

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
М. А. Серебrenников, редактор
(канд. иск., редактор РИО СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Статьи

Игорь Воробьёв

Вокальный цикл Игоря Роголёва
«Подорожник»: границы жанра **6**

Екатерина Девятко

Интонационно-тематические процессы
в симфонической поэме Альфонса
Дипенброка «В великом молчании» **23**

Ольга Скорбященская

Концерт Адольфа фон Гензельта ор. 16
и его судьба: к вопросу о становлении жанра
русского фортепианного концерта
второй половины XIX века **46**

Регина Глазунова

О стилистике фортепианных ноктюрнов
Цезаря Кюи **64**

Елена Битерякова, Наталья Гилярова

Климент Васильевич Квитка
в истории этномузыкологии:
к 140-летию со дня рождения **79**

Зоя Черкасова

Деятельность Народной консерватории
в Санкт-Петербурге – Петрограде **109**

Рецензии

Наталья Дегтярева

Музыка в глобальном супермаркете
культуры: спешить ли за покупками? **124**

Сведения об авторах **132**

Информация для авторов **137**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Articles

Igor Vorobyov

Igor Rogalyov's Vocal Cycle "Plantain":
The Boundaries of the Genre 6

Ekaterina Devyatko

Intonation-Thematic Processes in the
Symphonic Poem by Alphon Diepenbrock
"In Great Silence" 23

Olga Skorbyashchenskaya

Adolph von Henselt's Concerto Op. 16
and Its Fate: To the Question of the Formation
of the Genre of the Russian Piano Concerto
of the Second Half of the 19th Century 46

Regina Glazunova

The Touches of Piano Nocturnes
by César Cui 64

Elena Biteryakova, Natalya Gilyarova

Klyment Kvitka in the History
of Ethnomusicology:
To the 140th Anniversary of His Birth 79

Zoya Cherkasova

Activities of the People's Conservatory
in St. Petersburg – Petrograd 109

Reviews

Natalia Degtyareva

Music in the Global Culture Supermarket:
Is There a Rush to Shop? 124

Contributors to this issue 132

Directions to contributors 137

УДК 78.01
ББК 85.313 (3)
DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.002

Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании»

Девятко, Екатерина Дмитриевна

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

Аннотация. В статье раскрываются особенности интонационно-тематического развития в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании» на текст афоризма Фридриха Ницше. Сочинение для баритона и оркестра нидерландского композитора рассматривается в аспекте рецепции Третьей симфонии Густава Малера. Для Дипенброка, в композиторском наследии которого преобладают вокальные сочинения, знакомство с симфоническим творчеством Малера в начале 1900-х годов оказалось судьбоносным. Эффект влияния музыки Малера, как и философии Ницше, способствовал рождению музыкального феномена — поэмы, ставшей одной из вершин композиторской деятельности Дипенброка. К этой вершине его 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 статье 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 фавулы» (И. Барсова). Впервые представлен анализ полимотивной системы вокально-оркестрового сочинения Дипенброка и процессов ее развития, олицетворяющей триединство принципов малеровского симфонического метода, философии Ницше и традиций средневековой католической церковной музыки.

Ключевые слова: *Альфонс Дипенброк, Фридрих Ницше, Густав Малер, рецепция, гимн, интонационная фавула, полимотивная система.*

Дата поступления: 14.04.2020

Дата публикации: 15.09.2020

Для цитирования: *Девятко Е. Д. Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании» // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 23–45. DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.002.*

Интонационно-тематические процессы в симфонической поэме Альфонса Дипенброка «В великом молчании»

22 октября 1903 года в Амстердаме Густав Малер, впервые прибывший в Нидерланды, представил свою Третью симфонию¹. На премьере присутствовал нидерландский композитор Альфонс Дипенброк (1862–1921). Будучи всего на два года моложе Малера, Дипенброк не имел в своем композиторском активе ни симфоний, ни симфонических поэм², но опыт работы над сочинениями для голоса с оркестром у него уже был³. Симфония Малера привела Дипенброка в восхищение; особенно удивило его использование в одном симфоническом произведении таких разных текстов, как философская поэзия Фридриха Ницше и старинные немецкие песни из сборника «Волшебный рог мальчика»⁴. Спустя несколько дней Дипенброк услышал Первую симфонию Малера. Через год, в октябре 1904 года, Малер повторил свой визит в Нидерланды, где исполнил сначала Четвертую симфонию (23 октября), а через три дня — Вторую. Дипенброк присутствовал на обеих премьерах⁵.

Сильные впечатления Дипенброка определили направление его творческого поиска на ближайшие три года, которые стали поворотными в композиторской биографии нидерландца⁶. В 1906 году он написал сим-

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 городе Арнеме под руководством голландского дирижера Я. М. С. Хёккерота.

