
ХОДЗІНСКАЯ Наталля Мікалаеўна,

*дацэнт кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі
БДУКіМ*

«ТАНЕЦ СМЕРТИ» МИХАИЛА ЕЛЬСКОГО В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ DANSE MACABRE

Пляска смерти, или танец смерти (фр. *danse macabre*), — это популярный жанр позднесредневекового и ренессансного искусства, возникший на основе распространенных в эпоху средневековья идей о ничтожестве и бренности земной жизни, о равенстве всех перед смертью. «Смерть-уравнительница» с одинаковым равнодушием и неумолимостью уносит всех — короля и простолюдина, папу и монаха, богача и нищего, старика и младенца. В средневековой народной словесности смерть выступает в разных обличьях: в виде ловкого мошенника она обыгрывает любого партнера, ведет хоровод, в котором против своей воли участвуют люди всех возрастов, званий и сословий, предстает в облике музыканта, под дудку которого пляшут ее жертвы.

Первые профессиональные *danse macabre* появились во второй половине XIV в. Популярные во Франции, Испании, Италии, Англии, наиболее широкое распространение пляски смерти получили в Германии. Само рождение жанра произошло в Германии как реакция на эпидемию чумы 1348 г. (так называемая Вюрцбургская пляска смерти). Многие бедствия, обрушившиеся на средневековую Европу, — эпидемии чумы, Столетняя война, голод, вторжения турок — уносили бесчисленные человеческие жизни. Это провоцировало стойкий интерес к теме смерти, выразившийся, в частности, в появлении такого специфического жанра, как пляска смерти. Само словосочетание — «пляска смерти», «танец смерти», — по мнению российского историка, «указывает на связь смерти с пиром, балом, связь смерти с идеей регенерации, возрождения, как связаны поминки с едой и

питьем»¹. Исследователь полагает, что жанр этот родился из массовых театрализованных представлений, мистерий. «Пляски смерти, которые мы теперь знаем по отдельным разрозненным искусствам, в виде фресок или гравюр, изображающих танцы, в виде стихов, в виде песен, были единым духовным действием»².

Смерть возглавляла шествие или вступала в танец со своим партнером не только в мистериях, карнавалах, процессиях и представлениях. Танцующая смерть стала излюбленным объектом изображения на фресках, в алтарной живописи, гравюрах, скульптурах на порталах готических церквей и соборов, в книжных иллюстрациях. «Триумфальные танцы скелетов, погоня мертвецов за людьми, нескончаемые хороводы, куда мертвые вовлекают живых» — весьма популярные сюжеты в западноевропейском искусстве этого периода³.

Ранние образцы живописных *danse macabre*, как правило, представляли смерть (обычно в виде скелета), ведущую за собой цепочку фигур. Такова была знаменитая фреска на стене галереи кладбища при монастыре в честь невинно убиенных младенцев в Париже, выполненная в 1423 или 1424 г. «Идеей всеобщего равенства перед смертью проникнут замысел росписи, состоявшей из длинной вереницы танцующих пар. Представители всех сословий вовлекались здесь в хоровод их партнерами-мертвецами, представленными в виде скелетов с остатками плоти и вскрытым чревом»⁴. Часто такая вереница замыкалась в круговой хоровод, где фигуры танцующих скелетов чередовались с фигурами людей (см. вклейку).

¹ Иоффе, И. И. Мистерия и опера : (Немецкое искусство XVI–XVIII вв.) / И. И. Иоффе — Л., 1937. — С. 67.

² Там же. — С. 70.

³ Нессельштраус, Ц. Г. «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения / Ц. Г. Нессельштраус // Культура Возрождения и средние века. — М., 1993. — С. 141.

⁴ Там же. — С. 146.

Позже стали популярны серии рисунков, гравюр, на каждой из которых смерть ведет диалог с одним персонажем. Рисунки обязательно сопровождались поэтическими четверостишиями. Это были краткие диалоги между смертью и двадцатью четырьмя (в разных национальных вариантах жанра это число изменяется) персонажами: папа, император, императрица, король, кардинал, патриарх, архиепископ, герцог, епископ, граф, аббат, рыцарь, юрист, хормейстер, врач, дворянин, дама, купец, монахиня, калека, повар, крестьянин, ребенок и его мать.

