

КАМЕРНО-ВОКАЛЕН ЦИКЪЛ „ПЕСНИ И ТАНЦИ НА СМЪРТТА” ОТ М. МУСОРГСКИ – ИСТОРИЯ НА СЪЗДАВАНЕ

Елвира Тодорова Матева

**CHAMBER-VOCAL CYCLE "SONGS AND DANCES OF DEATH"
BY M. MUSSORGSKY – A HISTORY OF CREATION**

Elvira Todorova Mateva

Abstract: The study of the creative creation of any work of art is connected with a deeper understanding and conscious interpretation of it. Discovering answers that clarify the questions of when, where, why and how are an important stage in learning about the authentic essence of the work. By exploring the historical details of the creative process delves into the deeper layers of the intimate psychological world of the creator. This development synthesizes the historically existing information about the process of creation of the vocal cycle "Songs and Dances of Death" by M. Mussorgsky, one of the emblematic works built on the medieval stylistics of "Danse macabre".

Key words: M. Mussorgsky, vocal cycle Songs and Dances of Death, historical information, Danse macabre

Модект Мусоргски е от тези творци, които не са оставили много писмени лични документи и бележки. Източниците, от които се сглобява неговият творчески и житейски портрет, са лаконичната автобиографична записка, личната му кореспонденция (не изцяло запазена), биографични и автобиографични творби на неговите съвременници, в които те споделят спомени за композитора. Историческият обзор на генезиса на камерно-вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта” е изграден от фрагментираната информация, предоставена в тези публикации.

Първата историко-фактологична корелация между творческите сюжетно-композиционни търсения и специфичната средновековна алегория „Danse macabre” („Танц на смъртта”) Мусоргски изявява, когато е на 17 години. Елементи и символи на макабрена сюжетност се проявяват в първия негов опит за композиране на опера. Изборът му е готическият черен роман на В. Юго „Хан Исландец” (1856). В него свиреп убиец пие вода от човешки черепи, видимото и невидимото, смъртта и живота се сливат в реалистични картини. Друга творба, в която се откриват семантични връзки със средновековната стилистика, е симфоничната картина „Нощ на голия връх”. В своята автобиография „Летопис на моя музикален живот” Римски-Корсаков пише: „През сезона 1866-1867 г. се сблизих доста с Мусоргски... Струва ми се, че тогава той ми извири своята фантазия «Иванова нощ» за пиано и оркестър, замислена под влияние на «Danse macabre»” (Rimski-Korsakov, 1978, p. 77-

78). Знае се, че „Нощ на голия връх”, завършена в 1867 г. след множество трансформации, е повлияна от драмата на Г. Ф. Менгден (1836-1902) „Вещицата” (не е запазена). Написаното от Корсаков: „замислен под влияние на *«Danse macabre»*” е доказателство за художествените търсения на Мусоргски в стилового и съдържателно интерпретиране на темата от средновековния сюжет в музиката.

Интересът на Мусоргски към средновековния макабрен сюжет безусловно е повлиян от двата „Танца на смъртта” – на Лист и на Сен-Санс. От творбата на Сен-Санс е силно разочарован, дори е остро критичен. В писмо до В.Стасов той споделя: „*Какво прави m-r de Saint-Saens? Разполага с камерна миниатюра и стига дотам, че разкрива в богати оркестрови сили дребни мисли, вдъхновени от дребен стихотворец, и нарича това дребно нещо «Danse macabre»!*” (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 207). Диаметрално противоположно е мнението му за листовския Totentanz. В друго свое писмо до известния критик пише: „*Мистичната картина «Танц на смъртта» върху църковната тема върху «божия гняв» във формата на вариации може да се роди от главата на смелия европейец Лист...и този смел европейец доказва художественото родство на пианото с оркестъра именно в «Танца на смъртта»*” (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 156).

