, titelblad ontbreekt)
12/IV	Rudolf Louis, Die deutsche Musik der Gegenwart (München-Leipzig, 1909)
14/V	Fritz Volbach, Das moderne Orchester in seiner Entwicklung (Leipzig, 1910)
15/V	Richard Strauss, Don Juan. Studiepartituur (Jos. Aibl. Verlag, München, 1904)
23/VI	– Jean Moréas, Les Stances (Paris, 1906) – Augustin Filon, Mérimée et ses amis (Paris, 1894)
25/VI	F. Czalowski, La transformation du salariat et du capitalisme (Paris, 1910)
28/VI	Gedichte von Friedrich Hölderlin (Leipzig, o.J.)
10/VII	Acta apostolicae sedis (Roma, 1910)
14/VII	Charles Baudelaire, l'Art romantique (Paris, s.d.)
20/VII	Goethe, West-oestlicher Divan (Stuttgart, 1819)

23/IX	Gustav Mahler, Symphonie I-III. Studiepartituren (Universal-Edition, Wien)
20/X	Max Graf, Die innere Werkstatt des Musikers (Stuttgart, 1910)
18/XI	Jules Laforgue, Sagenhafte Sinnspele, übersetzt und eingeleitet von Paul Wiegler (Stuttgart, 1905)
Декабрь	Friedrich Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen (Leipzig-Darmstadt, 1837-'46)
08/XII	Heinrich Bellermann, August Eduard Grell (Berlin, 1897)
1911	
19/I	Oswald Feis, Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker (Wiesbaden, 1910)
01/II	Wilhelm Range, Hölderlin (Stuttgart, 1909)
29/IV	Richard Wagner, Mein Leben (München, 1911)
12/V	– Renatus des Cartes, Passiones animae (Amsterdam 1664) – Aristophanis comoediae et deperditarum fragmenta (Paris, 1846)
13/V	Georges Lafaye, Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs (Paris, 1904)
20/VII	Fr. Aug. Gevaert, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité (Gand, 1875). [Geschenk van Sara de Swart.]
11/X	Armand Doyot, La Révolution française d'après des peintures etc. du temps (Paris s.d.)
31/X	Max Steinitzer, Richard Strauss (Berlin-Leipzig, 1911)
04/XI	Rudolf Louis, Der Widerspruch in der Musik (Leipzig, 1893)
07/XI	Herman Teirlinck, Het ivoren aapje (Nederlandsche Bibliotheek, z.pl. z.j.)
1912	
14/II	Arnold Schönberg, Harmonielehre (Leipzig-Wien, 1911)
15/IV	Elizabeth Förster-Nietzsche, Der junge Nietzsche (Leipzig, 1912)
18/IV	Nietzsche Werke, Bd. XVIII (Leipzig, 1912)
12/V	Thomas Hobbes, Leviathan. [Titelblad ontbreekt]
18/V	– Franz Gräflinger, Anton Bruckner (München, 1911) – Hans Bélar, Friedrich Nietzsches Freundschaftstragödie mit Richard Wagner und Cosima Wagner-Liszt (Dresden, 1912)
22/V	– Friedrich Probst, Der Fall Otto Weininger (Wiesbaden, 1904) – Georg Lomer, Liebe und Psychose (Wiesbaden, 1907) – Ernst Gentsch, Musik und Nerven (Wiesbaden, 1904)
23/V	Hermann Felix Wirth, Der Untergang des niederländischen Volksliedes ('s-Gravenhage 1911)
24/V	Richard Stöhr, Musikalische Formenlehre (Leipzig, o.J.)
12/VI	Maurice Ravel, Quatuor. Studiepartituur (A. Durand et Fils, Paris, 1910)
04/IX	Gabriel Séailles, Léonard de Vinci (Paris, 1906)
18/X	Téodor de Wyzewa, Nos maîtres (Paris, 1895)
26/X	Euripides fabulae (Parijs, 1894)
28/X	– René Waltz, Vie de Sénèque (Parijs, 1909) – Maurice Barrès, Les amitiés françaises (Paris, s.d.) – Stendhal, Correspondance inédite (Paris, s.d.) – Téodor de Wyzewa, Valbert (Paris, 1893) – Camille Mauclair, Schumann (Paris, s.d.)
29/X	Geneviève Bianquis, Caroline de Günderode (Paris, 1910)
01/XI	Louis Laloy, Claude Debussy (Paris, 1909)
08/XI	– Pierre d'Alheim, Moussorgski (Paris, 1906) – Pierre Louijs, Les chansons de Bilitis (Paris, 1911)

	– Charles van Lerberghe, La chanson d’Eve (Paris, 1909) – H. de Balzac, Le contrat de mariage (Paris, s.d.)
