

involvement in the event context of the epoch.

Key words: S. Rachmaninoff, ballet theater of Russia, «The Ballets Russes», M. Fokin, ballet «Paganini».

Лю Нань

**ТЕМПОРАЛЬНИЙ АСПЕКТ МУЗИКАЛЬНОЇ ПОЕТИКИ ПЕСЕН
М. МУСОРГСЬКОГО І НЕКОТОРІ ЗАДАЧІ
ІСПОЛНИТЕЛЬСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИМЕРІ
«КОЛЫБЕЛЬНОЇ» ІЗ ЦИКЛА «ПЕСНИ І ПЛЯСКИ СМЕРТІ»)**

Актуальність теми. Унікальність творчості і особистості М. Мусоргського – общепризнаний факт. Вона проявляється во всем: в його долі, характері і діях; в мироощуванні, світогляді і релігії; в письмовій і усній словесній мові; в художественних і наукових інтересах, в виборі необыкновенних тем, сюжетів і персонажів музично-драматических творів, в новаторському музичному мові і стилі.

Все ці сторони і властивості обумовлюють своєобразну і невичерпно багату музично-поетичну систему композитора, о якій уже написані «горі» науково-дослідницьких і публіцистических робіт. Однак інтерес любителів мистецтва і музикантів-професіоналів до творчості і особистості М. Мусоргського ніколи не ослабевает. Навпаки, в зв'язі з бурним процесом глобалізації до музики композитора приобщається все більш широкий круг людей во всем світі. Естественно, що різні народи в різні історическі періоди по-своєму сприймають і розуміють творчість Мусоргського, виділяють і цінують різні властивості його творів. По тому в музикознавстві з часом наслідують основні перецінки творческого насліддя композитора. Так, наприклад, закономерно стало появлення в українському музикознавстві останніх трьох десятиліть оригінальних наукових інтерпретацій музично-поетического змісту творчості М. Мусоргського в дослідженнях С. Тышко і представителів його наукової школи, в роботах Е. Зинкевич, О. Соломонової, М. Черкашиной. Ці нові інтерпретації суттєво доповнюють і розвивають обширну історическу і музично-критическу літературу про композитора і його твори (труды Дж. Абрахама, Б. Асаф'єва, Г. Бакаєвої, Р. Берченко, Д. Брауна, О. Василенко, А. Васильєвої, В. Васиной-Гроссман, Н. Вышинской, Г. Головинского, М. Кальвокоресси, В. Каратыгина, Ю. Келдыша, Е. Левашева, А. Оголевца, П. Солов'євої, В. Стасова,

Е. Трембовельского, Э. Фрид, Р. Хоффмана, Г. Хубова и др.).

Продолжая исследовательское направление, сложившееся в украинском музыкознании, сосредоточим внимание на поэтике камерно-вокальной музыки М. Мусоргского, в частности – на цикле «Песни и пляски смерти» на слова А. Голенищева-Кутузова. Это произведение относится к самым известным, часто исполняемым и подробно изученным камерным опусам композитора (работы И. Айвазовой [1], Н. Вышинской [2], Е. Дурандиной [4], К. Эмерсона [14] и др.). Однако данный цикл отличается неисчерпаемым художественно-образным содержанием и необыкновенным комплексом выразительных средств. Не удивительно, что каждый творчески настроенный музыкант-исполнитель, и каждый любознательный исследователь может обнаружить в нем что-то новое.

Цель статьи – рассмотреть и осмыслить одну из сторон уникальной поэтики камерно-вокального цикла композитора «Песни и пляски смерти», а именно – его темпоральные свойства и охарактеризовать соответствующие задачи исполнения этого произведения. Данная задача решается в контексте диссертационного исследования «Поэтика камерно-вокальных произведений М. Мусоргского и задачи исполнительской интерпретации».

Сразу скажем, что под *темпоральностью* в данной работе имеется в виду *художественная концепция времени и конкретные средства ее выражения: ритм, темп, метрическая система*.

Темпоральность – свойство, которое непосредственно относится к области музыкальной поэтики. В трактовке многозначного термина «поэтика» мы придерживаемся взглядов Аристотеля, который ввел это понятие в научный обиход и разработал учение о поэтике, имеющее актуальный общехудожественный смысл. Также мы опираемся на структурную модель поэтики, предложенную С. Шипом [12], где шесть компонентов концепции Аристотеля приведены к более компактной понятийной конструкции. Данная модель включает в себя три компонента музыкальной поэтики как системы художественных действий:

1) *Идеи* (от греч. *idea* – образ, представление) – область поэтики, которую обычно называют «художественным содержанием», «художественным смыслом» произведений. В этой области можно различать действия нахождения или создания чувственных образов, сюжетов и героев, психологических модальностей.

