

*На правах рукописи*

**ДЕВЯТКО Екатерина Дмитриевна**

**Альфонс Дипенброк:  
композитор и эссеист**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Петрозаводск — 2020

Работа выполнена в Петрозаводской государственной консерватории  
имени А. К. Глазунова

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, доцент  
**Нилова Вера Ивановна**

**Официальные оппоненты:** **Денисов Андрей Владимирович,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-  
Корсакова, профессор кафедры истории  
зарубежной музыки

**Князева Жанна Викторовна,**  
доктор искусствоведения,  
Российский институт истории искусств,  
ведущий научный сотрудник сектора музыки

**Ведущая организация:** Сибирский государственный институт  
искусств имени Дмитрия Хворостовского

Защита состоится «16» февраля 2021 года в 15 часов на заседании  
диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии  
имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени  
Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2020-3>

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 года

Ученый секретарь

диссертационного совета



Пилипенко

Нина Владимировна

## Общая характеристика работы

**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.

Композиторское наследие Дипенброка, объяввшее в целом около четырех десятилетий, включает около ста пятидесяти сочинений и представлено как светскими, так и духовными жанрами: симфоническая поэма, камерно-вокальная и вокально-оркестровая лирика, месса, произведения для хора а capella, музыка к театральным постановкам, инструментальные сочинения. Литературную деятельность Дипенброк начал в университетские годы, а последнее эссе датируется 1920-м годом.

Еще при жизни Дипенброк считался особо выдающимся из современных ему нидерландских композиторов. Об этом свидетельствуют характеристики его современников — музыкальных деятелей и друзей Дипенброка: «одаренный» (Г. Малер), «музыкальный творец», «мыслитель» и «прирожденный музыкант» (Х. Андриссен), «маэстро» (Ж. Графланд), «универсальный художник, значение которого выходит за рамки национального чувства» (Л. ван Гиг), «великий предшественник, вестник грядущего» (П. ван дер Мер де Вальхерен), «мечтатель» и «художник-мудрец» (М. Вермёлен). Спустя несколько лет после ухода из жизни Дипенброка английский музыковед, музыкальный критик Герберт Энтклифф (1875–1964) поставил имя композитора в ряд из пяти лидеров «Ренессанса голландской музыки» (Энтклифф) — Даниэль де Ланге (1841–1918), Альфонс Дипенброк, Бернард Зверс (1854–1924), Йохан Вагенар (1862–1941) и Юлиус Рёнтген (1855–1932). Всех их объединяла увлеченность хоровой и органной музыкой, творчеством нидерландских полифонистов и Дж. Палестрины, современным музыкальным искусством, а Рёнтгена в особенности занимало продвижение народной музыки в области «более широкого знания и использования» (Энтклифф). Особо пристальное внимание среди перечисленных лидеров Энтклифф уделил Дипенброку, называя его «самым поразительно оригинальным композитором Голландии за последние века» (Энтклифф).

В своей известной книге «Осень Средневековья» (1919) Й. Хёйзинга предложил вместо Бургундии рассматривать пару Франция и Нидерланды. 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 Дипенброка. В начале XX века в Нидерландах существовало мнение о германской музыкальности голландцев (Й. Хол).

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 наименования. В Нидерландах новый язык искусства конца XIX века, помимо заимствованных обозначений *Jugendstil* (Германия) и *Art Nouveau* (Франция и Бельгия), получил собственное, правда, гораздо позже. Историк искусств Луис Ганс ввел в употребление термин *Nieuwe Kunst* (новое искусство), который впервые зафиксировал в 1960 году в своем диссертационном исследовании «Новое искусство. Вклад Нидерландов в модерн». Использование категории *нового* в нидерландско-язычных исследованиях прошлого столетия, описывающих явления культурной среды Нидерландов на переломе XIX–XX веков (М. Друскин), подтверждает мысль о потребности художников того времени 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 (Н. Дегтярева).

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

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

**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 исторически были связаны.

**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 творческой деятельности Дипенброка на основании анализа ключевых произведений музыкального и литературного творчества;
- определить точки соприкосновения музыки Дипенброка с модерном;
- изучить литературное наследие Дипенброка и выявить картину его личностных и эстетических предпочтений.

***Положения, выносимые на защиту:***

1. На творческое формирование Дипенброка оказали влияние культурные и семейные традиции, 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: И. В. Гёте, Г. Гейне, Новалис и Ф. Ницше;
- камерно-вокальные сочинения Дипенброка на стихи французских поэтов: П. Верлен, Ш. Бодлер, Ш. ван Лерберг, А. Жид;
- музыка Дипенброка к театральным постановкам спектаклей «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), *Te Deum laudamus* (1902), *Hymnus de Spiritu Sancto* (1906);
- литературные первоисточники сочинений композитора;
- опубликованные эссе и черновые материалы Дипенброка, посвященные актуальным в его понимании вопросам искусства, творчеству отдельных композиторов, художников и литераторов: Р. Вагнер, Ф. Ницше, Р. Штраус, И. Брамс, Г. Малер, С. Франк, А. Деркиндерен, В. Клос и другие;
- литературные сочинения современников Дипенброка: 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; материалы, представленные на официальном сайте-каталоге ([www.diepenbrock-catalogus.nl](http://www.diepenbrock-catalogus.nl)), содержащие сведения о творческом пути и наследии 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*); 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 на русский язык.