² Инструментальные (в том числе оркестровые) сочинения в творчестве Дипенброка носят единичный характер.

³ К этому времени Дипенброк написал такие вокально-оркестровые сочинения, как кантата «Эльфы» («Les elfes», 1887) для сопрано, баритона, женского хора и оркестра на стихи Ш. Леконта де Лиля, «Гимны к ночи» («Hymnen an die Nacht», 1899) на стихи Новалиса, «Путешествие Вондела к Агриппине» («Vondels vaart naar Agrippine», 1903) для голоса с оркестром на стихи Й. Албердинк Тейма и другие.

⁴ Дипенброк, как и Малер, познакомился со сборником Л. А. фон Арнима и К. Brentano «Волшебный рог мальчика» еще в 1880-х годах.

⁵ Исполнение всех четырех симфоний состоялось в Амстердаме в зале Концертгебау под управлением Малера.

⁶ Уверенность в этом высказал нидерландский музыковед Лео Самама [Samama 2012, 250].

фоническую поэму «В великом молчании» («Im grossen Schweigen») для баритона и оркестра на текст одноименного афоризма Ницше⁷, в которой впервые в своем творчестве достиг «драматичности, яркости и особой оркестровой эффектности» [Samama 2012, 94]. Хотя поэма является вполне самостоятельным произведением композитора, ее анализ в аспекте рецепции малеровских симфоний — в особенности Третьей, ставшей для Дипенброка откровением, — позволяет выявить связи между сочинениями на концептуальном, композиционном и драматургическом уровнях.

И. А. Барсова характеризует авторскую идею Третьей симфонии Малера как «грандиозную философскую концепцию неумирающей жизни Всего, концепцию неиссякаемости творческой силы природы, создающей и низшее, и высшее⁸» [Барсова 2019, 114]. Согласно представлению композитора, мироздание выстраивается по пути преодоления стадий своего становления от «темной, слепой силы извечной неподвижности, таинственного, непостижимого разумом одухотворения „косной“, мертвой природы» [Барсова 2019, 116] до наивысшей Божественной радости и бесконечной гармонии всего ею порожденного, а Божественная любовь выходит за пределы эго человека. Барсова приводит сравнение конструкции Третьей симфонии Малера с пирамидой, принадлежащее П. Беккеру⁹: «наиболее значительная, тяжелая масса материала — первая часть — расположена в основании, финал — „Любовь“ — вершина пирамиды, идеальный центр цикла» [Барсова 2019, 118].

Для Дипенброка 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» [Малер 1968, 58], коррелирующее с пантеистической концепцией малеровской Третьей симфонии и окрашенное религиозным духом (Дипенброк был истовым католиком). Вспоминается Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла¹⁰ из Нового Завета. Тринадцатый стих тринадцатой главы посвящен теме христианской божественной любви¹¹:

⁷ Об истории создания поэмы см.: [Девятко 2019].

⁸ Н. И. Дегтярева рассматривает Третью симфонию Малера в аспекте гётеанства. См.: [Дегтярева 2004, 104–108].

⁹ См.: [Дегтярева 2004, 107].

¹⁰ Текст Первого послания к Коринфянам Святого апостола Павла становился поэтической основой таких сочинений И. Брамса, как «Немецкий реквием» ор. 45 (1868), вокальный цикл для баса с фортепиано «Четыре строгих напева» ор. 121 (1896).

¹¹ Эрих Фромм отмечал подобие между «религиозной формой любви, называемой любовью к Богу» [Фромм 2018, 112] и другими формами любви (к людям, детям и др.),

«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.

С композиционной точки зрения движение сюжета шестичастной Третьей симфонии Малера «объемлет все ступени развития в постепенном нарастании» [Барсова 2019, 115]. В поэме Дипенброка заложен схожий конструктивный принцип. Драматургической идеей поэмы «В великом молчании» становится движение от мрачной картины ночи в интродукции к гимнической кульминации в финале, олицетворяющей Божественное начало. В данном случае очевидной становится аллюзия не только на строение Третьей, но и на композицию всех первых четырех симфоний Малера. Заключительный раздел симфонической поэмы Дипенброка наделяется композиционными и содержательными функциями, близкими функциям финальных частей малеровских симфоний «Волшебного рога». Данный факт можно рассматривать в аспекте интертекстуальных взаимодействий, дающих «ключ к пониманию отношений между „своей“ и „чужой“ смысловыми сферами» [Денисов 2019, 59] в творчестве нидерландского композитора.

