

АННА СЕРГЕЕВНА ВИНОГРАДОВА*annavino@list.ru*

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания

125009 Москва,
Козицкий пер., 5

ORCID: 0000-0001-5355-8778

ANNA S. VINOGRADOVA*annavino@list.ru*

Ph. D., Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5. Kozitsky Ln.,
125009 Moscow
Russia

ORCID: 0000-0001-5355-8778

АНТОНИНА ВИКТОРОВНА**ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА***lebedeva-emelina@list.ru*

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания

125009 Москва,
Козицкий пер., 5

ORCID: 0000-0003-0803-6879

ANTONINA V. LEBEDEVA-EMELINA*lebedeva-emelina@list.ru*

Doctor of Fine Arts, Leading Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5. Kozitsky Ln.,
125009 Moscow
Russia

ORCID: 0000-0003-0803-6879

Аннотация**«Шамиль» М. П. Мусоргского. Исследование и опыт реконструкции**DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.005>

В статье впервые представлено неизвестное сочинение Мусоргского для мужского хора и фортепиано (1859), названное В. Г. Каратыгиным «Маршем Шамиля». Даны характеристики автографа и музыкальной стилистики хора; выявлен обширный исторический контекст; на основе сохранившегося авторского клавира впервые реконструирован полный нотный текст (публикуется в Приложении к статье). Параллели с фрагментами оперы Ц. А. Кюи «Кавказский пленник» (1858) служат инструментом музыкально-исторического анализа сочинения Мусоргского. Составлена летопись творческих встреч формирующегося балакиревского кружка на фоне одновременно свершающихся событий политической жизни Российской Империи (победного окончания Кавказской войны и появления плененного имама Шамиля в Петербурге). Исследуются связи мелодики хора Мусоргского с ритуальными песнопениями (закирами-зикрами). Выдвигается предположение, что «Шамиль» был задуман автором в качестве варианта более крупного музыкально-драматического сочинения. Предлагается иное название — Хор свиты Шамиля.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирев, А. П. Арсеньев, Имам Шамиль, мюриды, хор-сцена, реконструкция, балакиревский кружок, восточная молитва, закир-зикр, марш, восток в русской музыке

Abstract**M. P. MUSSORGSKY'S "SHAMIL". STUDY AND RECONSTRUCTION EFFORT**DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.005>

Authors present for the first time the unknown Mussorgsky's composition for the male choir and piano (1859), later called by V. G. Karatygin "Marsh Shamil". The characteristics of the autograph and musical style of the choir are given; a vast historical context is revealed; on the basis of the surviving author's piano score, the full musical text was reconstructed for the first time (published in the Appendix to this article). Parallels with fragments of Ts. A. Cui's opera "The Prisoner of the Caucasus" (1858) serve as a tool for a musical-historical analysis of Mussorgsky's work. A chronicle of meetings of the emerging Balakirev circle against the background of simultaneously occurring events in the political life of the Russian Empire (the victorious end of the Caucasian War and the appearance of the captive Imam Shamil in St. Petersburg) was compiled. The connections of the melody of the Mussorgsky choir with ritual chants (zakir-dhikrs) are investigated. It is suggested that "Shamil" was conceived by the author as a variant of a larger musical and dramatic composition. A different name is proposed — the Shamil Suite Choir.

Key words: M. P. Mussorgsky, C. A. Cui, M. A. Balakirev, A. P. Arseniev, Imam Shamil, murids, chorus scene, reconstruction, Balakirev circle, oriental prayer, zakir-dhikr, march, East in Russian music

Анна Виноградова, Антонина Лебедева-Емелина

«ШАМИЛЬ» М. П. МУСОРГСКОГО

ИССЛЕДОВАНИЕ И ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ

«Марш Шамиля» — наименее известное хоровое сочинение в наследии М. П. Мусоргского; это название не принадлежит композитору, а потому приводится нами в условной форме («Шамиль»).

Идея статьи возникла в процессе продолжающегося изучения темы, связанной с хорами М. П. Мусоргского. Работа началась более двадцати лет назад, когда том «Хоровые сочинения» готовился нами к изданию в составе Полного академического собрания сочинений (тогда — совместный проект издательств «Музыка» и «Шотт»)¹. За то время, пока издание ПАСС было заморожено, вышло множество статей, посвященных хорам Мусоргского; музыковеды обнаруживали неизвестные ранее данные, приходя порой к иным, по сравнению с прежними, выводам². Весь этот пласт музыковедческой литературы должен учитываться в ПАСС современного уровня. Сейчас стало вполне очевидно, что публикации нотных материалов в издании, имеющем статус академического, должна предшествовать новая исследовательская стадия.

В статье «Хоровые сочинения М. П. Мусоргского: обзор и контексты» [11] мы постарались представить панораму возможных ракурсов рассмотрения темы и учесть исследовательскую литературу последнего тридцатилетия. Статья основывалась на тех сочинениях, которые уже известны, пережили ряд публикаций и были осмыслены исследователями («Эдип», «Сеннахериб», «Иисус Навин»).

Цель данной публикации — ввести в научный оборот неопубликованное произведение Мусоргского, знакомое немногим, и то лишь по названию. Сам автор не включал его в списки своих сочинений, возможно, видя в нем только пробу пера. Однако для нас «Шамиль» важен, так как его анализ может дать новую информацию о становлении музыкального стиля Мусоргского. Рассматриваемый период (конец 1850-х) — не только старт сочинительской активности Мусоргского,

¹ В первом составе ПАСС М. П. Мусоргского (главный редактор Е. М. Левашев) был следующий коллектив авторов: В. И. Антипов, Т. В. Антипова, Р. Э. Берченко, А. В. Лебедева-Емелина, И. Г. Левашева, С. С. Мартынова, Н. И. Тетерина. Первый том в двух частях с партитурой первой редакции «Бориса Годунова» вышел в 1998 году (М.: Музыка — Майнц: Шотт). Другие тома подготавливали О. С. Зимина, О. И. Захарова, Т. В. Антипова и авторы данной статьи.

В настоящее время проект возобновлен. В 2020 году вышли в свет два тома клавира с восемью авторскими редакциями «Бориса Годунова». Авторы текстов и комментариев — Е. М. Левашев, Н. И. Тетерина.

² См. работы Е. В. Бериглазовой ([4], [5]), М. А. Васильцовой [9], Л. А. Миллер и Т. З. Сквирской ([25], [26]), Е. А. Михайловой [27], Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной [23], а также наши собственные статьи ([21], [22]).

но и ранняя стадия творческого самоопределения Ц. А. Кюи и М. А. Балакирева — первых композиторов, вошедших в состав формирующейся «Могучей кучки».

Известно, что Мусоргский под руководством Балакирева, начиная с осени 1857 года, стал пробовать свои силы в композиции сразу в нескольких жанрах: камерных — вокальных и инструментальных (романсы, сонаты) и крупных (пьесы для оркестра, музыка к драме, наброски к опере). И это не считая регулярной тренировки в написании оркестровых переложений и транскрипций для фортепиано в 4 руки. Постоянным было также участие Кюи, Балакирева и Мусоргского в обсуждении замыслов и сочинений друг друга, проигрывании на домашних вечерах только что написанной музыки.

Несмотря на интенсивность общения, Мусоргский, очевидно, показывал не все сочиненное, причем критерием отбора могли служить как критическое отношение к собственному материалу, так и стремление его скрыть и доработать позже. Судя по тому, что сочинение под условным названием «Марш Шамиля» осталось неизвестным его друзьям-композиторам, можно выдвинуть предположение о том, что это была собственная инициатива, сочинение на свой страх и риск, может быть, даже записанная импровизация. В любом случае, оно оставалось скрытым не только от современников композитора, но и от биографов и исследователей его творчества на протяжении долгого времени, более полутора веков.

1. Источники сведений о сочинении

Упоминаний о хоровом сочинении с названием «Марш Шамиля» до сих пор не удалось обнаружить ни в письмах, ни в биографических материалах Мусоргского. Никаких данных нет и в авторитетных прижизненных источниках, а также в переписке и биографических трудах его ближайших друзей — М. А. Балакирева, В. В. Стасова, Н. А. Римского-Корсакова и других.

Название сочинения и первые сведения о нем впервые появились на страницах журнала «Музыкальный современник» за 1917 год в разделе «Перечень сочинений М. П. Мусоргского», принадлежащем перу В. Г. Каратыгина. Ввиду необычайной ценности информации, предоставленной этим музыкальным критиком и ученым, приводим его текст полностью:

(Марш Шамиля), h-moll, $\frac{4}{4}$; трио $\frac{6}{4}$ с хором и соло для тенора и баса («Имам берейшкер», etc.); клавир с голосами, не отделан; видимо, это эскиз вокально-оркестрового произведения; посв. Александру Петровичу Арсеньеву; ныне рукопись принадлежит В. И. Бельскому, не издана. Если позволительно предположить, что эта пьеса была приурочена М. к победе русского оружия над Шамилем, то надо сроком сочинения марша считать осень 1859 г. (Шамиль сдался кн. Барятинскому 25 августа 1859 г.) [15, 225].

В истории создания этого сочинения Мусоргского приведенное выше описание Каратыгина замещает собой все возможные прижизненные сведения: строки из писем композитора и его окружения, афиши, программы концертов, отзывы критиков и т. п. За неимением таких материалов первое сообщение о «Шамиле» может быть возведено в ранг текстологического источника.

В самом деле, в нем содержится немало материала для комментариев и не меньше того, что пока прокомментировать не удается.

Название — «Марш Шамиля» — заключено в круглые скобки. Но это не единственный случай в «Перечне» Каратыгина. Аналогичным образом в скобки заключены такие названия, как:

- (Han d'Islande), едва начатая опера молодого Мусоргского, наброски которой не сохранились;
- (Саламбо, или Ливиец) — незаконченная опера, отрывки из которой частично уже были изданы к моменту составления «Перечня»;
- (Песнь Яремы) — первый вариант романса, известный впоследствии с названием «На Днепре»;
- (Иванова ночь на Лысой горе) — первый, неоконченный эскиз «Ночи на Лысой горе» и т. д.

Во всех этих случаях речь идет о незаконченных, несохранившихся или переделанных сочинениях, и именно это обстоятельство заставляет Каратыгина помещать названия в скобки. Свои предположения или сомнения автор «Перечня» сопровождает словами «видимо», «если позволительно предположить» или знаком вопроса.

Среди тех сведений, которые ученый предоставляет относительно «Марша Шамиля», предположениями у него являются два: 1) «видимо, это эскиз вокально-оркестрового произведения» и 2) «эта пьеса была приурочена М. к победе русского оружия над Шамилем». То обстоятельство, что Каратыгин, не зная наверняка (очевидно, не видя последнюю страницу автографа), датирует произведение осенью 1859 года можно считать вполне оправдавшимся предположением — дата на автографе: *11 октября 1859 года*³.

Между тем, информация о сочинении для человека, не державшего в руках рукопись Мусоргского, на удивление точная: «h-moll, 4/4; трио 6/4 с хором и соло для тенора и баса (“Имам берейшкер”, etc.); клавир с голосами, не отделан...». Может быть, это В. И. Бельский, владевший манускриптом на тот момент, предоставил Каратыгину столь подробное описание?

Допускаем, что Бельский, получивший рукопись хора Мусоргского от Н. А. Римско-Корсакова, изустно передал Каратыгину сведения о названии и посвящении как версию, по наследству доставшуюся ему вместе с автографом. Любопытно также, что Каратыгин, верно указывая размер первой части сочинения, не приводит его слов, а выписывает только текст трио — «Имам берейшкер». Следовательно, тому, кто передал рукопись, что-то в самом начале показалось неточным. Возможно, некоторая неопределенность начала хора и заставила ученого назвать сочинение «эскизом», хотя известно, что собственно эскизов к своим работам Мусоргский не делал. Основания для предположения Каратыгина о связи содержания хора Мусоргского с образом Шамиля, на наш взгляд, существуют, их мы приведем ниже.

Что же касается рукописи, находящейся у В. И. Бельского, то ее Каратыгин, скорее всего, так и не увидел, поскольку Бельский с семьей в 1918 году эмигрировал в Югославию, а тот факт, что автограф «Марша Шамиля» поступил все-таки в Публичную библиотеку в Петрограде, долгое время был неизвестен исследователям.

В изданном в 1932 году сборнике статей и материалов к пятидесятилетию со дня смерти Мусоргского вновь появился список произведений композитора,

³ РНБ ОР. Ф. 61 (Бельский Владимир Иванович). Ед. хр. 19. Л. 2 об.

