

УДК 7036.45; 78.072.2

ББК 85.103(3)

Клюшина Елена Витальевна

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник,
Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия,
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

Ключевые слова: музыкальная иконография, бельгийское искусство,
музыка в Бельгии, Октав Маус, Венсан д'Энди, Эжен Изаи, Фернан
Кнопф, Джеймс Энсор, Общество XX, Свободная эстетика

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX – первой половины XX века».

Клюшина Елена Витальевна

Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-204-269

Для цит.: *Клюшина Е.В.* Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>.

For cit.: Klyushina E.V. Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>. (In Russian)

Klyushina Elena V.

PhD (in Art History), Researcher, St. Petersburg State University,
7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

Keywords: musical iconography, Belgian art, music in Belgium, Octave
Maus, Vincent d'Indy, Eugène Ysaÿe, Fernand Khnopff, James Ensor, Les
XX, La Libre Esthétique

The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23-28-01577 "Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Century".

Klyushina Elena V.

Music in Belgian Fine Arts at the Turn
of the 19th and 20th Centuries

Аннотация. Статья посвящена специфике организации музыкальной жизни Брюсселя рубежа XIX–XX веков и ее отражения в иконографии бельгийского изобразительного искусства. В рамках поставленных задач автор определяет истоки формирования и особенности организации независимых художественных сообществ. В качестве одной из отличительных черт, присущих именно бельгийскому внеинституциональному искусству, называется высокая вовлеченность его представителей в различные музыкальные практики. Отдельное внимание уделяется инициативам, реализованным в течение XIX века брюссельской консерваторией, а также трансформации театрально-музыкальной среды Брюсселя второй половины века. Кратко осветив историю перестройки Ла Монне, автор определяет то значение, которое имели для этого оперного театра постановки Р. Вагнера. Особо оговаривается роль бельгийских художников в создании костюмов и декораций. При определении организационной специфики международной концертной деятельности Брюсселя большое значение придается деятельности Октава Мауса, секретаря обществ Les XX и La Libre Esthétique. На основании анализа эпистолярного наследия, а также концертных программ разрабатывается и вводится в научный оборот периодизация музыкальной жизни вантистов и представителей «Свободной эстетики». В последнем разделе статьи приводятся описание и анализ произведений живописи и скульптуры, которые следует считать узловыми в музыкальной иконографии изобразительного искусства Бельгии рубежа веков — работы Анны Бох, Тео ван Риссельберге, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора и некоторых других.

Abstract. The article is devoted to the specifics of the organization of musical life in Belgium at the turn of the 19th and 20th centuries and its reflection in the iconography of Belgian fine art. Within the framework of the set objectives, the author determines the origins of the formation and features of independent artistic communities. One of the distinctive features inherent in Belgian non-institutional art is the high involvement of its representatives in various musical practices. Particular attention is paid to the initiatives implemented in the 19th century by the Brussels Conservatory, as well as the transformation of the theatre and music environment of Brussels in the second half of the century. Having briefly covered the history of the reconstruction of La Monnaie, the author determines the significance of R. Wagner's productions for this opera house. Particular attention is paid to the role of Belgian artists in the creation of theatrical costumes and scenery. In determining the organizational specifics of international concert activity in Brussels, great importance is attached to the figure of Octave Maus, secretary of the societies Les XX and La Libre Esthétique. Based on the analysis of the epistolary heritage, as well as concert programs, a periodization of the musical life of the vintists, as well as representatives of the La Libre Esthétique, is developed and introduced into scientific circulation. The last section of the article describes and analyzes masterpieces of painting and sculpture, which should be considered key in the musical iconography of the fine arts of Belgium at the turn of the century, for example, the works of Anna Boch, Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor, Constantin Meunier and some others.

Введение

На примере анализа бельгийской культуры рубежа XIX–XX веков настоящая статья призвана продемонстрировать значимость симультанного изучения символистского изобразительного искусства и музыкальной практики, которая, как представляется автору, зачастую была неразрывно связана, а иногда являлась основным катализатором творческих поисков мастеров, принадлежавших или причислявших себя к тем или иным независимым художественным группировкам 1880–1890-х годов. Важно уточнить, что достижение поставленной цели может стать возможным только при условии использования контекстуального подхода, способного высветить сложные пути конвергенции обозначенных творческих практик. В связи с этим в статье будут рассмотрены несколько факторов, характеризующих специфику бельгийской визуальной и музыкальной культуры порубежной эпохи. Прежде всего будет определена роль личности в освоении и распространении актуальной панъевропейской музыкальной традиции в художественной среде Бельгии. В центр будет помещена фигура Октава Мауса, бессменного секретаря независимого художественного общества Les XX и организатора салонов La Libre Esthétique, меломана и страстного вагнерианца, наравне с Морисом Куффератом и Гийомом Гиде приложившего немалые усилия для распространения и поддержания интереса бельгийской и, шире, — европейской публики к музыкальному наследию байройтского гения. Отдельное внимание будет уделено особенностям организации музыкальных событий и определению их роли в жизни независимых художественных обществ Бельгии. Заодно будет предложена периодизация музыкальной практики Les XX и La Libre Esthétique, которая, как будет показано, находилась в прямой зависимости от личных предпочтений Октава Мауса и его дружбы с Венсаном д’Энди, Эженом Изай и другими величайшими музыкантами рубежа XIX–XX веков. Особое внимание будет уделено роли музыки в жизни наиболее ярких представителей бельгийского символизма в изобразительном искусстве. Для этого будут описаны и проанализированы отдельные произведения изобразительного искусства, а также продемонстрирован высокий уровень интегрированности художников в музыкальную жизнь Брюсселя.

Специфика организации художественной и музыкальной жизни Бельгии второй половины XIX — начала XX века

Еще до обретения политической независимости Бельгия отличалась исключительным разнообразием и богатством художественной жизни. В этой стране успешно сосуществовали многочисленные институции, дающие крепкую художественную подготовку. Примерами могут служить Академия художеств в Антверпене, основанная в 1663 году и являющаяся одним из старейших академических и учебных заведений в мире; Академия художеств в Брюсселе, открывшаяся в 1711 году и во время директорства Франсуа-Жозефа Навеза положительно адаптировавшая преподавательские традиции и стилистические подходы Жак-Луи Давида. Список могут пополнить аналогичные академические художественные институции в Брюгге (1717), Генте (1748), Льеже (1775) и пр.

Каждая из академий обладала своим аналогом парижского Салона, то есть с известной периодичностью проводила отчетную академическую выставку, участие в которой в начале XIX века могли принимать как обладающие званием академики, так и подающие надежду ученики. С 1814 года бельгийский Салон стал попеременно проводиться в Генте, Брюсселе и Антверпене. Это способствовало усилению конкуренции, повышению качества выставляемых произведений и формированию устойчивого стилистического плюрализма, который во второй половине XIX века станет одной из отличительных черт бельгийской художественной культуры.

Как и в большинстве европейских стран, к концу 1860-х годов в Бельгии появляются предпосылки к возникновению художественных сообществ вне конвенциональных академических структур. Так, в 1868 году возникает «Свободное общество изящных искусств» (La Société libre des beaux-arts, 1868–1876), представители которого в основном действуют в фарватере реалистического направления. В середине 1870-х годов появляются «Кокон» (La Chrysalide, 1875–1881), «Подъем» (L’Essor, 1876–1891), «Союз искусств» (L’Union des Arts, 1876–1885). Приблизительно на этот же период приходится формирование и расцвет бельгийского аналога барбизонского движения — школы Тервюрена.

Однако наиболее значимой площадкой для формирования бельгийского независимого изобразительного искусства становится общество «XX» (Les XX, 1884–1893), сложение и развитие которого является во многом результатом активной деятельности Октава Мауса. Заняв должность ответственного секретаря, именно он отвечает за подготовку ежегодного февральского Салона, ведет переписку с постоянными и приглашенными участниками общества, отвечает за голосование и жеребьевку, сохранность, упаковку и развеску присланных на выставку произведений, ищет новые имена, готовит каталоги, отвечает за рекламу, участвует в переговорах с выставочными площадками и т.д. После самороспуска «XX» и реорганизации сообщества в виде «Свободной эстетики» (La Libre Esthétique, 1894–1914) Октав Маус вновь берет на себя ответственность и продолжает прикладывать серьезные усилия для развития национального бельгийского изобразительного искусства, а также сохранения результатов плодотворного международного художественного обмена, который был успешно реализован в 1880-е — начале 1890-х годов.

Творчество мастеров, входивших в состав «XX» и впоследствии выставившихся с La Libre Esthétique, не отличалось стилевым единством. Среди них были как яркие представители символистского движения (Фернан Кнопф, Джеймс Энсор), так и сторонники уходящих в прошлое реализма (Жан Дельвин, Франс Симонс, Перикл Пантазис) и импрессионизма (Гийом Фогель, Франц Шарле, Гийом ван Стридонк). После выступления Жоржа Сера и Поля Синьяка в салоне «XX» в 1887 году среди постоянных членов общества сформировался блок адептов неимпрессионистического метода, среди которых лидирующее положение заняли Тео ван Риссельберге, Альфред Уильям Финч, Уилли Шлобах, Дарио де Регойос и Анна Бох.

Среди независимых художественных сообществ второй половины 1890-х годов следует также назвать брюссельское «Во имя искусства» (Pour l'art, 1892–1939), скроенное по образу и подобию парижских салонов Розы и Креста Жозефена Пеладана. Его организатором выступил Жан Дельвиль, художник-символист, собравший вокруг себя всех тех, кто разделял пеладановскую эстетику идеалистического искусства. 12 ноября 1892 года на первой выставке Pour l'art были представлены произведения Альбера Чамберлани, Эмиля Фабри, Александра Аннотио, а также тех представителей французского и, шире,

европейского символизма, чьи произведения несколькими месяцами ранее были выставлены в парижской галерее Поля Дюран-Рюэля в салоне Розы и Креста: Мориса Шаба, Александра Сеона, Карлоса Швабе и некоторых других. Внутренние разногласия довольно скоро спровоцировали кризис, в попытке преодолеть который в 1896 году Дельвиль основал «Салон идеалистического искусства» (Salon d'Art Idéaliste, 1896–1898). Отрицая любые проявления реализма, Дельвиль надеялся на осуществление той эстетической программы, которую он сформулировал за год до этого в трактате «Диалог между нами» (1895). Будущность искусства он видел исключительно в комбинации символизма, масонства и теософии. Идеи Дельвиля ненадолго оказались близки молодому поколению бельгийских художников-символистов, среди которых наиболее значимыми фигурами следует считать Леона Фредерика, Альбера Чамберлани, Константа Монтальда, Александра Сеона и Августа Левека. К началу XX века «Салон идеалистического искусства» прекратил свое существование.

Помимо уже названных независимых художественных сообществ в Бельгии существовали и локальные организации, объединявшие мастеров отдельно взятого города или региона. Показателен в этом отношении, к примеру, Антверпен, где одновременно действовали «Искусство и труд» (Arte et Labore, 1886–1907), «Скальд» (De Scalden, 1889–1914), «XIII» (Les XIII, 1891–1899), «Молодежь» (Eenigen, 1900–1905) и пр.

Сколь бы разнообразны и многочисленны ни были независимые художественные сообщества второй половины XIX — начала XX века, их публичная востребованность, устойчивость и жизнестойкость определялись рядом организационных особенностей, присущих именно бельгийской культуре. В этой стране деятельность независимых художественных группировок вышла далеко за пределы совместных выступлений мастеров-единомышленников и приняла на себя широкую просветительскую и образовательную миссию. Салоны независимого изобразительного искусства служили местом встреч европейской интеллектуальной элиты. Они выступали культурным пространством для чтения публичных лекций самой разнообразной тематики. Немаловажную роль они сыграли в переформатировании книжного и газетно-журнального издательского дела во второй половине XIX века. Помимо этого, выставки независимых художественных

обществ почти всегда превращались в концертно-музыкальные площадки, к выступлению на которых приглашались известнейшие исполнители того времени, а программа музыкальных вечеров поражала слушателей экспериментаторским разнообразием.

Повышенный интерес публики к участию в концертных вечерах, организуемых независимыми художественными сообществами, был предопределен насыщенной культурной жизнью Брюсселя, который во второй половине XIX века стал одной из музыкальных столиц Западной Европы. Со времен герцогства Бургундского в бельгийской столице действовала Королевская капелла. В XVII–XVIII веках Брюссель был известен традициями церковного хорового пения. В связи с этим следует упомянуть Жили Амелена, Томаса ван дер Хорста, Жана Тишона, деятельность которых принесла славу хоровому исполнительству в брюссельском соборе Святых Михаила и Гудулы [Bautier, 1952, p. 438–439].

В 1813 году по инициативе Наполеона Бонапарта была основана школа пения, преобразованная в 1826 году Вильгельмом I в Королевскую музыкальную школу, а после революции в 1832 году превратившаяся в Королевскую консерваторию. Под руководством Франсуа-Жозефа Фетиса и особенно Франсуа-Огюста Геварта это академическое учебное заведение довольно скоро стало в один ряд с консерваториями Парижа и Вены.

Подобные успехи были во многом предопределены наличием официального покровительства со стороны короля [Canning, 1992, p. 39], не жалевшего средств на развитие музыкальной культуры Бельгии. Размах, который приобрела государственная поддержка, особенно очевиден при рассмотрении истории перестройки и развития оперного театра Ла Монне (La Monnaie).

Несмотря на то что газовое освещение в Ла Монне было установлено еще в 1820-х годах, это не спасло здание от грандиозного пожара, произошедшего 21 января 1855 года. Проект новой современной оперы был подготовлен Жозефом Пулартом с традиционным для этого архитектора размахом. В основу здания был положен чугунный каркас, который был в новинку в Бельгии середины XIX века. Такое инженерное решение позволило значительно увеличить постройку в высоту и возвести четыре этажа с ложами и бенуаром. Уже в 1860-е годы Ла Монне был возрожден, а с началом франко-прусской войны

превратился в важный центр распространения немецкой музыки. Сюда тянулась парижская публика, жаждущая слышать музыку табуированного во Франции Р. Вагнера. Начиная с премьер «Лоэнгринна» Жюля Вашо, представленного брюссельской публике 22 марта 1870 года, и «Тангейзера» Жозефа Дюпона 20 февраля 1873 года в Ла Монне воцарился дух вагнерианства, который окреп еще больше после исполнения тетралогии, впервые прозвучавшей на сцене столичного оперного театра на немецком языке в период с 24 октября по 3 ноября 1882 года.

Увлечение Вагнером в Брюсселе носило по-настоящему тотальный характер. Верным поклонником его творчества был Леопольд I, который, согласно легенде, даже находясь на смертном одре, заставлял Алексиса Эрнеля, своего пианиста, исполнять фрагменты «Лоэнгринна», «Летучего голландца» и «Тангейзера» [Srapanne]. Увлечение короля разделяла вся его семья.

