А. Ю. Кастров

НОТНЫЕ НАБРОСКИ М. П. МУСОРГСКОГО К ОПЕРЕ «ХОВАНЩИНА»

Большинство проблем, связанных с текстологией народной музыкальной драмы М. П. Мусоргского «Хованщина», затрагивают заключительную сцену Марфы и князя Андрея. Она таит немало загадок в силу отсутствия аутентичного нотного текста. Сохранившиеся нотные автографы вокальных партий отличаются фрагментарностью и в своем сочетании образуют более или менее связную картину лишь при условии некоторых допущений. Прежде всего необходимо согласиться с тезисом, что нотный текст в редакции Н. А. Римского-Корсакова является вторичным по отношению к авторскому протографу и повторяет общие контуры последнего. Следует также признать существование некоей утраченной авторской рукописи, на которую опирался редактор в своей работе.[1]

Тем не менее множество вопросов остаются открытыми. Так, например, вопреки любым утверждениям невозможно точно определить границы эпизода, именуемого автором как «любовное отпевание».[2] Столь же проблематично уточнение объема звучания исполняемой Д. М. Леоновой в концертах сцены Марфы «перед самосожжением».[3]

С равным основанием допустимо предположение, что эта финальная сцена не была записана автором в полном виде. А нотный текст,

---

[1] См.: *Хубов Г. Н.* Мусоргский. М., 1969. С. 629; *Фрид Э. Л.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974. С. 217—218; *Вульфсон А. В.* К проблемам текстологии // Советская музыка. 1981. № 3. С. 103, 109—110.

[2] Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову от 2 августа 1873 г. (см.: *Мусоргский М. П.* Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971. С. 161. Далее: МЛН). См. также: письма М. П. Мусоргского графу А. А. Голенищеву-Кутузову от 22—23 июля 1873 г. (МЛН. С. 151); В. В. Стасову от 23 июля 1873 г. (МЛН. С. 154) и П. С. Стасовой от 23 июля 1873 г. (МЛН. С. 153).

[3] Письма М. П. Мусоргского М. И. Федоровой и П. А. и П. С. Наумовым от 30 июня 1879 г. (МЛН. С. 245); В. В. Стасову от 10 сентября 1879 г. (МЛН. С. 254). См. также: *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 579 (далее: Труды и дни).

© А. Ю. Кастров, 2004

lib.pushkinskijdom.ru

известный в редакции Н. А. Римского-Корсакова, представляет собой реконструкцию, осуществленную на основе сохранившихся фрагментов вокальных партий и ряда нотных набросков М. П. Мусоргского. На подобный вывод наталкивает обнаружение в редакции Н. А. Римского-Корсакова досадных музыкально-драматургических и художественно-стилистических просчетов и, прежде всего, дисгармонии музыкального и литературного текста. Все это не характерно для Мусоргского, тщательно отделывавшего свои либретто. При обращении к кульминационному эпизоду, обозначенному редактором как ***Alla marciale funebre***,[4] видны явные погрешности литературного текста в смысловом, лексическом и фонетическом отношениях. Отметим факт смысловой неряшливости следующего периода: «*вдали за этим бором* трубы вещали *близость* войск петровских, <...> *нас окружили*».[5] Впервые встречающееся здесь словосочетание «войск петровских» в контексте авторского либретто воспринимается как анахронизм. Поясним: композитор последовательно дифференцирует видовые наименования сухопутных войск того времени: стрельцы («дворцовая пехота») — рейтары (наемная тяжелая кавалерия) — петровцы («потешные», преображенцы, рота потешных). Нивелировка дефиниций формирует смысловое противоречие. Так, Марфа сообщает Досифею: «Велено рейтарам окружить нас в святом скиту и без пощады, без сожаленья губить нас» (4 действие, 2 картина). Несомненно, Мусоргскому было отлично известно, что определение «войска петровские» мало соответствовало характеристике «железных рейтар, тяжелого войска Западной Европы».[6]

