

УДК 78.08

ОТ ВОКАЛЬНОЙ МИНИАТЮРЫ
К СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ:
ФОРМИРОВАНИЕ ТЕЗАУРУСА DANSE MACABRE
В МУЗЫКЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА

А.Ю. СЕЙБЕРТ

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена изучению процесса формирования тезауруса, связанного с воплощением образа *danse macabre* («Пляски смерти») в западноевропейской вокальной музыке первой половины XIX века. Актуальность темы обусловлена отсутствием в отечественном искусствознании специальных работ, рассматривающих генезис семантики *danse macabre* как подготовительного этапа к созданию инструментальных шедевров Ф. Листа, Ж. Кастнера и К. Сен-Санса. На материале вокальных сочинений Ф. Шуберта, К. Лёве, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса и других композиторов-романтиков анализируются три ключевых сюжетных мотива: танец-хоровод, шествие-вереница и диалог Смерти с человеком. В результате исследования выявляется устойчивый комплекс выразительных средств, включающий: жанровые ритмоформулы (тарантеллы, сицилианы, траурного марша и сарабанды); ладогармонические особенности (преобладание d-moll, g-moll, хроматизация); принцип фактурной организации – хоральный, прием изложения – остинатные ритмические фигурации в аккомпанементе; музыкально-риторические фигуры (*Dies irae*, *passus duriusculus*, *catabasis*, *circulatio*); тесситурно-тембровую дифференциацию образов Смерти и человека; типовые формы – двухчастную, трёхчастную, рондо. Автор приходит к выводу, что вокальные произведения 1810-х – 1850-х гг. выполняют роль «лаборатории», в которой выработался и откристиллизовался семантический словарь *danse macabre*, впоследствии инкорпорированный в инструментальную музыку.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Danse macabre*, пляска смерти, романтизм, вокальная музыка, музыкальная семантика, музыкально-риторические фигуры, *Dies irae*, *passus duriusculus*, Ф. Шуберт, К. Лёве, траурный марш, хорал.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FROM VOCAL MINIATURE
TO SYMPHONIC POEM: THE FORMATION
OF THE DANSE MACABRE THESAURUS
IN WESTERN EUROPEAN ROMANTIC MUSIC

A.YU. SEIBERT

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The article examines the process of formation of the musical-expressive complex associated with the embodiment of the *Danse Macabre* image in Western European vocal music of the first half of the 19th century. The relevance of the topic is determined by the absence in Russian musicology of special studies examining the genesis of the musical semantics of *Danse Macabre* as a preparatory stage for the creation of instrumental masterpieces by F. Liszt, G. Kastner, and C. Saint-Saëns. Based on vocal works by F. Schubert, C. Loewe, R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms, and other Romantic composers, three key plot motifs are analyzed: the dance-round dance, the procession-file, and the dialogue between Death and Man. The study reveals a stable complex of expressive means, including: genre rhythmic formulas (tarantella, siciliana, funeral march, and sarabande); modal-harmonic features (predominance of d-moll, g-moll, chromaticism); principles of textural organization – chordal (choral); technique of presentation – ostinato rhythmic figurations in the accompaniment; musical-rhetorical figures (*Dies irae*, *passus duriusculus*, *catabasis*, *circulatio*); tessitura-timbre differentiation between the images of Death and Man; typical forms – binary, ternary, rondo. The author concludes that vocal works of the 1810s-1850s serve as a «laboratory» where the semantic vocabulary of *Danse Macabre* was developed and crystallized, subsequently transferred into instrumental music.

KEYWORDS: *Danse Macabre*, Dance of Death, Romanticism, vocal music, musical semantics, musical-rhetorical figures, *dies irae*, *passus duriusculus*, F. Schubert, C. Loewe, funeral march, chorale.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares the absence of conflict of interests.



Интерес к мортальной тематике в искусстве XIX столетия, инициированный художественно-эстетическими установками романтизма, закономерно привёл к появлению развёрнутых инструментальных полотен, воплощающих образ пляшущей Смерти: концертной парафразы “Totentanz” Ф. Листа, симфонической поэмы “Danse macabre” К. Сен-Санса, вокально-симфонического рондо “Les danses des morts” Ж. Кастнера. Однако признание этих произведений в качестве вершинных выражений макабрической эстетики не должно заслонять собой длительного и постепенного процесса вызревания той интонационной лексики, которую композиторы-романтики использовали для создания образа inferнальной пляски.

В современном искусствознании, несмотря на пристальное внимание к феномену музыкальной танатологии (см., например, работы Н.В. Васильевой [3], М.М. Музыченко [12], А.В. Наумова [14]), накоплен значительный материал лишь об отдельных сочинениях (прежде всего о «Песнях и плясках смерти» М. Мусоргского [11] или симфонических поэмах Ф. Листа [9]). Однако этап выработки и кристаллизации выразительных средств, происходивший в вокальной музыке первой половины XIX века, остаётся недостаточно изученным. Между тем, именно в камерных вокальных жанрах – песнях, балладах, романсах – были опробованы и закреплены те интонационные, ладогармонические, ритмические и фактурные модели, которые впоследствии определили звуковой облик программных сочинений на тему «Пляски смерти».

В настоящей статье предпринята попытка выявить и систематизировать комплекс музыкально-выразительных средств, сформировавшийся в западноевропейских вокальных произведениях 1810-х – 1850-х гг. при воплощении сюжетных мотивов, родственных *danse macabre*, и составивший лексическую основу для последующих инструментальных воплощений этого образа.

Методологическую базу исследования составляют принципы историко-стилевого и структурно-функционального анализа, а также метод семантической интерпретации музыкальных знаков, разработанный в трудах Е.В. Назайкинского [9], В.Н. Холоповой [11], М.Г. Арановского [1]. В опоре на теорию музыкальной риторики (О.И. Захарова [5]) рассматриваются

интонационные модели, закреплённые в европейской традиции за образами смерти и умирания.

Формирование тезауруса *danse macabre* в вокальной музыке первой половины XIX века удобнее проследить, опираясь на три ключевых сюжетных мотива, унаследованных от средневековой традиции: танец-хоровод, шествие-вереницу и диалог Смерти с человеком. Каждый из них по-своему преломляется в камерно-вокальных жанрах и требует специфического набора выразительных средств. Именно последовательное рассмотрение этих мотивов позволяет выявить, как отдельные приёмы складываются в устойчивый комплекс, впоследствии перенесённый в инструментальную музыку.

Мотив танца-хоровода (демоническая пляска)

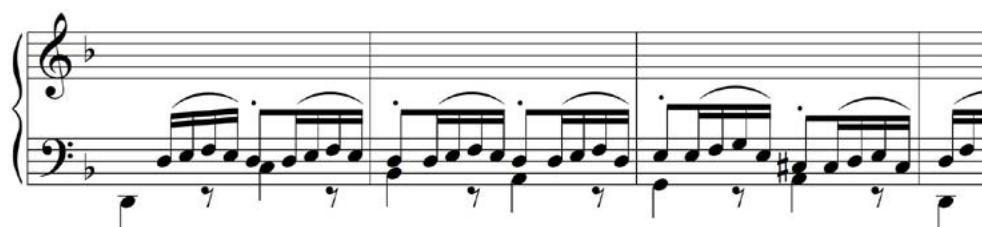
Среди сюжетных мотивов, связанных с воплощением *danse macabre*, одним из наиболее древних и устойчивых является мотив хоровода или пляски. Его истоки восходят к архаическим погребальным обрядам, в которых шествие и танец составляли неотъемлемую часть ритуала проводов умершего [5, с. 69–70]. В народных поверьях Средневековья закрепилось представление о том, как мёртвые устраивают по ночам хороводы и увлекают в свой круг живых. Этот сюжетный мотив – пляска потусторонних сил, уводящих за собой человека, – становится в эпоху романтизма одним из центральных в музыкальном искусстве.

В первой половине XIX столетия образы танцующих призраков, духов и ведьм притягивали композиторов своей загадочностью, иррациональностью и демонизмом. Двоемирие романтизма, параллельное сосуществование реального и потустороннего пространства, бинарные оппозиции жизни и смерти, добра и зла – всё это оказывало влияние на формирование сюжетно-содержательного плана произведений. В вокальной музыке данного периода складывается целый ряд сочинений, в которых танец нечисти выступает как центральный образный компонент. Анализ конкретных опусов позволяет проследить, как абстрактный «шабаш» или «пляска призраков» обретают конкретные музыкальные характеристики.

Одним из ранних примеров является песня Франца Шуберта “Der Geistertanz” («Танец духов», D. 116, 1814) на стихи Фридриха фон Маттиссона. В тексте повествуется о выходе в ночное время представителей потустороннего мира, рисуется их пляска и веселье на земле.



