

MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

№ 1 (81) • январь • февраль • март • 2025

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения

Е. В. ВИНОГРАДОВА

Разработка логотипа

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать : 24.03.2025 г.
Формат 60 × 84¹/₈. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. № 1413-25.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распро-
странены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Содержание

Alma mater

- Ю. Лебедев. Письма с фронта 3
И. Воробьев. «Звук не любить нельзя...». Беседовала М. В. Михеева 8

Толоса молодых

- Е. Быкова. Что делает классическую музыку современной? 17
К. Савицкая. Жанр фортепианной импровизации в творчестве
Н. К. Метнера 21

Теория и практика

- О. Мухоморова. А. С. Пушкин. Театральная природа сказок.
«Сказка о рыбаке и рыбке» 27

Studia

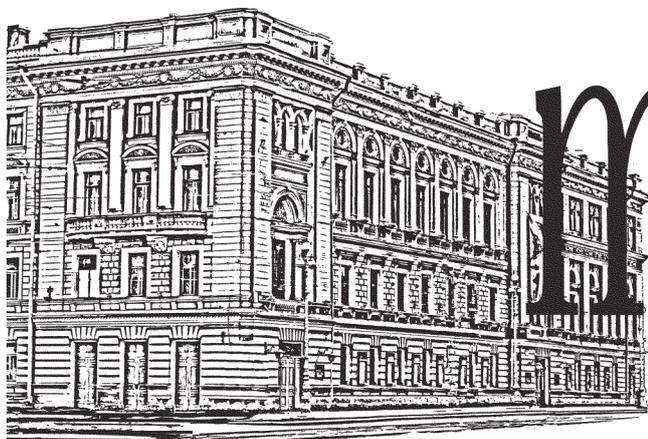
- Л. Паненкова. Тональность ля минор в произведениях Мусоргского ... 33
И. Райскин. «Не вечный для времен, я вечен для себя» 43
И. Остромильский. Ритмические ускорения и замедления
в музыке второй половины XX — начала XXI века 48

Конкурсы

- Е. Спист. Музыкальное приношение Н. А. Римскому-Корсакову 52
«Музыкальный журналист» — 2024: итоги. Подготовила М. В. Михеева 56

Наши авторы 60

В оформлении обложки использованы материалы (логотип празднования, элементы стиля) брендбука «80-я годовщина Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов», утвержденного Департаментом региональной политики, образования и проектного управления Министерства культуры РФ, а также письма военных лет профессора Санкт-Петербургской консерватории Петра Алексеевича Россоловского (1923–2014).



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (81) • january • february • march • 2025

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certficat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department

E. VINOGRADOVA

Development Logo

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 24.03.2025
Size (format): 60x84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amirit Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

- J. Lebedev. Letters from the front 3
I. Vorobyov. "It's impossible not to love sound..."
An interview by M. Mikheeva 8

Voice of the young

- E. Bykova. What makes classical music contemporary? 17
K. Savitskaya. The genre of piano improvisation in the works
of Nikolai K. Medtner 21

Theory and Practice

- O. Mukhortova. Alexander Pushkin. The Theatrical Nature of Fairy Tales.
"The Tale of the Fisherman and the Fish" 27

Studia

- L. Panenkova. The key of A minor in Mussorgsky's works 33
I. Raiskin. "Not eternal for Time, I'm eternal for myself" 43
I. Ostromogilsky. Rhythmic accelerations and decelerations in music
of the second half of the XX — early XXI century 48

Competitions

- E. Spist. Musical offering to Nikolay A. Rimsky-Korsakov 52
"The Musical journalist" — 2024: results. *Prepared by M. Mikheeva* 56

- Our authors 60

The cover design uses materials (celebration logo, style elements) from the brand book "80th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945", approved by the Department of Regional Policy, Education and Project Management of the Ministry of Culture of the Russian Federation, as well as letters from the war years by Professor of the Saint Petersburg Conservatory Peter Rossolovsky (1923–2014).

Larisa PANENKOVA
The key of A minor
in Mussorgsky's works

Лариса ПАНЕНКОВА
Тональность ля минор
в произведениях
Мусоргского

Мусоргский очень избирательно и дифференцированно относился к тональностям. Известно, например, о его предпочтении «темных» многобемольных миноров (*b-moll*, *es-moll*, *as-moll*), связанных с трагедийными страницами его музыки. *E-dur*, напротив, редко им использовался и был в числе нелюбимых¹, хотя самая светлая и возвышенная музыка — «Рассвет на Москве-реке» — начинается именно в *E-dur*. В этом могла отразиться эволюция взглядов композитора.

О художественной тонкости слуха Мусоргского свидетельствует следующее: дважды посетив оперу А. Н. Серова «Юдифь», композитор в письме к Балакиреву 10 июня 1863 года привел по памяти некоторые ее музыкальные фрагменты, причем две *Ges-dur*'ные темы он воспроизвел в *Fis-dur*. Анализируя эти записи и сравнивая их с записями, сделанными тогда же А. Гуссаковским и В. Стасовым, Е. А. Ручьевская приходит к такому выводу: «При сравнении примеров Мусоргского и Стасова–Гуссаковского бросается в глаза большая точность

The article offers an unusual look at Mussorgsky's music through the prism of the key of A minor, which has become one of the iconic characteristics of the characters in the operas "Boris Godunov", "Khovanshchina", "Sorochinskaya Fair" and a number of other works.

Keywords: M. P. Mussorgsky, figurative sphere in A minor, holiness and purity, lamentable formula, suffering and death, parody and grotesque, artistic masks.

Статья предлагает необычный взгляд на музыку Мусоргского сквозь призму тональности ля минор, ставшую одной из знаковых в характеристике некоторых персонажей опер «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» и ряде других произведений.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, образная сфера ля минора, святость и чистота, плачевая формула, страдание и смерть, пародия и гротеск, художественные маски.

записей Мусоргского, да и самих примеров у него гораздо больше. <...> Приведенные нотные примеры <...> дают неопровержимое „материальное“ доказательство качества музыкального слуха автора *Хованщины*. Память, слышание многоголосия, точность записи свидетельствуют о тончайшем абсолютном слухе Мусоргского. Даже запись медленной песни одалисок в диезах (*Fis-dur*) в размере $\frac{6}{4}$ вместо $\frac{3}{4}$ и бемолей (*Ges-dur*) у Серова, подтверждающие то обстоятельство, что Мусоргский не видел нот и приводил примеры в своем письме по памяти. Все письмо и в особенности нотные записи убеждают в том, что Мусоргский обладал феноменальным слухом и столь же феноменальной памятью» [12, с. 205].

Можно предполагать, что восточный колорит, «восточная нега» ассоциировались у Мусоргского не с бемольной сферой, а с высокой (многознаковой) диезной, чему в его музыке есть много подтверждений: *H-dur* — песнь Балеарца, ария Саламбо; *gis-moll* — «Еврейская

¹ Находясь в селе Волок Холмского уезда Псковской губернии, композитор писал в письме Балакиреву 31 марта 1862 г.: «Компанию веду с горячим пруссаком [у Мусоргского разрядкой] — воспитателем детей хозяйки имения; светлая и развитая голова ... Пруссаком мой порядочно играет на фортепиано и смекает в музыкальном деле. Он часто меня потчует *фужками Баха* ... из них *E-dur купно* с прелюдом* мне особенно приятна». (*Сноска у Мусоргского «Строй рояля понизился на полтона — fuga выходит в *Es-dur*, *E-dur*'а я не люблю») [7, с. 31].