С одной стороны, прозаическая природа текста афоризма Ницше в композиционном плане делает поэму непрерывным и целостным явлением¹². С другой — посредством музыкальной драматургии Дипенброк, как и Малер, создает многоступенчатую композицию, условно разделив текст Ницше на пять разделов-ступеней:

- тематическая экспозиция (интродукция и вторая оркестровая интерлюдия), отвечающая за «процесс темообразования» [Барсова 2019, 120], подобна первой части Третьей симфонии, представляющей собой прелюдию к последующим пяти частям;
- первая фаза развития — одинокий путник, отвернувшийся на закате дня от городской суеты, созерцает образ молчащей «безжизненной природы» (Малер);

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» [Фромм 2018, 112].

¹² О сравнении афоризма Ницше с внутренним монологом модернистского романа см.: [Девятко 2019].

- начало второй фазы поэмы — герой страдает природе. Усматривается параллель с четвертой частью симфонии Малера, когда впервые в симфонии появляется *слово* («О, человек!») — «ступень, охватывающая область человеческого духа» [Барсова 2019, 136];
- третья оркестровая интерлюдия внутри второй фазы (точка золотого сечения поэмы) по смыслу 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» [Барсова 2019, 138]. В поэме Дипенброка — первое появление начального мелодического сегмента средневекового католического гимна «Ave maris stella», первая попытка приближения к Божественному началу;
- заключительный раздел поэмы, инструментальная постлюдия с полным проведением мелодии гимна «Ave maris stella» — символом Божественной любви. Сомнения героя 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 появляются лексемы «я», «мне», «моё». Итог афоризма Ницше — ключевое слово «человек» (табл. 1):

ПРИРОДА — Я (сострадающий) — ЧЕЛОВЕК

Смысловые единицы текста	
— das Meer (<i>море</i>) — der Himmel (<i>небо</i>) — die kleinen Klippen (<i>маленькие скалы</i>)	ПРИРОДА
— ich schäme mich dessen nicht (<i>мне не стыдно за это</i>) — ich bemitleide dich (<i>я сострадаю тебе</i>) — noch einmal schwillt mir das Herz (<i>снова наполняется моё 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

Табл. 1. Схема движения смысловых единиц текста Ницше

Tabl. 1. Diagram of the movement of semantic units of Nietzsche's text

Дипенброк открывает поэму оркестровой интродукцией, в которой экспонирует образы в обратном порядке (*человек — природа*), погружая слушателя в эмоциональное состояние героя, затем изображая морскую стихию. Этапы драматургии крещендирующего типа можно представить следующим образом¹³ (табл. 2):

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 (человек и природа), 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
Постлюдия (тт. 291–324)	«безмолвный» финал — инструментальная <i>кульминация-развязка</i> поэмы с утверждением Божественного начала

Табл. 2. Композиционный план и этапы драматургии в поэме «В великом молчании»
Tabl. 2. The compositional plan and the stages of dramaturgy in the poem “In Great Silence”

Все этапы развития драмы связаны мотивно-тематической общностью¹⁴. Барсова вводит понятие *интонационная фабула* [Барсова 2019, 42] и определяет ее как «цепь драматургически взаимосвязанных между собой интонационных событий» [Барсова 2019, 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» [Барсова 2019, 42].

Форма поэмы «В великом молчании» во многом опирается на принципы мотивно-тематической трансформации, сложившиеся в творчестве Листа; Дальхауз писал: «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“» [Даль-

¹³ Для рассмотрения была избрана вторая редакция поэмы Дипенброка «В великом молчании», утвердившаяся в исполнительской практике.

¹⁴ Мотивы у Дипенброка представляют собой краткие тематические единицы, имеющие «главную отличительную черту интонационного оборота в ранге мотива — индивидуализированная выразительность» [Лаул 1987, 8].

хауз 2019, 268]. Можно отметить и характерное для позднеромантической эпохи преломление в инструментальной форме вагнеровской лейтмотивной системы. Таким образом, в поэме Дипенброка «сеть взаимосвязей» (Дальхауз) осуществляется в виде полимотивной системы (табл. 3).

№1 ¹⁵	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> »

Табл. 3. Элементы полимотивной системы поэмы «В великом молчании»

Tabl. 3. Polymotive system's elements of the poem "In Great Silence"

Дипенброк экспонирует практически все компоненты полимотивной системы в оркестровом звучании продолжительной интродукции в последовательном изложении, что отвечает принципу архитектоники текста Ницше. При этом тематизм партии баритона, приобретающей в зависимости от драматургического этапа черты ариозности, речитативности либо декламационности, наделен интонационной самостоятельностью. Каждая из сфер обладает индивидуальными признаками: мотивы «сферы

¹⁵ Порядковый номер появления мотива в партитуре.