През 1874-та, една година преди създаването на първите песни от вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта”, Мусоргски създава поредица от произведения, свързани с по-дълбоки трагични душевни пластове. Такива са: клавирият цикъл „Картини от една изложба”, композиран в памет на художника и архитекта В. Хартман; вокалната балада „Забравен”, повлияна от едноименната картината на В. Верещагин (унищожена лично от художника); „Надгробно писмо” (незавършен романс), посветен на скоро починалата духовно близка приятелка Н. Опочинина.

Средата на 70-те години на XIX век е труден период за композитора. Наранен от нарастващото отчуждение и разногласия с членовете на „Петорката”, болката от загубата на близки приятели, острите критики към операта „Борис Годунов”, неразбиране на творчеството му, всичко, което генерира динамиката на творческия му гений като че ли се срутва и е настъпил момент за философски размисли. Това са години, в които комизмът и сатирата в творчеството му отстъпват, за да се прояви драматизмът на общочовешките и житейски фаталности. В този контекст на жизнена презентация вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” се явява огледало на емоционалните и душевни светоусещания на композитора.

Вокалният цикъл „Песни и танци на смъртта” е различно реализиращо се произведение върху темата за смъртта. Основа на сюжета е средновековната макабrena тематика „Dance macabre”, но „*Мусоргски е бил увлечен и заинтересован от задачата да вложи реалистично*

съдържание в средновековната алегория” (Vasina-Grossman, 1956, p. 205).

Основният извор, от който може да се черпи информация за създаването на цикъла песни, е биографичният очерк на Вл. Стасов „Модест Петрович Мусоргски”, създаден в 1881 г. Според написаното в него идеен „родител” на цикъла се явява самият известен критик. Той пише: *„Тази последна задача („Песни и танци на смъртта”) беше предложена от мен; гр. А. А. Голенищев-Кутузов, приятел на Мусоргски и живеещ с него в една и съща квартира през 1874-1875 г., написа текста, а музиката написа Мусоргски”* (Stasov).

Мусоргски високо цени и уважава В. Стасов, личност, с която композиторът до последния си ден споделя и обсъжда творческите си намерения. Мнението си за поетичния дар на Голенищев-Кутузов Мусоргски изразява в писмо до Стасов: *„След Пушкин и Лермонтов не съм срещнал това, което срещнах в Кутузов ... В Кутузов почти навсякъде блика искреност, почти навсякъде се усеща свежестта на добро топло утро, с несравнимата техника, естествена за него”* (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 149). По стихове на поета Мусоргски създава едни от значимите свои камерно-вокални творби (вокален цикъл „Без слънце”, „Забравен”) и с въодушевление се заема за съвместния проект.

Идеята на В. Стасов за сюжетната основа на „Песни и танци на смъртта” съответства на средновековната традиция „Danse macabre”, която изобразява „партниращи, танцуващи” двойки, състоящи се от скелети (олицетворение на смъртта) и живи хора. В тези композиции основният идеен акцент е внезапната и неумолима същност на смъртта. Смъртта, която не избира възраст, социални прослойки, време и място за своята предопределеност, безразлична и отчуждена в своята непреклонност и безжалостност. „Danse macabre” е най-известният и разпространен сюжет в Късното средновековие и Ранния ренесанс. Алегоричната концепция за всеобхватната и изравняваща сила на смъртта се разкрива чрез пространствената визуална презентация на шествие, състоящо се от оформени двукомпонентни ядра – танцуващите смърт и човешки персонажи, подредени в йерархичен ред – от папата и императора до най-ниския социален слой, просяка и сиромаха. Този „танц” е съпроводен от разговор, в куплетна форма, между смъртта и всеки участник в хороводната процесия.

