

*На правах рукописи*



**Сейберт Андрей Юрьевич**

**Danse macabre  
в западноевропейской музыке XIX века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2022

Работа выполнена на кафедре истории музыки  
ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского»

**Научный руководитель:** **Гаврилова Людмила Владимировна**  
доктор искусствоведения, профессор

**Официальные оппоненты:** **Березин Валерий Владимирович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Московская государственная  
консерватория им. П. И. Чайковского,  
профессор кафедры истории и теории  
исполнительского искусства

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

**Ведущая организация:** Академия хорового искусства имени  
В. С. Попова, кафедра истории и теории  
музыки

Защита состоится «13» мая 2022 года в 13<sup>00</sup> часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Музыка, как неотъемлемый компонент человеческой жизни, отражает наиболее существенные проблемы бытия. К таковым бесспорно можно отнести и тему смерти. Наряду с жизнью, любовью и другими чувствами, образ смерти занимает определенную нишу в искусстве. Подчас даже там, где она не упоминается, все же незримо присутствует в качестве знака или символа. Не случайно эта проблематика привлекала внимание исследователей в различные эпохи. В дискуссиях по вопросам смерти принимали участие такие мыслители, как Платон, Аристотель, М. Монтень, Дж. Бруно, Р. Декарт, Ф. Бэкон, М. Фуко, А. Шопенгауэр, Г. Гегель, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, З. Фрейд и другие.

В современном мире теме смерти также уделяется значительное внимание, что обусловлено ситуацией, которая сложилась на рубеже XX–XXI столетий в мировом общественном сознании. Пророчества вселенской катастрофы, разрушительные социально-политические процессы, обострение военных конфликтов – все это вносит очевидный эсхатологический контекст в мироощущение современного человека<sup>1</sup>. В первые десятилетия XXI века объектами изучения философских, культурологических, экологических и других гуманитарных наук являются символы смерти в современной культуре, смерть в духовном опыте человечества, взаимосвязь темы смерти с проблемами свободы, смысла жизни и т.д. Нельзя не отметить, что эта тема достаточно широко представлена в искусстве. Наиболее активно исследуется комплекс выразительных средств, с помощью которых воплощается образ смерти на полотнах и фресках художников в различные исторические периоды. К сожалению, в музыкознании эта проблематика не столь широко обсуждается. Можно отметить ин-

---

<sup>1</sup> Добавим, что в этом же русле можно рассматривать проблемы экологии – постепенного умирания Земли как планеты и поиски нового мира для человечества.

интерес к определенным жанрам, взаимодействующим с данной образно-тематической сферой. Но попыток сформулировать причины интереса композиторов конкретной исторической эпохи к теме смерти, выявить спектр музыкально-выразительных средств, используемых для ее воплощения, до сих пор не предпринималось.

Столь же малоизученным остается один из самых распространенных художественных репрезентантов Смерти – образ *danse macabre*, получивший свое визуальное воплощение в фигуре пляшущего скелета. Хотя количество одноименных произведений, популярность и интерес к этой тематике (особенно в музыкальном искусстве) стремительно растут, однако большая часть статей носит популяризаторский характер, где представлена только внешняя описательная сторона, связанная с изображением плясок в разные эпохи. Лишь в единичных работах предпринимаются попытки постижения сути данного явления. Не исключение и работы музыковедов. В этом отношении тема данного исследования видится **актуальной**.

**Степень научной разработанности темы.** Первые произведения, где получил свое воплощение образ *danse macabre*, появились в литературе и живописи в XIV веке, чуть позднее – в музыке. Однако его научное осмысление началось только в XIX столетии. В трудах Г. Пейно «*Les danses des morts et sur l'origine des cartes a jouer*» («Исследование “Пляски смерти” и происхождение игральных карт», 1826), Э. Ланглуа «*Les danses des morts*» («Пляски смерти», 1832). Ф. Доуса «*Dance macabre*», Ж. Кастнера «*Les danses des morts*» («Пляски смерти», 1832) на основе исторических артефактов была предпринята попытка собрать и систематизировать в разных аспектах знания о плясках смерти.

Для XX века основополагающими исследованиями в этом отношении стали работы голландского культуролога Й. Хейзинги «Осень средневековья», российского искусствоведа И. Иоффе «Мистерия и опера (немецкое искусство XVI–XVIII веков)», А. Машабе «Заметки о *Danse Macabre*», французского историка Ф. Арьеса «*Essais sur l'histoire de la mort en Occident de Moyen Age a nos jours*»

(«Очерки истории смерти на Западе от средневековья до наших дней» – больше известные в русском переводе как «Человек перед лицом смерти»), французского историка и культуролога Ж. Делюмо «Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII века)». Основные вопросы, затрагиваемые в названных трудах, касались этимологии странного словосочетания «danse macabre», истории возникновения и развития темы смерти в средневековой культуре и искусстве, сущности плясок смерти (погребальный обряд или театрализованное действие), сюжета. Искусствовед и медиевист Ц. Нессельштраус в статье «“Пляски смерти” в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения» рассматривает претворение темы пляшущей смерти в конкретных произведениях изобразительного искусства. Л. Сыченкова в «Иконографии “пляски смерти”» подводит итог в дискурсе исследователей XX столетия и резюмирует основные тезисы предшествующих работ.

В XXI веке вновь поднимается вопрос о происхождении и жизненном цикле *danse macabre*. В статьях литературоведа М. Реутина и искусствоведа В. Мириманова представлены два взгляда на средневековый образ и связанный с ним сюжет. С точки зрения национального происхождения: французские истоки – Мириманов, немецкие – Реутин; практики бытования: религиозной – светской; ракурса исследования: визуального – вербального рядов. Фундаментальных исследований философского и культурологического характера по теме *danse macabre* последних двух десятилетий обнаружить не удалось. Постоянно публикуемые многочисленные статьи всего лишь ретранслируют мысли исследователей предшествующей эпохи.

Тем не менее, нельзя не отметить существенных изменений, происходящих в этот период в области музыкальной танатологии, обособляющейся в отдельную ветвь научного знания. Появляются первые кандидатские диссертации, где так или иначе разрабатывается проблематика, связанная с тематикой смерти. Это работы

А. Наумова «Траурный марш: история и теория жанра» и М. Музыченко «Музыка скорбных и траурных ритуалов России». В них соотносится жанр траурного марша с идеями философской танатологии, выявляется специфика музыкального языка *marcia funebre*. Частично авторы опираются на положения, разработанные в трудах В. Холоповой «Музыка как вид искусства» и А. Кудряшова «Теория музыкального содержания. Художественные идеи XVII–XX вв.».

В современном музыковедении изучение темы смерти представлено немногочисленными статьями и достаточно узко: либо во взаимосвязи с образным содержанием определенного музыкального сочинения, либо творчеством того или иного композитора. Например, И. Аппалонова «“Остров мертвых” С. Рахманинова: к проблеме преломления драматургического канона симфонической поэмы», Н. Васильева «Эсхатология в жанре реквиема», М. Кизин «Тема смерти в драматургии русской оперы», М. Заливадный «“Смерть Орфея” Стефано Ланди: взгляд со стороны», М. Голованева «Семантика образа смерти в опере “Эмили” Кайи Саариахо», Т. Шак «Симфония-реквием Владимира Магдалица “Последние свидетели”: к проблеме полижанровости» и т.д.