Пресса Брюсселя была полна восторженных отзывов о новых постановках Вагнера в Ла Монне. L'Art Moderne — важнейший литературно-художественный журнал Бельгии рубежа веков — регулярно публиковал статьи, часто авторства Октава Мауса, в которых приводились подробные описания фестивалей в Байройте, а также давался анализ различных мировых событий, связанных с именем композитора. 4 января 1891 года в L'Art Moderne был опубликован текст, который следует рассматривать в качестве декларации вагнерианства как самого Октава Мауса, так и большей части представителей бельгийской культуры рубежа веков. В нем автор порицает музыку прошлого, критикует современных композиторов за невозможность достичь уровня гения из Байройта, рассуждает о задачах, которые должны ставить перед собой современные слушатели и композиторы. Маус в итоге постулирует: «Мы хотим новых партитур в форме драмы, а не оперы. Мы требуем, чтобы они были полифоническими, живыми, богато оркестрованными, мы хотим, чтобы музыка и действие были настолько тесно связаны, настолько полностью слиты друг с другом, что их нельзя было бы разделить. <...> Из роскошного плаща, в который Вагнер окутал свое вдохновение, симфонисты кроют одежду по своим меркам. И со всех сторон, на Севере, на Юге, музыка раскрывает свои крылья, поднимается, освобождаясь от сковывающих ее строгих правил, от рабства канонов, непреложных законов, традиционных

форм, хозяев гармонии. Как поэзия, как живопись, как красноречие, как язык, она вырывается на свободу и становится спонтанным, удивительно тонким выражением художественной концепции, осязаемым осуществлением мечты — все барьеры исчезают между творцом разума и открывателем, его создающим» [Maus, 1891, p. 6].

Среди бельгийских художников-символистов было много поклонников Вагнера. Особо следует выделить Анри де Гру, который после вынужденного ухода [Клюшина, 2016, с. 125] из группы «XX» по примеру Анри Фантен-Латура приступил к созданию цикла живописных и графических произведений на тему вагнеровского эпоса [Henry de Groux, 1992]. Увлечение де Гру Вагнером было столь мощным, что, не будучи лично знакомым с немецким композитором, художник подражал ему своим внешним видом и поведением. Творчество мастера отличалось активно развитой вагнерианской иконографией. В этом можно убедиться на примере целого ряда одноименных произведений, посвященных «Полету валькирий» (1890) из собрания Королевских музеев изящных искусств Бельгии, а также работ из частных коллекций, среди которых есть блок портретов немецкого композитора, созданных де Гру по известным фотографиям.

Еще одним верным почитателем Вагнера был Жан Дельвиль. В своем восторге перед творчеством композитора он признавался в письме, адресованном в ноябре 1895 года Шарлю Бюлю, на тот момент занимающему должность бургомистра Брюсселя: «Появление духовного гения, такого, как Вагнер, а также тех, кто еще не понят — Пелладан, — является несомненным симптомом духовного ренессанса. XIX век не должен быть веком Золя, а должен быть веком идеалиста Вагнера!» [Laougeux, 2014, p. 48]. В творчестве Дельвиля можно обнаружить целый комплекс живописных и графических произведений, инспирированных Вагнером. Достаточно вспомнить работу «Тристан и Изольда» (1887, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), которая свидетельствует о поисках мастером иконологии, где музыкальная референция была бы связана с выражением света, вызывающего духовный экстаз, «Парсифаль» (1890, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель) и другие произведения, объединенные вагнеровской иконографией [Westcott, 1990, pp. 5–14].

С театром Ла Монне связано позднее творчество Фернана Кнопфа. В период с 1900 по 1914 год он был занят в создании декораций

и костюмов для многочисленных постановок: «Короля Артура» Э. Шоссона (1903), «Армиды» К.В. Глюка (1905), «Ариадны» Ж. Массне (1907), «Пеллеаса и Мелизанды» К. Дебюсси (1807), «Электры» Р. Штрауса (1910), «Оберона» К.М. фон Вебера (1911), «Волшебной флейты» В.А. Моцарта (1912) и, конечно, «Парсифаля» Р. Вагнера (1914). Эскизы костюмов, которые создал мастер, соответствовали тенденции к возрождению неоклассических поисков начала XX века и объективно мало коррелировали с узнаваемым авторским стилем Кнопфа 1880–1890-х годов.

Помимо Кнопфа с Ла Монне сотрудничал Эмиль Фабри. В начале XX века он создал серию монументально-декоративных панно для оформления главной лестницы театра. Сюжетно-тематическое разнообразие этих произведений, как показала Жаклин Гиссе, было детерминировано погружением мастера в наследие античной философской мысли, в идеи Ф. Ницше, выраженные прежде всего в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), а также в эпическое наследие Вагнера [Guisset, 2000, p. 142].

Общественный энтузиазм по поводу вагнеровских постановок в королевском оперном театре Брюсселя не без сатиры был осмыслен в живописном произведении Жоржа Леммена «„Гибель богов“ — постановка в театре Ла Монне» (1903, Музей современного искусства, Остенде). Леммен показывает происходящее на сцене в резком верхнем ракурсе, имитируя взгляд зрителя, находящегося на задних рядах галерки. Свет рампы выхватывает фигуры актеров, которые, судя по всему, разыгрывают сцену из второго действия, когда Брунгильда в надежде на мщение открывает Хагену уязвимое место Зигфрида. Яркое освещение превращает фигуры в ростовые картонные куклы, которые едва ли способны убедить зрителя в страстном порыве героев Вагнера. Тем не менее темные силуэты зрителей заполняют зал без остатка. Кажется, все застыло. Лишь скрученные руки дирижера, занесенные над светящимся пюпитром, взлетают вверх, чтобы в следующую секунду заставить вступить оркестр.

Возвращая к разговору о мощной государственной поддержке развития музыкальной жизни Бельгии, следует упомянуть и формирование специальных музейных коллекций. При Леопольде II в 1877 году Виктор-Шарль Майон объединил две уникальные коллекции музыкальных инструментов (одна принадлежала Франсуа-Жозефу Фетису,

другая — радже Суриндро Мохуну Тагору, индийскому музыковеду и основателю Бенгальской музыкальной академии) и основал Музей музыкальных инструментов, коллекция которого ныне является одной из крупнейших в мире.

Финансовая поддержка и успешное руководство консерваторией Ф.О. Гевартом сочетались с политикой приглашения в Бельгию музыкантов мирового уровня, которые как занимались преподаванием, так и давали регулярные сольные концерты в Брюсселе. При консерватории существовало специальное бюро, которое начиная с 1865 года ежегодно проводило популярные концерты классической музыки, в них принимали участие многие известные зарубежные музыканты [Томпакова, 2003, с. 8–9]. В качестве дирижеров выступали Р. Штраус, Э. Григ, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер, Н. Римский-Корсаков.

Организованное при консерватории по инициативе Геварта концертное общество, однако, вплоть до начала XX века не имело удовлетворяющей его нужды площадки для выступлений. Отсутствие удобных и современных концертных залов было довольно серьезной проблемой, на которую жаловались многие бельгийские музыканты. Так, Эжен Изаи едко писал в открытом письме, опубликованном в журнале *L'Art Moderne* 3 мая 1903 года: «Уверен ли ты, мой друг, что бельгийцы видят в музыке нечто большее, чем приятный способ убить время? Я ставлю этот вопрос, касающийся жителей столицы, которая даже не имеет концертного зала!» [Ysaÿe, 1903, p. 164].

Артикулированная Изаи проблема будет отчасти компенсирована, с одной стороны, распространенной в Бельгии практикой организации домашних музыкальных выступлений, а с другой — концертно-просветительской деятельностью двух независимых художественных обществ — «XX» и «Свободной эстетики», которые сыграют поистине грандиозную роль в развитии панъевропейской музыкальной культуры.

Октав Маус и его роль в трансформации бельгийской музыкальной культуры рубежа веков

В последней четверти XIX века Октав Маус (1856–1919) был одинаково известен как в художественной, так и в музыкальной среде Брюсселя. Он был юристом, специализирующимся на авторском

праве, и регулярно представлял интересы творческой интеллигенции в суде. В 1881 году вместе с Эдмоном Пикаром он основал важнейший для Бельгии литературно-художественный журнал — «Современное искусство» (*L'Art Moderne*), где успешно выступил в качестве художественного и музыкального критика.

В 1883 году Маус поддержал молодых художников, которые решили образовать независимое общество под названием «XX», выступив его секретарем. Как уже отмечалось ранее, он принял на себя ответственность по решению многочисленных административных задач. Именно Маусу члены общества «XX» обязаны ежегодным, работающим как отлаженный механизм, блестящим по международному созвездию имен салоном, который традиционно открывался в первых числах февраля и в течение месяца успешно функционировал как художественная, музыкальная и лекционно-просветительская площадка. Роль Мауса не всегда однозначно оценивается исследователями. Сюзан Каннинг, например, обвиняет Мауса в сотрудничестве с властями, самовольном применении цензуры, предвзятом отношении к отдельным членам группы, а также в целенаправленном роспуске группы «XX» ради удовлетворения личных амбиций и финансовой выгоды. Она пишет: «...По мере того как члены „XX“ становились все более известными, связь Мауса с правительством заставляла его быть более осторожным в отношении того, что демонстрировала группа. Например, в 1891 году он заблокировал экспонирование сатирического обвинительного заключения Джеймса Энсора против бельгийской правовой системы „Мудрые судьи“ [в данном случае речь идет о картине «Мудрые судьи» (1891, частная коллекция). — Е.К.], заявив позже, что опасается, что общественное возмущение по поводу этой работы приведет к закрытию выставки „XX“. Судя по всему, Эдмон Пикар не согласился с Маусом в том, что картина Энсора вызовет проблемы, и она была показана в салоне „XX“ в 1892 году. Хотя не может быть никаких сомнений в том, что талант Мауса как организатора способствовал долголетию „XX“, он также привел к разногласиям внутри группы. По мере того как он брал на себя все больше и больше контроля, выставки „XX“ приобрели явно французскую направленность. Вангисты, которые согласились с такой профранцузской ориентацией, например Ван Риссельберге, пользовались расположением Мауса, в то время как тем, кто поддерживал более

националистический, бельгийский фокус группы, включая Энсора, пришлось гораздо труднее. Фактически в последние годы существования группы антагонизм между Энсором и Маусом стал настолько сильным, что Маус избегал информировать Энсора о деятельности и собраниях общества. Неудовлетворенность Мауса демократической ориентацией группы и его собственное желание иметь больше власти также способствовали роспуску „XX“. Судя по всему, в то время, когда он добивался голосов за расформирование, настаивая на том, что авангардные группировки не должны существовать более десяти лет, Маус уже намеревался сформировать другое общество, *La Libre Esthétique*, которым он мог бы управлять самолично» [Canning, 1992, pp. 38–39].

Неоднозначная характеристика, которую дает Октаву Маусу Сюзан Каннинг, мало вяжется с той, что мы обнаруживаем в научно убедительной монографии Альберта Вандер Линдена, музыковеда, профессора Свободного университета Брюсселя и библиотекаря Королевской консерватории, посвятившего специальный труд оценке вклада Мауса в музыкальную жизнь Бельгии. Говоря о последних годах жизни своего героя, Вандер Линден приводит многочисленные цитаты из воспоминаний и некрологов на смерть Октава Мауса в 1919 году [Vander Linden, 1950, p. 12–14]. Нет оснований подозревать исследователя в пристрастности и утверждать, что он намеренно подбирает цитаты таким образом, чтобы польстить своему герою. Слова, которые приводит автор, убеждают нас в признании современниками фундаментальной роли, которую играл этот целеустремленный и неутомимый человек в процессе формирования бельгийской культуры рубежа веков.

Отметим попутно, что влияние Мауса в Бельгии было поистине грандиозным. Его роль не ограничивалась дирижированием художественной сферой Брюсселя с помощью административно-секретарской работы, которую на протяжении почти тридцати лет он исправно и ответственно выполнял в угоду процветания общества «XX» и *La Libre Esthétique*. Октав Маус был буквально вездесущ. Все тот же Вандер Линден с удовольствием перечисляет почетные звания, которыми обладал этот практикующий юрист, меценат и музыкант: «С целью организации литературной деятельности в Бельгии Октав Маус основал Ассоциацию бельгийских писателей, президентом

которой он был. Он также был президентом Союза бельгийской периодической прессы и членом Свободной академии [*Libre Académie*. — *Е.К.*] Эдмона Пикара. Наконец, обратите внимание, что Октав Маус имел следующие почетные звания: офицер ордена Леопольда, кавалер ордена Короны, офицер Почетного легиона и офицер ордена Дубовой короны» [Vander Linden, 1950, p. 12].

Еще в октябре 1883 года при утверждении устава «XX» единогласно было принято решение, что организацию концертной деятельности общества возьмет на себя Октав Маус [Maus, 1980, p. 18]. В течение последующих тридцати лет существования художественных группировок «XX» и *La Libre Esthétique* каждый февраль именно он устраивал музыкальные встречи. Исключением из этого правила стали лишь четыре года — 1885, 1898, 1899 и 1900.

Репертуар концертов «XX» и *La Libre Esthétique* был весьма разнообразен. Несмотря на то что Маус был верным вагнерианцем и вообще испытывал повышенный интерес к немецкой музыкальной традиции, его личные вкусы не помешали в 1894 году организовать в *La Libre Esthétique* первый бельгийский концерт, посвященный творчеству молодого К. Дебюсси, защитником которого он всегда был. Глубокая привязанность, которую Маус питал к Венсану д'Энди и парижской Школе канторов, не помешала ему ни по-настоящему распробовать М. Равеля, ни в последние годы полюбить музыку Игоря Стравинского [Vander Linden, 1950, p. 8]. В ряду музыкальных произведений, включенных в программу февральских концертов, бросается в глаза большое количество произведений, исполняемых впервые. Вандер Линден даже приводит статистику и утверждает, что новинки составляли более 90% от общего числа всей исполняемой музыки [Vander Linden, 1950, p. 25]. По мнению автора, это доказывает поистине новаторский характер данных мероприятий.

На основе анализа концертных программ «XX» и *La Libre Esthétique* можно вывести условную периодизацию музыкальной жизни этих двух важнейших художественных обществ эпохи *fin de siècle*.

Первый период приходится на 1884–1888 годы. Для него характерно отсутствие стройной программы музыкальных вечеров. Содержание концертов по большей части составляется на основе личных музыкальных предпочтений организаторов выставок «XX», а также вкусов приглашенных музыкантов. Мадлен Маус так характеризует

первое музыкальное событие, организованное обществом «ХХ» в 1884 году: «[В первый вечер. — Е.К.] музыкальным исполнителем был Инструментальный союз Гюстава Кефера, недавно созданный небольшой оркестр; другой сеанс камерной музыки провел скрипач Эмиль Анье и великий пианист Артур де Греф. Шуберт, Мендельсон, некоторые бельгийские сочинения» [Maus, 1980, p. 28]. Концертная программа объективно не соответствовала инновационному художественному облику салона. Музыкальный консерватизм, а местами и откровенный дилетантизм, резко контрастировали с живописными и графическими произведениями Дж. Уистлера, Дж.С. Сарджента, М. Либермана и прочих представленных в залах.

В 1885 году музыкальные вечера не устраивались.

