

Хоанг Куинь Нгок

**«DANSE MACABRE» К. СЕН-САНСА И Ф. ЛИСТА:
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА**

Пляска смерти («danse macabre») — популярный в европейской культуре сюжет, к которому обращались с давних времен представители разных областей искусства, в том числе, музыкального. Как заметила исследователь Э. Брукс, «уникальная атмосфера эпохи романтизма привела к возрождению средневековых тем, таких как “Dies Irae” и “Totentanz”»: эти темы были посвящены средневековым и макабрическим сюжетам, что сделало их притягательными для многих художников-романтиков» [5, 18].

В разных воплощениях тема пляски смерти присутствует в творчестве таких композиторов, как Г. Берлиоз, М. Мусоргский, Д. Шостакович, Б. Бриттен и другие. Остановимся подробнее на произведениях К. Сен-Санса и Ф. Листа, в творчестве которых тема пляски смерти стала объединяющей, приведя к своеобразному творческому диалогу. Цель данной работы — осветить некоторые его особенности.

Сен-Санс создает первую версию «Danse macabre» (1873) в виде песни, вдохновившись стихами французского поэта Анри Казалиса¹. Стихотворение называлось «Равенство, братство» и описывало танец скелетов в зимнюю полночь под звуки скрипки Смерти. Однако после этого композитор решает

¹ Как указано в английской Википедии, Анри Казалис (1840–1909) — французский врач, писатель и поэт декадентско-символистского толка, работавший под псевдонимами Jean Caselli и Jean Lahor. К его стихам обращались также Анри Дюпарк, Эрнест Шоссон, Рейнальдо Ан и другие французские композиторы [6].

переработать песню в одноименную симфоническую поэму (1875). И строки из стихотворения становятся к ней эпитафией, определяя программное содержание произведения. Приведем это стихотворение Казалиса целиком в переводе А. Василой² [1]:

"Зиг и зиг и зиги" — в полночь, без опаски,	«Zig et zig et zig», la mort en cadence
Пляшет Смерть на камне, пятками стуча,	Frappant une tombe avec son talon,
Плачь, плита могилы, в этой свистопляске,	La mort a minuit joue un air de danse,
"Зиг и зиг и заг" — как скрипка, дребезжа.	«Zig et zig et zag», sur son violon.

Воет зимний ветер тёмной жуткой ночью,	Le vent d'hiver souffle, et la nuit est
Стонет на деревьях липы томный цвет,	sombre;
И скелетов белых видим пляс воочью —	Des gémissements sortent des tilleuls;
В саванах танцует их кордебалет.	Les squelettes blancs vont a travers l'ombre,

"Зиг и зиг и зиги" — в ритме разудалом,	linceuls.
Слышен лязг костяшек, жжёт лихой	«Zig et zig et zig», chacun se tremousse,
танцор;	On entend claquer les os des danseurs;
Пара разбитная верховодит балом —	Un couple lascif s'assoit sur la mousse,
Наслаждений прежних вспомнила задор!	Comme pour gouter d'anciennes douceurs.

"Зиг и зиг и заги" — ярится старуха	«Zig et zig et zag», la mort continue
Теребить и дёргать дряхлый инструмент.	De racler sans fin son aigre instrument.
Ненавистный саван скинула воструха,	Un voile es tombe! La danseuse est nue,
И партнёр к ней жмётся — был же	son danseur la serre amoureusement.
инцидент!	

Дама, в голом виде, чисто баронесса,	La dame est, dit-on, marquise ou baronne,
--------------------------------------	---

² К сожалению, переводов на русский язык этого стихотворения крайне мало. Приходится довольствоваться небольшим выбором любительских вариантов, среди которых перевод Адэлы Василой – более-менее приемлемый.

Кавалер галантный — редкостный бурбон;	Et le vert galant un pauvre charron;
Ужас! Но партнёрша, не без интереса,	Horreur! Et voila qu'elle s'abandonne
Жмёт в объятьях плута, будто он барон!	Comme si le rustre était baron.

"Зиг и зиг и зиги" — что за сарабанда!	«Zig et zig et zig», quelle sarabande!
Что за люд престранный в шайке мертвецов?	Quels cercles de morts se donnant la main!
"Зиг и зиг и заги"... высший свет иль банда?	«Zig et zig et zag», on voit dans la bande
Тут король танцует в круге мужиков!	Le roi gambader auprès du vilain.