В биографичния очерк „Модест Петрович Мусоргски” В. Стасов пише: *„Освен тези четири („Приспивна”, „Серенада”, „Трепак”, „Пълководец”), предложих и други теми: смърт на строг фанатичен монах в килията си при далечни удари на камбани; смъртта на политически изгнаник, който се завръща обратно и загива във вълните виждайки родината си; смъртта на млада жена, умираща сред спомени за любовта и последния прелестен бал, и накрая, няколко други теми.”* (Stasov). Върху макабрена тема известният критик има собствен поглед

и художествено-образна визия. В средновековната алегория вижда възможност да се интегрират исторически събития от руския национален колорит. В писмо до Голенищев-Кутузов той предлага разнообразие на сюжетните действия, изградени върху руската история: *„Не можем ли да направим войната не настоящата, а древно-руската, на езичниците-руснаци, срещу печенегите, половците или когото искате! В крайна сметка това би ви дало веднага нови цветове“*; *„Като цяло бих предложил сцените да са от различни епохи. Това е по-разнообразно, по-богато и по-благодарно...“* (Vasina-Grossman, 1956, p. 205).

Свидетелство, което потвърждава руските корени на първоначалния замисъл, е заглавието на цикъла, споменато в автобиографичната записка на Мусоргски: *„Danse macabre russe“* (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 269). Но в процеса на творческа реализация на вокалния цикъл настъпва обрат. Създава се произведение рисуващо обобщаващия и универсален образ на смъртта, не ограничен от конкретиката на исторически места и събития с национален колорит, а кондензиран в типичната общочовешка събитийност на краен антагонизъм – живот – смърт. Върху мистичния алегоричен сюжет изпъква трагизмът на реални музикални картини. Промяната в семантичната образност трансформира и заглавието на творбата. *„Скъпи мой приятелю Арсений, - пише Мусоргски на Голенищев-Кутузов - първото ни издание на «Макабра» приключи, за днес е написана Серенада... Мисля, че ще се съгласите с най-простите заглавия, които трябва да бъдат дадени на новия ни албум... Нарекох новото дете - албума «Тя»... вие и аз «разоряхме» албума - «Без слънце» и орем албума - «Тя»“* (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 191).

Кое подтиква композитора да промени заглавието на цикъла, което ни е познато днес – *„Песни и танци на смъртта“*? В руския език (както в българския език) думата „смърт“ е в женски род, т.е. смъртта се идентифицира с образа на жена – „Она“ (Тя), което е причина Мусоргски да предложи това заглавие в писмото си до Голенищев-Кутузов. Но сюжетната драматургия на всяка песен дава широко поле на мултиконтекст на образната същност на смъртта и рисува протагониста с различна „визуална“ и смислова характеристика. Ако смъртта в „Приспивна“ е персонифицирана в образа на дойка, в „Трепак“ олицетворява природната стихия, то в „Серенада“ се презентира в лицето на трубадур, свирещ под прозореца на своята любима. В последната песен смъртта е пълководец на убитите войници на бойното поле. Тази многоликост на образа на протагониста смърт „налага“ избор на по-неутрално и обединяващо заглавие.

Творческата идейна „архитектура“ на цикъла *„Песни и танци на смъртта“* разкрива желанието за разработването на широка галерия от разнообразни и характерни образи, което отбелязва В. Стасов в биографичния очерк за Мусоргски. Също така, сред запазените тетрадки-

чернови на Голенишчев-Кутузов до предварителния ескиз на стихотворението „Трепак” („Мужик”) са изписани 12 заглавия:

1. Богаташ (Богач) 2. Пролетарий (Пролетарий) 3. Болна жена (Больная барыня) 4. Високопоставен служител (Сановник) 5. Цар (Царь) 6. Младо момиче (Молодая девушка) 7. Селянин (Мужичок) 8. Монах (Монах) 9. Дете (Ребенок) 10. Търговец (Купец) 11. Свещеник (Поп) 12. Поет (Поэт) (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 191)

Може да се предположи, че тези заглавия са записани по предложения, направени от Стасов (част от тях са споменати в биографичния очерк „Модест П. Мусоргски”), но по-вероятно е да са компилация от идеите на критика и на Голенишчев-Кутузов в сътрудничество с Мусоргски. Думите Богаташ, Пролетарий, Селянин са отбелязани в ръкописа със специални знаци (пред 1, 2, 7). Тяхното идеологическо послание загатва за идейна намеса на композитора, силно съпричастен към негодите на обикновения човек и критично отнасящ се към руската действителност. Другите теми за песните – цар, свещеник, монах, търговец и т.н. съответстват на социалния статус, характерен за средновековната сюжетност.

