

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство  
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“  
Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“

## **А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

на дисертационен труд за придобиване  
на образователна и научна степен  
„Доктор“

*на тема:*

**Камерно-вокален цикъл „Песни и танци на смъртта“ от  
Модест Мусоргски – генезис и развитие на средновековните  
макабрени сюжети в контекста на сонорно-интонационната  
релация**

Професионално направление 8. 3. Музикално и танцово  
изкуство  
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Елвира Годорова Матева

Научен ръководител: проф. д-р Тони Шекерджиева-Нова

Пловдив, 2024

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ към факултет „Музикална педагогика“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 20.06.2024 г.

Дисертационният труд съдържа общо 196 страници, които включват – увод, три глави, заключение, приноси, библиография, списък на научните публикации и две приложения.

Състав на научното жури:

Външна квота:

проф. д-р Милена Георгиева Шушулова-Павлова, НБУ,  
София

проф. д-р Елена Бориславова Каралийска-Тръпкова,  
НМА „Проф. Панчо Владигеров“-София

проф. д-р Ермила Иванова Секулинова-Швайцер, НМА  
„Проф. Панчо Владигеров“-София

Вътрешна квота:

проф. д-р Весела Иванова Гелева, АМТИИ „Проф. Асен  
Диамандиев“ Пловдив

доц. д-р Велислава Ангелова Карагенова, АМТИИ  
„Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив

## Съдържание

<b>Увод.</b>	4
<b>Първа глава. Историческо значение на М.Мусоргски в руската и световна музикална</b>	6
1.1. Руската музикална култура началото и средата на XIX век	6
1.2. „Могъщата петорка” – творческо семейство	7
1.3. Модест Мусоргски – художник-новатор	8
1.3.1. Модест Мусоргски – жизнен и творчески път	8
1.3.2. Модест Мусоргски – особености на творческия стил	10
<b>Втора глава. Средновековни макабрени сюжети</b>	12
2.1. Културно-историческо изследване на основните средновековни макабрени сюжети	12
2.1.1.Тримата мъртви и тримата живи	12
2.1.2.Триумф на смъртта	13
2.1.3.Танц на смъртта	13
2.2. Влияние на макабрени сюжети в световната култура на новото време и съвременното	15
2.2.1.Макабрената естетика в изобразителното изкуство	15
2.2.2. Макабрената естетика в литературата	16
2.2.3.Макабрената естетика в музиката	18
<b>Трета глава. Камерно-вокален цикъл „Песни и танци на смъртта” – М.Мусоргски</b>	20
3.1. Камерно-вокален цикъл „Песни и танци на смъртта” – история на създаване	20
3.1.1.Голенищчев-Кутузов – биографичен ескиз	22
3.2. Анализ на песните – музикално-структурен и изпълнителски анализ	23
3.2.1.Приспивна	24
3.2.2.Серенада	27
3.2.3.Трепак	30
3.2.4.Пълководец	34
3.3. Обобщение и изводи	38
<b>Заклучение</b>	41
<b>Приноси на дисертационния труд</b>	43
<b>Научни публикации по темата на дисертационния труд</b>	43
<b>Библиография</b>	44

## Увод

Вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” е обект на различни проучвания, които се представят в статии или части от сборници и книги с панорамно-обобщаваща или специфично конкретно аналитична информация. Акцент в разработките е аналитико-теоретична проблематика, предимно свързана със структурната организация и хармоничен език. Важен момент, свързан с литературните източници, е отсъствието на български такива. Те са представени в чуждоезични изследвания, предимно на руски език.

Настоящият труд синтезира наличната научно-изследователска информация и задълбочава художествено-семантичния анализ на вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” – един от шедьоврите в световната камерно-вокална музика. **Фокус** в изследването е генезисът и развитието на средновековната първооснова на художествено-идейната сюжетност на цикъла, откриване близостта и съзвучието със западноевропейската образност – „Танц на смъртта” (в частност „Триумф на смъртта”), както и анализ на иновационния подход към макабрена алегория в творбата на М. Мусоргски. Вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” е значим образец от световната музикална култура, сюжетно и композиционно презентиращ макабрена естетика на средновековното изкуство. Темата на дисертационния труд е **актуална** както в допълване на фактологичен и аналитичен материал в музикознанието, така и за практико-познавателни дейности в изграждане на изпълнителска концепция и преодоляване на музикално-драматургични проблеми, съобразени с особеностите на музикално-техническите и формообразуващи изразни средства.

**Обект** на дисертацията е камерно-вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” от Модест Мусоргски.

**Предмет** на труда са специфичните отличителни черти на образно-естетическа картинност и звукоизобразителни

компоненти, претворяващи средновековната макабрена образност.

**Цел** на изследването е анализ на музикално-поетичния и музикално-драматургичен изказ във вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта”

От поставената цел произхождат следните **задачи**:

- историческо изследване на макабрена средновековна образност – формиране образа на танцуващата Смърт в „Danse macabre” и „Триумф на смъртта”
- изследване влиянието на средновековната алегория в европейската култура – литература, изобразително изкуство и музика
- синтез на историческата информация, свързана със създаването на произведението „Песни и танци на смъртта”
- изследване на идейно-художествения образ на смъртта през призмата на поетичен и музикален текст
- художествено-структурен и изпълнителски анализ на частите на цикъла във връзка с макабрена образност; анализ на композиционните и образно-интонационни особености
- време-пространствен пренос на емоционалните и асоциативни афекти при взаимодействието: произведение – интерпретатор – слушател
- превод на текстовете на песните на български език

**Методология** на изследването: историко-хронологичен метод; сравнително-аналитичен метод по отношение на средновековните сюжети („Danse macabre” и „Триумф на смъртта”) и композиционно-естетическият подход на Модест Мусоргски; анализ на музикално-техническите и идейно-образни средства във вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта” във връзка с осъществяване на творческата композиторска задача.

**Актуалността и приносите** на настоящия труд се разгръщат в научно-теоретичната и интерпретационно-практична област. Явяващ се първо в българското музикално пространство задълбочено изследване на камерно-вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта” от Мусоргски, дисертационният труд въвежда актив, върху който могат да се надгражда както изследователския интерес към специфични елементи на композиционна организация, така и да се допълва, разширява, дори оспорва изпълнителското тълкуване на музикално-семантичен и емоционален контекст.

## **Първа глава. Историческо значение на М.Мусоргски в руската и световна музикална култура**

### **1.1. Руската музикална култура началото и средата на XIX век**

Руската култура през XIX век изминава интензивен и „компресиран” път на развитие – от сантиментализъм и класицизъм към романтизъм и реализъм. Генезисът на руския национален стил се осъществява в първата половина на XIX век със засилената интеграция на спецификите на националния фолклорен изказ и европейските традиции.

От средата на XIX век всички сфери на музикалната култура стремително се развиват. Създават се петербургската консерватория (1862) и московската (1866). По инициатива на Антон Рубинщайн през 1859 г. се основава Руското Музикално Общество (РМО) в столицата Петербург. През 1862 г. Милий Балакирев и Гавриил Ломакин създават Безплатната Музикална Школа (БМШ). Основна цел на двете музикални организации е класическата музика да достигне до възможно по-широка част от обществото и да се осъществи музикално-естетическо възпитание на населението и приобщаването му към ценностите на музикалната култура.

С творчеството на Глинка и Даргомижски цялостно се изменя и оформя облика на руската музикална култура. Върху изградените от тях национално-художествени принципи

следващите поколения композитори разгръщат своите индивидуални музикални таланти и извеждат руската музика на завидни световни позиции. Създават се национални руски симфонии, инструментални концерти, камерно-инструментални творби, обогатява се вокалната музика, а руската опера достига невиджан разцвет. Това са годините, в които творят Антон Рубинщайн, композиторите от „Могъщата петорка” и Пьотър Чайковски – имена, познати в целия свят.

## **1.2. „Могъщата петорка” – творческо семейство**

Творческият път на Мусоргски е неразривно свързан с музикално-художествените и идейно-естетически възгледи на музикалния кръжок „Могъщата петорка” – общество на ентусиазирани и много талантиливи музиканти. Основните тенденции, които се открояват в творческата еволюция на композиторите от този прогресивен кръг са:

- Следване творческите традиции на Михаил Глинка – създаване на руско национално музикално изкуство, разширявайки и обогатявайки музикалните форми и изразните средства на основата на специфичните особености на руския фолклор

- Формиране и усъвършенстване на вокалния изказ съобразно националния характер на говорните интонации

- Претворяване фолклорните традиции на различни националности – силен интерес към източните интонации и ритми

- Разработване принципите на програмността, опирайки се на западноевропейските образци

- Многообразие на жанрове и форми

Реализираният потенциал на Милий Балакирев (1837-1910), Модест Мусоргски (1839-1881), Цезар Кюи (1835-1918),

Александър Бородин (1833-1887), Николай Римски-Корсаков (1844-1908) е фундамент за динамичния процес на константен възход в националното руско музикално изкуство.