**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 музыковедения. 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).

Попытка наиболее подробно охарактеризовать жизненный и творческий путь Дипенброка была осуществлена в сборнике «Pro голландскую музыку» (2003). Автор статьи «Альфонс Дипенброк» К. Немировская охарактеризовала его как основоположника традиции, «первого значительного нидерландского композитора (в современном смысле слова)», однако добавила, что при этом он не

был основателем собственной композиторской школы и не имел прямых последователей.

Имя Дипенброка встречается в немецкоязычных и англоязычных источниках. Так, в одиннадцатом издании Музыкального словаря Х. Римана (1929) имеется краткая статья, в которой Дипенброк представлен в качестве преподавателя гимназии, частного преподавателя классических языков, автодиакта в музыке, композитора, в том числе автора духовных сочинений. В статье нидерландского музыковеда Т. Браса, размещенной в английском музыкальном словаре Гроува, описаны основные вехи жизненного пути Дипенброка, даны краткая характеристика его творчества, библиографический список и перечислены основные произведения (по жанрам). Отдельная глава посвящена Дипенброку в монографии американского критика Д. Хаквейла «Музыка для супермена: Ницше и великие композиторы» (2017). Автор предлагает свой взгляд на единственное сочинение Дипенброка на текст прозаического афоризма 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 «*Te Deum* 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 наиболее полная монография о жизни и творчестве Дипенброка музыковеда В. Папа «Альфонс Дипенброк. Композитор в культуре своего времени» (1980).

В начале XXI столетия интерес к личности и творчеству Дипенброка по-прежнему возникал в основном в Нидерландах. Среди западных изданий выделяется объемное собрание статей «История музыки Нидерландов» (2001), подготовленное и изданное под руководством голландского музыковеда Л. П. Грейпа. Отдельная статья посвящена Дипенброку и его связям с движением «восьмидесятников». Ее автор, Л. Самама, представил Дипенброка как самого значимого композитора рубежа XIX–XX веков в Нидерландах. В 2006 году результатом диссертационного исследования стала монография доктора Д. Ставерман «Театральная музыка Альфонса Дипенброка: замысел, композиция, исполнение», включающая сведения о театральной музыке в Нидерландах периода 1890–1940-х годов, краткое изложение биографии Дипенброка и описание его окружения, анализ текстов и музыки его сочинений для театра и сведения о рецепции театральных постановок и музыки Дипенброка. В 2012 году по случаю

150-летия со дня рождения композитора была опубликована монография Л. Самамы «Альфонс Дипенброк. Вокальный композитор». В отличие от ранее изданных монографий, в «юбилейном» труде в большом количестве появились нотные примеры, фотодокументы, в нее включены списки музыкальных и литературных произведений Дипенброка, библиография и именной указатель.

**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» (Г. Орлов). В более узкой — музыковедческой — интерпретации системного метода его актуальность предопределена тем, что предметом системного метода является музыкальный текст, 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. Отсутствие в отечественном музыковедении полномасштабной биографии Дипенброка вызвало необходимость обращения к биографическому методу в его современном «наполнении»: с использованием документов (как признака документальной модальности биографии) и историко-культурного контекста (как признака актуальной трактовки жанра биографии «от биографии личности к биографии эпохи»). Исследование «музыкальной ницшеаны» Дипенброка с необходимостью потребовало обращения к музыкальной герменевтике с целью анализа его музыки в аспекте ее понимания.

Для диссертационного исследования актуально понимание музыкального текста как «структурно-семантической целостности, возникшей в акте индивидуального творчества» (А. Денисов). 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» (А. Денисов).



**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 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 статей, 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 ряда Приложений, в которых представлены: Хронограф жизни и творчества Альфонса Дипенброка (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 (Приложение Ж); Библиотека А. Дипенброка — список приобретенных им изданий (Приложение И).

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обоснована актуальность темы исследования, определены объект и предмет работы, сформулированы цель исследования и задачи, положения, выносимые на защиту, описана степень научной разработанности темы, приведены сведения о методологии, теоретической и практической значимости исследования, а также степени его достоверности, апробации результатов диссертационного исследования и его структуре.

