

А. Ю. Сейберт

«TOTENTANZ» ФЕРЕНЦА ЛИСТА И «ТРИУМФ СМЕРТИ» БУОНАМИКО БУФФАЛЬМАККО: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ

С древних времен музыка существовала в неразрывной связи с другими видами искусства. В определенные периоды живопись, поэзия, литература, хореография, музыка развивались то во взаимодействии друг с другом, то как самостоятельные виды. Однако с XIX столетия они тесно переплетаются под знаком идеи синтеза искусств, порождая оригинальные творения композиторов, поэтов, художников. Подтверждением тому является рождение таких новых словосочетаний, как «звучащая поэзия», «музыкальная живопись», «живописная музыка» и т. д. Нередко создаются музыкальные произведения, для которых первоисточником выступает не только литература, но и живопись, скульптура и даже архитектура¹. В некоторых случаях грань между видами искусств словно стирается. Порой при созерцании «живого» первоисточника сознание автоматически воспроизводит музыку, равно как и наоборот, при восприятии музыки всплывают определенные полотна. Возникает некий синкретизм, когда картина становится одной из важных содержательных граней звучащего творения с его программой (конкретной или обобщенной), которая служит пояснением, комментарием.

В современном музыкознании актуален вопрос: правомерно ли в опусах композиторов с обобщенной программой, ориентированной на конкретное произведение художника, искать прямые аналогии с живописным полотном? Возможно ли полноценное претворение сюжетно-визуального ряда картины или фрески в художественном содержании музыкального сочинения? Попытка

найти ответ на эти вопросы предпринята в данной статье.

В качестве примера обратимся к сочинению Ф. Листа «Totentanz» («Пляски смерти»). В январе 1839 г. композитор посещает кладбище Кампо-Санто в Пизе, где находится фреска Буффальмакко «Триумф смерти». Вдохновленный увиденным, композитор приходит к идее создания концертной фантазии на тему средневековой секвенции «Dies irae», что предопределило и подзаголовок «Парафраза на “Dies irae”». Первые наброски произведения относятся к 1839 г., основная работа над ним велась в 1848–1849 и 1853 гг., премьерное исполнение состоялось в 1861 г.

До настоящего времени исследователи не допускали в данном сочинении возможности прямого соотношения с сюжетными рядами фрески [5, с. 74]. Попытаемся доказать обратное и обнаружить соответствия ряда разделов формы живописному прообразу, почерпнув доказательств в анализе драматургии «Totentanz». В этом смысле жанровое определение, данное композитором в подзаголовке «Парафраза на “Dies irae”», обретает реальное содержание. Парафраза² дословно переводится как пересказ. В литературе этот термин означает пересказ своими словами, сокращенное изложение (адаптацию) больших художественных произведений.

В музыковедении под парафразой понимается произведение свободной формы, написанное на музыкальную тему другого автора либо на народные мелодии. В этом отношении парафраза в некоторой степени сходна с транскрипцией³ – свободной виртуозной обработкой, аранжировкой. Интересно, что Ференц Лист, по мнению Я. Мильштейна, пони-



Рис. 1. Б. Буффальмакко. «Триумф смерти»

мал транскрипцию как *гравюру*⁴. Гравюра же в завершённом виде представляет собой печатный оттиск с «литеры» [4, с. 274] (металлической печатной формы) на различных поверхностях (металле, линолеуме, картоне, воске и т. д.).

На наш взгляд, музыкальное произведение Листа в некотором роде можно уподобить печатному оттиску, сделанному с фрески Буффальмакко. Попробуем обосновать высказанное выше предположение путем соотнесения сюжетного ряда фрески с образным строем «Пляски смерти».

Прежде всего обратимся к форме сочинения: она определяется как тема с вариациями, причем внутри вариаций существует второй уровень вариационного цикла – вариации в вариации. Обращение к средневековой секвенции «*Dies irae*» вполне закономерно. По словам композитора, образы фрески «Три-

умфа смерти» «сразу же вызвали у него в памяти этот старинный напев. Естественно явилась мысль построить пьесу, рисующую образы фрески, на основе разработки мелодии «*Dies irae*» [5, с. 71]. И далеко не случайна ассоциация григорианского хорала с росписью кладбищенских стен. Напомним, что фрески кладбища Кампо-Санто представляют собой единую картину Страшного суда, в которой Триумф смерти является отдельной сценой. Идея посмертного суда над душой рождает в сознании человека образ Грозного Судии, который может как помиловать, так и наказать за жизненные прегрешения.