Отдельно следует отметить исследования Г. Калошиной, где в орбиту изучения вовлекается тематика, связанная с образом Смерти. Особую группу представляют статьи, посвященные оратории А. Онеггера «Пляска мертвых», которую автор рассматривает как полижанровое сочинение. Среди научных работ, выполненных под руководством Г. Калошиной, касающихся проблематики данного исследования в сочинениях композиторов XX века, выделим диссертацию М. Карамановой «Полижанровость в инструментальных циклах Гии Канчели», где большая развернутая глава посвящается «Стиксу».

Особую группу научных источников составляют музыковедческие исследования, в которых рассматриваются те или иные вокальные произведения западноевропейских композиторов, связанные с

мортальной тематикой. Среди наиболее значимых назовем монографии Ю. Хохлова «Песни Шуберта», В. Конен «Шуберт», «История зарубежной музыки» (третий выпуск), «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен» (под ред. Б. Левика), П. Вульфуса «Франц Шуберт», Музыка Австрии и Германии (кн. 1-2), В. Ванслова «О музыке и о балете», В. Васиной-Гроссман «Романтическая песня XIX века», М. Друскина «И. Брамс», Е. Царевой «Иоганнес Брамс», Д. Житомирского «Роберт Шуман: очерк жизни и творчества», Ю. Крейниной «Макс Регер: жизнь и творчество», Е. Сидоровой «Хорал и хоральная обработка в творчестве И. С. Баха». Почерпнутая в них информация оказалась необычайно полезной для решения поставленных в работе научных задач.

Проблематика, непосредственно касающаяся *danse macabre*, разрабатывается в отдельных очерках крупных исследований, где акцентируется внимание на тех или иных произведениях. Например, Ю. Хохлов в путеводителе по фортепианным концертам Ф. Листа одну из глав посвящает «Totentanz»; краткое описание «Danse macabre» К. Сен-Санса находим в монографии Ю. Кремлева о французском композиторе. Продолжают подобного рода исследования статьи К. Пашкова «Пляска смерти: к проблеме музыкальной семантики», Г. Модиной «Мистерия Флобера “Пляски смерти”»: поиски абсолюта», Е. Шапинской «“Танец смерти” во времени и пространстве (“Тотентанц” Бернта Нотке и Томаса Адеса)», Н. Петри «Русская пляска смерти», Л. Сапожниковой «Дуалистичность макабрического в европейской музыкальной культуре XIX века», Н. Карпун «Живопись и гравюра в опере Д. Лигети “Великий Мертвиарх”».

Особый интерес вызывает статья Т. Барановой «О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса, Барокко», в которой автор касается *danse macabre*, рассматривая в целом проблематику, связанную с бытованием танца в эпоху Средневековья и Возрождения, вписывая его в христианскую теологическую концепцию смерти и вечной жизни.

Отдельный ряд работ связан с «Песнями и плясками смерти» М. Мусоргского. Так, в учебном пособии С. Булгаковой «Изучение стилистики сочинений М. Мусоргского на примере вокального цикла “Песни и пляски смерти”», адресованном, в первую очередь, студентам хоровых отделений, историческая справка и краткий анализ сочинения М. Мусоргского носят ознакомительный характер. Кроме статьи А. Лысиковой («Стилевое своеобразие “Песен и плясок смерти” как вокального и поэтического цикла М. Мусоргского и А. Голенищева-Кутузова») и интересного материала в сетевом журнале «Евразийский союз ученых»<sup>2</sup> об истории создания этого цикла относительно подробных и углубленных исследований не существует. В основном, это тиражирование материалов общего плана, рекомендации исполнителям, либо описание интерпретаций.

Таким образом, проведенный обзор научной литературы подтверждает отсутствие специального исследования, посвященного *danse macabre* в музыке. Этим объясняется интерес автора диссертации к заявленной теме и своевременность обращения к ней.

**Объектом** исследования является *danse macabre* в музыкальном искусстве.

**Предметом изучения** выступает комплекс выразительных средств, используемых западноевропейскими композиторами XIX века для воплощения образа *danse macabre*.

**Хронологические рамки** научной работы ограничены XIX столетием. Это обусловлено тем, что именно в романтическую эпоху создаются первые музыкальные произведения, а также начинается научное изучение данного явления. Тем самым, в данной работе закладывается фундамент для дальнейшего исследования значительного корпуса музыкальных сочинений, появившихся в XX веке, претворяющих образ *danse macabre* и связанный с ним сюжет.

---

<sup>2</sup> К сожалению, политика конфиденциальности журнала не дает возможности получить доступ к имени автора этой публикации.



**Материалом исследования** послужили партитуры западноевропейских композиторов-романтиков Ф. Листа и К. Сен-Санса, а также книга-партитура «Les danses des morts» французского ученого и композитора Ж. Кастнера, в названии которых непосредственно заявляется образ пляшущей Смерти. Кроме этого, в орбиту внимания включены главным образом вокальные произведения<sup>3</sup> Ф. Шуберта «Танец духов», «Группа из Тартара», «Смерть и девушка», «Юноша и смерть», Ф. Мендельсона «Ведьминская песня», К. Цельтера «Tottentanz», К. Лева «Tottentanz», «Девушка и смерть», «Смерть-палачь и Смерть-прачка», сочинения Л. Райхардт, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса, М. Рegera на текст «Вот жнец, имя ему Смерть», песни и баллады на текст И. Гете «Лесной царь» К. Шретер, И. Райхардта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. Лева, К. Цельтера, К. Блума, Л. Шпора, Э. Майер, Б. Кляйна, Э. Матье. Обращение к этим опусам объясняется как ограниченным количеством музыкальных сочинений XIX века, непосредственно воплощающих образ и сюжет танцующей смерти, так и пониманием того обстоятельства, что сюжетные мотивы *danse macabre* начинают активно использоваться сначала в поэзии, затем в музыке романтиков, тем самым подготавливая почву для появления творений Ф. Листа и К. Сен-Санса.

**Цель исследования** – выявить специфику воплощения образа *danse macabre* в западноевропейском музыкальном искусстве XIX века.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

---

<sup>3</sup> Уникальное явление *danse macabre*, появившееся в Средневековье, уже тогда содержало в себе идею синтеза искусств: живописные полотна сопровождалась поэтическими текстами, а порой и разыгрывались театральные действия, в которых присутствовал музыкальный элемент. Поэтому в рамках заявленной проблематики вполне логичным и закономерным (и даже целесообразным) видится обращение именно к вокальным сочинениям, поскольку в них осуществляется слияние слова и музыки, обретающее наиболее органичную связь в эпоху романтизма. Тем не менее, наиболее значимые инструментальные сочинения также будут упоминаться.

- проследить историю становления образа танцующей Смерти и пути формирования сюжета *danse macabre*; выделить основные сюжетные мотивы;
- определить причины интереса композиторов эпохи романтизма к образу пляшущей Смерти;
- выявить комплекс музыкально-выразительных средств, сформировавшихся в творчестве западноевропейских композиторов, связанных с воплощением сюжетных мотивов *danse macabre*;
- перевести и проанализировать основные положения трактата Ж. Кастнера «*Les danses des morts*», в котором систематизированы представления ученых XIX столетия о *danse macabre* и определены научные подходы к его изучению;
- выявить особенности интерпретации сюжета *danse macabre* в вокально-симфоническом рондо Ж. Кастнера;
- проанализировать композиционные и образно-интонационные особенности «*Totentanz*» Ф. Листа во взаимодействии с визуальным рядом фрески «Триумф смерти» Б. Буффальмакко и «*Danse macabre*» К. Сен-Санса в соотнесении с поэтическим текстом А. Казалиса.