## **Глава 1. Творческое формирование Альфонса Дипенброка. Основные этапы композиторской деятельности**

**§1. Нидерландская музыка от Свелинка до Дипенброка.** В датах рождения и смерти Дипенброка усматривается символика: ровно триста лет отделило их от дат рождения и смерти крупнейшего композитора и исполнителя Нидерландов конца XVI – начала XVII веков Яна Свелинка (1562–1621). Оба музыканта, опираясь на опыт предшественников, стремились к «обобщению различных национальных культур» (М. Друскин). Прибегая к метафоре, можно сказать, что Свелинк и Дипенброк были опорами культурной арки, соединившей триста лет истории музыки Нидерландов. 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. Однако становление нидерландской профессиональной музыки в данный период не останавливало свой путь. Оно характеризуется активным развитием бытовой вокальной и инструментальной музыки (в первую очередь клавирной и органной), а также нотопечатания и домашнего музицирования. С конца XVII и на протяжении XVIII века иностранные влияния, по большей части немецкие, усиливались. В первые десятилетия XIX века начался период формирования Нидерландов как национального государства, отмеченный подъемом идентитета и национальной культуры, достигших расцвета в 1880-е годы. Центром сосредоточения культурных инициатив стал Амстердам (подъем хорового искусства, открытие Вагнеровского общества, консерватории, основание Голландской оперы, основание концертного зала и оркестра «Консертгебау»).

**§2. Детство. Юность. Становление (1860–1880-е годы).** На протяжении многих поколений предки Дипенброка с особой набожностью относились к церкви. Его взросление и формирование взглядов происходило в интеллектуальной среде: родители заботились об эрудиции сына. Дипенброк посещал уроки живописи, изучал архитектуру, много читал. Очевидной для него с детских лет являлась связь литературы и музыки. Последней он уделял достаточно много внимания в юности (овладел игрой на скрипке, альте, органе, фортепиано, пел в хоре), но музыкального образования так и не получил. Одной из ранних сильнейших музыкальных импрессий Дипенброка стало знакомство с оперным творчеством Р. Вагнера. В университетские годы, изучая классические языки, а также иностранную поэзию и прозу различных эпох, он начал литературную деятельность. Интерес Дипенброка к литературе и языкам продолжал совмещаться с сильным увлечением музыкой. Начало пути композитора было ознаменовано появлением камерно-вокальной лирики на стихи немецких поэтов (именно немецкий на первых порах стал для композитора «языком мысли и языком

художественной рефлексии»<sup>1)</sup> и соотечественников. Еще одной страстью Дипенброка в студенческие годы стала философия Ф. Ницше. Он регулярно и тщательно изучал все труды немецкого философа, знал крупные фрагменты его текстов наизусть, а также активно знакомился с биографическими трудами о его деятельности.

В период обучения в университете Дипенброк стал членом студенческого объединения *U.N.I.C.A.*, а также примкнул к литературному движению «восьмидесятников» (*Tachtigers*). В окружении молодых нидерландских поэтов и критиков (В. Клос, Ж. Перк, Г. Гортер, А. Вервей, Ф. ван Эден, Л. ван Дейссел). Литература служила эстетическим, концептуальным и поэтическим источником музыкальных произведений Дипенброка. «Полифония» филологии и музыки стала одной из характерных черт творческого облика Дипенброка. Такое редкое для Нидерландов того времени явление, как превосходно пишущий о музыке филолог, позволяло ему пользоваться авторитетом в среде «восьмидесятников». Единомышленником и близким другом для Дипенброка стал Герман Гортер (1864–1927). Их сблизила любовь к филологии и классической литературе, к музыке Вагнера и работам Ницше, а также увлечение изобразительным искусством. В середине 1890-х годов после непродолжительного сосуществования «восьмидесятники» остановили свой выбор на принципе творческого индивидуализма, что стало основной причиной распада движения.

**§3. На пути к призванию (1890-е годы).** Шестилетний период преподавательской деятельности в гимназии города Хертогенбос, начавшийся после успешной защиты диссертации о жизни римского философа-стоика и поэта Л. А. Сенеки, оказался для Дипенброка трудным. В 1890-е годы произошли важные события в личной и творческой жизни Дипенброка, главным из которых было решение отныне в наибольшей степени служить композиторскому искусству. В то время им было написано около десяти сочинений, представляющих собой в основном духовную музыку, ключевыми из которых стали Праздничная месса для тенора соло, двойного мужского хора и органа (*Missa in die festo*, 1890–1894), изначально предназначенная для литургии, но не принятая церковью, и *Te Deum laudamus* (1897). В Хертогенбосе Дипенброк впервые встретился с художником, дизайнером книжных переплетов, представителем Нового искусства в Нидерландах Антоном Деркиндереном (1859–1925), в котором нашел духовно родственного единомышленника (их сблизил особый интерес к культуре Средневековья). Также Дипенброк поддерживал идею единства искусств, которой проникся Деркиндерен, идя вослед за вагнеровской концепцией *Gesamkunstwerk*.

<sup>1</sup> Немировская, К. Альфонс Дипенброк // Про голландскую музыку / ред. сост. И. Лесковская. — СПб. : Институт Про Арте, Голландский институт в Петербурге, MuziekGroep Nederland, 2003. — С. 122.