Постепенно происходит трансформация милостивого Бога в Бога карающего. Подтверждением могут служить многочисленные изображения Страшного суда разных авторов, на которых запечатлены вереницы людей: либо восхо-



дящих на небо, либо уводимых в ад. В музыке же того времени (середина XIII в.) в качестве одной из частей заупокойной мессы закрепляется секвенция «Dies irae», повествующая об аналогичных апокалиптических событиях. Поэтому параллель между изобразительным и музыкальным образами логична: так как «Триумф смерти» является составной частью целой картины, то и связь секвенции с фреской тоже объяснима.

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

Сюжетное прочтение фрески начинается с общего плана, а затем движется по кругу справа налево (рис. 1). Аналогичным образом можно рассматривать и композицию музыкального произведения Листа. В связи с чем в драматургии цикла выделяются несколько разделов. В структурном плане они представляют собой объединенные в группы вариации, благодаря чему можно установить соответствие с сюжетным рядом фрески (таблица).

Подобная трактовка позволяет выявить отдельные сюжетные мотивы в разрозненных (на первый взгляд) музыкальных эпизодах цикла, которые последовательно складываются в единую монументальную картину. Начало каждого этапа определяется возвращением к центральному образу Смерти в тематическом облике, близком первоначальному. Появление такого рода рефрена дает

Сюжетное соответствие произведений

«Totentanz» Ф. Листа		«Триумф смерти» Б. Буффальмакко
Вступление		Общий вид картины и центральный образ Смерти
1-й раздел	Вариации I–III	Охотничья кавалькада (левый нижний угол картины)
	Вариация IV	Монахи-отшельники (левый верхний угол картины)
	Каденция	Вознесение ангелами душ умерших и идиллическая картина земной жизни в роще («любовная сцена»), (правая часть картины)
2-й раздел	Вариация V	Возвращение к центральному образу Смерти: пляска
	Каденция	«Пляска скелетов» и эпизод охоты
3-й раздел «реприза»	Вариация VI, вариации I–IV	Кавалькада, Монахи отшельники, Вознесение
	вариации V–VI	Пляска смерти (общий вид картины)
Кода	Вариация VI, Каденция и вариация VII	Смерть и ее триумф (осмысление)

возможность уподобить каждый этап композиции очередному кругу хоровода, куда Смерть вовлекает все новых персонажей.

Исходной точкой является образ Смерти, помещенный в центре фрески, – старуха с перепончатыми крыльями и занесенной над головой косой. Этот образ, его внешние очертания, движения задают общий тон и характер разворачивания материала в произведении Ф. Листа. Первоначальное проведение темы отличается монументальностью звучания – *tutti* и динамика *ff*. Неспешный темп, четырехдольный размер и акцентирование каждой доли обнаруживают в ней черты победоносного марша-шествия. Проведение *Dies irae* при мерном, сдержанном, но в то же время

тяжеловесном (с ремаркой *pesante*) движении крупными длительностями в низком регистре струнных и духовых в унисон (альт, виолончель, контрабас, кларнет, фагот, тромбоны, туба) ассоциируется с колокольным звоном, набатом. Все это действительно воспринимается как триумф⁵ смерти.

В следующих за темой каденциях фортепиано появляются новые звукообразительные приемы, связанные с внешним обликом смерти. С одной стороны, это схоже с бряцающими костями скелетов (изображения скелетов присутствуют на рисунках Г. Гольбейна младшего [5, с. 69–70]). На это указывает исполнительский прием *martellato* (буквально ударяя молотом), при котором звуки извлекаются резко и сильно.

С другой стороны, общий контур пассажа (исполняемого довольно быстро, presto) представляет собой круговое движение, некий вихревой поток, закручивающийся в воронку подобно смерчу. Данная фигура характерна для хорова. Этот же принцип движения обнаруживается и на фреске: единый круг – при общем восприятии полотна, завихрения воздушных потоков в эпизодах вознесения душ ангелами и др. Следует указать еще на один тематический элемент – аккорд у оркестра, перемежающийся с репликами фортепиано: он звучит как внезапный, резкий, с пронзительным свистом удар разящей косы.