Трудно представить, чтобы из-под пера М. П. Мусоргского, обладавшего тонким литературным вкусом и чувством стиля, могли появиться ложнопатетические обороты, почерпнутые из арсенала общеромантических штампов: «судьба <...> прорекла конец нам смертный»; «огонь священный жертвы ждет своей». Весьма странно, что для кульминационного эпизода партии Марфы композитор нашел скромный по своим художественным достоинствам литературный текст, «вялые и ординарные» строки которого не поднимаются «над уровнем любительского сочинительства».[7] Стоит вспомнить, что, согласно первоначальному замыслу композитора, в либретто этой сцены планировалась «язвительная речь раскольницы и о немочке и о самосожжении»[8] («раскольница язвит Андрея нелюбовью немки и жалеет его и ее»).[9] Разумеется, в течение последующих лет автор мог радикально переделать либретто. Однако невозможно да-

---

[4] *Мусоргский М. П.* Хованщина. Народная музыкальная драма в 5-ти действиях. Сочинение окончено и оркестровано Н. А. Римским-Корсаковым. Переложение для пения с фортепиано по оркестровой партитуре сделано под его же редакцией. СПб., [1883]. С. 200—201 (далее: М-1883).

[5] Здесь и далее выделено нами.

[6] *Андреев А.* Заметки о содержании «Хованщины» // Советская музыка. 1981. № 3. С. 101.

[7] *Пекелис М. С.* Мусоргский — писатель-драматург // МЛН. С. 16.

[8] Письмо В. В. Стасову от 2 августа 1873 г. (МЛН. С. 161).

[9] Письмо В. В. Стасову от 23 июля 1873 г. (МЛН. С. 154).

lib.pushkinskijdom.ru

же предположить, чтобы текст трансформировался в худшую сторону.

Достаточно дискуссионной представляется оценка фактов отклонения от норм просодии в рассматриваемом монологе Марфы как следствие «торжественной, предельно патетически приподнятой скандировки слов, чеканки отдельных слогов, которые наделяются ударениями, совершенно неестественными в диалогической речи».[10] Только лишь под специфическим углом зрения можно увидеть некую особую выразительность ассонанса фонемы «*ы*» в звуковой ткани литературного текста, выделенной метроритмически в напевной форме: «СлЫшал ли тЫ <...>. МЫ вЫданЫ, нас окружи(Ы)ли, негде укрЫться <...>». Столь же затруднительно обнаружить художественную оправданность возникновению цепи свистящих согласных и созвучия «кла — ко» в следующем периоде: «**с**ама **с**удьба **с**ковала нас **с** тобою и прорекла конец нам смертный».[11]

Осмелимся предположить, что в процессе подготовки первого издания аутентичного клавира оперы[12] у редактора, П. А. Ламма, возникли серьезные подозрения относительно подлинности эпизода, охарактеризованного В. Г. Каратыгиным как «похоронный марш <...> сильно итальянизированный, почти банальный по музыке».[13] Полагаем, что отсутствие автографа не могло служить весомым аргументом в пользу решения изъять из корпуса оперы данный эпизод. Показательно, что в аналогичной ситуации П. А. Ламм, ничуть не смущаясь, включил в том вокальных сочинений М. П. Мусоргского романс «Странник», дошедший только в редакции Н. А. Римского-Корсакова.[14] Вероятней всего, определяющим явилось предположение о возможном факте реконструкции, осуществленной Н. А. Римским-Корсаковым на основе тематического материала, почерпнутого из предшествующего монолога Марфы, вокальная партия которого сохранилась в подлиннике (см. нотный пример 1).[15]

Некоторые сомнения способно разрешить обращение к нотному эскизу М. П. Мусоргского, хранящемуся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.[16] Он находится в составе собрания известного библиографа и коллекционера мате-

---

[10] *Оголевец А. С.* Вокальная драматургия Мусоргского. М., 1966. С. 356.

[11] Отметим высокую требовательность Мусоргского к стилю даже в частной переписке. См. авторскую сноску в письме В. В. Стасову от 2 августа 1873 г. (МЛН. С. 161).