### **1.3. Модест Мусоргски - художник-новатор**

#### **1.3.1. Модест Мусоргски - жизнен и творчески път**

Мусоргски е сред тези талантиливи и вдъхновяващи автори, чието творчество и до днес продължава да вълнува и да поражда изследователски, редакторски, изпълнителски и слушателски интерес. Роден в село Карево, Псковска област на 9 март 1839 г. Модест Мусоргски още от малък проявява своите музикални заложби. В 1849 г. заедно със своят брат, постъпва в немското Петропавловско училище в Петербург. По стара семейна традиция продължава обучението си в гвардейското военно училище за подофицери, а след завършването му е зачислен на служба в Преображенския полк. В столицата учи пиано при известния по това време педагог и пианист Антон Герке. Под умелото ръководство на Герке със забележителна свобода свири виртуозни произведения от Моцарт, Бетовен, Шуман и Лист.

Преломен момент в живота на Мусоргски е срещата му с Милий Балакирев през 1857 година. Запленен от музикалните познания, изключителна оригиналност и независимост на Балакирев, Мусоргски безрезервно се отдава на музикалното изкуство и се концентрира в задълбочено изучаване на композиция при ръководителя на бъдещия „могъщ” кръжок. Започва работа върху две скерца – симфонично (B-dur) и клавирно (cis-moll) (1858) и музика към трагедията на Софокъл „Едип цар” (1858-1859), от която е запазен един малък хор.

Освободен от „*«Симфоничния обет», даден да угоди на Балакирев и продължаващ повече от две години»* [Головинский, Сабинина,1998, с. 110], Мусоргски се фокусира във вокалната сфера и бързо се появяват оригинални творби, в които разнообразието на теми и сюжети се реализират в нестандартни жанрове и композиционни решения. През 1864 г.се появява



„Първи опит за комизъм” – песента „Калистрат”. Следват редица оригинални и значими камерно-вокални музикални „сцени”: „Семинарист”, „Светик Савишна”, „Козел”, „Сираче”, „Раек”. Извън сферата на вокалното творчество, в този период Мусоргски композира инструменталните пиеси – „Нощ на голия връх” и „Intermezzo in modo classico”.

Средата на 60-те под непосредственото влияние на операта „Каменният гост” от Даргомижски, Мусоргски решава да напише опера върху пиесата „Женитба” от Гогол. Композиторият си поставя задача, текстът на либретото, както в даргомижската опера, да следва оригинала. Операта „Женитба” (1868) е първия в историята на музикалната култура експеримент да се създаде музикална драма, изобразяваща делнични събития с изява на естествената интонация на разговорната реч. Но Мусоргски осъзнава опасността музиката да придобие силно подчинена роля на текста и той изоставя работата над нея. Въпреки нереализираният замисъл, тя се явява важен етап в творческата еволюция на композитора.

Цялостната творческа атмосфера и подкрепа от приятели генерира у Мусоргски разгръщане се креативен потенциал и той предприема реализирането на централната в неговото творчество творба – операта „Борис Годунов”. За една година написва либретото и музиката на операта и през 1870 г. тя е представена на дирекцията на имперските театри, но не е допусната за сценично изпълнение. Причините, на които се позовава комисията, са отсъствието на главна женска роля и преобладаване на хорови и ансамблови картини. „Този отказ е много благоприятен за операта.”, пише Стасов в биографията за композитора. Включени са нови действащи лица и картини и февруари месец 1873 г. в Маринския театър се изпълняват откъси от „новия” „Борис Годунов”, а януари месец 1874 г. е поставена премиерата, която е приета с голям успех от публиката, но критиката не жали сили срещу нея.

Докато работи върху „Борис Годунов” Владимир Стасов предлага на Мусоргски тема за нова опера („Хованщина”),

отново свързана с руската история. Творческият процес продължава цялото последно десетилетие от живота на композитора, но остава незавършена. След смъртта на композитора Римски-Корсаков се заема да подреди наличните оцелели скици, реализира цялостното изграждане и оркестрация на операта.

Лятото на 1874 г. Мусоргски се насочва към нов сюжет за опера – повестта „Сорочински панаир” от Гогол. Весела творба върху народни легенди, приказки и песни, с характерните фолклорни мотиви: панаир, дяволи и влюбени.

В последните години от живота си, композиторът работи като акомпаниятор в класовете по пеене на Даря Леонова. Лятото на 1879 г. пътува с Леонова на концертно турне из южна Русия. Впечатленията си от това пътуване запечатва в клавирните творби – „На южния бряг на Крим” (1879) и „Близко до южния бряг на Крим” (1880).

В началото на 1881 г. здравето на Модест Мусоргски се влошава и е настанен във военна болница, където умира на 16 март 1881 г., само на 42 години.

### **1.3.2. Модест Мусоргски – особености на творческия стил**

„Дързък дилетантизъм” и „неграмотен композитор” – този образ за Мусоргски и неговото творчество съществува дълъг период от време сред професионалните среди. В контекста на съвременieto той залага опозиции, които извежда като иновационни структури и активизира изцяло нови вътрисмислови единици.

Сферата, в която се изграждат и реализират новаторските търсения на Мусоргски е вокалната музика. Иновационните аспекти във вокалното творчество обхващат всички елементи на музикалната тъкан – ладо-хармонична, мелодична, структурна, жанрова, образна. В писмо до Л. Шестакова, Мусоргски изразява идеала, който води неговите търсения „към нови брегове”: *„моята музика е длъжна да бъде*

*художествено възпроизвеждане на човешката реч във всички нейни най-фини извивки, т.е. звукът на човешката реч, като външно проявление на мисли и чувства, трябва, без преувеличения и насилвания, да стане правдива музика, точна, но художествена, високо художествена.*” [Мусоргский, Литературное наследие, 1971, с. 100]

Хуманно и емоционално ангажиран от актуалните проблеми на своето съвремие, Мусоргски въвежда нови образи и нов емоционално-психологичен акцент в камерно-вокалното пространство. Неговите герои са хора от народа – страдащи („Семинарист“), гладни („Сираче“), комични и трагични („Светик Савишни“, „Гопак“), иронични („Пакостник“).

Цялостният творчески път на Мусоргски е интеграция на две художествено-естетични направления – реализъм и романтизъм. Неговите изследователи разглеждат тези различни линии в творчеството на композитора като „*съжителстващи в единен «поток» и взаимно проникващи една в друга.*” [Холопов, 1990, с. 66] Романтичният компонент може да се проследи във фантастичната образност в „Нощ на голата планина” и „Баба яга” от „Картини от една изложба”. Реалистичното направление е тясно свързано с „народничеството” (националната насоченост), характерно за „Могъщата петорка”. От една страна това е връзката с националната определеност на музиката им, от друга с темите и сюжетите, изпълнени в творбите им.

Следвайки „великия учител на музикалната правда” – Драгомижски, Мусоргски през целия си живот работи върху сближаването на естествената говорна реч с музиката. В камерно-вокалните произведения, обогатява принципите и изразните средства на вокалното писмо, които в операта „Борис Годунов” се реализират в намереното равновесно единство на музика и говорна реч – речитативно-мелодичното начало на вокалните линии.

От дистанцията на времето и позицията на ретроспекция, Юрий Холопов извежда квинтесенцията на същинския заряд в специфичния, неортодоксален (неканоничен)

музикален език на Мусоргски: „Разликата между Мусоргски и композитора на нашия век е, че художествените открития на Мусоргски са блестящи прозрения в бъдещето, смели открития, които са свежи в контекста на изкуството на XIX век, с чиито идиоми те понякога са в остро противоречие....Мусоргски открива нови идеи за композицията на XX век, като същевременно остава в рамките на музиката на своето време; оттук и характерния за Мусоргски сблъсък на стари и нови композиционни техники, на стари и нови критерии.” [Холопов,1990, с.91-92]

## **Втора глава. Средновековни макабрени сюжети**

### **2.1. Културно-историческо изследване на основните средновековни макабрени сюжети**

Зрялото и Късно Средновековие е период, в който се зараждат множество литературни и визуални жанрове, свързани с темата за смъртта. Постепенно те градират в силно емоционалната обективизация – „Триумф на смъртта” и „Danse macabre” (Танц на смъртта).

#### **2.1.1. Тримата мъртви и тримата живи**

Непосредствен предвестник на „Триумф на смъртта” и „Танц на смъртта” е легендата „Тримата мъртви и тримата живи”, която възниква през XII-XIII век. Сюжетът на притчата разказва историята за трима благородници, които по време на лов срещат трима „оживели” мъртъвци. Те призовават към добродетелен живот и говорят за всемогъщата смърт, пред която всички съсловия са равни. Тематичната основа в „Тримата мъртви и тримата живи” не разкрива смъртта сама по себе си, а се акцентира върху религиозно-моралния житейски аспект – призив за спасение чрез праведни дела.

Сюжетът на притчата в различни вариации е широко разпространен във Франция, Англия, Италия и Германия. Легендата е презентирана както в книжни миниатюри, така и върху стенописи.

### 2.1.2. Триумф на смъртта

„Триумф на смъртта” възниква в средата на XIV век в Италия. Иконографският сюжет изцяло променя асоциативната визуална представа за смъртта. В периода на неговото възникване, Църквата вече е утвърдила „Четирите последни неща” в живота на човека, които са: смърт, Страшния съд, Ад и Рай. Сцените на Страшния съд, Ад и Рай имат иконографски решения, но смъртта, със своята визуална алегорична конкретика се появява за първи път в „Триумф на смъртта”. Постепенно се утвърждават емблематичните символи на видимост – скелет, съпътстван от знакови атрибути – лък със стрели, коса, наметало. Специфична особеност на този жанр е новия смислов акцент. Тук съдбовният край се отнася не до индивидуалния, а до колективния враг, който покосява големи групи от хора. Много изследователи на Средновековието считат, че причината за апокалиптичната образност е чумната епидемия, отнела живота на огромна част от населението на Европа.