При повторном проведении темы темп ускоряется. В партии фортепиано появляется пульсирующее триольное сопровождение, что нагнетает общую напряженность звучания. В интонационно-ритмическом облике маршевого варианта основной темы (А, т. 9) проявляется скрытый потенциал последующей плясовой метаморфозы.

Большую роль в композиции играют сольные высказывания рояля, которые являются средоточием авторского размышления на вечную тему. Тем самым в композиции намечается как бы два художественно-смысловых плана: один из них связан с визуальным рядом, другой – с индивидуально-личностным отношением к образу Смерти в его философском аспекте. Поэтому вслед за оркестровым вступлением у рояля-соло излагается основная тема в хоральной фактуре (ц. 4 партитуры, раздел Allegro moderato), обозначая переключение из конкретного визуального ряда, взаимодействующего с фреской, в сферу авторской лирико-философской рефлексии о таинствах смерти⁶. Нужно отметить, что данное соло выполняет и важную архитектурную функцию, разграничивая изложение темы и ее первую вариацию.

Подробное описание фрески находим в «Путешествиях по Италии» И. Тэна: «У подножья горы едет кавалькада кавалеров и дам. <...> Эти знатные счастливицы века сего вдруг замечают перед

собой трупы трех королей, в трех различных стадиях разложения, каждый в своем открытом гробу, один раздувшийся, другой кишачий червями и змеями, третий показывающий уже кости скелета. Они остановились в трепете: один наклоняется на шею коня, чтобы лучше видеть; другой зажимает нос» [3, с. 60]. Другое описание этого эпизода находим у Дж. Вазари в «Жизнеописании Андреа ди Чоне Орканьи флорентийского живописца, скульптора и архитектора»: «...св. Макарий показывает трем королям, которые едут со своими дамами и свитой на охоту, человеческую ничтожность в образе трех мертвых, но не совсем еще сгнивших королей, лежащих в гробницах; их внимательно разглядывают живые короли с разнообразными прекрасными движениями, полными изумления, и, кажется, будто они, жалея самих себя, размышляют о том, что им суждено скоро уподобиться тем» [1, с. 163]. Этот же образно-эмоциональный строй обнаруживаем в вариациях I–III «Плясок смерти» Ф. Листа.

В вариации I (Allegro moderato, ц. В партитуры) *Dies irae* звучит приглушенно и деликатно (только низкие струнные инструменты, исполняющие пиццикато). В изложении основной темы чувствуется мягкая, неспешная поступь. Характер шествия сохраняется благодаря введению нового тематического материала у фаготов. Первый двутакт (ц. В), подобно сжатой пружине, содержит в себе скрытое напряжение: ниспадающая квартовая интонация *d-a* с последующим поступенным восходящим движением до квинтового тона в остром пунктирном ритме и возвращение к основному тону. В данном мелодическом обороте зримо реализуется движение кавалькады кавалеров и дам, но возвращение к исходному тону создает ощущение замкнутого движения по кругу, наподобие хорова.

Вслед за оркестровым проведением вариации I вступает соло фортепиано, вносящее новые смысловые акценты. В партии рояля тот же тематизм пред-

стает в несколько иной манере исполнения – капризной, прихотливой, своенравной, словно персонифицированная смерть пародирует процессию, слегка иронизируя над живыми.

В целом структура вариации I отличается периодичным строением ([8+8]+[4+4]). В фактурном плане прослеживается диалогичность – оркестру вторит рояль. В этом усматривается ассоциация с фреской: кавалькаде охотников подражает Смерть.

Вариации II–III продолжают раскрывать образ «главного персонажа». Вектор развития драматургии образа в этом микроцикле направлен на выявление его негативной сущности. Вариация II воспринимается как трансформация⁷ первой, когда размеренная и неторопливая процессия живых превращается в триумфальное, победоносное шествие Смерти с некоторой долей ликования. Пышность, помпезность этой «театральной» картины подчеркивается усилением звучности (от *mf* к *ff*), уплотнением оркестровой фактуры, фанфарами труб. Среди звукоизобразительных приемов, выступающих, на наш взгляд, репрезентантом Смерти, можно отметить фигуру кружения и *glissando*. Оба приема появляются в фортепианной партии, которая в образном плане уже воспринимается как персонификация образа Смерти.