Важную роль в становлении Дипенброка-композитора сыграла встреча с бельгийским композитором и пианистом Карлом Смулдерсом (1863–1934), во многом следовавшим принципам композиторской школы С. Франка, а также испытывающим влияние музыки Э. Грига. Данный период в творческой биографии Дипенброка был отмечен новым увлечением — французской культурой и, в частности, идеями символизма. Впервые у Дипенброка появилась возможность обсуждать с профессиональным композитором вопросы композиции, инструментовки и фонетических нюансов в вокальной музыке на стихи французских поэтов. С середины 1890-х годов особое внимание Дипенброка было приковано к поэзии П. Верлена и Ш. Бодлера, имена которых наиболее часто встречаются среди авторов вокальных сочинений композитора и в эссе Дипенброка. Первые песни на тексты Верлена мало чем отличались от немецкой *Lied*. При этом в последнем «верленовском» сочинении *En Sourdine* (1910) уже явно слышна аллюзия на музыку Дебюсси.

Столица Нидерландов на рубеже веков притягивала внимание со стороны близлежащих европейских музыкальных центров, что было связано с расцветом деятельности оркестра Консертгебау во главе с В. Менгельбергом. Одним из первых зарубежных композиторов европейского уровня в последние годы уходящего столетия Нидерланды посетил Р. Штраус. Под управлением маэстро звучали сочинения Бетховена, Берлиоза и Вагнера, а также собственные произведения. Тогда же произошло личное знакомство Штрауса и Дипенброка. В то время знаковыми для Дипенброка становятся премьеры двух его сочинений: в 1900 году были исполнены «Гимны к ночи» для голоса с оркестром на тексты Новалиса, а в 1902 году — *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 яркими событиями и знакомствами. Большую роль в продвижении его композиторского творчества сыграл нидерландский музыкант и педагог Антон Аверкамп (1861–1934). С исполнения *Te Deum* в январе 1902 года началось тесное сотрудничество Дипенброка с Виллемом Менгельбергом (1871–1951). 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 современников (как соотечественников, так и зарубежных композиторов). Музыкальная жизнь Амстердама все больше привлекала именитых музыкантов международного уровня.

Дипенброка с Менгельбергом связывало совместное общение с Густавом Малером (1860–1911), впервые прибывшим в Нидерланды в 1903 году. Амстердамская премьера его Третьей симфонии оказалась судьбоносной для Дипенброка, который был настолько «захвачен» музыкой Малера, что отныне эти сильные впечатления определили направление его творческого поиска на ближайшие годы, ставшие поворотными в композиторской биографии нидерландца. Личное знакомство двух композиторов переросло в долгую взаимную дружбу. Дипенброк хорошо знал музыку Малера, знакомился с партитурами его симфоний, всегда присутствовал на концертах в Амстердаме с участием австрийского композитора. Их объединяли не только дружеские взаимоотношения, но и творческие пересечения (например, использование текста католического гимна *Veni Creator Spiritus*).

На период конца 1890-х – 1900-х годов пришелся расцвет композиторского творчества Дипенброка. С одной стороны, немецкая линия достигла вершины (обращение к «Гимнам к ночи» Новалиса и к афоризму Ницше «В великом молчании»). С другой стороны, к концу периода Дипенброк становился все ближе к смене ценностных ориентиров в жизни, творчестве и взглядах.

**§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 К. Дебюсси. Однако этот поворот в творческой биографии Дипенброка не был резким. Влияние музыки Дебюсси в вокальных сочинениях последнего периода творчества Дипенброка очевидно. 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. Другая немаловажная встреча состоялась в 1912 году, когда Дипенброк присутствовал в Консертгебау на премьерном представлении симфонической поэмы Арнольда Шёнберга «Пеллеас и Мелизанда» (1902–1903) под руководством автора, прибывшего в Нидерланды по приглашению Менгельберга. Как и Малер, Шёнберг особенно интересовался *Te Deum* Дипенброка.

Первая мировая война потрясла Дипенброка, став знаменательным поворотным моментом в его судьбе. Все реже он создавал вокально-оркестровые сочинения и впервые обратился к жанру военной песни. К тому же в последнее десятилетие жизни Дипенброк погрузился в театральную среду, сотрудничая с актером и режиссером В. Роярдсом. Композитор начал проявлять более глубокий интерес к инструментальной музыке в мелодекламации и отдавал предпочтение «проговоренному» слову — именно такая форма музыкального высказывания, существовавшая во взаимодействии с хоровыми сценами в греческом театре, казалась ему наиболее приемлемой. В нидерландском музыковедении уникальность театральной музыки Дипенброка усматривается в том, что именно

греческая трагедия стала для него «ориентиром в стремлении к новой концепции музыкального театра, который предусматривал восстановление классического триединства слова, жеста и музыки» (Ставерман), что также имеет тесную взаимосвязь с вагнеровской идеей *Gesamtkunstwerk*.

