

УДК 784.3+781.68

*Н. С. Седых*

---

**ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧАХ В ТРАКТОВКЕ  
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА М. П. МУСОРСКОГО «ДЕТСКАЯ»**

---

Вокальная миниатюра постоянно оказывалась в сфере художнического внимания М. П. Мусоргского. Она, как в фокусе, отразила основные этапы становления и развития самобытного музыкального стиля композитора, стала той жанровой сферой, в которой формировались новые идеи, вызревали оригинальные выразительные средства, опробовались приемы музыкального воплощения интонаций живой разговорной речи.

С этой точки зрения показателен вокальный цикл «Детская» (1868—1870) — единственное произведение композитора (за исключением незаконченного «Надгробного письма» памяти Н. П. Опочининой и романса «Непонятная»), написанное на прозаический текст. М. П. Мусоргский выступает здесь не только в роли музыканта и литератора, но и тонкого психолога, талантливого актера и режиссера. Динамика жестов, движений, сугубо театральное видение мизансцены явно прослеживаются в тексте сочинения.

Нерасторжимый синтез слова и звука становится основой всех элементов музыкального языка «Детской». Здесь можно наблюдать раз-

---

© Н. С. Седых, 2012

личную степень интонационной индивидуализации персонажей — почти все номера (кроме четвертого «С куклой», опирающегося на жанр колыбельной) решены как яркие портреты разных по характеру детей. При теснейшей связи со словом, композитор не только усиливает выразительность речи, но и обогащает её особыми, присущими музыке выразительными возможностями<sup>1</sup>.

Сочинение получило высокую оценку современников, в частности, Ф. Листа, Ц. А. Кюи, и по сей день звучит с концертной эстрады, входит в репертуар многих маститых исполнителей, изучается в классах камерного пения и концертмейстерского мастерства.

«Детская» М. П. Мусоргского давно уже стала объектом музыковедческого внимания. В работах В. А. Васиной-Гроссман, Л. В. Вершининой, Е. Е. Дурандиной, Э. Л. Фрид, В. Н. Холоповой детально освещены вопросы, касающиеся истории создания, места и роли произведения в творческой эволюции композитора, выявлены особенности композиции и драматургии цикла, проанализированы важнейшие компоненты его музыкального языка. Вместе с тем, акцент, как правило, не ставился на исполнительских вопросах, столь важных для полноценного «донесения» сочинения до слушателя. Именно этот аспект, связанный с раскрытием ансамблевых проблем, возникающих при изучении и концертном исполнении вокального цикла «Детская» является *целью* данной статьи. При рассмотрении произведения автор опирался как на вышеперечисленные исследования, так и собственный исполнительский опыт.

Учитывая ограниченный объем статьи, более детально остановимся на первой вокальной сценке «С няней», являющейся ярким примером композиторского подхода к «омузыкаливанию» слова, в данном случае через воплощение песенно-сказовой интонации.

С первой фразы «Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая» завораживает полнейшая правдивость в передаче речи ребенка с помощью характерного для речевой манеры свободного интонирования словесных фраз. Главным выразительным средством здесь является мелодизированный, интонационно гибкий речитатив, максимально приближенный к живой речи. За внешне кажущимся однообразием ритмического рисунка, явно ощущается тяготение к метроритмической нерегулярности, что достигается за счет использования смешанных и переменных размеров, неквадратной структуры музыкальных построений, и, вытекающих из этого, несовпадений границ мотивов и фраз вокальной и инструментальной партий. Всё это в полной мере передает спонтанность, непредсказуемость и капризность детской речи.

<sup>1</sup> В письме к Л. И. Шестаковой М. П. Мусоргский отмечал: «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах её <...>» [5, с. 101].

Уже начальные восходящие терцовые и квартовые ходы в вокальной партии и хроматическое синкопированное движение в басовом го- лосе инструментальной партии представляют собой яркий пример ди- алогического соотношения различных семантических пластов, как бы вступающих друг с другом в «разговор».