В 1886 году в театре Ла Монне состоялось знакомство секретаря общества «ХХ» с Венсаном д'Энди. Между Маусом, увлеченным поклонником Вагнера, и учеником Сезара Франка быстро завязались дружеские отношения. Мадлен Маус в своих воспоминаниях указывает, что это знакомство было судьбоносным для обоих: «С первых писем о концертах (вскоре переписка стала ежедневной) мы замечаем существенное сходство взглядов... В обоих случаях один и тот же метод и та же пунктуальность. Та же настойчивость, то же чувство реальности, та же психологическая проницательность, позволяющая им ничего не ожидать от одних и всего от других; то же изящество в обращении с официальными лицами, та же естественная вежливость, тот же оптимизм и то же хорошее настроение. Прежде всего, тот же энтузиазм, та же преданность произведению искусства и то же рвение служить ему. Я говорю „служить“, имея в виду в первую очередь Венсана д'Энди как организатора: исполнение собственных произведений для него стоит на втором месте, если не на третьем. Его письма свидетельствуют об искренней и глубокой цели его усилий — знакомства публики общества „ХХ“ с произведениями Форе, Шоссона и других» [Maus, 1980, p. 74–75].

Не прошло и пары лет, как уже к 1888 году музыка стала неотъемлемой и равной по значению частью художественной жизни общества «ХХ». Если в первые годы, а именно в 1884, 1886 и 1887, музыкальные вечера проходили без предварительного обсуждения и тщательной подготовки программы, а произведения варьировались в зависимости от пожеланий исполнителей — А. де Грефа, Э. Аньена

и братьев Кеферов, то с 1888 года подход к организации музыкальных концертов общества качественно изменился. Подготовка приобрела систематический характер и велась с особой тщательностью. Подобная трансформация отношения к концертно-музыкальной практике стала возможной именно благодаря привлечению профессиональных музыкантов. В 1888 году Маус приглашает к реализации этой непростой задачи д'Энди. В 1893 году того сменяет Изаи, а с 1901 года руководство организацией музыкальных мероприятий полностью переходит в руки самого Мауса.

В указанном отношении исключительно репрезентативна переписка Мауса и д'Энди за январь 1888 года. Письма д'Энди приходят в Брюссель почти на ежедневной основе. 16 января композитор подробно и аргументированно описывает проект будущей программы [Maus, 1980, p. 78–79]. Из письма следует, что д'Энди заранее ознакомился с концертным графиком потенциальных исполнителей, предварительно согласовал последовательность исполняемых произведений и т.д. В письме от 26 января программа уже уточнена, подсчитано время: под первое отделение отведено 1 час 55 минут, под второе — 1 час 45 минут. 28, 29 и 31 января программа проходит окончательное утверждение [Programme, AACB 79631, 1888]. Письма свидетельствуют о том, что Маус всецело доверяет д'Энди и предоставляет ему полный карт бланш. В последующие годы их переписка сохраняет намеченную в 1888 году тональность: д'Энди формирует музыкальную повестку, Маус деликатно вносит в нее небольшие исправления по собственному усмотрению.

Функциональные обязанности д'Энди сильно напоминали те, что исполнял Тео ван Риссельберге. Находившийся в вечном поиске новых имен, свежего пластического языка и актуальных художественных течений, ван Риссельберге по сути действовал как агент, из разных концов Европы регулярно направляющий Маусу письма с подробными отчетами о последних художественных событиях. Из переписки следует, что живопись и графика А. Тулуз-Лотрека, А. Гийомена, Ж.-Л. Форена, Г. Кайботта, А. Сислея, А. Дюбуа-Пилле появились в выставочных залах общества «ХХ» именно благодаря его усилиям [Lettre, AACB 6330, 1887; Lettre, AACB 6331, 1887]. Именно Риссельберге отсматривал мастеров на различных выставочных

площадках, в галереях маршанов, в мастерских, при необходимости добивался знакомств и личных встреч.

Д'Энди по собственной воле выполнял аналогичные поручения. Правда, не всегда столь же успешно, как Риссельберге, ибо он отдавал предпочтения музыкальным представителям школы Сезара Франка, из которой вышел и сам, а также тем, чьи сочинения импонировали ему лично — Г. Форе, К. Дебюсси, А. Русселю, П. Дюка, П. Бревиллю и Э. Шоссону. Маус не особенно противился подобному выбору, поскольку также был дружен с предложенными Д'Энди композиторами: Габриэль Форе регулярно бывал в доме Мауса; Бревиль и Шоссон были его друзьями.

В 1893 году место Венсана д'Энди занял Эжен Изаи, чье имя в качестве концертного директора будет значиться в программках брюссельских музыкальных вечеров на протяжении последующих девяти лет. С этого момента вектор «XX» и впоследствии Libre Esthétique разворачивается в сторону исполнения и продвижения бельгийской музыки. Национальная традиция подается слушателям в соединении с сочинениями русских, испанских и немецких композиторов. Так, в феврале 1891 года в Брюсселе звучит музыка П.И. Чайковского, Н.В. Щербачева, А.А. Копылова, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова. На страницах L'Art Moderne появляются критические статьи, посвященные музыке А.К. Глазунова (1895, 1896), Н.А. Соколова (1895), М.А. Балакирева (1902, 1903, 1905), М.П. Мусоргского (1903), А.П. Бородина (1914), С.В. Рахманинова (1914) и А.С. Даргомыжского (1914).

В середине 1890-х годов Libre Esthétique вводит практику проведения музыкальных просветительских вечеров в форме концерта-беседы. Среди наиболее знаковых событий подобного рода следует выделить следующие: «Музыкальная психология» (Анри Мобель, 1895), «Поэты, положенные на музыку» (Тристан Клигзор, 1900), «Инструментальная сюита» (Венсан д'Энди, 1903), «Юмор в музыке» (Октав Маус, 1903), «Современная музыкальная эволюция» (Луи Лалуа, 1904).

Музыка в жизни и творчестве отдельных представителей

бельгийского искусства рубежа XIX–XX веков

Отсутствие в Брюсселе удобных концертных площадок, о чем уже упоминалось выше, сыграло положительную роль в развитии культуры домашнего концертирования. В Брюсселе эта практика получила широкое распространение в том числе и в художественной среде. Так, по понедельникам музыкальные вечера проходили в доме художницы Анны Бох. Они имели широкий социальный резонанс и получили не только освещение в дневниковых записях и письмах представителей группы «Свободной эстетики», но обсуждались в прессе. Новый особняк художницы, возведенный в 1903 году по проекту Поля Германуса на углу улицы Флёрхатсестейвех и улицы де л'Аббей, находился в особой творческой части района Иксель. Зум Уолтер вспоминал: «Эта улица де л'Аббей представляет собой своего рода деревню художников, которые усердно посещают друг друга, и в летние дни музыкальные отрывки вырываются из открытых окон и пересекают сады. Виолончель от профессора консерватории, скрипка и фортепиано от Изаи, органная музыка от репетиций у Анны Бох, вагнеровские аккорды от моей музыкальной тети Жюли» [Bauer, Paredis, 2023, p. 196].

Анна Бох (1848–1936) с раннего детства проявляла большой музыкальный талант. Она освоила фортепиано и орган, игру на котором практиковала во время воскресной мессы. Уже во взрослом возрасте она обучалась игре на альти, отмечая в письмах, что этот инструмент редко встречается в кругах любителей музыки. Бох была столь увлечена музыкальным исполнительством, что всерьез подумывала о том, чтобы бросить живопись. Она писала: «Сколько раз я выбрасывала свои кисти, клянясь себе никогда больше не брать их в руки. Я садилась за пианино в ярости — прекрасной ярости! Великолепной ярости! Вскоре какая-нибудь чудесная мелодия возвращала моей умиротворенной душе сладостные переживания очередных стремлений» [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

Бох давала концерты в Брюсселе и Ля Лувьере, поддерживала молодых исполнителей [Thomas, 2023, p. 17]. Как дом ее родителей был пристанищем музыкальных талантов Бельгии (Виктор Бох был почетным президентом сразу нескольких музыкальных сообществ [Caspers, 2023, p. 111]), так и ее брюссельские особняки — сначала на улице де ла Туасон д'Ор, дом 73 (1895), затем на улице де л'Аббей (1903) — стали эпицентрами музыкальной жизни столицы [Bauer,

Paredis, 2023, p. 194]. Художница сама регулярно бралась за инструмент вместе с известнейшими музыкантами Бельгии — скрипачом Эмилем Анье, виолончелистом и преподавателем Эдуардом Якобсом. Кругу ее друзей и постоянных участников домашних концертов принадлежал Эжен Изай. 18 марта 1911 года они вместе исполнили концерт для скрипки с оркестром ми бемоль мажор Моцарта. В тот же вечер Анна Бох вместе с мадам Вейлер и мадемуазель Эверертс сыграли концерт для трех клавесинов ре минор И.С. Баха [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

О составе участников музыкальных вечеров Анны Бох можно судить по записям гостевой книги. Среди прочих в ней значатся братья Изай, струнный квартет Циммера, пианисты Гюстав Кефер, Артур Де Греф и Димитрис Митропулос, композиторы Франсуа-Огюст Геварт, Венсан д'Энди и Габриэль Форе. В 1906 году в *L'Art Moderne* в статье, посвященной Габриэлю Форе, Октав Маус упоминал «чудесное исполнение» [Maus, 1906, p. 91] реквиема Форе, данного в доме мадемуазель Анны Бох в присутствии самого маэстро. Форе так передавал свое восхищение в письме супруге 26 марта 1906 года: «Мы купались в нем, он звучал так точно, так исполнительски совершенно. Он меня тронул до глубины души... Дом красиво приспособлен под музыку, имеет большой орган, публика внимательная и полная энтузиазма» [Bauer, Paredis, 2023, p. 199].

Музыкальный репертуар Анны Бох был очень разнообразным и включал произведения от эпохи Ренессанса до сочинений Клода Дебюсси. Среди бельгийских композиторов она выделяла Жозефа Йонгена, Августа Де Бука, Раймона Мулярта, Леона Декруа. Как уже было упомянуто, Бох была вагнерианкой и вместе с Октавом Маусом четырежды посетила байройтский фестиваль — в 1876, 1882, 1886 и 1889 годах.

В паре шагов от особняка Анны Бох, на все той же улице де л'Аббей, под номером 59 располагался дом Константана Мёнье. Несмотря на то что имя этого мастера ассоциируется прежде всего с поэтизацией жизни социальных низов и поиском новой иконографии заводских рабочих, шарлеруанских шахтеров и антверпенских грузчиков, следует признать, что он многое сделал для музыкальной жизни Бельгии.

Мёнье был глубоко интегрирован в современную музыкальную культуру. Этому способствовала его супруга — учительница музыки из Франции, брак с которой был заключен в самом начале

художественной карьеры скульптора, в 1862 году. Их шестеро детей демонстрировали большие музыкальные способности, но, к сожалению, четверо из них прожили недолго, что Мёнье мучительно переживал. Сын Карл в итоге стал гравером и сотрудничал с отцом [Никитюк, 1974, с. 24]. В 1870–1880-е годы Мёнье поддерживает дружеские контакты с директором театра Ла Монне. Он был также хорошо знаком с ведущими представителями европейской музыкальной сцены, бывавшими в Брюсселе.

В 1880-е годы, откликаясь на тотальное увлечение бельгийцев Вагнером, в своей мастерской Мёнье организовал несколько тематических концертов. В частности, 16 марта 1886 года при поддержке Всемирного вагнеровского общества здесь был исполнен первый акт «Валькирии», а также вторая сцена из «Гибели богов». Рассуждая о роли Вагнера в творческой жизни Мёнье, Ролан ван дер Хуven с известной долей сарказма замечает: «В эти годы валькирии и андалузские производители сигар подчеркивали творческий горизонт Константина Мёнье, вероятно, отражая эстетические дебаты Бизе — Вагнера, которые волновали европейский мир оперы» [Van der Hoeven, 2021, p. 57]. В данном случае под «андалузскими производителями сигар» подразумевается созданный в Севилье цикл живописных работ Мёнье, среди которых самой известной является «Табачная фабрика в Севилье» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). Однако сколь бы привлекательной ни казалась подобная постановка проблемы, вряд ли в испанской тематике работ Мёнье 1880-х годов следует видеть живописное воплощение музыкальной антиномии «Вагнер — Бизе».

В ателье меломана Константина Мёнье музыка могла звучать и прямо во время сеансов позирования. Так, описывая впечатление, которое производило исполнительское мастерство Эжена Изай на современников, Лев Григорьевич Гинзбург приводит слова одного из биографов великого льежского скрипача, утверждавшего, что, работая над барельефом с изображением Эжена Изай, Мёнье просил того прелюдировать на темы сонаты для скрипки и фортепиано ля мажор Сезара Франка [Гинзбург, 1959, с. 38–39]. Это камерное произведение само по себе уже явилось событием для бельгийской музыки. Хорошо известно, что оно было написано французским композитором специально для молодого коллеги из Льежа и выслано Изай в Арлон, чтобы

быть исполненным с пианисткой Мари Борд-Пэн перед собравшимися в день женитьбы великого скрипача на Луизе Бурдо в сентябре 1886 года. Спустя два года соната A-dur была торжественно исполнена на концерте в салоне общества «ХХ». Мадлен Маус так описывает впечатления от услышанного: «Но вот случилось то, чего никто не мог предсказать и что осталось незабываемым. Во время исполнения сонаты быстро спустились зимние сумерки. В залах музея не стали зажигать свет. Постепенно тьма окутала собрание, а вскоре погрузила всех в полную темноту. Изаи и госпожа Борд продолжали играть по памяти; и вот в такой мистической атмосфере 7 февраля 1888 года состоялось первое слушание сонаты Франка в Брюсселе в обществе „ХХ“» [Maus, 1980, p. 77].

Возвращаясь к Константану Мёнье, отметим, что пересказанный Л.Г. Гинзбургом эпизод, по-видимому, связан с историей создания барельефного оплечного портрета Эжена Изаи, датированного 1901 годом и ныне хранящегося в собрании Королевских музеев изящных искусств Бельгии в Брюсселе. Стабильное композиционно-пространственное решение, при котором модель представлена строго в профиль, контрастирует с экспрессивной лепкой формы, а также дробными, нервными линиями, очерчивающими разметающиеся волосы скрипача и остов его музыкального, кажется почти миниатюрного, инструмента. Переданный Мёнье образ буквально точно соответствует тому описанию, которое приводит в беседе с Гинзбургом Борис Осипович Сибор: «...Внешность Изаи была необычайно красочна и эффектна: высокий, крупный, с характерной мужественной головой и благородной осанкой. Скрипка большой мензуры (Гварнери), на которой он играл, казалась миниатюрной по сравнению с его массивной фигурой» [Гинзбург, 1959, с. 181].

Музыкальные концерты устраивались в доме Октава Мауса. Эдмон Пикар также регулярно превращал свою частную резиденцию, гордо названную Maison d'Art, в концертный зал для прослушивания современных исполнителей.