Особое место в трехвековой истории живописно-литературной интерпретации *danse macabre* занимает цикл из 41 гравюры Ганса Гольбейна Младшего, опубликовавшего его в 1538 г. Гольбейн переосмыслил средневековую традицию жанра. Смерть у него не просто танцует с умершими, а вмешивается в повседневную жизнь людей, даже вершит правосудие и обличает людские пороки. Так, смерть забирает герцога, который отталкивает от себя бедную женщину с ребенком, смерть душит монаха, который пытается спасти свое богатство, несмотря на то, что давал обет бедности, смерть «врывается к пирующему королю, выхватывает копье у воинствующего рыцаря, уносит золото ростовщика, увлекает судью, готовящегося брать взятку... Все слои общества, и главным образом власть имущие, захватываются врасплох за неправедными делами и, невзирая на крики и протесты, увлекаются танцующим скелетом»⁵. Приведенные сюжеты ярко демонстрируют гуманистические убеждения художника. Созданный Гольбейном образ пляски смерти «вошел в европейскую и мировую культуру как его классическое воплощение»⁶.

Обращение к этому своеобразному жанру, в XVIII в. уже не столь популярному, как прежде, активизировалось

⁵ Иоффе, И. И. Мистерия и опера : (Немецкое искусство XVI–XVIII вв.) / И. И. Иоффе — С. 74.

⁶ Реутин, М. Ю. Пляска смерти / М. Ю. Реутин // Словарь средневековой культуры. — М., 2003. — С. 363.

в век романтизма и сконцентрировалось как в поэтическом, изобразительном, так и в музыкальном искусствах.

В музыкальном наследии XIX в. самыми значительными произведениями на этот сюжет стали «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром Ф. Листа (1849), «Пляска смерти» («Danse macabre») для облигатной скрипки с оркестром К. Сен-Санса (1874) и вокальный цикл «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского (1875–1877). Менее известен, но весьма интересен (и не только с чисто исторической точки зрения) «Танец смерти» для скрипки и фортепиано нашего соотечественника — Михаила Ельского.

В европейской музыке XVII–XIX вв. сложились определенные традиции в раскрытии темы смерти. Отношение человека к смерти — эта важнейшая часть мировоззрения — безусловно, находит отражение в музыке. Интерес композиторов к этой области музыкального содержания существовал всегда и заметно усилился в эпоху романтизма. Музыковедение XX и XXI вв. не могло не обратить внимание на это явление музыкального искусства. Можно даже говорить о появлении особого раздела музыковедения — танатологии, «предметом которого является поиск и выявление специфики музыкальных образов Смерти, воплощающихся в различных музыкальных жанрах»⁷. Одним из первых жанров такого рода была сарабанда, медленный трехдольный танец испанского происхождения, существовавший вплоть до начала XIX в. Музыка сарабанд часто исполнялась на похоронах. Музыкальный жанр, более других «специализирующийся» на воплощении образа смерти, трагического мироощущения — это траурный марш. Существует огромное количество траурных маршей в виде как отдельных, самостоятельных произведений, так и входящих в состав более крупных, циклических сочинений. Музыка траурных маршей традиционно обладает целым рядом выразительных,

⁷ Лазутина, Т. В. К вопросу о музыкальной танатологии / Т. В. Лазутина [Электронный ресурс] — 2009

или иконических, знаков (терминология В. Холоповой⁸), вошедших в арсенал средств отображения образа смерти: это медленный темп, минорный лад, торжественно-печальная равномерность движения, определенные ритмические и мелодические обороты.

Для воплощения образа смерти в музыке используются и знаки-символы, понятийные знаки, к которым относятся «элементы музыки с априорными значениями, закрепленными в исторической музыкальной практике»⁹. Таким символом, в частности, является мелодия средневековой секвенции *Dies irae* («День гнева»), своеобразное музыкальное олицетворение смерти, рока, предвестника всеобщей гибели, Страшного суда. Композиторы часто вводят этот средневековый напев в музыкальную ткань своих произведений в качестве образа смерти или для воссоздания колорита эпохи средних веков. Суровая, аскетичная мелодия *Dies irae* имеет небольшой диапазон, плавное, практически поступенное движение, разворачивается в натуральном минорном ладу:



Символическое значение напева (композиторы используют в основном его первый мелодический оборот, ограничивающийся словами *Dies irae, dies illa* — «день гнева, этот день») усиливается его выразительными характеристиками, что придает ему особую притягательность для многих композиторов. Это свойство знаков-символов подчеркивает и В. Холопова: «Понятийный знак должен соединяться также с эмоционально-выразительным контекстом, иначе он выйдет за пределы музыкального искусства»¹⁰.

⁸ Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. — СПб., 2000. — С. 64.

⁹ Там же. — С. 65.

¹⁰ Там же. — С. 67.