песня» и «Старый замок» (восточный колорит в нем присутствует); *Fis* — гимн Таните («Саламбо»). Примеры трагической трактовки многодиезной сферы редки: *gis-moll* — «Быдло»², *Fis-dur* — «Над рекой»³ («Без солнца»). Есть и лирические примеры — наполненная глубокой печалью «Думка Паробка» из «Сорочинской ярмарки», начинающаяся в предельно высоких тональностях *dis-ais*. Это могло бы стать предметом специального рассмотрения.

Ля минор — тональность не столь заметная в музыке Мусоргского. Основной она является в фортепианной пьесе «Первое наказание» («Из воспоминаний детства»), «Рассказе Пимена», плаче Юродивого и хоре «Хлеба!» (из «Бориса Годунова»). Можно добавить еще десятка полтора примеров: это микроарии оперных сцен, небольшие разделы двух- и трехчастных форм, фрагменты, не составляющие обособленных разделов и даже отдельные темы. Перечислим произведения⁴, в которых тональность *ля минор* связана с характеристикой персонажа и в этом смысле является носителем определенной образности:

- фортепианная пьеса «Первое наказание» (№ 2 из цикла «Из воспоминаний детства»)⁵;
- вокальная сценка «Ах ты, пьяная тетеря!» (раздел середины);
- вокальная шутка «Стрекотунья белобока» (три небольших фрагмента);
- «Рассказ Пимена» («Борис Годунов», I д., 1 к.);
- плач Юродивого («Борис Годунов», IV д., 1 к.);
- хор народа «Хлеба!» («Борис Годунов», IV д., 1 к.);
- вокальная миниатюра «В углу» («Детская», № 2, первая строфа 2-го раздела);
- эпизод со столетней Афимьей («Борис Годунов», сцена под Кромами);
- два микроарии Марины: «Не мне, привыкшей к блеску» и «Мы и в хижине убогой» («Борис Годунов», III д., 1 к.; III д., 2 к.);
- тема Подьячего и его реплики в сцене с Шакловитым («Хованщина», I д.);
- микрокуплет Шакловитого «Ой, не хоти узнать» и его реплики в сцене с Подьячим («Хованщина», I д.);
- хор стрельцов «Гой вы, люди ратные» («Хованщина», I д.);
- песня Кузьки «Ох, мне не вмоготу» («Хованщина», III д.);
- 2-я строфа песни Марфы «Гордый батя твой» («Хованщина», IV д.)⁶;
- 2-й раздел хора черноризцев «Пламенем и огнем священным» («Хованщина», V д.);

- «Колыбельная» («Песни и пляски смерти», № 1);
- тематизм Хиври в «Сорочинской ярмарке»: микроарии «Так ты меня не слушаться» и «Это что такое!»; реплики в сцене с Черевиком (II д.); строфа «Что это за песню вы затащили!» (II д.);
- строфа Поповича «Выключая только уязвление со стороны крапивы» и его реплики («Сорочинская ярмарка», II д.).

Сфера *ля минора* у Мусоргского, конечно, не выступает некоей статичной зоной. Она трансформируется. Тем не менее внутри нее можно наметить условные градации, уловить некоторые закономерности и связи и даже выделить группы образно и интонационно родственных тем. Это наиболее очевидно в музыкальном материале произведений 1866–1870-х годов, вершиной которых явилось создание «Бориса Годунова» в 1-й редакции. В них обнаруживается некий связанный с *ля минором* образно-тематический комплекс, скрепленный общими красками диатоники и мелодическим родством. Концентрацией выразительности этой группы тем, ее особой характеристичности стал музыкальный тематизм Юродивого. Плач его, услышанный хотя бы единожды, навсегда впечатывается в память. Из плачевых интонаций Юродивого затем исходит, разрастаясь до вопля, мольба народа «Кормилец-батюшка, подай Христа ради» (хор «Хлеба!»). Интонационно близка плачу Юродивого и его пророческой песне жалоба ребенка в вокальной миниатюре «В углу» из цикла «Детская», а предшествующие ей «вздохи» фортепиано — аналог ламентаций Юродивого в обращенном виде (*e-f* вместо *f-e*).

На этом этапе творчества Мусоргский как будто приберегает *ля минор* для определенного контекста: ее «белые одежды» символизируют сферу *святости* (Юродивый) и *чистоты* (ребенок). В сущности, *чистота* и *святость* смыкаются. Не случайно в драматичном, наполненном модуляциями «Рассказе Пимена» (с тональной осью *a*) именно в *ля миноре* впервые звучит лейтмотив *святого отрока* Димитрия («Борис Годунов», I действие, 1 картина, ц. 36). Трепетно-прозрачная, словно лучом прожектора, «высвеченная» диатоникой тема царевича, уходит ввысь, как будто, по выражению Е. М. Левашева, «душа убитого возносится к небесам» [5, с. 482].

С этим сольным эпизодом оперы перекликается (и в чем-то симметрично его отражает) рассказ Пимена в «Грановитой палате» (IV действие, ц. 38), где сквозь *d-moll* вновь «просвечивает» *ля минор*. Общность двух этих рассказов в их непосредственном фокусирова-

² В *gis-moll* нотирован вариант рукописи предсказания Марфы («Хованщина», II д.), но в конечной версии композитор оставил *as-moll*.

³ *Fis-dur* здесь доминантовый, при ключе Мусоргский выставил 7 диезов.

⁴ В определении жанра и формы (песня, строфа, микрокуплет, микроария) используется терминология Е. А. Ручьевской [12].

⁵ В пьесе № 1 «Няня и я» *ля минор* тоже есть.

⁶ В этой строфе, являющейся вариацией 1-й строфы (с перенесением мелодии на квинту вверх при той же гармонизации), сохраняется тональная переменность устоев *d* и *a*, но устой *a* становится окончательным.

нии на образе убиенного царевича, они несут на себе его «отраженный свет». Там, где *ля минор* характеризует действие, он подвижно-изменчив, хроматизирован (как в «Рассказе Пимена», воссоздающем атмосферу смятения, надвигающегося ужаса). Но момент первого появления темы царевича Димитрия отмечен пронзительным светом диатоники *ля минора*, обнажающей жертвенную чистоту убиенного отрока.

С другим кругом интонаций связан тематизм вокальной шутки «Стрекотунья белобока». Эта прелестная жанровая зарисовка брызжет радостью жизни, затейливой игрой света и тени, звукописным мельканием фактурно-гармонических и тональных красок ($F-A-a-A-a-F-f-F-d-F-A-F-a$). Небольшие *ля-минорные* фрагменты этого дивного вокального скерцо — тонкие, с оттенком грусти, штрихи в ярком калейдоскопе событий. Конечно, произведение никак не вписывается в контекст *святости*. Но его озорная свежесть, непризванная и изменчивая легкость оставляют ощущение шаловливой *детскости* и *чистоты*.