**Методология исследования** базируется на комплексном подходе к проблематике. Специфика изучения образа *danse macabre* обусловила необходимость привлечения методов как исторического, так и теоретического искусствознания.

Основополагающим для автора стал принцип *историзма*, позволивший рассмотреть образ *danse macabre* в контексте общей эволюции данной темы в искусстве. Благодаря методу *исторической реконструкции* были воссозданы история возникновения научных и художественных произведений XIX века, *биографический* метод позволил собрать сведения о жизни композиторов и ученых, установить причины обращения авторов этих сочинений к проблематике смерти.

При анализе художественных произведений использовались как общегуманитарные методы – *формальный* и *структурный*, так

и специфические для музыковедения – *музыкальный анализ* (гармонический, ладовый, функциональный, композиционный и т.д.). Так как в качестве обязательного компонента выступает соотнесение музыкального произведения с другими видами искусств, в процессе анализа использовался метод *компаративистики*. *Семиотический (семиологический)* метод позволил обнаружить в произведениях «Danse macabre» знаки (фигуры), выступающие репрезентантом Смерти. Толкование этих знаков, понимание образной составляющей, содержательного компонента стало возможным благодаря *герменевтическому* методу.

Необходимо также подчеркнуть, что в искусствоведческих работах, связанных с изобразительным искусством и литературой, термин *danse macabre* зачастую применяется в качестве понятия, определяющего жанр, причем аргументированного обоснования этому нам обнаружить не удалось. Поэтому в данном исследовании в отношении *danse macabre* будут использоваться такие общие термины литературоведческого и искусствоведческого значения, как образ, сюжет и сюжетные мотивы, связанные с воплощением танцующей Смерти.

**Научная новизна.** Диссертация является первым специальным исследованием, посвященным *danse macabre* в западноевропейском музыкальном искусстве XIX века. В ней впервые:

- систематизируется информация по истории *danse macabre*;
- вовлекается в орбиту изучения достаточно большой корпус малоизвестных вокальных произведений композиторов, тематика которых связана с сюжетными мотивами танцующей Смерти;
- вводятся в научный обиход основные положения трактатов Г. Пейно «*Les danses des morts et sur l'origine des cartes a jouer*» («Исследование “Пляски смерти” и происхождение игральных карт», 1826), Э. Ланглуа «*Les danses des morts*» («Пляски смерти», 1832) и Ж. Кастнера «*Les danses des morts*» («Пляски смерти»);

- рассматривается фигура французского ученого-музыковеда и композитора Ж. Кастнера, чьи заслуги в области музыкально-теоретического знания до сих пор не получили должной оценки как в западноевропейском, так и отечественном искусствознании;
- осуществляется анализ «La Danse macabre» из книги-партитуры Ж. Кастнера;
- выявляются средства музыкальной выразительности в соответствующих сочинениях, при помощи которых в музыкальных произведениях воплощается образ *danse macabre*;
- обнаруживаются и рассматриваются возможные программные ассоциации для «Парафразы» Ф. Листа с фреской Б. Буффальмако, подробно описаны параллели поэмы К. Сен-Санса и текста А. Казалиса.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Образ и сюжет *danse macabre* в искусстве имеют богатую живописно-поэтическую традицию, восходящую к XIV столетию.

2. Комплекс музыкально-выразительных средств, воплощающих образ танцующей Смерти, кристаллизуется на протяжении нескольких десятилетий XIX столетия в целом ряде произведений композиторов-романтиков, взаимодействующих с мортальной тематикой.

3. Начало научному осмыслению *danse macabre* положено в трактатах Г. Пейно «Les danses des morts et sur l'origine des cartes a jouer» («Исследование “Пляски смерти” и происхождение играль-ных карт», 1826), Э. Ланглуа «Les danses des morts» («Пляски смерти», 1832), Ж. Кастнера «Les danses des morts» («Пляски смерти», 1852).

4. Рождение музыкальных образов в произведениях Ф. Листа, К. Сен-Санса и Ж. Кастнера обусловлено влиянием визуального либо вербального факторов, что предопределяет композиционные и образно-интонационные особенности драматургии сочинений.

5. В «Парафразе» Ф. Листа, вокально-симфоническом рондо Ж. Кастнера и симфонической поэме К. Сен-Санса сформировался устойчивый комплекс музыкально-выразительных средств для воплощения образа *danse macabre*.

**Теоретическая значимость.** Полученные в ходе изучения результаты расширяют область знаний в сфере музыкальной танатологии и продолжают ее развитие. В то же время, в отечественное музыковедение вводятся новые персоналии и их научные труды. Вместе с тем, материалы диссертации дополняют представления о некоторых областях творчества композиторов, что позволяет взглянуть на широко известные произведения в ином ракурсе.

**Практическая значимость.** Материалы и результаты диссертационного исследования могут стать фундаментом для последующего изучения особенностей претворения образа *danse macabre* в многочисленных музыкальных опусах, появившихся в XX столетии. Выявленный комплекс музыкально-выразительных средств для его воплощения позволит в дальнейшем обнаружить черты плясок смерти в сочинениях, не связанных напрямую с данной тематикой. Аналитические и фактологические сведения работы могут быть использованы в педагогической практике (курсы по истории зарубежной музыки, анализа музыкальных форм, истории искусств, теории музыкального содержания), а также в качестве справочного материала для музыкально-исполнительской деятельности, при подготовке тематических концертов для узкой и широкой аудитории.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность полученных результатов исследования обусловлена опорой на большое количество источников, в том числе зарубежных. Основные положения исследования были изложены в 14 научных публикациях. Среди них: 3 статьи изданы в научных журналах, входящих в перечень ВАК (имеющих импакт-фактор) и одна международная англоязычная публикация. Выборочные материалы были представлены в виде докладов на научных международных конференциях в различных городах – Красноярск (2007-2009, 2019),

Новосибирске (2007, 2020), Томске (2009), Воронеже (2011), Москве (2018).

**Структура диссертации.** Исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и пяти приложений (нотные примеры; *danse macabre* по видам искусств; пляски смерти в живописи; факсимиле одного из первых музыкальных образцов *danse macabre* – *Ad mortem festinamus* из «Красной книги монастыря Монсеррат»; философско-эстетическое осмысление смерти).

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы и научная новизна, характеризуется степень ее научной разработанности, выделяются объект и предмет исследования, формулируются его цель и задачи, определяются методология, теоретическая и практическая значимость диссертации.

В **Первой главе «Danse macabre: от изображения к слову и музыке»**, параграф 1.1. «*История становления и развития danse macabre в искусстве*» фокусируется внимание на истоках возникновения *danse macabre*, его последующей эволюции вплоть до XIX столетия, рассматриваются некоторые атрибуты образа смерти, выявляются сюжетные мотивы, связанные с ним, а также затрагиваются отдельные философско-эстетические представления о смерти в различные эпохи во взаимодействии с изменениями социально-культурной среды и научных взглядов.