Жанрът „Триумф на смъртта” е разпространен предимно в Италия. В Германия и Франция по-популярен е „Танц на смъртта”, макабрната квинтесенция, разказваща за деликатната крехкост на живота.

### 2.1.3. Танц на смъртта

„Танц на смъртта” („Danse macabre”) е най-известният и широко разгърнат сюжет в късното Средновековие и ранния Ренесанс. Концепцията за всеобхватната и изравняваща сила на смъртта е представена чрез образите на скелети, съпровождащи в танц представители от всички слоеве на обществото – от папата и императора до сиромаша и просяка. Танцът-шествие е съпроводен от разговор между смъртта и всеки участник в хороводната процесия.

Дискусионен момент сред изследователските среди е мястото на възникване. Йохан Хьойзинха предполага, че Франция е родината на „Danse macabre”, но повечето

медиависти (Ариес, Реутин, Мириманов) посочват Германия за център на първия автентичен артефакт – литературен текст, написан на латински от доминикански монах. От литературата за покаяние е заимстван принципа на единство между текст и илюстративна визуалност.

В края на XIV век доминиканското произведение достига Франция и с редакторска намеса е преведено от поета Жан льо Февр. Специфичен елемент във френския вариант е критиката към морала на духовенството и акцент върху човешките слабости и пороци според статуса на героите, а оригиналните образи са трансформирани според етнокултурните особености. Поемата на Льо Февр се явява първоизточник на най-старото и известно иконографско изображение на „Danse macabre” във Франция и Европа. Това е фреската, покриваща стените на гробището на „Невинните” в Париж (1424/1425), източник на иконописната традиция за изобразяване на макабренте танци в Европа. След срутване на галерията през XVII век, единственият артефакт, презентиращ стенописите от гробището на „Невинните” са гравюрите в книжното издание на Ги Маршан (1485).

Популярността и емоционално-образния магнитут на въздействие на „Danse macabre” активизират отделяне на думата „macabre”, която навлиза в ренесансовата литература и достига наши дни като културен синоним за обозначаване на съответната стилистика и сюжетно разгръщане.

С усъвършенстване техниката на книгопечатане и гравирание нараства масовото разпространение на макабренте картини. Най-прочути от тези издания са серията гравюри на Ханс Холбайн Млади (1497–1543). В цикъла на немския художник религиозният дидактизъм на средновековното християнство е изместен и заменен от засилената съкровеност на личното преживяване и натуралните сцени от живота. Новаторският подход на Холбайн към макабрения сюжет е отражение на философските и естетически промени, които настъпват с новата епоха – Ренесанс, период, в който „Danse

macabre” постепенно губи своята значимост. „Смъртта и живота си сменят ролите.” [Ариес, т.2, 2004, с. 52-53]

## **2.2. Влияние на макабрениите сюжети в световната култура на Новото време и съвременето**

С разцвета на романтичната естетика се възобновява интереса към средновековното макабрено изкуство и повествование. От дълбините на средновековието се възраждат „Танците” и „Триумф на смъртта”.

### **2.2.1. Макабрена естетика в изобразителното изкуство**

Европа в началото на XIX век е обхваната от политически и икономически промени, които пораждат напрежение и нестабилност в обществения живот. Реакция на неспокойната действителност са произведенията на творците художници, въвеждащи макабрена алегория като смислов фундамент за изразяване на обществена и лична позиция, изказ на емоционални преживявания и фантазии.

Смъртта, представена като предводител сред барикадите, е главния герой в поредица гравюри върху дърво – „Още един танц на смъртта” (1849) на немския художник Алфред Ретел (1816-1859). В друга творба на художника – „Смъртта като Удушвач” (1858), фаталният образ на зловещия цигулар е в центъра на събитието и заявява своето превъзходство.

В творбите на Джеймс Енсор (1860-1949) авангардната трактовка на средновековните сюжети е критично послание към нравствените ценности на неговите съвременници. Персонажи в маски и образи на скелети генерират ясен и недвусмислен контекст.

Художник, завладян от алегоричната мистика на макабрено съдържание е Арнолд Бюклин (1827-1901). В картината „Чума”(1898) средновековния „Триумф на смъртта” напомня за злокобните събития. Тържествуващата смърт във

вихрен полет се носи над града и неумолимо посича всичко по своя път. В две картини, озаглавени „Война” (1896), Бьоклин, аналогично на гравюрата на Албрехт Дюрер, представя четиримата апокалиптични ездачи, които сеят разруха и унищожение.

Военните конфликти през ХХ век са агресивен източник, който провокира творците художници да разкрият ужасяващи реалистични картини от фронтната линия – предопределеният танц на живите и мъртвите. Такива творби са: „Танцът на смъртта” (1914-1918) на Пърси Джон Делф Смит, базирани на военните събития между 1914-1918 г. във Франция и в Белгия; серия от 51 графики „Война” (1924), „Триумф на смъртта” (1934) и триптих „Война” (1932) на немския експресионист и график Отто Дикс (1891-1969).

### 2.2.2. Макабрена естетика в литературата

Баладата „Ленор” (1774) от Готфрид Бюргер се приема за първата творба в европейската литература, въвеждаща потенциала на специфичната средновековна алегория. В нея се разказва за среднощна разходка на героинята Ленор с призрачен ездач-Смърт. Един от творците, които е запленил от този лайтмотив е Йохан Волфганг фон Гьоте. В баладите „Царят на Туле”, „Рибарят”, „Горски цар” „*смъртта присъства като главно действащо лице*” [Гьоте, 1971, с. 21] и заявява своята неумолимост. В стихотворението „Танцът на мъртвите” (1813) поетът „рисува” нощната забава на събудените скелети, „слезли” от средновековните стенописи.

В края на XVIII век в Англия се зараждат литературните жанрове – гробищна поезия и готически роман, в които макабрена образност декларативно е изявена. Със заника на готическите романи възниква нова, т.н. тъмна романтика (черни романи) с множество жанрови разклонения – мистерия, хорър, фентъзи, трилър, криминален роман. В тях макабрени символи и образи стават израз на най-низки страсти и желаниа, контрастно противопоставени с възвишени и духовни пориви и идеали. Представителите на тези жанрове са



Едгар Алан По, Джордж Байрон, Уолтър Скот, Мери Шели, Хауърд Лъвкрафт.

Мистичните сюжети за общуване между световите на живите и мъртвите навлиза в творчеството на много руски творци още с разцвета на руската литература (началото на XIX в.). Василий Жуковски (1783-1852) е един от първите поети, който се обръща към макабрена тематика („Смърт” (1814), „Нощен преглед” (1836) и др.). Истинско майсторство на внушението и преживяването са гениалните творби на Пушкин и Гогол, в които колорита на народните вярвания се преплитат със средновековната история на „живите” мъртъвци.

За разлика от реалистите, за които смъртта е трагично и разтърсващо емоционално събитие, символистите (Шарл Бодлер, Пол Верлен, Александър Блок) виждат в нейния образ освобождаване от скучния, груб и агресивен за тях свят. Представителни символични творби са „Танц на смъртта” (1857) на Шарл Бодлер и цикъла от пет стихотворения „Танц на смъртта” (1912-1914) на Александър Блок.

В българската литература, темата за смъртта се развива в многообразието на естетическата народопсихология и в контекста на историческата и социално-политическа обстановка. Тук няма творби, които изявено да презентират средновековните жанрове. Елементи от макабрени сюжети се сливат с фолклорни образи и теми, с романтични възжеления и идеали, с безпощаден реализъм или очерчанията на символичните светове.

Средновековните сюжети продължава своето съществуване и в наше време. Влиянието им през XX и XXI век достига границите на краен, „агресивен” интензитет. Творбите на Стивън Кинг, Ан Райс, Клайв Баркър и др., майстори на хоръра и трилъра, предизвикват постоянен интерес в обществото. Това е категорично доказателство за многоизмерните смислови конотации и компресирано комуникативно въздействие, което мрачното средновековно изкуство генерира векове след своето възникване.

### 2.2.3. Макабрена естетика в музиката

Писмени артефакти за музикален еквивалент на макабрните сюжети в периода на техния иконографски и литературен генезис не са открити. Но през Средновековието възниква музикално явление, което впоследствие ще стане знаков символ, константен звукообраз на смъртта. Това е средновековната секвенция „Dies irae”. Заложеният в текста на секвенцията апокалиптичен смислов акцент, дава основание за интонационно-асоциативни връзки между „страшния лаймотив” на секвенцията и темата за смъртта и много композитори ще използват „Dies irae” в своите творби, свързани с тази тематика.

Ярки музикални творби, репрезентиращи средновековната алегория „Danse macabre” са от епохата на романтизма. В мултиконтекста на макабрните сюжети романтиците, а по-късно и представители на други направления и стилове, откриват потенциал за изява на персонални философски и естетически идеали и принципи.