Музыка постоянно звучала на вилле Блуменверф Анри ван де Вельде. Об этом свидетельствуют многочисленные фотографии, часть из которых была использована для оформления «Альбома современного женского платья, выполненного согласно замыслу художника» (1900, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). На одной из них

мы видим Марию Сет, супругу архитектора, стоящую спиной к роялю «Блютнер», который торжественно занимает центральное место в гостиной на первом этаже. На попире виднеются ноты «Девы-избранницы» Дебюсси, рядом лежит переложение Вагнера. На заднем плане стену гостиной украшает живописный портрет мадам ван де Вельде кисти Тео ван Риссельберге, представляющий Марию Сет за фисгармонией (1891, Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Эта картина, согласно последним исследованиям определившая архитектурную композицию и колористическое решение всей виллы Блуменверф [Van Loo, 2018, p. 43], сыграла значительную роль не только в бельгийском зодчестве эпохи ар-нуво. Она явилась эталонным произведением национального бельгийского неомпрессионизма, к началу 1890-х годов обретшего жанровую самостоятельность по отношению к французскому образцу. Во многом благодаря Тео ван Риссельберге метод пуантилизма был особым образом адаптирован к нуждам портретной живописи и потерял ту идейную основу, которая была сформулирована Ж. Сёра на основе изучения теорий М.Э. Шеврёля, Ш. Блана и О. Руда.

Профильный портрет Марии ван де Вельде за фисгармонией входит в живописную сюиту, моделями для которой последовательно послужили сестры Сет — Алиса, Мария и Ирма. Все три сестры, дочери крупного промышленника Жерара Сета, были музыкально одарены и пользовались успехом на частных и публичных концертах.

Портрет Алисы (1888, Музей Мориса Дени, Сен-Жермен-ан-Ле) был создан Тео ван Риссельберге в 1888 году. По мнению Джейн Блок, он явился не только первой неомпрессионистической работой мастера, но тем произведением, с помощью которого художник заявил о себе как о портретисте [Block, 2007, p. 188]. Ничто в этой картине не выдает музыкального таланта модели. Алиса Сет представлена в полный рост, в концертном платье белого цвета, которое в свете уходящего дня приобретает голубовато-фиолетовый оттенок. Она стеснительно опирается на мраморную поверхность стола, богатое оформление барочного подстоля которого перекликается с декоративным орнаментом ковра у ее ног. Пространство портрета расширяется за счет введения зеркала, отражение в котором проблематизирует пространство и ставит перед зрителем те же вопросы,

что и «Бар в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане (1882, Институт искусства Курто, Лондон).

В 1894 году к портретам Марии и Алисы Тео ван Риссельберге добавляет изображение Ирмы, которая как музыкант добилась наибольшей известности среди сестер Сет. Она начала осваивать игру на скрипке в пятилетнем возрасте. Когда девочке исполнилось девять, ее учителем стал Август Вильгельми, подготовивший ее в достаточной мере для того, чтобы в четырнадцать лет Ирма успешно поступила в Королевскую консерваторию Брюсселя в класс Эжена Изаи. С этого момента ее карьера развивалась стремительно. В пятнадцать лет совместно с Изаи она уже давала концерты в лондонском Сент-Джеймс-холле. Вплоть до Первой мировой войны Ирма Сет была одной из самых известных скрипачек Западной Европы.

В 1894 году, когда Ирма Сет сочила свое музыкальное образование законченным и начала независимую от Изаи карьеру музыканта, Тео ван Риссельберге завершил свою живописную сюиту с изображением семейства Сет, добавив к ней недостающий портрет младшей сестры (1894, Музей Пти Пале, Женева). Фигура Ирмы представлена в полный рост и занимает почти все пространство полотна. Смычок занесен над скрипкой и, кажется, вот-вот ударит по струнам. Взгляд Ирмы направлен резко вправо, туда, где за пределами картинного пространства, возможно, находится пюпитр с нотами. Нежно-розовое платье намекает на юность исполнительницы, в то время как уверенная поза говорит об опыте и профессиональной смелости. На заднем плане мы видим наполовину скрытую от глаз зрителя фигуру слушательницы, вероятно Марии Сет [Leonard, 2017, p. 57]. Сестра Ирмы сидит неподвижно, откинувшись на мягкую спинку кресла и подложив под бок подушку. Однако рука, лежащая на коленях, превращает слушательницу в важного актора музыкального процесса. Кисть Марии расположена на одной линии с рукой Ирмы, в которой та держит смычок. Такое композиционное сопоставление подчеркивает тесную связь между фигурами.

Ирма Сет по понятным причинам регулярно становилась моделью для различного рода произведений изобразительного искусства. Скульптор Поль дю Буа, женатый на Алисе Сет, несколько раз обращался к ее образу. В небольшой скульптуре «Скрипачка» (1889, Королевская консерватория, Брюссель) он изобразил

ее девочкой-вундеркиндом. Внешность, силуэт и прическа подсказывают, что скульптор, видимо, следовал не столько натурным впечатлениям, сколько фотографии авторства Адольфа Хамесса (н.д., Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). В 1890 году дю Буа вновь обратился к образу Ирмы, создав на этот раз экспрессивный оплечный бюст свояченицы (бюст девушки, предположительно Ирмы Сет, 1890, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). На этот раз от девочки-исполнительницы не осталось и следа. Перед зрителем предстала прекрасная юная девушка со свободно убранными волосами и челкой на бочок. Воротник концертного платья, словно колышущийся на ветру, добавил очарования образу.

Благодаря супруге и ее семье дю Буа был востребованным скульптором в музыкальной среде Бельгии. К примеру, у него имеется целый корпус мемориальных бюстов величайших музыкантов страны: пианиста Огюста Дюпона (1892, Королевская консерватория, Брюссель), тенора и композитора Анри Варно (1893, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), поэта-песенника Антуана Клесса (1932, Парковая площадь, Монс) и пр.

Музыка постоянно звучала в доме Кнопфов. Жорж Кнопф, брат художника Фернана Кнопфа, непродолжительное время даже пробовал себя на профессиональной сцене. Он был известен в Брюсселе как музыкант, дирижер и пианист. Ходили слухи, что он брал уроки у Ференца Листа и через Франсуа Серве был знаком с самим Вагнером. Звезда Жоржа Кнопфа так и не смогла занять должное место на бельгийском музыкальном небосводе. В 1894 году вместе с Серве и Штраусом он организовал в Брюсселе «Общество новых концертов», следов деятельности которого до наших дней не дошло. В 1899 году он покинул Брюссель, чтобы в Мюнхене заняться переводами писем Вагнера [Van der Hoeven, 2021, p. 59–60].

Фернан Кнопф лично поддерживал дружеские отношения со многими музыкантами. Свидетельством тому является ряд произведений 1880-х годов — пастельный портрет скрипача Ашиля Лерминьо (1885, Музей Винсента ван Гога, Амстердам), живописный портрет Гюстава Кефера за пианино (1885, местонахождение неизвестно). Однако самой значимой и получившей широкую (в том числе скандальную) известность работой на тему репрезентации музыки стала «Слушая Шумана» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

В центре композиции Фернан Кнопф поместил профильное изображение своей матушки, которая, сидя в кресле и прикрыв ладонью лицо, напряженно слушает музыку, рождающуюся под пальцами сестры Маргариты, чья правая рука, занесенная над клавишами фортепиано, видна в верхнем левом углу картины. Диагональное сопряжение двух женских фигур дополняется сложным ритмом вертикалей и горизонталей, которые словно ретранслируют музыкальную насыщенность произведений Шумана. В центре зрительского внимания оказывается живописная демонстрация практики вдумчивого, интеллектуального музыкального слушания, лишь относительно недавно ставшего нормой в европейском буржуазном обществе [Johnson, 1995, p. 92–95].

Сравнивая произведения Кнопфа «Слушая Шумана» и портрет Ирмы Сет Тео ван Риссельберге, Анна Леонард замечает, что каждая картина является своего рода предельным случаем, «показывающим зависимость одного вида деятельности от другого [музицирования от слушания и наоборот. — *Е.К.*]... предлагает зрителю доступ к музыкальному опыту, эфемерность которого казалась фатальной для того, чтобы он когда-либо запомнился» [Leonard, 2017, p. 57].

В 1886 году картина «Слушая Шумана» оказалась в центре скандала, когда Джеймс Энсор, внимательно осмотрев произведение коллеги, обвинил Кнопфа в плагиате. Энсору казалось очевидным, что Кнопф, его однокурсник по Академии художеств и соратник по обществу «ХХ», «подсмотрел» идею своего полотна в его работе «У мисс», которая ныне известна под названием «Русская музыка» (1881, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). «У мисс» действительно было хорошо известным произведением, которое Энсор многократно экспонировал на различных площадках: в брюссельском Салоне 1881 года, парижском Салоне 1882 года, на Гентской выставке в 1883 году.

Сюжетно-тематически картины безусловно близки, но видеть в них пример плагиата не приходится. В работе над своим полотном Энсор, надо полагать, опирается на иконографию сцен музицирования XVII века. Здесь остро ощущается знакомство мастера с музыкальными уроками и концертами Габриэля Метсю, Герарда Терборха и Яна Вермеера. Главную героиню Энсор сагает за пианино спиной к зрителю. До недавнего времени считалось, что моделью для

написания девушки за инструментом послужила сестра художника Миш. Однако ныне исследователи склонны полагать, что этот образ писался Энсором с Анны Бох [Ensor & Brussels, 2024, p. 82]. Если это предположение верно, то оно способно объяснить причины, по которым в 1886 году художница решила приобрести «Русскую музыку» для пополнения личной художественной коллекции. Своим поступком Бох поддержала своего друга и коллегу и продемонстрировала, чью сторону она занимает в скандальном споре с Кнопфом. На пюпитре виднеется стопка раскрытых нот, которые героиня, судя по всему, читает с листа. За ее спиной Энсор помещает своего друга Альфреда Уильяма Финча, которого увлекает не столько музыка, сколько открывающийся вид из окна. Художника в меньшей степени волнует репрезентация домашнего музицирования и интеллектуального слушания. Акцент переносится на реалистическую демонстрацию бытовой буржуазной ситуации, когда личные взаимоотношения героев вынужденно ставятся выше той творческой деятельности, которой они посвящают свое свободное время.

Произведений, объединенных музыкальной иконографией, в творчестве Энсора совсем немного. Помимо «Русской музыки» наиболее известными являются сатирические «Гротескные певцы» (1891, частная коллекция), «Ужасные музыканты» (1891, галерея Патрика Дерома, Брюссель), «В консерватории» (1902, частная коллекция), а также живописные изображения дома художника с доминирующим в интерьере пианино — «Моя любимая комната» (1892, Музей искусства, Тель-Авив), «Энсор за фисгармонией» (1933, Музей Менард, Комаки). Можно также вспомнить некоторые офорты, среди которых особенно выделяется эстамп «Скелеты-музыканты» (1888, частная коллекция).

Однако бедность музыкальной иконографии не служит свидетельством отсутствия у Энсора интереса к музыкальной жизни своей страны. Известно, что, подобно Анне Бох или Октаву Маусу, он был большим поклонником Вагнера [Draguet, 1999, p. 209]. Сохранились зарисовки мастера, сделанные во время прослушивания «Валькирий» в Ла Монне в январе 1883 года (Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Более того, Энсор был человеком, исключительно одаренным в музыкальном отношении. В очень раннем возрасте он освоил игру на фортепиано. Не зная нотной грамоты и никогда не

практикуясь в пианистической технике, он подбирал музыку на слух [Wangermee, 1999, p. 221]. Во взрослом возрасте Энсор освоил флейту, игра на которой его серьезно увлекала. Визуальным подтверждением тому может служить фотография, на которой художник изображен сидящим на трубе одной из остендских крыш и играющим на флейте (1881, частная коллекция).

В начале XX века, уже после того, как художественная карьера Энсора подошла к завершению, он отдался написанию музыки. В 1906 году он приступил к сочинению шестиактового балета под названием «Песнь любви» (*La Gamme d'amour*). На полях партитуры художник оставлял экспрессивные маргиналии наподобие тех, что можно видеть в листе с нотами колыбельной (1906, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). Будучи самоучкой, Энсор не мог полагаться исключительно на свои силы, поэтому прибег к помощи друзей — Эме Муке, директора Консерватории в Остенде, и Мишеля Брюссельманса. Лишь в 1924 году «Песнь любви» была представлена публике в Королевской фламандской опере Антверпена.

Заключение

Художественная и музыкальная жизнь Бельгии рубежа XIX–XX веков неразрывно связаны друг с другом. Деятельность внеинституциональных творческих сообществ, заранее нацеленных на экспериментаторский поиск новых форм и смыслов, созвучен тем реформам, которые в это же время обнаруживаются в области музыкального искусства. Финансовое процветание страны, предопределенное целым рядом внешне- и внутривнутриполитических факторов, способствует обновлению театральных площадок, продвижению новых имен, формированию специальных музейных собраний, пополнению частных коллекций произведениями актуального изобразительного искусства и пр. В этот же период выдвигаются люди, подобно Октаву Маусу способные своевременно саккумулировать нужные силы и превратить традиционные выставочные пространства в творческие лаборатории, где плечом к плечу работают Анри ван де Вельде и Эжен Изаи, Габриэль Форэ и Тео ван Риссельберге, Венсан д'Энди и Константан Мёнье. Возможно, слушая музыку в исполнении Гюстава Кефера, Кнопф утверждает в идее необходимости следования принципам музыкальной гармонии

в живописи. Вполне вероятно, что Энсор обнаруживает необходимую «оркестровку» для своего масленичного маскарада во «Въезде Христа в Брюссель в 1889 году» (1888, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес) на одном из домашних концертов Анны Бох.

Исследование показывает, что интенсивность музыкальной и художественной жизни Бельгии на рубеже веков такова, что две эти творческие сферы непременно должны рассматриваться в комплексе. В противном случае «Русская музыка» Энсора, «Слушая Шумана» Кнопфа, портреты сестер Сет Тео ван Риссельберге, как и большинство других произведений, объединенных музыкальной иконографией, лишатся сложных тонально-смысловых переходов и потеряют семантически значимую составляющую авторского нарратива.

Источники:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6330. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (дата обращения 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6331. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (дата обращения 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888 // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 79631. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fr&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*EF*C1*FB*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (дата обращения 01.09.2024).

Список литературы:

- 4 Гинзбург Л.С. Эжен Изаи. М.: Музгиз, 1959. 200 с.
- 5 Ключина Е.В. Выставочная деятельность общества «XX»: значение и особенности // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. № 25. С. 114–126.
- 6 Никитюк О.Д. Константин Менье. 1831–1905. М.: Искусство, 1974. 151 с.
- 7 Томпакова О.М. Александр Скрыбин в Старом и Новом Свете: Бельгия; Голландия; США. СПб.: Экстрапринт, 2003. 65 с.
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 192–205.
- 9 Bautier A.-M. Wangermée. Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles // Revue Belge de Philologie et D'Histoire. 1952. T. 30. Fasc. 1–2. P. 438–439.
- 10 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe // Nineteenth-Century Art Worldwide. 2007. № 1. P. 184–198.