составленный на этот раз П. А. Ламмом, в котором снова не указывается дата написания «Марша Шамиля» [20, 298]. Сведений о сочинении в этом издании гораздо меньше, чем в первом. Автограф считался утерянным, а просто цитировать В. Г. Каратыгина Ламм, видимо, не счел нужным.

Следующее появление «Марша Шамиля» в библиографических материалах уже связано с поступлением автографа в архив Государственной публичной библиотеки в составе собрания В. И. Бельского (конец 1936 года). Описание полученной рукописи принадлежало А. Н. Римскому-Корсакову и помещалось в обзоре музыкальных рукописных фондов под названием: «Музыкальные сокровища рукописного отделения Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина» [33, 56].

Так как информация, содержащаяся в библиографическом отчете А. Н. Римского-Корсакова, на долгое время выпала из научного обращения, целесообразно воспроизвести ее подробно.

<...> В самое последнее время собрание музыкальных автографов и писем пополнилось ценным приобретением бумаг В. И. Бельского. Происхождение бумаг этого сотрудника и личного друга Н. А. Римского-Корсакова <...> от архива самого композитора не подлежит никакому сомнению. Не только целые автографы и отдельные листы передавались В. И. Бельскому в разное время лично Н. А. Римским-Корсаковым, но и два автографа А. П. Бородин и М. П. Мусоргского были в свое время включены в собрание Бельского так же непосредственно, как дары Н. А. [33, 66].

Ученый назвал среди рукописей, представляющих особенный музыкальный интерес, «неизданный автограф М. П. Мусоргского: “Хор свиты Шамиля” (11 октября 1859 года). Клавир с пением, 4 страницы» [33, 67].

Однако на протяжении многих десятилетий музыковеды продолжали считать рукопись несохранившейся, игнорируя сообщение А. Н. Римского-Корсакова. После долгих лет молчания на проблемы, связанные с этим автографом, обратил внимание В. И. Антипов в статье «Неопубликованные рукописи», вышедшей в свет в марте 1989 года к 150-летию Мусоргского [1, 84].

Антиповым впервые приведен текст хора целиком, а не только текст трио, и предпринята попытка его трактовки. Им также подвергнута сомнению принадлежность заголовка и посвящения Мусоргскому на том веском основании, что это никак не зафиксировано в автографе, а титул отсутствует.

Заключение названия «Марш Шамиля» Каратыгиным в скобки Антипов трактовал как указание на то, что название принадлежит составителю «Перечня сочинений». Однако внимательное прочтение «Перечня» приводит к выводу, что скобками Каратыгин пользовался не для выражения своих сомнений или предположений, как уже выше было сказано.

В 1990-х годах для предполагаемого издания ПАСС Мусоргского издательством «Музыка» были сделаны фотокопии автографов композитора⁴, в том числе хора под условным названием Марш Шамиля, и мы начали с ними работать. Однако вопросы, поднимаемые авторами каждой предшествующей публикации о сочинении, не потеряли актуальности и по сей день.

⁴ Фотограф А. А. Приймак.

2. ВЕРСИИ НАЗВАНИЯ И ПОСВЯЩЕНИЯ. ПОВОД К СОЧИНЕНИЮ

Точные ответы на вопросы о названии, посвящении и поводе к сочинению «Шамиля» сейчас дать невозможно, так как в автографе отсутствует титульный лист, а источники сведений Каратыгина пока не обнаружены. На наш взгляд, титульный лист существовал. «Шамиль», подобно другим рукописям Мусоргского, был, скорее всего, записан на двух двойных листах, вложенных друг в друга. Функцию титульного листа мог также выполнять одинарный первый лист, на котором кроме названия и посвящения было помещено начало сочинения.

Название. Начало хора неслучайно вызывало сомнение у Каратыгина. На сохранившемся листе рукописи композитором не проставлены ни темповые обозначения, ни размер, ни динамический оттенок в первых тактах. Создается впечатление, что хор начинается сразу со второго проведения темы, что подтверждается при сравнении начального проведения с репризными.

Такое оформление первого листа совершенно нехарактерно для Мусоргского, оно больше нигде не встречается. Можно предположить, что первый лист автографа затерялся еще у Н. А. Римского-Корсакова, но он знал его содержание, о чем и сообщил Бельскому, передавая рукопись. Таким образом, мы можем рассмотреть свидетельства Каратыгина в более широком контексте и предложить на основании новых данных свои версии ответов.

Название сочинения — «Марш Шамиля» — Каратыгин мог услышать от Бельского (и Н. А. Римского-Корсакова), но оно, на наш взгляд, неточно. Никто из вышеперечисленных лиц этого произведения не слышал, а вероятно, даже и не играл. Сегодня мы имеем возможность с ним ознакомиться по озвученному компьютерной программой варианту нотной реконструкции. И выводы наши — не в пользу жанра марша, о чем будет подробнее сказано при анализе формы и музыкального языка этого сочинения.

Посвящение. Посвящение Александру Петровичу Арсеньеву, прозванному М. А. Балакиревым Мустафой, представляется нам весьма вероятным. В данном случае именно фигура адресата посвящения может связать воедино данные о сочинении, которые невозможно подтвердить документально, с теми выводами, к которым можно прийти в результате анализа его нотного текста. Все, кому Мусоргский посвящал свои сочинения, сейчас справедливо вызывают интерес музыковедов, так как в большинстве случаев выявление их связи с замыслом и воплощением составляет важнейшую часть анализа. Мы согласны с утверждением исследователя этой проблемы В. В. Бодиной-Дячок о том, что «Мусоргский <...> испытывал потребность ассоциировать свои произведения с конкретными людьми, в той или иной мере причастными к их появлению» [7, 17].

А. П. Арсеньев, близкий знакомый Балакирева, а затем и всех членов балакиревского кружка, занимался языками, в частности, изучал санскрит, имел хороший голос и был также музыкантом-любителем. Такой комплекс характеристик убеждает в том, что именно он мог напеть или проинтонировать Мусоргскому слова «Шамиля», несомненно, связанные с исламом: «Ля илаха иль Алла» (у Мусоргского «Ля иль-ля-хи иль Алла») — «Нет Бога, кроме Аллаха».

Замечательно то, как в этой ранней работе проявилась творческая индивидуальность композитора, зародились многие характерные для него в дальнейшем

направления мыслей и поисков. Обращение к образам ислама, однократное в его творчестве, тем не менее, характеризует его стремление к музыкальному воплощению религиозных сюжетов разных времен и конфессий (эллинизм, христианство, иудаизм). Марш Шамиля — одна из первых попыток работы с музыкальными темами, уловленными на слух, а также передачи аутентичного текста.

Что касается Арсеньева, то об интересе к мусульманской религии и арабскому языку косвенно свидетельствуют его прозвища «лингвист» и «Мустафа», а также «Сарфокузан (или Сарфакузан)». Последний вариант прозвища Арсеньева, возможно, происходит от слова сарф (наука, изучающая морфологию арабского языка).

Арсеньев был близким другом Балакирева, они часто виделись и музицировали вместе; на его оригинальные стихи и стихотворные переводы Балакиревым написано два романса («Баркарола» и «Колыбельная песня», 1858), в фонде последнего в рукописном отделе РНБ хранятся переписка и записи напетых Арсеньевым тем⁵.

Со своей стороны, Мусоргский мог и сам интересоваться мусульманскими молитвами, так что семена упали на благодатную почву. На роль человека из близкого Мусоргскому окружения, который напел или «показал», как распевается текст основного догмата мусульманства, мог бы гипотетически претендовать некто из участников недавней войны на Кавказе.

Только что завершившаяся к осени 1859 года война на Кавказе не могла не занимать воображение Мусоргского, совсем еще недавно бывшего военным (вышел в отставку в июне 1858 года) и поддерживавшего знакомства с товарищами по Преображенскому полку. Кроме этого, его брат Филарет, с которым они проживали вместе, еще оставался подпоручиком Преображенского полка (до 1860 года). Однако оба брата состояли в Лейб-гвардии Резервном Преображенском полку, в военных действиях не участвовавшем и пребывавшем в Санкт-Петербурге.

Повод к сочинению. Предположение Каратыгина о связи хора с событиями Кавказской войны, скорее всего, верно, но, на наш взгляд, произведение это более связано не с «победой русского оружия» (в его музыке нет ничего победного, в противоположность, например, «Маршу на взятие Карса» того же автора), а с образом самого Шамиля, руководителя движения горцев Чечни и Дагестана, который имел в русском обществе репутацию не только врага, но и народного героя. Заметим, кстати, что это образ одного из первых полководцев в сюжетике хоров Мусоргского. Композитор, «жадный читатель “большой” русской литературы, проникнутой со времен Пушкина духом свободолюбия, духом восхищения народами Кавказа» (по словам М. Д. Сабининой и Г. Л. Головинского [11, 99]) мог испытывать интерес к личности Шамиля, совершенно не связанный с восхвалением русских военных побед (упомянутые исследователи считают посвящение хора образу Шамиля неправдоподобным). Однако стоило бы внимательнее приглядеться к историческому контексту.

⁵ РНБ ОР. Ф. 41 [Балакирев Милий Алексеевич]. Ед. хр. 255. «Уж ты поле мое» (3/4; D-dur). — «Об чем ты, Маша, плачешь» (3/8; d-moll), песни. Одноголосные записи. Автограф. Имеется дата (25 апреля 1859 г.) и запись после первой песни: «Пел Мустафа Сарфакузан».

Шамиль, провозглашенный имамом Чечни и Дагестана и возглавлявший в течение 25 лет борьбу своего народа, в конце 1850-х годов, в связи с огромным превосходством царских войск в силах и проблемами внутри собственных войск, попал в тяжелое положение. 25 августа 1859 года Шамиль сдался в плен, через месяц был привезен в Петербург, затем отправлен в Калугу. (Согласно летописи А. А. Орловой, Мусоргский с августа 1859 года также находился в столице [30, 77–78].)

Обстоятельства, связанные с историей Шамиля, представляют немалый интерес в связи с хоровым творчеством молодого Мусоргского. Изложение их мы представляем в виде хроники событий, происходивших в содружестве «Могучей кучки» и их друзей в Петербурге на фоне истории пленения Шамиля.

3. ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ «МОГУЧЕЙ КУЧКИ»

НА ФОНЕ СОБЫТИЙ КАВКАЗСКОЙ ВОЙНЫ В 1858–1859 ГОДАХ

Предпримем попытку реконструировать процесс нахождения сюжетов, выбора тем, который на раннем этапе деятельности музыкантского сообщества был практически совместным. Казалось, друзья-композиторы ходили по одним и тем же тропам, но каждый выбирал свои. Понравившийся одному из них сюжет мог в результате перейти к другому (как это случилось, например, с замыслами опер «Ночь на Иванов день» и «Саул» Балакирева, воплощенных в других жанрах Мусоргским). Создавался некий общий «банк идей»: начинающие сочинители фактически учились друг у друга.

Изложение в форме хроники позволяет продемонстрировать события творческой жизни сразу нескольких композиторов и представить панораму того, что происходило не только в кружке, но и в их городе и стране. Сохранившиеся письма музыкантов-единомышленников содержат значительные временные лакуны, посланий друг другу наверняка было больше. С помощью такой хроники можно хотя бы гипотетически воссоздать атмосферу и попытаться заполнить лакуны, уточнить многие факты и датировки.

Предыстория. На протяжении 1858 года совместный и личный поиск сюжетов и идей привел одного из молодых композиторов к созданию первой оперы кружка: Ц. А. Кюи написал «Кавказского пленника». Кто знает, не без влияния ли событий кавказских войн был избран этот сюжет? Ведь именно в 1858 году, с появлением новых главнокомандующих, генералов Н. Н. Муравьева и А. И. Барятинского, в войне наступил перелом, и Кавказская армия стала одерживать победы. Этот фон мог вполне способствовать продвижению оперы «Кавказский пленник» на сцену.

Из воспоминаний либреттиста оперы, В. А. Крылова:

Мы выбрали сюжетом пушкинского «Кавказского пленника». Девятнадцатилетним юношей я драматизировал поэму, применяясь к формам оперного либретто, и Кюи горячо взялся за работу. Он писал оперу не последовательно, а отдельными номерами, к чему более был расположен в данную минуту; таким образом, второй акт был написан ранее первого, и оба акта оперы были сочинены в продолжение нескольких месяцев 1857–1858 годов; в апреле 1858 года опера вся была кончена [17, 478].