Dies irae звучит в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, во многих сочинениях С. Рахманинова (Первой и Третьей симфониях, симфонической поэме «Остров мертвых», Равсодии на тему Паганини, «Симфонических танцах»), Третьей симфонии К. Сен-Санса, симфонии «Манфред» П. Чайковского, произведениях многих других композиторов XIX и XX вв.

Естественно, что музыкальные пляски смерти также используют этот средневековый мотив. Так, «Пляска смерти» Ф. Листа для фортепиано с оркестром представляет собой виртуозные, насыщенные приемами живописно-изобразительного характера вариации на тему *Dies irae*. Интонации средневековой мелодии слышатся и в «Пляске смерти» К. Сен-Санса, и в некоторых номерах вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти». Авторы этих трех произведений трактуют образ смерти по-разному, исходя из своих философских, мировоззренческих позиций, национально-стилевых и индивидуально-стилевых особенностей. Ф. Лист, вдохновленный средневековой итальянской фреской, находит в данной теме философскую глубину и трагизм. К. Сен-Санс воплощает тот же сюжет с известной долей усмешки и сарказма. В вокальном цикле М. Мусоргского соединяются реальность и фантазмагория, бытовая жанровость (колыбельная, серенада, победный гимн) с театральностью, карнавальностью. Смерть у М. Мусоргского то является в облике сердобольной няни, чтобы убаюкать ребенка, то, обернувшись рыцарем, поет ночную серенаду под окошком обреченной девушки, то выюгой кружит заплутавшего в ночном лесу мужичка и танцует с ним трепак, то, наконец, в образе полководца-победителя осматривает поле брани. Своей обличительной направленностью и убедительной картинностью эти сцены из цикла М. Мусоргского на стихи А. Голенищева-Кутузова очень близки гравюрам «Пляски смерти» Ганса Гольбейна Младшего.

На наш взгляд, влияние живописной традиции плясок смерти, идущей от средневековья и Возрождения, наиболее отчетливо ощущается именно в цикле Мусоргского и в «Танце смерти» Ельского. Роднят эти два очень разных

опуса такие качества, как живописность, театральность, опора на бытовые жанры.

Композиторы-романтики унаследовали и расширили богатейший арсенал эмоциональных знаков, заключенных в гармонических, мелодических, ритмических, фактурных, тембровых приемах и средствах, которые, будучи достаточно обобщенными и пригодными для передачи разного рода эмоциональных состояний, служат в том числе и для воплощения образа смерти. Михаил Ельский, в частности, не использует мотива *Dies irae* в своем произведении, и в то же время его «Танец смерти» решен весьма типичными для эпохи романтизма музыкально-выразительными средствами.

Выдающийся деятель музыкального искусства Беларуси второй половины XIX — начала XX в., прославленный скрипач, талантливый композитор, публицист, фольклорист и музыкально-общественный деятель Михаил Ельский (1831–1904) был автором около ста произведений, среди которых два скрипичных концерта, Соната-фантазия, Фантазия на темы польских народных песен, концертные мазурки «Воспоминание о Варшаве», «Воспоминание о Вильно», пьесы для скрипки и фортепиано — «Танец смерти» и «Танец духов». Последние написаны М. Ельским в 1860-е гг., когда он жил в Германии и концертировал во многих городах Европы, демонстрируя отмечаемую критиками «виртуозную утонченность игры и необычайный талант композитора»¹¹.

Благодаря деятельности белорусских музыковедов, исполнителей, композиторов и дирижеров (О. Дудинова, Л. Горелик, И. Оловников, В. Прокопцова, Е. Поплавский, В. Скоробогатов, М. Финберг и др.) наследие М. Ельского становится все более известным любителям музыки и музыкантам-профессионалам. Этой цели посвящено, в частности, издание серии учебно-методических пособий «Музычная спадчына Рэчы Паспалітай з Расійскай Нацыянальнай

¹¹ Міхаіл Ельскі. Экзістэнцыяльныя танцы : для скрыпкі і фартэ-піяна : вучэбна-метадычны дапаможнік. — Мінск, 2010. — С. 4

бібліятэкі», предпринятое белорусским композитором и популяризатором национального музыкального наследия Евгением Поплавским. Большой вклад в изучение композиторского наследия Михаила Ельского и других членов этой талантливой семьи вносит издание нотного сборника со вступительной статьей Л. Митакович «Музыка сям і Ельскіх», осуществленное Национальным театрално-концертным объединением «Беларуская Капэла». Опубликованные в этих изданиях произведения Михаила Ельского — Второй концерт для скрипки, «Танец смерти», «Танец духов», Концертная мазурка — позволяют не только познакомиться с творчеством талантливого белорусского романтика, но и попытаться «вписать» его в контекст европейского музыкального романтизма, одной из ярких страниц которого является и тема «пляски смерти».