Пример 1. К. Цельтер. "Totentanz". Начало первого куплета



Пример 2. К. Цельтер. "Totentanz". Инструментальный отыгрыш

Образы призраков здесь ещё лишены индивидуальных черт: они предстают как безликая масса, кружащаяся в духе *danse macabre*. Однако в музыкальной ткани шу-бертовского произведения уже намечаются отдельные приёмы, которые впоследствии станут устойчивыми для воплощения inferнальной пляски. Основной танцевальный материал сосредоточен в крайних разделах трёхчастной композиции: трёхдольный метр ($\frac{6}{8}$), ритмическая фигура (восьмая с точкой/шестнадцатая/восьмая) указывают на признаки жанра сицилианы. В среднем разделе, обозначенном как речитатив (Recit.), используются звукоизобразительные приёмы, направленные на воссоздание ощущения парения и кружения. При упоминании танца призраков в фортепианное сопровождение возвращается ритм первого раздела, а эффект порхания передаётся посредством коротких фраз с волнообразным мелодическим контуром и ритмическими фигурами из шестнадцатых длительностей.

Близкой по образному строю является "Andres Maienlied «Hexenlied»" (Разновидность майской песни «Ведьминская песня», ор. 8 № 8, 1828) Феликса Мендельсона на текст Хёльти. Как справедливо отмечает Т.Э. Цытович, эта композиция наполнена «могучим демонизмом, интенсивным воплощением бурлящего кипения впоенных соками весны жизненных сил» [18, с. 323]. В музыке ощущается претворение черт, присущих жанру тарантеллы: стремительное вихревое движение, остигнутый ритмический пульс. Фортепианная партия отличается

особой насыщенностью – басовые фигурации, арпеджио, что создаёт эффект бурлящей, неистовой стихии. В вокальной партии композитор использует восходящий хроматический ход в объёме квинты, который выполняет важную семантическую функцию: хроматизация мелодической линии традиционно связывается в музыке XIX века с образом иррационального, демонического начала, а восходящее движение усиливает экспрессию, передавая «взлёт» ведьминского заклинания. Показательно, что песня написана в g-moll, который, наряду с d-moll, c-moll и e-moll, входит в круг тональностей, последовательно закрепляющихся в произведениях мортальной тематики первой половины XIX века.

Особый интерес для понимания эволюции музыкального воплощения *danse macabre* представляют две песни на текст баллады Иоганна Вольфганга Гёте "Totentanz" («Пляска смерти») – сочинение Карла Фридриха Цельтера (1826) и Карла Лёве (1835). Баллада в семи строфах рассказывает о смотрителе башни, охраняющем кладбище по ночам, который наблюдает за выходом нежити из могил, собирающейся при свете луны, чтобы исполнить адский танец. Сюжетный мотив украденного савана у мертвеца, широко распространённый в Средневековье, содержал большой потенциал для воплощения мрачного и вместе с тем комического сюжета.

Песня К. Цельтера (d-moll, куплетная форма) обнаруживает скрытую танцевальность: при размере $\frac{6}{8}$ ритмический рисунок фортепианной партии (бас и два



Пример 3. К. Лёве. "Totentanz". Тема а



Пример 4. К. Лёве. "Totentanz". Тема б

аккорда) сближается с вальсовой пульсацией. При темповом обозначении "*regsam ohne geschwind*" («живо, но не торопливо») можно усмотреть черты испанских танцев (Пример 1).

Важную роль играет инструментальный отыгрыш, в котором оstinatная ритмическая фигура невольно вызывает ассоциацию с первой темой "Danse macabre" К. Сен-Санса, а в поступенном нисходящем басу прослеживается аналогия с мелодическим контуром второй темы симфонической поэмы французского композитора (Пример 2).

К слову, И. Гёте, высоко ценивший сочинения

К. Цельтера, предпочитал его версию другим именно за то, что композитор "put as little music as possible to his poems" [19, с. 20] – вкладывал как можно меньше музыки в стихи [которые перелагал], оставляя пространство для поэтического образа.

Карл Лёве создаёт иную интерпретацию того же текста. Его "Totentanz" написана в сложной трёхчастной форме с динамизированной репризой. Крайние разделы сюжетно связаны с образом зрителя кладбища, в среднем – представлена пляска. Композитор насыщает музыкальную ткань звукоизобразительными приёмами: медленный темп, тихая динамика и оstinatный бас



Пример 5. К. Лёве. "Totentanz".



Пример 6. К. Сен-Санс. "Danse macabre". Вторая тема

не только воссоздают мрачную атмосферу ночного погоста, но и передают ощущение страха и оцепенения.

Идея замкнутого круга, хоровода реализуется на разных уровнях. На мелодическом это проявляется в акцентировании, постоянном возвращении ко второй ступени за счёт её опевания: контур поступенного движения, опевание тонов (тема *a*, Пример 3), либо движение по звукам трезвучия (тема *b*, Пример 4) визуально очерчивают круг.

На композиционном уровне, помимо трёхчастности, отметим постоянное возвращение одного и того же тематического материала. Особенно ярко это видно в среднем разделе, где вторая тема проводится трижды. Сосредоточение в репризном разделе (кульминации) в партии фортепиано элементов вихревого движения (пляски) позволяет говорить о звукоизобразительном уровне воплощения идеи хоровода. Впечатление ускоряющейся стихии безудержного танца, сжатие во времени достигается благодаря ускорению темпа – по сюжету скелет ищет свой саван, без которого он не может

вернуться в склеп¹. Подобный принцип нарастающего танцевального движения в дальнейшем становится характерным приёмом *danse macabre*.

Особый интерес представляет прямая тематическая связь фрагмента репризного раздела "Totentanz" К. Лёве со второй темой "Danse macabre" К. Сен-Санса: нисходящее движение от первой ступени к пятой с использованием хроматизма, мерцания мажора-минора (Примеры 5, 6)².

¹ Британский музыковед и литературовед, специалист по немецкой песне (Lied) Е. Самс характеризует версию К. Лёве как "a rattling good yarn about a skeleton" – лихо закрученную историю о скелете [20, с. 1079].

² В данном случае можно усмотреть сходство типологическое, а не генетическое. Оба композитора независимо друг от друга обращаются к одному и тому же набору интонационных формул, которые к середине XIX века уже сложились в европейской традиции как устойчивые знаки «инфернального»: нисходящее хроматическое движение (*passus duriusculus*), сопоставление



Скрытая танцевальность, заложенная в скачкообразной мелодической линии вокальной партии начального раздела, максимально проявляется в среднем. Этот эпизод ярко контрастирует с крайними частями. Во-первых, темповое соотношение – *Moderato-Presto* – вызывает аналогию с венгерскими народными танцами-шествиеми, в которых медленный раздел в духе эпического повествования (*лашан*) сменяется задорной, темпераментной *фришкой*. Во-вторых, жанровая основа середины напоминает то ли чардаш, то ли польку, на что указывает характерный тип сопровождения (см. Пример 4).

Рассмотренные вокальные сочинения демонстрируют, как в камерных жанрах – песне и балладе – постепенно формируется комплекс средств, связанных с воплощением inferнальной пляски: жанровые модели танца, оstinатный ритм, хроматизация, звукоизобразительные фигуры. Однако уже к 1830-м гг. этот «словарь» начинает выходить за пределы вокальной музыки: те же приёмы, освобождаясь от поэтического текста, экстраполируются в оркестровую партитуру.

Первым и наиболее ярким примером переноса мортальной лексики в крупную инструментальную форму становится финал «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза – «Сон в ночь шабаша» (1830), где «демоническая пляска» впервые обретает симфонический масштаб. По словам В. Ванслоа, IV часть «представляет собою бесовскую „чёрную мессу“, демонический разгул зла, дьявольскую оргию и мефистофельское злорадство над жизнью» [2, с. 113]. В музыкальной ткани финала сливаются два важнейших элемента: средневековый напев секвенции *Dies irae*, утвердившийся в XIX столетии в качестве знака inferнальной сферы, и стихия танца, воплощаемая в хороводе шабаша – «бесчеловечной пляске смерти» [2, с. 113]. Берлиоз создаёт «saturnalia of noise» – «сатурналию шума», где «идея фикс» трансформируется в вульгарный деревенский танец. Появление *Dies irae* в этом контексте не случайно: напев «превращается в пародию», становясь частью богохульного и демонического танца ведьм.