Разумеется, и Балакирев, и Мусоргский были хорошо знакомы с сочинением и планами его постановки. Шансы были хорошие. Из письма Ц. Кюи — М. Балакиреву 23 июня 1858 года:

Булахов⁶ хочет взять «Пленника» себе в бенефис, вчера я ему доставил либретто, которое для этой цели переписал в один день, а он его сегодня доставит Федорову⁷. Бенефис его назначен 7 сентября. Если дело пойдет в ход, то к сентябрю «Пленник» будет кончен; понимаете, что это заставит меня все отложить в сторону [18, 48].

Однако постановка не осуществилась⁸, Цезарь Антонович продолжил заниматься оперой, совершенствуя музыкальный материал и оркестровку.

На протяжении лета и осени 1858 года Модест Петрович с братом Филаретом бывали частыми гостями у Цезаря Кюи, музицировали, играли в домашних спектаклях, были на его свадьбе с М. Р. Бамберг и оставались в дружеских отношениях с супругами в дальнейшем.

1859 год. 19 августа. Балакирев, Кюи и Мусоргский находились в столице. В этот день Кюи писал Балакиреву: «12-го я был в Петербурге». Он уже успел встретиться с Мусоргским, который «бредит *fis-moll*’ной сонатой и “Эдипом”»⁹, и хотел бы вновь увидеть Милия: письмо заканчивалось призывом — «приезжайте к нам скорее» [18, 49–50].

25 августа Шамиль был осажден в ауле Гуниб в Дагестане и 26 августа сдался в плен. Об этом событии, означавшем конец войны, по истечении нескольких дней стало широко известно. Всеобщая осведомленность о заключительном этапе затяжной Кавказской войны достигалась многочисленными журнальными и газетными публикациями. По словам Н. А. Добролюбова,

<...> восторженные разговоры и статьи о Кавказе и Шамиле были в последнее время так часты, что наконец успели надоесть всем. <...> Общий характер и главные подробности этого движения не раз уже излагались в «Современнике», в статьях г. Зиссермана¹⁰, к которым мы и отсылаем читателей [12, 445].

Сведения Добролюбова дают нам хотя бы один источник, по которому композитор мог следить за событиями, — ведь известно, что в семье Мусоргских журнал «Современник» «читали постоянно, даже в Кареве» [29, 132].

20 сентября Мусоргский писал Балакиреву:

Милий, Ваша увертюра испечена в 4 руки [фортепианное переложение увертюры Балакирева к трагедии Шекспира «Король Лир»]. Переложением

⁶ Павел Петрович Булахов (1824–1875) — певец (тенор), солист труппы Русской оперы в Санкт-Петербурге.

⁷ Павел Степанович Федоров (1803–1879) — начальник репертуарной части петербургских императорских театров.

⁸ Возможные причины заключались в небольших размерах оперы — всего два акта — и недостатках инструментовки.

⁹ Имеются в виду сочинения Мусоргского: Соната *fis-moll* (не сохр.), Сцена в храме из трагедии «Эдип» Софокла (23 января 1859 года — 1 марта 1860 года).

¹⁰ Арнольд Львович Зиссерман (1824–1897) — полковник кавалерии, военный историк Кавказа и мемуарист.

я доволен, все места массы (в оркестре) вышли ловко, словом, все обстоит в порядке. Приходите завтра пораньше, часу в 6-м (пока мы будем одни), мы с Вами сыграем увертюру и исправим, что следует. Приходите, Милий, мне хочется поскорее ее приготовить. Ваш Модест. P. S. Кюи ждут нас завтра [28, 21].

21 сентября состоялся вечер у Мусоргских, как значится в «Летописи» Балакирева [24, 55]. Из письма Балакирева Арсеньеву:

Милейший Мустафа! Спасибо вам за ваше теплое посланьице; оно меня сильно разогрело, фантазия расшевелилась горячо, и в Увертюре вследствие этого явилось новое место, едва ли не самое сильное. По выражению Глинки, я впустил сильную злобу. Если хотите слышать Увертюру в 4 руки, то являйтесь в субботу предварительно ко мне, где найдете Мусоргского и вероятно Гусаковского (если только он не надует по наемднишнему), а от меня мы отпразднуем к вам всей компанией [32, 867–868].

Комментируя данное письмо, Н. Ф. Финдейзен предположил, что в нем идет речь об «Увертюре на три русские темы». На основании ранее приведенного письма Мусоргского мы можем не только уточнить датировку письма Балакирева Арсеньеву, которую Финдейзен обозначил приблизительно 1858–1859 годами, но и исправить неточность ученого — звучала не «Увертюра на три русские темы», а увертюра к «Королю Лиру» [32, 867], переложением которой спешно занимался Мусоргский, чтобы завершить работу к показу на дружеской встрече кружка. Дату письма определим так: между 20 и 23 сентября 1859 года.

24 сентября (суббота) вечер у Балакирева и Арсеньева, с исполнением того самого переложения Мусоргского увертюры к «Королю Лиру». Дата встречи уточнена нами по контексту писем.

26 сентября в Петербург привезли Шамиля. Положение Шамиля в столице мало напоминало униженное пленение. Наоборот, это было скорее похоже на пребывание князя Игоря в плену у хана Кончака, каким оно предстало в одноименной опере А. П. Бородина через десятилетия.

По утверждению пристава при военнопленном (в Калуге) А. И. Руновского,

Немногие победители возбуждали в своих соотечественниках такое участие и такую жажду видеть их и изучить их черты, как возбуждал всё это Шамиль в тех, кого во всю свою жизнь он считал, и по религии и по убеждению, заклятыми врагами [34, 6].

Приведем словесный портрет Шамиля и окружения, а также описание его пребывания в столице Российской империи из статьи октябрьского номера «Современника», автор которой собирал информацию по всей выходящей в те дни прессе:

<...> Более всего возбуждал различных толков и рассказов во всех петербургских сословиях и был предметом всеобщего любопытства — Шамиль [31, 482].

<...> Я выберу здесь все сколько-нибудь любопытное о кавказском герое из наших газет, для читателей «Современника», начиная со статьи г. Зиссермана о его сдаче [31, 483].

Шамиль росту большого, крепко сложен, у него продолговатое, морщинистое лицо, прямой, правильный нос, серые глаза с глубоким выражением,

большая окладистая борода, выкрашенная по-персидски красной хиной; одет он в череску черного русского сукна, с патронами на груди, обшитыми черными шелковыми лентами, в зеленом ахалухе из шерстяной материи, в больших чувяках с полуголенищами из красного сафьяна; на голове у него большая белая кисейная чалма с красным верхом, концы которой, длиною более аршина, висят сзади на спине; вооружен шашкой, кинжалом, один пистолет за поясом сзади, другой, в чехле, спереди [31, 485–486].

Он останавливался в Знаменской гостинице, против московской железной дороги, где во все время пребывания его тут ежедневно толпился народ у подъезда, в ожидании его выхода [31, 488].

Шамиль катался каждый день по Петербургу в открытой наемной коляске с своим сыном и с подполковником Богуславским¹¹, находившимся при них; сзади всегда следовала другая коляска с его мюридами. Его постоянно можно было встречать около 1/2 4-го на Невском проспекте. Белая чалма его и малиновая борода виделись издалека.

Шамиль представлялся Государыне Императрице, Великим князьям, осмотрел все петербургские достопримечательности, был в балете и в опере, и, говорят, от всего был в восторге. <...> Дней десять Шамиль был львом Петербурга; его портреты выставлены были во всех магазинах и лавочках (лучшие из них г. Денъера и фотографического заведения Похитонова, Струговщикова и Водова) <...>. Он между прочим (3-го октября) посетил в Петербурге профессора университета Казем-Бека¹² [31, 489].

Постоянно состоять при Шамиле, на время его пребывания в Петербурге, назначен был полковник Богуславский, отлично знающий арабский и турецкий языки, и, по-видимому, Шамиль имел большое к нему доверие и расположение. По словам г. Казем-Бека, никто из ориенталистов в Петербурге не мог бы так свободно объясняться с Шамилем на известных ему языках, как г. Богуславский <...>.

Плененный Шамиль, побежденный враг, не возбудил в русском народе ненависти, злобы, мщения и других диких страстей во имя какого-то дикого патриотизма. Он возбуждал только одно (очень натуральное) любопытство» [31, 491].

За весь период пребывания имама Шамиля в Петербурге музыкальные встречи членов кружка состоялись как минимум три раза.

30 сентября — первый раз, о нем упоминается в летописи жизни и творчества Балакирева: «Вечер у Б[алакирева], на котором должны быть Мусоргский, Гусакровский, В. А. Крылов, В. В. Стасов» [24, 55].

5 октября должна была состояться вторая встреча: о ней идет речь в письме Мусоргского от 4 октября: «Насчет завтрашнего вечера дайте знать, хотите к нам или мы к Вам?» [28, 21].

¹¹ Дмитрий Николаевич Богуславский (1826–1893) — русский военный деятель, переводчик, корановед, член Военно-ученого комитета Главного штаба, генерал-лейтенант. В то время состоял в звании подполковника. Автор первого перевода Корана с арабского языка на русский.

¹² Александр Касимович Казем-Бек (Мирза Казым-Бек; 1802–1870) — азербайджанский и русский ученый-востоковед, первый декан Факультета восточных языков Санкт-Петербургского университета (ныне Восточный факультет СПбГУ), член-корреспондент РАН (1835), доктор филологических наук (1863).



Ил. 1. Шамиль Князь и Имам Кавказии.
Фото Г. Денъера. Петербург, 1859

И наконец, 9 октября «Вечер у Мусоргских» [24, 55].

10 октября Шамиль отбыл в Калугу, где ему был отведен дом для постоянного жительства. Отъезду предшествовала встреча имама с императором Александром II. 5 января 1860 года в Калугу прибыла его семья. Для «присмотра за Шамилем, руководства советами и в пособии» ему был назначен пристав из военных офицеров, состоящий по армейской пехоте штабс-капитан А. И. Руновский.

11 октября рукой Мусоргского отмечена дата в автографе окончания работы над хором, называемым «Маршем Шамиля».

Постистория. 16 ноября Балакирев отослал Арсеньеву письмо, намекающее на какие-то впечатления от музыкальных встреч сентября-октября: «Милый Мустафа Сарфокузанчик! Да освещают луны дикое лицо ваше и да отблагодарит Аллах вас за ваше милое посланьице» [32, 868].

Письмо Арсеньева Балакиреву пока обнаружить не удалось, поэтому тема его остается неясной.

15 декабря Кюи сообщил Балакиреву о продолжении работы над «Кавказским пленником»: «Милейший Милий! Вы мне нужны. Приходите завтра непременно, если можете, то вечером. Хочу с вами потолковать об инструментовке одного хора из “Пленника”» [18, 50].

Открывается опера «Кавказский пленник» хором под названием «Восточная молитва». Связан ли данный хор с художественными впечатлениями от пребывания Шамиля в Петербурге и опусом Мусоргского, попытаемся разобраться далее (его анализ будет приведен ниже, в сопоставлении с анализом хора Мусоргского).

4. АНАЛИЗ ТЕКСТА, СЮЖЕТА И МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Текст хора не поддается окончательной расшифровке. Кое-что, однако, можно утверждать уверенно. Во-первых, это русская транскрипция арабских слов, выполненная с явными погрешностями, очевидно, возникшими из-за восприятия на слух. Во-вторых, композитор более не возвращался к этому наброску, и то, что было зафиксировано «наспех», таковым и осталось.

Слова, которые расппеваются в крайних частях трехчастной формы хора, определены в упоминавшейся статье В. И. Антипова. Правда, он привел их в том виде, в котором они появляются в верхней строчке у теноров хора на первой имеющейся странице, а мы предполагаем, что это был их промежуточный вариант, возникший на месте переворота утерянной и сохранившейся страниц.

Основной вариант текста крайних частей можно определить по возвращению темы в репризе: «Ля, ил-ля хи иль Алла», то есть более точная транскрипция, чем

приведенный Антиповым вариант распева «Ля, ля хи иль Аллала» [1, 84]. Как уже было указано, перевод этой фразы: «Нет Бога, кроме Аллаха».

Текст, распеваемый в средней части хора («Имам берейшкер»), точной расшифровке не поддается. Возможно, это также слова молитвы, воспринятые на слух с погрешностями: например, «имам бер алла» («имам Божья праведность»); также возможно, что первое слово — не «имам», и «иман» («вера»). Есть и еще одна гипотеза.