«Белизна» *ля минора* резко выделяется на фоне «темных» многобемольных тональностей, характерных для Мусоргского. Подобно чистому источнику прозрачной воды, вдруг обретаемому среди лесных топий, она возникает порой неожиданно, из «густых бемольных глубин». Таково появление *ля минора* в сцене Юродивого с мальчишками (вслед за *Des*) и в вокальной сценке «В углу» (вслед за *f*). В этих примерах, образная близость которых очевидна, одинаков и способ «попадания» в *ля минор* — через остановку действия резким аккордом *sf* (ум. VII₇), в результате чего вдруг происходит изменение звуковой материи: она истончается, становится прозрачной, невесомой, «свертывается» в один звук. Сходны и пассажи «хаотического блуждания в бемольных хроматизмах», предшествующие модуляции в *ля минор*. Смысл резкой смены тональностей — антагонизм противоположных сфер: Юродивый не от мира сего, он несовместим ни с чем земным. Появление Юродивого словно противостоит потоку времени, меняет картину мира. Так же и с наказанным мальчиком: ум. VII₇, повисающий на долгой фермате (плачущий ребенок требует к себе особого внимания), разграничивает художественную форму пьесы на две части (АВ), предельный контраст которых остроумно иллюстрирует «абсолютную противоположность» грешного мира «злой и старой» няни (сфера *бемольного хаоса* — А) «райским кушам» «ангельски-безвинного» создания (сфера *ля минора* — В).

В комической вокальной сценке «Ах ты, пьяная тетька!» (слова Мусоргского) *ля минор* (во втором эпизоде середины трехчастной формы АВА₁) хотя и готовится весьма оригинальным накоплением диатонической неустойчивости⁷, но эффект его «вторжения» ошелом-

ляющ! Поток бранных увещаний внезапно обрывает истовый и песенно-выразительный дуэтный «вопл» мужского и женского голосов. Подобный островку в бушующем море, он становится точкой притяжения, центром художественной формы и кульминацией произведения.

Сфера тональности *ля минор* у Мусоргского диатонична. Диатоника — совсем не редкость в его музыке. Редкостен сам союз диатоники с девственной чистотой *ля минора*, вызывающий ощущение безысходного горя. В трепетно-хрупком вступительном трехтакте темы Юродивого нет опорности, нет баса — нет земного. Обнаженно-беззащитно и пронзительно-диссонантно наложение трезвучия *ля минора* на плачущую интонацию *f-e*. Еще более печальны нисходящие аккорды постлюдии ($a|_6-VII_6-I$ на педали тоники *a*).

Трогательен и изысканно хрупок интонационный образ «хныкающего» мальчика Мишеньки в вокальном номере «В углу» (из «Детской»). Подобно тому, как неустойчива и подвижна психика обиженного ребенка, тональность *ля минор*, едва обозначившись, мгновенно «ускользает» от своей тоники (то ли в *f-moll*, то ли в *b-moll*). «Плачущий» рисунок мелодической линии, уходящей от c^2 (терция *a*/квинта *F*) в «бемольную тень» ($k\ es^2, f^2$) одновременно и прост, и художественно тонок. Интонационный комплекс первой реплики ребенка опирается на гармоническую последовательность $a|_4-VI-b-b_6-a|_4$, гибкость и естественность которой обеспечивает ладовое балансирование $a|_4-VI$. Органичен и мимолетный «заход» в *b-moll* (то ли тонику, то ли гармоническую субдоминанту *F*). Это характерная для Мусоргского область «расширенной диатоники» — наивный и изменчивый мир ребенка непорочно («диатонически») чист.

В музыкальном языке Мусоргского наполнена смыслом каждая деталь, «значим, семантически каждый шаг, каждое интонационное движение, смена гармонии, не говоря уже об основном характере интонаций» [11, с. 272]. Необычность красок *ля минора* в миниатюре «В углу» — это иллюстрация неординарной полиладовой природы слуха Мусоргского, для которого ладовые связи обусловлены пластикой речевой свободы мелодики. Мелодический голос в отрыве от гармонии «прочитывается» здесь в *f-moll* или *b-moll*. Пример более «упрощенной» политональной модели — главная тема «Ночи на Лысой горе», где возникает диссонантное наложение мелодии в *a-moll* на гармонические опоры *d-moll*.

Область *ля минора* в произведениях эпохи «Бориса Годунова» сопряжена со страданием. «Малая толика» его концентрации — в образе наказанного ребенка, сквозь детские слезы которого проглядывает улыбка композитора⁸ — в столь неожиданном ракурсе здесь проявилась свойственная его стилю антиномия трагического и коми-

⁷ Появление *ля минора* готовит диатонический предыкт на натуральной доминанте с последовательностью $eI-eI_7-IF$ и мелодическими вершинами квинты и натуральной септимы — предвестник темы дуэта.

⁸ В заключительном номере «Детской» («Поехал на палочке»; 1872) *ля минор* напоследок еще раз на миг напомнит о себе в плачевом взгляде упавшего Сержиньки «Ой, ногу!» (т. 52), где Мусоргский с добрым юмором словно посылает привет наказанному «В углу» Мишеньке.

ческого. Предельная степень страдания — в хоре «Хлеба!». Эпиграфом к «Борису Годунову» Мусоргский поместил слова: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею». Глубокое и очень верное уточнение к ним дал Г. В. Свиридов: «...Мусоргский обращался как к своему идеалу не просто к народу, а к народу православному, к народу, славящему Слово» [13, с. 271–272]. Трактовка этих часто цитируемых, но загадочных слов Мусоргского может быть и такой: главной идеей, главным духовным завоеванием русского народа стала *святость*, а для ее достижения «очистительным горнилом» выступает страдание. Народ предстает в хоре «Хлеба!» на пределе страдания, очищенным страданием и тем самым отделенным от греха, то есть в *парадигме святости*. Музыкальный язык Юродивого (*святого*) и *народа* един; они связаны общей судьбой, а сама эта судьба есть бесконечное страдание. Плач народа является продолжением плача Юродивого, а плач Юродивого — выражением народного горя.

В том же «страдательном поле» и *ля-минорный* дуэт в «Пьяной тетере». Ситуация трагикомична еще и потому, что смысл *причитаний* «Ох, головушка бедная, охти! Ох ты, доля горькая, охти!» совершенно различен с точки зрения Пахомыча и его жены (сценка имеет подзаголовок «Из походов Пахомыча»): жена оплакивает горькую свою судьбу, а муж скорбит о побитой голове. Экстраординарность появления дуэта — драматургический «перл» Мусоргского, равно как и его пронзительная песенность, противостоящая декламационной моноритмии крайних разделов произведения. Вопреки авторской ремарке над женской партией («капризно, с криком»), призванной усилить комизм, дуэтный вопль «взрывает», «переформатирует» ситуацию, обнажая в ней глубокий трагизм. Может быть, именно для выявления этих «невидимых миру слез» Мусоргскому понадобилась здесь трагическая выразительность *ля-минорной* диатоники, усугубленной резкой модуляцией всех музыкальных средств (мелодики, метра, ритма, фактуры). Это смысловая доминанта произведения. А ее интонационная и жанровая основа (песня-плач) стала прообразом хора «Хлеба!».

Игра смыслами — корневое свойство стиля зрелого Мусоргского. «Пьяная тетеря», созданная в начале этапа зрелости в 1866 году (такую точку отсчета определил сам композитор), — произведение выдающееся, но явно недооцененное⁹. Мусоргский, по-видимому, сам не давал ему хода¹⁰. Однако следует не согласиться

с авторитетным мнением А. Н. Римского-Корсакова, который первым из исследователей посвятил эссе этому вокальному опусу и увидел в нем «растянутость пьесы», «бедность аккомпанемента», «некоторую гармоническую скудость» и отсутствие «кульминационного пункта» (!) [10, с. 74]. Напротив, музыка «Пьяной тетери» отмечена ярчайшей выразительностью, достоверной оригинальностью художественного языка (и гармонии, и аккомпанемента в том числе). Его самобытной форме присущи динамичность и симметрия, а вокальной декламации — органичная гибкость и изменчивая новизна. По своим художественным достоинствам произведение не уступает созданному двадцатью днями ранее «Гопаку» (слова Т. Шевченко в переводе Л. Мея), переключаясь с ним не только сюжетно, но и в деталях музыкального текста¹¹.