Отмечается, что становление визуального образа Смерти и сюжета Пляски смерти происходило на протяжении достаточно длительного времени, начиная с ранних этапов развития человеческого общества. Однако окончательно изобразительная традиция сложилась в начале XV века, что предопределило в течение двух столетий создание достаточно большого количества произведений (в первую

очередь, в живописи, но есть примеры в литературе, и даже единичный случай в музыке), воплощавших образ и сюжет *danse macabre*. Это было обусловлено как влиянием церкви и ее взаимоотношениями с человеком (что определяло и тип отношения к смерти), так и социальными событиями, связанными с эпидемией чумы, охватившей Европу с 1348 по 1648 г. Неразрывность визуального облика пляшущей Смерти с вербальным рядом позволила выделить главные компоненты сюжета *danse macabre*:

- момент встречи со Смертью;
- шествие – Смерть ведет за собой живых, тем самым выстраивается иерархическая вереница людей, принадлежащих к различным социальным слоям, чем подчеркивается равенство всех перед лицом Смерти;
- хоровод/танец – Смерть вовлекает в свой хоровод живых, уводя их в царство мертвых;
- диалогическая структура взаимоотношений Смерти и живых, что реализуется в изобразительном ряду, где живые чередуются со скелетами (символами Смерти).

В XVII и XVIII веках интерес к *danse macabre* ослабевает под влиянием значительных изменений, происходящих в социально-политической жизни Европы. Появление и активное развитие атеистических тенденций, стремление осмыслить происходящее с позиций разума, рациональное отношение к окружающему миру вносят дисгармонию в существовавшее в средневековой эстетике и теологии равновесие между жизнью и смертью. В живописи и литературе рождаются новые темы, новые жанры, ориентированные на светскую культуру. Хотя нельзя не отметить, что сюжет *danse macabre* отнюдь не исчезает из поля зрения художников: его можно обнаружить на росписях склепов, небольших кладбищенских часовень, реже – кладбищенских стен либо панно.

Значительная активизация внимания к сюжету *danse macabre* и шире, теме смерти в различных видах искусства произойдет в XIX

веке. Фундамент, предопределивший этот процесс, был заложен на рубеже XVIII–XIX столетий, когда сложился новый тип отношения к смерти, направляющий размышления о ней в религиозно-философскую сферу. Свое философско-эстетическое обоснование эта проблематика получит в трудах И. Канта, Г. Гегеля, И. Фихте, Ф. Шеллинга, Л. Фейербаха, А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора и Ф. Ницше. Их идеи окажут непосредственное влияние на творчество художников романтической эпохи.

Одновременно с этим можно выделить еще одну грань в представлениях о смерти, характерную для XIX столетия – это вопрос о страхе перед ней. Возврат к средневековому мироощущению, связанный с карающей силой Бога и ужасом перед Страшным судом, обусловлен особенностями романтического сознания, которое по мнению Т. Иващенко, в религиозном отношении подобно средневековому. Философы, вслед за ними и творцы, стремятся к религиозно-мистическому постижению прошлого, что обусловлено созвучностью двух эпох.

Несомненно, значительное внимание к теме смерти и ее персонификату *danse macabre* в XIX веке становится возможным благодаря утверждению в искусстве эстетики романтизма с ее двойственным восприятием мира, стиранием границ между различными сферами бытия. Обращаясь к идеалам Средневековья, романтизм также возрождает пласт народных поверий, суеверий, мистицизм. Поэзия средневековой фантастики внедряется в романтическое искусство, и то, что ранее казалось безобразным, в XIX столетии приобретает глубочайший смысл. Именно в этот период образы плясок смерти, которые на протяжении достаточно длительного времени не исчезали из поля зрения создателей живописных творений, получают свое воплощение и в других видах искусства: литературе, поэзии и музыке.

Вполне очевидно, что в XIX веке начинается новый этап художественного осмысления *danse macabre*. Вхождение образа Смерти и его персонификата *danse macabre* в музыкальное искусство XIX



века далеко не случайно и объясняется мировоззренческими и эстетическими константами западноевропейского романтизма. К сожалению, сочинений, содержащих в своем названии образ танцующей Смерти, весьма мало. Однако подобно тому, как в свое время на основе легенд, сказаний и преданий постепенно кристаллизовался изобразительный облик пляшущей Смерти в живописной традиции, так и в музыкальном искусстве в целом ряде произведений композиторов-романтиков, взаимодействующих с мортальной тематикой, на протяжении нескольких десятилетий XIX столетия формируется музыкальный образ *danse macabre*.

Аналитическим наблюдениям над этими сочинениями посвящен параграф 1.2 Первой главы: *«Формирование комплекса музыкально-выразительных средств для воплощения образа пляшущей Смерти в творчестве композиторов-романтиков»*. Включить их в единое пространство становящегося образа пляшущей Смерти позволило наличие общей сюжетной доминанты (ситуации смерти) и сюжетных мотивов плясок смерти, выделенных в параграфе 1.1. Так, *сюжетный мотив хоровода/пляски* предопределил обращение композиторов к жанровым моделям танца. Анализ произведений выявил, что в танцах духов, ведьм и прочей нечисти предпочтительными становятся ритмы сицилианы, тарантеллы (песни «Танец духов» Ф. Шуберта, «Ведьминская песнь» Ф. Мендельсона, «Totentanz» Цельтера, «Totentanz» К. Лева), в некоторых случаях – польки, чардаша («Смерть-палач и Смерть-прачка» К. Лева). В чередовании медленных и быстрых разделов вокальных произведений усматриваются аналогии с венгерскими танцами-шествиями, а также с испанскими песнями-танцами, содержащими хореографические движения. Опора на танцевальность также прослеживается в эпизодах, связанных с образом Лесного царя, в «Erlkönig» (Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Л. Шпор, К. Лева, Э. Матье) на текст И. Гете.

Для изображения хоровода как вереницы, шествия, используются сарабанда, похоронный марш, для которых важными чертами

являются минорный лад, медленный темп, пунктирный ритм, интонации вздохов и стонаний («Группа из Тартара», «Смерть и девушка», «Юноша и смерть» Ф. Шуберта, «Девушка и смерть» К. Лева, песни Л. Райхардт, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса, М. Регера на текст «Жнеца»).

Закономерным становится претворение черт хоральности, которые могут либо усиливать ощущение движения, шествия, либо переключать звуковое пространство в визуально-ассоциативный ряд, как, например, в песне Ф. Шуберта «Смерть и девушка».

Ряд произведений XIX столетия, в которых участвует Смерть и кто-либо из персонажей пляски («Смерть и девушка», «Юноша и смерть» Ф. Шуберта, «Девушка и Смерть», «Смерть-палач и Смерть-прачка» К. Лева, «Девушка и смерть» И. Брамса), отражает один из главных компонентов, связанных с воплощением сюжета *danse macabre* – диалогичность. Принцип диалога в музыкальных сочинениях претворен по-разному. Дифференциация образов решена на композиционном уровне – двухчастное строение песен, жанровом – обращение к ритмоформулам марша, претворение черт хоральности, проникновение в музыкальную ткань танцевальности и др.; тесситурном и фактурном – партии Смерти как правило звучат в низком регистре, аккордовой фактуре, преобладает декламационный тип вокализации; позднее осуществляется разграничение по голосам: женский – мужской («Девушка и Смерть» К. Лева).