2) *Художественный язык* – системно организованные знаковые средства музыкального искусства (*средства художественной выразительности*). С этой точки зрения поэтическими действиями являются выбор, адаптация или изобретение необходимого звукового

материала, інтонаційної лексики, граматики, а також синтаксических принципів побудови музикальної форми.

3) *Риторика* (от греч. *rhetorike* – ораторське мистецтво) – компонент, представляючий собою вибір або винахід особливих виразительних прийомів (тропів, фігур, символів) і принципів композиційної організації музикальної форми.

Очевидно, що для музики як мистецтва часового, звукові форми якого «розворачиваються» во времени, темпоральність – імманентне властивість всіх трьох структурних «срезів» поетическої системи.

Тепер перейдемо до непрямого предмету нашого вивчення – вокальному циклу «Пісні і танці смерті». Це гениальне творіння неодноразово стало предметом дослідження. В навчальній і дослідницькій літературі відображені обставини виникнення задуму і історія написання циклу, мелодика, гармоніческіє засоби, композиційне будовування, особливості інтерпретації пісень різними виконавцями. Разом з тим, питання організації мистецтвенного часу в цьому творінні, наскільки нам відомо, спеціально не розглядалися.

Деякі теоретическіє основи для рішення поставленої задачі дають роботи В. Холопової. Спираючись на свої спостереження широкого кола музикальних творінь російських композиторів другої половини XIX століття, дослідниця відзначає наступні особливості їх ритміческої організації, пов'язані з «налаштуваннями національного психологіческого реалізму і національного романтизму»: «Серед засобів музикального мови в цей період з'явилися яскраві некласическіє і навіть аklasическіє новачки в області ритма: не тільки асиметричні такти невіданих структур (7-, 8-, 9-, 11-дольники), але і відмова від «метрического періода» (іноді у Мусоргського), введення нетактових форм ритма (епізодическіє у Римського-Корсакова), встановлення асиметрії ритма на основі полуторної пропорції, вільної асиметрії, не сверяємої з метрическою симетрією, і багато інше» [10, с. 166]. В другій своїй роботі В. Холопова підкреслює властиві музиці М. Мусоргського «нові ритміческіє властивості», а саме: «...екстенсивна «безакцентність», структурна асиметрія, розвиток мікро- і макроритма...» [11, с. 95].

Доверяючи індуктивним висновкам В. Холопової, ми не можемо повністю прийняти її твердження щодо проявлень асиметрії в музикальній ритміці взагалі і ритміці Мусоргського в частності. В сучасному розумінні симетрія (от греческого *symmetria*) буквально означає соразмерність. В самому широкому значенні ця категорія розуміється як інваріантність або «...збереження ознак „П”

объектов „О” относительно изменений „И”» [8, с. 9]. Асимметрия означает полное отсутствие данного качества. Ясно, что музыкальный ритм не может быть асимметричным по определению. Он всегда обнаруживает некоторую соразмерность. Стихи-пятидольники, неквадратные периоды, синкопированные ритмы, гемиолы и другие перечисляемые В. Холоповой особенности музыкальной ритмики – это не случаи отрицание симметрии. Они лишь соответствуют ее особым формам. Последние, во избежание терминологического противоречия, целесообразно определить как диссимметричные (от лат. «dis – приставка, означающая разделение, разъединение, расчленение...» [3, с. 254]). Имеются в виду формы с рассогласованной симметрией, но не лишённые симметрии.

Идеальная симметрия возможна только как логико-математическое отношение. В физическом мире идеальной симметрии нет. К ней лишь приближаются наиболее совершенные формы неорганического мира (кристаллы, сферические формы жидкости в вакууме и др.) или органического мира (радиолярии, икринки, бабочки и т.д.). Однако в живой природе мощно заявляет о себе диссимметрия, которая по словам А. Македонова «...представляет собой направленную ритмичность и является не простой суммой отклонений от симметрии, а универсальной формой Бытия, объединяющей все формы симметрии и асимметрии, которые являются её предельными случаями» [6, с. 558].