человека» графичны, рельефны и психологизированы (3, 4, 5, 6, 7, 14, 16), мотивы «сферы природы» носят изобразительный характер (8, 9, 10, 11, 13, 15). Часть мотивов, представленных в интродукции, активно участвует 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. Цитирование гимна «Ave maris stella» становится смысловым, композиционным и тематическим венцом поэмы (ил. 1).



Ил. 1. Общий план экспонирования ключевых элементов полимотивной системы

Fig. 1. General exposure plan of key elements of the polymotivational system

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» [Барсова 2019, 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» [Барсова 2019, 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. Дипенброк использует фигуры креста и «жестковатого хода» в соответствии с их 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 поня-

тийный характер, приближаясь по механизму образования и принципу функционирования к значащим единицам вербального текста»¹⁶ [Денисов 2019, 42].

«Сфера человека» в оркестровом пространстве поэмы представлена 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 устрашения: валторны (с ремаркой *gestopft* и в строе ля) и тромбон.

Перейдем к характеристике компонентов полимотивной системы поэмы Дипенброка.

В первых тактах поэмы в партии виолончелей и контрабасов появляется *мотив креста*. В сочетании с квинтовой интонацией в партии альты, напоминающей военно-призывные сигналы, он воплощает роковой характер ситуации, порождающий безысходность в душе человека (ил. 2).

Heimlich erregt (Andante con moto)

pp erregt

Ил. 2. Мотив креста (1)¹⁷, тт. 1–4

Fig. 2. The cross motive (1), meas. 1–4

В данном случае конвенциональная семантика образует скрытый, «глубинный» уровень [Денисов 2019, 43] смысловой организации поэмы.

Мотив passus duriusculus (2) практически всегда звучит в партиях виолончелей и контрабасов, при этом неизменно в контрапункте с другими мотивами, равномерно распределяя свое присутствие на протяжении

¹⁶ Одной из возможных причин обращения Дипенброка к «готовому слову» было сохранение связи с риторическим типом творчества [Барсова 2007, 214].

¹⁷ В скобках указан порядковый номер мотива в Табл. 3.

всей поэмы. Появляясь одновременно с *мотивом креста* (т. 5), данный мотив до самого финала напоминает о себе, его основными спутниками становятся *мотив трех волн*, *мотив безысходности*, а также *цитата гимна «Ave maris stella»*.

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

Ил. 3. Мотив сомнения (3), тт. 8–9

Fig. 3. The motive of doubt (3), meas. 8–9

Ил. 4. Мотив сопротивления (4), тт. 18–19

Fig. 4. The motive of resistance (4), meas. 18–19

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

Ил. 5. Мотив мольбы (5), тт. 26–27

Fig. 5. The motive of supplication (5), meas. 26–27

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

Ил. 6. Мотив истерики (6), тт. 34–35

Fig. 6. The motive of hysteria (6), meas. 34–35

В дальнейшем он модифицируется в *мотив насмешки* сил природы над человеком: происходит смена мелодического направления — неустойчивое восходящее движение замещают уверенные ниспадающие интонации, театрально «изображающие» хохот (ил. 7).

Ил. 7. Мотив насмешки (17), т. 168

Fig. 7. The motive of the mockery (17), meas. 168

Мотив насмешки прозвучит в поэме несколько раз, сначала постепенно утрачивая свою силу, но достигая эффекта вспышки в своем финальном проведении в конце второй фазы (т. 248) на словах негодующего

героя: «должен ли я слышать, как за каждым словом смеется ошибка, воображение, наваждение духа?»¹⁸.

Мотив волнения представляет собой сцепление ламентозных интонаций в пунктирном ритме, нисходящих от III ступени к VII гармонической в тональности ре минор (ил. 8).



Ил. 8. Мотив волнения (7), т. 37

Fig. 8. The motive of the excitement (7), meas. 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 открывает «сферу природы». Она представляет собой цепь звеньев восходящей по терциям секвенции (ил. 9), суммирующихся в дальнейшем в цельную протяженную мелодическую линию — *мотив вздымающегося моря* (ил. 10).



Ил. 9. Мотив трех волн (8), тт. 53–56

Fig. 9. The motive of the three waves (8), meas. 53–56



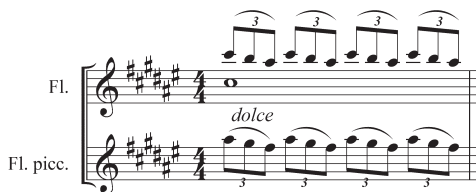
Ил. 10. Мотив вздымающегося моря (9), тт. 56–60

Fig. 10. The motive of the raising sea (9), meas. 56–60

Мотив созерцания, производный от мотива трех волн, появляется в партии флейт и флейты пикколо в секстовой дублировке во время

¹⁸ Оригинал текста Ницше: «...höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen?»