Отдельно выделена серия песен «Лесной царь» на текст И. Гете, где диалогичность приводит к рондальности в музыкальной форме. Это становится возможным благодаря текстовым особенностям баллады.

Еще одним из важных элементов комплекса средств музыкальной выразительности, усиливающих семантику образа *danse macabre*, являются риторические фигуры. Чаще всего используются *passus duriusculus* (как в нисходящем, так и восходящем движении) и *catabasis*, служащие для воплощения мучений, страданий, показа безысходности, обреченности. Наряду с ними встречаются фигуры

креста, *trimesis*, а также средневековый напев секвенции *Dies irae*, ставший в XIX столетии знаком инфернальной сферы.

Картиность, зримая конкретность отдельных сочинений подчеркивают звукоизобразительные приемы, направленные на воссоздание разных эффектов: парения, кружения, порхания, блуждания («Танец духов», Ф. Шуберта), всплесков и брызг воды («Группа из Тартара» Ф. Шуберта, «Смерть-палач и Смерть-прачка» К. Лева), мрачной атмосферы («Totentanz», «Смерть-палач и Смерть-прачка» К. Лева), передачи ощущения страха, оцепенения («Totentanz» К. Лева), душевного волнения персонажа, имитации игры на струнно-щипковом инструменте («Девушка и смерть» К. Лева) и другие.

Отметим также и далеко не случайный, на наш взгляд, выбор тональности. Чаще всего для рассматриваемых произведений избирается *d-moll* (средние разделы «Группа из Тартара», где речь ведется о муках, боли, созерцании траурного шествия; «Девушка и смерть», а также «Юноша и смерть» (реплики Смерти) Ф. Шуберта, «Смерть палач и смерть-прачка» К. Лева, «Todtentanze» Цельтера, «Es ist Schnitter» Шумана, «Erlkönig» Л. Бетховена, К. Блума, Э. Майер), *g-moll* («Девушка и смерть» К. Лева, «Es ist Schnitter», И. Брамса, «Erlkönig» И. Рейхардта, Ф. Шуберта), реже *c-moll* («Танец духов» Ф. Шуберта, «Erlkönig» Л. Шпора), *e-moll* (крайние разделы «Todtentanze» К. Лева). К данной тональной сфере будут обращаться Ф. Лист, Ж. Кастнер и К. Сен-Санс.

Таким образом, в первой половине XIX столетия происходит формирование комплекса средств музыкальной выразительности, связанных с воплощением образа *danse macabre*. В то же время, нельзя не отметить другое важное обстоятельство: в этот же период начинается научное осмысление этого явления. Впервые за долгое время своего существования пляски смерти вызывают научный интерес, им посвящают обширные исследования – исторические, философские, эстетические. Первыми по времени появления становятся трактаты французских ученых Г. Пейно, Э. Ланглуа и Ж. Кастнера, которые рассматриваются в следующей главе.

**Во Второй главе «“Les danses des morts”»: от научного трактата к вокально-симфоническому рондо»** исследуется научное осмысление *danse macabre* в XIX веке и его претворение в авторском сочинении.

В параграфе 2.1. «*“Les danses des morts” как объект научного осмысления*» представлены личности французских ученых Г. Пейно, Э. Ланглуа, чьи научные работы «*Les danses des morts et sur l'origine des cartes a jouer*» («Исследование “Пляски смерти” и происхождение игральных карт», 1826) и «*Les danses des morts*» («Пляски смерти», 1832) предшествовали трактату Ж. Кастнера. В параграфе кратко описываются научные трактаты, ракурс исследования, особенности подхода к *danse macabre*.

Более подробное освещение получает трактат «*Les danses des morts*» Ж. Кастнера, описывается структура научного труда, состоящего из двух частей, излагаются основные теоретические взгляды ученого. В первой части трактата рассматривается претворение идеи смерти в произведениях философов, литераторов, поэтов и моралистов; символизация, персонификация и изображение Смерти, а также образы, картины.

Предметом изучения во второй части трактата является музыка *danse macabre*. Под музыкой автором понимается все, что может соотноситься с музыкальным искусством в изображениях, легендах, стихах, поэмах, где так или иначе представлена смерть в облике скелета и людей, сталкивающихся с ней. Наиболее важный компонент части – рисунки старинных музыкальных инструментов на основе коллекции из готической *Doten Dantz*.

В завершении своего труда Ж. Кастнер публикует собственную партитуру «*La Danse Macabre*» с жанровым обозначением «большое рондо с оркестровым сопровождением». Анализ произведения посвящен параграф 2.2. «*Livre-partition “Les danses des morts” Ж. Кастнера*», в котором также излагаются некоторые историко-биографические факты Кастнера-композитора и освещаются при-

чины, побудившие его к созданию книги-партитуры. Два ярких события подросткового периода оставили неизгладимый след в памяти мальчика и являются начальным импульсом к многолетнему исследованию темы *danse macabre*. Помимо внешних импульсов, существуют личные причины трагического характера: смерть сына композитора и отца супруги. Вероятно, эти драматические события актуализировали тему смерти в творчестве Кастнера.

22 мая 1845 г. Ж. Кастнер обращается к Эдуарду Тьерри с просьбой написать текст к «*Les danses des morts*». К сожалению, сведений о том, что музыкальное сочинение было написано в 1845 году нет, как отсутствуют и объяснения, почему начатая работа была остановлена. Возможно, это было связано с появлением новой сферы деятельности в жизни Кастнера.

После 1845 года (точная дата отсутствует) его приглашают участвовать в работе комитета по реорганизации французских военных оркестров «Ассоциации артистов-музыкантов». Результатом этой работы станет написание «Общего руководства по военной музыке для французских армий» (фр. *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, 1848). Исторические исследования для «Общего руководства...» приводят Кастнера к формированию идеи своего рода «оркестра смерти» (термин Л. Германна). Изучая музыкальный инструментарий, его внимание вновь привлекают средневековые изображения Totentanz, когда-то поразившие воображение. В музыковедо-исследователе снова пробуждается звуковая картина (*Tongemälde*) нереализованного замысла [речь идет о *danse macabre*]. Находящийся в постоянном поиске истины, пытливый ум теолога заставляет его глубоко погрузиться в историю и «теорию» и философию жанра плясок смерти.

Так появляется научный труд «*La Danse Macabre*» / «Пляска смерти (Танцы смерти): исторические, философские, литературные и музыкальные рассуждения и исследования различных памятников этого жанра, которые существовали или существуют как во Франции, так и за рубежом». Вышедшая из печати в 1852 году, книга-

партитура стала результатом многолетнего труда Кастнера. Логичным ее завершением явилась авторская версия *Danse Macabre*, которая представляет собой *первое вокально-симфоническое воплощение* этой темы в мировом музыкальном искусстве.

Аналитические наблюдения над музыкальной составляющей предваряют особенности поэтического текста вокально-симфонического рондо. Основой текстовой структуры у Э. Тьерри является диалог смерти и людей разного сословия. В веренице лиц, уводимых смертью, строго выдерживается иерархия: от самого знатного к простому человеку. Количество персонажей и их ранги определились еще в поэзии, предшествовавшей *danse macabre*. Изучение средневековых памятников помогло Э. Тьерри воссоздать в тексте форму диалога.