Исходя из этого представления мы полагаем, что темпоральные отношения, в частности – ритмические структуры в поэтике Мусоргского следует рассматривать не как асимметричные, а как диссимметричные. В данном случае мы не просто заботимся о более точном термине, но и о более точной трактовке поэтического эффекта, создаваемого разными ритмическими структурами в произведениях композитора.

Постараемся теперь продемонстрировать сказанное на конкретном материале. Рассмотрим первую песню цикла «Песни и пляски смерти» – «Колыбельную». Ее ритмическая структура обусловлена, прежде всего, темпоральными свойствами стихотворного словесного текста. При некотором упрощении временную организацию стиха можно представить как пятиярусную структуру, образованную: а) правильным ритмом акцентуемых и неакцентуемых слогов (стихотворным метром); б) ритмом слов; в) ритмом интонационных фраз; г) ритмом предложений, д) правильным ритмом строк, составляющих стихотворную строфу или композицию всего словесно-поэтического текста. Иногда внутри стихотворной строки возникают цезура, разделяющее строку на два полустишия. В этом случае выделяется еще один уровень в темпоральной

структуре словесно-поэтического текста.

Временные границы (цезуры) единиц разных уровней нередко совпадают. Не исключено, что завершённое в логическом смысле высказывание (предложение) представлено всего лишь одной фразой, которая состоит из одного слова. А слово, в свою очередь, состоит из одного слога. Однако в большинстве случаев стихотворный текст представляет собой сложную полиритмическую структуру с частично рассогласованными цезурами и соответственно диссимметризованным ритмом целого.

Рассмотрим, к примеру, первую строфу текста «Колыбельной» из цикла «Песни и пляски смерти». В этом фрагменте мы можем выделить как минимум 6 уровней темпоральной организации:

«Стонет ребенок. Свеча, догорая,
Тускло мерцает кругом.
Целую ночь, колыбельку качая,
Мать не забылася сном».

В композиционном отношении она представляет собой сложную четырехуровневую структуру. Она состоит из двух полустроф, связанных перекрестной рифмой. Каждая полустрофа состоит из двух строк (стихов), неравных по числу слогов. Наконец, строки состоят из стиховых стоп. Первая строка содержит 3 дактилических и одну хореическую стопу (ее можно рассматривать как аналог античному дактилическому каталектическому тетраметру: —UU | —UU | —UU | —U). Вторая строка – две дактилические стопы и еще один акцентный слог (прерванная третья дактилическая стопа, античный аналог – каталектический дактилический триметр, —UU | —UU | —).

Силлабическое неравенство строк (вторая строка короче первой на четыре слога) и метрико-поэтическая диссимметрия строф привлекает безотчетное слуховое внимание и создает на уровне композиции поэтического текста весьма сильный риторический эффект: инерция дактилей сначала тормозится хореическим «усечением» стопы; затем дактиль возобновляется, но, не набрав инерции, жестко прерывается в начале третьего проведения стопы. В этом «скелетном» ритме метрических единиц стиха уже содержится образ невидимого, но неотвратимого препятствия, остановки, обрыва движения.

На этой метрической основе «надстроена» свободная и живая ритмика слов. В этом, разумеется, нет ничего необычного для поэтики силлабо-тонического стиха. Однако в конкретном тексте, созданном А. Голенищевым-Кутузовым, это общее свойство выражено

последовательно и с особенной выразительной силой. Как важнейший признак темпоральной организации отметим здесь несовпадение метрических цезур и словесного ритма. Например: ни одно из слов первой строки («стонет», «ребенок», «свеча», «догорая») не имеет дактилической структуры. В связи с этим ритмика слов постоянно звучит «поперек» периодического стопного ритма¹.

Цезуры словесных фраз часто совпадают с границами метрических единиц стиха. Но их рассогласования всегда заметны и выразительны. Так, скажем, первая фраза («Стонет ребенок») соответствует одной полной и одной незавершенной дактилическим стопам. Вероятно, по этой причине эта самая первая цезура звучит напряженно.

Цезуры, разделяющие предложения обычно совпадают с метрическими цезурами на уровнях стоп, полустроф и строф. Однако и в этом структурном отношении стихотворный текст «Колыбельной» обнаруживает тенденцию к неаддитивности. Она выражается в применении поэтического приема *enjambement* (анжамбеман). Так, скажем, предложение «Свеча, догорая, тускло мерцает кругом» не совпадает со структурной единицей стиховой формы. Это предложение начинается в первой строке, а завершается во второй строке строфы.