вступления партии баритона (ил. 11). Взор человека направлен в сторону могущественного моря, он наблюдает («Здесь море, здесь мы можем забыть о городе»¹⁹). Данный мотив станет основным разрабатываемым элементом второй крупной интерлюдии (тт. 79–102).

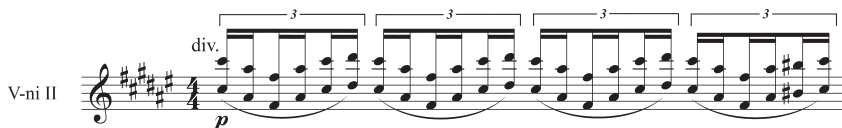


Ил. 11. Мотив созерцания (10), т. 61

Fig. 11. The motive of contemplation (10), meas. 61

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

«Морские» элементы — *мотив мерцания моря* и *мотив триольного кружения* завершают основную экспозицию двух сфер (ил. 12 и 13).



Ил. 12. Мотив мерцания моря (11), т. 64

Fig. 12. The motive of the shimmering sea (11), meas. 64



Ил. 13. Мотив триольного кружения (13), т. 75

Fig. 13. The motif of a triple circle (13), meas. 75

Их музыкальный материал, основанный на варианности нисходящего трихорда от III ступени лада, берет истоки в *мотивах трех волн* и *созерцания*. Однако между ними Дипенброк помещает *мотив квинты*

¹⁹ Оригинал текста Ницше: «Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen».

с *фанфарой*, 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 (ил. 14).

The image shows a musical score for the trumpet part (Tr-ba (C)) in a 4/4 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The trumpet part starts with a fanfare motif consisting of a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The dynamic marking is *f*. The score also includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (A)), Bassoon (Fag.), and Cor I, III (F), all of which play similar or complementary parts.

Ил. 14. Мотив квинты с фанфарой в партии трубы (12), тт. 73–74

Fig. 14. The motive of the fifth with a fanfare in the trumpet part (12), meas. 73–74

Возникновение образа Святой Девы Марии в интродукции связывается с включением в партитуру поэмы тембра колокольчика (Glockenspiel), обладающего конкретной смысловой нагрузкой: ему поручается одно из проведений *мотива созерцания*. В этом разделе имя Марии ассоциируется с церквями Генуи. «Теперь всё молчит!» («Jetzt schweigt Alles!») — 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.

Начиная с первой фазы поэмы (вторая оркестровая интерлюдия; «Das Meer liegt bleich und glänzend da»), основным разрабатываемым элементом становится *мотив безысходности* в партии скрипок, выросший из *мотива трех волн* (ил. 15).

Данный раздел характеризуется сменой фактуры, гармонического развития, 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 тракту-

Andante maestoso
molto cresc. *più cresc.*
 V-ni I *p* *ff*
 V-ni II *p* *ff*
 V-c. *div.* *p espr.* *p*
 C-b. *arco* *cresc.* *div.*

Ил. 15. Мотив безысходности (14), тт. 114–117

Fig. 15. The motive of hopelessness (14), meas. 114–117

ется сквозь призму субъективного восприятия человека. Наступил этап пассивного неторопливого описания героем того, что предстает перед ним.

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

- *мотив бледного и блестящего моря*, 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 (ил. 16).

Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden.

Ил. 16. Мотив бледного и блестящего моря (15), тт. 128–131

Fig. 16. The motive of the pale and glimmering sea (15), meas. 128–131

- *мотив успокоения*, представляющий собой ниспадающую фигуру от VI низкой к I ступени в тональности Dis-dur (ил. 17), при котором Дипенброк ставит в партитуре ремарку «очень нежно, ласково». В этот момент человек подмечает игру разнообразных цветов неба, противопоставляемую бледному бесцветному морю («Небо играет свою вечную немую вечернюю игру красными, желтыми, зелеными цветами...»²⁰).

²⁰ Оригинал текста Ницше: «Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit rothen, gelben, grünen Farben...».



Ил. 17. Мотив успокоения (16), т. 136

Fig. 17. The calming motif (16), meas. 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 (ил. 18).



Ил. 18. Вступление партии баритона, тт. 61–64

Fig. 18. Entry of the baritone part, meas. 61–64

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 сопереживают.