Но увы! Распался круг костей истёртых,	Mais «psit»! tout à coup on quitte la ronde,
Раскричался кочет — склепы нарасхват!	On se pousse, on fuit, le coq a chanté.
Как прекрасна ночка для несчастных мёртвых...	Oh! la belle nuit pour le pauvre monde.
И виват Костлявой, Равенству виват!	Et vivent la mort et l'egalité!

Исследователь Д. Фэллон замечает, что «в песне “Danse macabre” Сен-Санс лишь частично использовал поэтическую образность текста Казалиса; он обращается к персонажу Смерти, играющей на скрипке, и крику петуха на рассвете, внезапно завершающему танец» [7, 302–303]. Любопытно высказывание и другого исследователя, который «назвал симфонические поэмы Сен-Санса “иллюстрациями, а не переводами”, поскольку они не пытаются глубоко проникнуть в свои сюжеты»³. Тем не менее «Danse macabre» — это не просто музыкальное произведение-иллюстрация, а история, рассказанная Сен-Сансом в симфоническом оркестре.

Появление симфонической поэмы на данную тему в творчестве Сен-Санса может быть обусловлено как минимум двумя факторами: с одной стороны, это дружеское общение с Ф. Листом, который в 1849 году создал

³ Niecks F. Programme Music in the Last Four Centuries. Цит. по: [10].

«Totentanz» — парафраз на тему «Dies irae» для фортепиано с оркестром⁴, — а также явился создателем жанра симфонической поэмы⁵. С другой стороны, нужно учитывать собственно французскую традицию программного симфонизма, подготовившую появление произведений Сен-Санса. На это указывает, например, Х. Макдональд: «Традиция иллюстративной музыки существовала во Франции, особенно в музыке Берлиоза и Фелисьена Давида, еще до того, как там были приняты идеи Листа, и Сезар Франк написал оркестровую пьесу на стихотворение Гюго «Что слышно на горе» [1845–7], прежде чем сам Лист использовал это стихотворение для его собственной первой симфонической поэмы в 1848–9» [10].

Напомним, что Сен-Сансом созданы четыре симфонические поэмы: «Прялка Омфалы» ор. 31, «Фазтон» ор. 39, «Пляска смерти» ор. 40, «Юность Геркулеса» ор. 50.

Музыкальный словарь Гроува предлагает следующее определение: «Симфоническая поэма – это оркестровая форма, в которой стихотворение или программа дают сюжетную или иллюстративную основу» [10]. Музыкальная энциклопедия под редакцией Ю. Келдыша определяет симфоническую поэму как «одночастное программное симфоническое произведение. <...> Название “Симфоническая поэма” указывает на связь в подобного рода произведениях музыки и поэзии – как в смысле претворения сюжета того или иного литературного сочинения, так и в смысле подобия Симфонической поэмы одноименному жанру поэтического искусства» [4].

В своей «Danse macabre» Сен-Санс перенял характерные особенности симфонических поэм Листа: принцип монотематизма, свободную

⁴ Хотя по мнению некоторых исследователей при создании своих «Плясок смерти» оба композитора вдохновлялись разными источниками. Так Д. Фэллон говорит о том, что при создании «Totentanz» Лист, по-видимому, вдохновлялся фресками, изображающими Танец смерти, на кладбище Кампо-Санто в Пизе, которое посетил в 1838 году. См. об этом: [7, 293–294].

⁵ О влиянии симфонических поэм Листа на одноименные произведения Сен-Санса немало написано западными исследователями. См., например: [11, 141] или [8].

одночастную форму, близкую сонатной, идею сквозной драматургии, приемы тематической трансформации⁶.

«Danse macabre» представляет собой одночастную свободную композицию (из трех разделов) сонатного типа со сквозным монотематическим развитием. Схема всего произведения может быть обозначена следующим образом (см. Приложение). В основе музыкальной драматургии поэмы лежат темы куплета и припева из одноименной песни (примеры 1, 2). Не менее важен и вступительный мотив — скрипичный наигрыш на тритоновой интонации (пример 3), который предваряет определенные разделы формы.

Пример 1. К. Сен-Санс. «Danse macabre», фрагмент партитуры. Первая тема («куплет»).

⁶ Об этих особенностях жанра симфонической поэмы пишет Г.В. Крауклис в книге «Симфонические поэмы Ф. Листа» [2].