Анализ произведений, воплощающих сюжетный мотив танца-хоровода с его inferнальной, дьявольской атмосферой, позволяет выявить комплекс музыкально-выразительных средств, кристаллизующихся на протяжении нескольких десятилетий:

- **обращение к конкретным жанровым моделям танца** – сицилиане, тарантелле, вальсу, польке, чардашу, что сообщает музыке конкретную хореографическую определённую;

- **остинатный ритмический пульс**, создающий эффект неумолимого кружения и вовлекающий слушателя в вихревое движение;

- **хроматизация мелодической линии** (в том числе риторическая фигура *passus duriusculus*) для придания звучанию зловещего, «дьявольского» колорита;

- **звукоизобразительные приёмы в фортепианной/оркестровой партии** (тремоло, арпеджио, фигурации), рисующие атмосферу ночного шабаша, парения, кружения;

- **введение средневекового напева *Dies irae*** как знака inferнальной сферы и эсхатологической угрозы.

Эти средства, сформировавшись в вокальной и программной инструментальной музыке 1810-х – 1830-х гг., подготовили почву для создания симфонической «Danse macabre» К. Сен-Санса, в которой оstinатный ритм скрипичной настройки, хроматические интонации и обращение к католической секвенции составят основу яркого звукового облика Пляски Смерти.

Мотив шествия и вереницы (марш Смерти)

Другим важнейшим сюжетным мотивом *danse macabre*, получившим широкое распространение в музыкальном искусстве XIX века, является мотив шествия или вереницы людей, уводимых Смертью. Его истоки восходят к средневековой иконографической традиции, где Пляска Смерти изображалась в виде процессии, в которой представители различных сословий – от папы до крестьянина – следовали друг за другом в танце со Смертью, подчёркивая тем самым равенство всех перед её лицом.

Этот сюжетный мотив, тесно связанный с погребальной обрядовостью и траурными церемониалами, находит своё звуковое воплощение в двух сферах: инструментальном траурном марше и вокальной музыке, где образ процессии обретает особую драматическую глубину.

Формирование жанра траурного марша происходит на рубеже XVIII–XIX столетий. Б.В. Левик справедливо отмечает, что «жанр марша как музыки триумфальных и *траурных шествий*, военных походов и торжественных праздников рождён эпохой французской революции» [10, с. 87]. В качестве первых примеров исследователи называют «Скорбный марш» Франсуа Госсекса, сопровождавший церемонию погребения генерала Мирабо 4 апреля 1791 года. Данное произведение произвело огромное впечатление на современников

мажора и минора, оstinатность. Кроме того, нет данных о знакомстве К. Сен-Санса с песней К. Лёве (как и с другими его сочинениями). Последний был известен прежде всего в Германии; его баллады редко исполнялись во Франции.



Пример 7. Ф. Госсек. «Скорбный марш»



Пример 8. Л. Керубини. Траурный марш

«трагической силой выражения, яркими динамическими контрастами, глухими ударами барабанов, чередующимися с короткими, стонущими фразами, выразительными паузами» [10, с. 86] (Пример 7).

В этом же ряду стоит Траурный марш Луиджи Керубини – прелюдия к хоровому сочинению «Гимн на смерть генерала Гоша» (1797), где обнаруживаются сходные композиторские приёмы: дробь у литавр,

динамические контрасты, аккордовые задержания на тоническом органном пункте [10, с. 87–88] (Пример 8).

В дальнейшем традиции революционного марша получают продолжение в творчестве Л. Бетховена (Траурный марш из «Героической» симфонии, 1804), Г. Берлиоза (Траурно-триумфальная симфония, 1840), Ф. Шопена (Траурный марш из Сонаты № 2 b-moll, 1837), Р. Вагнера (Траурный марш из оперы «Гибель богов», 1876). Более



того, средства музыкальной выразительности, сложившиеся на исходе XVIII века, стали традиционными в траурной музыке XIX столетия: минорный лад, медленный темп, пунктирный ритм, интонации вздохов и стонаний, мрачный колорит. Однако наиболее многоликое развитие сюжетный мотив похоронного шествия получает в вокальном творчестве композиторов-романтиков, где образ процессии обретает психологическую глубину и драматическую конкретность.

Ярким примером может служить песня Ф. Шуберта "Gruppe aus dem Tartarus" («Группа из Тартара», D. 583, 1817) на стихи Фридриха Шиллера.

Это сочинение относится к так называемым песням-сценам, где органично сливаются литературный и музыкальный образы, а эмоциональная атмосфера показана, по выражению В. Конен, на определённом сюжетно-образном фоне [8, с. 139]. Шиллеровский текст рисует картину мучений грешников в подземном царстве – образ, непосредственно восходящий к античным представлениям о загробном мире и к средневековым видениям ада:

<i>Horch – wie Murmeln des empörten Meeres,</i>	<i>Слышишь ли рёв возмущённого моря,</i>
<i>Wie durch hohler Felsen Beken weint ein Bach,</i>	<i>Как сквозь полые скалы бьётся ручей,</i>
<i>Stöhnt dort dumpfigtief ein schweres – leeres,</i>	<i>Доносящиеся из глубины Глухие тяжёлые стоны мучений.</i>
<i>Qualerpreßtes Ach!</i>	<i>Ах!</i>

Первые такты аккомпанемента с тремоло и восходящими хроматическими линиями воссоздают рёв взволнованного моря, задавая мрачный колорит всей песне. В музыкальной ткани этого раздела можно обнаружить риторическую фигуру *passus duriusculus* – хроматическое движение, которое вкупе с диссонирующими созвучиями создаёт внутреннее напряжение. В вокальной партии, напротив, присутствует сдержанность: строгая декламационность, речевые интонации, сменяющиеся распевами слогов, расставляющими смысловые акценты и подчёркивающими значимые слова "des empörten Meeres", "weint ein Bach" («возмущённое море», «плачет ручей»). Во втором предложении для передачи вздохов и стонов, вырывающихся «из сдавленной груди», используется *passus duriusculus* в восходящем движении – композиторский приём, фиксирующий образ мучений людей, уводимых в Тартар.

Второй раздел (*Allegro*, d-moll) сюжетно связан с описанием вереницы путников:

<i>Schmerz verzerret</i>	<i>Искажённое болью лицо,</i>
<i>Ihr Gesicht – Verzweiflung sperret</i>	<i>скованное отчаянием горло,</i>
<i>Ihren Rachen fluchend auf.</i>	
<i>Hohl sind ihre Augen – ihre Blike</i>	<i>Полые глаза – взгляд со слезами</i>
<i>Spähen bang nach des Kocyus Brücke,</i>	<i>Пристально следящий за траурным движением на мосту</i>
<i>Folgen tränend seinem Trauerlauf.</i>	<i>Коцита.</i>

Поскольку это процессия и она продвигается вперёд, Ф. Шуберт закономерно вводит в сопровождение ритмоформулу марша с характерным пунктиром, вовлекая в новый тип метрической организации и вокальную партию. Обращает внимание мелодический оборот, появляющийся на словах "Verzweiflung sperret ihren Rachen fluchend auf" («бешеные крики Мукой ада вырваны из уст» – перевод Д. Е. Мина): в скрытом двухголосии вокальной партии обнаруживается та же риторическая фигура *passus duriusculus*.

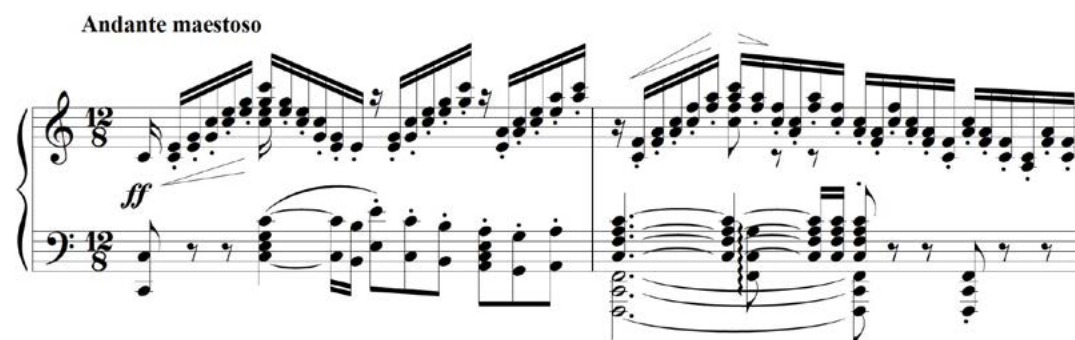
Третий раздел – хоральный, с хроматическим восходящим движением как в вокальной линии, так и в фактуре фортепианной партии. Ладотональная неустойчивость создаётся за счёт медленно «ползущих» аккордов, которые, с одной стороны, напоминают хорал, а с другой – передают блуждание и ужас от созерцания траурного шествия по мосту через реку Коцит. Следующий раздел (cis-moll, динамика *pp*) выявляет ещё один важный элемент: в ритмически остигнatom аккомпанементе мелодическая линия перемещается по полутонам, изображая страх и оцепенение, «неизбежность и гибель» [17, с. 138]. Из «пульсирующего» фона вырастает торжественное провозглашение слова "Ewigkeit" («Вечность») – C-dur, октавная интонация, тип фактуры у фортепиано вызывают ассоциацию с листовскими «Прелюдиями»: «Жизнь наша не есть ли ряд прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмёт смерть?» (Примеры 9, 10).