В условиях передачи «по-детски» насыщенного событиями рассказа повышается роль фонических свойств фактуры и гармонии: появляются созвучия необычной структуры (квартовые, секундовые), внезапные тональные сдвиги. Колористически же яркие фрагменты строятся на ре- гистрово-динамических противопоставлениях линий, отдельных зву- ков и аккордов. Так, например, смысловые акценты в вокальных фра- зах выразительно подчёркнуты внезапным вкраплением гармоний, имеющих характер яркого «пятна», брошенного диссонанса (тт. 4, 5, 17, 18). Секундовые созвучия используются также для сгущения эмоциональной атмосферы (тт. 6–12 «Как тот бука по лесам ходил», где рисуется мрачная звуковая картина), либо с целью создания пародийного звукового эффекта (тт. 36–39 «У царицы-то всё насморк был» — секундовые «дополнения» к аккорду придают звучанию фортепианной партии «оттенок гнусавости»).

Точная смысловая направленность каждой выразительной детали, высокая степень интонационной концентрации требуют от исполнителей не только проникновения в авторский замысел, но и тонкой передачи всех нюансов художественного текста. Заострим внимание на ряде моментов.

Изложенная в среднем регистре вокальная партия не представляет, на первый взгляд, для солистки никакой трудности. Однако, отсутствие тонального устоя, частая смена ладовых наклонений и обилие в нотном тексте диссонирующих интервалов требует длительной и тщательной работы над освоением партии.

Портретная лепка образа «маленького героя» невозможна без во- площения при исполнении всего разнообразия музыкальной фрази- ровки, динамических нюансов (передачи резких контрастов от *pp* до *ff*), ясной вокальной дикции и богатого тембрального разнообразия в крас- ках голоса, мимики и актерского жеста. Фортепианная партия детали- зирует эмоциональное состояние, «проясняет» обстоятельства действия и содержит изобразительные элементы. Вместе с тем, декламационный склад вокальной партии обусловил фактурное решение фортепианно- го сопровождения, близкое к инструментальной поддержке речитатива *secco*, то есть преобладает гармоническая вертикаль, частично дублиру- ющая вокальную партию. Лишь в двух моментах, где автор использует ариозный принцип вокализации, в фортепианной партии присутствует горизонтальное движение голосов, создающее фактурную многослой- ность (тт. 1–3 «Расскажи мне, нянюшка, Расскажи мне, милая»; тт. 28– 30 «Что за морем жили в терему богатом»).

Вышеуказанные моменты и богатейшая палитра динамических оттенков, можно сказать, микродинамика, отображающая передачу особенностей детской психики и живость речи, требует от пианиста не столько штрихового разнообразия, сколько разнообразия в прикосновении к инструменту: глубокого погружения в клавиатуру, «сочного», но не громкого звучания — при исполнении многослойной фактуры; мягкого и приглушённого звучания — в декламационных эпизодах; звонкого, даже пронзительного — в моментах, носящих звукоизобразительный характер (т.т. 39–42 «Как чихнёт — стёкла в дребезги!»).

Монологический склад речи, не укладывающийся в рамки периодических структур, сказался, в полной мере, и на формообразовании. Форма целого возникает на основе сквозного развития мельчайших тематических элементов — мотивов, субмотивов, ритмических последовательностей и интервалов. Такое развитие, основанное на постоянном интонационном обновлении мельчайших элементов тематизма, которые проявляются каждый раз в ином ритмо-синтаксическом контексте, образует свободную, непрерывно льющуюся и, в то же время, внешне как бы разорванную мелодическую линию.

Эта специфика формообразования требует от исполнителей в репетиционный период продолжительной работы над достижением драматургического единства. При этом следует обратить внимание на обилие в нотном тексте пауз и отсутствие между разделами формы инструментальных переходов и связок. Это, с одной стороны, представляет сугубо ансамблевую проблему совместного вступления, а с другой — такое внешнее членение музыкального материала требует от исполнителей их образного и эмоционального заполнения, перестройки в процессе непрерывного развития.

Вторая вокальная сценка цикла «В углу» построена на контрастном соотношении двух образов — разгневанной няни, бранящей проказника Мишу, и трогательно-наивного в своих оправданиях мальчика.