Ля-минорная сфера в произведениях 1866–1870 годов, кроме родства образного и диатонического, скреплена схожестью мелодического рисунка тем. Мелодия от квинтового тона движется вверх к септимере натурального минора и постепенно спускается обратно к квинте (или далее к нижней тонике).



Эта мелодическая канва схематически близка траектории движения голоса в *причете* — быстрому восхождению/забросу к фиксированной вершине (максимальное напряжение) и последующему его спаду (сброс напряжения). Можно утверждать, что выше охарактеризованные *ля-минорные* темы у Мусоргского (за исключением лейтмотива царевича и «Стрекотуны белобоки») — это плачи. Их мелодический контур исходит из единой *плачевой* формулы с вершиной на септимере натурального минора, которая по остроте напряжения становится самой выразительной и запоминаемой слухом деталью. В первой строфе песни Юродивого этого хода нет, но он появляется далее в мажоре («Христу поклонимся»), где плачевый его характер смягчен, затушеван отсутствием минора и доминантовой (а не тонической) гармонией. Вариантно формула может достигать верхней тонике, как во второй фразе ребенка («В углу»).

В группе *ля-минорных* тем этот плачевый рисунок ярко обозначился в мелодии дуэта вокальной сценки «Ах ты, пьяная тетеря!» и, видимо, послужил инвариантом для последующих¹². Строгая простота мелодии дуэта, не содержащего, кроме формулы, никаких дополни-

⁹ Весьма интересное и обоснованное объяснение этому приводится в статье В. В. Горячих [2].

¹⁰ А. Н. Молас в письме к А. Н. Римскому-Корсакову, собиравшему материалы о Мусоргском, привела такой факт: «Я вспомнила пьесу Мусоргского: „Ах ты, пьяная тетеря!“ Он мне ее показывал как-то у нас после обеда, ведь он обедал у нас почти каждый день, но придавал этой вещи очень мало значения, и сколько помню, только играл ее мне один раз. Обыкновенно у нас после обеда он долго отдыхал на большом мягком кресле (дети мои называли это кресло: Мусорянина кресло, и пока он спал, не шумели), а потом садился к роялю и долго фантазировал, а потом заставлял меня петь. Вот все, что я помню об этой вещи» [6, с. 100].

¹¹ Их общность, использование приема скороговорки отметил Г. Н. Хубов [14, с. 273].

¹² Следует заметить, что мелодический ход от квинты к септимере вверх и обратно встречается уже в ранних произведениях Мусоргского, но большей частью в темах мажорных: в *H-dur'*ной любовной песне ливийца в «Саламбо», в *As-dur'*ной «Боевой песне ливийцев». Минор-

тельных интонаций, оттенена лишь выразительным ритмическим продлением опорных тонов (квинты и натуральной септимы) и «глубоким» спадом вниз до тоники. Драматизм достижения вершины подчеркнут и обострен ее диссонантным сочетанием с тонической гармонией (пример 1).

В следующих примерах плачевый оборот дополняется новыми деталями. В мелосе ребенка («В углу») он украсился выразительными речевыми интонациями: опеванием исходной квинты ($e-f-e$), затрудняющем подъем к вершине и умножающем ее напряженность; усложнением линии спуска (утроением звука f) и «страдательным» дактилическим окончанием на квинте e . Все эти детали усиливают художественную достоверность плача. Диссонантное сочетание мелодической вершины с аккомпанементом здесь несколько смягчено, но «ладовая конструкция» [1, с. 83], в которой осла-

блен главный устой, беззащитна и неустойчива. Мелодическая линия в этой «зыбкой ля-минорной среде» оказывается как бы в фа миноре (пример 2).

В основе хора «Хлеба!» в «Борисе Годунове» лежит наиболее развитый вариант плачевой формулы, обогащенной новыми художественно значимыми элементами (пример 3). Ее мелодический контур, опоясанный симметричными опеваниями-стяжками (исходной квинты $e-f-e$ в начале и квинты $d-c-d$ перед кадансом), обрел совершенную закругленность. В центре формулу дополнила ритмически сжатая попевка ($d-c-e-c$). Кадансовая кварта ($d-a$), словно выдох, сбрасывает напряжение. Жизненную правдивость плача подчеркивают слогораспевы. Особенно выразителен распев, рельефно выделяющий вершину мелодии g^2 , с диссонантной опорой на гармонию тоники (как и в «Пьяной тетере»). В репризном возвращении ля минора эти плачевые

Пример 1

Мусоргский М. П. «Ах ты, пьяная тетеря!» (т. 54–55)

капризно, с окриком

Жен. гол. Ох, го-ло-вух-ка, бед-на-я, ох-ти!

Муж. гол.

Пример 2

Мусоргский М. П. «В углу» (т. 32–36)

Вдвое медленнее

Я ни-че-го не сделал,

ня-нюш-ка, я чу-лок не тро-гал, ня-нюш-ка!

ный его вариант стал основой мелодики колыбельной «Спи, усни, крестьянский сын», сочиненной в 1865 году и посвященной матери композитора Ю. И. Мусоргской. Формула угадывается и в главной теме созданной летом 1867 года симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе», мелодия которой без аккомпанемента ля-минорна.

Пример 3

Мусоргский М. П. «Борис Годунов», хор «Хлеба!»
(IV действие I картина, ц. 24, т. 1–3)

24 **Allegro. A doppio più vivo. Скоро. Темп отсюда вдвое скорее**
ЮРОДИВЫЙ

Женщины и мальчишки у папорота

Сопрано *p* А — а!

Альты *p* Кор — ми — лец ба — тюш — ка, — по — дай Хри — ста ра — ди;

НАРОД

Тенора *p*

Мужчины на сцене

Басы (Из собора начинается царское шествие; бояре раздают милостыню)

24 **Allegro. A doppio più vivo. Скоро. Темп отсюда вдвое скорее**

интонации, вливаясь в нарастающий звуковой поток, готовят кульминацию «Хлеба!».

Учитывая смысловую наполненность и повторяемость мелодической формулы в музыке Мусоргского, ее закрепленную связь с определенной образной сферой, логично было бы предположить, что композитор мог иметь в своем слуховом арсенале некие фольклорные ориентиры. Их, по логике вещей, следовало бы обнаружить в музыкально-этнографическом материале Псковской области — родного для Мусоргского края. Но, как оказалось, прямых аналогий нет. Похоронные и свадебные причеты этого региона имеют гораздо более острый мелодический абрис¹³. Влияние фольклорных образцов плачей, как отмечал Головинский, у Мусоргского «сказываются в опосредованном виде» [1, с. 53]. Однако искать истоки тематизма в народных песнях его родной земли дело интересное и, как нам представляется, небесполезное. На это указывают и слова самого композитора: «...недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил» [7, с. 83]¹⁴.

Заметим, что у Мусоргского есть и другие типы плачевых интонационных комплексов. Например, два *b-moll'*ных варианта плача царевны Ксении («Борис Го-

дунов», II действие). Или причетно-колыбельная мелодика песни «Спи, усни, крестьянский сын», родственная *ля-минорной* плачевой формуле, с тем же исходным мелодическим ходом, но с яркой новой «меткой» — высокой VI ступенью.