В завершающем разделе триумфальный, торжественный характер подчёркивается красочными тональными переходами: C-dur – Des-dur, f-moll – fis-moll, c-moll. Фортепианный отыгрыш замыкается фигурой *catabasis* – нисходящим движением по тонам минорной гаммы в диапазоне двух октав, трактуемой в музыкальной риторике как символ нисхождения в преисподнюю, смерти.

Таким образом, в шубертовской «Группе из Тартара» обнаруживается комплекс музыкально-выразительных средств, который в дальнейшем закрепляется за образами, связанными с изображением Смерти и сюжетного мотива вереницы умерших: обращение к жанрам



Пример 9. Ф. Шуберт. «Группа из Тартата». 4-й раздел



Пример 10. Лист «Прелюды». Главная партия

марша и хорала; использование риторических фигур *passus duriusculus* и *catabasis*; элементы звукоизобразительности и «исключительное чутье тональной связи и тонально-колористической экспрессии» (Б. Асафьев) (цит. по: [8, с. 15]).

Особого внимания в контексте мотива шествия заслуживают вокальные сочинения, написанные на текст немецкой народной песни “Es ist ein Schnitter” («Вот жнец, имя ему – Смерть»), первая публикация которой относится к 1638 году. Её появлению способствовала атмосфера Тридцатилетней войны, сопровождавшаяся голодом, эпидемиями и значительным сокращением населения. Примечательно, что эта песня бытовала исключительно в католической среде, что обнаруживает сходство с живописным канонem *danse macabre*, также являвшимся прерогативой католической религии. Подобно пляскам смерти, текст «Жнеца» обрёл новую жизнь в XIX столетии после издания в сборнике Арнима и Брентано “Des Knaben Wunderhorn” («Волшебный рог мальчика»).

Сюжет “Es ist ein Schnitter” повествует о «жнеце с косой», встречи с которым невозможно избежать ни простым, ни «благородным» цветам (ирисам,

лилиям, тюльпанам и др.)³. Подобная персонификация Смерти получила развитие ещё в Средневековье во времена Чёрной чумы. Символический образ вереницы цветов здесь можно трактовать как аллегория процессии людей разных сословий, для которых встреча со Смертью неминуема. Композиционная структура текста песни “Es ist ein Schnitter” содержит важный элемент: последняя строка каждой из шести строф – “Hüte dich, schön's Blümelein!” («Поберегись, цветочек!») – выступает рефреном, что обнаруживает связь со средневековыми рефренными формами.

К данному тексту обращались многие композиторы: Л. Райхардт (1819), Ф. Мендельсон (1827), Р. Шуман (1849), И. Брамс (1858, 1899), М. Перер (1864). Отличительной чертой их музыкальных произведений является претворение черт хорала, по-своему проявляющихся в различных версиях.

Так, в шумановской песне № 4 из сборника “Romanzen und Balladen” («Романсы и баллады» op. 33, 1849)

³ Вновь возникает аналогия с *danse macabre*, где Смерть пришла к людям независимо от их статуса и ранга.



очевидна взаимосвязь с протестантским хоралом: силлабический тип распева, начало песни с безударного слога (анакруза), четырёхдольный размер, чёткая метрическая пульсация, членение на двухтактные фразы, использование унисонного изложения. Сурово-сдержанный характер, мерность движения вызывают ассоциации с шествием. У Ф. Мендельсона – тот же четырёхдольный размер, двухтактовая фразировка, начальный унисон голоса с фортепианной партией, хоральный тип аккордовой фактуры, характеризующий рефренную строку.

Сочинения И. Брамса (из сборника “28 Deutsche Volkslieder” [«28 немецких народных песен»]) и М. Рegera (из сборника “9 Ausgewählte Volkslieder” [«Девять немецких народных песен»]) являются обработкой мелодии “Es ist ein Schnitter”. Композиторы выделяют рефренную строку посредством смены метра с $\frac{3}{4}$ на $\frac{4}{4}$. Аккордовая фактура изложения подчёркивает хоральный тип, сохраняются и важнейшие черты, отмеченные выше: членение на фразы, затактовое начало, господство силлабики.

Общим для всех композиций (за исключением И. Брамса) является изменение музыкально-выразительных средств в последней строфе, которая представляет собой обращение от первого лица к Жнецу – Смерти: отсюда иная динамика – *ff*, усиливается маршевость, придающая звучанию торжественно-приподнятый характер; у Р. Шумана обновляется мелодика, у М. Рegera возникает ассоциация с неким триумфом. Важное значение имеет использование последним автором хроматических ходов, позволяющих устанавливать связь с риторической фигурой *passus duriusculus*.

Подчеркнём, что в композиторских интерпретациях “Es ist ein Schnitter” важнейшим элементом становится обращение к традициям жанра хорала, внедрение маршевых черт, связанных с сюжетным мотивом шествия, воплощающим вереницу уводимых в Тартар мертвецов. Рефренный принцип текстовой организации в музыкальном прочтении всегда выделяется в отдельную структуру, которая может представлять собой краткое построение (у Р. Шумана, И. Брамса, М. Рegera), либо приближаться к масштабам куплета (у Ф. Мендельсона). В отдельных случаях происходит смена метра (И. Брамс, М. Рeger).

Рассмотренные произведения, реализующие мотив шествия и вереницы, позволяют дополнить комплекс музыкально-выразительных средств, связанных с воплощением *danse macabre*:

• **обращение к жанровой модели траурного марша** – медленный темп, минорный лад, пунктирный ритм,

интонации «вздоха» и «стоны», создающие эффект траурной процессии;

• **претворение черт хоральности** – аккордовая фактура, силлабический тип вокализации, мерное движение, вносящие религиозный оттенок и усиливающие ощущение движения-шествия;

• **использование риторических фигур** – *passus duriusculus* для передачи страданий и мучений, *catabasis* как символ нисхождения в смерть, хроматические ходы для воплощения мрачного колорита;

• **применение звукоизобразительных приёмов** – тремоло, остинатные фигурации, воспроизводящие атмосферу страха, оцепенения, неотвратимости рока;

• **рефренный принцип организации формы**, подчёркивающий неумолимость приближения Смерти.

Эти средства, сформировавшись в вокальной музыке 1810-х – 1850-х гг., оказали непосредственное влияние на создание “Totentanz” Ф. Листа, в котором маршевая ритмика, хоральные эпизоды и знаковые риторические фигуры составят основу драматургии концертной парафразы. Показательно, что тема, построенная на напеве *Dies irae*, имеет черты траурного марша (тема вариаций), а хоральные эпизоды – в четвёртой и пятой вариациях – выполняют функцию лирического «просветления», контрастирующего с демонической пляской. Отметим, что марш был не просто жанром, но ритуалом социального контроля, и в контексте *danse macabre* он приобретал зловещее значение: Смерть как главный «маршал» ведёт за собой все человечество. Таким образом, вокальная лексика сюжетного мотива шествия и вереницы, выработанная в песне и балладе, в “Totentanz” Ф. Листа впервые получает масштаб крупной инструментальной формы.

Мотив диалога (Смерть и человек)

Третьим важнейшим сюжетным мотивом, непосредственно связанным с воплощением *danse macabre*, является принцип диалога, положенный в основу взаимоотношений Смерти и живых. Напомним, что в средневековой иконографической традиции Пляска Смерти представала в виде вереницы пар, построенных на регулярном чередовании фигуры человека и Смерти. Композиционным стержнем этой процессии был диалог: Смерть обращалась к каждому представителю сословия с индивидуальной речью, а тот пытался либо отсрочить неизбежное, либо смириться со своей участью. Так, в известном изображении – росписи под аркадами парижского кладбища Невинноубиенных младенцев (1424–1425) – около тридцати пар сопровождалась стихотворными подписями, фиксирующими реплики Смерти и ответы людей.



Данная структура закрепились в печатных изданиях, например, в «La Danse Macabre» Гюйо Маршана (Париж, 1485). Здесь каждая гравюра предварялась диалогом Смерти с очередным персонажем. Аналогичный принцип лежит в основе серии Ганса Гольбейна Младшего (1524–1526), в которой Смерть поражает представителей разных сословий. Литературной предтечей этой традиции стали латинские поэмы «Vado mori» («Путь к смерти», XIII в.) и легенда о трёх живых и трёх мёртвых, где впервые прозвучала формула «Я есмь то, чем были они; они суть то, чем буду я».