Фигура кружения характеризуется замкнутостью мелодического контура (*quasi* движение по кругу) (пример 1).

Пример 1. Фигура круга



Графическое отображение мотива представляет собой симметричный рисунок, осью зеркального отражения выступает нижний тон пассажа. Идея круга, как отмечалось выше, важна для обоих произведений: это и эмоционально-психологическое настроение (безысходность); и отображение естественных циклических процессов (жизнь–

смерть); и формообразующий фактор (изложение сюжета фрески по кругу, форма вариаций музыкального произведения).

Прием *glissando* ассоциируется либо с бряцающими костями скелетов, либо воссоздает зрительный образ движения «орудия труда» – смерть косит направо и налево, что более вероятно в данном контексте: в музыкальной ткани это восходящие и нисходящие пассажи.

В вариации III наиболее полно реализована сцена скачки, разворачивающейся в стремительном темпе. Эта же вариация знаменует окончание развития первого этапа драматургии. Визуальный эпизод кавалькады получает полноценное воплощение в музыке с максимальной конкретикой мельчайших зримых нюансов.

Иная сфера в вариации IV (Var. IV, *Lento*). Образный строй музыки отсылает к эпизодам, расположенным преимущественно в верхней части фрески. Один из них рассказывает о монахах-отшельниках, обитающих высоко в горах. «Один читает, другой ведет за собой лань; между ними звери пустынь – ласка, журавль. Добрые люди, смотрите: вот созерцательная и христианская жизнь, которой чуждаются сильные мира сего» [1, с. 163]. В музыкальном плане данная картина представлена обращением к каноническому типу изложения. Четыре мелодических голоса проводят тему *Dies irae*. Но она лишается своей властно-волевой, устрашающей силы. Создается ощущение умиротворения, отрешения, аскетизма. Последнее подчеркивается инструментальным решением вариации – соло рояля.

Концентрирует внимание эффект убаюкивания, мерного «покачивания», который воспроизводится в фактуре изложения, сообщая музыке характер колыбельной⁸.

После небольшого эмоционального всплеска (тт. 13–15 от Var. IV), чередование тоники и мажорной субдоминанты с постепенным замедлением темпа воспринимается как процесс успокоения, обретения душевного покоя, отрече-

шения от суеты, что немаловажно в религиозном контексте (пример 2).

Вместе с тем в музыкальной ткани присутствуют авторские знаки: мелизматические украшения в окончаниях фраз; рассредоточенные арпеджированные аккорды в сопровождении и в завершении полифонического эпизода с остро подчеркнутой восходящей малосекундовой интонацией. Все это вносит в картину молитвенного состояния личностный аспект.

Каденция (Cadenza) в вариации IV вырастает в самостоятельный раздел. Ярким контрастом звучит мажорный вариант (H-dur) средневекового напева. Модуляция из минорной тональности в мажорную ассоциируется с переходом в иррациональный, духовный мир⁹.

Помещенная в верхний регистр тема *Dies irae* приобретает черты полетности, парения. Шестнадцатые, заполняющие паузы между основными тонами темы, создают ощущение свечения. Реплика *dolce* указывает на интимный, сакральный момент благоговения и вознесения детей божиих к своему Создателю. Данный эпизод музыкального произведения, на наш взгляд, отражает сюжетный ряд фрески Буффальмакко, расположенный в правом верхнем углу. Он

связан с парением ангелов, возносящих человеческие души на небо. «Насупротив находятся ангелы, которые подобным же образом вынимают души из уст добрых покойников и летят с ними в рай» [1, с. 163].

В следующем разделе каденции (тт. 28–34 Var. IV) тема *Dies irae* излагается в более плотной аккордовой фактуре и постепенно перемещается в средний регистр, словно обретая телесные очертания. Звучание соло кларнета¹⁰ возвращает слушателя из горнего мира в мир земной. Теплый тембр деревянного духового инструмента словно имитирует человеческий голос, речь. Синкопированное начало фраз из затакта ассоциируется с томным любовным дыханием. Приведем описание данного эпизода фрески Дж. Вазари: «На цветущем лугу и в тени многочисленных апельсиновых деревьев, образующих приятнейшую рощу, над ветвями порхают несколько амуров около многочисленных молодых женщин. Они собираются пронзить стрелами их сердца; рядом же молодые люди и синьоры слушают музыку и смотрят на любовные танцы юношей и девушек, нежно наслаждающихся своей любовью» [Там же].