В повести А. А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» герой, достигнув вершины горы, воздаёт хвалу Творцу и восклицает «Аллах-Берекет!» Слово «берекет» («баракат») на языках многих исламских народов, адаптировавших арабский, означает «благословение». У Марлинского — «Благословение / благодать Аллаха», у Мусоргского, возможно, — «Благословен Имам» [6, 241].

Если первое слово именно «имам» (от глагола «амма» — стоять впереди, руководить чем-либо, предводительствовать), то по определению энциклопедического словаря «Ислам» — это предстоятель на молитве, духовный руководитель, глава мусульманской общины:

<...> Имам <...> не является ни саном, ни профессией, имам признается таковым постольку, поскольку он действительно осуществляет лишь руководство молитвой [13, 97].

Имамом, как уже упоминалось, был провозглашен своими единоверцами Шамиль, который стал духовным повелителем в организованном им государстве Имамат. Постоянное войско Шамиля составляли так называемые мюриды, на которых он опирался.

Насколько молодой композитор тут шагнул в неведомое, причем прежде всего для себя самого, может показать сравнение с текстом вступительного хора из «Кавказского пленника» Кюи под названием «Восточная молитва», сочиненным В. А. Крыловым.

Аллах всемогущий, создатель вселенной
Владыка земли, к тебе мы взываем,
Ты нашей молитве внимли. Внемли, Аллах!
Аллах всемогущий, со святым Магометом,
Аллах, Владыка земли, и в брани ужасной
Нам храбрость и честь, нам честь ниспошли, Аллах! [19, 22–24]

Сведения о Шамиле и его воинах-мюридах, в том виде, в котором они были доступны петербуржцам из газет, журналов и иных изданий, спешно подготовивших свои публикации осенью 1859 года, могут отчасти возместить невозможность полного понимания текста в хоре Мусоргского. В них заключаются некие сюжеты, которые можно прочесть в сочинении.

Сюжет хора, в данном случае, это та трактовка текста, которую мы можем предложить на основании документов процесса «изучения» русским обществом главных составляющих жизни Шамиля и его мюридов: моления и войны. Мы намеренно не учитываем в этой трактовке современные нам исследования.

Одним из наиболее авторитетных ученых, в числе первых обратившихся к «феномену Шамиля», стал А. К. Казем-Бек, который встречался с поверженным полководцем в Санкт-Петербурге три раза. Уже в декабрьской книжке

«Современника» 1859 года вышла его большая статья «Шамиль и муридизм»¹³. Свою задачу ученый видел так:

Шамиль и муридизм тесно связаны между собой в русской военной литературе, но ни тот, ни другой не вошли еще в словари, ни в лексическом, ни в историческом смысле. Поэтому <...> я излагаю свое повествование так, чтобы оно и в том и в другом отношении могло предоставить верный материал для русской литературы и науки [14, 182].

И предложил такое толкование:

Муридизм между мусульманами есть не что иное как преданность духовному воспитателю. Он может иметь столько же пагубных последствий при дурном и злоумышленном направлении руководителей, сколько благих при хорошем [14, 203].

О том, как выстраивались отношения между военным и религиозным вождем и его воинами, можно судить по подробным описаниям печатных изданий, например, такому:

Во всех поездках Шамиля с ним были неразлучны двести человек аварцев, — отборных и большей частью старых наездников, отлично одетых и вооруженных и имевших особый значок. В поездках обыкновенно, сто из них ехало впереди, а сто позади Шамиля, и каждая сотня пятью рядами или взводами. Конвойная стража эта нигде и никогда не покидала Шамиля, составляя не только охрану, но даже как бы присмотр за самим Шамилем; так что, даже в мечеть он не ходил без этой двусмысленной свиты, от которой по-видимому не мог бы избавиться, если б и захотел.

В мечеть он отправлялся каждую пятницу, по утрам; при этом мюриды его с оружием наготове, составляли из себя как бы двойную стену, по всему протяжению пути, и в то время, *когда имам проходил между их рядами, они пели всегда один и тот же стих из Корана* [курсив наш. — Авт.].

В мечети они оставались безмолвными и почтительными хранителями ненарушимости имамова моления, которое впрочем никогда не продолжалось более четверти часа [38, 11–12].

Казем-Бек добавлял к этому описанию:

Во время сражения мюриды его шли в атаку, напевая хором стихи, собственно для этого сочиненные на арабском языке самим Шамилем [14, 224].

Приведем также описание религиозного обряда Шамиля, оставленное его приставом Руновским:

<...> Шамиль начал службу. Она состояла в пении хором известного стиха, составляющего догмат магометанской религии: «ля ильь аллааа-га ильь, аллаа-гу, Мухаммед ресуль аллаага». В пении стих этот сокращается следующим образом: «ля илляга, ильь алла». Пение прерывалось несколько раз чтением некоторых очистительных и разрешительных молитв. Последнею была просьба об оставлении грехов. Наконец, служба завершилась пением того же

¹³ Сохраняем в названии книги и в цитатах авторское написание. Сейчас принято — «мюридизм».

стиха, повторенного по уставу, ровно сто раз, а затем последовало краткое, но благоговейное размышление молившихся <...>. Самое пение, невзирая на всю его монотонность, заключало в себе много гармонии <...> [34, 165–166].

Музыкальный стиль. Ранние сочинения Мусоргского в разных жанрах (вокальных, инструментальных) отмечены поисками стиля, собственной манеры изложения. Авторское своеобразие скорее проявлялось в тех жанрах, к которым тяготело дарование композитора, — программных, с яркой, оригинальной и сложной задачей воплощения. Такой вызов бросал ему сюжет, связанный с Шамилем. Но именно в таких ситуациях Мусоргский в наименьшей степени зависел от своих современников. Было бы напрасным искать пересечения исследуемого нами хора с сочинениями ориентальной тематики тех композиторов, которые утвердились или заявили о себе к концу 1850-х годов, — М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева. Принесшая первые впечатления о кавказском фольклоре поездка Балакирева через Пятигорск-Ессентуки-Железноводск состоялась только в 1862 году, а к концу 1850-х он воспринимал Кавказ еще только через творчество Лермонтова («Песня Селима», 1858).

Ради исторической справедливости нужно упомянуть первого русского композитора, использовавшего в сочинениях непосредственные впечатления от истории и музыки кавказских народов, — А. А. Алябьева. Ему принадлежит опера «Аммалат-Бек» и музыка к спектаклю «Кавказский пленник». Но для молодых композиторов «Могучей кучки» Алябьев был только автором знаменитого «Соловья», и не больше.

Поэтому единственное продуктивное сравнение, с помощью которого можно лучше понять своеобразие сочинения Мусоргского, это сравнение с молитвенным хором из «Кавказского пленника» Кюи. Сразу можно сказать, что мы ни в коей мере не собираемся устраивать «соревнование» между двумя ранними работами молодых композиторов на сходную тему. Это попытка понять, как проявлялась индивидуальность каждого из них. И контраст налицо. Мусоргский сразу выбирает и пытается решать драматургические задачи; Кюи же более всего привлекает декоративная, колористическая функция хора, открывающего оперу; это своеобразная настройка, прелюдия к будущему действию. Хор Кюи — миниатюра; хор Мусоргского претендует на крупную форму, внутреннюю сюжетность; несмотря на наличие всего двух фраз текста, это некий хор-сцена.

Зато в этом раннем сочинении Мусоргского, уже на стадии выработки индивидуального стиля, обнаруживается типологическое сходство с его собственными будущими «восточными» хорами («Поражение Сеннахериба / Сеннахериба»¹⁴, «Иисус Навин», хоры из «Саламбо»). Не вдаваясь в детальное сравнение, обозначим некоторые общие черты этих «восточных хоров».

Основная, на наш взгляд, объединяющая черта заключается в трактовке ориентальности «по Мусоргскому». Длительное время его современники, ближайшие и далекие потомки придерживались той точки зрения, что ориентализм композитору не давался, что там, где по сюжету требовался восточный колорит, Мусоргский волей-неволей сбивался на менее выразительный или вообще на

¹⁴ Разночтения в названии связаны с двумя редакциями произведения.

русский мелос. Характерно в этом смысле высказывание одного из самых чутких исследователей его творчества, В. Г. Каратыгина:

[Мусоргский] чувствовал себя неспособным передать в музыке колорит чужих, неведомых ему стран, <...> находил собственную экзотическую музыку слишком интернациональной [16, 36].

Верно, что Мусоргский отзывался о собственной «восточной музыке» с повышенной долей критики — тем не менее, он не оставлял попыток написать «музыку другой страны» до конца жизни. Судя по всему, стремление композитора к подлинности ориентального мелоса, его поиски настоящих фольклорных тем, ставили в тупик и окружение Мусоргского, и его самого: элементы музыкального языка, которые в сознании европейцев уже утвердились как подлинно восточные, в результате не обнаруживались. В «своем» востоке Мусоргский не слышал ни хроматики, ни пресловутых увеличенных секунд, — всех тех примет, которые давно и успешно обозначали в современной ему музыке ориентальность¹⁵.

Стремление к «правде в звуках» приводило композитора к таким результатам, которые были осознаны как аутентичные только в конце XX века, а до недавней поры считались проявлением неспособности Мусоргского к передаче музыкального своеобразия иных национальностей, кроме русской. Эти особенности характерны практически для всех его «восточных» хоров. Их темы преимущественно диатоничны — особая энергетика, «восточность», достигается за счет ритма. Можно также говорить о поиске особых слов и возгласов, повторение которых нагнетает экспрессию.

Следующей важной объединяющей чертой можно считать всепроникающую драматургичность в формах хоров: они по преимуществу трехчастны, с темповым и образным контрастом в середине, который приводит к развитию и даже трансформации первоначальной образности в репризе и краткому эхо в завершающем разделе, коде ухода, удаления.

5. МЕЛОДИКА, РИТМ, ГАРМОНИЯ, ЖАНР

Музыкальные темы крайних частей (h-moll, 4/4) и середины хора (D-dur, 6/4) не содержат прямых ассоциаций с кавказским фольклором. Здесь использован иной источник — обрядовые ритуально-религиозные песнопения мусульман.

Мусоргский организовал в хоре систему дыхания и акцентов, которая соответствует интонированному произнесению текста мусульманской молитвы. Например, мелодический контур основной темы «Ля, ил-ля-хи иль Ал-ла!», пропеваемой басами, у Мусоргского подобен возгласам молящихся с необходимым возвышением и понижением голоса:



¹⁵ Более традиционная стилистика востока с хроматикой встречается у Мусоргского в «Пляске персидок» из «Хованщины», в трио «Марша на взятие Карса»; это примета более позднего времени.

Устремление мелодической линии ввысь с последующим понижением встречается и в середине произведения — у каждого сольного зачина (тенора и баса):

2а

Tenore solo



Имам бе - рейшкер, Имам бе-рей - шкер, Имам бе - рейшкер, И - мам!

б

Basso solo



Имам бе-рейшкер, И - мам! Имам бе-рейшкер, И - мам!

Подобное интонирование (волнообразное с повышением в концах фраз), оказывается, было типичным для чтения Корана. Обратимся вновь к «Запискам» Руновского:

Обыкновенно, стихи корана читаются нараспев, с повышением и понижением голоса, который до окончательного чтения <...> не прерывается, а только по временам слабеет и как будто замирает... [34, 163].

Темы в «Шамиле» лишь на первый взгляд представляются либо нейтральными, либо «скорее русскими». Восточность в них иная, как сказано выше¹⁶. Особым предметом спора исследователей стал тематизм середины хора. Процитируем строки монографии Г. Л. Головинского и М. Д. Сабининой о Мусоргском:

В центре произведения — песенная мелодия, русская национальная природа которой столь же очевидна, как и принадлежность автора определенному направлению (имеется в виду направление Новой русской школы, «Могучей кучки» по определению В. В. Стасова. — *Авт.*) [11, 97].

Приведем мелодию в хоровом изложении:

3

Grave



И - мам бе - рей - шкер, И - мам бе - рейшкер, И - ма - м.

¹⁶ Ричард Тарускин, отмечая отсутствие в романсе Глинки «Не пой красавица при мне» признаков ориентализма («Диатоническая мелодия кажется совершенно нормальной для западных ушей, гармонизация Глинки ничем не примечательна»), сделал вывод о том, что ко времени его создания (1831 год) композиторы еще «не договорились» о том, как передавать в звуках ориентализм («музыкальный ориентализм — это вопрос не аутентичности, а договоренности — договоренности, которая в 1831 еще не была достигнута» [39, 395]). Можно сказать, что Мусоргский если и принял подобную «договоренность», то далеко не сразу и не полностью.