Как отмечает Ж. Делюмо, «диалог между живыми и мёртвыми составлял суть драматического действия, которое разыгрывалось на кладбищах в дни поминовения усопших» [6, с. 127]. В живописи XV–XVI вв. из общей вереницы стали вычленяться отдельные пары – так возникли сюжеты «Смерть и землепашец», «Смерть и куртизанка», «Девушка и смерть». Именно последний – «Смерть и дева» – оказался наиболее востребованным в музыкальном искусстве XIX столетия, где он впервые получает развёрнутое воплощение.

Диалогическая структура, заложенная в сюжете, потребовала от композиторов принципиально иных решений, нежели мотивы пляски или шествия. Здесь на первый план выходила необходимость индивидуализировать персонажей – человека (девушки или юноши) и Смерти – через контрастные музыкальные характеристики, закрепить за каждым из них определённый тип тематизма, фактуры, интонационного строя. В этом смысле песни, реализующие мотив диалога, стали важнейшим этапом в формировании комплекса выразительных средств *danse macabre*, поскольку именно здесь был выработан принцип тематического контраста, который впоследствии, в инструментальных сочинениях Ф. Листа и К. Сен-Санса, ляжет в основу сонатного и рондообразного формообразования.

Вершинным образом воплощения мотива «Смерть и дева» является одноимённая песня Ф. Шуберта «Der Tod und das Mädchen» (D. 531, 1817) на стихи Маттиаса Клаудиуса. В 1824 году, спустя семь лет, этот же тематический материал – тема вариаций из вокальной партии Смерти – будет использован во второй части Квартета № 14 d-moll, также получившего название «Смерть и девушка». В творчестве австрийского романтика присутствует и другая песня-вариация данного сюжета – «Der Jüngling und der Tod» («Юноша и смерть», D. 57, 1813) на стихи Иоганна Гауди фон Зеекендорфа. Исследователи [17, с. 302; 4, с. 446; 8, с. 317] высказывают предположение о том, что композитор задумывал эти два произведения как некий цикл песен *danse macabre*, однако

замысел остался реализованным лишь частично.

Приведём тексты обеих песен:

Der Tod und das Mädchen

Das Mädchen:

Vorüber! Ach, vorüber!

*Geh wilder Knochenmann!*⁴

Ich bin noch jung, geh Lieber!

Und rühre mich nicht an!

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.

Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Der Jüngling und der Tod

Der Jüngling:

Die Sonne sinkt, o könnt' ich mit ihr scheiden!

Mit ihrem letzten Strahl entfliehen!

Ach diese namenlosen Qualen meiden

Und weit in schön're Welten zieh'n

O komme, Tod, und löse diese Bande!

Ich lächle dir, o Knochenmann, Entführe mich leicht in geträumte Lande,

O komm' und rühre mich doch an.

Der Tod:

Es ruht sich kühl und sanft in meinem Armen,

Du rufst! Ich will mich deiner Qual erbarmen.

Смерть и дева

Дева:

Минуй! Ах, минуй!

Уйди, неистовая Смерть!

Я ещё молода, лучше уйди

И не тронь меня!

Смерть:

Дай свою руку, прекрасное и нежное творение!

Я – друг, и пришла не покарать.

Прибодришь! Я не неистова,

Ты сладко будешь спать в моих объятиях.

Юноша и смерть

Юноша:

Солнце садится, о, мог бы я улечь с ним!

Убежать с его последним лучом!

О, избежать этих неизмеримых болей (мучений)

И уйти далеко в более прекрасные миры

Приди, Смерть, развяжи эти узы!

Я улыбаюсь тебе, о Смерть,

Забери меня легко в земли грёз,

Приди и прикоснись ко мне.

Смерть:

В моих объятиях прохладно и нежно

Ты зовёшь! Хочу я смилостивиться над твоею мукой.

В данных сочинениях диалогическая структура находит воплощение в двухчастном композиционном строении. Каждый из разделов представляет контрастный по образно-эмоциональному строю музыкальный материал: взволнованно-страстную, экзальтированную (с оттенком брезгливости – «Уйди, Костлявая!») мольбу девушки или предвкушающий встречу трепетный призыв юноши сменяют сурово-сдержанные реплики Смерти речитативно-декламационного характера. Как

⁴ Дословно – костяной человек; Смерть в образе скелета; костлявая.



справедливо указывает В. Конен, в этих песнях Ф. Шуберта «даётся своеобразное романтическое преломление традиционных оперных образов рока и жалобы» [8, с. 162].

В музыкальных характеристиках персонажей композитор опирается на принцип контраста. В партиях девушки и юноши – взволнованная кантилена, построенная на интонациях «вздоха» (малая секунда, нисходящее задержание) и на так называемом «трельном» движении. По мнению Ю.Н. Хохлова, подобные обороты «связаны с образом смерти – смерть человека характеризуется в них через “смерть мелодии”» [17, с. 38]. Реплики девушки отличаются повышенной экспрессией: восходящие интонации на словах “Vorüber! Ach, vorüber!” («Минуй! Ах, минуй!») создают эффект мольбы-заклинания, а скачок на малую септиму в слове “wilder” («дикая», «неистовая») подчёркивает ужас перед Костлявой. В партии юноши, напротив, преобладают плавные, восходящие мелодические линии, передающие томление и желание покоя.

Реплики Смерти в обеих песнях решены в принципиально иной логике. Это всегда сурово-сдержанная, речитативно-декламационная мелодия с преобладанием силлабики. В музыкальной ткани проступают черты маршевости (благодаря пунктирному ритму) и хоральности (аккордовый тип фактуры, сдержанный темп, тихая динамика). Важным звукоизобразительным приёмом становится переокраска повторяющегося звука мелодии на фоне меняющейся гармонии: речитация в верхнем голосе на одном тоне создаёт эффект безжизненности, «нечеловечности» персонажа. Исследователи отмечают, что такое «монотонное последование хоральных гармоний напоминает о похоронном церковном звоне» [8, с. 143]. Выразительное значение хоральной фактуры «вносит в музыку религиозный оттенок» [17, с. 193].

Особую роль в рассматриваемых песнях играет фортепианное сопровождение. Оно построено на остином движении в простом «маршевом» ритме (половинная и две четверти). Это авторское решение связано с воплощением реального шага, шествия, выступающего как метафорическое изображение движения по дороге самой жизни. Строгая размеренность и неуклонная повторность в условиях минорного лада и медленного темпа вызывают представление о траурной, погребальной процессии. Важно отметить, что тематический материал реплик Смерти в песне «Смерть и девушка» оказался настолько значимым, что композитор использовал его в качестве основной темы во второй части квартета, где последующий круг вариаций представляет собой цепь воспоминаний, показывающих контрастные

стороны душевной жизни героя⁵.

Любопытный образец сюжетного мотива «Девушка и Смерть» обнаруживается в сборнике песен К. Лёве “Balladen und Märchen von Gespenstern, Bildern vom Tode und von Gräbern” («Баллады и рассказы о привидениях, картины смерти и кладбища») ⁶. Песня “Die Jungfrau und der Tod” («Девушка и смерть», № 17, 1827) написана на стихотворение Франца Куглера, немецкого историка искусства и поэта, который создал цикл из шести сцен “Tanz der Toten” («Пляски смерти») [I. Ребёнок – Смерть; II. Мальчик (отрок) – Смерть; III. Девушка – Смерть; IV. Студент – Смерть; V. Странник – Смерть; VI. Больной – Смерть]. Третья сцена послужила источником вдохновения для К. Лёве.

Шесть строф поэтического текста соответствуют шести куплетам музыкальной формы. В песне К. Лёве презентуются две темы: одна связана с образом сгорающей от тоски девушки, вторая – с образом Смерти. Вследствие этого возникает условная грация на два раздела, которые характеризуются не только контрастными образными сферами и тематизмом, но и подчёркиваются использованием разных голосов вокалистов – женского (сопрано) и мужского (бас).

В кратком фортепианном вступлении прослеживается аналогия с шествием, на что указывает сдержанный темп и аккордовая фактура. Паузы, рассекающие музыкальную ткань, создают ощущение неровного шага. В метrorитмической организации (размер $\frac{3}{4}$) обнаруживаются черты сарабанды – медленного танца, который в музыке барокко был связан с траурными церемониями и в XIX веке сохранял эту семантику. Скорбно-трагический тон усиливается задержаниями, интонациями *lamento*. Мелодическая линия вокальной партии девушки проста и безыскусна, в основном построена по звукам трезвучий. Напряжение достигается за счёт введения звукоизобразительных приёмов в инструментальном сопровождении: триольная пульсация восьмыми передаёт душевное волнение, а в «мерцании» g-moll и B-dur словно усматривается проблеск надежды.