Един от първите композитори романтици, реализирал художествено значими творби върху средновековния сюжет, е Франц Шуберт. Още двадесет годишен, Шуберт създава песните „Смъртта и момичето” по стихове на Матиас Клаудиус и „Младежът и смъртта” по текст на Йозеф фон Спаун. Подобно на средновековния първоизточник, литературната основа на творбите е организирана в диалогична структура – разговор между живите персонажи и смъртта, което обуславя двуделната контрастна форма. Основният принцип на контрастно съпоставяне на дяловете е модуляции от минор в мажор. Мажорният колорит е свързан с трансформацията на ужасяващия образ на смъртта в съблазняващ и дружелюбен посетител („Смъртта и момичето”) или приятел, даващ надежда на младия човек. („Смъртта и момчето”).

Емблематични музикални проявления на средновековните картини са творбите на Лист и Сен-Санс. Двете произведения пресъздават един и същ сюжет, но

художествено-смисловия план и емоционално-психологически изказ силно контрастират.

Симфоничната фантазия „Totentanz” от Ференц Лист е вдъхновена от фреската „Триумф на смъртта” от гробището Кампо-Санто в Пиза. Композитора изгражда музикалната „картина” върху средновековната секвенция „Dies irae”, релевантна индикация за подзаглавието на творбата – „Парафраза върху „Dies irae”. Анализирайки музикално-драматургичните особености на произведението, Андрей Сейберт в статията „«Totentanz» Ференца Листа и «Триумф смрти» Буанамико Бугфалмакко: к проблеме взаимодействия музыки и живописи” открива конкретни връзки между визуалната композиция и звукоизобразителното съдържание на вариационния цикъл. Всяка вариация „рисува” отделни части от фреската и на финала на творбата „Разпръснатите елементи на мозайката се събират в една-единствена фреска – танц, който в VI-та вариация достига своя връх, пресъздавайки образа на победа и триумф на танцуващата Смърт.” [<https://cyberleninka.ru/article/n/totentanz-ferentsa-lista-i-triumf-smerti-buonamiko-buffalmakko-k-probleme-vzaimodeystviya-muzyki-i-zhivopisi/viewer>, с. 40]

Чувствителна е разликата в музикалния строй и емоционалното въздействие на „смъртния танц” на Сен-Санс. Композитора познава произведението на Лист и със сигурност е информиран за макабрено изкуство и визуалните платна, които в средновековна Франция са едни от най-разпространените артефакти. Но творбата е повлияна от поетите-символисти. В симфоничната поема е използван тематичен материал от едноименната песен, написана година по-рано (1873). Литературната основа на вокалната творба е стихотворението „Равенство, братство” на Анри Казалис. Инструменталният „Танц на смъртта” представлява едночастна, свободно разгръщаща се композиция. Смъртни персонажи се веселят под звуците на цигулката на Цигуларя-смърт. На „академичната” сериозност и трагичен макабрен характер, Сен-

Санс противопоставя картината на празник и весела танцова забава.

Много композитори от XIX и XX век пишат творби свързани с макабрната стилистика: М. Мусоргски – „Песни и танци на смъртта” (1875-1877), А.Онегер – оратория „Танц на смъртта” (1938-1939), О.Месиен – квартет „Краят на света” (1941), Фр. Мартин – сюита „Танц на смъртта в Базел” (1943), Хуго Дистлер – „Танц на смъртта” ор. 12 №2 – 14 мотета с диалози (1934), Д. Шостакович – симфония №14 (1969), Дьорд Лигети – опера „Великият мъртвиар” (1974-1977), Фр. Мегле – симфонична сюита „Кантабиле” – втората част „Процесия и танц на смъртта” (2005-2008) и други.

### **Трета глава. Камерно-вокален цикъл „Песни и танци на смъртта” – М.Мусоргски**

#### **3.1. Камерно-вокален цикъл „Песни и танци на смъртта” – история на създаване**

Първата историко-фактологична корелация между творческите композиционни търсения и специфичната средновековна алегория Мусоргски реализира когато е на 17 години. С елементи и символи на макабрната сюжетност той се докосва в първия свой опит за композиране на опера върху готическия роман на Виктор Юго – „Хан Исландеца” (1856).

Интересът на композитора към макабраната драматургия безусловно е повлиян от двата „Танца на смъртта” – на Лист и Сен-Санс. От творбата на Сен-Санс е силно разочарован, дори е остро критичен, а за въздействието на листовския „Totentanz”, може да се съди от негово писмо до Стасов: *„Мистичната картина «Танц на смъртта» върху църковната тема на «божия гняв» във формата на вариации може да се роди от главата на смелия европеец Лист...”* [Мусоргский, Литературное наследие, 1971, с. 156]

Камерно-вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” е произведение от късния период на Мусоргски. В него

характерното за композитора „неразделимо единство: мисъл-слово-интонация” [Васина-Гросман, 1956, с. 177] се реализира в музикалната конкретика на емоционално наситени и силно въздействащи картини. Според биографичния очерк на Владимир Стасов „Модест Петрович Мусоргский”, за идеен „родител” на творбата се явява самия известен критик. Концепцията на Стасов за сюжетната основа на творбата съответства на средновековната традиция „Danse macabre” – смъртта и живите персонажи са в смущаваща комуникация на фатален танц. Въпреки желанието за по-голяма галерия от характеристични образи, „Песни и танци на смъртта” се състои само от четири части – „Приспивна песен”, „Серенада”, „Трепак” и „Пълководец”.

Първата създадена творба е песента „Трепак” (17.02.1875). Тя е посветена на големия руски бас Осип Петров, първият изпълнител на партията на Борис от операта „Борис Годунов”. Поради своето „първенство”, „Трепак” е най-близко до замисъла на Владимир Стасов за сюжетно развитие с характерни руски черти на сценичното действие. Но в процеса на работа върху цикъла, Голенищчев-Кутузов и Мусоргски се насочват към философско обобщение на универсално значими звукоизобразителни картини.

Следващите песни – „Приспивна” и „Серенада” са създадени в много кратък срок (в рамките на един месец), което свидетелства за големия ентузиазъм, с който работят творците. „Приспивна” е завършена на 14.04.1875 г. и е посветена на Анна Петрова-Воробьова (съпруга на Осип Петров), „Серенада” на 11.05.1875 г., посветена на Людмила Шестакова-Глинка.

Минават две години между създаването на първите три песни и появата на последната песен „Пълководец”. Литературната основа, върху която Мусоргски изгражда мащабния и грандиозен финал на вокалния цикъл, е поемата „Триумф на смъртта” на Голенищчев-Кутузов. Заглавието и смисловото съдържание на стихотворението е в синхронична връзка с иконографския средновековен сюжет „Триумф на

смъртта”. Песента е посветена на Голенишчев-Кутузов, съ-автор, съ-творец на вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта”.

Вокалният цикъл събужда творческото въображение у много композитори, които разгръщат камерната звучност на песните в багрите на симфоничната фактура. Първата оркестрова редакция на творбата принадлежи на Римски-Корсаков. Той оркестрира „Приспивна”, „Трепак” и „Пълководец”. Песента „Серенада” завършва ученикът на композитора – Максимилиан Штайнберг. Александър Глазунов оркестрира „Трепак” (1882) и „Приспивна” (1908). Нова редакция на целия цикъл осъществява Дмитрий Шостакович през 1962 г., а през 1984 г. – Едисон Денисов. Съвременният руски композитор Алексей Ларин (1954) през 2007 г. реализира вокално-ораториална транскрипция за солисти, хор, две пиана и ударни инструменти.

### **3.1.1. Арсений Голенишчев-Кутузов - биографичен ескиз**

Арсений Аркадиевич Голенишчев-Кутузов (1848-1913) е известен на българската публика предимно чрез камерно-вокалните творби на Модест Мусоргски. Голенишчев-Кутузов завършва право в Петербургския университет (1871) и постъпва на държавна служба. В края на 80-те заема длъжността заместник-управител на Дворянската банка, а от 1895 г. до края на живота си е секретар на императрица Мария Фьодоровна.

Голям почитател на пушкиновата естетика и лирика, творчеството на Голенишчев-Кутузов е пропито с теми за любовта, за красотата на природата, копнеж по идиализираното минало на благородниците. В труд, посветен на Мусоргски, Емилия Фрид отбелязва: *„Поетът умеел да използва изразителните възможности на фразовия ритъм, за да разнообрази интонацията вътре в една и съща метрична решетка; използвал ритмични промени, за да придаде на поетичната реч жизненост, естественост и лекота, без да я превръща в проза.”* [Фрид, 1981, с.135]

По стиховете на Голенишчев-Кутузов са създадени романи от Сергей Рахманинов, Цезар Кюи, Антон Арениски. Неговото творческо наследство не се преиздава и в настоящето време е библиографска рядкост.

### **3.2. Анализ на песните - музикално-структурен и изпълнителски анализ**

Камерно-вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” *„е емоционален, технически много сложен и особен вокален цикъл. Може да изглежда, че това са само четири песни, но те изискват от певеца пълно отдаване на творческите сили... Тук трябва буквално да вървите като по въже: стъпка встрани и получавате или шампован «кич», или недостиг, където изобицо нищо не е ясно. Това е и много интензивна работа като актьор, защото от една страна е театрален диалог, а от друга все пак е камерен стил...”* [Хворостовски, <http://www.vestnik.com/issues/2003/0205/win/orlov.htm>]

Специфичният фокус на съдържанието е организиран от различни музикално-творчески решения, които засилват афекта на въплътената идея. Това са: композиционна структура на стихотворенията и музикалната им реализация, жанровата основа и процесуалната страна на музикалната форма.

