

**Вокальный цикл М. Мусоргского «Песни и пляски смерти».**

**К вопросу об исполнительской интерпретации.**

У всех музыкантов есть любимые произведения искусства, которые мы предпочитаем прослушивать в исполнении избранных нами артистов. Но почему так? Большинство ответят: «Ну просто он так играет/поёт... », или «Она так исполняет, что... », или же «Это лучшее исполнение из тех, которые я слышал/слышала». Сознательно или бессознательно мы говорим об интерпретации произведения, что означает истолкование, разъяснение, творческое переосмысление образа.

Понятие «интерпретация» в музыке осознанно начали использовать в эпоху романтизма, во времена расцвета виртуозности, когда роли композитора и исполнителя стали чётко разделяться. Каждый исполнитель старался продемонстрировать свою виртуозность, предлагая собственные, часто усложнённые, редакции популярных произведений, а также обращался к жанрам транскрипций, парафраз, вариаций на известные темы, которые сочинялись в соответствии с собственным стилем исполнения.

Стоит вспомнить, что явление интерпретации не появилось внезапно, оно имеет глубокие корни и тесно связано с развитием музыкального искусства. В эпоху Средневековья, во времена существования невменной записи, в церкви пели одностольно, опираясь лишь на словесный текст и общие указания направления движения мелодии. По сути, в данной ситуации певцам уже приходилось интерпретировать музыку. У представителей светской культуры, т.е. у любителей, импровизационность также была неотъемлемой частью исполнения по той же причине — отсутствие системы нотной записи.

Но даже когда нотная запись сформировалась, в частности в эпоху барокко, были представлены жанры, которые подразумевали импровизацию на тему или мотив (например, следовавшей далее фуги), а, следовательно, и привнесение в музыку собственного взгляда исполнителя.

В эпоху классицизма сохраняется традиция импровизации на заданную тему. Новым явлением данного периода становится каденция в жанре инструментального концерта, которая сочинялась исполнителем.

Наконец, в эпоху романтизма, которая наметила особое отношение к личности, индивидууму, человеку, явление интерпретации приобретает значение формы художественного самовыражения.

Диапазон изменений музыкального произведения в пределах интерпретации очень широк. В сфере академической музыки как минимум — это исполнительские редакции штрихов, артикуляции, динамического плана, темпа, агогики, тембровой нюансировки, а как максимум — переложение для другого инструмента или состава исполнителей. Однако, существуют и другие музыкальные направления, которые «живут» в интерпретации. Это, в первую очередь, искусство джаза, где принято использовать так называемые джазовые стандарты, состоящие из мелодических и гармонических элементов. Исполнитель может всячески преобразовать тему, значительно удаляясь от исходного материала.

Но мы возвращаемся к академической традиции исполнения.

Прежде чем перейти к вопросам интерпретации заинтересовавшего нас произведения, приведём некоторые сведения, связанные с авторским замыслом и созданием цикла.

Как известно, «Песни и пляски смерти» — высшее достижение Мусоргского в области вокального театра. В цикле претворены не только национальные особенности стиля композитора, но и черты европейского романтического искусства. Конкретно же ощущается влияние «этого смелого европейца», как указывал Мусоргский в переписке со Стасовым В. В. Речь идет о Ференце Листе, авторе «Плясок Смерти».

Идея произведения была подсказана Мусоргскому Стасовым, по замыслу которого цикл должен был состоять из 8ми песен. В черновой тетради автора текста А. Голенищева-Кутузова сохранился план из 12 песен. Видимо, цикл предполагал широкую галерею образов, но в окончательную

редакцию цикла вошли только 4 песни. Они сочинялись в такой последовательности: «Трепак» - 17 февраля 1875г, «Колыбельная» - 14 апреля 1875г, «Серенада» - 11 мая 1875г, «Полководец» - 5 июня 1877г. Порядок же песен в цикле не совпадает с порядком сочинения.

Принципиально важным выступает вопрос — для какого вокального тембра создавался цикл? Авторские указания на этот счёт в нотном тексте отсутствуют. Партия голоса во всех 4х песнях записана в скрипичном ключе. Нам остаётся только предполагать, что имел в виду композитор.

Итак, первые 3 песни («Колыбельная», «Серенада», «Трепак») написаны примерно в одно время. Мусоргский планировал объединить их в подцикл с названием «Она», который вошёл бы в состав масштабного замысла. «Полководец» был создан двумя годами позже, и из переписки Мусоргского и Людмилы Ивановны Шестаковой, сестры М. И. Глинки, следует, что его вокальная партия была написана для тенора. Дополнительным подтверждением служит факт первого исполнения песни «Полководец» тенором П. А. Лодием в имени Шестаковой в домашнем прослушивании. Мусоргский был восхищён раскрытием образа и отметил, насколько хорошо звучит эта партия, спетая именно тенором. Автор даже рассматривал вариант исполнения первых трех песен одним голосом, четвертой песни — другим тембром. Какой же голос подразумевался, кроме тенора, из переписки неясно, но, судя по названию «Она», можно предположить, что женский.