Пример 2. К. Сен-Санс. «Danse macabre», фрагмент партитуры.
Вторая тема («припев»)

Пример 3. К. Сен-Санс. «Danse macabre», фрагмент партитуры,
вступительный мотив

В ходе развития симфонической поэмы эти темы претерпевают довольно серьезную трансформацию⁷. Особенно это касается темы припева, которая трансформируется жанрово (от вальса-скерцо к некоему страстному ноктюрну), фактурно (от вальсового аккомпанемента, типа «бас-аккорд», к фугато и ноктюрновому, арпеджированному изложению), тонально (от g-moll

⁷ Тема куплета — вальс-скерцо — участвует, прежде всего, в разработочном развитии, появляясь как в виде отдельных мотивов, так и внутри имитационного изложения.

к H-dur с новым гармоническим сочетанием T–VI низкая мажорная), интонационно (если в оригинальном звучании акцент делается на фригийском ходе с двумя вариантами VI ступени – *g-f-e-es-d* – с окончанием в мелодическом миноре на VII# либо V ступенях, то в H-dur'ном эпизоде внимание уделяется сразу мелодическому тетрахорду с двумя вариантами VII ступени — *h-ais-a-g-fis* — с окончанием на I ступени) и темброво (см. схему в Приложении).

Как пишет Кремлев, «присоединение все новых тематических элементов несколько не пестрит изложение, но лишь обогащает его оттенками и деталями. Эти нарастания тревоги и скорби, вздымающиеся волнами к эмоциональным вершинам и замирающие в эпизодах душевного затишья, сродни великому искусству Чайковского. Но, в отличие от Чайковского и подобно Листу, Сен-Санс придерживается монотематизма, заставляя основную тему менять свой облик, возвращаться снова и снова в разных образно-эмоциональных качествах — то как символ утешения и освобождения, то опять как навязчивую идею смятения и тревоги» [3, 174].

Как видно, Сен-Санс уверенно осваивает композиционную модель симфонической поэмы, заданную Листом, и насыщает ее сильной драматургической составляющей, выводя программный симфонизм в сферу театрального действия, в традиции Берлиоза⁸.

Любопытно, что творческий диалог Сен-Санса и Листа на этом не заканчивается. В 1876 году, через год после появления симфонической поэмы «Danse macabre» Сен-Санса, Лист сделал ее фортепианное переложение, которое отличает пианистическая виртуозность и большая свобода при работе с оригинальным музыкальным текстом. Обратим внимание на следующую характеристику: «В парафразе аранжировщик может свободно изменять оригинал и сплетать вокруг него свою собственную фантазию» [12]. В данном

⁸ Трансформация лейт-мотива возлюбленной в драматургии Фантастической симфонии.

случае это именно «парафраз»: сохранив основу оригинального произведения Сен-Санса (структуру, темы, гармонию), Лист все же довольно заметно перерабатывает его, в результате чего новая «Пляска смерти» становится примерно на 200 тактов больше предыдущей.

В «Danse macabre» у Сен-Санса только 9 тактов начального тритонового мотива, но Лист расширяет его до 49 тактов. Соблюдая структуру первоначального разработочного раздела, он с большой свободой относится к эпизоду, в котором трансформируется вторая тема. Здесь мы видим новый, относительно оригинала Сен-Санса тональный план: H-G-Es — типичное для Листа терцовое соотношение тональностей.

Наиболее показательным изменением оригинального музыкального текста Сен-Санса является использование Листом так называемой «цыганской гаммы» («венгерской гаммы») – лада с двумя увеличенными секундами, встречающимся с начала 1840-х годов в его сочинениях на венгерскую тематику. По мнению Дж. Крегора, «этот “цыганский” лад переносит характер оригинального произведения Сен-Санса из Парижа в Восточную Европу. Удобное включение этой гаммы в модально измененный звуковой мир соль-минора «Danse macabre» Сен-Санса — дьявольский скрипач, выступающий в качестве кощунственного воплощения цыганского цимбалиста – делает присутствие Листа все время явным, но никогда не подавляющим» [9, 219]. Использование этой гаммы в данном случае становится неким «автографом» Листа.