Архитектониката на поетичния текст оформя двучастен строеж на сюжетната композиция в „Приспивна песен” и „Пълководец” и тричастен в „Серенада” и „Трепак”. Четирите творби започват с разказ, въвеждащ в „сценичната” атмосфера. Драматичната концентрация на действието се разгръща с въвеждането и изявата на протагониста. В „Серенада” и „Трепак” Голенишчев-Кутузов затваря структурата с повествователно заключение-епилוג. За разлика от диалогичната форма в средновековния първоизточник „Danse macabre” тук поетът използва принципа на монолога, само в „Приспивна песен” е запазен диалогичния изказ.

В музикалната реализация на поетичната образна асоциативност *„...лежи гротескното сливане на противоречиви жанрови начала – приспивна песен, серенада, победен химн със*

самата тема за смъртта.” [Дурандина, 1985. с. 174] Всяка от жанровите характеристики на песните се свързва с положително качество на живота: съкровената майчина любов („Приспивна песен”), интимен изказ на бушуващи сърдечни емоции („Серенада”), израз на споделена радост („Трепак”). „Но всичко това е преобърнато в гротесковия «театър на смъртта».” [Пак там] Тази жанрова причудливост се засилва от амбивалентната динамика на образа на смъртта. Всеки персонаж в цикъла (майка с болно дете, младо момиче, селянин) е характерен за средновековния сюжет, но тук смъртта не е еднотипна фигура, а психологически антропоморфен образ (с изключение на „Трепак”). Човешките характеристики на смъртта в образа на помощница (дойка), любим и командир остро контрастират с неутралната и безпристрастна същност на космическата неизбежност.

Всички музиколози (Е. Фрид, Е. Дурандина, В. Холопова и др.) в своите трудове използват песните от цикъла „Песни и танци на смъртта” като безспорен пример за непрекъснато развитие на формообразуване, резултат от детайлното музикално следване на всеки смислов и емоционален нюанс в поетичния текст. В тях свободното, непрекъснато развитие на музикалния изказ се интегрира с вариантено-вариационна („Трепак” и „Пълководец”), рондообразна (рефрена) („Приспивна песен”) и бар форми („Серенада”).

### **3.2.1. „Приспивна песен”**

#### **Музикално-структурен анализ**

Програмното заглавие на първата песен от „Песни и танци на смъртта” конкретизира ситуационната обстановка и основните действащи лица в разгръщащото се действие – майка, която пее приспивна песен на своето дете. Но емоционалното и смислово съдържание на жанра е ексцентрично трансформиран. Сюжетната картина рисува съдбовната борба на Живота и Смъртта, трагичният конфликт между майчината закрила и обич и неумолимата злокобна фаталност.



Тоналният план на песента се извява с непрекъснати флукутации. Завоалираното присъствие на *fis-moll* в повествователния дял, модулира в постоянно съпоставяне на *A-dur* с *a-moll* във втория дял. Противопоставянето на едноименните *dur-moll* тоналности подсказват двупластовите характеристики в изказа на смъртта – скрито коварство във великодушната ѝ ангажираност.

Във въведението се открояват три контрастни епизода. Първият епизод разкрива сюжетната обстановка, в която цялостната звукова атмосфера активира усещането за тревожност. Бавното темпо – *Lento doloroso* (скръбно бавно) и тихата динамика („*pp*“) допълват мрачния драматизъм на неизвестност. Вторият епизод прозвучава в ново темпо (*Moderato tranquillo*). Едновременно в клавирната и вокалната партии се чуват дискретните и предпазливи стъпки на приближаващата смърт. Полугласната (*a mezza voce*) звучност на вокалната линия в динамика „*pp*“ и светлия колорит на мажорната хармония (*Fis, Cis, A*) рисуват образа на „загрижената“ смърт, лицемерно предлагаща своята помощ. (т.т.16-19). Следва епизод, в който се разкрива спотаеното интуитивно предчувствие на майката (т.т.19-21), постигнато чрез тремоло *agitato* върху хроматично възходяща акордова поредица. Неспokoйният интензитет на тремолото ще е „визитната картичка“ на образа на майката в цялата песен.

Вторият дял на песента (т.т.22-54) е разделен на девет контрастни в емоционално, темброво, фактурно и регистрово отношение епизоди.

Конфликтът между майката и смъртта Мусоргски изгражда на принципа на контраста: **1. в темпово отношение:** репликите на **майката** са в *Agitato, Agitato patetico, Agitato con dolore*; на **смъртта** – *Lento, Lento funesto, Tranquillo, allargando, rallentando* **2. в мелодико и ладо-ритмични конструктивни решения:** художествено-звуковото пространство на **майката** се отличава с разгърнати речитативно-декламационни построения и остри дисонантни хармонии в тревожното тремоло на

акомпанимента. Музикалният строеж на индивидуализирания образ на **смъртта** се разгръща в пластичната мекота на триолови фигури във вокалната линия и хармоничния колорит на „*лайтакорди*“ [Лаврентьева, 1978, с.61] в клавирната партия, които се явяват основа за навлизане на елемента на репризност в структурата на песента. **3. чрез нюансите на динамичните характеристики:** въпреки че общата атмосфера на романса е в тихия динамичен колорит („p” и „pp”), епизодите на **майката** се отличават с наситено вълнообразно градиране и затихване на звуковата сила (*crescendo* и *decrescendo*). Една от фразите на майката е в динамика „*mf*” (т.т.43-45). „Ласкавата” загриженост на **смъртта** е представена чрез потискащата монотонност на динамика „p”. Изключение е последното провеждане на рефрена, където всеки мотив е в стъпаловидно затихваща динамична сила – от „p” към „pp” и „ppp” на последния акорд.

Трансформираният смислово-съдържателен характер на жанра приспивна песен, активиран от експресията на музикалната драматургия, са новост в камерно-вокална литература и са пример за иновативния подход на композитора към средновековната макабрена стилистика.

### **Изпълнителски анализ – художествено-интерпретационна проблематика**

„Приспивна песен” поставя пред ансамбловото цяло – глас и пиано – специфично разнообразие от художествено-интерпретационни задачи. Диалогичната структура на песента провокира творческото въображение и артистичните способности на изпълнителите в изграждането на ярко изразен музикално-драматургичен контраст и диаметрално противоположни емоционално-психологически характеристики на героите. Миниатюрната форма на „вокалния спектакъл” респектира с кондензираната музикално-смислова презентация, която изпълнителите трябва да претворят.

В клавирната партия, въпреки многочислените динамични, темпови и словесни указания, въпросът за педализацията не е приоритетен. Мусоргски разчита на

естетическата култура и чувствителен усет на изпълнителя-пианист, в изграждането на звуково-асоциативната образна картина.

Основната трудност, стояща пред изпълнителите в първата песен от цикъла „Песни и танци на смъртта” от Мусоргски е концентрацията на бързо и контрастно редуващи се емоционално-психологически и звукоизобразителни епизоди. Краткостта на фразите-реплики (дву и три-тактови построения), съпроводени от промяната на темповите модификации и фини динамични нюанси, изисква ясна композиционно-структурна концепция, активна адаптация, концентрация и реакции при изграждането на цялостната реализация на „Приспивна песен”.

### 3.2.2 „Серенада”


#### Музикално-структурен анализ

Във втората песен на цикъла драматургичния антагонизъм е изграден чрез противопоставянето на нежните младежки пориви на любовта и измамната маска на „влюбената” смърт. Тя се явява в образа на „тайнствен рицар” пеещ серенада под прозореца на своята любима.

Голенищчев-Кутузов и Мусоргски избират жанра серенада като най-естественото драматургично решение за изказа на младежките желаня и очаквания, мечти и страсти и същевременно ситуационна обстановка, която нагнетява образния строй с парадоксален афект.

„Серенада” е единствената песен от цикъла, която протича в единно темпо – *Moderato*. Разказът във въведението описва красива нощна картина, изпълнена с „*вълшебно блаженство*”. Нищо в музикалния изказ на пролетната картина и „*нощната тишина*” не вещае ярък драматизъм, има само едва доловим намек за болна девойка, която „*живота към удоволствие зове*”. На фона на нежно „люлеещи” интервалови и акордови модели в клавирната партия, Мусоргски създава

единствената в целия цикъл лирична белкантова вокална мелодия.

С тонален скок на полутон, от e-moll в es-moll, започва вторият дял на песента – серенадата на смъртта. Темпото се запазва (*L'istesso tempo alla breve*), но размерът от 2/4 се трансформира в 6/8 (с две провеждания на еднотактови 9/8), променя се и ритмичната организация (  ).

Композиционната схема на втория дял оформя бар форма (a-a<sup>1</sup>-b-a<sup>2</sup>) с кода. Варирането на куплетите и тяхното несиметрично изграждане е тясно свързано със свободата в поетичния ритъм и структурата на стиха.

Първият дял (a) представлява 16 тактов симетричен период, съставен от две осемтактови полуизречения. Клавирната партия имитира струнен съпровод. Релефът на вокалната линия в този дял е изграден от мелодични мотиви с ясно оформен опорен център – си-бемол. Това непрекъснато връщане към V-та степен придава волеви, целенасочен характер на темата.