Жалобе девушки отводится три строфы, ответу Смерти – две, однако тематизм второго раздела

⁵ П. Вульфийус подчёркивает, что в квартете Ф. Шуберта хоральность проникает не только в медленную часть, но и ощущается в конце первой, где «сумрачная “усталая” сосредоточенность убедительно рисует состояние покорности, готовности принять предназначенный судьбой жребий» [4, с. 288].

⁶ Сборник состоит из трёх частей: 1. «Баллады и рассказы о привидениях»; 2. «Истории (в форме баллад)»; 3. «Смерть и кладбище».



подготавливается во второй половине третьего куплета. Прежде всего обращает внимание смена регистра и типа мелодики, метра (с $\frac{3}{4}$ на $\frac{2}{4}$): поступенное волнообразное движение в низком регистре в объёме сексты с последующим октавным скачком и нисходящими задержаниями создаёт эффект мягкой поступи приближающейся Смерти. Также меняется тип фактуры. Она насыщается полифоническими приёмами: имитациями, проведением элементов темы в основном виде и инверсии, в увеличении. Данный тематизм носит несколько умиротворяющий характер, так как «старуха с косой» для каждой своей «жертвы» находит определённые, нужные ей слова⁷.

Отметим проникновение в музыкальную ткань звукоизобразительных приёмов. На словах “mit Zitherspiel und mit Gesang” («с игрой на цитре и пением») в фортепианной партии появляется гармоническая фигурация триолями, имитирующая игру на струнно-щипковом инструменте. При повторе последних двух строк композитор использует темброво-колористические гармонии на фоне тонического органного пункта, среди которых присутствуют трезвучие второй низкой ступени, двойная доминанта, а разрешение в G-dur воспринимается как освобождение от мучений. В повторности отдельных строк и слов усматривается эффект монотонности, убаюкивания, погружения в сон, что указывает на характерные особенности жанра колыбельной.

Другим значимым сочинением К. Лёве на мотив диалога является баллада “Tod und Tödin” («Смерть-палач и Смерть-прачка», 1837) на текст Адольфа Риттера фон Чабушинга. Это произведение примечательно тем, что здесь представлены уже не один, а два персонажа – супружеская чета Смертей, выполняющих различные функции: Смерть-палач забирает жизни, Смерть-прачка подготавливает одеяние для ушедших. Принцип диалога реализуется в балладе на нескольких уровнях: посредством чередования эпизодов, связанных с женским и мужским персонажами, смены темпа и фактуры, а также включения различных типов вокализации.

В первом разделе баллады, посвящённом Смерти-прачке, доминирует скерцозный характер, основанный на ритме польки, что способствует созданию ощущения лёгкости и игривости. В фортепианном сопровождении используются токкатные фигурации, форшлаги, синкопированный ритм, имитирующие игру воды. При этом в басовом голосе аккомпанемента обнаруживается интонационное сходство со средневековой секвенцией

Dies irae, что закрепляет за персонажем смертельную семантику. В эпизодах, связанных с ночным пейзажем, вводится баркарольный тип аккомпанемента, а в характеристике Смерти-прачки – синкопированный ритм, смягчающий сильные доли такта и подчёркивающий пластичность и женственность образа.

Второй раздел, репрезентирующий образ Смерти-палача, отличается суровостью и сдержанностью. Это достигается за счёт темпового обозначения *meno mosso*, смены фактуры с гомофонно-гармонической на аккордовую. В мерной пульсации аккордов проступают черты хоральности и траурного шествия. В вокальной партии усиливается декламационный элемент, вводится восходящее движение по полутонам – *passus duriusculus*. Важным является и способ изложения материала: вокалист и фортепиано выступают равноправными участниками дуэта, их переключки реализуют принцип диалога на фактурном уровне. В заключительном эпизоде два образа также разводятся: для Смерти-палача характерно грозное волевое начало (маршевые ритмы, унисонное звучание, нарастающая динамика), для Смерти-прачки – лёгкость и нежность (прозрачная фактура, выразительная мелодия, тихая динамика).

Обобщая анализ вокальных произведений, воплощающих мотив диалога, можно выделить следующий комплекс музыкально-выразительных средств *danse macabre*:

- **принцип тематического контраста** – закрепление за Смертью и человеком различных музыкальных характеристик: для Смерти – определяющими становятся суровая декламационность, аккордовая фактура, низкий регистр, пунктирный ритм, оstinatность, речитация на одном тоне; для человека – взволнованная кантилена, интонации «вздоха», экспрессивные скачки, верхний регистр;
- **композиционный принцип диалога** – двухчастное строение песен, где каждая часть представляет собой реплики одного из персонажей; чередование разделов, реализующее принцип «вопрос-ответ»;
- **жанровое претворение** – использование черт сарабанды и траурного марша для характеристики Смерти, колыбельной – для передачи убаюкивания и погружения в сон, польки и баркаролы – для создания пластичных, привлекательных образов;
- **тесситурная и тембровая дифференциация** – партии Смерти, как правило, звучат в низком регистре, партии человека – в верхнем; в более поздних сочинениях (К. Лёве) это подкрепляется разделением голосов (бас – сопрано);
- **использование риторических фигур** – *passus*

⁷ Эта характерная черта реплик Смерти обнаруживается ещё в текстах средневековых *danse macabre*.



duriusculus для передачи страданий и мучений, фигура *tnesis* («рассечение», выступающая знаком Смерти, обрывающей жизнь) в заключительных тактах;

- **звукоизобразительные приёмы** – имитация игры на струнных инструментах, «мерцание» тональностей, остинатные фигуры для достижения эффекта монотонности и убаюкивания.

Эти средства, выработанные в вокальной музыке 1810-х – 1830-х гг., создали необходимую основу для инструментального воплощения *danse macabre* в крупных формах. Принцип тематического контраста между Смертью и живыми, заложенный в песнях Ф. Шуберта и К. Лёве, трансформируется в сонатно-симфонические и рондообразные структуры “Totentanz” Ф. Листа и “Danse macabre” К. Сен-Санса, а также в вокально-симфоническом рондо “Les danses des morts” Ж. Кастнера, где чередование тем Смерти и человека становится основой драматургического развития.

Обобщающая роль музыкально-риторических фигур

Выявленные в ходе анализа трёх сюжетных мотивов средства выразительности – танцевальные ритмы, маршевая пульсация, диалогические контрасты – не существуют изолированно. За каждым из них кроется глубокий слой семантики, сформированный традицией музыкальной риторики.

Как справедливо отмечает О. Захарова, в XIX веке «риторические фигуры перестают быть формально-конструктивными элементами и становятся носителями драматической экспрессии, средством психологической характеристики» [7, с. 54]. Именно в данном качестве они фигурируют в произведениях, связанных с воплощением *danse macabre*, создавая тот подтекстовый слой музыкальной семантики, который интегрирует разрозненные образные сферы в единое концептуальное поле.

***Dies irae* как архетипический знак inferнальной сферы.** Наиболее значимой фигурой, концентрирующей в себе семантику *danse macabre*, выступает средневековый напев секвенции *Dies irae*. Это мелодическое построение, возникшее в XIII веке и закреплённое в католической заупокойной мессе, на протяжении столетий ассоциировалось со Страшным судом, смертью и эсхатологической катастрофой. В эпоху романтизма *Dies irae* выходит за пределы церковного обихода и становится знаковым элементом светской музыки, причём первоначально – вокальной. В рассмотренной балладе К. Лёве “Tod und Tödin” интонационное сходство с секвенцией обнаруживается в басовом голосе аккомпанемента, где она служит не столько тематическим материалом, сколько семантическим знаком, маркирующим

принадлежность персонажа к потустороннему миру. Использование *Dies irae* в качестве лейтмотива Смерти предвосхищает его роль в инструментальной музыке второй половины XIX века.

Вершину развития этой традиции знаменует финал «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (1830), где напев *Dies irae* звучит в полном объёме – сначала как мрачное, торжественное провозглашение, а затем трансформируясь в пародию, становится частью танца ведьм. «Появление *dies irae* преобразует ментальное пространство, переводя сцену шабаша в измерение эсхатологической катастрофы» [21, с. 31]. Именно в этой двойственности – сакральное происхождение и демоническое переосмысление – заключается уникальный семантический потенциал напева, делающий его центральной фигурой музыкального *danse macabre*.