Таким образом, полиритмия уровней организации словесного текста, сотворенного А. Голенищевым-Кутузовым уже сама по себе чрезвычайно сложна, динамична, образно выразительна. Что же добавляет к этому музыка; в какой степени она усложняет или изменяет эффекты, производимые темпоральными свойствами словесного текста?

Начнем с того, что музыкальная ритмика (здесь имеется в виду темпоральная организация европейского музыкального языка), так же как и словесная ритмика, имеет многоярусное устройство. В ней выделяются:

1) субтоновый ритм (ритм периодических колебаний, определяющих высотную характеристику тона, структура амплитудной огибающей и др.);

2) интонационный ритм (в частности, те отношения, которые отражены в хрестоматийно-школьном определении ритма как последовательности тонов разной длительности);

3) синтаксический ритм (то есть временные соотношения мотивов, фраз и предложений);

4) композиционный ритм, (соотношения условных метрических единиц (тактов), а также частей и разделов композиции).

¹ В точных науках такое соотношение структур характеризуется как неаддитивность, в отличие от аддитивного согласования. «Аддитивный (от лат. *additivus* – прибавляемый) – нецельный, суммарный, полученный в результате сложения...» [5, с. 18].

Для ясности будем рассматривать далее только интонационный, синтаксический и композиционный ярусы темпоральной организации музыкальной формы песни «Колыбельная».

В построении вокальной мелодии Мусоргский следует звучанию словесной речи. Это осознанный композитором принцип творчества: «...Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее...» [7, с. 87].

Но стоит задуматься: в каком именно смысле композитор старается «воспроизвести» речь? Самое первое и справедливое впечатление заключается в том, что мелодическое развитие следует фразовой интонационной структуре, фразовому ритму. Этот принцип воплощается настолько планомерно, что, кажется, будто М. Мусоргский полностью игнорирует поэтическую метрику. Примером этого может послужить самое начало «Колыбельной»: вторая дактилическая стопа («...-бенок, све...») «разорвана» с предельной резкостью: после слова «ребенок» следует пауза, укрупненная фермой и длящаяся на протяжении двух тактов!

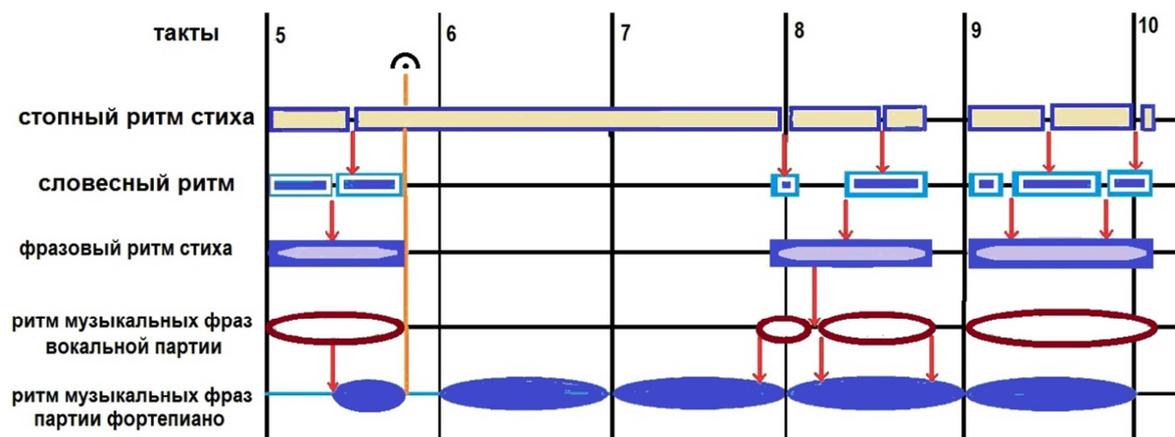


Рис. 1. Полиримия уровней организации словесного и музыкального текста. Стрелками обозначены места заметных несовпадений цезур между элементами разных ритмических планов.

Отмеченная «фразоцентричность» мелодического ритма вокальной партии, казалось бы, превращает метрическую сетку тактов в теоретическую абстракцию, в графический феномен, который воспринимается только глазами при чтении нотной записи произведения. Однако такое суждение не вполне корректно: тактовая скелетная конструкция иногда становится явственно слышной, «проглядывающая» сквозь свободный ритм звуковой формы.