[12] *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 2. Хованщина. Народная музыкальная драма / Составил и проработал по автографам композитора Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с фортепиано. Москва; Вена; Лейпциг, 1931 (далее: М-1931).

[13] *Каратыгин В. Г.* «Хованщина» и ее авторы // Музыкальный современник: Журнал музыкального искусства. [Пг.,] 1917. Кн. 5-6. С. 215. По наблюдениям С. М. Слонимского, «патетический вокальный марш» звучит «некоей ностальгической реминисценцией Песни Азучены из некогда любимого Мусоргским „Трубадура" Верди» (*Слонимский С. М.* Трагедия разобщенности людей // Советская музыка. 1989. № 3. С. 22).

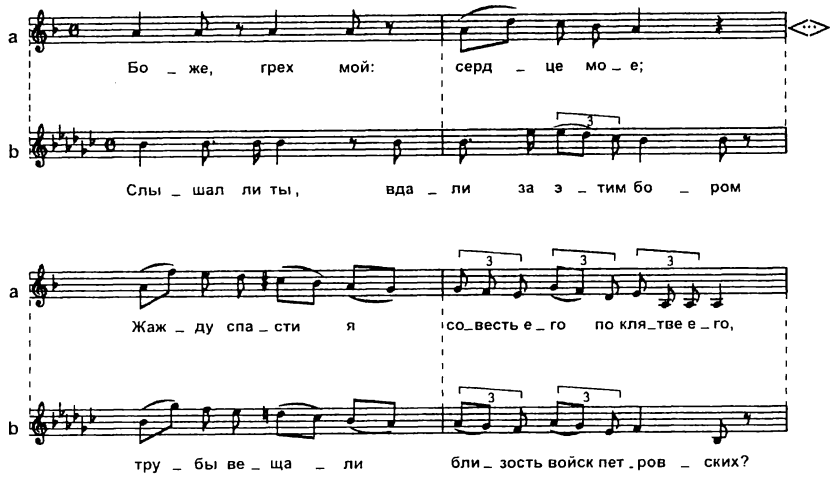
[14] *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Романсы и песни для голоса и фортепиано. М., 1934. № 8.

[15] a) М-1931. С. 327—328. Здесь и далее редуцировано сопровождение.
b) М-1883. С. 200.

[16] РО ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 861, л. 1—2. См. нотное приложение настоящей публикации. Заметим, что по непонятным причинам все нотные автографы М. П. Мусорг-

lib.pushkinskijdom.ru

Нотный пример 1



риалов по истории России XVIII—XIX вв. Павла Яковлевича Дашкова (1849—1910). Основная часть собрания поступила в ИРЛИ в 1919 г. Подлинность автографа не может вызвать сомнений у исследователей, знакомых с почерком М. П. Мусоргского. Рукописный набросок содержит фрагмент партии Марфы, зафиксированный в сокращенной форме записи без подтекстовки. Нотация выполнена карандашом на листе писчей бумаги (210 × 133 мм), сложенном вдвое. Дополнительно лист был сложен еще раз, что позволяло носить его в кармане. От первого сгиба по направлению к нижнему краю листа располагаются три нотных строки. Ключевые знаки и размер выставлены на первом нотоносце. Аналогичным образом размещены остальные две нотные строки на другой половине сложенного листа (ключевые знаки и размер отсутствуют). Последний такт разомкнут (одинарная или двойная тактовая черта отсутствует). Эскиз имеет карандашный заголовок, выполненный рукой композитора: «Марфа Кн<язю> Андрею Хованскому». Слева от нотных строк, перпендикулярно к ним, расположена авторская пометка карандашом: «Для „Хованщины“». Внизу листа под нотировкой карандашом проставлена дата в форме, свойственной М. П. Мусоргскому: «Петергоф на мельнице 15 Авг<уста 18>78 г.».

На обороте листа указаны петербургские адреса известных оперных артисток того времени, обладательниц меццо-сопрано, — Елизаветы Р. Коссецкой (отчество до настоящего времени не установ-

---

ского, хранящиеся в ИРЛИ, не попали в сферу зрения составителя Каталога рукописей композитора. См.: *Антипов В. И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати томах / Составление и общ. ред. Е. М. Левашева. М., 1989. С. 63—144.