Диалогичность текста миниатюры требует от вокалистки артистического перевоплощения, использования различных типов интонирования в декламационно-речевых и песенных разделах формы, а также умения передать за счет определенных приемов звукоизвлечения различные в тембровом отношении голоса — ребенка и няни.

Разнообразие фактурного изложения фортепианной партии в соответствующих разделах формы, ее ритмическое и штриховое богатство, обусловленное резкими сюжетными поворотами в развитии сценки, вызывает необходимость детальной проработки всех нюансов для достижения динамического, штрихового и тембрального разнообразия в звучании инструмента.

В следующем номере «Жук» малыш торопится рассказать няне о встрече с насекомым, не упустив при этом никаких подробностей. Воз-

бужденная речь ребенка передается посредством скороговорки, близкой стилю *parlando*. В связи с этим, большое значение придается словесным и фразовым ударениям, которые подчеркнуты и гиперболизированы благодаря длинным нотам (удлинение ударных гласных, форсирование акцента). Важную роль играют прерывающие речь цезуры и паузы. Этот прием помогает композитору передать динамичность детской речи — дети говорят «взахлёб», ведь любое незначительное происшествие приобретает для них особый смысл.

Огромную нагрузку в раскрытии всех деталей происшествия несет фортепианная партия. За счет колоссального разнообразия фактурных приемов — от параллельного унисонного движения и гомофонных элементов до многослойного изложения — инструментальное сопровождение детализирует действие, вносит звуковую конкретность (полет жука, момент удара его о височек). Весь комплекс выразительных средств (динамика, регистровые сопоставления, расширенный диапазон, использование контрапунктических вкраплений, усложнение гармонического языка) способствует созданию яркой, зримой картины.

Четвертый номер «С куклой» является своеобразным лирическим центром цикла. Это, пожалуй, единственный образец жанра колыбельной в творчестве М. П. Мусоргского, который не содержит трагедийного или саркастического подтекста. Очаровывает трепетная чистота и тонкость красок. От первичного жанра сохраняются узкий диапазон мелодии (в основном ограничен квартой или квинтой), варьирование исходной интонационной формулы, повторность, равномерность членения и однообразие ритмического рисунка. Выразительные же изгибы вокальной мелодии с характерным внутрислоговым распевом в конце такта и нежнейшие диссонансы с необычайно красивыми полифункциональными наслоениями на фоне диатонического органного пункта передают всю прелесть речевой интонации в музыке (тт. 12–22 «Тяпа, спи, усни»).

Однородность изложения фортепианной фактуры и ее тональная устойчивость позволяют пианисту использовать долгой гармонической педали, однако применять ее надлежит следующим образом: после начального глубокого погружения в дальнейшем нужно ее постоянно подменять, но не полностью, а лишь на полхода педальной лапки.

При внешней статичности всей сценки исполнители должны показать ее внутреннее драматургическое развитие, достичь максимальной образной выразительности за счет таких средств музыкальной выразительности, как динамика, агогика и тембральное разнообразие. Объединить сквозную композицию поможет единая динамическая волна нарастания до кульминационной зоны (тт. 18–19), которая внезапно обрываясь, «повисает» в полной тишине. Последние фразы «Баю, бай» произносятся ребенком в состоянии полудремы, предвеляя переход в мир чудесных сновидений.

Вечернее умиротворение после пестрой суеты дня стало своеобразной традицией для детских циклов. Так, в финале шумановских «Детских сцен» поэт в возвышенном раздумье склоняется над изголовьем спящего ребенка. В «Детском альбоме» П. И. Чайковского заботы дня венчает строгая молитва. М. П. Мусоргский сочетает оба этих начала, оставляя в центре повествования самого ребенка, тем самым внося еще одну тонкую грань в его психологический портрет.

Собственно молитва, трогательно произносимая ребенком, составляет содержание пятого номера вокального цикла — «На сон грядущий». Начальные мерные аккорды двухтактового фортепианного вступления, задающие сдержанный темп чтения молитвы, следует подчеркнуть прямой ритмической pedalю. Девочка, подражая манере взрослой речи, как хорошо заученный урок, строго произносит: «Господи, помилуй папу и маму и спаси их, Господи!».