## **Глава 2. Немецкая и французская поэзия в камерно-вокальном творчестве Альфонса Дипенброка**

**§1. Опыт интерпретации немецкой романтической поэзии.** Немецкие корни Дипенброка по линии отца и исторические связи нидерландской и немецкой музыки дали о себе знать в необычайном проявлении интереса Дипенброка к немецкой литературе. Дипенброк написал свыше тридцати сочинений на светские и духовные тексты немецких авторов. В 1899 году появились обозначившие важный рубеж в творческой биографии Дипенброка «Гимны к ночи» (*Hymnen an die Nacht*) для голоса и оркестра на стихи Новалиса, возродившего жанр гимна в романтической поэзии. Композитор обратился к фрагменту пятого гимна (*Gehoben ist der Stein*), где Новалис восхваляет Воскресение — символ новой жизни, новой истины. Музыка второй симфонической песни (*Muss immer der Morgen wiederkommen*) была положена на текст второго гимна из того же цикла, повествующего о противопоставлении ночи и света. Сон (по Новалису) служит проводником от света к ночи, тайны которой открываются лишь посвященным. В анализе «Гимнов к ночи» акцент 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. Михайлов) и создаваемое в произведении «второе дно», на которое 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.

**§2. Франкофилия Альфонса Дипенброка.** Франкофилия Дипенброка, в отличие от германофилии, не имела фамильных корней. Дипенброку была близка по духу как поэзия символистов, преклоняющихся перед культовой фигурой Вагнера, 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 Дебюсси и Форе, он навсегда был пленен их искусством. Обладая должным интеллектуальным потенциалом, Дипенброк был готов к эксперименту в смене творческого вектора, хотя пришел к нему не сразу. Потребовалась подготовка к погружению в ситуацию обновленного языка французской поэзии и в особенности французской

музыкальной культуры. При этом ему не пришлось испытывать трудностей перехода с германского языка на романский, поскольку оба языка были для него органичной коммуникативной средой с юных лет. Постигать эстетику поэтов-символистов практически, еще более приобщаться к французской музыкальной культуре и интуитивно предвещать свое приближение к новому качеству вокальной мелодики, ее декламационно-речевой выразительности Дипенброк начал с обращения к творчеству Ж. Лафорга.

Из жанров французской вокальной музыки внимание Дипенброка привлек жанр *mélodie* — новая разновидность французского романса, которую исследователи определяют как его особую ветвь (Е. Корниенко). Жанр *mélodie* формировался и развивался в атмосфере французского салона, где диалог литераторов и музыкантов способствовал движению навстречу музыки и поэзии, их взаимодействию и взаимопроникновению. Одному из главных принципов жанра — первостепенная роль поэтического текста — Дипенброк следовал всегда.

**§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.

В первых сочинениях на стихи Верлена музыкальный язык Дипенброка уже в достаточной степени отвечал атмосфере французской вокальной лирики. По-прежнему сохранялся приоритет вокальной партии перед инструментальной, но она становится уже более чуткой к смыслу и настроению стиха. Этапным в аспекте эволюции композиторского стиля Дипенброка становится обращение к стихотворению Верлена «Лунный свет» (*Clair de lune*, 1898), композитор еще больше приближался к жанру *mélodie*: выразительная вокальная партия, сочетающаяся с «живописной» утонченностью гармонии и звукописью фортепианного сопровождения, исполнена изысканности. Наиболее показательна в аспекте приближения Дипенброка к *mélodie* завершающая верленовский ряд его миниатюр «Под сурдинку» (*En Sourdine*, 1910) для меццо-сопрано и фортепиано. Сочинение создавалось в период особого этапа в истории увлечения Дипенброка творчеством Дебюсси. В достаточной степени изучивший клавиры и партитуры француза, он с первых тактов погружает музыкальное «событие» в атмосферу образной игры и звуковой колористичности аналогично авторскому методу композиции Дебюсси. Задаваясь изначально целью отразить ситуацию мгновенного впечатления, далее он верно следует за поэтическим содержанием стихотворения Верлена, вторя эмоциональным оттенкам поэтического фонем, композиционным принципам и приемам Дебюсси, добавляя «от себя» лишь

нюансы. Открыто имитируя *En Sourdine* Дебюсси, Дипенброк создает истинную французскую *mélodie*.

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, Дипенброк во французских вокальных композициях искусно комбинировал метафорические формы символистского текста, в основном лирико-проникновенного содержания, и выразительность интонирования мелодизированной декламации в вокальной партии, не отягощенной изощренностью, 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.** Дипенброк и Ницше никогда не были знакомы, но в ряде моментов линии их жизни проходили по сходной траектории: воспитание в семье с крепкими религиозными традициями, увлечение античной культурой и древними языками, активный интерес к философии и литературе, непродолжительная преподавательская деятельность, сочинение музыки при отсутствии музыкального образования.