Ельский написал «Танец смерти» в 1860-е гг., когда жил в Германии и, безусловно, имел возможность познакомиться как с музыкальными, так и с живописными образцами европейских *danse macabre*. Косвенным подтверждением этого является то, что музыка «Танца смерти» Ельского отличается не только большой выразительностью, но и изобразительностью и даже театральностью, воплощенной при помощи весьма виртуозных исполнительских средств.

Танцевальные жанры привлекали Михаила Ельского, автора целого ряда мазурок, полонезов. Особенно много произведений подобного рода он написал для скрипки. Во вступительной статье к сборнику скрипичных произведений семьи Ельских говорится, что «в исполнительской деятельности он достиг таких высот, которые ставят его на один уровень с выдающимися мастерами скрипичного искусства того времени. Михаил Ельский хорошо знал специфические возможности инструмента и мастерски использовал их в своих сочинениях». Подчеркивая выдающееся исполнительское мастерство композитора, автор статьи отмечает: «Михаил Ельский писал блестящие фантазии на известные и оригинальные темы, полонезы, скрипичные миниатюры, а простую скрипичную мазурку превращал в виртуозные

концертные пьесы («Воспоминание о Варшаве», «Воспоминание о Вильно»)¹².

Что же представляет собой «Танец смерти»? Обращает на себя внимание, что это четырехдольный, а не трехдольный танец, т. е. не вальс и не мазурка, самые популярные танцы XIX в. В начальной теме произведения, обозначенной ремаркой *Allegro appassionato energico*, ощущается напористость и мощь, пружинистая «мускулистость» полнозвучных аккордов, чья тяжеловатая «статья» и прямолинейность нисходящего движения словно олицетворяют уверенную, неотвратимую поступь смерти. В этой теме властная, энергичная маршевость сочетается с танцевальностью, подчеркнутой лишь одним штрихом — легкими, игривыми форшлагами у скрипки, как будто смерть не просто марширует, но и издевательски пританцовывает при этом¹³. Следующая за этой основной в произведении темой скрипичная мелодия легка, грациозна и по-настоящему танцевальна. Она, как и ряд других мелодий этого сочинения, по-видимому, синтезирует черты целого ряда подвижных, живых двух- и четырехдольных танцев XIX в. Интонационно эта мелодия ближе всего к энергичной, горделивой польке. Аккордовая фактура сменяется гомофонной: солирующую скрипичную мелодию сопровождает фортепианный аккомпанемент, вид которого (бас-аккорд) типичен для многих танцевальных жанров. Ритмический рисунок не сложен и содержит характерные танцевальные обороты. Квадратная структура и гармоническая незатейливость, на фоне которой «неаполитанская» гармония (♭II) в каденции звучит мрачно и

¹² Музыка сям'і Ельскіх : Творы для скрыпкі і фартэпіяна — Мінск, 1996. — С. 6–7.

¹³ Шутовской, издевательский характер, присущий смерти в живописных плясках смерти, подчеркивает И. И. Иоффе: «Как враждебный, болезнетворный, отрицательный дух смерть имеет безобразные черты и то угрожающее, то шутовское, дурашливое поведение... Ее ужимки, поклоны, нежные объятия, вкрадчивые улыбки и глумливые призывы — все говорит о дьявольской, шутовской ее сущности. Она лишена мрачной силы и величия, она танцует, играет, поет пародийные куплеты» (Иоффе, И. И. Мистерия и опера : Немецкое искусство XVI–XVIII вв.). — С. 68).

даже устрашающе, отвечают духу бытового танца. Однако мелодическая основа темы весьма интересна, прихотлива и далека от банальности. обладает «рельефными», запоминающимися интонациями. Здесь также отчетливо ощущается то, что Ельский был выдающимся скрипачом своего времени: в каждом эпизоде, где лидирует скрипка, применяются все новые приемы виртуозной скрипичной техники — широкие скачки, игра двойными нотами, аккорды, арпеджио, флажолеты, пассажи, тремоло, штрихи стаккато, спиккато, рикошет. Все это придает произведению виртуозный блеск, сложность, образную многогранность.

И вновь звучит начальная энергичная тема-рефрен, чье неоднократное появление в произведении придает ему черты формы рондо. Форма рондо (в сочетании со сложной трехчастной) выбрана для данного сочинения не случайно. На наш взгляд, этот факт можно трактовать как доказательство знакомства композитора с живописной европейской традицией *danse macabre*.