В интерпретации всего номера исполнителям необходимо выявить постепенное усиление беспокойства, охватывающего юную героиню. Торопливость речи, отражающая взволнованное состояние, находит воплощение в фактурном и ритмическом наполнении музыкальной ткани. Это, прежде всего, динамизация фактурного развития, которая достигнута за счет свободного чередования дуольного, триольного и квартольного метров, создающая эффект естественного ритмического ускорения речи с последующим переходом к скороговорке в тактах 17–27.

Вопросительные и одновременно никнувшие интонации ребенка («Няня, а няня!») сменяет раздраженно-строгий тон няниного ответа («Уж сколько раз учила»), показную нарочитость которого автор усиливает фактурным приёмом параллельного движения в фортепианной партии, дублирующего звучание вокальных реплик. Возникающая в результате образная персонификация должна быть осознана и тембрально подчеркнута исполнительским ансамблем.

В двух следующих миниатюрах — «Кот Матрос» и «Поехал на палочке» — расширяется состав действующих лиц. Если в предыдущих пяти номерах цикла героями были ребенок и няня, то в последних двух — участие принимает мама. Благодаря этому еще более расширяется возможность применения сюжетно-фабульного типа драматургии, что обусловило широкое привлечение разнообразных характеристических и звукоизобразительных приёмов.

К примеру, в шестой миниатюре «Кот Матрос» безостановочное, пульсирующее движение восьмых имитирует бег ребенка («Побежала я за зонтиком, мама, очень ведь жарко!»); прыжки кота, скрежет клетки, трепетная дрожь снегирия переданы с помощью фонических свойств фактуры — одновременного сопоставления низких, тёмных и высоких, светлых регистров, подчеркнута густой, уплотненной или прозрачно-разреженной звучности

с использованием крайних градаций динамической шкалы. Применение обратно-пунктирного ритмического рисунка в последнем номере «Поехал на палочке» имитирует стремительность скачки деревянной лошадки, подгоняемой возгласами ребенка: «Гоп, гоп! Гей, поди, гей!».

При таком богатстве и разнообразии фактурных и штриховых приёмов главной задачей участников ансамбля становится их техническое освоение и рельефная звуковая подача с целью точного воссоздания всех изгибов «сценического действия».

С большой любовью и нежностью представлен образ матери в заключительной сценке. Ариозная мелодия вокальной партии сочетается с мягким и сочным звучанием инструментального сопровождения, в тембральной «палитре» которого можно услышать мягкое, выразительное звучание струнной группы оркестра: «Сержинька! Что с тобой? Ну, полно плакать, пройдёт, дружок!».

От исполнительницы сольной партии здесь требуется быстрый, умелый переход от светлого, открытого, по-мальчишески звонкого вокального тембра к сочной и в то же время мягкой окраске звука. Достижению этого фонического эффекта поможет слияние с фортепианной партией, при исполнении которой пианистом должна быть подчеркнута плавность голосоведения «ласковым» пальцевым туше. В результате данный эпизод будет воспринят как наиболее возвышенный во всем цикле, воплощающий образ матери с ее душевной щедростью, проникновенностью и теплотой.

Итак, подводя итоги проделанного анализа, еще раз заметим, что для высокохудожественной исполнительской интерпретации вокального цикла М. П. Мусоргского «Детская» необходимо глубокое проникновение в оригинальный авторский стиль, тонкое ощущение специфики новаторского музыкального языка композитора. На сложность работы над циклом указывал еще в XIX веке Ц. А. Кюи: «В «Детской» — музыкальная задача <...> совершенно новая, выполненная необыкновенно удачно и талантливо. Невозможно передать словами всю жизненную правду этих звуков то наивных, то сплошь замечательной свежести и своеобразия, и совершенство декламации, так живо напоминающей резко изменяющуюся интонацию детского несформированного еще голоса. Кроме того, образность аккомпанемента, гармоническая красота, богатое музыкальное содержание дополняют очарование и делают из «Детской» истинный *chef d'oeuvre*, совершенно оригинальный. <...> Исполняются эти картинки, несмотря на их крайнюю простоту, не легко. Петь их нельзя, да и нет в них, и не может быть романсной певучести. Их нужно говорить, строго сохраняя интонацию нот, написанных автором» [6, с. 259].