Работая над текстами своих произведений, Мусоргский стремился к максимальной конкретности нотной записи. Этим определяется обилие подсказок для исполнителей в виде штрихов, динамических оттенков и даже, словесных указаний, способствующих раскрытию музыкального образа исполнителем. В различных вокальных произведениях обращают внимание многочисленные динамические указания, вплоть до каждой четверти такта [«Ах ты, пьяная тетеря», «Козёл»], частые изменения темповых обозначений, связанных с конкретизацией характера музыки [«Калистрат», «Козёл»].

Особенно интересны авторские уточнения, касающиеся манеры исполнения, например, «с усердием, во всё горло» [«Раёк»], «свободно, почти говорком» [«Кот Матрос»], «постепенно переходя в весёлое настроение» [«Поехал на палочке»], «как бы щипком», «старик поёт и подплясывает» [«Гопак»], «капризно, с окриком» [«Ах ты, пьяная тетеря»]. Нотный же текст цикла «Песни и пляски смерти» имеет только основные обозначения, которые соответствуют композиционному плану произведения.

Опираясь на вышесказанное можно сделать вывод, что Мусоргский намеренно избегает указания на предпочтительный тембр и ограничивается минимум дополнительной текстовой нюансировки, открывая, таким образом, широкие возможности для исполнительской интерпретации.

Знакомясь с историей исполнения цикла «Песни и пляски смерти», следует отметить его особую популярность у вокалистов с момента первой публикации произведения по настоящее время. К нему обращались как выдающиеся мастера, так и начинающие певцы. Среди известных исполнителей можем назвать такие имена, как: Фёдор Шаляпин (бас), Александр Пирогов (бас), Борис Гмыря (бас), Иван Козловский (тенор), Георгий Нэлепп (тенор), Иван Ершов (тенор), Борис Христов (бас), Алексей Иванов (баритон), Ирина Архипова (меццо-сопрано), Галина Вишневская (сопрано), Евгений Нестеренко (бас), Сергей Алексашкин (бас), Бригитта Фасбендер (меццо-сопрано), Эва Подлесь (контральто), Лина Мкртчян (контральто), Дмитрий Хворостовский (баритон).

Для анализа исполнительской интерпретации мы выбрали записи Галины Вишневской (сопрано, фортепиано – Мстислав Ростропович), Бориса Гмыри (бас, фортепиано – Лев Острин), Дмитрия Хворостовского (баритон, фортепиано – Ивари Илия), Евгения Нестеренко (бас, фортепиано – Владимир Крайнев). Рассмотренные записи исполнений цикла охватывают протяжённый период: от конца 40х годов прошлого века до нашего времени.

Уточним, что в процессе поиска исполнительских версий было обнаружены две различные записи Нестеренко, которые существенно

контрастируют друг с другом, что является ярким примером интерпретации образа одним исполнителем. Мы выбрали вариант, который будет более интересен для сравнительного анализа.

Переходя непосредственно к вопросам интерпретации цикла мы остановимся на втором номере, «Серенаде». Рассмотрим два основных пласта: соответствие исполнения нотному тексту и художественное раскрытие образа.

Итак, соответствие исполнения нотному тексту. Известно, что в вокальной практике встречаются прецеденты, когда даже уважаемые исполнители допускают серьёзные отклонения от нотного текста для большего удобства пения. Самый распространенный пример — транспонирование произведений в более удобную тесситуру, что влечёт за собой изменение тональности. Также допускается редактирование литературного текста с целью замены гласных и согласных (твёрдых, мягких, шипящих, звенящих) ради облегчения звукоизвлечения. Естественно, все изменения можно объяснить стремлением к большей выразительности, хотя за этим часто стоит субъективная позиция артиста.

В исполнении «Серенады» такого рода отклонения от авторского текста почти не встречаются. Из отобранных примеров записей стоит указать, что трое исполнителей в завершении «Серенады» несколько отступили от нотного текста автора, заменив октавный скачок на глиссандо (Борис Гмыря придерживается оригинала). Это можно было бы объяснить технической сложностью оборота, если бы все вокалисты не принадлежали к музыкантам мирового уровня. Следовательно, отмеченный факт является примером исполнительской интерпретации нотного текста.