Продолжим цитирование монографии:

Перед нами явно кучкистская монодическая тема, которую можно условно отнести к унисонно-многоголосному типу. Весьма характерно одноголосное изложение мелодии, подобное сольному запеву песни, с последующей гармонизацией — «хоровым подхватом». Типична для стиля Новой русской школы и ладовая переменность — она сообщает теме гибкость и упругость, а <...> гармонизация <...> обильно использует аккордику побочных ступеней [там же].

Исследователей, правда, смутило, что «русскую тему» молодой автор подкладывает под текст восточной молитвы, не ощущая при этом диссонанс, хотя с первых шагов на композиторском поприще он стремился к отражению звуками «правды». О тексте они пишут:

Арабские же фразы, в русской транскрипции составляющие текст хора, представляют собой действительно пока еще загадку [там же].

Обратимся к исследованию Беслана Ашхотова, который, пытаясь обнаружить фольклорный источник восточных тем у русских композиторов, первым стал последовательно изучать в данном отношении сакральную музыку. Работа Ашхотова посвящена жанровым и мелодическим истокам «Персидского хора» Глинки и его связям с ритуально-религиозными песнопениями, закирами¹⁷. Свой эксклюзивный материал исследователь добывал лично в фольклорных экспедициях по кавказским селениям. В приводимом им напеве звучащего и в наши дни закира, основанного на каноническом тексте Корана «Нет Бога кроме Аллаха», заметно явное сходство с темой Мусоргского из средней части:

4
♩ = 82
Ла - Ии-лэ - хьу Ии - лэ - лэ - хьу, Ла - Ии-лэ - хьу Ии - лэ - лэхь.
Ла - Ии-лэ - хьу Ии - лэ - лэ - хьу, Ла - Ии-лэ - хьу Ии - лэ - лэхь.

Как видно из приведенного фрагмента, в ритуальных песнопениях, закирах, нет ни хроматики, ни увеличенных секунд, преобладает поступенное мелодическое движение. Б. Ашхотов сообщает далее:

Вышеизложенный напев представляет собой наиболее типичный образец ритуальных закиров. Его композиционные особенности полностью определяются особенностями арабского языка, на котором закир исполняется [3, 97].

Исследователь подчеркивает, что многократно повторяемый текст «ЛаИилэхь, Иилэлэхь, ЛаИилахьэ, Иилэлэхь!» как специальная форма возвеличивания Всевышнего имеет магическое свойство приводить человека к экстатическому состоянию. Если песнопения исполнялись в сопровождении трехструнного смычкового

¹⁷ Закир — кабардинская транскрипция более распространенного термина «зикр», обозначающего религиозный жанр суфийской традиции, ритуальную богослужебную песню.

народного инструмента (шикапшина), то они обогащались бурдоном — басом, звучащим нередко с остинатным ритмом [3, 99]. В хоровом изложении темы «Имам берейшкер» у Мусоргского длящийся звук *ре* вполне может ассоциироваться с бурдонными басами народных инструментов на Кавказе.

Ритмическая организация тематизма «Шамиля» заряжена большой энергетикой. Не случайно Г. Л. Головинский и М. Д. Сабинаина отмечали «энергично-призывный, провозглашающий характер» первой темы, отстаивая свою точку зрения, что и начало хора «лишено ощутимых примет восточного колорита» [11, 99].

Организация системы акцентов, дыхания, мелодических подъемов и спадов в мелодике Мусоргского свидетельствует о том, что, скорее всего, сочинению предшествовало слуховое впечатление, и это впечатление было не мелодического, а мелодекламационного и ритмического свойства.

Самое яркое впечатление от ритма первой фразы «Шамиля» — это подталкивающие мелодию синкопы в аккомпанементе фортепиано, они сообщают теме особую пружинистость и напряженность. Обратим внимание, синкопы выписаны автором на одном звуке — доминантовом органном пункте (опять можно вспомнить про бурдоны у народных инструментов).

Почти все короткие возгласы имеют однотипный ритм, который сопровождается словами «Ля-хи-иль Алла!» с акцентированием последнего слога (впервые этот ритм появляется в виде подголоска теноров к распеву басов, т. 4):



Ранее мы приводили описание приставом А. И. Руновским службы Шамиля и его замечание о том, что «служба завершилась пением того же стиха, повторенного, по уставу, ровно сто раз» [34, 165].

Неизвестно, что за устав предписывал мусульманам повторять восхваления Аллаху 100 раз в конце богослужения; тем не менее, мы решили подсчитать количество возгласов «Алла» у теноров и басов, произносимых как одновременно, так и одновременно. Результаты оказались следующими: в первой части — 45 возгласов, в переходе к репризе — 16, в репризной третьей части — 44. Итого — 105 раз у Мусоргского звучали возгласы «Алла!».

Гармония реконструируемого сочинения могла производить на современников впечатление несколько «диковатыми» мажоро-минорными сопоставлениями трезвучий *h-moll* и *dis-moll*. Свой колорит вносят аккорды доминанты с пониженной квинтой (т. 7 и далее), уменьшенные трезвучия (т. 14, 16 и далее). Странновато звучит переход доминантсептаккорда *D-dur* в уменьшенное трезвучие от звука *dis* со скачком баса на тритон. Очень по-восточному воспринимаются уменьшенные терции *eis-g* в фортепианном и хоровом унисоне при переходе к репризе (т. 47–52); они повторены 7 раз с возгласом «Алла!», что способствует ощущению нагнетания молитвенного трансa.



Любители увеличенных секунд все же смогут найти их в небольшом переходе к средней части: в «варварском» октавном унисоне звучит восходящая гамма гармонического си минора (хотя подобное явление в «Шамиле» единично — см. Нотное приложение, т. 22–23).

Канонический закир отличается, по наблюдениям Ашхотова, мерностью ритмической пульсации [3, 96]. Возможно, именно это свойство музыки «Шамиля» было кем-то (из друзей Мусоргского?) услышано как темп шага, благодаря чему возникло определение «марша». Маршевости способствует указанный размер при переходе к репризе — перечеркнутое С (то есть *alla breve*), он настраивает на двухдольную пульсацию, что вызывает ощущение мерного шага.

Однако в свете наших сегодняшних представлений о Шамиле и его мюридах можно трактовать жанр хора Мусоргского как *марш-молитву* войска Шамиля, тем более, что в таком определении будет учтено положение Шамиля как военного и духовного предводителя своего народа.

6. ХАРАКТЕРИСТИКА АВТОГРАФА

Автограф «Шамиля» представляет собой беловик, практически не имеющий никаких помарок, что характерно для Мусоргского, сочинявшего без эскизов. Место хранения автографа — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург). Отдел рукописей. Ф. 61 (В. И. Бельского). Ед. хр. 19. Повторим, что титульный лист и начало произведения утеряны.

При отсутствии других авторских вариантов хора,

единственное, <...> что способно хоть слегка приблизить нас к разгадке неуловимого процесса творчества, — это драгоценные листы рукописей ([36, 360]; цит. по: [27, 36]).

Мусоргский записал произведение черными чернилами на партитурной бумаге альбомного формата размером 27 x 37 см. Использован один двойной нотный лист (4 страницы), разлинованный на 16 нотоносцев. Повторим, что по нашему предположению вначале было два двойных листа. Из восьми нотных страниц композитор, по-видимому, использовал только шесть: л. 1 — титул пьесы, л. 1 об. — первая страница музыки, л. 2 — л. 3 об. — ноты, л. 4 и 4 об. пустые. Поэтому со временем внешний двойной лист со свободными нотоносцами, вероятно, был отделен от манускрипта.

Нынешний цвет бумаги — желтоватый, имеются коричневые пятна. Переплета нет. В середине двойного листа заметна линия сгиба, свидетельствующая, что рукопись хранилась сложенной вдвое.

На всех страницах размещено по три нотных системы из четырех строк (партии хора или солистов и фортепиано)¹⁸. Мусоргский оставил по одному пустому нотоносцу сверху и снизу каждого листа, а также свободные нотоносцы между

¹⁸ Кстати, отметим, что при характеристике рукописи А. А. Орлова допустила неточность, упомянув, что произведение написано «для тенора и баса соло, хора и оркестра (курсив наш. — Авт.)» [30, 23, 81]. Эта неточность повторена в монографии Г. Л. Головинского и М. Д. Сабининой, которые указали тот же исполнительский состав в своем Перечне сочинений композитора: «для тенора, баса, хора и оркестра» [11, 739]. При характеристике сочинения авторы состав указали верно, то есть фортепиано вместо оркестра [11, 96].

системами. Количество тактов в нотных системах колеблется от 5 до 7. В целом, в рукописи Мусоргского сохранилось 12 нотных систем; общее количество тактов — 70.

На последней странице автографа имеется авторская запись об окончании работы: *11-го октября 1859-[?]о года. Модестъ Мусоргскій* (с небольшим росчерком пера). В фамилии композитора еще нет буквы «г» — как и в автографах «Эдипа», ранних оркестровых и вокальных произведениях.

Авторская пагинация отсутствует, рукой неустановленного лица листы пронумерованы карандашом снизу каждой страницы. В правом нижнем углу третьей страницы (л. 2) при поступлении нот в архив была выдавлена небольшая печать круглой формы: «Гос[ударственная] публичная б-ка в Ленинграде»; в центре ее тушью записан учетный номер рукописи по акту («акт 164/13»).

Нотная запись у Мусоргского всегда близка к совершенству: головки нот четкие и прекрасно читаются, штили и вязки проведены твердой рукой. По традиции середины XIX века низкие ноты в скрипичном ключе в фортепианной партии записывались на нижнем нотоносце и наоборот, высокие ноты басового ключа — на верхнем. Тактовые черты прочерчены через четыре нотоносца прямыми линиями, хотя, по-видимому, линейкой композитор не пользовался. Несколько раз они в конце строки не доходят до краев нотоносцев (на 2 и 3 страницах), но только на первом листе в свободном промежутке третьей строки отмечен перевернут страниц буквами V. S. (сокращенно от *Volti subito* — быстро перевернуть). Подтекстовка записана во всех возможных вариантах — сверху голоса, в свободном промежутке между тенорами и басами и снизу каждой партии.

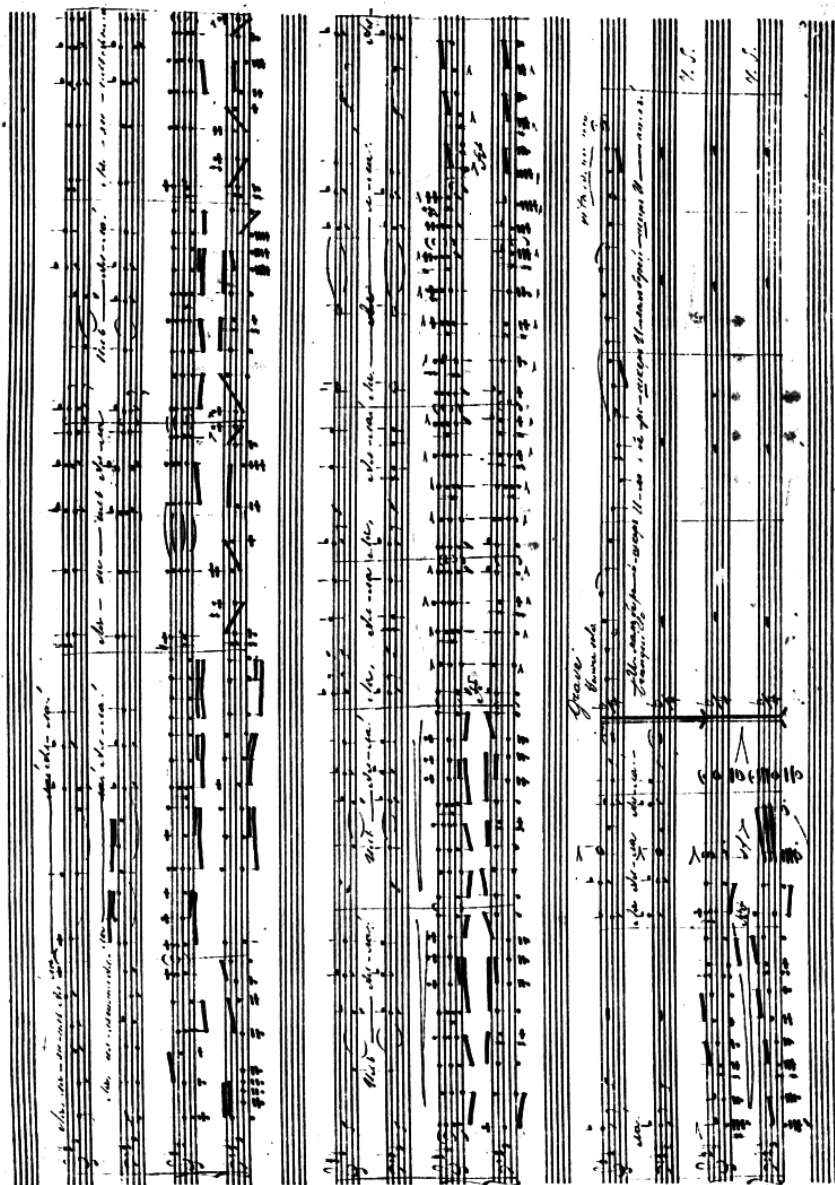
Неточности в нотном тексте минимальные: так, в самом начале записи на басовую четверть приходится только одна восьмая у теноров, поэтому далее мужские голоса продолжают движение как бы в нону из-за неточной графики (на самом деле — в дециму и ундециму). Не везде выставлены Мусоргским бекары и дизезы в фортепианной и хоровых партиях, из-за чего имеются определенные сложности в реконструкции произведения (о принципах реконструкции см. далее).