Все это требует от исполнителей решения комплекса взаимосвязанных задач:

— проникнуть в психологический мир ребенка и передать широкую гамму его непосредственных эмоциональных проявлений;

— ощутить и отразить гибкость речевой интонации как важного средства создания ярких характеристических портретов;

— продемонстрировать высокую интонационную культуру при исполнении вокальной мелодики со сложным графическим рисунком, многочисленными «неудобными» поворотами, ходами на широкие интервалы, ладовой многозначностью, тональной децентрализованностью;

— передать выразительность ритмической организации текста, обусловленную его речевой природой, сочетанием различного рода декламационных элементов (чтение молитвы, скороговорки), что приводит к ритмическому дроблению внутри неизменной метрической единицы и требует от солистки чёткой дикции, а в условиях ансамблевого исполнения «синхронизации» всех слоёв музыкальной ткани;

— создать яркие контрастные образы путём рельефной подачи интонационных и тембровых контрастов, артикуляционных приёмов;

— воплотить разнообразные звуковые эффекты, типы движения, фонику внешнего мира, зрительно-пространственные детали с помощью четкого выявления всех составляющих фортепианной фактуры, её фонических свойств и красок;

— выявить театральную природу образов, подчеркнуть диалогический характер вокальных сценок за счет применения актёрского жеста, мимики, деталей поведения;

— решить проблему ансамблевого взаимодействия в условиях работы над сквозными композициями, а именно: чистого интонирования начала вокальной фразы при отсутствии переходов, инструментальных связей, а также совместного вступления после цезуры.

Только при выполнении этих требований исполнители смогут достичь той высокой простоты, которая делает вокальный цикл М. П. Мусоргского «Детская» уникальным явлением мирового музыкального искусства. В подтверждение приведем слова К. Дебюсси: «Никто не обращался к лучшему, что есть в нас, с большей нежностью и большей глубиной. Никогда ещё столь утончённое восприятие не воплощалось столь простыми средствами выражения!» [3, с. 17].

#### **Список использованных источников**

1. Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский / Е. Н. Абызова. — М. : Музыка, 1985. — 160 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс / В. А. Васина-Гроссман. — М. : АН СССР, 1956. — 352 с.
3. Дебюсси Клод Ашиль. Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Ашиль Дебюсси / [пер. с фр. А. Бушен ; ред. Ю. А. Кремлёва]. — М. : Музыка, 1964. — 278 с.
4. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского : исследование / Е. Е. Дурандина. — М. : Музыка, 1985. — 200 с., нот.

5. Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / [сост. А. А. Орлова, М. П. Пекелис ; ред. М. П. Пекелис]. — М. : Музыка, 1971. — 400 с.
6. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества / А. Орлова. — М. : Музгиз, 1963. — 702 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

**Сєдих Н. С. Про виконавські завдання в трактовці вокального циклу М. П. Мусоргського «Дитяча».** Стаття присвячена розгляду складних виконавських завдань, що виникають при роботі над вокальним циклом М. П. Мусоргського «Дитяча», і шляхів їх подолання.

**Ключові слова:** вокальний цикл, ансамблеве виконання, мовна інтонація, звуковиразність.

**Седых Н. С. Об исполнительских задачах в трактовке вокального цикла М. П. Мусоргского «Детская».** Статья посвящена рассмотрению сложных исполнительских задач, возникающих при работе над вокальным циклом М. П. Мусоргского «Детская», и путей их решения.

**Ключевые слова:** вокальный цикл, ансамблевое исполнение, речевая интонация, звукоизобразительность.

**Sedykh N. S. About performance tasks in the interpretation of vocal cycle of M. P. Mussorgsky «Nursery».** The article is devoted to consideration of complicated performance tasks and ways of their decision appearing while working at M. P. Mussorgsky's vocal cycle «Nursery».

**Key words:** vocal cycle, ensemble performance, speech intonation, tone painting.