Во-первых, ее нередко внятно озвучивает партия фортепиано. Во-вторых, она спорадически выступает на первый план в ритме партии вокала, если в ней устанавливается некоторая темпоральная правильность. Например, такой эффект отмечается в тактах с 9-го по 14-ый, где в

мелодии повторяется ритмическая формула, состоящая из четверти и двух восьмых. Заметим важную деталь: в этом эпизоде музыкальная тактовая метрика идеально согласуется с поэтической стопной метрикой дактиля. То есть, просодические речевые единицы, поэтическая метрика и музыкальный ритм приходят здесь к наиболее полной симметрии.

В композиционном ритме («макро-ритме» по выражению В. Холоповой) обращает на себя внимание ритмическая фраза, соответствующая припеву Смерти: «Баюшки, баю, баю» (впервые она появляется в 22 такте). Эта рельефная формула имеет неправильную (непериодическую) словесно-ритмическую структуру и состоит, по сути, из трех разных силлабо-тонических элементов: дактилической, хореической и ямбической стоп. М. Мусоргский интонирует этот элемент как фигуру из двух триолей. Но при этом он очень тонко пользуется принципом гемиолы. При помощи звуковысотной модуляции и деликатной «подсказки» инструмента он создает «поверх» двух триольных ритмических единиц три короткие фразы, имеющие структуру: 3+2+2 восьмушки.

И в поэтическом, и в музыкально-интонационном отношении здесь образуется своеобразный участок возмущения, расстройства, разлома господствующего метрического порядка. Однако, несмотря на заострение драматического конфликта, повышение уровня экспрессии, требования композиционной стройности и общей гармонии формы выполняются в полной мере. На высшем уровне композиционного строения этот скромный колыбельный припев начинает выполнять роль рефрена, цементирующего своим постоянным возвращением свободно развивающуюся вариантнострофическую композицию всей песни. «Эпизоды» этой локальной квази-рондальной формы – реплики матери – вносят сумятицу, хаотичность. Их риторический смысл совершенно понятен. Здесь импульсивное, неравномерное, «разорванное» время жизни сталкивается с мерным, цикличным, «неподвижным» временем небытия и побеждается им.

Кристаллизация тематического рефрена создает еще один ярус темпоральной организации. Причем, заметим, он имеет не только драматургическое оправдание, но также и смысл классического средства цементирования композиции, придания ей целостности.

Рефрен смертельного «баюканья» парадоксальным образом становится фактором стабилизации, равновесия, гармонии формы. Последние проведения этого рефрена идентичны. Благодаря этому и соответствующие четыре проведения музыкально-поэтической строфы «выравниваются» по числу тактов (5+5+5+6), что значительно повышает меру музыкальной симметрии формы.

Теперь рассмотрим всю форму с точки зрения изменений темпа. Этот

параметр форми очень важен. Темповые изменения воспринимаются непосредственно как проявления энергии, интенсивности действия (чем выше скорость, тем большая энергия «движет» звукогенерирующим процессом, тем интенсивнее действие). Кроме того, темповые колебания вносят значительные возмущения в метроритмическую структуру. Они могут превратить видимую симметрию, квадратность, ритмическую правильность любого вида в полную фикцию. И напротив: то, что представлено в нотах в виде диссимметричных конструкций неквадратных периодов, переменных тактовых размеров и других неправильных темпоральных структур может благодаря темповым модуляциям приобрести вид сбалансированной, высокоупорядоченной, симметричной формы (Об этом со всей определенностью сказано в статье М. Харлапа [9]).

Темповый компонент чрезвычайно влиятелен в анализируемой «Колыбельной». В этом небольшом произведении, занимающем всего 54 такта, композитор предусмотрел 16 перемен темпа! То есть, в среднем примерно каждые три такта темп должен меняться (И это без учета многих микро-изменений темпа, которые необходимы исполнителю для осуществления рельефной и выразительной фразировки). Темповая структура песни отражена в следующей таблице:

Такт	Темповые ремарки	такт	Темповые ремарки
1	«Lento doloroso»	38	«Agitato»
5	Фермата	41	«tranquillo»
14	«poco ritard.»	42	Фермата; «allarg.»
16	«Moderato tranquillo»	43	«Agitato»-
19	«Agitato»	45	«Tranquillo»
22	«Lento funesto»	47	Фермата; «allarg.»
32	«rall. e dim.»	48	«Agitato con dolore»
33	«Agitato patetico»	50	«Lento; tranquillo»
36	«Lento funesto»	53	«rall.»
37	Фермата; «allarg.»		