Известна е дарбата на Мусоргски в сферата на поезията. Композиторият създава текстове към своите опери (с изключение на „Женитба”) и за много от романсите си (вокалният цикъл „Детска”, „Надгробно писмо”, „Раек”, „Светик Савишна”, „Коза” и др.). „Разбира се, в «Борис Годунов» и «Сорочински панаир» много и в идеите, и в текста е от Пушкин и Гогол. Въпреки това и в тези произведения и особено в «Борис Годунов» се проявява могъщата и оригинална воля на гениалния композитор” (Orlov, Pekelis ed., 1972, p. 6). Неговият драматургичен и режисьорски талант, комбиниран с поетичната му дарба, е основание, което позволява да се предположи, че освен редакторската намеса при „обличането” на думите с музика, Мусоргски активно е участвал в сюжетното и драматургично изграждане на творбите. В този творчески процес работата върху литературния и музикалния текст се изгражда почти паралелно, за разлика от другите творби (вокален цикъл „Без слънце”, „Забравен”), където Мусоргски използва вече готови стихотворения на Голенишчев-Кутузов.

Първата създадена творба от вокалния цикъл е песента „Трепак”. Тя е посветена на големия руски бас Осип А. Петров, първият изпълнител на партията на Борис от операта „Борис Годунов”. По свидетелство на В. Стасов е завършена на 17.02.1875 г. Поради своето „първенство”, тази творба е най-близка до замисъла на критика за руски сюжетно-образен характер. Може да се предположи, че под влияние на семантичното значение на първата дума „danse” (танц) от словосъчетанието „Danse macabre”, Мусоргски използва руски народен танц (трепак – стар руски танц, в бързо темпо и двувременен размер) за изграждане на национална образна картина, а изборът на типичен руски персонаж – пиян селянин от

А. Голенишчев-Кутузов, определя социалната насоченост на сюжета. Но в тази конкретика на руския колорит и социален подтекст, трагичната съдба на обикновения човек се трансформира във философско обобщение. В.А. Васина-Гросман отбелязва, че „*Съдбата на пияния мъж в това време не е индивидуална, а социално състояние*” (Vasina-Grossman, 1956, p. 208) и в тази социално обобщена образност творците на „Песни и танци на смъртта” откриват основата, импулса на новите си търсения, развивайки ги в следващите части на цикъла. Макабрната сюжетност е смисловата база, върху която се изграждат универсално значими звуко-изобразителни картини. Поетът и композиторият надграждат традициите на „Макабра” и насочват своите търсения към реална образност с акцентирание на емоционално-психологическата изразност.

Песента „Трепак” е единствената песен от вокалния цикъл, в която танцувалния жанр е основа на сюжетната драматургия. В следващите пиеси - „Приспивна” и „Серенада”, Мусоргски изгражда драматургията на мрачните картини, използвайки песенни жанрове. Краткият срок, в който са създадени (композирани са в рамките на един месец), свидетелства за големия ентузиазъм, с който работят творците. „Приспивна” е завършена на 14 април 1875 г. и е посветена на Анна Петрова-Воробьова (съпруга на О. Петров), „Серенада” на 11 май 1875 г., посветена на Людмила Глинка-Шестакова (датите са по биографичния очерк за Мусоргски от В. Стасов).