Заключительный раздел вариации IV (Presto) вновь направляет в негативную стихию безудержного и всепоглощающего хоророда смерти. Четкий, напористый ритм, стаккато, октавные удвоения – все это уводит от идиллической картины, создает накал напряжения и подготавливает переход ко второму этапу развития.

В драматургии сочинения две последние вариации являются самыми масштабными, составляя кульминационную зону и включая два последующих этапа драматургии. Если обратиться к фреске, то после последовательного изучения ее отдельных эпизодов, взгляд зрителя сначала возвращается к центральному эпизоду, изображающему Смерть с косой (вариация V), а затем снова охватывает картину целиком. Разрозненные элементы мозаики складываются в единую фреску – пляску, которая в вариации VI достигает своего апогея, воссоздавая образ торжества и триумфа пляшущей Смерти. Форма V вариации – трехчастная:

A	B	A ₁
d-moll	H-dur, C-dur, Des-dur, d-moll	d-moll

Вариация V (Vivace) начинается с *fugato*, вызывая ассоциации с фреской, где Смерть изображена с косой, вовлекающей в свой вихревой круговорот многочисленных персонажей. В процессе развертывания музыкального материала совершаются различные жанровые метаморфозы темы. Это вполне объяснимо. Поскольку это торжество Смерти, в веренице уводимых людей Смерть обретает индивидуальные черты отдельных личностей. В первом фугированном разделе, использующем приемы, типичные для разработки сонатного *allegro*, в результате сочетания основного вида и плясового варианта *Dies irae*, диатонический напев теряет свой облик благодаря внедрению хроматики.

В среднем разделе трехчастной формы появляются новые варианты *Dies irae*. Один из них (H-dur) носит характер марша (аккордовая вертикаль, четкий ритм), но уже во втором предложении явно проступает плясовое начало. Возникает квазикинематографический эффект наплыва, подобно тому как в общем шествии показалась фигура главнокомандующего на коне [в данном случае Смерть] (пример 3).

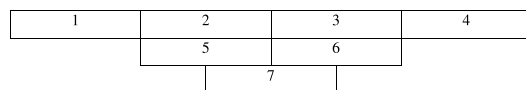
Другой вариант темы (C-dur) – в стремительном темпе у tutti оркестра, обретает уже чисто танцевальный характер (пример 4).

Весь третий раздел, отличающийся постепенным расширением диапазона, уплотнением оркестровой ткани и нагнетанием динамики от *pp* до *ff* к заключительному унисонному звучанию темы tutti, воспринимается как очередная волна развития, приводящая к сольной каденции фортепиано. Она предваряет итоговую вариацию, которую можно трактовать как общую репризу всего цикла, так как в ней суммируются все предыдущие образы.

Вариация VI представляет собой, как и предыдущая, вариационный цикл. Можно выделить семь вариаций на вариант основной темы, который впервые прозвучал в репризном разделе вариации V. Маршево-хоральное изложение темы отсылает к образам вступления и вариации I, что позволяет говорить о последней вариации как о репризе всего цикла. Это подтверждается и последующим включением фактурных приемов изложения, заимствованных из предыдущих разделов. Например, звукоизоб-

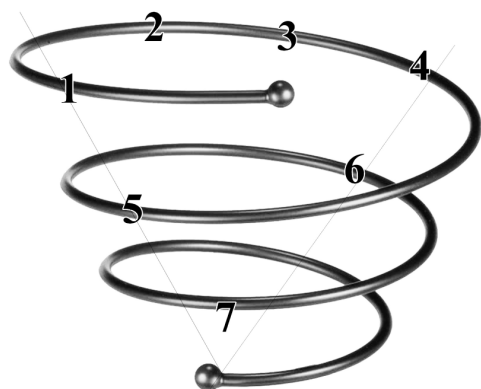
разительные элементы полетности заимствуются из вариации III, глissандирующие и гаммообразные пассажи – из II, ритм скачки – из V. Все приемы изложения комбинируются в различных сочетаниях на протяжении семи вариаций. Структурообразующим элементом является марш-хорал, троекратное возвращение к которому создает необычную композиционную структуру, состоящую из трех волн развития: вариации I–IV, вариации V–VI, вариация VII.