- 11 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 28–54.
- 12 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 110–127.
- 13 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde: Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique) // Le musée virtuel Richard Wagner. URL: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (дата обращения 01.09.2024).
- 14 Draguet M. James Ensor ou La fantasmagorie. Bruxelles: Gallimard, 1999. 253 p.
- 15 Ensor & Brussels / Ed. by D. van Heesch. Bruxelles: Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 16 Guisset J. Emile Fabry: 1865–1966. Bruxelles: Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 17 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895 // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 169–170.
- 18 Johnson J.H. Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1995. 384 p.
- 19 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892) // Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal / D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur: P. Somogy édition d'art, 2014. P. 40–63.
- 20 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects // In Concert! Musical Instruments in Art, 1860–1910 / Ed. by F. Frank and B. Thomson. Giverny: Musée des impressionnismes; Paris: Hazan, 2017. P. 49–59.
- 21 Maus M.O. Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914. Bruxelles: Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 22 Maus O. La Musique // L'Art Moderne. 1891. Janvier 4. № 1. P. 6–7.
- 23 Maus O. Gabriel Fauré // L'Art Moderne. 1906. Mars 25. № 12. P. 91–92.
- 24 Thomas T.M. Preface // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 16–17.
- 25 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène? // Cahiers Bruxellois. Novembre 2021. LII (1). P. 47–75.
- 26 Vander Linden A. Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914). Bruxelles: Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 27 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique // Bruxelles patrimoines. Décembre 2018. № 29. P. 41–51.
- 28 Wangermee R. James Ensor et ses musiques // Bulletins de l'Académie Royale de Belgique. 1999. T. 10. № 7–12. P. 221–247.
- 29 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville // Journal of the Fantastic in the Arts. 1990. Vol. 3. № 1 (9). P. 5–14.
- 30 Ysaye E. La point de l'archet // L'Art Moderne. 1903. Mai 3. P. 163–165.

Sources:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6330. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (accessed 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6331. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (accessed 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888. *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 79631. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fr&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*EF*C1*FB*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (accessed 01.09.2024).

References:

- 4 Ginzburg L.S. *Ehzen Izai* [Евгений Ясаё]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 200 p. (In Russian)
- 5 Klyushina E.V. Vystavochnaya deyatel'nost' obshchestva «XX»: znachenie i osobennosti [Exhibition Activities of the Belgian Art Group "Les XX"]. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Scientific Works of the Historical Faculty of St. Petersburg University], 2016, no. 25, pp. 114–126. (In Russian)
- 6 Nikityuk O.D. *Konstntin Men'e. 1831–1905* [Constantin Meunier. 1831–1905]. Moscow, Iskustvo Publ., 1974. 151 p. (In Russian)
- 7 Tompakova O.M. *Alexander Skryabin v Starom i Novom Svete: Bel'giya; Gollandiya; SShA* [Alexander Scriabin in the Old and New Worlds: Belgium; Holland; USA]. St. Petersburg, Ehkstraprint Publ., 2003. 65 p. (In Russian)
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 192–205.
- 9 Bautier A.-M. Wangermée. Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles. *Revue Belge de Philologie et D'Histoire*, 1952, t. 30, fasc. 1–2, pp. 438–439.
- 10 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2007, no. 1, pp. 184–198.
- 11 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 28–54.

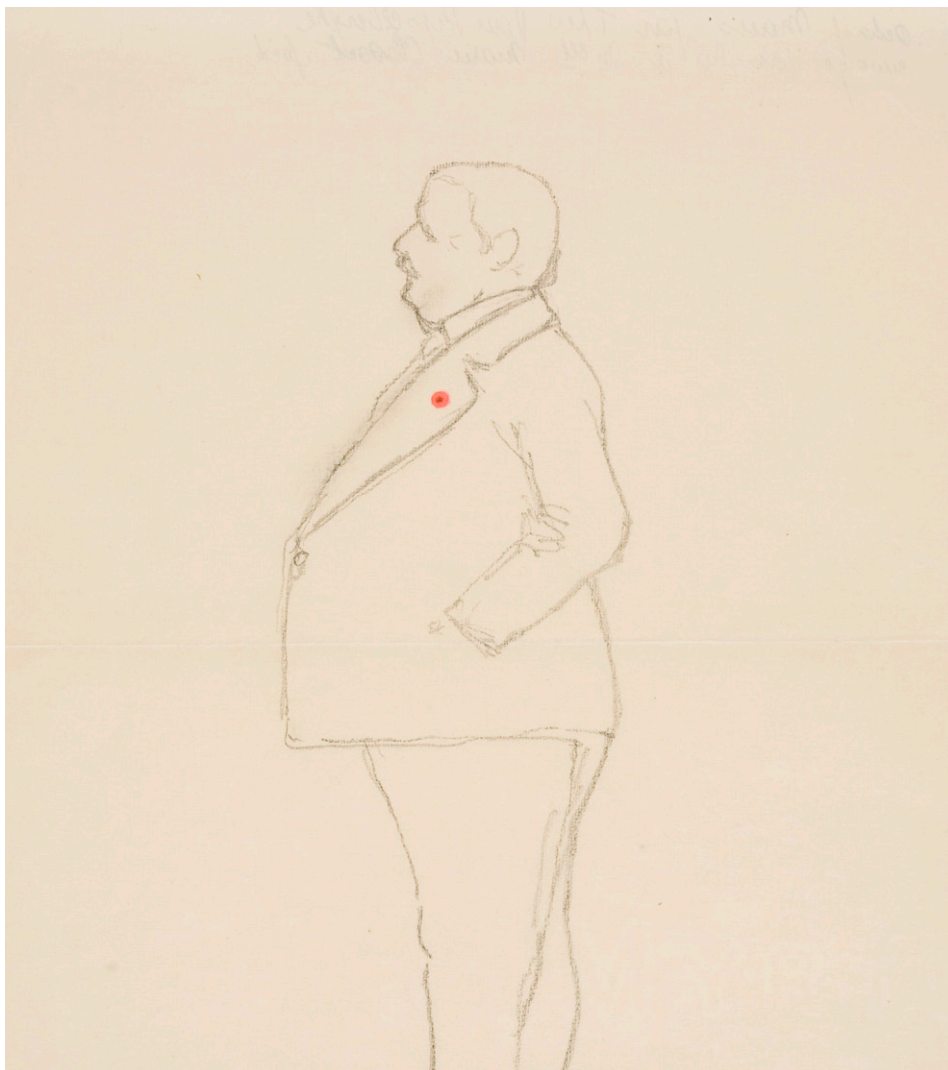
- 12 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 110–127.
- 13 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde: Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique). *Le musée virtuel Richard Wagner*. Available at: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (accessed 01.09.2024).
- 14 Draguet M. *James Ensor ou La fantasmagorie*. Bruxelles, Gallimard, 1999. 253 p.
- 15 *Ensor & Brussels*, ed. D. van Heesch. Bruxelles, Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 16 Guisset J. *Emile Fabry: 1865–1966*. Bruxelles, Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 17 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 169–170.
- 18 Johnson J.H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1995. 384 p.
- 19 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892). *Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal*, D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur, P. Somogy édition d'art, 2014, pp. 40–63.
- 20 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects. *In Concert! Musical Instruments in Art, 1860–1910*, eds. F. Frank and B. Thomson. Giverny, Musée des impressionnismes, Paris, Hazan, 2017, pp. 49–59.
- 21 Maus M.O. *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914*. Bruxelles, Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 22 Maus O. La Musique. *L'Art Moderne*, 1891, Janvier 4, no. 1, pp. 6–7.
- 23 Maus O. Gabriel Fauré. *L'Art Moderne*, 1906, Mars 25, no. 12, pp. 91–92.
- 24 Thomas T.M. Preface. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 16–17.
- 25 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène? *Cahiers Bruxellois*, Novembre 2021, LII (1), pp. 47–75.
- 26 Vander Linden A. *Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914)*. Bruxelles, Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 27 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique. *Bruxelles patrimoines*, Décembre 2018, no. 29, pp. 41–51.
- 28 Wangermee R. James Ensor et ses musiques. *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, 1999, t. 10, no. 7–12, pp. 221–247.
- 29 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1990, vol. 3, no. 1 (9), pp. 5–14.
- 30 Ysaÿe E. La point de l'archet. *L'Art Moderne*, 1903, Mai 3, pp. 163–165.



Ил. 1. Международная выставка живописи и скульптуры, организованная обществом «Les XX» во Дворце изобразительных искусств Брюсселя. Афиша. 1884. Цветная литография. 87,9 × 60,1 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Фото: Ж. Гелейн. Инвентарный номер AACB 11357. Источник: <http://www.opac-archibald.be/>
Fig. 1. The International Exhibition of Painting and Sculpture, Organized by Les XX. Palais des Beaux-Arts, Brussels. Poster. 1884. Colour lithography. 87.9 × 60.1 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Photo: J. Geleyns. Inventory number AACB 11357. Source: <http://www.opac-archibald.be/>



Ил. 2. Тео ван Риссельберге. Свободная эстетика, графические и пластические искусства, концерты и конференции. Афиша. 1896. Цветная литография. 93,4 × 68,2 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Фото: Ж. Гелейн. Инвентарный номер AACB 36498. Источник: <http://www.opac-archibald.be/>
Fig. 2. Théo van Rysselberghe. La Libre Esthétique, Graphic Arts and Plastic Arts, Concerts and Conferences. Poster. 1896. Colour lithography. 93.4 × 68.2 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Photo: J. Geleyns. Inventory number AACB 36498. Source: <http://www.opac-archibald.be/>



Ил. 3. Тео ван Риссельберге. Октав Маус. Н.д. Бумага, карандаш. 18,4 × 14,3 см. Музей изящных искусств, Гент. Инвентарный номер 2001-T. Источник: <https://www.mskgent.be/en/collection/2001-T>

Fig. 3. Théo van Rysselberghe. Octave Maus. N.d. Pencil drawing. 18,4 × 14,3 cm. Museum of Fine Arts, Ghent. Inventory number 2001-T. Source: <https://www.mskgent.be/en/collection/2001-T>

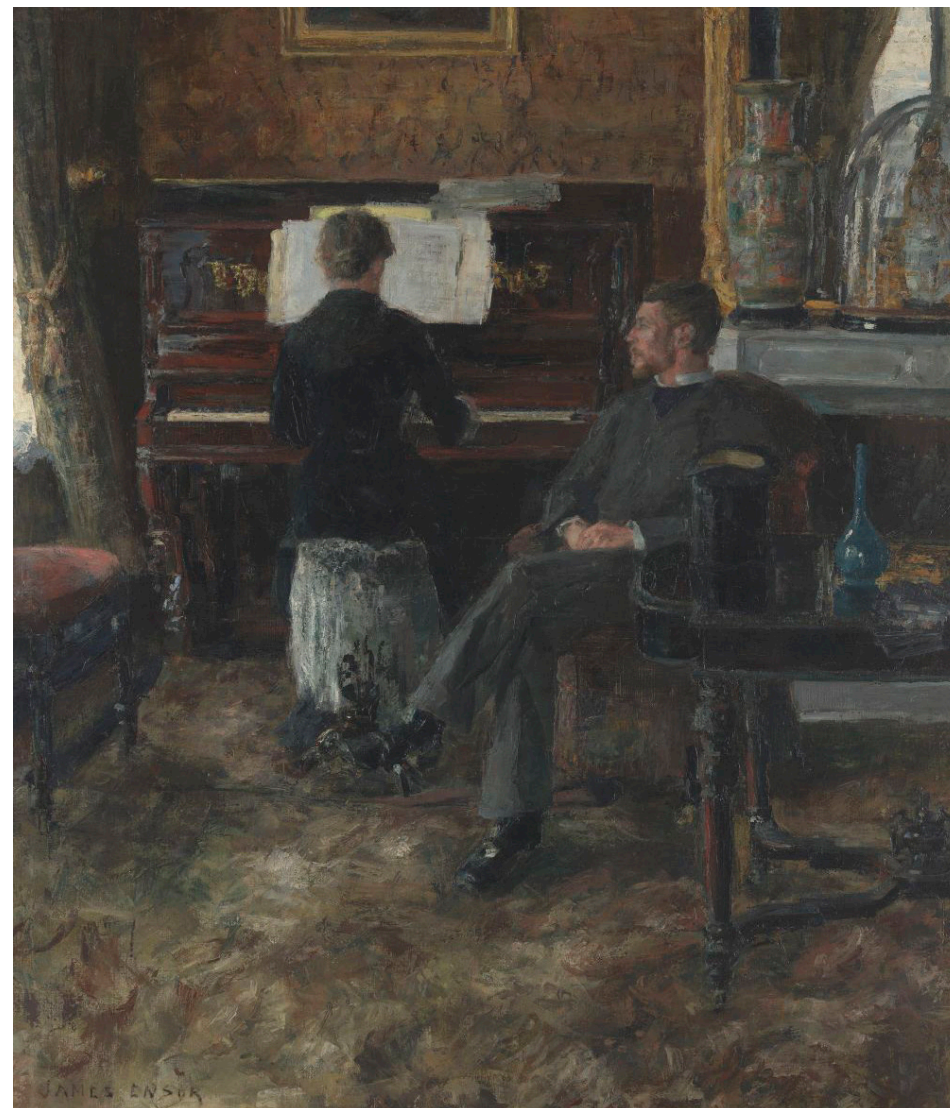


Ил. 4. Тео ван Риссельберге. Портрет Марии Сет за фисгармонией. 1891. Холст, масло. 120 × 86 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Фото: Х. Мартенс. Номер фотографии 0030154000. Источник: <https://artinflanders.be/>

Fig. 4. Théo van Rysselberghe. Maria Sèthe at the Harmonium. 1891. Oil on canvas. 120 × 86 cm. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Photo: H. Maertens. Photo number 0030154001. Source: <https://artinflanders.be/>



Ил. 5. Адольф Хамесс. Ирма Сет. Н.д. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель. Фото: Д. дю Буа. Инвентарный номер Mus. Ms. 4998/7. Источник: <https://www.kbr.be/>
Fig. 5. Adolphe Hamesse. Irma Sèthe. N.d. Royal Library of Belgium, Brussels. Photo: D. Du Bois. Inventory number Mus. Ms. 4998/7. Source: <https://www.kbr.be/>



Ил. 6. Джеймс Энсор. Русская музыка. 1881. Холст, масло. 133 × 110 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Номер фотографии 40642. Источник: <https://www.kmska.be/>
Fig. 6. James Ensor. Russian Music. 1881. Oil on canvas. 133 × 110 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Item number 40642. Source: <https://www.kmska.be/>

UDC 7036.45; 78.072.2

LBC 85.103(3)

Klyushina Elena V.

PhD (in Art History), Researcher, St. Petersburg State University, 7–9

Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

Keywords: musical iconography, Belgian art, music in Belgium, Octave Maus, Vincent d'Indy, Eugène Ysaÿe, Fernand Khnopff, James Ensor, Les XX, La Libre Esthétique*The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23-28-01577 "Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Centuries".*

Klyushina Elena V.

Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-204-269

For cit.: Klyushina E.V. Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19th and 20th Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>. (In English)

Для цит.: Ключина Е.В. Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>.