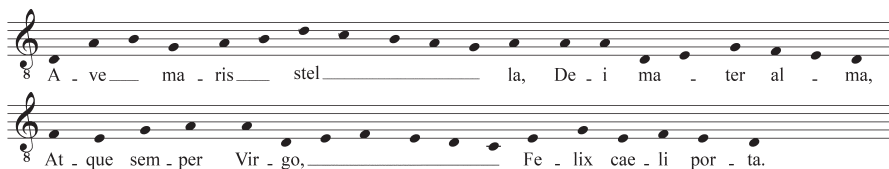
В тематическом и гармоническом развитии фазы возникает аллюзия на элементы вагнеровской композиции: звучание лейтмотива томления угадывается в схематичном строении мотива *безысходности* с его кружащейся мелодической линией; присутствуют неожиданные разрешения диссонансов и особая красочность, непрерывное 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, ночь — особое время суток, ведь именно она возвышается над дневным светом (второй акт оперы Вагнера «Тристан и Изольда»).

На словах «О, притворство этой немой красоты!» («Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit!») в партии виолончели вновь звучит *мотив бледного и блестящего моря* (т. 157), и тут же возвращается *мотив безысходности* (партия 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 сохранять 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 над ней, а значит, и над самим собой: «Да будет так!» («Sei es drum!»).

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»*²¹ (18), архитекtonика оригинальной мелодии которого образует волнообразную линию (ил. 19). *Мотив креста*, олицетворяющий роковую неизбежность судьбы, очертания которой угадываются в первых звуках мелодии гимна, в соответствии с концепцией композитора начинает восприниматься как символ спасения.



Ил. 19. Первая строфа средневекового католического гимна «Ave maris stella» первого тона

Fig. 19. First stanza medieval catholic hymn «Ave maris stella», the first mode

С этого момента начинается путь идейного расхождения концепций Дипенброка и Ницше — композитор представляет собственную интерпретацию будущего финала афоризма-поэмы.

В такте 202 возникает контрапункт *мотива безысходности*, *мотива passus duriusculus* и начального семизвучного фрагмента мелодии гимна.

²¹ Дипенброк в поэме использует первую строфу гимна «Ave maris stella» первого тона.

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 звучащих 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. Дипенброк вновь использует ее начальный семизвучный фрагмент с доведением мелодической линии до верхней точки — символа веры. *Мотив безысходности* (в партии виолончели) в данном контрапункте теряет начальный сегмент, начиная постепенно разрушаться под влиянием темы гимна.

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 (ил. 20), которая теперь слышна более отчетливо.

The image displays a musical score for measures 211-221. It consists of five staves: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The score is in 4/4 time and B-flat major. It features dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *Sordino*, *div.*, and *esp. rall.* A box highlights a section in measures 219-220 with the instruction *Sordino p*. The score shows a clear allusion to the languor motif in the second phase of the poem.

Ил. 20. Аллюзия на лейтмотив томления во второй фазе поэмы, тт. 211–221

Fig. 20. Allusion to motif languor in the second phase of the poem, meas. 211–221

Появление риторических вопросов со стороны человека (второй раздел второй фазы) усугубляет конфликт. В данном фрагменте не случайным становится использование тембра ксилофона, звучащего искусственно и несколько зловеще. В заключительном разделе поэмы, согласно тексту Ницше, вопросы продолжают. У философа они приобретают явный оттенок безысходности, которая в концепции композитора остается побежденной. Образ морской стихии теперь представлен в партии баритона («О море!», т. 265). В оркестре мотив успокоения звучит особенно просветленно на словах «über sich selber ruhend» («покоящимся в самом себе»). Успокоение у Ницше кажется недостижимым; Дипенброк предлагает свое решение дилеммы. «Наращивая» мелодию гимна «Ave maris stella», он уплотняет ее фактурно, но не подвергает контрапунктическому развитию, подготавливая финал сочинения.

В постлюдии (тт. 291–324) мелодия гимна проводится целиком, при этом дважды в контрапункте к ней присоединяется *мотив созерцания*. Ничто теперь не может звучать убедительнее, чем этот возвышенно-торжественный гимн. Не помешает этому и включение *мотива passus duriusculus* (тт. 312–319), попеременно звучащей в партии тромбонов, туб и низких струнных. Он проводится трижды, но на данном этапе представлен в полном одиночестве и символизирует лишь отголосок порабощенной природной стихии. *Passus duriusculus*, словно бы сбросив оклады контрапункта, трансформируется в диатонический вариант *мотива успокоения*, звучащий на этот раз в натуральном мажоре (ил. 21). Такой исход в развитии одного из ключевых мотивов сравним с «идеей духовного выздоровления» [Малер 1968, 57], на которую опирался Малер при создании Третьей симфонии.

Ил. 21. Трансформация мотива *passus duriusculus* в постлюдии поэмы, тт. 312–319

Fig. 21. Transformation of the *passus duriusculus* figure in the poem's postlude, meas. 312–319

Дипенброк завершил поэму умиротворенным, тихим хоральным звучанием почти полного оркестрового состава, «отключив» басовые линии и высветляя верхним регистром терцовый тон тональности E-dur. Развязку драмы композитор мыслил в появлении образа веры в Бога; олицетворением образа стал гимн «Ave maris stella». *Maris Stella*²² — метафорическая эмблема образа Девы Марии, которая, подобно путеводной Полярной звезде, направляет заблудившегося на верный путь к спасению. Дипенброк, опираясь на малеровскую модель движения драмы к открытой форме финала [Барсова 2019, 144], 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.