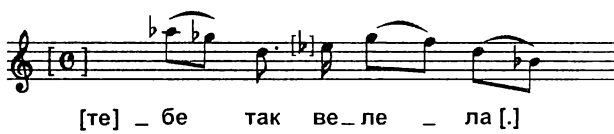
lib.pushkinskijdom.ru

лено) и Марии Даниловны Каменской. Запись выполнена черными чернилами неустановленным лицом. Судя по сделанной иным почерком приписке («Узнать<,> не согласит<ся> ли М<ария> Д<аниловна> участ<вовать> во 2-м отделении»), список адресов составлялся для ведения переговоров с певицами по поводу их участия в благотворительных концертах. Возможно, тяготы посредника возложил на себя сам композитор. Известно, что 12 февраля 1878 г. он аккомпанировал Е. Р. Коссецкой и М. Д. Каменской «в концерте в пользу семейств раненых и убитых нижних чинов лейб-гвардии Первой артиллерийской бригады».[17] Совместно с Е. Р. Коссецкой М. П. Мусоргский участвовал в благотворительном концерте «в пользу приюта св. Ксении для трудящихся девиц (Общества пособия бедным женщинам)», состоявшемся 5 февраля, а с М. Д. Каменской — в концерте «Музыкально-драматическое утро», прошедшем 17 апреля.[18]

Лето 1878 г. М. П. Мусоргский проводил на петергофской даче Д. М. Леоновой.[19] Закономерно предположить, что этот музыкальный фрагмент был сочинен им во время прогулки по окрестностям Петергофа. Однако нельзя с полной уверенностью утверждать, что запись была выполнена тогда же. Композитор мог набросать сочиненное по возвращении на дачу. Для нотного эскиза он мог найти первый попавшийся лист бумаги с чистым оборотом.

Несмотря на то что подтекстовка в нотном наброске отсутствует, расставленные автором слоговые лиги дают представление о вероятных формах слогопроизнесения, которые, впрочем, не совпадают ни с версией Н. А. Римского-Корсакова, ни с однотактовым фрагментом партии Марфы, представленном в автографе, хранящемся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ГЦММК):[20]

Нотный пример 2



Разночтения между наброском М. П. Мусоргского из РО ИРЛИ и версией Н. А. Римского-Корсакова не исчерпываются ритмикой. Они также затрагивают и сферу музыкальной интонации. Существенное различие касается звуковысотной конфигурации 3—4 так-

---

[17] Труды и дни. С. 508.

[18] Там же. С. 507, 511.

[19] См. письмо М. П. Мусоргского графу А. А. Голенищеву-Кутузову, предположительно датированное концом декабря 1878 г. (МЛН. С. 242).

[20] *Антипов В. И.* Произведения Мусоргского... Аннотированный указатель. Автограф № 87. Цитируется согласно расшифровке А. В. Вульфсона: *Мусоргский М. П.* Хованщина. Народная музыкальная драма. Клавир. Редакция П. Ламма / Изд. подготовлено А. Н. Дмитриевым и А. В. Вульфсоном. Л., 1976. С. 438 (далее: М-1976).

lib.pushkinskijdom.ru

тов автографа. В рукописи кульминационная вершина достигается благодаря последовательности двух восходящих скачков (на м.6 и ум.7) с последующим их заполнением. Редактор предлагает иной мелодический вариант (в котором ум.7 заменена обращением), аналогичный уже знакомому по предшествующему монологу Марфы (см. нотный пример 1а). В результате окончание периода оказывается транспонированным на октаву ниже по сравнению с автографом. Образовавшийся тесситурный разрыв диктует необходимость коррекции звуковысотного контура в начале следующего периода. Редакторская конъектура нивелирует характерный рисунок ритмической фигуры (♩♫♩♩) ,[21] обладающей формообразующей функцией, и нарушает динамику звуковысотной прогрессии в цепи интонационного развития (м. 6 — ум. 7 — м. 7). Мелодический контур подлинника сохраняется лишь в сопровождении.[22]