09/XI	Nietzsche’s Werke Bd. XIX (Leipzig, 1913)
03/XII	Julius Kapp, Richard Wagner und die Frauen (Berlin, 1912)
05/XII	Henriette Roland Holst-van der Schalk, De vrouw in het woud (Rotterdam, 1912)
13/XII	– Erwin Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer (Leipzig, 1876) – Procopii Caesariensis V.J. Anekdotia (Leiden, 1623)
14/XII	– Hugo Daffner, Friedrich Nietzsche Randglossen zu Bizets Carmen (Regensburg, o.J.) – W.A. Thomas San-Galli, Johannes Brahms (München, 1912)
16/XII	– Edgar Istel, Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (Berlin-Leipzig, 1902) – Ludwig Zimmermann, Richard Wagner in Luzern (Berlin, 1910)
1913	
–	Albert Bazailles, Musique et inconscience (Paris, 1908)
09/II	Pierre Lasserre, La Doctrine officielle de l’Université (Paris, 1913)
17/II	Aeschyli et Sophoclis tragoediae et fragmenta (Parijs, 1846)
02/IV	– Karl Hillebrand, Zeiten, Völker und Menschen, II Walsches und Deutsches (Straatsburg, 1892) – IV Profile (Straatsburg, 1907)
07/IV	Gustav Mahler, Das Lied von der Erde (Universal Edition Wien, 1910), studiepartituur
27/IV	Gustav Mahler, Symphonie VII (Universal Edition Wien 1911), studiepartituur
03/V	– Patern Berrichon, La vie de Jean-Arthur Rimbaud (Paris, 1898) – E. de Rougemont, Villiers de l’Isle-Adam (Paris, 1910)
05/V	Adolphe Boschot, Le crépuscule d’un romantique: Hector Berlioz 1842-1868 (Paris, 1912)
26/VI	Felix Philippi, Münchener Bilderbogen Erinnerungen (Berlin, 1912)
20/VIII	Peter Rosegger, Weltgift (Leipzig, 1903)
30/VIII	Emile Ollivier, Philosophie d’une Guerre. 1870 (Paris, 1911)
15/IX	Reinhold Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano (Stuttgart, 1894)
09/X	Reinhold Steig, Achim von Arnim und Bettina Brentano (Stuttgart-Berlin, 1913)
10/X	Gerhard Fleischer, Sophoclis tragoediae septem et perditarum fragmenta (Leipzig, 1802-1811)
24/X	Gustav Kanth, Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauss (Berlin, 1911)
Ноябрь	F.E. Posthumus Meyes, Onderwijs-Hervorming (overdruk uit Onze Eeuw, jrg. 13, 1913)
12/XI	G.J.P.J. Bolland, De Vrijmetselarij voorheen en thans (Leiden, 1913)
13/XI	H. Kiepert en C. Wolf, Historischer Schul-Atlas zur alten, mittleren und neueren Geschichte in 36 Karten (Berlin, o.J.)
14/XI	H. Steuding, Denkmäler antiker Kunst (Leipzig, 1907)
20/XI	Pedro A. de Alarcon, Manuel Venegas (Vertaling F. Gyszenhardt (Stuttgart, o.J.)
22/XI	Elisabeth Förster-Nietzsche, Der einsame Nietzsche (Leipzig, 1914)
12/XII	Debussy, Pelléas et Mélisande klavieruittreksel (A. Durand & Fils, Paris, 1907)
14/XII	F.A. Lange, Geschichte des Materialismus (Leipzig, 1907)
20/XII	Richard Specht, Gustav Mahler (Berlin-Leipzig, 1913)
1914	

05/I	S.A. Naber, Vier tijdgenooten (Cd Busken Huet – E.J. Kichel – J.T. Buys – C.G. Cobet) (Haarlem, 1894)
12/II	Joh. J.H. Verhulst, Kinderleven op. 30 (G.H. van Eck, 's Gravenhage z.j.)
23/II	Longi Pastoralium de Daphnide et Chloe libri quatuor (Paris, 1778)
03/III	C. Francis Caillard et José de Bérays, Le cas Debussy (Paris, s.d. [1910])
04/III	J.D.C. van Dokkum, Nederlandsche muziek in de 19e eeuw (Amsterdam z.j.)
03/IV	W. Schreiber, Praktische Grammatik der altgriechische Sprache (Wien-Leipzig, o.J.)
07/IV	Ludwig Hatvany, Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten (München, 1914)
10/IV	Ernst Koch, Griechische Schulgrammatik (Leipzig, 1898)
12/V	Max Reger, An die Hoffnung partituur (Peters, Leipzig, 1912)
15/V	J. Worp, Algemeene muziekleer (Groningen, 1911)
01/VII	Homeri Opera: Ilias (Leipzig, 1854)
16/VII	W.G.C. Bijvanck, Parijs 1891 (Leiden, 1892)
12/IX	Joh. Gottl. Fichte, Reden an die deutsche Nation (Leipzig, o.J.)
25/IX	Wilhelm Wundt, Über den wahrhaften Krieg (Leipzig, 1914)
22/X	Alexander von Humboldt, Kosmos (Berlijn, 1913)
1915	
Январь	Paul Stapfer, Les leçons de la guerre (Paris, 1915). Geschenk van de schrijver
29/I	Gustav Mahler, Das Lied von der Erde Klavieruitreksel (Universal Edition Wien 1911)
16/I	Karl Joël, Antibarbarus (Jena, 1914)
03/III	Jac. van Looy, Reizen (Amsterdam, 1913)
10/III	– Schubert, Symphonie C-dur Partituur (Peters, Leipzig) – Herman Gorter, Het imperialisme, de wereldoorlog en de sociaal-democratie (Amsterdam z.j.)