Появление в музыкальном словаре Мусоргского определенных мелодических формул явление обычное для любого композитора. Б. Асафьев называет такого рода обороты «константой, музыкальной лексемой» [2, с. 16]. Но в творчестве Мусоргского, в самой природе его художественного мышления, глубоко укоренились закономерности традиционной народной культуры. И фольклор для него, как подчеркивал И. И. Земцовский, «не материал и не прием только, но метод и принцип творчества» [3, с. 32]. Отсюда и народная «попевочно-вариационная лексика», и некоторые «предпочтительные музыкальные клише» [3, с. 33]. Плачевая *ля-минорная* мелодическая формула стала одной из знаковых, «концептуальных» [3, с. 35] в музыкальном словаре Мусоргского эпохи 1866–1870-х годов. На новом этапе творческого пути функция и место этой попевки станут иными и будут возникать среди других интонаций и тональных сфер. «Вскисая», по выражению композитора, в его творческой памяти, модифицируясь, меняя ладовую

¹³ Примеры плачей приведены в трудах И. И. Земцовского [4], коллектива авторов Санкт-Петербургской консерватории [8], Е. Н. Разумовской [9].

¹⁴ В настоящее время нет полного свода народных песен в записи Мусоргского. Единственным образцом юго-востока Псковской области (его родного края) является свадебная «Приданные, удалые», записанная композитором от М. Ф. Шишко. Это убедительно доказала М. Шейченко [15].

и тональную окраску, ритмику, жанр, эта формула будет прорасти в новых образных мирах его музыки и нести иную смысловую нагрузку. Пример тому — начало «Старого замка» из «Картинок с выставки».

С *ля-минорными* страницами сочинений последующих лет («Бориса Годунова» во второй редакции, «Хованщины», «Сорочинской ярмарки») дело обстоит иначе. Художественные задачи первого этапа творчества перестали быть актуальными для Мусоргского. Изменился его музыкальный тематизм, связанный теперь уже с другими средствами выразительности, типом интонаций и формообразования. Значение *ля минора* тоже изменилось. Иным стал «социальный» статус представляемых им персонажей. Это иллюстрирует уже музыкальный материал Марины Мнишек¹⁵. Оба ее микроариозо из III действия «Бориса Годунова» («Не мне, привыкшей к блеску», 1 картина, ц. 45; «Мы и в хижине убогой», 2 картина, ц. 56) написаны в жанре мазурки (лейтжанр Марины) и имеют интонационные переключки. Если в первом из них, пряча свою надменность, Марина *прикидывается* послушной дочерью церкви (*личина смирения*), то во втором она уже откровенно *издевается* над Григорием, высмеивая немыслимое для нее «счастье в хижине убогой». Происходит резкая трансформация сферы *ля минора* из поля *святости* и *чистоты* в область *пародии*. В этом *смеховом* контексте *ля минор* предстает и в небольшом, но значимом эпизоде со старухой Афимьей в Сцене под Кромами (ц. 9)¹⁶.

Если ранее *ля минор*, выступая даже в довольно развернутых фрагментах (рассказах Пимена), был адресно направлен на характеристику определенного персонажа, то теперь он появляется и в больших сценах как тональность *объединяющая* («Хованщина», I действие; «Сорочинская ярмарка», II действие, сцены Хиври с Черевиком, Хиври с и Поповичем)¹⁷. При этом и образная его обусловленность сохраняется. Зачастую присутствует и диатоническая краска, но уже интонационно новая, большинство перечисленных фрагментов (как темы¹⁸, так и более развернутые эпизоды — хоры, песня Марфы) диатоничны. Недиафонические включения — реплики Подьячего («страх и ужас ... в скерцозном облици» [12, с. 74]) и Шакловитого (увеличенное трезвучие как элемент «комплекса дьявола» [12, с. 75]) — приемы художественного гротеска¹⁹. *Ля минор* эпохи «Хованщины» — это балансирование на грани реального и смехового мира.

В «Хованщине» семантика этой тональности значительно сложнее поддается объяснению. Под ее «знаменателем» здесь хоровые эпизоды стрельцов и монахов-раскольников, противоположные по внутреннему и внешнему пафосу. Молодечки-буйной, разбойничье-разрушительной стрелецкой удали противостоит направленный на созидание монашеский аскетизм.

В первой сцене оперы, где *ля минор* тональность главная, в его ареале находятся совершенно несовместимые персонажи: Подьячий, Шакловитый, стрельцы. Далее, в третьем действии с *ля минором* будет связан образ стрельца Кузьки, а в четвертом и пятом — Марфа и снова раскольники. Каждый из них охарактеризован собственной *ля-минорной* темой, при этом внутренние устремления у всех разные. Роль тональности *ля минор* в «Хованщине», таким образом, вероятно, состоит в собирании всех персонажей «под одно крыло», в «единый народ».

В начале работы над «Хованщиной» в июле 1872 года композитор писал В. В. Стасову: «Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII-го Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась и дышать* стала [у Мусоргского здесь разрядка. — Л. П.]. <...> „Ушли вперед!“ — врешь, „там же!“ Бумага, книга ушла — *мы там же*. Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось* — *там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же!*» [7, с. 100]. Возможно, в том и состоял замысел Мусоргского, чтобы показать всех героев «Хованщины», даже мнящих себя важными и значительными, лишь невольными фигурами на поле общей исторической драмы, равно влекомые к гибельному концу.

Е. А. Ручьевская определяет идею «Хованщины» как противопоставление *верха* и *низа*, материального и духовного. Из персонажей первой группы (к коим относятся монахи-черноризцы, Марфа и Досифей) с *ля-минорной* сферой соприкасаются Марфа и раскольники. Но интонационного родства в их тематизме нет. Однако в IV действии художественная лексика Марфы качественно меняется, в ее музыкальной речи некоторым образом отражаются языковые нормы раскольников. Это становится заметно при сопоставлении песни Марфы «Видно, ты не чуял, княже» и хора черноризцев

¹⁵ Дата в конце автографа «Уборная Марины в Сандомирском замке... 10 февраля 1872 года в Петрограде».

¹⁶ Дата в рукописи в конце картины «23 июля 72 г. в Петрограде».

¹⁷ *Ля минор* в сцене у Василия Блаженного тональность не просто сквозная (из-за возвращения песни Юродивого в конце картины), но тональность сущностная, «удельный вес» ее не сравним ни с «Хованщиной», ни, тем более, с «Сорочинской ярмаркой».

¹⁸ В «Хованщине» возникает явление нового качества тематизма — множественность микротем у того или иного персонажа, обоснованное Е. А. Ручьевской. Тематика эти микрофрагменты делает «семантически значимой, большая или меньшая синтаксическая автономия, повторность и участие в развитии» [12, с. 81].

¹⁹ В тематизм Хиври в «Сорочинской ярмарке» Мусоргский вносит и «малороссийский оттенок» — гармонический и мелодический виды минора.

«Враг человеков» — двух «неочевидно»-ля-минорных фрагментов. Общность мелоса Марфы и черноризцев в архаизации тонально-ладовых конструкций тем, их нарочитой аскетизации, размытости (особенно у черноризцев) тональных устоев. Отсюда и тональная неоднозначность. Мелодика хора, близкая модально-архаичной, облачена в почти «нетональную» гармонию. Благодаря этому музыкальный образ как бы лишается земных опор, земных устремлений и обретает отрешенность и иную перспективу. Во второй строфе хора устанавливается басовая педаль *ля*. Смысл происходящего итожит «погребальный» нисходящий *ля-минорный* звукоряд — провозвестник грядущей гибели.