Интересен аспект в историческото изследване на творческия генезис на цикъла е неговата структурна организация. Със завършването на „Серенада” у Мусоргски се очертава драматургичният план на цикъла. В писмото до Голенишчев-Кутузов от 11 май Мусоргски пише: „*Първият брой ще бъде публикуван (надявам се) в този ред: 1, «Приспивна» песен, 2, «Серенада» и 3, «Трепак»*” (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 191). Тази последователност на песните е обединена чрез пространственото разгръщане на фоновия декор. От интимната камерност на малката стая („Приспивна”), през разширяващото се пространство на градската атмосфера („Серенада”) до природната картина на горския пейзаж („Трепак”). Принципът на грацията продължава и към последната песен „Пълководец” (създадена две години по-късно в 1877 г.), в която сюжетното действие на макабрната картина се разгръща в пространството на бойното поле. Тя се явява квинтесенцията на цикъла. В нея драматичната и драматургична концентрация достига своя апотеоз на обобщеност и универсалност, изобразен чрез сцената на компактна общочовешка трагедия.

Мусоргски възнамерява да издаде първият албум на цикъла (състоящ се от трите песни) и да продължи с работата върху следващия. Но както споделя Стасов „...*Мусоргски, макар и изключително доволен от тях (сюжетите предложени от критика), нямаше време да ги изпълни, само ми свиреше някои откъси оттам*” (Stasov).

Минават две години между създаването на първите три и появата на последната песен на вокалния цикъл „Пълководец“. Единственият запазен документ, споменаващ творбата, е писмо на Мусоргски до поета с дата 5-6 юни 1877 г.: „Скъпи приятелю Арсений, днес не мога, но утре, направо от службата, съм твой и не сам, а с нашия «командир»” (Orlov, Pekelis ed., 1971, p. 229).

Литературната основа, върху която Мусоргски изгражда мащабния и грандиозен финал на вокалния цикъл, е поемата „Триумф на смъртта“. Заглавието и семантично-съдържателната образност на стихотворението е в синхронна връзка с иконографския сюжет „Триумф на смъртта“, зародил се в XIV век в Италия. В поемата на Голенищев-Кутузов, както в средновековната визуална алегория, смисловият акцент не е върху индивидуалната смърт, а върху гибелта на широк слой от хора, т.е. колективната гибел. Различието между тях (средновековната презентация и стихотворението на поета) е в причинно-следствената неизбежност. Ако в средновековния „Триумф на смъртта“ поводът за апокалиптичната образност е чумната епидемия (според повечето изследователи медиависти), т.е. външно явление, то в творбата на Голенищев-Кутузов това е войната, нерационалната деструктивна човешка същност, водеща до масова смърт. Тя не е неочаквана и непредвидима, какъвто е смисловият контекст в средновековната алегория, тя е предизвикана и очаквана. В „Пълководец“ поетът и композиторият реализират най-драматично наситения и всеобхватен макабрен образ в цикъла, победа – апотеоз на триумфиращата смърт.

Песента „Пълководец“ е посветена на Голенищев-Кутузов, съавтор, сътворец на вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта“, един от „бисерите“ сред световните камерно-вокални шедьоври. По този начин Мусоргски изразява своето уважение и признание към Голенищев-Кутузов, вдъхновител на музикалното въображение на композиторията.

Историческото изследване на генезиса на вокалния цикъл „Песни и танци на смъртта“ и обстоятелствата в живота на Мусоргски, които са свързани с обръщането към тематиката „Danse macabre“, спомагат за по-задълбоченото вникване, разбиране и интерпретация на творбата. От синтезираната „генеалогия“ на произведението се установява близкото сюжетно родство между средновековната макабрена алегория и вокалния цикъл. Открива се структурна взаимовръзка между серията гравюри на Ханс Холбайн „Танци на смъртта“ и произведението на Мусоргски и Голенищев-Кутузов. И двете творби са изградени като серия от отделни картини, обединени от главната героиня-смъртта. Няма исторически сведения дали авторите на цикъла са познавали творбите на Х. Холбайн или други образци на средновековната алегория. В. Стасов, изключително ерудирана личност, изкуствовед, музикален и художествен критик, работи в обществената библиотека в Петербург. Като неин служител, той често пътува на семинари и срещи из Европа и може да се предположи, че