Ключина Елена Витальевна

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
ResearcherID: N-1715-2015
Scopus Author ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Ключевые слова: музыкальная иконография, бельгийское искусство, музыка в Бельгии, Октав Маус, Венсан д'Энди, Эжен Изаи, Фернан Кнопф, Джеймс Энсор, Общество XX, Свободная эстетика

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX – первой половины XX века».

Ключина Елена Витальевна

Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков

Abstract. The article is devoted to the specifics of the organization of musical life in Belgium at the turn of the 19th and 20th centuries and its reflection in the iconography of Belgian fine art. Within the framework of the set objectives, the author determines the origins of the formation and features of independent artistic communities. One of the distinctive features inherent in Belgian non-institutional art is the high involvement of its representatives in various musical practices. Particular attention is paid to the initiatives implemented in the 19th century by the Brussels Conservatory, as well as the transformation of the theatre and music environment of Brussels in the second half of the century. Having briefly covered the history of the reconstruction of La Monnaie, the author determines the significance of R. Wagner's productions for this opera house. Particular attention is paid to the role of Belgian artists in the creation of theatrical costumes and scenery. In determining the organizational specifics of international concert activity in Brussels, great importance is attached to the figure of Octave Maus, secretary of the societies Les XX and La Libre Esthétique. Based on the analysis of the epistolary heritage and concert programs, a periodization of the musical life of the Vingttists, as well as representatives of La Libre Esthétique, is developed and introduced into scientific circulation. The last section of the article describes and analyses masterpieces of painting and sculpture, which should be considered key in the musical iconography of the fine arts of Belgium at the turn of the century, for example, the works of Anna Boch, Théo Van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor, Constantin Meunier and some others.

Аннотация. Статья посвящена специфике организации музыкальной жизни Брюсселя рубежа XIX–XX веков и ее отражения в иконографии бельгийского изобразительного искусства. В рамках поставленных задач автор определяет истоки формирования и особенности организации независимых художественных сообществ. В качестве одной из отличительных черт, присущих именно бельгийскому внеинституциональному искусству, называется высокая вовлеченность его представителей в различные музыкальные практики. Отдельное внимание уделяется инициативам, реализованным в течение XIX века брюссельской консерваторией, а также трансформации театрально-музыкальной среды Брюсселя второй половины века. Кратко осветив историю перестройки Ла Монне, автор определяет то значение, которое имели для этого оперного театра постановки Р. Вагнера. Особо оговаривается роль бельгийских художников в создании костюмов и декораций. При определении организационной специфики международной концертной деятельности Брюсселя большое значение придается деятельности Октава Мауса, секретаря обществ Les XX и La Libre Esthétique. На основании анализа эпистолярного наследия, а также концертных программ разрабатывается и вводится в научный оборот периодизация музыкальной жизни вантистов и представителей «Свободной эстетики». В последнем разделе статьи приводятся описание и анализ произведений живописи и скульптуры, которые следует считать узловыми в музыкальной иконографии изобразительного искусства Бельгии рубежа веков — работы Анны Бох, Тео ван Риссельберге, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора и некоторых других.

Introduction

The present article is aimed at demonstrating the importance of a simultaneous study of symbolist visual art and musical practice. The two were often inextricably intertwined. At times, musical practice appeared to be the main catalyst for the creative searches of the masters who attributed themselves to the independent artistic groups of the 1880s and 1890s. Achieving the research goal is possible only with the application of the contextual approach that can highlight the complex ways of convergence of the designated creative practices. The article examines several factors characterizing the specifics of the Belgian visual and musical culture at the turn of the century. First of all, it specifies the role of the individual in the development and dissemination of the current pan-European musical tradition in the artistic environment of Belgium. In the centre of attention is the figure of Octave Maus, permanent secretary of the independent art society Les XX and organizer of the salons La Libre Esthétique (The Free Aesthetics), music lover and passionate Wagnerian, who, along with Maurice Kufferat and Guillaume Gide, put in considerable effort to maintain and spread the interest of the Belgian and, more broadly, the European audience in the musical heritage of the Bayreuth genius. Special attention is paid to the peculiarities of the organization of musical events and identifying their role in the life of independent art societies of Belgium. In this work we propose a periodization of the musical practice of Les XX and La Libre Esthétique, which, as will be shown, was directly dependent on the personal preferences and friendly contacts of Octave Maus. Particular attention is paid to the role of music in the lives of the prominent representatives of Belgian fine art. Not only does the article analyse individual paintings, but it also demonstrates the high level of integration of artists into the musical life of Brussels.

The specifics of the organization of the artistic and musical life of Belgium in the second half of the 19th – early 20th century

Even before gaining political independence, Belgium was distinguished by the exceptional diversity and richness of its artistic life. There successfully coexisted numerous institutions providing intense artistic training, e.g. Arts Academies in Antwerp (1663), Brussels (1711), Bruges (1717),

Ghent (1748), Liège (1775), etc. Each of them had its own analogue of the Paris Salon and on a regular basis held academic exhibitions, in which promising students could participate alongside with academicians. In 1814, the Belgian Salon started to take place in Ghent, Brussels, and Antwerp alternately. This contributed to stronger competition, increased quality of the exhibited works and the establishment of a steady stylistic pluralism, which in the second half of the 19th century became one of the distinctive features of Belgian artistic culture.

Like in most European countries, by the end of the 1860s, in Belgium there appeared certain preconditions for the emergence of artistic communities outside conventional academic structures. Thus, in 1868, the Free Society of Fine Arts (La Société Libre des Beaux-Arts, 1868–1876) was founded; its representatives mainly followed the realistic trend. The mid-1870s were marked by the appearance of the following associations: The Cocoon (La Chrysalide, 1875–1881), The Rise (L'Essor, 1876–1891), and the Union of Arts (L'Union des Arts, 1876–1885).

However, the most significant platform for the development of Belgian independent fine art was the Les XX group (1884–1893), the establishment and development of which was largely the result of the activity of Octave Maus. Having taken the position of executive secretary, he was responsible for the preparation of the annual February Salon, corresponded with regular and invited members of the society, was in charge of the safe-keeping and integrity, packaging and hanging of the works sent for exhibiting, looked for new names, prepared catalogues and advertising, participated in negotiations with exhibition venues, etc. After the voluntary dissolution of Les XX and its reorganization as La Libre Esthétique (1894–1914), Octave Maus took charge again and continued to put in considerable effort to develop national Belgian fine arts and preserve the results of the fruitful international artistic exchange of the 1880s – early 1890s.

The creative work of the members of Les XX and subsequently of La Libre Esthétique was not distinguished by stylistic unity. Among them were prominent representatives of the symbolist movement, as well as supporters of the fading realism and impressionism. After the performance of Georges Seurat and Paul Signac at the 1887 salon of Les XX, the permanent members of the society formed a bloc of adherents of the neo-impressionist method.

Among the independent artistic communities of the late 1890s, we should also mention Pour L'art (In the Name of Art, 1892–1939) modelled on the Parisian Salon of the Rose+Croix of Joséphin Péladan. It was organized by Jean Delville, a symbolist artist who brought together those who shared Péladan's aesthetics of idealistic art. On November 12, 1892, the first exhibition of Pour L'art featured the works by A. Ciamberlani, É. Fabry, A. Hannotiau, as well as those by representatives of European symbolism whose works had been exhibited several months earlier in the gallery of Paul Durand-Ruel at the salon of the Rose+Croix: M. Chabas, A. Séon, C. Schwabe and some others. Internal disagreements soon led to a crisis, in an attempt to overcome which, in 1896, Delville founded Salon d'Art Idéaliste (The Salon of Idealist Art, 1896–1898).

No matter how diverse and numerous the independent art communities of the second half of the 19th — early 20th centuries were, their public demand, sustainability and viability were determined by a number of organizational features inherent specifically in Belgian culture. The activity of independent art groups in Belgium went far beyond the joint performances of like-minded artists and took on a broad educational mission. Salons of independent art served as a meeting place for the European intellectual elite. They were a cultural space for public lectures on a wide variety of topics. Additionally, they played an important role in the reformatting of the publishing industry in the second half of the 19th century. Moreover, exhibitions of independent art associations almost always turned into concert and music events featured by the outstanding performers of the time, and the musical program impressed listeners with experimental diversity.

The increased public interest in the events organized by independent art associations can be explained by the rich cultural life of Brussels, which in the second half of the 19th century became one of the musical capitals of Western Europe.

Success in the field of musical culture was largely due to official patronage of the king [Canning, 1992, p. 39] who spared no expense in developing the musical culture of Belgium. The scope of the state support is especially visible when considering the history of the reconstruction and development of the La Monnaie opera house.

Gas lighting had been installed at La Monnaie as early as the 1820s, but on January 21, 1855, the building suffered a major fire. The project for the new modern opera was made by Joseph Poelaert in his traditional

style. The building had a cast-iron frame which allowed for the increased height and four storeys with boxes. La Monnaie was revived in the 1860s, and with the outbreak of the Franco-Prussian War, it became an important centre for the dissemination of German music. The opera house attracted the Parisian audience eager to enjoy the music of R. Wagner, who was taboo in France. With the premieres of *Lohengrin* in 1870 and *Tannhäuser* in 1873, the spirit of Wagnerism reigned in La Monnaie and strengthened even more with the first performance of *Tetralogy* in the German language on the stage of the opera house in 1882.

The fascination with Wagner in Brussels was truly widespread. An ardent admirer of his creative work was Leopold I, who, as legend has it, even on his deathbed forced his pianist Alexis Erel to perform fragments of *Lohengrin*, *The Flying Dutchman* and *Tannhäuser* [Crapanne].

The new Wagner productions at La Monnaie received enthusiastic reviews in the Brussels press. On a regular basis, the magazine *L'Art Moderne* published articles that provided detailed descriptions of the Bayreuth festivals and analysed world events associated with the composer. On January 4, 1891, *L'Art Moderne* published a text that should be seen as a declaration of Wagnerianism of Octave Maus himself, as well as most representatives of Belgian culture at the turn of the century. In that publication, Maus censured the music of the past, criticised contemporary composers for their inability to reach the level of the Bayreuth genius, and discussed the tasks that modern listeners and composers should set for themselves. He ultimately postulated: "We want new scores in the form of drama, not opera. We demand that they be polyphonic, vivid, and richly orchestrated; we want music and action to be so closely connected, so completely fused with each other, that they could not be separated" [Maus, 1891, p. 6].

There were many admirers of Wagner among the Belgian symbolist artists. Of particular interest is Henry de Groux, who, having forcedly left Les XX [Klyushina, 2016, p. 125], following the example of Henri Fantin-Latour, set about creating a cycle of paintings and graphic works on Wagner's epic [Henry de Groux, 1992]. De Groux's fascination with Wagner was so deep that, despite not being personally acquainted with him, he modelled his appearance and behaviour after the German composer.

Another devoted admirer of Wagner was Jean Delville. He confessed his admiration for the composer's work in a letter of November 1895

addressed to Charles Buls, who was then the mayor of Brussels: “The appearance of a spiritual genius like Wagner, and that of another one still not understood — Péladan — is the undeniable symptom of a spiritual renaissance. The 19th century will not be the century of Zola, but that of the idealist Wagner!” [Laoureux, 2014, p. 48]. Among Delville’s work, there is a range of paintings and graphic works inspired by Wagner. Suffice it to recall the work *Tristan and Isolde* (1887, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels) which testifies to the master’s search for iconology where the musical reference would be linked to the expression of light exciting spiritual ecstasy; *Parsifal* (1890, Royal Library of Belgium, Brussels) and other works united by Wagnerian iconography [Westcott, 1990, pp. 5–14].

The La Monnaie opera house is associated with the later work of Fernand Khnopff. In 1900–1914, he was employed in creating sets and costumes for numerous productions, Wagner’s *Parsifal* (1914) included. The costume sketches he created continued the trend towards the revival of neoclassical searches of the early 20th century and had little correlation with Khnopff’s distinctive style of the 1880s and 1890s. Another artist to collaborate with La Monnaie was Émile Fabry. In the early 20th century, he created a series of monumental decorative panels for the design of the main staircase of the opera house. Their plot and thematic diversity were determined by the master’s immersion in the ancient philosophical thought, the ideas of F. Nietzsche, particularly from the treatise *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (1872), and the epic legacy of Wagner [Guisset, 2000, p. 142].

The public enthusiasm for Wagner’s productions at the Royal Opera House in Brussels was satirically interpreted in Georges Lemmen’s painting *The Twilight of the Gods at La Monnaie* (1903, Museum of Modern Art, Ostend). Lemmen depicts the action on stage from a sharp, high angle, imitating the view from the back rows of the gallery. The footlights are on the actors who appear to be playing a scene from the second act, when Brünnhilde, seeking revenge, reveals Siegfried’s vulnerable spot to Hagen. The bright lighting turns the figures into life-size cardboard puppets, hardly capable of expressing the passionate impulse of Wagner’s characters. Nevertheless, the dark silhouettes of the audience members show that house is full. Everything seems to have frozen. Only the twisted hands of the conductor, raised above the glowing music stand, fly up to mark the orchestra’s entrance the next second.

François-Auguste Gevaert combined financial support and successful management of the conservatory with a policy of inviting world-class musicians to Belgium to teach and give regular solo concerts in Brussels. The conservatory had a special bureau which, since 1865, annually held popular classical music concerts many famous foreign musicians participated in [Tompakova, 2003, pp. 8–9]. R. Strauss, E. Grieg, A. Nikisch, F. Weingartner, and N. Rimsky-Korsakov performed as conductors.

However, up until the beginning of the 20th century, the concert society organized at the conservatory on Gevaert’s initiative did not have a venue that would meet its needs. The lack of comfortable and modern concert halls was a rather serious obstacle many Belgian musicians complained about. For instance, in an open letter of May 3, 1903 in the *L’Art Moderne* magazine, Eugène Ysaÿe wrote caustically: “Are you sure, my friend, that the Belgians see in music something more than a pleasant way to kill time? The question I pose concerns residents of the capital which does not even have a concert hall!” [Ysaÿe, 1903, p. 164].

The problem indicated by Ysaÿe would partly be compensated, on the one hand, by the widespread practice of organizing house concerts in Belgium, and on the other, by the concert and educational activity of two independent artistic groups, Les XX and La Libre Esthétique, which would play a truly pivotal role in the development of pan-European musical culture.

Octave Maus and his role in the transformation of Belgian musical culture at the turn of the century

In the last quarter of the 19th century, Octave Maus (1856–1919) was well-known both in the artistic and in the musical circles of Brussels. In 1881, together with Edmond Picard, he founded the most important literary and artistic magazine in Belgium, *L’Art Moderne*, in which he was an art and music critic.

In 1883, Maus supported young artists who decided to form an independent association called Les XX, and became its secretary. As noted earlier, he took responsibility for solving a variety of administrative tasks. It was to Maus that the members of Les XX owed the annual salon, which worked like a well-oiled machine and attracted the whole constellation of great international names. It traditionally opened in early February and

successfully functioned as an artistic, musical, lecture and educational venue for a month.