Такую же двухстрофную композицию имеет песня Марфы. Ладовая модель ее первой строфы, как и в хоре монахов, содержит переменные опоры *d–a*. И аналогично хору, во второй строфе басовая педаль *a* закрепляет *ля минор*, сохраняя в нем фригийскую окраску (звук *b*) — отголосок *ре минора*. *Ля минор* в «Хованщине» векторно направлен к области смерти.

Среди персонажей *низа с ля-минорными* темами впервые на сцене являются Подьячий и Шакловитый, и темы их — личины, маски. У Подьячего поначалу, это маска шута, комического персонажа (I действие, ц. 21), хотя в опере он представлен как «тип мелкого беса», по выражению Е. А. Ручьевской. Любопытно отметить ее аналогию с *ля-минорным* же эпизодом со старушкой Афимьей (из сцены под Кромами; IV действие, 2 картина, ц. 9) — комический «выход хромого» (Подьячий) и «вывод слепого» (Афимья) были для Мусоргского поводом для блестящей карикатуры. Легкими штрихами он сближает обе темы: пустые тонические квинты в них дополняет едва обозначенная «старчески-слезливая» мелодия-пунктир с интонацией-перевертышем (*c–h–h* — Афимья; *a–h–h* — Подьячий) и «хромоющей» ритмикой (синкопы в теме Афимьи; пунктир в теме Подьячего). И «дышат» эти персонажи одной «атмосферой» диатоники *ля минора*, но выхолащенной, «вывернутой» по смыслу²⁰. Это пародия на *святость* и *чистоту*, смеховое их отражение.

Шакловитый — некий двуликий Янус. В *ля-минорном* микроариозо «Ой, не хоти узнать, с кем имеешь дело» (I действие, ц. 51, такт 2) он предстает одновременно в маске «поборника» Отечества (издевательский перепляс *alla russ*)²¹ и Мефистофеля (четырёхкратное «инфернальное» увеличенное трезвучие). Стрелец Кузька — персонаж, «обутый в разные лапти», находящийся на стыке трагического и комического. Его *ля-минорная* песня «Ох, мне невоготу», предваряющая песню «О сплетне» (III действие, ц. 339), — «начало игры», «на-

смешка над бабами — стрелецкими женами» [12, с. 98]. Однако тональное и интонационное сходство этой строфы с драматической темой стрельцов лишают ее однозначности. Это юмор в преддверии трагедии.

«Пределы» тональности *ля минор* в «Хованщине» распространяются и в область, которую можно назвать «показным благочестием», мнимым христианством. Это целая группа небольших речевых структур, выделенных тематически и тонально (и не только в *ля миноре*), где композитор использует церковную вербальную и музыкальную лексику. Е. А. Ручьевская блестяще назвала их «травестированием хорала». Поражает мастерство Мусоргского, у которого даже самая малая структура никогда не бывает формально-проходной, шаблонной. Примером этому — две *ля-минорные* выдержанные в культовой традиции (скорее европейской, чем русской) фразы Шакловитого²². В них он аскетично церквен, в интонациях первой фразы точно расставлены акцент и пауза, призванные ненавязчиво подчеркнуть главное слово («Со мною Бог милости тебе послал»; I действие, ц. 24, такт 3). Вторая фраза («заказец важный есть тебе...», ц. 26, такт 4) — ладо-гармонический и фактурно-колорированный, изысканный вариант первой. Сфера *ля минора* в «Хованщине» весьма обширна и бифункциональна.

Весьма выразительна роль этой тональности и в «Сорочинской ярмарке». Здесь она практически локализована образом Хиври, это «природная стихия» ее сварливого нрава. С первой же сцены (I действие, ц. 60), с первого окрика «Дурень, дурень!», обращенного к Черевнику (I действие; 2 такта до ц. 61), *ля минор* становится главным маркером героини. С ним (но и не только с ним) неоднократно связано проявление недовольства или гнева Хиври. Например, в комической ситуации, когда «из-под Поповича падает жестяная посуда» (ремарка композитора), Хивря, нервничая, раздраженно передразнивает добродушное пение Кума и Черевика «Что это за песню вы затянули! Рудуду да рудуду, рудуду да рудуду! Ну и дорудудили: аж посуда с места посвлялась!» (II действие, ц. 129).

У Мусоргского, как и у Гоголя, Хивря представлена в двух обликах: гневливой «старой жинки» и молодящейся, мечтающей о любви «Хавроньи Никифоровны». Эти амплуа во втором действии разделены и тематически, и тонально. Музыка влюбленной, грезящей о свидании Хиври окрашена дизными тональностями. Это и проходящая сквозь всю вторую (и частично третью) сцену «тема любовных мечтаний», и лирическая песня «Утоптала стеженьку» (*cis-moll*), и даже бравая «песня о Брудэусе» (*fis-moll*). Тема «любовных мечтаний», от-

²⁰ *Ля минор* в теме Афимьи имеет переменные опоры *e–a*. Но конечный устой *a* позволяет отнести этот эпизод к *ля-минорной* сфере. К тому же *ля минор*, сначала дорийский, обозначается еще до появления Афимьи (с ц. 7), но направлен он именно на ее фигуру.

²¹ Может быть, отсюда мелодическое родство этого ариозо с хором стрельцов «Гой вы, люди ратные». Парадоксальность тем-масок в «Хованщине» отмечена Е. А. Ручьевской.

²² Их гармония представляет собой кадансовый оборот, с легким намеком на католическую органную традицию: 1) *a1–VI–IV–I₄–V–I(A)*; 2) *cis–aIV₉–II₅–I₅–V–I(A)*.

крывая второе действие в «лучезарном» *H-dur* (ц. 3, 10), в следующих проведениях «теряет» дизезы (*E-dur*, *D-dur*), как будто радужные надежды Хиври на любовь потихоньку тают. А там, где она «верна себе», где прорывается гневливость ее натуры, нередко возникает *ля минор*. Это замечательно иллюстрирует ситуация, когда разгоряченная пением Хивря вдруг слышит доносящийся с улицы крик («О-ой!», D_9/E). Не догадываясь, что это голос ее возлюбленного, с криком «Я ж тебе!» (на D_9/a), она «берет ковш с водою и бежит к окну с намерением сделать неприятность» (ремарка Мусоргского; ц. 65). Комическое «преображение», смена амплуа героини здесь происходит на «сломленной» «теме любовных мечтаний» в «грозовом» *ля миноре*. А далее, как ни в чем не бывало, снова возвращаются «сладостные» дизезы («Ах!.. Это вы, Афанасий Иванович!»), вновь «расцветает» «тема любовных грез» (*E-dur* и *A-dur*).

Замечателен юмор Мусоргского и в диалоге Хиври с Черевиком в первой сцене второго действия, где с ростом ее раздражения происходит и «нарастание» *ля минора*, чтобы затем излиться наружу «со всей полнотой». В «миролюбиво» начинающемся диалоге (Хивря: «Кобылу продал?» — *A-dur*; Черевик: «Не знаю.») *ля минор* в виде трезвучия обозначается в возмущенной реплике Хиври «Как, не знаешь!» (ц. 15, такт 3). Далее он «пронзает» бранную тираду «Ах ты аспид!.. Изверг ты рода человеческого!.. Василиск проклятый! Что ж сидишь!.. Что ж сидишь ты!..» (ц. 20). Следом является *ля-минорная* сентенция Хиври «Нет, пожалейте меня вы, добрые люди! Истомилась я с этим Божьим наказанием!» (ц. 22). И наконец, кульминационно выступают два «яростных» *ля-минорных* микроариио: «Так ты меня не слушаться» (ц. 23) и «Это что такое!» (ц. 26). В коде сцены Хивря впадает уже в неистовство: «Что ты брешешь, дурень! Уходи скорее...» (ц. 29).