Композиционная структура вариации VI



Более того схема демонстрирует очевидное, если можно так выразиться, «композиционное сжатие формы», что позволяет уподобить ее вид спиралевидной воронке (рис. 2).

Принцип очевидного сжатия способствует утверждению воинственно-торжествующего образа Смерти в последующих за вариациями сольной каденции фортепиано и коде. В художественном плане можно говорить о постепенном переключении от конкретного визуаль-



кода

Рис. 2. Графическое отображение композиционной структуры вариации VI

ного ряда картины к обобщенно-символическому осмыслению центрального образа триумфа пляшущей Смерти.

Таким образом, в вариационном цикле композитор сумел отразить «различные конкретные формы проявления «торжества смерти»» [5, с. 74]. На наш взгляд, анализ, основанный на сопоставлении визуального ряда фрески Б. Буффальмакко и композиционно-драматургических особенностей сочинения Ф. Листа, позволяет сделать вывод не только об очевидном влиянии монументального полотна на художественное содержание концертной фантазии, но и конкретном претворении сюжетных сцен в музыкальных образах произведения Листа.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Симфоническая картина «Остров мертвых» С. В. Рахманинова по одноименной картине швейцарского художника Арнольда Бёклина, цикл М. П. Мусоргского по картинам художника и архитектора В. А. Гартмана «Картинки с выставки», «Обручение» по картине Рафаэля и «Мыслитель» по скульптуре Микеланджело Ф. Листа.
- ² Парафраза, парафразис – от др.-греч. παρὰφρασις. Приставка пара- (греч. παρὰ – возле, мимо, вне, около) означает нахождение рядом, либо за пределами.
- ³ Я. Мильштейн в монографии о Ф. Листе указывает «в области транскрипции Лист вводит ряд обозначений: 1) обработки, 2) фантазии, 3) реминисценции, 4) иллюстрации, 5) парафраза, 6) фортепианные партитуры и 7) переложения. Конечно, все это деление <...> в значительной степени условно. Лист сам никогда не мог определить точно, что следует считать “фантазией”, а что “реминисценцией”, что – “парафразой”, что – “иллюстрацией”. Слово “transkribiert” <...> выражало у него нечто среднее между более или менее строгой обработкой и свободной фантазией» [2, с. 183]. «Точку соприкосновения переложения с оригиналом Лист находит в художественном образе. Для него важна здесь, как и во всем другом, не “буква”, а “дух произведения”, не формальная сторона произведения, а его сущность – подлинная жизнь, которая в нем скрыта. Можно быть близким до педантичности к оригиналу – и все же исказить его дух, и, наоборот, мож-

но далеко отойти от оригинала, но передать то, что всего важнее, – поэтический образ, душевное настроение» [Там же, с. 182].

- ⁴ «Процесс переключивания он [Лист] считал актом творческим... Транскрипция не фотография, а гравюра, то есть такое произведение, которое, подобно картине, создается по вдохновению» [2, с. 294].
- ⁵ В Толковом словаре находим следующее определение «триумфа»: «блестящий успех, торжество. Первоначально в Древнем Риме под триумфом понималась торжественная встреча полководца, возвращающегося с победой» [4, с. 691]. Можно предположить, что это шествие также сопровождалось трубами.
- ⁶ Показательно, что Ференц Лист на протяжении жизни постоянно возвращался к этому вопросу. Вспомним, например, программу его симфонической поэмы «Прелюды».
- ⁷ Своего рода вариация-оборотень.
- ⁸ Действительно, процесс засыпания связан с переходом из реальности в мир Гипноса. В древнегреческой мифологии Гипнос, бог сна, является братом близнецом Танатоса – бога смерти. В данном контексте появляется еще одна трактовка смерти как сна.
- ⁹ Аналогичным приемом пользуется Р. Шуман в заключительном номере вокального цикла «Любовь поэта» (постлюдия): энгармоническая замена одноименной тональности (cis-moll – Des-dur) выступает знаком ухода из жизни.
- ¹⁰ Временное включение в фортепианную вариацию другого инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2008. – 1278 с.
2. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1. – М.: Госмузиздат, 1956. – 540 с.
3. Тэн И. Путешествия по Италии. Т. 2: Флоренция и Венеция. – М.: Арт-родник, 2008. – 336 с.
4. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка. – М.: Аделант, 2014. – 800 с.
5. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Ф. Листа. – М.: Госмузиздат, 1960. – 84 с.