Заметим, что столь насыщенная темповыми изменениями композиция представляет собой большую трудность для исполнителей. Она требует идеальной выучки текста и точного взаимодействия певца и концертмейстера. Есть и другая сторона проблемы: оба исполнителя должны выявить и представить в звуковой форме логику аномально частых темповых перемен в этой песне М. Мусоргского, выработать единую темпоритмическую концепцию произведения и определить конкретный режим перемен скорости развертывания ритмических структур.

В решении этой задачи следует, на наш взгляд, придерживаться двух основных ориентиров. Первый ориентир – это физически естественный и

психологически оправданный темпоритм актерской декламации. Данный ориентир особенно важен в третьем «акте» миниатюрной драмы, где непосредственно сталкиваются взволнованные, возбужденные, отчаянные реплики Матери (Мусоргский всюду маркирует их ремаркой «*Agitato*») с умиротворяющими, зловеще спокойными ответами Смерти (ремарка «*Tranquillo*»).

В потрясающе драматичном диалоге интонационный контраст двух персонажей драмы достигает апогея. Исполнитель вокальной партии может использовать здесь всю палитру выразительных возможностей: динамику, артикуляцию, тембральные краски и – разумеется – темповые контрасты (тем более, что они твердо предписаны Мусоргским).

Очень важен в этом разделе «вес» пауз, разделяющих реплики Матери и Смерти. Эти паузы кратки; они имеют достоинство «восьмушки». Но они не должны быть совершенно одинаковыми и точно равными указанной доле такта. По усмотрению исполнителя эти паузы могут быть немного расширены или сокращены. Так, например, Г. Вишневецкая очень эффектно сокращает паузу в 45 такте между словами Матери «Сгубишь ты радость мою» и репликой смерти – «Нет, мирный сон я младенцу навею». В ее интпретации Смерть резко обрывает фразу Матери. Для усиления этого эффекта певица отступает от указанного композитором динамического оттенка «пиано» и почти выкрикивает свое «Нет». После этого сделана весьма выразительная четвертная пауза, меняющая характер интонирования слов «мирный сон».

Однако, путь экспрессивного интонирования, ориентированного на актерскую речь, может привести интерпретаторов к утрате важного свойства, присущего этой части цикла (как, впрочем, и многим другим камерно-вокальным произведениям Мусоргского). Речь идет о стройности, соразмерности, симметрии, пропорциональности всей композиции в целом, то есть о тех свойствах художественной формы, которые Гегель называл абстрактными законами красоты.

Многие современники Мусоргского отказывали композитору в способности создавать безупречно прекрасные музыкальные произведения. Это качество сочинений не удалось обнаружить и многим исследователям его творчества. Например, авторитетный ученый Джеральд Абрахам в своей статье, посвященной М. Мусоргскому в лексиконе Гроува, высказал следующую мысль: «В качестве музыкального ретранслятора слова и всего, что может быть выражено в словах, психологических положений и равно психологических движений, он превосходит. Как абсолютный музыкант он безнадежно ограничен поразительно малой способностью создавать чистую музыку или просто

музыкальную текстуру» (Цитируется по статье Т. Щербаковой [13, с. 169]).

Мы не можем согласиться с этим суждением. В частности, в отношении к темпоральным свойствам «Колыбельной». Предусмотренные композитором темпоритмические модуляции лишь на первый взгляд кажутся спонтанно-экспрессивными и сумбурными. При более внимательном рассмотрении с позиции ритма, образованного структурными единицами композиционного уровня, в «Колыбельной» соблюдается замечательно стройная темпоритмическая пропорциональность, равновесность и правильность.