Таким образом, *Dies irae* выполняет несколько функций в рассматриваемом контексте: во-первых, он служит **архетипическим знаком смерти и Суда**, восходящим к средневековым представлениям; во-вторых, он становится лейтмотивом потустороннего, маркирующим появление inferнальных сил; в-третьих, его трансформация – от мрачного хора к дикой пляске – выступает **символом кощунственного глумления смерти над жизнью**, что составляет суть *danse macabre*.

***Passus duriusculus* как семантика страдания.** Другой важнейшей риторической фигурой, пронизывающей все произведения смертной тематики, является *passus duriusculus* – «жестковатый ход», хроматическое движение, обычно в объёме кварты или квинты, с закреплённой семантикой страдания, боли, муки. В барочной музыке эта фигура использовалась для выражения аффекта скорби (*pianto*) и была тесно связана с образами Крестного пути и оплакивания. В XIX веке *passus duriusculus* становится универсальным средством воплощения мучений, как физических, так и душевных – **лейтмелодией страдания**, своего рода музыкальной «подписью» тех, кто находится во власти Смерти.

В рассмотренных сочинениях эта фигура обнаруживается в самых разных контекстах. В шубертовской песне “Gruppe aus dem Tartarus” *passus duriusculus* в восходящем движении используется для передачи вздохов и стонов, вырывающихся из сдавленной груди мучеников. В “Erlkönig” Ф. Шуберта и К. Лёве хроматические ходы в вокальной партии ребёнка передают его страх и агонию, а в партии сопровождения рисуют зловещую атмосферу ночного леса. В “Totentanz” К. Лёве хроматизмы пронизывают и мелодическую линию, и гармоническую ткань, создавая ощущение «дьявольской» танцевальности.



Примечательно, что данная фигура часто соседствует с другими риторическими оборотами, образуя устойчивые комплексы. Так, в песне Ф. Шуберта “Der Tod und das Mädchen” *passus duriusculus* в партии девушки на словах “Vorüber! Ach, vorüber!” сочетается с интонацией «вздоха» (нисходящая малая секунда) и экспрессивным скачком, рождая предельно сгущённый образ ужаса перед лицом Смерти. В балладе К. Лёве хроматизмы в партии мужского персонажа подчёркивают его грозную, неумолимую сущность.

Таким образом, *passus duriusculus* выполняет в рассматриваемом репертуаре функцию *семантического маркера страдания и обречённости*, связывая воедино различные образные сферы – от мучений грешников в Тартаре до агонии ребёнка, уносимого Лесным царём.

Catabasis и circulatio: семантика нисхождения и бесконечного движения. Ряд сочинений содержит обращение к фигуре *catabasis* – нисходящему движению мелодии, которое в музыкальной риторике имело закреплённое значение «нисхождения в преисподнюю, смерти, угасания» [15, с. 50]. В песне Ф. Шуберта “Der Tod und das Mädchen” фортепианный отыгрыш завершается именно такой фигурой – движением по тонам минорной гаммы в диапазоне двух октав. Это же нисхождение можно обнаружить в партии Смерти в “Totentanz” К. Цельтера, где поступенный спускающийся бас предвосхищает мелодический контур темы Смерти в симфонической поэме К. Сен-Санса. *Catabasis* выступает здесь как *звуковой образ ухода в небытие*, финального погружения в смерть.

Особого внимания заслуживает риторическая фигура круга – *circulatio*, связанная с хореографической природой *danse macabre*. В анализируемых произведениях она реализуется по-разному: на мелодическом уровне – как опевание опорного тона, формирующее замкнутый контур (в “Totentanz” К. Лёве тема *a* построена на постоянном возвращении ко второй ступени, что визуально очерчивает круг); на композиционном уровне – в виде многократного повтора одного и того же тематического материала (в среднем разделе “Totentanz” К. Лёве вторая тема проводится трижды, создавая эффект кружения); на структурном уровне – как рефрентность, организующая форму (в песнях на текст “Es ist ein Schnitter” рефрентная строка возвращается в каждой строфе, подчёркивая неумолимость приближения Смерти).

Фигура круга в контексте *danse macabre* несёт особую семантическую нагрузку: одновременно является и изображением танца (хореографическое кружение), и *символом бесконечности* (вечное возвращение

Смерти), и *знаком замкнутости* (невозможность вырваться из хоровода смерти). В этом смысле она оказывается универсальным средством, соединяющим воедино все три сюжетных мотива – танец (кружение), шествие (возвращение рефрена) и диалог (чередование реплик).

Синтез риторических фигур как семантическая основа *danse macabre*. Важно подчеркнуть, что перечисленные фигуры – *dies irae*, *passus duriusculus*, *catabasis* и *circulatio* – редко встречаются изолированно. Например, в “Totentanz” К. Лёве хроматический *passus duriusculus* в мелодии сочетается с остигнутым ритмическим пульсом (элемент танца), а возвращение тематического материала создаёт эффект кружения. В финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза *Dies irae* и хроматические элементы переплетаются с танцевальной ритмикой, образуя синкретический образ шабаша. В песнях на текст “Es ist ein Schnitter” хоральная аккордика (черты марша) соседствует с хроматическими ходами в партии фортепиано (*passus duriusculus*), а рефрентная структура закрепляет фигуру круга (*circulatio*). Как видим, семантическая ёмкость образа Пляски Смерти возникает не за счёт какого-либо одного автономного выразительного приёма, а благодаря их комплексу – накоплению и интенсификации сопряжённых музыкальных жестов.

Таким образом, риторические фигуры, унаследованные от барочной эпохи и переосмысленные в романтическом контексте, составляют тот глубинный слой музыкальной семантики, который связывает разрозненные произведения в единое смысловое поле. Они не являются внешними, декоративными элементами, а пронизывают самую ткань музыкального высказывания, определяя его содержание на уровне интонации, гармонии, ритма и композиции. В этом контексте они подготавливают почву для инструментальных шедевров второй половины XIX века, где семантика *danse macabre* обретает окончательную кристаллизацию, освобождаясь от слова, но сохраняя весь комплекс смыслов, накопленных в вокальной музыке первой половины столетия.

Подведём итоги. Анализ трёх ключевых сюжетных мотивов – танца-хоровода, шествия-вереницы и диалога Смерти с человеком – позволил выявить не только жанровые и интонационные закономерности, но и глубокие семантические структуры, пронизывающие всю рассматриваемую образную сферу. В результате может быть выделен следующий **устойчивый комплекс музыкально-выразительных средств**, сложившийся в западноевропейской вокальной музыке первой



половины XIX столетия и составивший основу музыкальной лексики *danse macabre*.

1/ Ритмическая основа: триольная пульсация и остинатные ритмические фигуры, восходящие к жанровым моделям тарантеллы, сицилианы и польки (для воплощения танцевальной стихии); пунктирный ритм и мерное движение, связанные с традицией траурного марша и сарабанды (для передачи мотива шествия); чередование различных ритмических структур, создающее эффект диалога и контраста.

2/ Ладогармонические особенности: преобладание минорных тональностей, прежде всего d-moll, g-moll, c-moll и e-moll, семантика которых в европейской музыкальной традиции связывалась с трауром, скорбью и мрачным колоритом; хроматизация гармонического языка, включая использование уменьшённых гармоний, альтерированных аккордов, неожиданных тональных сопоставлений; «мерцание» мажора и минора как звуковой образ нестабильности, пограничного состояния между жизнью и смертью.

3/ Принципы фактурной организации: аккордовая хоральная фактура, вносящая религиозный оттенок и усиливающая ощущение неотвратимости; остинатные ритмические фигурации в аккомпанементе, рождающие эффект неумолимого движения, пульсации; полифонические приёмы (имитации, обращения тем) для характеристики потусторонних сил; чередование унисонного и туттийного изложения, реализующее принцип диалога.

4/ Интонационно-семантические комплексы: малая секунда как интонация «вздоха», связанная с человеческим страданием и мольбой; тритон как «дьявольский» интервал, маркирующий появление inferнальных сил; хроматическое движение (*passus duriusculus*) как фигура страдания и обречённости; нисходящее движение (*catabasis*) как символ ухода в небытие, смерти; фигура

круга (опевание опорного тона, многократное возвращение тематического материала, рефренность) как образ танца-хоровода и замкнутого пространства смерти; средневековый напев *Dies irae* как архетипический знак эсхатологической угрозы.

5/ Темброво-тесситурная дифференциация: закрепление за партиями Смерти низкого регистра, аккордовой фактуры, речитативно-декламационного типа вокализации; за партиями человека – верхнего регистра, экспрессивной кантилены с интонациями «вздоха» и «стона»; в более поздних сочинениях – разведение образов по тембрам (женский – мужской голоса).