Несомненно, редактор руководствовался стремлением к большей исполнительской практичности партии Марфы. Однако он оставил без внимания свойственную западноевропейской романтической опере тенденцию к повышению вокальной тесситуры партий меццо-сопрано в драматургически кульминационных сценах. Для примера обратимся к некоторым произведениям, с которыми М. П. Мусоргский определенно был знаком. В дуэте Манрико и Азучены («Трубадур» Дж. Верди, 2 действие) каденция героини предусматривает c^3, взятое скачком. А в Сцене Амнерис и Радамеса («Аида» Дж. Верди, 4 действие, 1 сцена) певица, занятая в роли египетской принцессы, должна обладать голосом с хорошо развитым верхним регистром, чтобы многократно «взять» b^2. Исполнительницам партии Алисы в опере Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол» приходилось тщательно готовиться к регулярному преодолению трудностей звукоизвлечения h^2, c^3 и даже cis^3. В Каватине Фидес («Пророк» Дж. Мейербера, 5 действие) композитор, включая в состав партии b^2 и c^3, предоставляет возможность певицам продемонстрировать владение верхним регистром.[23]

---

[21] Отметим ее сходство с ритмической формулой польского гимна «Z dymem pożarow», который использован М. П. Мусоргским в песне «Полководец», завершающей цикл «Песни и пляски смерти». О музыкальных параллелях между ними см.: *Фрид Э. Л.* М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л., 1981. С. 164—165. Настоящая ритмическая форма может рассматриваться в качестве пунктирного варианта исходной, именуемой Б. В. Асафьевым «любимым дактилическим ритмом Мусоргского (моторный образ ходьбы, странствования)». См.: *Асафьев Б. В.* Опера «Борис Годунов» Мусоргского // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. Т. 3. С. 44. В предваряющем Сцену Марфы и князя Андрея хоре «Враг человеков» указанная ритмическая фигура излагается как в основном виде, так и в увеличении (М-1931. С. 323).

[22] М-1883. С. 200. Стремясь сгладить мелодическую линию, Д. Д. Шостакович заменяет интервал м. 7 его инверсией. В итоге образуется неуклюжий восходящий ход на ув. 5 (см.: М-1976. С. 369).

[23] Партия Фидес входила в репертуар Д. М. Леоновой, а Каватина исполнялась в гастрольных концертах, проходивших совместно с М. П. Мусоргским на юге России летом—осенью 1879 г. См.: *Финдейзен Н. Ф.* Материалы для биографии Мусоргского // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти (1881—1931): Статьи и материалы / Под ред. Ю. В. Келдыша и В. В. Яковлева. М., 1932. С. 319, 321.

lib.pushkinskijdom.ru

Последняя нотная строка рассматриваемого автографа содержит «любовную» тему Марфы в секстовой мелодической версии. Этим прекращается дискуссия по поводу ее аутентичности.[24] Наличие двойных слоговых лиг служит признаком вариативности слогопроизнесения и свидетельствует о повторности двутакта, записанного в сокращенной форме.[25] Но все же остается открытым вопрос о месте данного фрагмента в архитектонике монолога. С позиции музыкальной логики трудно представить возможность его реализации в качестве следующего эпизода композиции, особенно если принять во внимание местоположение развернутой реплики князя Андрея «Марфа, молю тебя!..».[26] Обратим внимание на функцию последней, направленной на погашение инерции движения маршеобразного эпизода и разрушение принципа квадратности в организации его структуры. Не случайно возможность появления репризы в редакции Н. А. Римского-Корсакова связывается с редукцией протяженного возгласа «Марфа!».[27] Решение, предложенное редактором, не покажется бесспорным, если вспомнить, что в драматургически переломных оперных сценах М. П. Мусоргский отдает предпочтение сквозному действию и разомкнутой форме, которые усиливают контрастность сопряженных эпизодов.[28] Напротив, реприза (пусть даже и сокращенная) с развернутой кодой снижает динамику действия. С наибольшей силой функция торможения проявляется в кадансирующей реплике Марфы («В огне и пламени закалится та клятва твоя!»),[29] обнаруживающей музыкально-стилистическое сходство с заключительным призывом Досифея «Да сгинут плотские козни ада...».[30] Она придает композиционную закругленность трагической сцене Марфы и князя Андрея, при этом снижая остроту и ослабляя энергию эффекта вторгающихся звуков трубного гласа. Значительно органичнее в музыкальном контексте нам видится повторение фрагмента партии Марфы от слов «Смертный час твой пришел...» до возгласа «Аллилуйя!».[31]