Вся композиция песни основана на вариантно-строфическом принципе формообразования. Данный принцип проявляется в партии певца. Более свободно построенная партия фортепиано вносит черты сквозной композиции. Помимо этого, композиция песни обнаруживает три образно-содержательных раздела. В начальном 15-тактовом разделе, где звучат слова «от автора», поэт и композитор создают зримую и психологически заостренную картину места, времени и обстоятельств действия. Второй композиционный раздел, состоящий из 17 тактов, содержит яркий эпизод появления Смерти и ее небольшой монолог. Третий раздел композиции (такты 33–54) включает в себя правильную ритмическую структуру четырехкратного повторения контрастной пары темпов: импульсивно-активного «*Agitato*» и спокойно-обреченного «*Lento funesto*» (или «*Tranquillo*»). В большом масштабе эта часть сопоставима по продолжительности с двумя предыдущими разделами композиции.

Таким образом, возникают три разные по образно-драматургическому смыслу, но приблизительно равные по объему (15, 17 и 22 такта) части композиции. Заметим, что первой части соответствует всего одна поэтическая строфа, второй части – две с половиной строфы, третьей части – четыре строфы. Следовательно, отмеченная соразмерность частей имеет в данном случае не словесно-композиционную, а собственно музыкально-драматургическую природу.

Не каждый исполнитель чувствует и реализует в своей интерпретации эту сугубо музыкальную логику темпоральной организации формы. Нам известны такие версии исполнения, где временные пропорции музыкальных фраз целиком подчиняются образной задаче достижения резкого контраста реплик Матери и Смерти. При этом темпоральная тектоника «Колыбельной» теряет диссимметричную уравновешенность, композиция приобретает черты «рыхлости», нестройности. Такое качество мы наблюдаем, к примеру, в исполнении песни финским вокалистом Кимом Боргом (Kim Borg) (это замечание не мешает нам признать красоту голоса и многие артистические достоинства этой трактовки).

Наиболее цельным и художественно убедительным вариантом представляется исполнения «Колыбельной» великим украинским певцом Борисом Гмырей. Чрезвычайно выразительно и, одновременно, деликатно, без экспрессивных преувеличений мастер передает глубокий психологический смысл этой маленькой трагедии. При этом он очень точно выстраивает все уровни темпоральной организации формы, достигая безупречного музыкально-эстетического эффекта. Трактовка Б. Гмыри убеждает нас (вопреки существующему мнению) в том, что М. Мусоргский был не только великим мастером омузыкаленного слова, но и гением чистой музыкальной красоты.

Итак, мы можем сделать следующие выводы:

1. Темпоральная организация «Колыбельной» (также, как и других песен цикла) отличается высокой сложностью. Она представлена полиритмической структурой, которая образована: а) ритмами фонетической, словесной и фразовой структур словесного текста; б) периодическим акцентом (в тонической системе стихосложения), отношениями полустроф и строф стиховой композиции; в) ритмом музыкальной пульсации (тактовый ритм), временными отношениями музыкальных мотивов, фраз, предложений; г) темпоральной структурой композиционных единиц.

2. В зависимости от образно-выразительных задач эти уровни ритмической организации характеризуются: а) синхронными цезурами (в этом случае поэтические и музыкальные единицы совпадают по продолжительности); б) асинхронными цезурами, в результате чего образуется полиритмические структуры неаддитивного строения. Такого рода структуры у Мусоргского дополнительно осложняются частыми использованиями гемиол.

3. Темп как таковой имеет двойственное действие: он диссиметризирует любые периодические и изометрические структуры, нарушая «кристаллическую» правильность музыкальной (тактово-акцентной) и поэтической (стопной) метрики. С другой стороны, темповые модуляции в масштабе композиционного строения способствуют созданию общего впечатления гармонически согласованной, уравновешенной, пропорциональной и симметричной формы.

4. Решению задачи исполнительской интерпретации песен М. Мусоргского вокалисту и концертмейстеру может содействовать построение темпорального план произведения, ориентированного: а) на естественно экспрессивную и психологически правдоподобную актерскую декламацию, б) на принцип симметрии и гармонии, отношения пропорциональности и диссиметрии, обуславливающие эстетическое восприятие форм музыкального искусства.

Осуществленный в статье анализ и полученные выводы имеют

предварительный характер. Дальнейшими необходимыми шагами углубления и верификации высказанных суждений о темпоральной стороне музыкальной поэтики М. Мусоргского должно стать исследование трех других песен цикла «Песни и пляски смерти», а также всего камерно-вокального творчества композитора.