Пример 4. «Цыганская гамма» в «Danse macabre» Ф. Листа — К. Сен-Санса. Клавир

В диссертации Фэллона цитируется письмо от 2 (18) октября 1876 года, которое Лист пишет Сен-Сансу в Ганновер по поводу «жуткого» («macabre») переложения его произведения:

«Очень дорогой друг,

Отправляя вам сегодня переложение вашего «Danse Macabre», я прошу вас извинить мою неспособность уменьшить на фортепиано изумительные краски партитуры. Никто не может сделать невозможное. Играть оркестром на фортепиано до сих пор никому не дано: тем не менее нужно всегда стремиться к Идеалу во всех более или менее трудных и неподходящих для него формах. Мне кажется, только Жизнь и Искусство хороши для этого.

Ваш очень преданный, с искренним восхищением и любовью, Ф. Лист» [7, 323–324].

Фэллон замечает: «“Пляска смерти” остается одной из самых доступных и известных работ Сен-Санса. <...> Насколько мне известно, это единственный раз, когда Сен-Санс обращается к фантастическим или мрачным темам, но на данный момент он убеждает нас в том, что он мастерски справляется с избранной идиомой» [7, 329].

В итоге можно сказать, что «Danse macabre» Сен-Санса и Листа служит примером своеобразного творческого диалога, а также выступает в роли некоего «культурного моста» между композиторскими идеями венгерского автора и музыкантов Франции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Казалис А.* Пляска смерти / пер. А. Васиной // Wikilivres. URL: [http://wikilivres.ru/Пляска_смерти_\(Казалис/Васиной\)](http://wikilivres.ru/Пляска_смерти_(Казалис/Васиной)) (дата обращения: 10.03.2020).
2. *Крауклис Г.* Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. 141 с.
3. *Кремлев Ю.* Камиль Сен-Санс. М.: Советский композитор, 1970. 345 с.
4. Симфоническая поэма // Музыкальная энциклопедия в 6 томах под ред. Ю. Келдыша, 1973–1982. URL: music-dic.ru/html-music-enc/s/6993.html (дата обращения: 10.03.2020).
5. *Brooks E.* The Dies Irae ("Day of Wrath") and Totentanz ("Dance of Death"): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture // The University of Arkansas Undergraduate Research Journal, Vol. 4(1), Fall 2003. P. 10–35.
6. *Cazalis Henri* // Wikipedia. URL: en.wikipedia.org/wiki/Henri_Cazalis (дата обращения: 10.03.2020).
7. *Fallon D.M.* The symphonies and symphonic poems of Camille Saint-Saens. Ph. D. thesis. Yale University, 1973. 493 p.
8. *Fallon D.M., Harding J., Ratner S.T.* Saint-Saëns, (Charles) Camille // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/978156159263>

0.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024335?rskey=vb2i3g&result=1 (дата обращения: 10.03.2020).

9. *Kregor J.* Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements // *The Musical Quarterly* Vol. 91, No. 3/4 (Fall - Winter, 2008). P. 200–239.

10. *Macdonald H.* Symphonic poem // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027250?rskey=cXijYd> (дата обращения:

10.03.2020).

11. *The Cambridge Companion to French Music* / ed. by S. Trezise. Cambridge University Press, 2015. 417 p.

12. *Walker A., Eckhardt M., Mueller R.Ch.* Liszt, Franc // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=1ckHeb&result=2> (дата

обращения: 10.03.2020).

Приложение

Три раздела симфонической поэмы «Пляска смерти» К. Сен-Санса

1 экспозиционный раздел

<i>Вступление</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>Вступл.</i>	<i>A'</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>
D	T — II n	Доминантовый лад с устоем на <i>ре</i> + тонический органнй пункт (на <i>соль</i>)	D	D	T — II n	Доминантовый лад с устоем на <i>ре</i> + тонический органнй пункт (на <i>соль</i>)	D
Арфа, валторны, струнные; восьмитакт в конце — ум. 5 у скрипки соло	Тема у флейты (1е предложение), и у скрипок (2е предложение)	Тема у скрипки соло	Тема последовательно — у гобоев и фаготов (4 т.), у скрипки соло (4 т.), у флейт, гобоев и фаготов (4 .), у скрипки соло (4 т.)	Мотив ум. 5 у скрипки соло	1е предл. — тема у струнных, аккомпанемент треугольника и тарелок в характерном ритме вальса. 2е предл. — мощное звучание темы у скрипки соло и дерев. духовых	Струнные + литавры (удар на сильную долю)	Диалог, в котором проведения у скрипки соло (1й и 3й четырёхтакты) чередуются с темой у дерев. духовых, ксилофона и струнных, причём в первом случае струнные играют <i>pizzicato</i> , во втором — <i>col legno</i> (2й и 4й четырёхтакты)
33 т. (16+1+7+8+1)	16 т. (8+8)	16 т. (8+8)	16 т. (4+4+4+4)	4 т.	16 т. (8+8)	16 т. (8+8)	16 т. (4+4+4+4)