23/IV	Paul Majunke, Geschichte des «Culturkampfes» in Preussen-Deutschland (Paderborn-Münster, 1886)
18/V	Oscar A.H. Schmitz, Das Land der Wirklichkeit der französischen Gesellschaftsprobleme (München, 1914)
23/VI	Hanny Brentano, Amalie, Fürstin von Gallitzin (Freiburg i. Br., 1910)
04/VII	J'accuse par un Allemand (Paris, 1915)
10/VII	Alfred Baudrillart e.a., La guerre allemande et le catholicisme (Paris, 1915)
19/VII	Téodor de Wyzewa, La nouvelle Allemagne (Paris, 1915)
02/IX	J'accuse von einem Deutschen (Lausanne, 1915)
29/X	Louis Couperus, Van en over alles en iedereen Dl. I-II: Rome (Amsterdam, z.j.)
07/XII	Baron Beyens, l'Allemagne avant la guerre (Bruxelles-Paris, 1915)
13XII	– Jacques Bainville, Louis II de Bavière Un roi Wagnérien (Paris, 1911) – Louis Dimier, l'Appel des intellectuels allemands (Paris, 1914)
14/XII	A.A.H. Struycken, De oorlog in België. Verspreide opstellen (Arnhem, 1915)
1916	
–	Maurice Barrès, Les traits éternels de la France (Paris, 1916)
04/II	Romain Rolland, Au-dessus de la mêlée (Paris, 1915)
01/III	H. Brugman, Het Pan-Germanisme (Baarn, 1915)
14/III	– René de Clercq, De zware kroon verzen uit den oorlogstijd (Bussum 1915) – Charlotte A. van Manen, Deutschland's groei en het Pruisische evenwicht (Amsterdam, 1916)
25/III	Antoine Guillard, l'Allemagne nouvelle et ses historiens (Paris, 1899)
04/VI	Gustave le Bon, Enseignements psychologiques de la Guerre Européenne (Paris, 1916)

22/VI	Louis Cons, De Goethe à Bismarck (Paris, 1910)
24/VI	– Victor Tissot, l'Allemagne casquée (Paris, 1916) – Emile Waxweiler, Le procès de la neutralité belge (Paris-Lausanne, 1916) – Edmond Laskine, l'Internationale et le Pangermanisme (Paris, 1916)
02/IX	Souvenirs d'une institutrice anglaise à la cour de Berlin. 1909-1914, traduits par T. de Wyzewa (Paris, 1916)
05/IX	Jacques Bainville, Bismarck et la France (Paris, 1916)
09/X	Ernest Psichari, Le voyage du centurion (Paris, 1916)
27/X	A.A.H. Struycken, Recht en Gezag (Arnhem 1916)
1917	
04/V	W.J. Hofdijk, Schets van de geschiedenis der Nederlanden (Leiden, 1876)
25/V	Adolphe Retté, Du Diable à Dieu (Paris, 1907)
16/VI	C. Sallusti Crispi Catilina Iugurtha (Leipzig, 1912)
13/X	Maurice Muret, l'Orgueil allemand (Paris, 1915)
08/XI	Gabriel Huan, La philosophie de Frédéric Nietzsche (Paris, 1917)
10/XII	Maurice Muret, l'Evolution belliqueuse de Guillaume II (Paris, 1917)
1918	
10/I	Pierre Lasserre, l'Esprit de la musique française (Paris, 1917)
21/I	Achalme, La science des civilisés et la science allemande (Paris, 1916)
Февраль	Goethes Faust. Eerste deel, vertaald door C.S. Adama van Scheltema (Amsterdam, 1911)
27/II	Julius Frauenstädt, Arthur Schopenhauer. Lichtstrahlen aus seinen Werken (Leipzig, 1891)
27/VII	André Soulange-Bodin, l'Avant-guerre allemand en Europe (Paris, 1908)
20/IX	Hermann Fernan, Durch!... zur Demokratie (Bern-Bürnfliz, 1917)
21/X	Louis Borgex, Vincent d'Indy (Paris, 1913)
03/XII	Claude Debussy, Première Rhapsodie pour clarinette et orchestre. Klavieruittreksel (Durand Paris, 1910)
1919	
–	Pierre Lasserre, Le Romantisme français (Paris, 1919)
02/I	C. Wilde, Leerboek der algemeene geschiedenis, I Oude geschiedenis (Leiden, 1914)
01/II	Maurice Barrès, Amori et dolori sacrum (Paris, 1916)
16/III	Edouard Rod, La course à la mort (Paris, 1917)
02/IV	Ernest Renan, La réforme intellectuelle et morale (Paris, s.d.)
1920	
02/IV	Sirieux de Villers, La faillite du Surhomme et la psychologie de Nietzsche (Paris, 1920)