Поскольку перед Э. Тьерри стояла задача «перефразировать готические стихи», поэту в полной мере удастся воспроизвести в стихах стилистику и форму средневековых стихов. Высказывается предположение, что французский поэт и современник Ж. Кастнера воссоздает текстовую форму рондо́. В конце XIII – начале XIV вв. во Франции под «рондо́» понимается широко распространенная поэтическая форма с рефреном. Отмечается, что в этот временной период также формируется и кристаллизуется текст *danse macabre*.

Почему используется форма рондо́? Она оказалась наиболее оптимальной для отражения содержания (сути) плясок. В ранних текстах, предшествующих пляске, обнаруживается элемент текстового повтора, но не целой строки, как это характерно для жанра рондо́, а словосочетания. С одной стороны, текстовые повторы указывают на зачатки стихотворной формы рондо́. С другой – повторность объединяется с диалогичностью, что является очень важной чертой и текста Тьерри. В композиционном плане он представляет собой диалог смерти с различными персонажами. Принцип рефренности проявляется на уровне постоянного возвращения к неизменному участнику – Смерти, что подчеркивается и повтором последних двух строк.

Еще одна параллель со средневековыми текстами *danse macabre* усматривается в соотношении строк в строфе 1:2 – эпизод вдвое больше, чем рефрен. Аналогичные пропорции видим в либретто Тьерри: 4 строки содержатся в репликах Смерти, 8 строк – в ответах персонажей.

Важной особенностью стихов *danse macabre* является схема рифмовки, что также проявляется в либретто кастнеровского произведения. Тьерри использует парную рифму в жалобах мужских персонажей – Императора (короля), Солдата, Богача, а также в ответах Смерти всем участникам пляски. Перекрестная рифма присутствует в высказываниях, принадлежащих женским персонажам – Старухи, Монахини, в реплике Ребенка и в «приветственной» речи Смерти.

В параграфе 2.3 «*Особенности композиции и образно-интонационной драматургии*» представлены аналитические наблюдения музыкального компонента.

«*La Danse macabre*» Ж. Кастнера обозначено как *Grande ronde* – большое рондо. По сути оно является произведением кантатно-ораториального типа, поскольку в состав исполнителей включены оркестр и *vocal soloists*. Композитор опирается на парный состав симфонического оркестра.

Рондо состоит из тринадцати эпизодов, где в качестве рефрена (7 эпизодов) выступают реплики Смерти, остальные шесть – принадлежат персонажам разных сословий (от короля до младенца). Предваряет рондо небольшое оркестровое вступление, основной образно-интонационный строй связан с идеей замкнутости, обреченности.

Музыкальный образ Смерти представлен в рефренах и складывается из двух компонентов: оркестрового и вокального. В оркестре неизменно звучит тема-марш, она первоначально экспонируется в восьмитактовом вступлении – своеобразной интерлюдии к рефрену. Тема содержит два ярких элемента. Первый из них представляет собой повтор тоники в разных вариантах: трель с нижним вспомогательным звуком и октавные «перебросы» (в партии струнных) и

тремоло литавр. Второй элемент – «ползущие» вверх хроматизмы, которые сначала воспринимаются словно осторожные шаги, а впоследствии превращаются в вихрь.

Вокальная партия – речитативно-декламационного склада, ей присущи скандирование звуков, а также небольшие попевки в амбигусе не более терции-кварты (в первых двух строках). Вместе с тем обращает внимание обилие хроматизмов.

Музыкальные характеристики персонажей условно можно объединить в две группы по ряду признаков.

1. Особенности текста: использование либо парной, либо перекрестной рифмы.

2. Характер персонажей:

- Императору, Солдату и Богачу присущи такие черты, как гордость, высокомерие, бравурность, пафосность;
- Старуху, Монахиню и Ребенка характеризуют скромность, смиренность, целомудренность.

Третий признак, обусловивший разграничение персонажей, относится к сфере используемых композитором музыкально-выразительных средств.

Немаловажным является то обстоятельство, что выделенный в процессе анализа комплекс выразительных средств, который используется Кастнером в вокально-симфоническом рондо, во многом обнаруживает общность с особенностями музыкального языка, характерными для вокальных произведений, связанных с мортальной тематикой и сюжетными мотивами *danse macabre*.

**Третья глава «“Totentanz” Ференца Листа и “Danse macabre” Камиля Сен-Санса»** посвящена аналитическому разбору музыкальных произведений Ф. Листа и К. Сен-Санса.

В параграфе 3.1 «“Totentanz” Ференца Листа и “Триумф смерти” Буонамико Буффальмакко: от фрески к концертной фантазии» устанавливаются параллели и проводятся сюжетно-образные



и композиционные аналогии между двумя художественными произведениями, принадлежащими различным видам искусств.

Музыкальное произведение Листа в некотором роде можно уподобить печатному оттиску, сделанному с фрески Буффальмакко. Высказанное предположение обосновывается путем соотнесения сюжетного ряда фрески с образным строем «Пляски смерти».

Форма сочинения определяется как тема с вариациями, причем внутри вариаций существует второй уровень вариационного цикла – вариации в вариации. Обращение к средневековой секвенции «Dies irae» вполне закономерно. По словам композитора, образы фрески «Триумфа смерти» «сразу же вызвали у него в памяти этот старинный напев». Ассоциация григорианского хора с росписью кладбищенских стен также далеко не случайна: фрески кладбища Кампосанто представляют собой единую картину Страшного суда, в которой Триумф смерти является отдельной сценой. В музыке того времени (сер. XIII в.) в качестве одной из частей заупокойной мессы закрепляется секвенция «Dies irae», повествующая об аналогичных апокалиптических событиях. Поэтому параллель между изобразительным и музыкальным образами логична: так как «Триумф смерти» является составной частью целой картины, то и связь секвенции с фреской тоже объяснима.

Однако целостность фрески складывается на основе компоновки целого ряда сюжетных сцен, которые объединены общей темой – темой Смерти, равенства перед ней всех сословий, конечности, бренности человеческого бытия. В принципе, все эти сцены представляют собой *своеобразные вариации на одну тему*, что объясняет и использование Листом в своей парафразе аналогичной формы.

Сюжетное прочтение фрески начинается с общего плана, а затем движется по кругу справа налево. Аналогичным образом можно рассматривать и композицию музыкального произведения Листа. В связи с чем в драматургии цикла выделяются несколько разделов. В структурном плане они представляют собой объединенные в группы вариации, благодаря чему можно установить соответствие с

сюжетным рядом фрески. Подобная трактовка позволяет выявить отдельные сюжетные мотивы в разрозненных (на первый взгляд) музыкальных эпизодах цикла, которые последовательно складываются в единую монументальную картину. Начало каждого этапа определяется возвращением к центральному образу Смерти в тематическом облике, близком первоначальному. Появление такого рода рефрена дает возможность уподобить каждый этап композиции очередному кругу хоровода, куда Смерть вовлекает все новых персонажей.

Параграф 3.2 «*“Danse macabre” К. Сен-Санса: от песни к симфонической поэме*» посвящен одному из самых популярных на концертной эстраде сочинений.

В данном параграфе реконструируется история создания произведения, а также обнаруживаются причины обращения к тематике смерти в творчестве композитора.