1. Айвазова И. Проблема интерпретации вокального цикла на примере сравнительного анализа интерпретационных версий «Песен и плясок смерти» Модеста Петровича Мусоргского/*GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2010. No.1(5).
URL: <http://gesj.internet-academy.org.ge/download.php?id=1788.pdf&t=1> (дата обращения: 12.02.17)
2. Вышинская Н. Зарождение образов света и тишины в ранних романсах М. П. Мусоргского//*Київське музикознавство: зб. ст. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» 2010 р. К., 2010. Вип. 35. С. 230–240.*
3. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов./3-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1986. 840 с.
4. Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985. 200 с.
5. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. Второе, исправ. и доп. изд. М.: Наука, 1976. 720 с.
6. Македонов А.В. Учение В. И. Вернадского о диссимметрии геологических объектов//*В.И.Вернадский: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. С. 558–561.*
7. Мусоргский М. П. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с.
8. Урманцев Ю.А. Симметрия природы и природа симметрии (философские и естественнонаучные аспекты). М.: Мысль, 1974. 229 с.
9. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики//*Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. М.: Музыка, 1978. С. 48–104.*
10. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983. 281 с.
11. Холопова В. Новые берега ритмики Мусоргского//*М. П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. С. 93–109.*
12. Шип С. О значении понятия «музыкальная поэтика»//*Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матер. та тези II Міжнародної конференції молодих учених та студентів. Одеса, 2016. Т. 1. С. 199–203.*
13. Щербакова Т. Интонационные истоки творчества Мусоргского//*М. П. Мусоргский и музыка XX века: сб статей. М.: Музыка, 1990. С. 166–191.*
14. Emerson C. Real Endings and Russian Death: Musorgskij's Pesni i pljaski smerti//*Russian Language Journal, XXXVIII (1984). P. 199–216.*

Лю Нань. Темпоральный аспект музыкальной поэтики песен М. Мусоргского и задачи их исполнительской интерпретации (на примере «Колыбельной» из цикла «Песни и пляски смерти»). Осуществленный анализ темпоральных свойств «Колыбельной» из цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти» позволил определить присущие поэтике композитора свойства временной организации формы (в частности

поліритмію и неаддитивность единиц темпоральной структуры словесного и музыкального текстов, метрическую и композиционную функции темпа) и на этой основе наметить специфические задачи исполнительской интерпретации произведений выдающегося мастера камерно-вокального жанра.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, камерно-вокальное творчество, поэтика, темпоральность, ритм, метр, темп, симметрия, диссимметрия.

Лю Нань. Темпоральний аспект музичної поетики пісень М. Мусоргського і завдання їх виконавської інтерпретації (на прикладі «Колискової» з циклу «Пісні й танці смерті»). Здійснений аналіз темпоральних властивостей «Колискової» з циклу М. Мусоргського «Пісні й танці смерті» дозволив визначити властиві поетиці композитора особливості часової організації форми (зокрема поліритмію і недитивність одиниць темпоральної структури словесного і музичного текстів, метричну і композиційну функції темпу) і на цій основі намітити специфічні завдання виконавської інтерпретації творів видатного майстра камерно-вокального жанру.

Ключові слова: М. П. Мусоргський, камерно-вокальна творчість, поетика, темпоральність, ритм, метр, темп, симетрія, диссиметрія.

Liu Nan. The Temporality of Musical Poetics in M. Mussorgsky's Songs and Their Artistic Interpretation Task (illustrated by the «Lullaby Song» from the «The Songs and Dances of the Death» cycle). The main objective of this work is to analyze the temporal peculiarities of the chamber-vocal Mussorgsky creations and to set the corresponding artistic interpretation tasks. The temporality analysis allows us to declare that the composer, either deliberately or unconsciously, embodied the universal and eternal esthetic forms in his creations; in particular, it concerns the principles of symmetry and proportionality. His composition is organic and its deeply impressing effect is mainly explained by dissymmetry, which attaches the properties of the living organism evolution to the process of the musical form making.

Key words: Modest Mussorgsky, chamber-vocal music, poetics, temporality, rhythm, meter, tempo, symmetry, dissymmetry.

Олена Марценківська

**ФОРТЕПІАННА ШЕВЧЕНКІАНА:
СИМВОЛІКО-СЕМАНТИЧНІ ФАКТОРИ ВЗАЄМОДІЇ
ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ВИСЛОВУ**

Поетія Т. Г. Шевченка є тим багатограним, життєдайним джерелом, до якої постійно звертаються і черпають творчу наснагу, беруть теми, сюжети, образи численні професійні й народні композитори. Музична інтерпретація