Рондо, в переводе с французского, означает круг. Круговую форму имеет большинство хороводов. Вспомним, что ранние живописные пляски смерти очень часто представляли собой именно хоровод, где изображения смерти или ее представителей (в виде скелетов) перемежаются с фигурами людей. Музыкальное рондо строится на чередовании темы-рефрена (в данном произведении это тема пританцовывающей смерти) и так называемых эпизодов — музыкальных фрагментов, контрастирующих с рефреном и друг с другом.

По законам формы рондо «Танец смерти» Ельского насыщен контрастами. Тема рефрена, звучащая четыре раза в неизменном виде и еще два раза в виде вариантов, чередуется с разнообразными эпизодами, музыка которых порой достаточно индивидуализирована и позволяет представить различных «персонажей», вовлеченных в танец со смертью. Мелодия одного из эпизодов (*Meno mosso*) отличается женственной мягкостью, нежностью с оттенком некоторой салонной жеманности (закругленные фразы, изобилие изящно «декорирующих» мелодию неаккордовых звуков,

штрих легато). Безусловно, это женский образ, возможно образ светской дамы.

Другой эпизод (*Andante sostenuto*) проникнут интонациями безыскусной песни или городского романса — то есть представляет персонаж из совсем другой социальной среды. Он исполняется в умеренно-медленном темпе под аккомпанемент ритмической фигурации фортепиано, вносящий траурную ноту в музыкальное повествование. Эта печальная песня обрамляется двумя драматическими эпизодами. В них ощущается генетическая связь жанра *danse macabre* с театральностью. Здесь слышатся барабанная дробь, крики отчаяния, неумолимо-суровый приговор. Эти эпизоды (*Allegro maestoso*) передают ужас, охватывающий человека, перед которым возникает образ смерти. Ельский живописует отчаяние, страх человека перед лицом смерти, используя весь комплекс музыкально-выразительных средств, в целом традиционных для создания подобных образов. Это и динамика, и исполнительский прием тремоло (нагнетающий страх), и гармония уменьшенного септаккорда, издавна используемая для воплощения наиболее драматических моментов музыкальной формы¹⁴, и мелодия, сотканная из коротких речитативных мотивов-вскриков. Все это очень напоминает сцену из романтической оперы или балета, где появляется чей-то зловещий призрак. Композиционно и драматургически это трагический центр всего сочинения.

Завершает произведение возвращение рефрена и первого танцевального эпизода, за которыми следует стремительная кода, вызывающая ассоциации с неизбежным финалом лубой пляски со смертью, увлекающей в конце концов свои

¹⁴ Такая семантика уменьшенного септаккорда базируется на том, что он состоит из двух «сцепленных» друг с другом тритонов, а тритон — неустойчивый, напряженный интервал, употребление которого в музыке связано с выражением мрачных, враждебных, разрушительных сил, интервал, называвшийся в старые времена «дьяволом в музыке» (см. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учебное пособие. — Тверь, 2011. — С. 15).

жертвы в могилу. В соответствии с ремаркой *Presto agitato*, несется музыкальный поток, ускоряемый пассажами из шестнадцатых и триолей, направляемый движением нисходящей, точнее, низвергающейся хроматической гаммы, сметающей на своем пути все иные аккорды, кроме многократно повторяемой, будто вколачиваемой тоники.

Итак, анализ «Танца смерти» М. Ельского позволяет сделать вывод как о принадлежности композитора стилевому направлению романтизма, отличающегося любовью к эффектной театральности, изобразительности в музыке, так и об очевидном знакомстве композитора с живописной историей жанра пляски смерти, традиции которой в определенной мере нашли отражение в этом сочинении. Говоря о белорусском романтизме, исследователь отечественной музыкальной культуры О. Дадиомова отмечает: «В скрипичной миниатюре романтические тенденции разносторонне воплотились в творчестве М. Ельского, который в своих многочисленных пьесах органично сочетает блестящую виртуозность, эффектность с мелодической красотой и утонченностью, а эмоциональную вдохновенность — с глубиной образного содержания»¹⁵. Эта характеристика в полной мере относится и к «Танцу смерти», представляющему собой типичный образец романтической программной пьесы, источником которой служит литературный или живописный сюжет. Яркая образность, контрастность, сложное композиционное решение, где мозаичность сбалансирована наличием рефрена и общей репризы, выразительная простота мелодики, опирающейся на музыку городского и усадебного быта, мастерское раскрытие богатых технико-выразительных возможностей скрипки — все это делает «Танец смерти» Михаила Ельского блестящим концертным опусом. Не вызывает сомнения, что его исполнительская судьба будет такой же яркой.

¹⁵ Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя: да 80-годдзя Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі / В. У. Дадзіёмава. — Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. — С. 200.