Этот блестящий по остроумию поединок Хиври и Черевика, целиком придуманный самим композитором (у Гоголя такой сцены нет!), — образец фонтанирующей комической изобретательности Мусоргского. Наступательно-агрессивные реплики Хиври каждый раз «натываются» в нем на невозмутимое и слегка плаксивое (ее поддразнивающее) микроариио Черевика, с туповатым постоянством (пятикратно!) возвращающееся в *e-moll* — тональную сферу героя. И еще один тонкий штрих добавляет сюда Мусоргский — неизменное «включение» в ариио выразительнейшей *ля-минорной* фразы, которое словно свидетельствует о невозможности вырваться из-под «ее каблука». С этой *ля-минорной* фразой связана и комическая «метафора» Черевика про кобылу («что про то уси вже знают, что мою кобылу кличут Хиврей», ц. 16, такты 5–7)²³, и все дальнейшие вырастающие из нее рассуждения.

Ля минором отмечены также моменты, когда о Хивре заходит речь. В диалоге с Кумом *ля-минорное* трезвучие выделяет реплику усомнившегося Черевика «Хивря-то?» (II действие, ц. 109). И далее возвращается музыка того же «невозмутимого» микроариио с текстом «Да, если хочешь, Хивря изъездит самого лысого черта», все с той же *ля-минорной* «меткой» акцентированных (подчеркнутых здесь) слов.

Музыкальная характеристика Хиври в определенной мере синтезировала многие находки Мусоргского предыдущих лет. Она продолжила линию, намеченную образом «сварливой жены» из «Пьяной тетери», но в ином, чисто комедийном ключе, без трагического подтекста. В тематизме двух «яростных» микроариио Хиври, их бунтарском характере обнаруживается буквальное совпадение с интонациями хора стрельцов «Гой, вы люди ратные» и мелодическая близость с *ля-минорной* песней Кузьки «Ах, мне не вмоготу» из «Хованщины»²⁴.

В «Сорочинской ярмарке» *ля минор* затрагивает и область «травестирования хорала». Церковная лексика здесь, как музыкальная (лад, гармония, фактура), так и вербальная (подбор и произнесение слов) — это уже гротеск. В *ля-минорном* «витийствовании» Поповича на основе церковного хорала «Выключая только уязвление со стороны крапивы, „сега змиеподобного злака“» (ц. 73, такт 1) «формула благочестия» доведена до абсурда. Ядовитый подтекст вложен и в его *ля-минорные* сетования о «малых» приношениях «пану отцу»: «Суцая безделица, Хавронья Никифоровна, суцая безделица!» (ц. 78) и «яйца²⁵ же большею частию протухлые» (с плагальной гармонией $a1-IV-\frac{1}{4}-VII-I$; ц. 79, такты 7–9). Образ Поповича в некотором смысле родственен Подьячему из «Хованщины».

Подведем итоги. Тональная сфера *ля минора* у Мусоргского эволюционировала в процессе творчества. Сначала эта тональность предстала в фортепианном цикле 1865 года «Из воспоминаний детства», где определилась первая область ее применения — мир детства. Причем, с *ля минором* связаны обе пьесы цикла. В первой из них («Няня и я») *ля минор* появляясь не сразу, закрепляется в качестве основной тональности. В пьесе еще нет обособления сфер няни и ребенка (как это произойдет потом в миниатюре «В углу» из цикла «Детская»). Однако идея такого разделения уже намечена контрастом самих пьес цикла. Связь с миниатюрой «В углу» этого раннего опуса становится еще более очевидной, если обратить внимание на подзаголовок пьесы № 2 («Няня запирает меня в темной комнате») и на ее тональность *ля минор*, хотя эмоциональная сфера этого *ля минора* еще далека от той, которую Мусоргский воплотит впоследствии в «Детской».

²³ Здесь и далее подчеркивания в цитатах автора статьи: обозначение начала и конца фразы, звучащей в *a-moll*.

²⁴ Впрочем, сходство такого рода Е. А. Ручьевская называет «русским узором», «оборотами... некоего наджанрового слоя народной песенности» [12, с. 85].

²⁵ У Гоголя *яйца*.

В период творческих открытий (1866–1870) круг значений *ля минора* у Мусоргского расширяется. Акцент смещается с мира детства на святость (Юродивый), затем снова включает сферу детства («В углу») и объединяет их (лейтмотив царевича Димитрия). В восприятии *ля минора* как тональности идеальной, связанной с образами чистоты, свою роль, возможно, сыграли не только особенности слуховых впечатлений композитора, но и визуально выраженная его «белизна». Зримую (белоклавишную) чистоту *ля минора* композитор усугубляет диатоникой и особым типом интонационности. По мере взросления Мусоргского как художника и мыслителя, углубляется его понимание трагизма русской истории, становится многомерным отражение образа народа. Сфера *ля минора* соединяется с мотивом страдания («Ах ты, пьяная тетеря!», Юродивый, хор «Хлеба!»).

С середины 1870-х годов, когда в произведениях композитора на первый план выходит тема смерти, *ля минор* очень осторожно, но веско обозначился и здесь. Сопричастная *ля минору* область страдания окрашивается в мрачные смертельные тона. Но при этом по-прежнему сохраняет свою соотнесенность — теперь уже трагическую — с миром детства, с темой страдания ребенка. *Ля минор* вдруг «неожиданно» вкрался в колыбельную песню Смерти («Песни и пляски смерти», № 1; такт 37) после ее слов «Ну, да со мною он скоро уймется», обнажая страшный их смысл и подменяя «маскирующийся в доброго» *A-dur*²⁶. С этого момента начинается борьба *fis-moll* (связанного с миром матери и ее больного дитя) и *ля минора* («персонифицированного» в образ Смерти). Эта жуткая схватка жизни и смерти отражается и во внутренней борьбе матери, в ее разнонаправленных репликах. В первой из них «Щечки бледнеют, слабеет дыханье...» (*a-moll-g-moll*), констатируя признаки смерти, она почти смиряется, но в следующей «Да замолчи же, молю!» (*fis-moll-A-dur*) с новой силой слышно ее сопротивление. *Ля минор* выигрывает эту битву.

На последнем этапе творчества *ля минор* для Мусоргского остается образно значимой тональностью, но его семантическая наполненность существенно переосмысливается. В «Хованщине» область применения *ля минора* широка и неоднородна. Во-первых, это сфе-

ра народной стихии, и в этом смысле она продолжает линию, намеченную хором «Хлеба!». Концентрацией мелодической выразительности здесь становится хор стрельцов «Гой вы, люди ратные», несущий заряд необыкновенной богатырски-разбойной мощи. С ним трансцендентно и интонационно связаны *ля-минорные* микроариио Шакловитого «Ой, не хоти узнать» и песенный куплет Кузьки «Ох, мне невозготу».

Ля минор в «Хованщине» распространяется на музыкальный тематизм персонажей и «высшего» (Марфа, монахи-черноризцы), и «низшего» (Подьячий, Шакловитый) рядов. Первые из них являются наследниками сферы «святости», откристаллизовавшейся в период создания первой редакции «Бориса Годунова»²⁷. Но родство их со своими предшественниками духовного, метафизического плана, интонационной близости между ними нет. Вторая же группа («низший ряд») предстает как противоположность первой, вплоть до ее пародирования (Подьячий — это анти-Юродивый, отражение святого со знаком минус).