Предметом долгих размышлений Дипенброка были ницшеановские концепты аполлонического и дионисического. Он писал о том, что «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»<sup>1</sup>. Это противоречие он решал каждый раз, когда начинал работу над новым сочинением. Данная дихотомия нашла отражение в его симфонической поэме «В великом молчании» (*Im grossen Schweigen*, 1906) для баритона и симфонического оркестра на текст одноименного афоризма Ницше, напоминающего внутренний монолог модернистского романа (У. Эко). Концептуальной идеей поэмы Дипенброка становится движение от мрачной картины ночного сумрака в интродукции к гимнической кульминации в финале, олицетворяющей Божественное начало, разрешающей драматическую завязку сочинения. Дипенброк-католик переиначил смысл афоризма Ницше, оставляющего героя с чувством безысходности.

<sup>1</sup> *Diepenbrock A. Het monumentale karakter der toonkunst // Diepenbrock A. Versamelde geschriften.* — S. 215.



Цитирование средневекового католического гимна *Ave maris stella* в постлюдии поэмы становится символом веры и устремленности к Божественному началу.

**§2. Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме «В великом молчании».** Рождению поэмы «В великом молчании», помимо философии Ницше, способствовал эффект влияния музыки Малера. К этой вершине Дипенброка привел не только творческий опыт, но и опыт истинного христианина-католика, что в первую очередь сказалось на своеобразии интерпретации текста афоризма немецкого философа, а также обусловило сближение с замыслом Третьей симфонии Малера.

В параграфе демонстрируются идейные параллели и пересечения содержания поэмы Дипенброка и симфонии Малера на концептуальном, композиционном и драматургическом уровнях. Одной из ключевых граней данного сопоставления становится явление «интонационной фабулы»: И. Барсова, вводя это понятие, трактует его как формообразующий принцип в симфониях австрийского композитора, имеющий много общего с построением сюжета в драме. Исследователь также определяет «интонационную фабулу» как «цепь драматургически взаимосвязанных между собой интонационных событий». Представленный в диссертации анализ полимотивной системы поэмы Дипенброка, олицетворяющей триединство принципов малеровского симфонического метода, философии Ницше и традиций средневековой католической церковной музыки, показывает соответствие определению Барсовой.

Опыт христианина-католика 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

**§1. Дипенброк — *musicus* начала XX века?** Литературная модальность творческой деятельности Дипенброка, приближает его к одному из типов понятия *musicus* — «музыканту поэтического толка» (по классификации А. П. Коклико). Природа его таланта выходила за границы *Nur-Musiker* (В. Пейпер). 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. Две линии творчества — литературная и музыкальная — развивались параллельно друг другу и пересекались на протяжении всей его жизни. В нидерландских источниках профессиональная принадлежность Дипенброка к области филологии определяется по-разному, но всегда в сочетании с композиторской деятельностью: «латинист и композитор» (Л. Самама), «человек, который жил в литературе»

(В. Пап), «католический композитор и эссеист» (Я. Банк и М. ван Бюрен), «композитор и культурный критик» и «защитник общественного искусства» (Б. де Йонг), «композитор и эссеист» (А. ван Баст, Я. Гедебурге). Дипенброк достаточно остро ощущал необходимость в собственных высказываниях по многим вопросам, касающимся культуры и музыкального искусства, как прошлого, так и настоящего.

Обзор избранных эссе Дипенброка в заключительной главе диссертации предваряет представление четырех периодов литературной деятельности Дипенброка (согласно периодизации Э. Резера), перечисление периодических изданий, в которых публиковались эссе при его жизни, обозначен тематический спектр эссе (свыше семидесяти опубликованных): музыкальное искусство, литература различных эпох, античный мир и судьбы его ярких представителей, философия, история, поэзия, художественная сфера изобразительного искусства и архитектуры, Первая мировая война, культурно-социальные вопросы и другие.

**§2. Публикации в журнале «Новый вожатый».** Начало регулярной литературной деятельности Дипенброка в период его сотрудничества с журналом «Новый вожатый» (1891–1893 гг.) было ознаменовано появлением первых и ключевых работ, которые принесли Дипенброку известность в Амстердаме. Развернутое эссе «Мелодия и мысль, или Музыка в интеллектуальной эволюции» (1891–1892) представляет собой размышление-путешествие автора по векам и эпохам. Путь этот берет начало в эпоху Средневековья и достигает своей вершины в XIX столетии. По мнению Дипенброка, с творчеством Бетховена, в отличие от «слуг старого режима» Моцарта и Генделя, начинается «прелюдия искусства девятнадцатого века <...>, чувств и мыслей девятнадцатого века, искусства и мудрости» (Дипенброк). Эта прелюдия готовит появление Вагнера, великого художника. В эссе «Реми Гурмон: латинская мистика» (1892) автор размышляет о современной западной культуре, указывая на упадничество уходящей эпохи. Дилетантизм он называл одним из главных симптомов декаданса, а Р. де Гурмона, возрождающего мистическую латинскую литературу, «исцелителем» искусства XIX столетия. Название эссе — «Сумерки» (1893) — 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».