Литература

- Барсова 2007 — *Барсова И. А.* Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества // *Барсова И. А.* Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. Москва: Композитор, 2007. С. 212–226.
- Барсова 2019 — *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Изд. 4-е. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 584 с.
- Малер 1968 — Густав Малер. Письма. Воспоминания / сост., автор вступ. ст. и примеч. И. А. Барсова; пер. С. А. Ошерова. 2-е изд., Москва: Музыка, 1968. 636 с.
- Дальхауз 2019 — *Дальхауз К.* Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 420 с.
- Девятко 2019 — *Девятко Е. Д.* Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 21–32.
- Дегтярева 2004 — *Дегтярева Н. И.* О «фаустовских» мотивах в Третьей и Восьмой симфониях Густава Малера // Гёте и музыка: Сб. ст. к 250-летию со дня рождения поэта / отв. ред. и сост. А. В. Гусева. Санкт-Петербург: Издательство СПбГПУ, 2004. С. 104–108.
- Денисов 2019 — *Денисов А. В.* Метаморфозы музыкального текста / А. В. Денисов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2019. 189 с.
- Лаул 1987 — *Лаул Р.* Мотив и музыкальное формообразование. Ленинград: Музыка, 1987. 77 с.
- Фромм 2018 — *Фромм Э.* Искусство любить / пер. с англ. А. В. Александровой. Москва: Издательство АСТ, 2018. 221 с.
- Nietzsche 1881 — *Nietzsche F.* Aforism 423. Im grossen Schweigen // *Mörgerothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch.* Chemnitz, 1881. S. 283–284.
- Samama 2012 — *Samama L.* Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 321 p.

²² Морская звезда (лат.)

Сведения об авторе

Девятко, Екатерина Дмитриевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1747-925X>

SPIN-код: 9784-8696

e-mail: dkatary@yandex.ru

Аспирант, преподаватель кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

Intonation-Thematic Processes in the Symphonic Poem by Alphons Diepenbrock “In Great Silence”

Devyatko, Ekaterina D.

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia

Abstract. The article reveals the features of intonation-thematic development of the Alphonse Diepenbrock's symphonic poem “In Great Silence” based on the text of Friedrich Nietzsche's aphorism. The composition for baritone and orchestra by the Dutch composer is considered in the aspect of reception of Gustav Mahler's Third Symphony. For Diepenbrock, whose compositional legacy is dominated by vocal compositions, the introduction to Mahler's symphonic work in the early 1900s proved to be fateful. The effect of Mahler's music, as well as Nietzsche's philosophy, contributed to the birth of a musical phenomenon — a poem that became one of the peaks of Diepenbrock's compositional activity. It was not only his musical experience that brought him to this peak, but also the experience of a true Catholic Christian, which first of all affected the originality of the interpretation of the text of the German philosopher's aphorism, and also caused him to come closer to the idea of Mahler's Third Symphony. The article demonstrates the ideological parallels and intersections of the content of Diepenbrock's poem and Mahler's Symphony on the conceptual, compositional and dramatic levels. One of the key facets of this comparison is the phenomenon of “intonation plot” (Inna Barsova). For the first time, we present an analysis of the polymotiv system of Diepenbrock's vocal and orchestral composition and its development processes, which embodies the trinity of the principles of Mahler's symphonic method, Nietzsche's philosophy and the traditions of medieval Catholic Church music.

Keywords: *Alphons Diepenbrock, Friedrich Nietzsche, Gustav Mahler, reception, hymn, intonation plot, polymotive system.*

Submitted on: 14.04.2020

Published on: 15.09.2020

For citation: *Devyatko, Ekaterina D.* “Intonation-Thematic Processes in the Symphonic Poem by Alphons Diepenbrock ‘In Great Silence’.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 3 (2020), pp. 23–45 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.002.

Works Cited

- Barsova, Inna A. (2007). “Pozdniy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva.” In Inna A. Barsova, *The contours of the century. From the history of Russian music of the 20th century*. Moscow: Kompozitor, pp. 212–226 (in Russian).
- Barsova, Inna A. (2019). *Simfonii Gustava Mahlera [The Symphonies of Gustav Mahler]*. 4th edition. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova. 584 p. (in Russian).