However, researchers do not always evaluate the role of Maus unambiguously. Susan Canning, for example, accuses Maus of collaborating with the authorities, arbitrary use of censorship, biased attitude towards individual members of the group, and the deliberate dissolution of Les XX for the sake of personal ambitions and financial gain [Canning, 1992, pp. 38–39]. S. Canning's ambiguous characteristics of Octave Maus does not go in line with what we find in the monograph by Albert Vander Linden on Maus's contribution to the musical life of Belgium. Vander Linden provides numerous quotes from memoirs and obituaries on the death of Octave Maus in 1919 [Vander Linden, 1950, pp. 12–14]. There are no grounds to suspect the researcher of bias and to claim that he deliberately selected quotes to flatter Maus. They just convince us of the fact that the fundamental role that purposeful and tireless Maus played in the development of Belgian culture at the turn of the century was recognition by his contemporaries.

The influence of Maus in Belgium was overwhelming. His role was not limited to conducting the artistic sphere of Brussels by means of performing administrative and secretarial work. Octave Maus was literally omnipresent. Vander Linden lists the honorary titles of the practicing lawyer, patron of the arts and musician: President of the Association of Belgian Writers, President of the Union of Belgian Periodical Press, Knight of the Order of Leopold, Officer of the Order of the Crown, etc. [Vander Linden, 1950, p. 12].

When the Charter of Les XX was approved in October 1883, it was unanimously decided that Octave Maus would be in charge of organizing concert activity of the association [Maus, 1980, p. 18]. Over the following thirty years of Les XX and La Libre Esthétique, it was he who organized musical events every February, with the exception of 1885, 1898, 1899 and 1900.

The concert repertoire of Les XX and La Libre Esthétique was varied. Despite the fact that Maus was a staunch Wagnerian and generally had a keen interest in the German musical tradition, his personal tastes did not impede organizing the first Belgian concert dedicated to the work of the young C. Debussy at La Libre Esthétique in 1894. The deep affection that Maus had for Vincent d'Indy and the Schola Cantorum de Paris did not

get in the way with appreciating M. Ravel or, in later years, with growing fond of the music of I. Stravinsky [Vander Linden, 1950, p. 8]. What stands out in the program of the February concerts is the large number of musical pieces performed for the first time. According to Vander Linden, new works accounted for over 90% of the total music performed [Vander Linden, 1950, p. 25]. This proves the truly innovative nature of the events.

Based on an analysis of the concert programs of Les XX and La Libre Esthétique, it is possible to give a conditional periodization of the musical life of the two most important artistic associations of the Fin de Siècle era.

The first period (1884–1888) was characterized by the absence of a coherent program of musical events. It was largely based on the personal musical preferences of the organizers of the Les XX exhibitions, as well as on the tastes of the invited musicians. Madeleine Maus described the first musical event organized by Les XX in 1884 as follows: “[The first evening. — *E.K.*] featured the Instrumental Union of Gustave Kéfer, a recently created small orchestra; another chamber music session was conducted by the violinist Emile Agniesz and the great pianist Arthur De Greef. Schubert, Mendelssohn, some Belgian works” [Maus, 1980, p. 28]. The concert program objectively did not correspond to the innovative artistic image of the salon. Musical conservatism, and at times blatant amateurism, stood in stark contrast to the presented pictorial and graphic works by J. Whistler, J.S. Sargent, M. Liebermann and others.

In 1886, at La Monnaie, the secretary of Les XX met Vincent d'Indy, student of César Franck, and they quickly became friendly. Madeleine Maus notes in her memoirs that the acquaintance was fateful for both of them: “From the first letters about concerts (the correspondence soon became daily) we notice a remarkable similarity of views <...> In both of them there is the same method and the same punctuality. The same persistence, the same sense of reality, the same psychological insight that enables them to expect nothing from some people and everything from others; the same elegance in dealing with officials, the same natural politeness, the same optimism and cheerful mind. And above all, the same enthusiasm, the same devotion, the same zeal for the service of art. I say „the service of art“ meaning first and foremost Vincent d'Indy as an organizer: for him, performing his own works is secondary, if not tertiary. His letters testify to the major and sincere purpose of his — to

introduce the audience of Les XX to the works by Fauré, Chausson and others” [Maus, 1980, p. 74–75].

By 1888, music had become an integral and equally important part of the artistic life of Les XX. If in the first years (namely in 1884, 1886 and 1887) musical events were held without prior discussion and thorough preparation of the program, and the works varied depending on the performers’ preferences, in 1888 the approach to organizing changed drastically, and preparations became consistent and meticulous. Such a transformation of the attitude to concert and musical practice became possible due to the engagement of professional musicians. In 1888, Maus invited Vincent d’Indy to perform this difficult task. In 1893, he was replaced by Eugène Ysaÿe, and in 1901, the organization of musical events was entirely taken over by Maus himself.

In this regard, the correspondence between Maus and Vincent d’Indy of January 1888 is particularly representative. Vincent d’Indy’s letters came in Brussels almost daily. On January 16, the composer provided a detailed and well-argued draft of the future program [Maus, 1980, p. 78–79]. It follows from the letter that Vincent d’Indy had familiarized himself with the concert schedule of potential performers in advance, had preliminarily agreed on the sequence of the pieces to be performed, etc. The letter of January 26 clarified the program and gave its estimated time: 1 hour 55 minutes for the first part, and 1 hour 45 minutes for the second. On January 28, 29 and 31, the program underwent final approval [Programme, AACB 79631, 1888]. The letters prove that Maus completely trusted Vincent d’Indy and gave him *carte blanche*. In the following years, their correspondence retained the tone of 1888: Vincent d’Indy set the musical agenda, and Octave Maus made minor corrections to it as he thought proper.

The duties performed by Vincent d’Indy were very similar to those of Théo Van Rysselberghe. Always in search of new names, relevant plastic language, and current artistic trends, Van Rysselberghe, in essence, acted as an agent, regularly sending letters from different parts of Europe to Maus with detailed reports on the latest artistic events. From correspondence it follows that the paintings and graphics of H. de Toulouse-Lautrec, A. Guillaumin, J.-L. Forain, G. Caillebotte, A. Sisley, and A. Dubois-Pillet appeared in the exhibition halls of Les XX owing to Van Rysselberghe [Lettre, AACB 6330, 1887; Lettre, AACB 6331, 1887].

Vincent d’Indy on his own accord performed similar tasks, thought, not always as successfully as Van Rysselberghe, as he gave preference to musical representatives of the school of César Franck, which he himself came from, as well as to those whose works appealed to him personally — G. Fauré, C. Debussy, A. Roussel, P. Dukas, P. de Bréville and E. Chausson. Maus did not particularly object to such a choice, since he was also friends with the composers proposed by Vincent d’Indy: Gabriel Fauré was a regular visitor to Maus’s house; Breville and Chausson were his friends.

In 1893, Vincent d’Indy was taken over by Eugène Ysaÿe, whose name as concert director would appear on the programs for the Brussels musical evenings for the following nine years. From that moment on, the vector of Les XX and subsequently La Libre Esthétique turned towards the performance and promotion of Belgian music. The national tradition was presented to listeners in combination with works by Russian, Spanish, and German composers.

In the mid-1890s, La Libre Esthétique introduced the practice of holding musical and educational events in the form of a conversation concert. Among the most significant events of the kind, we should highlight Musical Psychology (Henri Maubel, 1895), Poems Set to Music (Tristan Klingsor, 1900), Instrumental Suite (Vincent d’Indy, 1903), Humour in Music (Octave Maus, 1903), and Modern Musical Evolution (Louis Laloy, 1904).

Music in the life and creative work of individual representatives of Belgian art at the turn of the 19th and 20th centuries

The lack of convenient concert venues in Brussels played a positive role in the development of the culture of house concerts, which became a common practice in the artistic environment as well. Musical evenings held in the house of the artist Anna Boch on Mondays attracted much public attention. Apart from being written about in the diary entries and letters of the members of La Libre Esthétique, they were also discussed in the press. Anna Boch’s new mansion was located in the creative part of the Ixelles district, on the corner of Chaussée de Vleurgat and Rue de l’Abbaye. Zoom Walter recalled: “This Rue de l’Abbaye is a village of artists who diligently visit each other. On summer days musical excerpts come through open windows and cross the gardens. Cello by a conservatory professor, violin and piano by Eugène Ysaÿe, organ music from rehearsals at

Anna Boch's, Wagnerian chords by my musical aunt Julie" [Bauer, Paredis, 2023, p. 196].

From her very early age, Anna Boch (1848–1936) demonstrated a great musical talent. She mastered the piano and the organ, later she practiced during Sunday mass. As an adult, she studied the viola. Anna was so passionate about performing music that she seriously considered giving up painting. She wrote: "Many a time have I thrown away my brushes, swearing to myself never to pick them up again. I would sit down at the piano in a rage — a beautiful rage! A magnificent rage! And soon some delightful tune would return to my peaceful soul sweet anticipation of the coming aspirations" [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

Anna Boch gave concerts in Brussels and La Louvière, and supported young performers [Thomas, 2023, p. 17]. Her parents' house was a haven for Belgian musical talent [Caspers, 2023, p. 111], and so were her Brussels mansions. First, the one in Avenue de la Toison d'Or (1895), then the other one in Rue de l'Abbaye (1903) became the centre of the musical life of the capital [Bauer, Paredis, 2023, p. 194]. The artist herself regularly played together with Belgium's most famous musicians — violinist Emile Agniez, and cellist and teacher Édouard Jacobs. Eugène Ysaÿe belonged to her circle of friends and regular participants in her house concerts. On March 18, 1911, together they performed Mozart's violin concerto in E♭ major [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

The names of participants in the musical evenings at Anna Boch's can be found in the guest book. Among them were the Ysaÿe brothers, the Zimmer String Quartet, the pianists G. Kéfer, A. De Greef and D. Mitropoulos, the composers F.-A. Gevaert, V. d'Indy and G. Fauré. In 1906, in the article in *L'Art Moderne* dedicated to Gabriel Fauré, Octave Maus mentioned the "lovely performance" [Maus, 1906, p. 91] of Fauré's Requiem, given at Anna Boch's in the presence of the maestro himself. Fauré expressed his admiration in a letter to his wife on 26 March 1906: "We bathed in it, it sounded so precise, so perfectly performed. It touched me to the depths of my soul... The mansion is well-adapted for music, has a large organ; the audience is interested and enthusiastic" [Bauer, Paredis, 2023, p. 199].

Within a walking distance from the mansion of Anna Boch, building 59 in the same street Rue de l'Abbaye was the house of Constantin Meunier. Even though his name is primarily associated with the poeticization

of the life of the underclass and the search for a new iconography of factory workers, Charleroi miners, and Antwerp stevedores, it must be acknowledged that he made a remarkable contribution to the musical life of Belgium.

Constantin Meunier was deeply integrated into contemporary musical culture, which was facilitated by his wife, a music teacher from France [Nikityuk, 1974, p. 24]. In the 1870s and 1880s, Meunier maintained friendly contacts with the director of La Monnaie. He was also on good terms with the leading representatives of the European music who visited Brussels. In the 1880s, responding to the Belgians' fascination with Wagner, Meunier organized several thematic concerts in his studio. In particular, on March 16, 1886, with the support of the World Wagner Society, *The Valkyrie*, Act I, and *The Twilight of the Gods*, Scene II, were performed. Reflecting on the role of Wagner in Meunier's creative life, Roland Van der Hoeven notes sarcastically: "In those years, the Valkyries and Andalusian cigar makers outlined Constantin Meunier's creative horizon, probably reflecting the Bizet-Wagner aesthetic debate that agitated the European opera world" [Van der Hoeven, 2021, p. 57]. 'Andalusian cigar makers' refers to Meunier's cycle of paintings created in Seville, the most famous of which is *Tobacco Factory, Seville* (1883, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels). However, no matter how attractive such a formulation of the problem may seem, it is unlikely that one should see the Spanish themes of Meunier's works of the 1880s as a pictorial embodiment of the Wagner-Bizet musical antinomy.

In the studio of the music lover Constantin Meunier, music could be played right during the posing sessions. Describing the impression that the performing skills of Eugène Ysaÿe left on his contemporaries, Lev Ginzburg cites the words of one of the biographers of Ysaÿe who claimed that while working on a bas-relief depicting the violinist, Meunier asked him to prelude to the themes of the *Sonata in A major for Violin and Piano* by César Franck [Ginzburg, 1959, pp. 38–39]. This chamber work in itself was already an event for Belgian music. It was known to have been created by the French composer for the young colleague from Liège and sent to Ysaÿe in Arlon to be performed with the pianist Marie Bordes-Pène before the assembled audience on the day of Ysaÿe's marriage to Louise Bourdau in September 1886. Two years later, the *Sonata in A major* was solemnly performed at a concert in the salon

of Les XX. Madeleine Maus described the impressions of what she had heard: “But then something happened that no one could have predicted and that remained unforgettable. During the performance of the sonata, winter twilight quickly fell. The lights in the halls of the museum were not turned on. Soon everyone plunged into complete darkness. Ysaÿe and Madame Bordes continued to play from memory; and it was in such a mystical atmosphere that on February 7, 1888, Franck’s sonata premiered in Brussels at Les XX” [Maus, 1980, p. 77].

Returning to Constantin Meunier, it should be noted that the episode retold by L. Ginzburg is apparently connected with the history of the creation of the bas-relief shoulder-length portrait of Eugène Ysaÿe dated 1901 and currently kept in the collection of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels. The stable compositional and spatial solution of the model presented in profile contrasts with the expressive molding of the form, as well as the fractional, nervous lines of the violinist’s tousled hair and his musical instrument, seemingly miniature.

Music was regularly played at the Villa Bloemenwerf of Henry van de Velde. This is evidenced by numerous photographs, some of which were used in the design of the *Album of Modern Women’s Clothing Executed According to Artistic Designs* (1900, Royal Library of Belgium, Brussels). In one of them we see Maria Sèthe, the architect’s wife, standing with her back to a Blüthner piano, which occupies the central place in the living room on the ground floor. On the music stand there is the music text of Debussy’s *La Damoiselle Elue*, nearby is the transcription of Wagner. The wall in the background is decorated with a portrait of Madame van de Velde painted by Théo Van Rysselberghe, *Maria Sèthe at the Harmonium* (1891, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp).

This painting, according to recent studies, determined the entire architectural composition and colour scheme of the Villa Bloemenwerf [Van Loo, 2018, p. 43]. However, it is not only Belgian architecture of the Art Nouveau where it played a significant role. It was a benchmark work of national Belgian neo-impressionism, which by the early 1890s had acquired genre independence from the French model. Largely thanks to Théo Van Rysselberghe, the technique of pointillism was adapted in a particular manner to the needs of portrait painting and lost the ideological basis that was formulated by G. Seurat based on the theories of M. E. Chevreul, Ch. Blanc and O. Rood.

The profile portrait of Maria Van de Velde at the harmonium is part of a pictorial suite the models for which were the Sèthe sisters – Alice, Maria and Irma, daughters of a major industrialist Gérard Sèthe. All the three were musically gifted and enjoyed success in private and public concerts.