То обстоятельство, что созданию поэмы предшествовало написание одноименной песни на текст А. Казалиса, позволило в качестве определяющего исследовательского вектора обозначить проблему влияния песни на программную поэму в нескольких аспектах: взаимодействия поэзии и музыки, сюжетно-образном, композиционном и интонационно-тематическом.

Отмечается, что главные импульсы художественного содержания музыкального произведения сосредоточены в поэтическом тексте А. Казалиса. Стихотворение французского поэта состоит из 7 строф, в каждой из которых – 4 строки. Уже при первом прочтении обнаруживаются закономерности, проявляющиеся в повторе начальной строки «Зиг и зиг и зиг...». Своеобразный рефрен танца прослеживается в строфах 1, 3, 4, 6. строфы 1 и 3 служат обрамлением строфы 2, в которой описывается место и время действия, а строфы 4 и 6 – обрамлением пятой, где представлены конкретные персонажи пляски. Седьмая строфа в драматургии литературного

первоисточника является сюжетной развязкой. Таким образом, в литературном первоисточнике уже заложен принцип повторности, определяющий движение по кругу и воплощающий идею хоровода.

Сен-Санс в романсе использует поэтический текст полностью. Однако форма вокального сочинения выходит за рамки строфичности: музыкальное произведение состоит из 3 основных разделов и коды, которые в соотношении с поэтическим текстом выстраиваются в следующую структуру: первый раздел А содержит 3 поэтические строфы, второй А<sub>1</sub> – 2, третий А<sub>2</sub> – 1, кода – 1.

Главным формообразующим фактором деления на разделы является рефрен. С одной стороны, можно усматривать традиции рефренных форм эпохи Средневековья, танцевальных по своей природе (баллады, рондели и др.) и содержащих хореографические фигуры движения по кругу. Возможно этим обусловлены повторы в тексте. С другой стороны, сама фигура пляшущей Смерти отсылает к эпохе Средневековья, когда сформировался и закрепился этот образ. Значительную роль в структурировании формы играют инструментальные эпизоды, выполняющие функцию обрамления и членения: перед каждым разделом и между поэтическими строфами. Это также подчеркивает танцевальную и игровую природу музыкального образа.

В структуре песни прослеживается принцип композиционного сжатия, который объясняется драматургией произведений: это и ускоряющийся темп, переходящий в стремительную, неистовую, безудержную пляску, подгоняемую как зачинщиком, так и силами природы; это и утекающее время (уходит ночь, близится рассвет).

Тенденция к сжатию характеризуется сокращением музыкально-тематического материала каждого последующего раздела. Первый раздел (А) представляет собой простую трехчастную форму с равнозначными по масштабам частями. Второй раздел (А<sub>1 сокр.</sub>) – двухчастный, сокращение происходит за счет «отсекания» репризы. В третьем разделе (А<sub>2 сокр.</sub>) остается неполное проведение первой части трехчастной формы, переходящее в коду.

В музыке песни композитор последовательно воплощает сюжет литературного первоисточника. Ограниченность использования звукоизобразительных приемов вокального произведения преодолевается в симфонической поэме, где Сен-Санс достигает необычайной красочности, зримости и даже, в некоторой степени, театральности в передаче художественных образов «Danse macabre» Казалиса.

Форму поэмы можно определить как трехчастную, состоящую из экспозиционного, разработочного и репризного разделов, благодаря чему усматриваются черты сонатности. В ее пользу свидетельствует, в первую очередь, наличие двух тем *a* и *b*, соответствующих главной и побочной темам сонатного *allegro*, но они тонально не противопоставлены. Кроме того, в экспозиционном разделе отсутствуют связующее и заключительное построения. Во-вторых, средний раздел выполняет функцию полноценной разработки, где помимо этого вводится новая тема (своего рода эпизод в разработке). В заключительном разделе темы *a* и *b* проводятся в контрапункте, что характерно для динамической репризы.

Сложность однозначного определения формы данного произведения заключается в том, что здесь, на наш взгляд, проявляется особенность, которую отмечает И. Барсова в своей работе о симфониях Г. Малера: проникновение в крупные инструментальные структуры строфического типа строения и вариантной повторности: *aa<sub>1</sub> b a<sub>1</sub>a<sub>2</sub>. . . . .* двойная вариантная экспозиция. У Малера это объясняется взаимодействием двух магистральных жанров его творчества – песни и симфонии. В произведении Сен-Санса проникновение строфичности в симфоническую поэму обусловлено особым фактом возникновения сочинения: поэма возникает на основе песни, которая оказывает влияние на композиционную структуру и ее особенности, не укладывающиеся в рамки классических инструментальных форм. Вокальная строфическая структура песни как бы проецируется на первый раздел Плясок, вследствие чего данный раздел не следует логике экспозиции сонатного *allegro*, но с

28

другой стороны, в нем прослеживается принцип двойной вариантной экспозиции. Строфическая организация материала – *aba*, и его вариантное подобие в начале строфы во всех разделах симфонической поэмы, возможно, связано с идеей круга, хоровода и указывает на традиции песенно-танцевальных жанров Испании.

Таким образом, сначала в рамках песенного жанра предпринимается первая попытка прикосновения к теме танцующей смерти и ее раскрытия в рамках вокального сочинения, где воссоздаются набирающая темп стремительная пляска и безудержный хоровод. На уровне формы это достигается при помощи приема композиционного сжатия.

На следующем этапе Сен-Санс обращается к крупному симфоническому полотну, в котором образ пляшущей Смерти обретает визуально-конкретные черты благодаря использованию звукоизобразительных приемов. Этим объясняется влияние песни на тематизм и формообразование поэмы (в частности, проявление строфических принципов). В то же время, принципы симфонизма определяют методы развития тематического материала, введение новой темы (эпизод в разработке), яркий заключительный раздел, позволяющий говорить о переключении от обобщенной программности к конкретно-сюжетной.

В **Заключении** представлены выводы о том, что музыкальные сочинения тесно взаимосвязаны с визуальными или вербальными прообразами. Вместе с тем в музыкальном искусстве XIX столетия сложился комплекс выразительных средств, характерных для воплощения образа *danse macabre*. Его формирование происходило в произведениях, так или иначе связанных со словом и мортальной тематикой, где можно обнаружить претворение сюжетных мотивов танцующей Смерти: момент встречи со Смертью, шествие, танец/хоровод, диалогическая структура взаимоотношений Смерти и живых.

Анализ вокальных сочинений позволил выявить основные элементы этого комплекса, которые окончательно закрепляются в инструментальных произведениях Ж. Кастнера, Ф. Листа, К. Сен-

Санса, непосредственно воплощающих образ и сюжет *danse macabre*.

Практически в каждой из трех партитур обнаруживается обращение к жанровым моделям танца – как главного компонента пляски Смерти в многоликости его национальных традиций, марша, благодаря чему реализуется сюжетный мотив шествия/вереницы, а также хорала.

Отличительной особенностью пляски является ее хореографическое прочтение, что предопределяет важную роль идеи круга, как одного из универсальных принципов организации танца. Так, наиболее часто встречающееся описание *danse macabre* представляет ее в виде хоровода. Показательно, что в содержательном плане в прочтении визуального ряда фрески Буффальмакко прослеживается движение по кругу, а в музыкальном тексте Листа это выражается в возвращении центрального образа крылатой старухи с косой; в стихотворении Казалиса это подчеркивается текстовыми повторами «*Zig et zig et zig*», у Сен-Санса – введением в качестве своеобразного рефрена тритоновой настройки и количественным проведением первой темы (*a*). В произведении Кастнера это решено не только композиционными средствами – рондо, но и повторением последней строки реплики Смерти. В интонационном плане этому соответствует *фигура круга*, реализующаяся как опевание опорного тона или замкнутого движения с одним и тем же начальным и конечным звуком. Подобного рода фигуры круга, кружения обнаруживаются в партитурах Листа, Сен-Санса и связаны с образами парения (или хореографической фигуры фуэте).