Във втория дял („a<sup>1</sup>“) Мусоргски варира композиционната структура на поетичния и музикален материал. Реализираната несиметричност и „сгъстеност“, постиганата чрез съкръщаване границите на построението от 8 на 6 такта в I-во полуизречение и 5 такта във II-то полуизречение, инициира градирано напрежение в музикалната драматургия.

С модуляция в паралелната мажорна тоналност (*Gesdur*) прозвучава новият, контрастен епизод („b“, т.т.63-81). В него се манифестира „съблазнената“ и омаяна от младостта и красотата на момичето смърт. Хармоничният „импресионистичен“ колорит и нежната вокална линия напомнят замечтаната, сфирна атмосфера от въведението. Но тук, изящната звукова материя е притисната от нов звукоизобразителен елемент. Остинатният ритъм, характерен за

целия серенаден дял, чрез настойчивото повторение на сол-бемол от малка октава асоциативно наподобява сърдечен пулс.

Четвъртият дял възвръща тематичния материал от „а” и се влива в кода. Възобновената от третия дял асоциативна пулсация на сърдечния ритъм в кодата, въпреки ефирната низходяща акордова редица, създава криптирана злокобност, която се активизира чрез въведените хармонии на II-ра ниска и III-та повишена степени.

Последният тържествен възглас на смъртта е подкрепен от финален „китарен” тонически акорд, фактурно обхващащ пет октави от клавиатурата на пианото в динамика фортисимо със сфорцато. Тази последна реплика е истинската кулминация на „Серенада”-та. Нейният драматургично-емоционален заряд, Мусоргски усилва чрез контрастно противопоставяне на крайни физични величини – звук/тишина. Победоносната фраза е предшествана и последвана от паузи, чрез които се активира музикално-смесовата ѝ острота.

### **Изпълнителски анализ - художествено-интерпретационни проблеми**

Причудливото интегриране на несъвместими величини – човешки чувства и метафизична индиферентност в антропоморфния образа на смъртта, изисква от изпълнителите на „Серенада” акуратно вникване в емоционалното преживяване и баланса на звукоизобразителна интерпретация. Артистът-певец, основният изразител на образно-смесовото съдържание, според своята индивидуално-естетическа визия и чувство за мярка е необходимо да открие пресечната точка на съприкосновение на чувствената експресия и съдържаната сонорна приглушеност.

Основната функция на клавирната партия е изграждане на фонен колорит, резониращ с нюансираната релефност на вокалната емисия. В основната част на песента – „същинската” серенада, звуковата асоциация, наподобяваща струнен маниер на акомпанимента, определя характера на

тушето – non legato, при което всеки акорд отзвучава със специфичен хармоничен цвят.

В новия – „b” дял, деликатната приглушеност на изящното звукоизличане и максимално преливащите акордови хармонии в клавирната партия са необходимия арсенал за пресъздаване на новата звуко-изобразителна атмосфера. Този дял генерира най-контрастната психологическа парадоксалност в романа. Звукоизобразителната специфика на емоционалната образност вокалният изпълнител трябва да пресъздаде с максимална активация на вокално-технически средства: пластично легативно моделиране на мотивите, мек, топъл, съдържан и същевременно „страстно” нюансиран звук и артистизъм.

Последният тържествен възглас на смъртта се вклинява в тишината на генерална пауза (две времена и половина), които е необходимо да се интерпретират точно. Това е вакуума на прекъснатия живот и всяко съкращение ще наруши драматизма на психологическата драматургия. Грандиозната динамизирана финална реплика е последвана от цял такт пауза с корона. Този такт на окончателно безмълвие е истинският финал на романа и изпълнителите трябва да го изживеят и предадат на слушателската аудитория.

### 3.2.3. „Трепак”

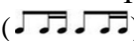
#### Музикално-структурен анализ

В песента „Трепак” макабрения сюжет е въведен чрез развихрилата се зимна снежна виелица, в която попада стар, пиян мъж. Смъртта *„прегръща, ласкае”* премръзналия селянин, *„в пиянски танц танцуват заедно трепак,”* и като магьосница призовава бурите за съдействие. Цялата природа, *„...гори, небеса и облаци, мрак, вятър и сняг летяц”* ѝ помага със снежно покривало *„като бебе, стареца”* да завие и с предсмъртен прекрасен сън да го *„дари”* – *„Спи, приятелю мой, щастлив човек, лятото дойде, разцъфтя!”*

В тази песен принципът на непрекъснато развитие в повествованието модулира във вариантено-вариационна форма с последващо възвръщане на непрекъснатото формообразуване в последната част от монолога на главния герой. В песента прави впечатление изявения акцент върху вариантните изменения на метроритмичната организация. Играта на метроритмични формули инспирира асоциация с непостоянната капризност на природната буря. В отличие от другите песни на цикъла, „Трепак” е организиран в единен тонален план – d-moll, което се явява едно от обединяващите звена в непрекъснатото развитие на тематичния материал.

Встъплението на „Трепак” (т.т. 1-20) се разгръща в три несиметрични контрасти звукоизобразителни епизода. Първият епизод разкрива мястото на сценичното действие. Тоналната неопределеност на възходяща прогресия от безтерцови акорди в първите три такта на клавирната партия, рисува призрачната отчужденост на природната картина. На фона на ефирната звукова атмосфера, в ниския регистър се провежда мотив от средновековния напев „Dies irae”.

Нов, контрастен епизод (т.т.4-11) пресъздава зараждащата се фантастична зимна буря чрез тремоло в октави в дясната ръка и модифицирани „изблици” на средновековните мотивите в лявата ръка на клавирната партия. Във вокалната линия, удвоена от тремолото в пианото, прозвучава интонационния контур на тематичното ядро (т.т. 4-5), което ще се разгърне във втория дял на песента – монолога на смъртта. Темата, преминаваща през целия романс във вариантено-вариационно изменение е изградена от различни мотиви на средновековното песнопение „Dies irae”.

Постепенно, *rosso a rosso più mosso*, в ритъма на трепак () се появяват на „сцената” действащите лица – злочест, пиян селянин и смъртта. (т.т. 13-16) Новият епизод е изграден от две четиритактови построения (т.т. 13–16 + 17–20), в които се затвърждава основната тоналност на песента – d-moll.

Същинският „танц на смъртта“ – вторият дял на „Трепак“, започва в ново темпо – Allegro moderato e pezzante. Тук Мусоргски организира основният музикално-драматургичен контраст на песента. Чрез съпоставянето на жанровите характеристики на танц (т.т. 21-57) и приспивна песен (т.т. 58-74), композиторът конфронтира зимната картина в просторите на руските гори с прекрасните съновидения за топло селско щастие в красотата на лятната природа. Структурната организация на монолога също подкрепя този образно-емоционален конфликт. Съпоставянето на вариационност и непрекъсната вокална форма засилват смисловата граница на драматургията.

Темата на монолога (т.т. 21-28) представлява осемтактов период, в който двете полуизречения са организирани с промяна на метрумната структура: I-во полуизречение – размер 4/4 (т.т. 21- 24); II-ро полуизречение – размер 3/2 (т.т. 25- 28) Тихата динамика и традиционно конструирания хомофонен акомпанимент (T-S-D-T) в първото полуизречение пресъздават измамният образ на смъртта, съпричастен към изпадналия в беда човек. Класическата „подреденост“ на първото полуизречение се изгубва в хармоничния „безпорядък“ на първата фраза от второто полуизречение. С контрастната динамика („f“) и по-високата теситура на вокалната линия смъртта сякаш се възмуцава на възникналата буря: *„а велицата, вецица, се надигна, заигра, от полето в гъстата гора неочаквано те тласна (притисна).“*

В първата вариация (т.т. 29-38) Мусоргски варира метрумната организация. В първото полуизречение се редуват размерите 4/4 и 3/2 (т.т. 29-32). Второто полуизречение, устойчиво е изградено в размер 4/4, но четиритактовата структура е променена в шесттактова – 3+3 (т.т. 33-38). Клавирната партия в първото полуизречение, със своя „закачлив“ характер, разкрива още по-лицемерен и загрижен портрет на смъртта, която ласкаво приканва стария човек да ѝ се довери. Музиката в този момент генерира странно за сюжетната драматургия успокояващо и деликатно настроение.



Втората вариация (т.т. 39-46) се вклинява с цялата мощ на клавирната „агресивна“ мащабност и новата звукоизобразителна картина. Тя се явява драматургичната кулминация на песента, където смъртта показва истинското си лице. Стремителното движение на хроматични пасажи от високия, светъл към ниския, тъмен регистър на пианото, темброво и ритмически пресъздават бушуващата буря. Вокалната партия, встъпваща на слабо метрично време в динамика форте, активизира „магията“ на макабрено то заклинание и звукоизобразителната интензивност на природната картина. Тук Мусоргски по нов начин пренарежда метроритмичната организация на тематичния материал: I-во полуизр. – размер 3/2 – 4/4 (т.т. 39-42); II-ро полуизр. – размер 3/2 (т.т. 43-46)

В трета вариация (т.т.49–56), вокалната партия възобновява интонационно-ритмическия материал на темата. Експозиционният контраст между двете полуизречения в темата, тук е приглушен и уравновесен. Новата тиха динамика (вместо „f“ звучи „p“) и регистрово по-ниското провеждане на второто полуизречение разкриват „нежната“ смърт, която приканва своите помощници да приготвят „*покривало, снежно пухкаво; с него, като бебе, стареца*“ да покрият.