Если принять во внимание тенденцию редактора, ориентированного на «„номерной" принцип строения оперы», к замене разомкнутых структур на замкнутые,[32] то представляются небезосновательными сомнения относительно подлинности музыкального текста указанного выше финального фрагмента сцены. Не лишена права

---

[24] См.: *Фрид Э. Л.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. С. 221—222; *Вульфсон А. В.* К проблеме текстологии. С. 108.

[25] Признак повторности, лежащий в основе структурной организации мелодики «Хованщины», рассматривается в работе: *Ширинян Р. К.* Оперная драматургия Мусоргского: Исследование. М., 1981. С. 179—181.

[26] *Анпилов В. И.* Произведения Мусоргского... Аннотированный указатель. Автограф № 87. См.: М-1976. С. 438.

[27] М-1883. С. 201.

[28] См.: *Друскин М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. Л., 1952. С. 238.

[29] М-1883. С. 201.

[30] М-1931. С. 335.

[31] М-1931. С. 332.

[32] *Фрид Э. Л.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. С. 246—247.

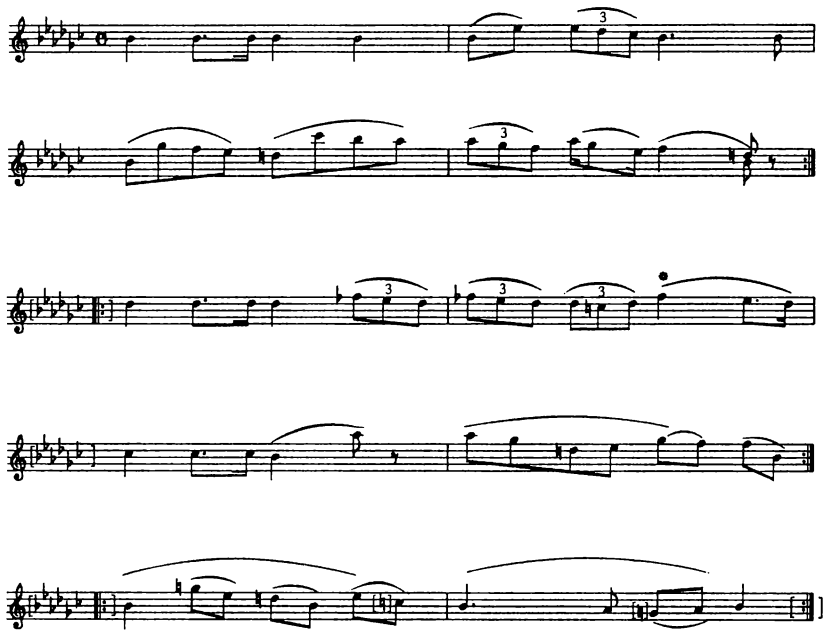
lib.pushkinskijdom.ru

на существование и гипотеза, рассматривающая весь эпизод ***Alla marciale funebre*** в качестве реконструкции, принадлежащей перу Н. А. Римского-Корсакова. Вероятно, она была выполнена на основе хранящегося ныне в ГЦММК автографа, который являет собой «своего рода конспект сцены».[33] Для заполнения лакун автор реконструкции вполне мог использовать нотные наброски М. П. Мусоргского, представленные в настоящей публикации.

---

[33] *Вульфсон А. В.* К проблемам текстологии. С. 106.

Нотное приложение



* Перед нотой выставлен бемоль и зачеркнут.

lib.pushkinskijdom.ru