The portrait of Alice Sèthe (1888, Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye) was created by Théo Van Rysselberghe in 1888. According to Jane Block, it was not just the master’s first neo-impressionist work, but also the one in which he declared himself as a portraitist [Block, 2007, p. 188]. Alice Sèthe is portrayed full-length, wearing a white dress that takes on a bluish-violet hue in the light of the fading day. She leans shyly on the marble surface of the table, the rich decoration of the baroque legs and frame of which echoes the decorative pattern of the carpet at her feet. The space of the portrait is expanded by the use of a mirror, the reflection in which problematizes the space and poses the same questions to the viewer as Édouard Manet’s *A Bar at the Folies Bergère* (1882, Courtauld Institute of Art, London).

In 1894, to the two earlier works Théo Van Rysselberghe added the portrait of Irma, the most outstanding musician of the Sèthe sisters. She began to learn to play the violin at the age of five. Being nine, she started lessons with August Wilhelmj, who prepared her for the Royal Conservatory of Brussels, where she joined the class of Eugène Ysaÿe at the age of fourteen. From that moment on, her career developed rapidly. At the age of fifteen, she already gave concerts with Ysaÿe at St. James Hall in London. Up until the World War I, Irma Sèthe was one of the most famous violinists in Western Europe.

In 1894, when Irma Sèthe considered her musical education complete and began her independent musical career, Théo Van Rysselberghe completed his pictorial suite depicting the Sèthe family, adding the portrait of the younger sister (1894, Musée du Petit Palais, Geneva). Irma is depicted full-length, and her figure occupies almost the entire space of the canvas. The bow is raised above the violin and seems about to strike the strings. Irma’s gaze is directed sharply to the right, where, beyond the picture space, a music stand with the music text might be put. The soft pink dress hints at the youth of the performer, while her confident posture conveys experience and professional courage. In the background, one can see the half-hidden figure of a listener, probably Maria Sèthe [Leonard, 2017, p. 57].

For obvious reasons, Irma Sèthe regularly became a model for various works of art. The sculptor Paul Du Bois, married to Alice Sèthe, appealed to her image several times. In the small sculpture *The Violinist* (1889, Royal Conservatory, Brussels) he depicted her as a child prodigy. The appearance, silhouette and hairstyle suggest that the sculptor probably followed not so much natural impressions as a photograph by Adolphe Hamesse (undated, Royal Library of Belgium, Brussels). In 1890, Du Bois again turned to the image of Irma, creating an expressive shoulder-length bust (*Bronze Bust of a Girl, Presumed to be a Portrait of Irma Sèthe*, 1890, Royal Library of Belgium, Brussels). There is no trace left of the girl, instead, one sees a beautiful young lady with her hair loosely tied up and a side fringe. The collar of the concert dress, as if swinging in the wind, adds charm to the image.

Music was constantly heard in the Khnopff household. Georges Khnopff, brother of the artist Fernand Khnopff, even tried his hand at the professional stage. He was known in Brussels as a musician, conductor, and pianist. It was rumoured that he had taken lessons from Franz Liszt and, through Franz Servais, was acquainted with Wagner himself. Nevertheless, the star of Georges Khnopff was never able to take its rightful place in the Belgian musical firmament. In 1894, together with Servais and Strauss, he organized the Association of New Concerts in Brussels, traces of which have not survived to this day. In 1899, he left Brussels to engage in translating Wagner's letters in Munich. [Van der Hoeven, 2021, p. 59–60].

Fernand Khnopff was friendly with many musicians. This is evidenced by a number of works from the 1880s — the pastel *Portrait of the Violinist Achille Lerminiaux* (1885, Van Gogh Museum, Amsterdam), the *Portrait of Gustave Kéfer at the Piano* (1885, location unknown), and the most significant and famous (even notorious) work on the theme of music representation, *Listening to Schumann* (1883, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels).

In the centre of the composition, Fernand Khnopff placed a profile image of his mother, who, sitting in an armchair and covering her face with her hand, is intently listening to the music being born under the fingers of her sister Marguerite, whose right hand, raised above the keys of the piano, is visible in the upper left corner of the painting. The diagonal juxtaposition of the two female figures is complemented by a complex rhythm of verticals and horizontals, which seem to relay the musical

richness of Schumann's works. In the centre of the viewer's attention is the pictorial demonstration of the practice of thoughtful, intellectual listening, which had become the norm in European bourgeois society not long before [Johnson, 1995, p. 92–95]. *Comparing Listening to Schumann* by Fernand Khnopff and the *Portrait of Irma Sèthe* by Théo Van Rysselberghe, Anne Leonard notes that each painting is extreme to a sense, "showing the dependence of one activity on the other [music-making on listening and vice versa. — E.K.]" [Leonard, 2017, p. 57].

In 1886, the painting *Listening to Schumann* was at the centre of a scandal when James Ensor, after carefully examining Fernand Khnopff's work, accused him of plagiarism. It seemed obvious to Ensor that Khnopff, his classmate at the Academy of Arts and comrade in Les XX, had borrowed the idea for his painting in Ensor's work *At Miss's*, which is now known as *Russian Music* (1881, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels). Indeed, it was a well-known work, which James Ensor had exhibited multiple times at various venues: at the Brussels Salon of 1881, the Paris Salon of 1882, and at the Ghent Exhibition in 1883.

The paintings are definitely similar in terms of subject and theme, but there is no plagiarism to be seen. In working on his canvas, James Ensor presumably relied on the iconography of music-making of the 17th century. The painting reflects the master's familiarity with music lessons and concerts of Gabriel Metsu, Gerard ter Borch, and Jan Vermeer. Ensor placed the main character at the piano with her back to the viewer. Until recently, it was believed that the model for the girl at the instrument was the artist's sister Mitche. However, today researchers are inclined to believe that the image was painted by Ensor from Anna Boch [Ensor & Brussels, 2024, p. 82]. If this assumption is correct, it can explain the reasons why in 1886 she decided to replenish her personal art collection with *Russian Music*. By doing this, Boch supported her friend and colleague and demonstrated whose side she took in the scandalous dispute with Fernand Khnopff. On the music stand, music sheets are seen, which the performer, apparently, is reading at sight. Behind her, James Ensor placed his friend Alfred William Finch, who is fascinated not so much by the music as by the view from the window. Ensor is less concerned with the representation of home music-making and thoughtful, intellectual listening. The emphasis is shifted to a realistic demonstration of the everyday bourgeois situation, in which people's

personal relationships are forced to be placed above the creative activity they are engaged in.

Among the works by James Ensor there are relatively few that are united by musical iconography. However, this should not be considered evidence of Ensor's lack of interest in the musical life of his country. It is known that, like Anna Boch or Octave Maus, he was a great admirer of Wagner [Draguet, 1999, p. 209]. Sketches made by the master during the listening of *The Valkyrie* at La Monnaie in January 1883 have been preserved and are kept at the Royal Museum of Fine Arts of Antwerp. Moreover, James Ensor was a man of exceptional musical talent. At a very early age, he learned to play the piano. Without knowing musical notation and never practicing piano technique, he played music by ear [Wangermee, 1999, p. 221]. As an adult, Ensor mastered the flute. Visual confirmation of this can be found in a photograph of the artist depicted sitting on a chimney of one of the roofs of Ostend and playing the flute (1881, private collection).

At the beginning of the 20th century, after James Ensor's artistic career had already come to an end, he devoted himself to composing music. In 1906, he began creating a six-act ballet *The Song of Love* (La Gamme d'amour). In the margins of the score, the artist left expressive marginalia similar to those on the sheet music for a lullaby (1906, Royal Library of Belgium, Brussels). Being self-taught, Ensor could not rely solely on himself, so he sought the help of his friends – Aimé Mouquet, director of the Conservatory in Ostend, and Michel Brusselmans. In 1924, *The Song of Love* was presented to the audience at the Royal Flemish Opera in Antwerp.

Conclusion

The artistic and the musical life of Belgium at the turn of the 19th and 20th centuries is inextricably connected. The activity of non-institutional creative associations aimed at the experimental search for new forms and meanings is in line with the reforms which at that time were taking place in the field of musical art. The country's financial prosperity, which was due to a number of external and internal political reasons, contributed to the renewal of theatre venues, the promotion of new names, the replenishment of private collections with works of contemporary fine arts, etc. People like Octave Maus came forward, capable of accumulating the necessary forces and turning traditional exhibition spaces into creative

laboratories, where Henri van de Velde and Eugène Ysaÿe, Gabriel Fauré and Théo Van Rysselberghe, Vincent d'Indy and Constantin Meunier worked shoulder to shoulder. Perhaps it was while listening to music performed by Gustave Kéfer that Khnopff confirmed his resolve to follow the principles of musical harmony in painting. Or Ensor might have come up with the necessary 'orchestration' for his Shrovetide masquerade in *Christ's Entry into Brussels in 1889* (1888, J. Paul Getty Museum, Los Angeles) at one of Anna Boch's house concerts.

The conducted study shows that the musical and the artistic life of Belgium at the turn of the century must be considered together. Otherwise, James Ensor's *Russian Music*, Khnopff's *Listening to Schumann*, Théo Van Rysselberghe's portraits of the Sèthe sisters, as well as many other works united by musical iconography, will may their complex tonal and semantic transitions and a significant component of the author's narrative.

Sources:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6330. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHEIn%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (accessed 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6331. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHEIn%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (accessed 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888. *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 79631. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*E*F*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (accessed 01.09.2024).

References:

- 4 Ginzburg L.S. *Ezhzen Izai* [Eugène Ysaÿe]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 200 p. (In Russian)
- 5 Klyushina E.V. Vystavochnaya deyatelnost' obshchestva «XX»: znachenie i osobennosti [Exhibition Activities of the Belgian Art Group "Les XX"]. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Scientific Works of the Historical Faculty of St. Petersburg University], 2016, no. 25, pp. 114–126. (In Russian)
- 6 Nikityuk O.D. *Konstntin Men'e. 1831–1905* [Constantin Meunier. 1831–1905]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 151 p. (In Russian)
- 7 Tompakova O.M. *Alexander Skryabin v Starom i Novom Svete: Bel'giya; Gollandiya; SShA* [Alexander Scriabin in the Old and New Worlds: Belgium; Holland; USA]. St. Petersburg, Ehkstraprint Publ., 2003. 65 p. (In Russian)
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 192–205.
- 9 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2007, no. 1, pp. 184–198.
- 10 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 28–54.
- 11 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 110–127.
- 12 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde : Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique). *Le musée virtuel Richard Wagner*. Available at: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (accessed 01.09.2024).
- 13 Draguet M. *James Ensor ou La fantasmagorie*. Bruxelles, Gallimard, 1999. 253 p.
- 14 *Ensor & Brussels*, ed. D. van Heesch. Bruxelles, Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 15 Guisset J. *Emile Fabry: 1865–1966*. Bruxelles, Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 16 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 169–170.
- 17 Johnson J.H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1995. 384 p.
- 18 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892). *Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal*, D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur, P. Somogy édition d'art, 2014, pp. 40–63.
- 19 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects. *In Concert!: Musical Instruments in Art, 1860–1910*, eds. F. Frank and B. Thomson. Giverny, Musée des impressionnismes, Paris, Hazan, 2017, pp. 49–59.
- 20 Maus M.O. *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914*. Bruxelles, Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 21 Maus O. La Musique. *L'Art Moderne*, 1891, Janvier 4, no. 1, pp. 6–7.
- 22 Maus O. Gabriel Fauré. *L'Art Moderne*, 1906, Mars 25, no. 12, pp. 91–92.
- 23 Thomas T.M. Preface. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 16–17.
- 24 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène ? *Cahiers Bruxellois*, Novembre 2021, LII (1), pp. 47–75.
- 25 Vander Linden A. *Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914)*. Bruxelles, Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 26 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique. *Bruxelles patrimoines*, Décembre 2018, no. 29, pp. 41–51.
- 27 Wangermee R. James Ensor et ses musiques. *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, 1999, t. 10, no. 7–12, pp. 221–247.
- 28 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1990, vol. 3, no. 1 (9), pp. 5–14.
- 29 Ysaÿe E. La point de l'archet. *L'Art Moderne*, 1903, Mai 3, pp. 163–165.

Источники:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6330. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40 (дата обращения 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6331. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42 (дата обращения 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888 // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 79631. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*E*F*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC (дата обращения 01.09.2024).

Список литературы:

- 4 Гинзбург Л.С. Эжен Изай. М.: Музгиз, 1959. 200 с.
- 5 Ключина Е.В. Выставочная деятельность общества «XX»: значение и особенности // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. № 25. С. 114–126.
- 6 Никитюк О.Д. Константин Менье. 1831–1905. М.: Искусство, 1974. 151 с.
- 7 Томпакова О.М. Александр Скривин в Старом и Новом Свете: Бельгия; Голландия; США. СПб.: Экстрапринт, 2003. 65 с.
- 8 Bauer D., *Paredis St.* 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 192–205.
- 9 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe // Nineteenth-Century Art Worldwide. 2007. № 1. P. 184–198.
- 10 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 28–54.
- 11 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 110–127.
- 12 *Crapanne N.* Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde : Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique) // Le musée virtuel Richard Wagner. URL: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (дата обращения 01.09.2024).
- 13 *Draguet M.* James Ensor ou La fantasmagorie. Bruxelles: Gallimard, 1999. 253 p.
- 14 Ensor & Brussels / Ed. by D. van Heesch. Bruxelles: Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 15 *Guisset J.* Emile Fabry: 1865–1966. Bruxelles: Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 16 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895 // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 169–170.
- 17 *Johnson J.H.* Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1995. 384 p.
- 18 *Laoureux D.* Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892) // Jean Delville (1867–1953): Maître de l'ideal / D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur: P. Somogy édition d'art, 2014. P. 40–63.
- 19 *Leonard A.* Sounding Bodies. Listening Subjects // In Concert!: Musical Instruments in Art, 1860–1910 / Ed. by F. Frank and B. Thomson. Giverny: Musée des impressionnismes; Paris: Hazan, 2017. P. 49–59.
- 20 *Maus M.O.* Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914. Bruxelles: Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 21 *Maus O.* La Musique // L'Art Moderne. 1891. Janvier 4. № 1. P. 6–7.
- 22 *Maus O.* Gabriel Fauré // L'Art Moderne. 1906. Mars 25. № 12. P. 91–92.
- 23 *Thomas T.M.* Preface // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 16–17.
- 24 *Van der Hoeven R.* Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène ? // Cahiers Bruxellois. Novembre 2021. LII (1). P. 47–75.
- 25 *Vander Linden A.* Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914). Bruxelles : Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 26 *Van Loo A.* Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique // Bruxelles patrimoines. Décembre 2018. № 29. P. 41–51.
- 27 *Wangermee R.* James Ensor et ses musiques // Bulletins de l'Académie Royale de Belgique. 1999. T. 10. № 7–12. P. 221–247.
- 28 *Westcott C.M.* The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville // Journal of the Fantastic in the Arts. 1990. Vol. 3. № 1 (9). P. 5–14.
- 29 *Ysaye E.* La point de l'archet // L'Art Moderne. 1903. Mai 3. P. 163–165.