2 разработочный раздел

Фугато

<i>Вступление</i>	<i>Тема</i>	<i>Ответ</i>	<i>Тема</i>	<i>Ответ</i>	<i>Тема</i>
D — t	g-moll	a-moll (реальный доминантовый)	g-moll	a-moll (реальный доминантовый)	g-moll
Мотив ум. 5 у скрипки соло	Тема — виолончели, фаготы и альты (хлёсткое звучание; удары смычка по струнам — имитация звучания ударных)	Тема — 2е скрипки и две валторны; противосл. — виолончели и альты	Тема — гобой, кларнет, 1е скрипки; противосл. — 2е скрипки, альты, виолончели	Тема — трубы в октаву; противосл. — струнные	Тема — тромбоны в октаву; противосл. — струнные и деревянные духовые
4 т.	7 т. (8 т.)	7 т. (8 т.)	7 т. (8 т.)	7 т. (8 т.)	8 т.

Дальнейшее «разработочное» развитие

<i>Ход</i>	<i>Эпизод (и возвратный ход)</i>	<i>Разработка и предыкт</i>
Тема — A-dur, в аккомпанементе у струнных — доминантовый органый пункт на <i>ми</i>	H-dur На тоническом орг. Пункте сопоставление трезвучий тоники (H-dur) и шестой низкой ступени (G-dur). Важен модальный фактор (тёмное, томительное и «далёкое» звучание G-dur)	
Тема фугато (она же – тема В или вторая тема) трансформирована; скерцозное звучание. Деревянные духовые, арфа и тарелки; при повторе + медные духовые	Тема В трансформирована в лирическом ключе; 1е проведение — скрипка соло (аккомп. – арпеджио арфы и кларнета + длящийся аккорд у 4х виолончелей соло и флейт); 2е пров. — флейты и валторны, 3е пров. — скрипка соло; 4е — скрипки и альты. Далее — дополнение (ход), контрапункт взлетающих пассажей у струнных и начального мотива первой темы (т.е. темы А)	*Имитация первого мотива темы В (восх. кварта) — тромбоны, валторны, дерев. Дух. *Начальный мотив из темы А * «Переключка» двух групп оркестра — деревянные и медные духовые (кроме труб) vs все струнные + трубы; далее — фрагмент темы В (нисх. движение) * Контрапункт (у струнных – мотив из темы А; у духовых – нисх. терции по хроматизму) *Мотив квинт из вступления (скрипка соло) *Предыкт: контрапункт двух тем *Предыкт: «волна»
16+16 т.	8+8+8+8+ 16 т.	13+7+8 12+32+12+12+16+34

3 заключительный раздел

<i>Реприза (динамизированная и, прежде всего, тональная)</i>	<i>Кода</i>
g-moll	g-moll Трезвучия тоники, шестой и второй низкой ступеней («тёмное» звучание)
<p>Контрапункт двух тем: струнные, деревянные духовые, валторны и треугольник (в конце 2го предл.+ трубы) — тема А; тромбоны — тема В.</p> <p>Расширение на доминанте (8 тактов) – скандированное звучание ритмического элемента из темы А.</p> <p>Расширение (8+13 тактов) – новые мотивы (у струнных – нисх. движение восьмыми по хром. гамме)</p> <p>Дополнение (Animato) – на главном мотиве темы А.</p>	<p>Кода — Темпо 1. Почти театральный эффект — остановка движения, мотив «крика петуха» у гобоя. Затем — ритмический мотив темы А у литавр.</p> <p>Возникновение у скрипки соло новой темы (D), повторяющей финал одноимённой песни (соотв., с семантикой текста «Oh! la belle nuit pour le pauvre monde.» — «О! Прекрасна ночь для бедного мира.»).</p>
<p>16+8+8+13+15</p> <p>В конце репризы — сокращение структурной единицы (15 тактов перед кодой представлены как 5+5+2+2+8, где 8 — это одноктакты 1+1+1+1+1+1+1+1, повторяющие главный мотив темы А)</p>	8+9+23