Основополагающий принцип диалогичности, заимствованный из литературы и живописи, реализуется на *инструментальном* уровне в виде чередования разделов *solo-tutti* (например, у Листа, Сен-Санса) или вокальной строфы и инструментального отыгрыша (как в песне Сен-Санса); на *композиционном* (и тематическом) уровне это проявляется в обращении к жанру родно, где проведение рефрена перемежается с контрастными эпизодами.

Большое значение приобретают риторические фигуры, подчеркивающие семантику образа *danse macabre*: *passus duriusculus* и *catabasis*. Эквивалентом фигуры креста выступает инициальный мотив средневековой секвенции *Dies irae*, за которым закрепилась семантика не только приближающегося конца света, но и потустороннего явления с оттенком зловещего. В своем основном виде он используется в виде темы для вариаций «Totentanz», а также присутствует в вариациях в разных ритмических и интонационных вариантах. *Dies irae* также появляется в разработочном разделе «Danse macabre» Сен-Санса как нежная, чарующая напевная мелодия в мажорном ладу.

В вокально-симфоническом рондо Кастнер прибегает к знакомым ритмо-мелодическим фигурам XIX века, среди них ключевым стал *ритм траурного марша* в двух вариантах: затактовый пунктир II части Третьей симфонии Л. Бетховена и пунктирное остинато одного тона как в III части Сонаты №2 Ф. Шопена. В этом ряду нельзя не упомянуть и любопытную аналогию, которая выстраивается между вокально-симфоническим рондо Кастнера и Парафразой Листа: оба композитора используют бетховенский мотив судьбы в качестве определенного музыкального символа, усиливающего содержательно-смысловую нагрузку.

Важное значение для характеристики образа танцующей Смерти имеет сфера минорных тональностей: у Кастнера – a moll, у Листа – d moll, у Сен-Санса – g moll, а также картинность, зримая конкретность (благодаря звукоизобразительным приемам) музыкальных образов.

Все вышеперечисленные средства музыкальной выразительности свидетельствует о тесной взаимосвязи музыкальных образов, созданных композиторами, с визуальными или вербальными. В многовековом историческом пространстве конкретные черты *danse macabre*, его эмоциональное, психологическое, общехудожественное восприятие, выработаны художественной практикой, прежде всего, литературной и живописной. Именно эта сложившаяся и

утвердившаяся образность становится импульсом для появления музыкальных произведений, которые тесно взаимодействуют с другими видами искусств и не рождаются вне данного контекста.

Еще более активизирует внимание к *danse macabre* XX столетие, что подчеркивается огромным количеством сочинений, причем как в живописи, литературе, музыке, так в театре и кино. Столь богатая панорама художественных явлений открывает пути для дальнейшего изучения *danse macabre* в музыкальном искусстве.

### **Основные публикации по теме диссертации**

#### **Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

1. Сейберт, А. Ю. «Totentanze» Ференца Листа и «Триумф смерти» Буонамико Буффальмакко: к проблеме взаимодействия музыки и живописи / А. Ю. Сейберт // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2019. – №2 (24). – С. 33-44 [1,1 п.л.].

2. Сейберт, А. Ю. «Danse macabre» К. Сен-Санса: от песни к симфонической поэме / А.Ю. Сейберт // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2020. – Т. 8, №2. – С.107-121 [1,4 п.л.].

3. Сейберт А. Ю. Феномен *livre-partition* в наследии Ж. Кастнера / А. Ю. Сейберт // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2020. – № 6. – С. 9-19. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.6.34651 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=34651](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34651) [1,2 п.л.].

#### **Публикации в других изданиях:**

4. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Requiem В. А. Моцарта: к вопросу о возможном варианте завершения / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Художественные жанры: история, теория, трактовка. Материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов и



аспирантов, 3-6 апреля 2006 г. – Красноярск: КГАМиТ, 2007. – С. 21–28 [0,5 п.л.].

5. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Реквием Брамса: традиции и новаторство / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Искусство глазами молодых: материалы научной конференции студентов и аспирантов, 3 апреля 2007 г. – Красноярск: КГАМиТ, 2008. – С. 17–20 [0,5 п.л.].

6. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Месса и реквием: некоторые особенности эволюции жанра / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Материалы Третьей межрегиональной студенческой музыкально-теоретической конференции (24-25 октября 2007 г.). – Новосибирск: Новосиб. гос. Консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009. – С. 3–7 [0,3 п.л.].

7. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Некоторые аспекты эволюции жанров мессы и реквиема как отражение социально-нравственных процессов / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Социализация личности в условиях образовательного процесса: сборник научных работ. – Красноярск: СФУ, 2009. – С. 158-162 [0,3 п.л.].

8. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Развитие жанра реквиема как отражение философско-социальных представлений о смерти / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Традиции и новаторство в современном музыкальном искусстве: Материалы Сибирской открытой (V Межрегиональной) науч.-практ. конф., 6-7 апреля 2009 г. – Томск: ФГУ «Томский ЦНТИ», 2010. – С. 45-52 [0,5 п.л.].

9. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Смерть многолика / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Символика в философско-культурологических исследованиях, этнокультурных и религиозных традициях. Материалы Международной научной конференции. – Пятигорск: ПГЛУ, 2010. – С. 197-204 [0,5 п.л.].

10. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Образ смерти в европейской художественной культуре / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Искусство в пространстве современной культуры: Материалы международной научно-практической конференции. – Воронеж: Типография-издательство им. Е. А. Болховитинова, 2011. – С. 95-103 [0,5 п.л.].

11. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Некоторые особенности трактовки жанра заупокойной мессы в XIX в. (на примере «Немецкого реквиема» И. Брамса) / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Европейские прикладные науки: современные подходы в научных исследованиях: сборник статей 2-ой Международной научной конференции, 18-19 февраля 2013. – Штутгарт (Германия), ORT Publishing, 2013. – Том 1. – С. 84-86 [0,4 п.л.].

12. Сапсуев (Сейберт), А. Ю. Еще раз о «Реквиеме» Моцарта: (вопросы интонационно-стилевого анализа) / А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Siberian Federal University “Humanities & Social Sciences”, 2014. – №7. – Р. 498-509 (1,3 п.л.).

13. Войткевич, С. Г., Сапсуев (Сейберт), А. Ю. «Реквием» Джузеппе Верди и роман Алессандро Мандзони «Обрученные»: образно-драматургические параллели / С. Г. Войткевич, А. Ю. Сапсуев (Сейберт) // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2016. – №8. – Р. 1765-1772 [0,8 п.л.].

14. Сейберт, А. Ю. «Научные представления о “Danse macabre” в трактатах первой половины XIX века / А. Ю. Сейберт // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2ns International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education. – 2018. – Vol. 284. – Р. 634-637 (Web of Science) [0,8 п.л.].