не един път е виждал оригиналните изображения на макбрена иконография, както и възможността да се запознае с творбите на Дюрер и Холбайн. Мусоргски също е известен със своята начетеност и осведоменост. Ако се вземе като отправна точка работата на композитора върху либретата на оперите „Борис Годунов” и „Хованщина”, неговата настойчивост да навлезе и изясни всеки детайл от сюжетната историческа драматургия, аналогично може да се предположи, че не познава само музикалните презентации на Лист и Сен-Санс, но задълбочено е изучавал спецификите и многообразието на визуалното средновековно съдържание. Иновационен аспект във вокалния цикъл е концентрираната художествено-реалистична музикална изразност. За разлика от средновековната „Макабра”, където се набляга на социалния статус на персонажите, тук се акцентира на психологическата ситуация и наситената емоционална интензивност на музикално-драматургичната изобразителност, с което се засилва динамичното въздействие на тематиката. Образът на протагониста се трансформира всъщност с разнохарактерни „обективизирани” човешки качества. Смъртта е представена в образи от „плът и кръв”, което насища емоционално-асоциативното напрежение.

Въпреки вдъхновението на композитора и бързината, с която създава песните, цикълът се състои само от четири части. Когато Шостакович оркестрира „Песни и танци на смъртта”, му „хрумва мисълта, че може би то има този малък «недостатък», че е ... кратко: целият цикъл съдържа само четири номера” (Shostakovich, 1975, p. 274). Желанието за по-голяма палитра от образи, за което свидетелстват и Стасов, и Мусоргски, не се осъществява, но е създадена творба в световното музикално наследство, която е емблематична за високохудожествена презентация на средновековната сюжетност „Danse macabre”.

Литература

- Васина-Гроссман, В. А.** (1956). *Русский классический романс XIX века*. Москва: Академии наук СССР.
- Литературное наследие. Мусоргский, М.П. Письма. Биографические материалы и документы.* (1971). Съст. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Москва: Музыка.
- Литературное наследие Мусоргский.* (1972). Съст. А.А. Орлова и М.С.Пекелис.Москва: Музыка.
- Римски-Корсаков, Н. А.** (1978). *Летопис на моя музикален живот*. София: Музыка.
- Стасов, В. В.** *Модест Петрович Мусоргски*. http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1881_modest_ptrovich_musorgskiy.shtm (Свалено 22. 05. 2022, 16:15).

Шостакович, Д. (1984). *За времето и за себе си. 1926-1975*. София: Мuzика.

References

Red. A. A. Orlova, M. S. Pekelis. (1971). *Litearaturnoe nasledie Musorgsky*. Moskva: Muzika.

Red. A. A., Orlova, M.S. Pekelis. (1972). *Litearaturnoe nasledie. Musorgsky*. M.P. Pisma. Biograficheskie materiali i dokumenti. Moskva: Muzika

Rimsky-Korsakov, N.A. (1978). *Letopis na moq muzikalen jivot*. Sofia: Muzika.

Shostakovich, D. (1984). *Za vremeto i za sebe si. 1926-1975*. Sofia: Muzika.

Stasov, .V. *Modest Petrovich Musorgsky*.
http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1881_modest_ptrovich_musorgskiy.shtm (22.05.2022, 16:15)

Vasina-Grossman, V.A. (1956). *Risskii klasicheskii romans XIX veka*. Moskva: Akademii nauk SSSR.



Author Info:

Elvira Todorova Mateva, senior lecturer
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev” Plovdiv
e-mail: elvira.mateva@artacademyplovdiv.com