- Dahlhaus, Carl (2019). *Izbrannyye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music], compiled and transl. from the Deutsch, afterword, commentaries by Stepan B. Naumovich. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019. 420 p. (in Russian).
- Degtyareva, Natalia I. (2004). "O 'faustovskikh' motivakh v Tret'ey i Vos'moy simfoniyaх Gustava Mahlera" ["About 'Faustian' motives in Gustav Mahler's Third and Eighth symphonies"]. In *Goethe i muzyka* [Goethe and music]: collection of articles for the 250th anniversary of the poet's birth, responsible organization and edited by Aelita V. Guseva. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGPU, pp. 104–108 (in Russian).
- Denisov, Andrei V. (2019). *Metamorfozy muzykal'nogo teksta* [Metamorphoses of a musical text]. Second edition. Moscow: Izdatel'stvo Yurayt, 189 p.
- Devyatko, Ekaterina D. (2019). "Muzykal'naya nitszscheana Alphonsa Diepenbrocka" ["The Musical Nietzscheana of Alphons Diepenbrock"]. In *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], no. 3 (2019), pp. 21–32 (in Russian).
- Fromm, Erich (2018). *Iskusstvo lyubit'* [The Art of loving]. Transl. from the English by A. V. Aleksandrova. Moscow: Izdatel'stvo AST, 221 p. (in Russian).
- Laul, Rein H. (1987). *Motiv i muzykal'noe formoobrazovanie* [Motive and musical formation]. Leningrad: Muzyka, 77 p. (in Russian).
- Mahler, Gustav (1968). *Gustav Mahler. Pis'ma. Vospominaniya* [Gustav Mahler. Letters. Memories], compiled edited and with a preface and annot. by Inna A. Barsova; Transl. by Sergey A. Osherov. Second edition. Moscow: Muzyka, 636 p. (in Russian).
- Nietzsche, Friedrich (1881). "Aforism 423. Im grossen Schweigen" In *Morgenrothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch*. Chemnitz, S. 283–284.
- Samama, Leo (2012). *Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 321 p.

About the Author

Devyatko, Ekaterina D.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1747-925X>

SPIN-код: 9784-8696

e-mail: dkatary@yandex.ru

Graduate student, Lecturer of the Department of Music History at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia

и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, начальник Отдела международных связей Санкт-Петербургской консерватории. С отличием окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу фортепиано и классу органа, а также ассистентуру-стажировку (1999). С 2003 совмещает преподавательскую деятельность в Санкт-Петербургской консерватории с работой в Отделе международных связей. С успехом гастролировала в России и за рубежом как солистка, в сопровождении оркестров, а также в составе различных ансамблей. Проводит мастер-классы в России и за рубежом (Италия, Финляндия, Германия, Корея, Китай и др.). Ежегодно летом, с 2007 года, проводит мастер-курсы в Финляндии. Является членом жюри международных музыкальных курсов в Италии, Франции, Финляндии, России. В 2015 году в издательстве «Музыка» под ее редакцией был выпущен сборник «Русский фортепианный ноктюрн». В 2018 году была издана трехтомная антология русского ноктюрна.

Екатерина Дмитриевна Девятко — аспирантка кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2014 году окончила Петрозаводскую консерваторию по специальности «музыковедение» под руководством профессора В. И. Ниловой. Регулярно участвует в международных и всероссийских научных конференциях с докладами о творчестве Альфонса Дипенброка (Москва, Санкт-Петербург, Петрозаводск, Красноярск, Симферополь). Сфера научных интересов: исследования в области истории и теории музыкального искусства Нидерландов второй половины XIX – начала XX столетий, в частности творчества А. Дипенброка и его современников.

Herzen Russian State Pedagogical University. Head of the International Relations Department at the Saint Petersburg Conservatory. Graduated with honors from the Saint Petersburg Conservatory (piano, organ). Since 2003, she combines teaching activities with work in the International department of the Saint Petersburg Conservatory. Participated in various international music events, piano recitals both as a soloist and as part of ensemble with acclaimed chamber collectives and symphonic orchestras. Jury member of international musical competitions in Italy, France, Armenia and Russia, and leads annual master-classes in Finland.

Ekaterina D. Devyatko — a graduate student of the Department of Music History at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. In 2014, she graduated from the Petrozavodsk Conservatory with a degree in Musicology (class of Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History Vera Nilova). Regularly participates in international and All-Russian scientific conferences with reports on the work of Alphons Diepenbrock (Moscow, Saint Petersburg, Petrozavodsk, Krasnoyarsk, Simferopol). Research interests: research in the field of history and theory of musical art of the Netherlands of the second half of the XIX – early XX centuries, in particular the work of A. Diepenbrock and his contemporaries.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 3. 2020

Подписано в печать 15.09.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44-3.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32
тел.: 8 (812) 973-59-72
e-mail: defimenko@yandex.ru