**§3. Публикации в журнале «Хроника».** Период работы Дипенброка в еженедельнике «Хроника» (1895–1899 гг.) стал самым плодотворным в его литературном творчестве. 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.

Дипенброк призывал читателей начать изучать различные проблемные вопросы истории музыки уходящего столетия, отмеченные характером трагического и романтического пессимизма. Это чувство жило в нем 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. Он критиковал творчество новых французских музыкантов (в частности А. Брюно) за антимузыкальность, яркую характеристичность, калейдоскопический эксперимент и жонглирование маленькими абсолютно декоративными мотивами, но предчувствовал, что это творчество ведет к рождению новой музыки.

**§4. Об искусстве современников.** Ряд эссе Дипенброка посвящен деятельности представителей нидерландской культуры его времени в области архитектуры, литературы и изобразительного искусства. Однако музыка французских, немецких, австрийских и итальянских композиторов и музыкантов — представителей музыкальных культур с длительным непрерывным развитием — на страницах «Хроники» представлена гораздо шире.

**§5. Рихард Вагнер.** Имя Рихарда Вагнера в эссе Дипенброка можно встретить едва ли не чаще, чем другие; в данный период теме оперного творчества Вагнера Дипенброк уделяет особое внимание. Первое упоминание о Вагнере в его литературном творчестве появилось в начале 1890-х годов в эссе «О Верхулсте» (*Over Verhulst*, 1891). 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 считал его гением международного масштаба, демонически одаренным человеком, одним из «подарков» XIX столетия грядущим временам. В литературном наследии Дипенброка имеется шесть работ, посвященных непосредственно операм Вагнера («Зигфрид», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Лоэнгрин», «Гибель богов», «Тангейзер»), представленным в Амстердаме в середине 1890-х годов. Считая постановки успешными, он не скупился на высокую оценку, но и не упускал возможности привнести ноту критики (в особенности относительно низкого качества декораций и исполнения вокальных партий).

**§6. Ницше и Малер.** Когда композиторское творчество Дипенброка достигло расцвета, обозначился третий период его литературной деятельности (1902–1912 гг.). Среди немногочисленных работ периода имеются доминантные — публикации о Ф. Ницше и Г. Малере. Защищая образ Ницше в полемике с нидерландским профессором истории философии Т. де Буром, представившим в 1906 году первое в Нидерландах публичное выступление, связанное с именем немецкого философа, Дипенброк был не согласен с субъективным психолого-историческим и критически-филологическим методом характеристики феномена

Ницше; в предмете разговора ему не хватило размышлений непосредственно философской направленности.

В собрании литературных произведений Дипенброка данного периода имеется ряд статей и заметок, посвященных Четвертой и Восьмой симфониям Малера, а также статья-некролог. В Малере Дипенброк видел личность, сочетающую «тривиальное» и гимнически-возвышенное, а также твердую «веру в себя».

**§7. Первая мировая война. Последние годы.** В последние годы литературной деятельности (1914–1920 гг.) военная обстановка в немалой степени парализовала творческую активность Дипенброка и вынуждала его писать политически окрашенные тексты, в которых он яростно выступал против немецкого агрессивного империалистического духа. 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.

После периода продолжительного молчания Дипенброк вернулся к сочинению музыки. В 1919 году он стал одним из организаторов музыкальной части Фестиваля Мира (*Vredesfeest*), когда оркестр «Консертгебау» исполнял его *Te Deum*. Спустя год в Амстердаме состоялось крупное впечатляющее двухнедельное мероприятие по случаю 25-летия со дня назначения Менгельберга главным дирижером оркестра «Консертгебау» — первый Малеровский фестиваль. По просьбе дирижера в «Памятной книге Виллема Менгельберга» (*Gedenkboek Willem Mengelberg, 1895–1920*), подготовленной к торжеству и презентованной на первом Малеровском фестивале, был помещен последний очерк Дипенброка «Виллем Менгельберг».

Образование и самообразование, трудолюбие позволяли ему не останавливаться в желании постигать сложный мир. Пытаясь понять историю прошлого и современности, связывая их между собой в различного рода аспектах, пытаясь 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.** В параграфе представлен опыт характеристики художественного стиля эссе и образцов аналитического описания музыки, выполненных Дипенброком. 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 Ж. Хартог (известный книгами о Мендельсоне и Шумане и переводами на нидерландский язык трудов

Ф. Лангганса, Ю. Шуберта, С. Ядассона) и Г. Виотта — автор первой в Нидерландах книги о Вагнере.

Отечественное музыковедение оперирует понятием «композиторское музыковедение» (Б. Гецелев, Н. Гуляницкая, Т. Франтова и другие). В полном объеме это понятие к Дипенброку не применимо, но можно говорить об *экстравертной* форме авторефлексии (У. Эко) как интенции композиторского музыковедения, при которой происходит осмысление широкого круга актуальных проблем музыки. Под эту категорию в первую очередь подходит статья Дипенброка о Восьмой симфонии Малера, написанная им 1912 году, содержащая музыкально-теоретический анализ произведения, сопровождаемый нотными примерами. 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 Дипенброка.