6/ Композиционные принципы: двухчастное строение воплощает идею диалога Смерти и человека; трёхчастность отражает драматургическую триаду «реальный мир – потусторонний мир – возвращение»; рондальность и рефренность – реализация фигуры круга и неотвратимости Смерти; динамизация формы в кульминационных разделах – для передачи нарастающего вихревого движения.

Важнейшим методологическим выводом служит положение о том, что перечисленные средства не являются изолированными. В рассмотренных сочинениях они образуют сложные синтагмы, которые взаимодействуя друг с другом, формируют многослойную смысловую ткань. Именно это взаимодействие порождает тот устойчивый семантический ореол, позволяющий слушателю безошибочно идентифицировать музыкальный текст как принадлежащий к сфере *danse macabre*.

Таким образом, вокальные сочинения первой половины XIX века действительно выполняли роль *лаборатории*, где вырабатывались, шлифовались и закреплялись музыкальные средства воплощения образа пляшущей Смерти, – они не просто предшествовали инструментальным шедеврам, но создали их понятийный и интонационный фундамент.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- 2/ Ванслов В.В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
- 3/ Васильева Н.В. Эсхатология в жанре реквиема // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 17 (155). С. 132–133.
- 4/ Вульфус П. Франц Шуберт: очерки жизни и творчества / ред. Е.М. Орлова. М.: Музыка, 1983. 446 с.
- 5/ Герцман Е.В. Языческие и христианские музыкальные древности. СПб.: Лебедушка, 2006. 653 с.
- 6/ Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.) / пер. с фр. И.Б. Иткина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 750 с.
- 7/ Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
- 8/ Конен В. Шуберт. М.: Музгиз, 1959. 317 с.
- 9/ Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. 142 с.
- 10/ Левик Б.В. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М.: Музыка, 1967. 443 с.
- 11/ Лыскова А. Стилевое своеобразие «Песен и плясок смерти» как вокального и поэтического цикла М.П. Мусоргского и А.А. Голенищева-Кутузова // Актуальная классика: материалы Вторых студенческих науч. чтений. М.: Литера, 2018. С. 103–108.
- 12/ Музыченко М.М. Музыка скорбных и траурных ритуалов России: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 183 с.
- 13/ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
- 14/ Наумов А.В. Траурный марш: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 221 с.
- 15/ Соломонова О.Б. О принципах семантизации музыкального текста в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 2. С. 49–58.
- 16/ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие для вузов искусств и культуры. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.
- 17/ Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта: Черты стиля. М.: Музыка, 1987. 302 с.
- 18/ Цытович Т.Э. Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 книгах. Кн. 2 / под ред. Т.Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. 526 с.
- 19/ Bach A.B. The art ballad Loewe and Schubert. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1897. 215 p.
- 20/ Sams E. Loewe Goethe settings (Fischer-Dieskau/Demus) // The Musical Times. 1971. Vol. 112, № 1545. P. 1037–1135.
- 21/ Dong Xin. The Spatiality of Berlioz's Symphonie Fantastique: PhD / Victoria University of Wellington. Wellington, 2024. 311 p. URL: https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/The_Spatiality_Of_Berlioz_s_Symphonie_Fantastique/28261082/1 (дата обращения: 20.07.2026).

REFERENCES

- 1/ Aranovskiy, M.G. (1998), Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties], Kompozitor, Moscow, 343 p. (In Russ.)
- 2/ Vanslov, V.V. (2007), O muzyke i o balete [On Music and Ballet], Pamyatniki istoricheskoy mysli, Moscow, 332 p. (In Russ.)
- 3/ Vasil'eva, N.V. (2009), "Eskhatologiya v zhanre rekviema [Eschatology in the Requiem Genre]", Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University], No. 17 (155), pp. 132–133. (In Russ.)
- 4/ Vul'fus, P. (1983), Frants Shubert: ocherki zhizni i tvorchestva [Franz Schubert: Essays on Life and Work], ed. E.M. Orlova, Muzyka, Moscow, 446 p. (In Russ.)
- 5/ Gertsman, E.V. (2006), Yazycheskie i khristianskie muzykal'nye drevnosti [Pagan and Christian Musical Antiquities], Lebedushka, St. Petersburg, 653 p. (In Russ.)
- 6/ Deliumo, Zh. (2003), Grekh i strakh. Formirovanie chuvstva viny v tsivilizatsii Zapada (XIII–XVIII vv.) [Sin and Fear: The Formation of Guilt in Western Civilization (13th–18th Centuries)], trans. I.B. Itkin, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Ekaterinburg, 750 p. (In Russ.)
- 7/ Zakharova, O.I. (1983), Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII vv.: printsiipy, priemy [Rhetoric and Western European Music of the 17th – First Half of the 18th Centuries: Principles and Techniques], Muzyka, Moscow, 77 p. (In Russ.)
- 8/ Konen, V. (1959), Shubert [Schubert], Muzgiz, Moscow, 317 p. (In Russ.)
- 9/ Krauklis, G.V. (1974), Simfonicheskie poemyy F.Lista [Symphonic Poems by F. Liszt], Muzyka, Moscow, 142 p. (In Russ.)
- 10/ Levik, B.V. (1967), Muzyka frantsuzskoy revolyutsii XVIII veka. Betkhoven [Music of the French Revolution of the 18th Century.



Beethoven], Muzyka, Moscow, 443 p. (In Russ.)

11/ Lysikova, A. (2018), "Stilevoe svoeobrazie 'Pesni i plyasok smerti' kak vokal'nogo i poeticheskogo tsikla M.P. Musorgskogo i A.A. Golenishcheva-Kutuzova [Stylistic Originality of 'Songs and Dances of Death' as a Vocal and Poetic Cycle by M.P. Mussorgsky and A.A. Golenishchev-Kutuzov]", Aktual'naya klassika: materialy Vtorykh studencheskikh nauchnykh chteniy [Actual Classics: Proceedings of the Second Student Scientific Readings], Litera, Moscow, pp. 103–108. (In Russ.)

12/ Muzychenko, M.M. (2014), Muzyka skorbnykh i traurnykh ritua-
lov Rossii [Music of Mournful and Funeral Rituals of Russia], Cand.
Art History diss., St. Petersburg, 183 p. (In Russ.)

13/ Nazaykinskiy, E.V. (1982), Logika muzykal'noy kompozitsii [The
Logic of Musical Composition], Muzyka, Moscow, 319 p. (In Russ.)

14/ Naumov, A.V. (2001), Traurnyy marsh: istoriya i teoriya zhanra
[Funeral March: History and Theory of the Genre], Cand. Art History
diss., Moscow, 221 p. (In Russ.)

15/ Solomonova, O.B. (2015), "O printsipakh semantizatsii
muzykal'nogo teksta v opere 'Boris Godunov' M.P. Musorgskogo
[On the Principles of Semanticization of Musical Text in M.P. Mus-
sorgsky's Opera 'Boris Godunov']", Uchenye zapiski Rossiyskoy
akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scholarly Notes of the Gnessin
Russian Academy of Music], No. 2, pp. 49–58. (In Russ.)

16/ Kholopova, V.N. (2014), Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe
posobie dlya vuzov iskusstv i kul'tury [Music as an Art Form: A Text-
book for Higher Schools of Arts and Culture], Lan'; Planeta muzyki,
St. Petersburg, 320 p. (In Russ.)

17/ Khokhlov, Yu.N. (1987), Pesni Shuberta: Cherty stilya [Schubert's
Songs: Features of Style], Muzyka, Moscow, 302 p. (In Russ.)

18/ Tsytoich, T.E. (ed.) (1990), Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka
[Music of Austria and Germany in the 19th Century], in 3 books,
Book 2, Muzyka, Moscow, 526 p. (In Russ.)

19/ Bach, A.B. (1897), The Art Ballad Loewe and Schubert, K. Paul,
Trench, Trübner & Co., London, 215 p. (In Eng.)

20/ Sams, E. (1971), "Loewe Goethe settings (Fischer-Dieskau/De-
mus)", The Musical Times, Vol. 112, No. 1545, p. 1079. (In Eng.)

21/ Dong Xin (2024), The Spatiality of Berlioz's Symphonie Fan-
tastique, Dr. Sci. diss., Victoria University of Wellington, Wellington,
311 p., available at: [https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/
The_Spatiality_Of_Berlioz_s_Symphonie_Fantastique/28261082/1](https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/The_Spatiality_Of_Berlioz_s_Symphonie_Fantastique/28261082/1)
(In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сейберт Андрей Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории музыки, Сибирский государственный инсти-
тут искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: seibert.andrei@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Andrey Yu. Seibert, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor,
Department at Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State
Academy of Arts
E-mail: seibert.andrei@yandex.ru