В «Сорочинской ярмарке», опере комической, сфера *ля минора* ограничена образом Хиври и связанными с ней комедийными ситуациями. Ее бранная «манера речи» (*ля-минорные* микроариио) вызывает ассоциации с героиней вокальной сценки «Ах ты, пьяная тетеря!», а буйный нрав «заявляет» о родстве со стрельцами из «Хованщины», вплоть до схожести тематизма. Особого рода комизм Мусоргский вложил в *ля-минорное* микроариио упавшего в крапиву Поповича, пытающегося сгладить сию «неловкость» церковно-этикетным красноречием, и в другие «благочестивые» его реплики.

Тональность *ля минор* — область особого содержательного наполнения в художественной поэтике Мусоргского. Она, как и все подвижные элементы его музыкального языка, имеет свои смысловые коды, их сдвиги и модификации. Амплитуда этой тональности — от сферы детской чистоты и святости, через страдания, через область смерти, пародию и гротеск, отражение в кривом зеркале смеховой культуры и снова к трагедии народа как некоей основополагающей сущности, «объединенной единой идеей», — позволяет сделать вывод о ее многосложной значимости в музыке Мусоргского.

Литература

1. Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор. М.: Музыка, 1994. 220 с.
2. Горячих В. В. О творчестве и стиле М. Мусоргского // Мусоргский и Римский-Корсаков: две грани великого содружества: сб. ст. / ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Скифия-принт, 2016. С. 8–27.
3. Земцовский И. И. Мелосфера Мусоргского — его «неизвестная родина» // Музыкальная академия. 2012. № 3. С. 30–36.
4. Земцовский И. И. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского. Запись, составление и комментарии И. Земцовского. Л.: Музыка, 1967. 140 с.

²⁶ *Ля минор* контурно обозначен и во вступительном трехтакте «Трепака», где в один комплекс связаны три тональные опоры *F-dur*, *a-moll* и *fis-moll*. Подчеркнем, здесь, как и «Колыбельной», сопряжение тех же *a-moll* и *fis-moll*.

²⁷ Мусоргский создавал образ Марфы, верной своей любви и вере, в противовес мнимой (фарисейской) праведности Сусанны.

5. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 744 с.
6. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текст. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319 с.
7. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 360 с.
8. Общая характеристика традиций верховьев Ловати и Куны // Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. / автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. Т. 2. Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. С. 297–302.
9. Разумовская Е. Н. Традиция похорон и поминов на территории русско-белорусского пограничья (по музыкально-этнографическим материалам 1970-х — 2000-х гг.) // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба: сб. ст. / ред.-сост. А. В. Ромодин. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2012. С. 88–107.
10. Римский-Корсаков А. Н. «Из походов Пахомыча» М. П. Мусоргского // De musica: временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1927. Вып. 3. С. 70–75.
11. Ручьевская Е. А. Свиридов и Мусоргский // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2: О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 260–293.
12. Ручьевская Е. А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 387 с.
13. Свиридов Г. В. О Мусоргском // Наследие Мусоргского: Сб. материалов / сост. и общ. ред. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 10.
14. Хубов Г. Н. Мусоргский: Великий новатор музыкального искусства. М.: Музыка, 1969. 803 с.
15. Шейченко М. Об одной народной песне в записи М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: сб. ст. и материалов / отв. ред. И. В. Мациевский, сост. О. В. Колганова, Ю. Е. Бойко и др. СПб.: Великие Луки, 2015. Вып. 1. С. 45–65.

Iosif RAISKIN

“Not eternal for Time, I’m eternal for myself”

This article is a postscript to a series of essays about the composer Nikolai Ya. Myaskovsky. The author highly values the collection of articles “The Unknown Nikolai Myaskovsky. A View from the XXIth Century” and pays special attention to Dmitry B. Gorbатов’s article “Nikolai Ya. Myaskovsky in the Context of Contemporary Musical Culture” in connection with the controversy about the so-called “second-tier composers”.

Keywords: Nikolai Ya. Myaskovsky, Dmitry B. Gorbатов, “first and second-tier composers”.

Иосиф РАЙСКИН

«Не вечный для времен, я вечен для себя»

Статья-постскриптум серии очерков о композиторе Н. Я. Мясковском [10, 11]. Автор высоко оценивает сборник статей «Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века» и уделяет особое внимание статье Д. Б. Горбатова «Н. Я. Мясковский в контексте современной музыкальной культуры» в связи с полемикой о так называемых «композиторах второго ряда».

Ключевые слова: Н. Я. Мясковский, Д. Б. Горбатов, композиторы первого и второго ряда.

*Свой век опередив, заране слышит гений
Рукоплескания грядущих поколений.*

Е. Баратынский

Николай Яковлевич сам, конечно, никогда бы в силу необычайной своей скромности не позволил себе такого высказывания. Скорее он выбрал бы из стихотворений духовно близкого ему поэта другие строки: «И в тишине трудясь для собственного чувства, / В искусстве находить возмездие искусства». Но решаюсь на за-

главие статьи и выбранный эпиграф по прочтении сборника статей «Неизвестный Николай Мясковский» [6]. Это достойнейшее издание открывается введением, написанным составителем, и первая же его фраза — печальная констатация: «Новые в отечественном музыкознании работы о Мясковском появляются крайне редко — грустный факт не только для XXI века, но и для последней трети XX столетия» [6, с. 5]. В статье «Николай Мясковский в XXI веке» Е. Б. Долинская отмечает: «При жизни Мастера прозвучали далеко не все из его

- БЫКОВА Елизавета Владимировна — студентка V курса фортепианного факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: Bykovaveta@yandex.ru.
- ВОРОБЬЕВ Игорь Станиславович — композитор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: izspbigror@mail.ru.
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.
- МИХЕЕВА Марина Владимировна — старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru.
- МУХОРТОВА Ольга Петровна — Заслуженная артистка РФ, режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.
- ОСТРОМОГИЛЬСКИЙ Илья Вениаминович — композитор, член Союза композиторов России, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, лауреат международных композиторских конкурсов, кандидат искусствоведения. E-mail: imusicostro@gmail.com.
- ПАНЕНКОВА Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Сосновской детской школы искусств. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- САВИЦКАЯ Ксения Станиславовна — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: sks.ru@mail.ru.
- СПИСТ Елена Александровна — профессор, заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: espist@yandex.ru.
- BYKOVA Elizaveta — student of the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: Bykovaveta@yandex.ru.
- VOROBYOV Igor — DSc, PhD, composer, Professor of the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: izspbigror@mail.ru.
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of the Department of Opera and Symphony Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com.
- MIKHEEVA Marina — PhD, Senior Lecturer of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: edition@conservatory.ru.
- MUKHORTOVA Olga — Honored Artist of the Russian Federation, production director, Professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.
- OSTROMOGILSKY Ilya — PhD, composer, member of the Union of Composers of Russia, member of the St. Petersburg Composers' Union, laureate of International composer competitions. E-mail: imusicostro@gmail.com.
- PANENKOVA Larisa — musicologist, teacher Sosnovskaya Children's Art School. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- SAVITSKAYA Kseniya — postgraduate student of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sks.ru@mail.ru.
- SPIST Elena — Professor, Head of the Department of Concertmaster Art of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: espist@yandex.ru.