В языке описания музыкальных феноменов слышится влияние Аристотеля и Ницше: художественный стиль Дипенброка насыщен метафорическими оборотами и суждениями философского порядка, а индивидуальность его стиля формировалась на пересечении эссе как малой литературной формы, публицистики и музыковедения. И в этом была органика художественного стиля Дипенброка.

### 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. Испытывая стремление к актуальным тенденциям современного музыкального мира, он искал баланс между традицией и новаторством, находя (почти всегда) поддержку у современников и получая положительные отзывы. Его многогранная деятельность играла ключевую роль в становлении новой ступени развития музыкального искусства Нидерландов — начала возникновения композиторского индивидуализма, характерного для практики последователей Дипенброка — нидерландских композиторов XX столетия.

2. Определяющими факторами формирования личности Дипенброка главным образом стали семейные традиции, среда и окружение. Духовно-богатый мир и глубина религиозного чувства Дипенброка явились фундаментом его личностного развития и творческой реализации в музыке и литературе. Во многом будущие установки Дипенброка определила художественная атмосфера Амстердама 1880-1890-х годов, а также его вхождение в литературный круг «восьмидесятников», когда главными творческими ориентирами для него стали Р. Вагнер и Ф. Ницше. В 1890-е годы Амстердам все чаще посещали известные поэты и композиторы, вызывавшие интерес у амстердамской художественной интеллигенции: П. Верлен, В. Д'Энди и Э. Шоссон, Р. Штраус, Г. Малер, А. Шёнберг, К. Дебюсси. Особую роль в становлении личности Дипенброка сыграли судьбоносные встречи с художником А. Деркиндереном и композитором К. Смулдерсом, а также личное знакомство с Р. Штраусом, В. Менгельбергом, А. Шёнбергом и, в особенности, дружественное общение с Г. Малером. Впечатление от услышанных симфоний Малера навсегда оставило неизгладимый след в памяти и мыслях Дипенброка, в малерианском генофонде вокальной и инструментальной музыки.

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 был убежден в том, что идеалы, принципы мышления великого прошлого служат крепким фундаментом для создания истинного искусства в настоящем. Открытость к культуре соседних стран определили 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»<sup>1</sup>). Последующее неприятие германской политики развернуло сознание Дипенброка в сторону Франции. Так, 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*, а сделал эти стихи своими, как ранее делал своими латинские гимны и немецкую поэзию.

4. Первый композиторский опыт Дипенброка стал возможен тогда, когда 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

<sup>1</sup> Немировская, К. Альфонс Дипенброк // Про голландскую музыку / ред. сост. И. Лесковская. — СПб. : Институт Про Арте, Голландский институт в Петербурге, MuziekGroep Nederland, 2003. — С. 122.

диалог с Ницше вел не только Дипенброк-композитор, но и Дипенброк-католик. Религиозная вера стала препятствием к полному «растворению» композитора в мировоззрении Ницше. 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» 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.

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, 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». Он анализировал проблемы и особенности исторического развития европейской музыкальной культуры, одним из первых в Нидерландах открыл 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) — Альфонс Дипенброк открывал долгожданные новые пути в развитии истории нидерландского музыкального искусства, погрузившегося в «эпоху молчания» на долгие два с половиной столетия.

#### **Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. *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. — 0,9 п.л.
2. *Девятко, Е. Д.* Литературное наследие нидерландского композитора Альфонса Дипенброка / Е. Д. Девятко // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 1. — С. 40–46. — 0,6 п.л.
3. *Девятко, Е. Д.* Музыка Нидерландов в орбите британских интересов начала XX века / Е. Д. Девятко // Проблемы музыкальной науки. — 2019. — № 1. — С. 62–69. — 0,7 п.л.
4. *Девятко, Е. Д.* Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. — 2019. — № 3. — С. 21–32. — 0,7 п.л.

#### **Другие публикации:**

5. *Девятко (Дуркина), Е. Д.* Альфонс Дипенброк и Густав Малер – искушение Вагнером / Е. Д. Девятко // 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. — 0,4 п.л.
6. *Девятко (Дуркина), Е. Д.* Симфоническая песнь Альфонса Дипенброка «Im grossen Schweigen» / Е. Д. Девятко // 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. — 0,4 п.л.



7. *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 / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге. — Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2020. — С. 52–54. — 0,1 п.л.
8. *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 / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге. — Санкт-Петербург : Александрия, 2019. — С. 30–31. — 0,1 п.л.
9. *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. — 0,6 п.л.
10. *Девятко, Е. Д.* Театральная музыка Альфонса Дипенброка (1862–1921) / Е. Д. Девятко / 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. — Москва : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 3. — С. 219–228. — 0,7 п.л.
11. *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. — Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2020. — С. 124–140. — 0,8 п.л.