По-разному подходят все четыре исполнителя к трактовке динамического плана произведения, руководствуясь своим музыкальным вкусом. Понятно, что все динамические обозначения имеют относительную природу. Но контрастное сопоставление динамики всегда является сильным выразительным средством, поэтому ему уделяется особое внимание.

Например, Борис Гмыря придерживается более строго варианта: чётко разграничивая фразы и сохраняя авторские динамические обозначения, он постепенно подводит нас к главной кульминации, расположенной в точке золотого сечения.

Галина Вишневская динамический план рассматривает несколько более свободно. Явно выделяя первое проведение основной темы, она нейтрализует интригу кульминации. Ей также свойственно определённое динамическое разграничение вступительного раздела и собственно серенады.

Дмитрий Хворостовский использует «усреднённую» динамику на уровне меццо-форте, чем существенно снижает все кульминационные моменты, предусмотренные в авторском тексте. Это придает его исполнению более отрешённый характер.

Существенно пересматривает динамический план песни Евгений Нестеренко, достаточно вольно относясь к обозначениям автора. Вокалист тяготеет к более громким характеристикам, что оправдывается его видением образа, о чём будет сказано позже.

Как известно из музыкальной практики, такие выразительные средства как динамика и темп часто выступают во взаимодействии. В исполнении «Серенады» в трактовке динамических и темповых характеристик также прослеживаются определенные соответствия, в частности более высокая громкостная шкала сопровождается ускорением темпа, как у Нестеренко, а преобладание приглушенной динамики — замедлением, что характерно для Гмыри.

Наиболее важным представляется раскрытие образа песни в целом, что предполагает особенности тембровых характеристик и актёрской техники исполнителей.

Галина Вишневская вызывает ассоциации с образом «Она», который был задуман Мусоргским, что естественно обусловлено её природным тембром. Однако манера исполнения скорее направлена на передачу воинственного рыцарского начала (резкость звукоизвлечения на форте,

дополнительные акценты на сильных долях).

Заметим, что этой исполнительнице принадлежит сценическая версия «Песен и плясок смерти», где она появляется в костюмах, визуально дополняющих восприятие образа. Год выпуска: 1994, автор сценария и режиссер: И. Тайманова, Оркестровка: Дмитрий Шостакович, Оркестр Московской филармонии, Дирижер: Мстислав Растропович.

Борис Гмыря. Его исполнение наиболее полно соответствует характеристикам серенады как лирического жанра. Его низкий, глубокий голос звучит очень мягко, порой вкрадчиво в этой песни-обольщении. Не случайно исполнитель особое внимание уделяет динамическим нюансам авторского текста, в котором преобладают пиано, пианиссимо и, даже, пиано-пианиссимо.

Исполнение Дмитрия Хворостовского отличается сдержанностью, эмоциональной приглушенностью, в значительной степени лишено актёрского прочтения. Возможно, за этим скрывается желание исполнителя сообщить образу отрешённость и безжизненность, ведь это образ самой смерти.

Евгений Нестеренко. Его исполнительская трактовка цикла, и, особенно, «Серенады», характеризуется утрированной подачей образа, что опирается на существенное переосмысление авторского музыкального текста. Как уже было отмечено, певец допускает динамические, темповые изменения, форсирует звук, тяготеет к нарочитым контрастам в сопоставлении разделов формы. В результате возникает гротесковый образ, вызывающий ассоциации с мефистофельским началом в музыке. Кстати, в репертуаре Евгения Нестеренко представлено одно из самых ярких поздних вокальных сочинений Мусоргского «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» (из «Фауста» Гёте).

Итак, знакомство с исполнительскими версиями «Серенады», на наш взгляд, разрушает стереотипы в понимании выразительных возможностей вокальных тембров, когда чаще всего высокие голоса ассоциируются с

лирической образной сферой, а низкие – с драматической, либо героической.

Не умаляя значение фортепианной партии и роль концертмейстера, в работе мы сознательно сконцентрировали внимание на вокальных голосах, руководствуясь идеей персонификации тембра. Разнообразие предложенных исполнительских интерпретаций свидетельствуют не только об индивидуальности дарования вокалистов, но и о емкости авторского замысла. Именно в нем заложена бесконечность трактовок образа Смерти.

Выводы, сделанные на основе исполнительского анализа «Серенады», в значительной степени показательны и для других частей цикла «Песни и пляски смерти» с поправкой на сюжетные отличия и жанровое переосмысление главного образа.

## Список литературы

1. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. — М.: Музыка, 1985.
2. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. — Л.: Музыка, 1979.
3. Мусоргский М. Письма. — М.: Музыка, 1981.
4. Мусоргский М. П. Письма и документы. Собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. — М., 1932.