В последния такт на „гибелния танц“ (т. 57), бурята окончателно губи своите сили. Карината на замиращата природна енергия е постиганото чрез разреждане на фактурната плътност, забавяне на темпото (rit.) и трансформация на триоловото движение в дуола. Танцът на вилицата е изпълнил своя замисъл и настъпва илюзорната красота на предсмъртния сън.

В спокойствието на Andante tranquillo смъртта запява пасторална мелодия. Постепенно песента замира (roso a roso rall.) и сънят-живот на бедния селянин отлита. Песента завършва с инструментална кода. С последната въздишка на природната буря (интервалов ход – I – V степен) всичко притихва. От тишината на генералната пауза се зараждат три

ефирни акорди върху III – V – I степени в динамика пианисимо. Те напомнят въвеждащите акорди от въстъплението, като по този начин структурно рамкират формата на „Трепак“.

### **Изпълнителски анализ - художествено-интерпретационни проблеми**

Характерът на музиката в „Трепак“ разкрива пред изпълнителите богато разнообразие на музикално изразни средства – щрихи, туше, динамика, агогика и темпово многообразие, което органично е свързано с контрастните звукоизобразителни особености на драматургията. От пеещият, благороден тон и максимално издържаното легато на фразите, към контрастно съпоставени ритмизирани епизоди до мащабния „симфоничен“ размах на фактурната тъкан. Коректното изпълнение на всяко звено от музикалния текст е актуален фактор за постигане на въздействащ драматизъм.

#### **3.2.4 „Пълководец“**

##### **Музикално-структурен анализ**



„Пълководец“ е величествения финал на цикъла. Апотеоз, но не живота, а на триумфиращата смърт.

В повествователния дял на поетичния текст се оформят три контрастни сюжетни плана, които са основа на композиционната структура, изградена на принципа на непрекъснато развитие: 1) картина на яростната битка 2) картина на нощната тишина 3) поява на смъртта-пълководец.

Васина-Гросман в „Русский класический роман XIX века“ отбелязва, че *„още в първите тактове на «Пълководец» звучи траурна мелодия – епиграф, само че този път не католическата «Dies irae» (както е в „Трепак“), а руската «Со святыми упокой»*. [Васина-Гросман, 1956, с. 210] (т.т.3-5) С чувство на фина ирония и философски подтекст Мусрогски противопоставя смисловия контекст както на литературните основи, така и звукоизобразителната характеристика на

музикалния материал. Умиротворената атмосфера на богослужебното съдържание силно контрастира на експанзивната динамика на поетичния текст. Същевременно тъжният, протяжен характер на интимното опело е трансформиран в монументалната враждебност на неумолимата звукова картина.


Притихналата, приглушена атмосфера на нощта, нарушавана от „стенания към небето”, Мусоргски пресъздава в ново темпо (*Moderato assai*) и в тихия колорит на „p” и „pp”(т.т.27-35). На фона на прозрачната и пестелива клавирна фактура, вокалната линия се отличава с изявена речитативна изказност.

С тонален скок от минорна (*es-moll*) в мажорна тоналност (*Des-dur*) и ново темпо (*Grave. Marziale*), тържествено и величествено „от луната осветена, на бойния свой кон...яви се смърт.” Епизодът, описващ самодоволния образ на смъртта, е изграден от три контрастни звуковоизобразителни структури. В I-та структура (т.т. 36-41), ритмизираната точкувана настойчивост във вокалната ( ) и клавирна ( ) партии, както и тихия динамичен нюанс („mf” и „p”) създават усещане за съдбовната неумолимост на траурен марш. В *Andantino alla Marcia* започва нов сюжетен епизод (т.т. 42-53). В статиката на вокалния изказ се долавя обречената атмосфера на затишието след битката. Във високия („сопранов”) глас на клавирната партия е загатнат интонационния контур, който ще се разгърне в главната тема на величествения макабрен химн-монолог на смъртта (т.т. 42-49). В III-та структура (т.т.54-60) възходящо осминово движение в клавирната партия (осмини ноти и осмини паузи) пресъздават осезаемата походка на смъртта („*На хълма изкачи се*”). Те напомнят „стъпките” от „Приспивна песен”, но тук са наситени с решителност и увереност. Речитативният релеф на вокалната линия, силно фрагментирана от разделящите паузи, подчертава самоувереното самодоволство на смъртта, която „огледа се” – пауза, „спря” – пауза, „усмихна се...” – пауза. В такт 58, ритмично и фактурно акцентиран акорд в клавирната партия

драматургично подготвя злокобната категоричност на последната фраза („И над бойното поле се разнесе глас съдбовен;”), която се явява доминантов предикт към новия дял – монолога на смъртта. Вокалният контур, изграден от дисонантни интервали (м.2, ч.4), завършва с квинтов скок (d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>), който не само насища динамиката на драматургията, но и подготвя високата теситура на звуковото пространство за величественото встъпление на макабрения химн.

В „Tempo di marcia, grave” и нова тоналност – d-moll, смъртта запява победоносен марш. „*Великолепната, мрачно-тържествена мелодия в тази част – пише Васина-Гросман – Мусоргски заимства от полския революционен химн «Z думет роżarów», прозвучал по време на въстанието от 1863 година.*” [Васина-Гросман, 1956, с. 210]

Полският композитор Йозеф Никорович (Józef Nikorowicz, 1827-1890), когато узнава за кърваво потушеното въстание на полските селяни през 1846 г., композира пиеса за пиано – „Хорал”. Творбата вдъхновява поета Корнел Ужейски (Kornel Ujejski, 1823-1897) да напише текст към музиката. Песента става популярна през XIX век както в Полша, така и в Русия. Идейната ангажираност на творбата и разпознаваемостта на мелодичния рисунък е предполагаемата причина Мусоргски да използва „Z думет роżarów” за основа на „смъртния” марш.

В полския химн композитора внася различни промени. Ритъмът в оригинала – , Мусоргски енергизира с метроритмична активност, концентрирайки по този начин енергията на звуко-емоционалния ефект. Променя някои елементи от мелодичния контур, като най-характерно е въвеждането на възходящ квинтов скок в края на фразите. Мажорната хармония на първоизточника е трансформирана в минорен лад, експлицитно свързан с мрачния трагизъм на образния контекст.

Монологът на смъртта се разгръща в куплетно-вариационна форма, близка до вариации сопрано остинато.

Темата и вариациите (без последната) представляват осем тактов период, изграден от две контрастни полуизречения.

В темата, загатнатият във встъплението тематичен материал, придобива своите величествени маршови очертания във вокалната партия. Високата теситура и силната динамика („f”) пресъздават гордата триумфираща интонация на безусловна декларация: *„Битката приключи! Аз всички победих! Вий всички пред мен се смирихте, бойци!”* Хармоничният „фон” експонира звукова сетивност на образа на смъртта чрез въведените неаполитански акорд и увеличен акорд на III-та степен.

В първата вариация смисловото съдържание на поетичния текст в новата (VIII) строфа (т.т.69-76) е подкрепено от интонационната мащабност на тематичния материал. Максимално разгърнатия регистров диапазон в пианото, плътната акордова, вече маршова, фактура в дясната ръка и синкопираният ритъм в басовата линия активират максимално величественото разгръщане на темата.

Във втора вариация (IX строфа, т.т.77-84) динамичната мощ на марша се обуздава чрез промяна в интонационните и темпови характеристики. Химновата тема в акомпанимента звучи в мекотата на „pp”-то и преливащите звуци на щрих легато, на които настойчиво се противопоставя остинатен бас върху I-ва степен в щрих стакато. „Прескачащ” през октава от ниския към средния регистър той сякаш отмерва времето, годините, които *„ще минат, ще изчезне в хората и спомена за вас.”* Това измамно драматургично отклонение трае мимолетно. На мястото на „очакваното” второто полуизречение, с възвръщане на темпото („A tempo. Pomposo”), Мусоргски възстановява мащабната презентация на първото полуизречение на I-ва вариация.

Финалът на „Пълководец” (X строфа, т.т. 85-93) съчетава в себе си функциите на вариация и на кода. Тук Мусоргски излиза от квадратната симетрия на структурата. Съкращава тематичния материал и по този начин обединява

първите три стиха в шест такта, а последния стих подчертава с нова тритактова музикална финална фраза. Категоричният устрем на кватртовия възходящ скок в динамика „ff” и разгръщане на темпоралното измерение (allargando) в последната фраза на песента пресъздават грандиозната победа на *„смъртта, хладно-страстно влюбена в смъртта, наслаждаваща се на смъртта.”* [Мусоргский, Литературное наследство, 1971, с. 232-233] Фригийското наклонение и специфичният „дразнещ” фонизъм на увеличеното тризвучие върху доминанта на трета степен в каденциращия момент затвърждават макабрения апотеоз на финала.