REFERENCES

1. Vazari Dzh. *Zhizneopisaniya naiboleye znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh* [Biography of the most famous painters, sculptors, and architects]. Moscow, 2008. 1278 p.
2. Milshtein Ya. *F. List* [F. Liszt]. Moscow, 1956. Vol. 1. 540 p.
3. Ten I. *Puteshestviya po Italii. T. 2: Florentsiya i Venetsiya* [Travels in Italy. Vol. 2: Florence and Venice]. Moscow, 2008. 336 p.
4. Ushakov D. N. *Tolkovyy slovar sovremennogo russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of modern Russian language]. Moscow, 2014. 800 p.
5. Khokhlov Yu. N. *Fortepiannyye kontserty F. Lista* [Piano concertos by F. Liszt]. Moscow, 1960. 84 p.

«Totentanz» Ференца Листа и «Триумф смерти» Буонамико Буффальмакко: к проблеме взаимодействия музыки и живописи

В последнее время науки выходят за рамки своей узкой области исследования, привлекая понятийный аппарат и методологию смежных отраслей, что позволяет раскрыть новые грани изучаемого объекта. Один из ярких примеров, демонстрирующих точки соприкосновения изобразительного и музыкального искусств, по мнению автора статьи, концертная фантазия Ференца Листа «Totentanz». Известно, что композитор создал произведение под впечатлением фрески «Триумф смерти» Буонамико Буффальмакко, находящейся на стенах кладбища Кампо-Санто. Однако до сих пор исследователи не склонны были видеть конкретные живописные прообразы в сочинении венгерского пианиста. В данной статье при помощи сравнительно-исторического метода анализа устанавливаются параллели, проводятся сюжетно-образные и композиционные аналогии между двумя художественными произведениями, принадлежащими различным видам искусства. Автор приходит к выводу о непосредственном влиянии монументальной живописи на «Пляску смерти» Лис-

“Totentanz” by Franz Liszt and “The Triumph of Death” by Buonamico Buffalmacco in the interaction of musical and visual arts

Recently, science has gone beyond its narrow field of study, using the terminology and the methodology of related sciences, which allows us to discover new facets of the object to be studied. The author found the touchpoint of the visual and musical arts in Franz Liszt’s concert fantasy “Totentanz”. The composer is known to have written his program work under the impression of the fresco “The Triumph of Death” by Buonamico Buffalmacco, painted on the walls of the cemetery Camposanto. However, until recently, researchers have not been prone to notice specific pictorial examples in the composition of the Hungarian pianist. In this article, the author uses the comparative historical method of analysis to establish the parallels, subject-figurative and compositional analogies between two works of art belonging to different types of arts. The author concludes that the Liszt’s “Totentanz” was influenced by the monumental painting, which is reflected in the subject-associative connections and features of the musical drama. This is confirmed by the borrowing of

та, что отражено в сюжетно-ассоциативных связях и особенностях музыкальной драматургии. Подтверждением тому служат заимствование средневековой секвенции «Dies irae» и обращение к форме вариаций. Помимо этого, в сюжетном прочтении визуального ряда и постепенном развертывании музыкального материала прослеживается принцип движения по кругу.

Ключевые слова: Ф. Лист, Б. Буффальмакко, музыка, живопись, пляска смерти, фреска, *Dies irae*, сюжетно-ассоциативные связи.

the medieval sequence dies irae and using the form of variations. In addition, in the subject reading of the visual series and the progressive development of musical material the author discovers the principle of movement in a circle typical of the dance, which is one of the most important characteristics of the dance macabre genre in world art.

Keywords: F. Liszt, B. Buffalmacco, music, painting, dance macabre, fresco, Dies irae, subject-associative connections.

Сейберт Андрей Юрьевич, аспирант 2-го года обучения кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Гаврилова) (Красноярск)
E-mail: postprinpack@gmail.com

Seibert Andrey Yuryevich, postgraduate of the Department of Music History at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky (scientific director – Doctor of Art Criticism, Professor L. V. Gavrilova) (Krasnoyarsk)
E-mail: postprinpack@gmail.com

Получено 25.02.2019