В подтекстовке хора встречаются варианты написания арабских слов русскими буквами. Первоначальный возглас записан композитором с вариантами: «Ля, ля-хи-иль Алла», «Ля, ил-ля-хи-иль Алла», «Ля-хи-иль Алла», слова середины также варьируются: «берейшкер», «берешкер» (в т. 27, 30–31), «берешкейр» (в т. 40, 43–44). В нашей публикации текст молитвы в крайних частях оставлен авторским, в средней унифицирован по наиболее часто встречающемуся варианту — «берейшкер».

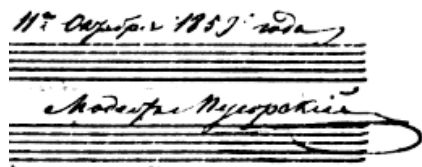
7. ПРИНЦИПЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

При реконструкции «Шамиля» (см. нотное Приложение к статье) не раз приходилось вспоминать известное высказывание П. И. Чайковского о кучкистах (оно относится к концу 1870-х годов, но справедливо и для раннего периода):

В кружке <...> все были влюблены в себя и друг в друга. Каждый из них старался подражать той или иной вещи, вышедшей из кружка и признанной ими замечательной [37, 328].



Ил. 2. Первая страница автографа М. П. Мусоргского



Ил. 3. Подпись композитора на последней странице «Шамиля»

Поэтому особую ценность для восполнения недостающей информации у Мусоргского приобретает метод аналогий с сочинениями того же периода еще совсем небольшой «Могучей кучки».

Обратимся вновь к первой восточной опере, принятой безоговорочно всеми ее членами, — «Кавказскому пленнику» Кюи. Открывается она увертюрой в h-moll, в которой первая фраза звучит в низком регистре в неспешном темпе по ступеням гаммы; затем следует сопоставление гармоний h-moll — G-dur и остановка на доминанте. Этот же гармонический «скелет» мы находим в «Шамиле» у Мусоргского, что заметно при сопоставлении двух музыкальных фрагментов (см. пример 6а, б).

При открытии занавеса в опере звучит «Восточная молитва» горцев на фоне «кавказского пейзажа» (ремарка из клавира): второй Мулла (тенор) взывает к Аллаху, его воззвания позже подхватывает первый Мулла (бас), после фраз каждого муллы ответы мужского хора начинаются с унисона и переходят в аккордовую фактуру. Схожий респонсорный эффект встречаем в «Шамиле» Мусоргского в середине, причем с тем же последованием сольных и хоровых фрагментов. У Кюи ответы хора на воззвания мулл следуют на тоническом органном пункте gis-moll, у Мусоргского подобные воззвания солистов и ответы хора на органном пункте идут в тональности D-dur в середине. Есть определенное сходство в гармоническом развитии первых фраз: тонический минорный септаккорд h-moll переходит в доминанту как у Кюи (1–3 такты), так и у Мусоргского (1–4 такты), только последний на этом не останавливается и далее сопоставляет тонику основной тональности с минорным трезвучием третьей повышенной ступени (dis-moll), что придает гармонии «Шамиля» своеобразие.

Показательна картина ухода со сцены «действующих лиц», выписанная средствами динамики в кодах того и другого сочинения. У Кюи чересы расходятся стремительно, динамика в хоре в пяти последних тактах сменяется в каждом такте:

ff–f–p–pp

У Мусоргского уход с предполагаемой сцены сделан более продолжительным и, с нашей точки зрения, более естественным; в течение 11 тактов коды динамика выписана следующим образом:

ff–f–mf–p–pp

Могут ли быть замеченные совпадения в стилистике сочинений Кюи и Мусоргского случайными? Вряд ли. Думается, что в данном случае речь идет о подмеченном впоследствии Чайковским намеренном сходстве тем и образов, своем видении каждым композитором музыкального воплощения восточной молитвы.

В связи с этим жанр «молитвы», обозначенный Кюи в клавира своего «Пленника», вполне уместен в качестве дефиниции и для хорового произведения Мусоргского¹⁹.

При реконструкции музыкального сочинения мы такт за тактом (как реставраторы живописного полотна сантиметр за сантиметром) исследуем творческую

¹⁹ В качестве иллюстрации того, как далеко друг от друга могли разойтись воплощения жанра «восточной молитвы» в творчестве русских композиторов-классиков и в фольклоре укажем на довольно длительную жизнь народной танцевальной разновидности «Молитвы Шамиля» [35, 30–45].

6a

Moderato assai

б

Tempo I

манеру композитора, пытаясь понять авторские закономерности формы и мотивно-синтаксического развития. «Шамиль» написан в трехчастной репризной форме, которая позволяет не только ориентировочно предположить количество утраченных тактов, но даже в какой-то степени допускает их гипотетическое воссоздание. Если считать, что экспозиционное проведение темы было точно повторено в репризе, то в рукописи утеряно минимум 11 тактов или две системы нотного текста.

Сравним потактно музыкальную форму в крайних разделах формы «Шамяля»:

Часть произведения	Часть формы	Мотивное развитие	
I часть 25 т.	1-е предложение 9 т.	a + a 2+2 распев у басов	v c + v c c ₁ 2+3 (1+1; 1+1+1) возгласы у хора
	2-е предложение 9 т.	a ₁ + a ₂ 2+2 распев у теноров и басов	v ₁ d + v ₁ d ₁ d ₁ 2+3 (1+1; 1+1+1) возгласы у хора
	переход к середине 7 т.	4+2 возгласы хора на D органном пункте, октавные ходы у фортепиано	1 тонический унисон у хора и фортепиано
Середина 29 т.	Запевы солистов и хоровые отклики		

Часть произведения	Часть формы	Мотивное развитие	
III часть, реприза 27 т.	1-е предложение 9 т.	a + a 2+2 распев у басов	v c + v c c ₁ 2+3 (1+1; 1+1+1) возгласы у хора
	2-е предложение 8 т.	a ₁ + a ₂ 2+2 распев у теноров и басов	v ₁ d + v ₁ e 2+2 (1+1; 1+1) возгласы у хора
	Кода 7+3	a + a ₃ + a ₄ + a ₅ 2+2+2+1 распев у басов, постепенный «уход», замедление и затихание	1+2 музыкальный материал из середины и плагальная каденция

Приведенные цифры, характеризующие детали мотивного развития в «Шамиле», свидетельствуют о различиях, предусмотренных композитором в крайних разделах: имеются видоизменения первоначального распева (он звучит только у басов, в унисоне у хора, в имитационном вступлении, в схематизированном виде, в качестве «напоминания» в коде); подвергаются изменениям и короткие возгласы у хора (звучат как в аккордовом изложении, так и в хоровом унисоне).

Наш опыт общения с хоровым творчеством Мусоргского (ранее были изучены и описаны четыре авторских варианта «Эдипа», четыре варианта «Сеннахери́ма / Сеннахери́ба») убеждает, что точных повторов музыкального материала у Мусоргского почти не бывает. Но за неимением утраченного авторского текста в нашей реконструкции пришлось начальные такты произведения дать в точности по репризе (в публикации восстановленные такты помещены в квадратные скобки). При этом мы не исключаем, что данный опус у Мусоргского мог начинаться каким-либо сольным зачином, чтобы объединить идеи вступления и середины. (Рискнем даже предположить, что возможный сольный возглас начинался со слов «Имам берейшкер», то есть с тех самых слов, которые Каратыгин указал в качестве основного текста хора.)

Особая проблема при реконструкции «Шамиля» была связана с определением его первоначального *темпа и динамики*.

Темповый контраст между крайними и средней частями был задуман композитором по аналогии с другими сочинениями этого же периода (обозначение темпа есть только для середины — Grave, tranquillo). При переходе от середины к репризе автором выписано указание на возвращение темпа — Tempo primo. А в коде перед реминисценцией аккордов середины сделана пометка *ritardando*.

Однако, контраст темпа между частями все-таки не мог быть разительным, поэтому мы сразу отказались от быстрых темпов типа Allegro, Vivace. В определении

первоначального темпа «Шамиля» помогло сравнение с увертюрой Кюи из «Кавказского пленника»: ее начало, как мы отмечали ранее, схоже по музыке с хором Мусоргского. Поэтому для молитвы войска мюридов при Шамиле нами выставлен темп как в увертюре Кюи — *Moderato assai* (у Кюи молитва черкесов, № 1 клавира, написана в темпе *Adagio*, что является аналогом медленного темпа середины у Мусоргского).

Динамика у Мусоргского зафиксирована, к сожалению, не везде; практически полностью она отсутствует в середине исследуемого хора. Не выписанные динамические обозначения мы восполнили по аналогии с клавиром «Кавказского пленника». Так, зачин тенора соло и первые ответы хора в нашей реконструкции звучат *piano*, при повторе у баса и хора — *mezzo forte*. В переходе к репризе мы предложили будущим исполнителям сделать на *crescendo* большое нагнетание звучности, доходящее до *ff*, потом, следуя оттенку Мусоргского *pp* после аккорда доминанты с акцентом, — *subito*, после которого начнется быстрое затухание звучности на доминантовой педали у фортепиано.

В небольшой трехтактовой коде «Шамиля» для реконструкции динамики мы обратились к партитуре Скерцо В-dur Мусоргского (19 ноября 1858) года, где имеется сходство в драматургии коды: в скерцо динамический контраст подразумевался как звучность *mf* и *f* (повтор темы середины и финальные аккорды); эту динамику мы перенесли и в нашу реконструкцию.

А. П. Бородин, вспоминая на склоне лет о знакомстве с Мусоргским и об их совместных музицированиях осенью 1859 года, упоминал, что последний в Трио собственного Скерцо В-dur усматривал что-то восточное²⁰:

Он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не В-dur'ное), дойдя до Трио, он процедил сквозь зубы «ну это, восточное!» и я был ужасно изумлен небывалыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы они мне даже особенно понравились сразу; они скорее как-то озадачили меня новизною... [8, 298].

Полагаем, что основания использовать при реконструкции «Шамиля» динамику из ранних сочинений Мусоргского у нас имеются. Все редакторские обозначения (динамику, знаки альтерации) мы поставили в нотах в круглых скобках.

Исходя из исторического контекста появления «марша-молитвы» на свет (боевое окружение имама Шамиля), учитывая ситуацию мусульманской молитвы (где пение женщин было исключено), можно предположить, что данное сочинение (аналогично начальным разделам в «Сеннахерибе» и «Иисусе Навине», партии жрецов в «Эдипе») было написано целиком для мужского хора с солистами и фортепиано. Текстологически четырехголосный мужской хор подтверждается несколькими факторами — расположением хоровых партий лишь на двух строках (тенора и басы поют *divisi*) и, кроме того, в Трио сольные партии тенора и баса (с авторским указанием на тембры солирующих) находятся на тех же нотоносцах, что и партии хора.

В заключение предлагаем несколько выводов.

²⁰ По мысли А. В. Булычевой, восточность скорее можно услышать в Трио Скерцо *cis-moll*, сочиненного Мусоргским в тот же период (25 ноября 1858 года). Благодарим исследовательницу за указание цитаты.