### **Изпълнителски анализ - художествено-интерпретационни проблеми**

Последната песен от камерно-вокалния цикъла „Песни и танци на смъртта” се явява квинтесенцията на сюжетно-образната и звукоизобразителна интерпретационна презентация. Темповите контрастни съпоставяния от „Приспивна песен”, тембровото и артикулационно многообразие на звуковата палитра в „Серенада” и „Трепак”, музикално-асоциативната активация и оркестров колорит на клавирната фактура в „Трепак” се обединяват и разгръщат в монументалната мащабност на макабрения триумф.

В „Пълководец” емоционално-психологическият образ на смъртта се реализира в своята максимална самоувереност, тържественост и безапелационна дързост. Разнообразието на контрастни сюжетно-образни картини и пъстротата на смислови нюанси в контекста на изказа, поставят пред вокалния изпълнител възможност за изява на креативни интерпретационни решения и комбинация на технически умения в интеграция на темброви, артикулационен и емоционален колорит.

## Обобщение и изводи

### Литературна основа

Драматургията на четирите поетични макабрени картини от цикъла „Песни и танци на смъртта” добавя нови елементи към средновековната макабрена първооснова „Danse macabre”. Те са изградени на принципа на монолога (само в „Приспивна” е диалог) и за разлика от гравюрите на Холбайн и религиозните стенописи, в тях акцентът е върху образа и изказа на смъртта. Т.е., във взаимодействието между героите, водещата роля в сюжетното действие е възложено на „нежеланата гостенка”. Картините се разкриват от „преживяванията” на смъртта, а ситуациите и събитията са театрална арена за индивидуализираната ѝ изява. Голенишчев-Кутузов изгражда образа на смъртта в богатата палитра на емоционална подвижност – от лицемерна загриженост и съчувствие до самоуверена и неумолима експресия.

### Изводи:

В литературната основа на вокалния цикъл могат да се обособят няколко основни аспекта:

1. Структурна архитектура, близка до средновековните литературни източници на „Danse macabre”
2. Изграждане на „театрални” сцени, в които фантастични и реални образи и събития са подчинени на художествено-идейната драматургия
3. Антропоморфна трансформация на средновековния визуален образ на смъртта – нов ракурс към макабрения образ
4. Многообразие на индивидуализирани идентичности в образа на протагониста –на състрадателна приятелка – дойка, трубадур, пълководец, природни стихии
5. Инфилтриране на емоционално-психологически характеристики в метафизичната абстрактна сила

## Музикална реализация

Вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” от Мусоргски е едно от първите произведения в руската музикална култура, чийто художествено-идеен акцент е темата за смъртта. От друга страна, се явява първият вокален цикъл, изграден върху въздействащата средновековна стилистика „Danse macabre”, към която не е лесно да се пристъпи и да се създаде ярко високо художествено произведение.

В изграждането на завладяващи музикални картини и концентрация на театрална парадоксалност и причудливост, Мусоргски използва всеки елемент на музикалния език, активиращ или трансформиращ основните им характеристики.

### Изводи:

Основните аспекти в музикалната реализация на вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта” са:

1. Изявена жанрова (приспивна песен, серенада, танц, марш) основа за представяне на специфична сюжетна обстановка и индивидуализиран образ на смъртта. Съдържателната същност на жанра е основа, върху която Мусоргски активира острото противопоставяне на диаметрално контрастните сили – живот - смърт, достигайки концентриран гротескно-драматичен изказ
2. Максимална изява на музикално-изразни средства (динамика, темпо, хармонични, метроритмични решения, тонална организация) за импулсиране на въздействащи музикално-сценични картини както във философката опозиция живот-смърт, така и в персонифицираното представяне на смъртта с провокиращата абсурдна проява на чисто човешки чувства и емоции
3. Литературната първооснова се явява база за проява на импровизационната мисъл на композитора чрез:



- взаимодействие между непрекъснато разгръщаща се вокална форма и вариантно-вариационна, рондо и бар форми

- релефно изваяни вокални линии, в които речитативното и мелодичното начало са уравновесени

- синергичен взаимопроникващ синтез на двата ингредиента на камерно-вокалната музика – глас и пиано

4. Въвеждане на мотиви от религиозни творби, тематично свързани със смъртта – „Dies irae” и „Со святыми упокой”, както и тематичен материал на полската революционна песен „Z dymem pożarów”. Звуковата разпознаваемост на тези произведения засилва смисловата емоционална експресия на музикалната макабрена реализация.

5. „Театрализация” на песните. Всяка песен се явява миниатюрна музикално-сценична картина, което провокира творческото въображение на изпълнителите и активира интерпретационното ансамблово единомислие и безусловно необходимата партньорска комуникация в изграждане на въздействащата емоционално наситена музикално-поетична образност.

Камерно-вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” с право е определян като една от „перлите” във вокалното творчество на композитора. Той се явява ярък представител на световното камерно-вокално творчество не само със своята високо-художествена ценност, но и заслужено се нарежда сред емблематичните творби, чиято идейна основа е средновековните сюжети „Danse macabre” и „Триумф на смъртта”.

## **Заключение**

Камерно-вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” от Мусоргски е произведение, чието присъствие в българския концертен живот е силно осезаемо. Той е част от репертоара на

Борис Христов, Николай Гюзелев, Николай Гяуров, Павел Герджиков, Красимира Стоянова, Иво Йорданов и други вокални изпълнители.

Чрез настоящето изследване се осъществява теоретико-практичен резултат в запълване празното пространство в българската музикално-изследователска литература на една от значимите творби, презентирани специфични средновековни сюжети.

Изследването постига няколко основни цели и задачи:

- синтезира наличната научно-изследователска информация за камерно-вокалния цикъл
- синтезира наличната изследователска информация за средновековните сюжети – „Danse macabre” и “Триумф на смъртта”
- осъществява аналитично-обобщаващо изследване на музикално-поетичната картинност и специфичен композиторски подход към първоизточника на вокалния цикъл – средновековните макабрени сюжети
- изследва влиянието на средновековната алегория в европейската култура – литература, изобразително изкуство и музика

Разгръщайки широките граници на музикално-културологичен анализ на песните, специфичното съдържание на труда очертава хоризонт за по-задълбочено конкретизиране и изследване на отделни елементи на композиционната и музикално-поетична драматургия в теоретичен и изпълнителски аспект.

## **Приноси на дисертационния труд**

- Дисертацията е първото аналитико-научно изследване на камерно-вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта” от Мусоргски в българското музикознание.
- За първи път в българското музикално пространство е извършен музикално-стилистичен (композиционна организация, изразни средства) и интерпретационен анализ на творбата.
- Осъществен е превод на текста на песните във връзка с позадълбоченото и осъзнато разбиране, тълкуване и интерпретиране на музикално-интонационната реализация на „театралните миниатюри”.
- Реализиран е исторически ракурс на влиянието на средновековните макабрени сюжети („Danse macabre” и „Триумф на смъртта”) в европейската култура – литература, изобразително изкуство и музика.
- Предвид отсъствието на данни на български език за Арсений Аркадиевич Голенищчев-Кутузов (има единствено кратка информация в Уикипедия) е осъществено кратко изложение на биографични данни и специфики на литературния стил на поета.

## **Научни публикации по темата на дисертационния труд**

Матева, Е. Камерно-вокален цикъл „Песни и танци на смъртта” от М. Мусоргски – история на създаване. Годишник на Тракийски университет, Педагогически факултет, Стара Загора: 2022, № 19, с. 266-275, ISSN 1312-286X

Матева, Е. „Danse macabre” – композиционни и звукоизобразителни ракурси. Международна научна конференция „Пролетни научни четения 2023“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2023, с. 30-36, ISSN 1314-7005, ISSN 2738/7720

## Библиография

1. Ариес, Филип. Човекът пред смъртта. т.2. Подивялата смърт. София: ИК „Лик”, 2004
2. Гьоте, Йохан. Лирика, драма, проза. София: Народна култура, 1971
3. Васина-Гроссман, Вера. Русский класически роман XIX века. Москва: Академии наук СССР, 1956
4. Головинский, Григорий, Сабина, Марина. Модест Петрович Мусоргский. Москва: Музыка. 1998
5. Дурандина, Елена. Вокальное творчество Мусоргского. Москва: Музыка, 1985
6. Мусоргский, Модест Петрович. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. Съст. Орлова, А., Пекелис, М. Москва: Музыка, МСМLXXI (1971)
7. Фрид, Емилия. М.П. Мусоргский проблемы творчества • исследование. Ленинград: Музыка, 1981
8. Холопов, Юрий. Мусоргский как композитор XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, Музыка, 1990

## Интернет източници

9. Сейберт, Андерй. «Totentanz» Ференца Листа и «Триумф смерти» Буанамико Буггальмакко: к проблеме взаимодействия музыки и живописи – <https://cyberleninka.ru/article/n/totentanz-ferentsa-lista-i-triumf-smerti-buonamiko-buffalmakko-k-probleme-vzaimodeystviya-muzyki-i-zhivopisi/viewer> (21.05. 2023)
10. Стасов, Владимир. Модест Петрович Мусоргски [http://az.lib.ru/s/stasow\\_w\\_w/text\\_1881\\_modest\\_ptrovich\\_musorgskiy.shtml](http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1881_modest_ptrovich_musorgskiy.shtml) (21.08.2022)

11. Хворостовский, Дмитрий. Интервью за списание „Вестник” от 5 февруари 2003г.- <http://www.vestnik.com/issues/2003/0205/win/orlov.htm> (20.03.2022)