Один из них касается предлагаемого нами изменения названия. Самого Шамиля как персонажа в хоре нет (его невозможно вообразить ни тенором, ни басом соло); возможно, ему принадлежал сольный зачин, версию о существовании которого нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть. Тем не менее, хор служит косвенной характеристикой Шамиля: «свита играет короля». Создаваемый таким образом «коллективный персонаж» станет характерным приемом драматургического мышления Мусоргского в будущем и найдет широкое применение в операх [27, 33–40]. Этот термин по отношению к хоровым группам действующих лиц в операх Мусоргского применила Е. В. Бериглазова, исследовавшая драматургические функции коллективных персонажей. Она же описала приемы косвенной характеристики хоровыми группами главных героев (например, экспозиция образа Марины Мнишек в «Борисе Годунове» дается женским хором [4, 38], а пародийная характеристика Шакловитого и Подъячего в «Хованщине» — хоровой песней «Жила кума» [5, 25]).

Так как хор о Шамиле не был заданием Балакирева, и перед молодым композитором никто не ставил конкретных целей, то работу эту можно трактовать или как своего рода зарисовку для музыкального ежедневника, показательную для уровня музыкальной техники к тому моменту, или — серьезнее — как подспудно начатую лабораторную работу над выяснением возможностей хоровых, коллективных персонажей будущих опер. В этой связи наиболее удачным названием для хора нам в настоящий момент представляется вариант А. Н. Римского-Корсакова — «Хор свиты Шамиля». В нем нет спорной жанровой дефиниции и в то же время есть ощущение связи со сценическим контекстом.

Что касается места, которое «Хор свиты Шамиля» может занять в контексте хорового творчества Мусоргского, то оно представляется вполне законным — и не в качестве наброска или эскиза, а на правах полноценного сочинения. Неясно, каким по хронологии нужно расположить его в томе ПАСС: вторым (после Сцены в храме из трагедии «Эдип в Афинах», клавир, 23 января 1859 года) или пятым, после всего комплекса материалов по Эдипу (редакций, специально подготовленных к концертному исполнению: клавираусцуг и две партитуры — 1860 и 1861 годов). У «Эдипа» и «Шамиля», первых хоров композитора, есть нечто общее, помимо года создания: оба имеют сходный статус «первого воплощения идеального замысла», который никогда не исполнялся. (Последующие партитуры, концертные редакции «Эдипа», были вызваны к жизни другими задачами — необходимостью приближения замысла к воплощению.)

Вообще при подгонке произведений Мусоргского разных жанров к стандартному разделению, принятому в Полных академических собраниях сочинений (в одном томе — сочинения одного жанра), возникает ощущение сопротивления материала.

С одной стороны, сам композитор был «анти-академистом»; по сравнению с другими кучкистами он был в наименьшей степени заинтересован в решении узко профессиональных проблем, не заботился о том, чтобы действовать в сложившейся системе музыкальных жанров европейского искусства. Многие академические жанры его не интересовали вовсе, и прежде всего непрограммные (симфонии, концерты, квартеты, сонаты и т. п.).

С другой стороны, рискнем предположить, что даже те жанры, которые он избирал, были для него не самоцелью, а служили зоной накопления мастерства, подготовкой к главному своему высказыванию — в опере. Именно там, где находилось применение его поискам глубинного смысла сюжета и разных способов его подачи, привнесения важнейшей для композитора речевой интонации и многого другого, что связывало его музыкальную индивидуальность с драмой. Именно поэтому конкретный избранный для анализа жанр творчества Мусоргского (хоровые сочинения) плодотворнее рассматривать в жанровом комплексе.

Если вообразить некую идеальную возможность трансформации установленных стандартов ПАСС под творчество Мусоргского, возможно, стоило бы придумать оригинальную структуру с центростремительным движением внутри томов по направлению к опере. А также пригласить к сотрудничеству молодых исследователей, аргументированно предлагающих новый взгляд на творчество композитора, и тем самым несколько потеснить неизбежно правящий бал в Полных собраниях сочинений академизм, который Мусоргский отрицал на протяжении всей своей жизни.

Использованная литература

1. *Антипов В. И.* Неопубликованные рукописи Мусоргского // Советская музыка. 1989. №3. С. 77–85.
2. *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 двух томах / сост. и общая редакция Е. Левашева. М.: Музыка. 1989. С. 63–144.
3. *Аишатов Б. Г.* Неизвестное об известной теме М. И. Глинки // Музыкальная академия. 2008. №2. С. 95–102.
4. *Бериглазова Е. В.* Роль коллективных персонажей в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» // Вестник Магнитогорской консерватории. 2015. №2. С. 37–49.
5. *Бериглазова Е. В.* Роль хора в опере М. П. Мусоргского «Хованщина» // Вестник Магнитогорской консерватории. 2016. №2. С. 23–39.
6. *Бестужев-Марлинский А. А.* Аммалат-бек // А. А. Бестужев-Марлинский. Повести. М.: Правда, 1986. С. 222–345.
7. *Бодина-Дячек В. В.* Авторские посвящения М. Мусоргского в контексте русской музыкальной культуры второй половины XIX века // Научные проблемы современного музыкального искусства: Материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред.-сост. Е. Р. Скурко. Уфа: Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова, Республиканский учебно-методический центр Министерства культуры Республики Башкортостан, 2015. С. 14–20.
8. *Бородин А. П.* Воспоминания о Мусоргском // Письма А. П. Бородина: в 4 вып. Вып. IV (1883–1887). М.—Л.: Музгиз, 1950. С. 297–299.
9. *Васильцова М. А.* М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев в работе над хором «Иисус Навин» // Музыка и время. 2011. №1. С. 39–41.

10. Виноградова А. С., Лебедева-Емелина А. В. Хоровые сочинения М. П. Мусоргского: обзор и контексты // Научный вестник Московской консерватории. 2017. №2 (29). С. 140–169.
11. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 732 с. (Классики мировой муз. культуры).
12. Добролюбов Н. А. О значении наших последних подвигов на Кавказе // Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 5: Статьи и рецензии, июль-декабрь 1859 г. М. — Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 430–452.
13. Ислам: Энциклопедический словарь / отв. ред. С. М. Прозоров. М.: Наука, 1991. С. 97.
14. Казембек А. К. Муризм и Шамиль // Русское Слово. 1859. №12. С. 182–242.
15. [Каратыгин В. Г.] Перечень сочинений М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. №56. С. 223–255.
16. Каратыгин В. Г. «Саламбо» Мусоргского // Аполлон. 1909. №2. С. 30–46.
17. Крылов В. А. Композитор Ц. А. Кюи (отрывок из воспоминаний) // Исторический вестник. 1894. Т. LV. С. 472–481.
18. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост. И. Л. Гусин. Л.: ГИЗ, 1957. LXVII, 690 с.
19. Кюи Ц. А. Кавказский пленник. Опера в 3-х действиях. Либретто [В. А. Крылова] по А. Пушкину. Клавір. СПб.: Василий Бессель, Б. г. 245 с.
20. Ламм П. А. Список произведений и музыкальных работ Мусоргского (составлен при участии С. С. Попова на основании сведений, собранных до 28 марта 1931 г.) // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти: 1881–1931: Статьи и материалы / Под редакцией Ю. Келдыша и В. Яковлева. М.: Гос. муз. изд., 1932. С. 291–310.
21. Лебедева-Емелина А. В., Виноградова А. С. Музыкальная классика: неожиданное авторство // International Center for the Social Sciences (Сфера общественных наук). Ежемесячный научный журнал. 2015. №1 (7). С. 55–58.
22. Лебедева-Емелина А. В., Наумов А. А., Виноградова А. С. Загадки духовного творчества Мусоргского (реконструкция авторства песнопения «Ангел вопиаше») // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. Вып. 1 (17). С. 157–172.
23. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011.
24. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 599 с.
25. Миллер Л. А., Сквирская Т. З. Мусоргский — известный и неизвестный // Музыкальная академия. 2007. №2. С. 97–100.
26. Миллер Л. А., Сквирская Т. З. Открывая неизвестного Мусоргского // Musicus. 2007. №8. С. 3–7.
27. Михайлова Е. А. «Голоса в народе» в опере «Борис Годунов» Мусоргского (по рукописи клавира) // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2009. №5 (18). С. 3–39.
28. Мусоргский М. П. Письма. 2-е изд. М.: Музыка. 1984. 446 с.

29. Новиков Н. С. У истоков великой музыки: поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л.: Лениздат, 1989. 202 с.
30. Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 698 с.
31. Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // Современник. 1859. Т. LXXVII. Октябрь. С. 457–496.
32. Письма М. А. Балакирева А. П. Арсеньеву (1858–1862) // Русская музыкальная газета. 1910. №41. Стб. 867–874.
33. Римский-Корсаков А. Н. Музыкальные сокровища рукописного отделения Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. (Обзор музыкальных рукописных фондов). Л.: ГПБ, 1938. 111 с. (Musicalia, вып. 1).
34. Руновский А. И. Записки о Шамиле. 2-е изд. М.: Внешторгиздат, 1989. 175 с.
35. Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Т. 9 (2019). Вып. 1. С. 30–45.
36. Цвейг С. Смысл и красота рукописей / пер. Н. Бунина // Стефан Цвейг. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 10: Стихотворения. Исторические миниатюры. Публицистика. Кристина Хофленер. М.: Терра, 1997. С. 357–365.
37. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 6: Письма 1876–1877 / подгот. Н. А. Викторовой и Б. А. Рабиновичем. М.: Музгиз, 1961. 397 с.
38. Шамиль — бывший имам Чечни и Дагестана. Описание жизни его и очерк последних военных действий в Восточном Кавказе (с портретом Шамиля). СПб.: тип. В. Прохорова, 1859. 28 с.
39. Taruskin R. Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 3: The Nineteenth Century. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005. VII, 830 p.

References

1. Antipov, V. I. (1989). Neopublikovannye rukopisi Musorgskogo [Mussorgsky's Unpublished Manuscripts]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 3, 1989, 77–85. (in Russian).
2. Antipov, V. I. (1989). Proizvedeniya Musorgskogo po avtoqramam i drugim pervoistochnikam. Annotirovannyy ukazatel' [Musorgsky's Compositions: Autograph and Other Primary Sources. Annotated Index]. In *Nasledie M. P. Musorgskogo* [M. P. Mussorgsky's Heritage], Collection of Materials, To the Publication of Modest Musorgsky's Complete Works in Thirty Two Volumes, compiled and revised by E. Levashov, 631–44. Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Ashkhotov, B. G. (2008). Neizvestnoe ob izvestnoj teme M. I. Glinki [Unknown about the Famous Topic of M. I. Glinka]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], No. 2, 2008, 95–102. (in Russian).
4. Beriglazova, E. V. (2015). Rol' kollektivnyh personazhej v opere M. P. Musorgskogo "Boris Godunov" [The Role of Collective Characters in the Opera "Boris Godunov" by M. P. Mussorgsky]. *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory], No. 2, 2015, 37–49. (in Russian).

5. Beriglazova, E. V. (2016). Rol' khora v opere M. P. Musorgskogo "Hovanshchina" [The Role of the Chorus in the Opera "Khovanshchina" by M. P. Mussorgsky]. *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory], No. 2, 2016, 23–39. (in Russian).
6. Bestuzhev-Marlinskiy, A. A. (1986). Ammalat-bek [Ammalat-bek]. In A. A. Bestuzhev-Marlinskiy. *Povesti* [A. A. Bestuzhev-Marlinsky. Stories], 222–345. Moscow, Pravda. (in Russian).
7. Bodina-Dyachek, V. V. (2015). Avtorskie posvyashcheniya M. Musorgskogo v kontekste russkoy muzykal'noy kul'tury vtoroy poloviny XIX veka [Author's Dedications by M. Musorgsky in the Context of Russian Musical Culture of the Second Half of the 19th Century]. *Nauchnye problemy sovremennogo muzykal'nogo iskusstva*. [Scientific Problems of Contemporary Musical Art], compiled and revised by E. R. Skurko, 14–20. Ufa, Ismagilov Ufa State Institute of Arts. (in Russian).
8. Borodin, A. P. (1950). Vospominaniya o Musorgskom [Memories of Mussorgsky]. In *Pis'ma A. P. Borodina* [Borodin's Letters], Issue 4, 29–79. Moscow and Leningrad, Muzgiz. (in Russian).
9. Vasil'kova, M. A. (2011). M. P. Musorgskiy, N. A. Rimskiy-Korsakov i M. A. Balakirev v rabote nad khorom "Iisus Navin" [M. P. Mussorgsky, N. A. Rimsky-Korsakov and M. A. Balakirev in the Work on the Choir "Joshua Navin"]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], No. 1, 2011, 39–41. (in Russian).
10. Vinogradova, A. S., Lebedeva-Emelina, A. V. (2017). Khorovye sochineniya M. P. Musorgskogo: obzor i konteksty [Choral Works by M. P. Mussorgsky: Overview and Contexts]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 2/2017 (29), 140–69. (in Russian).
11. Golovinskiy, G. L., Sabinina, M. D. (1998). *Modest Petrovich Musorgskiy* [Modest Petrovich Mussorgsky]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
12. Dobrolyubov, N. A. (1962). O znachenii nashikh poslednikh podvigov na Kavkaze [On the Significance of Our Last Exploits in the Caucasus]. In N. A. Dobrolyubov. *Sobranie sochineniy v 9 tomakh* [N. A. Dobrolyubov. Collected Works in 9 volumes], Vol. 5, 430–52. Moscow and Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury. (in Russian).
13. _____. (1991). *Islam* [Islam], Encyclopedic Dictionary. Moscow, Nauka. (in Russian).
14. Kazembek, A. K. (1859). Muridizm i Shamil' [Muridism and Shamil]. *Russkoe Slovo* [Russian Word], No. 12, 1859, 182–242. (in Russian).
15. Karatygin, V. G. (1917). Perechen' sochineniy M. P. Musorgskogo [List of Works by M. P. Mussorgsky]. *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical Contemporary], No. 56, 1917, 22–355. (in Russian).
16. Karatygin, V. G. (1909). "Salambo" Musorgskogo ["Salammbô" by Mussorgsky]. *Apollon* [Apollo], No. 2, 1909, 30–46. (in Russian).
17. Krylov, V. A. (1894). Kompozitor Ts. A. Kyui (otryvok iz vospominaniy) [Composer C. A. Cui (Excerpt from Memoirs)]. *Istoricheskiy vestnik* [Historical Bulletin], Vol. LV. S. 472–81. (in Russian).
18. Cui, C. A. (1957). *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters], compiled by I. L. Gusin. Leningrad, Muzgiz. (in Russian).

19. Cui, C. A. (n. d.). *Kavkazskiy plennik. Opera v 3-kh deystviyakh. Libretto V. A. Krylova po A. Pushkinu* [Prisoner of the Caucasus. Opera in 3 acts. Libretto by V. A. Krylov Based on the Poem by A. Pushkin], Piano Score. St. Petersburg, Vasilii Bessel'. (in Russian).
20. Lamm, P. A. (1932). Spisok proizvedeniy i muzykal'nykh rabot Musorgskogo [List of Works and Musical Works by Mussorgsky]. In *M. P. Musorgskiy. K pyatidesyatiletyu so dnya smerti (1881–1931). Stat'i i materialy* [M. P. Mussorgsky. On the Fiftieth Anniversary of His Death (1881–1931). Articles and Materials], revised by Yu. V. Keldysh and V. Yakovlev, 291–310. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
21. Lebedeva-Emelina, A. V., Vinogradova, A. S. (2015). Muzykal'naya klassika: neozhidannoe avtorstvo [Musical Classics: Unexpected Authorship]. *International Center for the Social Sciences*, No. 1 (7), 55–8. (in Russian).
22. Lebedeva-Emelina, A. V., Naumov, A. A., Vinogradova, A. S. (2015). Zagadki duhovnogo tvorchestva Musorgskogo (rekonstrukciya avtorstva pesnopeniya “Angel vopiyashe”) [Mysteries of Mussorgsky's Spiritual Oeuvre (Reconstruction of the Authorship of the Chant “The Angel Crying”)]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo universiteta* [St Tikhon's University Review], Series V: Theory and History of Christian Art, Issue 1 (17), 2015, 157–72. (in Russian).
23. Levashov, E. M., Teterina, N. I. (2011). *Istorizm khudozhestvennogo myshleniya M. P. Musorgskogo* [Historicism of M. P. Mussorgsky's Artistic Thinking]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli. (in Russian).
24. _____. (1967). *Miliy Alekseevich Balakirev. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Miliy Alekseevich Balakirev. Chronicle of Life and Work], compiled by A. S. Lyapunova, E. E. Yazovickaya. Leningrad, Muzyka. (in Russian).
25. Miller, L. A., Skvirskaya, T. Z. (2007). Musorgskiy — izvestnyy i neizvestnyy [Mussorgsky — Famous and Unknown]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 2, 2007, 97–100. (in Russian).
26. Miller, L. A., Skvirskaya, T. Z. (2007). Otkryvaya neizvestnogo Musorgskogo [Discovering the Unknown Mussorgsky]. *Musicus*, No. 8, 2007, 3–7. (in Russian).
27. Mikhaylova, E. A. (2009). “Golosa v narode” v opere “Boris Godunov” Musorgskogo (po rukopisi klavira) [Voices of the People in the Opera “Boris Godunov” by Mussorgsky (After the Piano Score Manuscript)]. *Musicus*, No. 5 (18), 2009, 3–39. (in Russian).
28. Musorgskiy, M. P. (1984). *Pis'ma* [Letters]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
29. Novikov, N. S. (1989). *U istokov velikoy muzyki: poiski i nakhodki na rodine M. P. Musorgskogo* [At the Origins of Great Music: Searches and Finds in the Homeland of Mussorgsky]. Leningrad, Lenizdat. (in Russian).
30. Orlova, A. A. (1963). *Trudy i dni M. P. Musorgskogo*. [Works and Days of M. P. Mussorgsky]. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
31. _____. (1859). Peterburgskaya zhizn'. Zаметki Novogo poeta [Petersburg Life. Notes of the New Poet]. *Sovremennik* [The Contemporary], T. LXXVII, 457–96. (in Russian).
32. _____. (1910). Pis'ma M. A. Balakireva A. P. Arsen'evu [Letters from M. A. Balakirev to A. P. Arseniev]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper], No. 41, 1910, 867–74. (in Russian).
33. Rimskiy-Korsakov, A. N. (1938). *Muzykal'nye sokrovishcha rukopisnogo otdeleniya Gosudarstvennoy publichnoy biblioteki imeni M. E. Saltykova-Shchedrina v Leningrade*.

- (*Obzor muzykal'nykh rukopisnykh fondov*) [Musical Treasures of the Manuscript Department of M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library in Leningrad. Review of Musical Manuscript Collections]. Leningrad, National Library of Russia. (in Russian).
34. Runovskiy, A. I. (1989). *Zapiski o Shamile* [Notes about Shamil]. Moscow, Vneshtorgizdat. (in Russian).
 35. Sokolova, A. N. (2019). Zhanrovaya transformatsiya v muzykal'nom fol'klore (na primere "Molitvy Shamilya") [Genre Transformation in Musical Folklore (On the Example of "Shamil's Prayer")]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg University. Art], Vol. 9, Issue 1, 30–45. (in Russian).
 36. Zweig, S. (1997). Smysl i krasota rukopisey [Sinn und Schönheit der Autographen]. In S. Zweig. *Sobranie sochineniy v 10 tomakh* [Collected Works in 10 volumes], Vol. 10, 357–65. (in Russian).
 37. Chaykovskiy, P. I. (1961). *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [The Complete Works. Literary Works and Correspondence], Vol. 6, prepared by N. A. Viktorova, B. A. Rabinovich. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
 38. _____. (1859). *Shamil' — byvshiy imam Chechni i Dagestana. Opisanie zhizni ego i ocherk posledovatel'nykh voennykh deystviy v Vostochnom Kavkaze* [Shamil, a Former Imam of Chechnya and Dagestan. Description of His Life and an Outline of the Successive Military Operations in the Eastern Caucasus]. St. Petersburg, V. Prokhorov. (in Russian).
 39. Taruskin R. (2005). *Oxford History of Western Music*, Vol. 3: The Nineteenth Century. Oxford and New York, Oxford University Press.

ПРИЛОЖЕНИЕ
Хор свиты Шамиля
Авторский клавир 1859 года

М. П. Мусоргский

(реконструкция А. В. Лебедевой-Емелиной)

[Moderato assai]

p
Ля, иль ля-хи-иль Ал - ла! Ал - ла! Ля, иль ля-хи-иль Ал -

[Moderato assai]

p

4 *(mf)*
Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи - иль Ал - ла!
(mf)
ла! Ал - ла! Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи - иль Ал - ла!

7
Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи Ал - ла!
Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи Ал - ла!

10 *(f)*

Ля, ля-хи-иль Ал- ла! Ал - ла! Ля, ля-хи-иль Ал- ла!

Ля, ля-хи-иль Ал- ла! Ал - ла! Ля, ля-хи-иль Ал-

13

Ал - ла! Ля - хи - иль Ал ла! Иль Ал - ла!

ла! Ал - ла! Ля - хи - иль Ал ла! Иль Ал - ла!

16 *(ff)*

Ля - хи - иль Ал-ла! Иль Ал-ла! Иль Ал-ла! Ля, Ал - ла!

Ля - хи - иль Ал-ла! Иль Ал-ла! Иль Ал-ла! Ля, Ал - ла!

(ff)

20

Ля, Ал - ла! Ля, Ал - л - ла! Ал - ла!

Ля, Ал ла! Ля, Ал - л - ла! Ал - ла!

ff

24

Grave (*p*) Tenore solo

Ля, Ал-ла! Ал-ла! И-мам бе-рей-шкер, И-мам бе-рей-шкер,
tranquille

Ля, Ал-ла! Ал-ла!

fff sf

28

Grave (*p*) Tutti

ritardando un poco

И-мам бе-рей-шкер, И - мам! И - мам бе - рей - шкер, И - мам

И - мам бе - рей - шкер, И - мам

fff (p)

32

бе - рей-шкер, И - ма - м.

бе - рей-шкер, И - ма - м. И-мам бе рей-шкер, И - мам! И-мам бе- рей-шкер,

Basso solo
(mf)

37

И - мам бе-рей-шкер, И-мам! бе-рей - шкер, И-мам! И-мам!

И - мам! И - мам бе-рей-шкер, И-мам! бе-рей - шкер, И-мам! И-мам!

(mf) Tutti (mf)

42

Бе - рей-шкер, И- мам бе-рей - шкер, И - мам бе -рей-шкер, И- мам! Иль

Бе - рей-шкер, И- мам бе - рей - шкер, И - мам бе -рей-шкер! Иль

46

(cresc.)

Ал- ла! Иль Ал- ла! Ал -

Ал- ла! Иль Ал- ла! Иль

(cresc.)

50

(f) **Темпо I** *(ff)*

ла! Ал - ла! Иль Ал- ла! Ал- ла! Ля, иль Ал - ла!

Ал- ла! Ал- ла Иль Ал- ла! Ал- ла! Иль Ал- ла! Ал- ла! Ля, иль Ал - ла!

(f) **Темпо I** *(ff) pp*

55

Ля - хи - иль Ал- ла!

p Ля, ля-хи-иль Ал ла! Ал- ла! Ля, ля-хи-иль Ал- ла! Ал - ла!

p

59 *(mf)*

Ля - хи иль Ал-ла! Ля - хи - иль Ал - ла! Ля - хи - иль Ал-ла!

Ля - хи иль Ал-ла! Ля - хи - иль Ал - ла! Ля хи - иль Ал-ла!

62 *(f)*

Ля - хи-иль Ал- ла! Ля - хи Ал - ла! Ля, ля-хи иль Ал ла! Ал-ла!

Ля - хи-иль Ал- ла! Ля - хи Ал - ла! Ля, ля-хи иль Ал ла! Ал-ла!

66 *(ff)*

Ля, ля-хи-иль Ал-ла! Ал - ла! Ля - хи - иль Ал-ла!

Ля, ля-хи-иль Ал-ла! Ал - ла! Ля - хи - иль Ал-ла!

69

Иль ля Ал - ла! Иль Ал - ла, Ал - ла! Ал - ла! Ал - ла!

Иль ля Ал - ла! Иль Ал - ла, Ал - ла! Ал - ла! Ал - ла! ля-хи-иль Ал - ла!

(f) *(f)* *p*

f *mf*

73

p **ritardando**

Ля - хи иль Ал - ла! Ал - ла!

Ал - ла! Ля, ля-хи-иль Ал - ла! Ля Ал - ла! Ля Ал - ла! Ал -

ritardando

p *p* *pp*

77

(pp) **[Grave]**

Ал - ла!

ла! ла.

[Grave]

pp *(mf)* *(ff)*