

ВИНОГРАДОВА АННА СЕРГЕЕВНА*annavino@list.ru*

Научный сотрудник Сектора истории музыки
Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий переулок, 5

ANNA S. VINOGRADOVA*annavino@list.ru*

Researcher of the State Institute of Art Studies
(Moscow)

5, Kozitsky Ln.
125000 Moscow
Russia

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

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий переулок, 5

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

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

5, Kozitsky Ln.
125000 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Хоровые сочинения М. П. Мусоргского: обзор и контексты**

Статья посвящена обзору хорового творчества Мусоргского. Рассматриваются интересовавшие композитора сюжеты, темы, жанры и формы в контексте творчества европейских и отечественных композиторов-современников.

Ключевые слова: Мусоргский, хоровые сочинения, «Иисус Навин», «Эдип», «Поражение Сennaхериба», «Марш Шамиля», хоровые обработки русских народных песен

ABSTRACT**Choral Compositions of Modest Mussorgsky: Overview and Contexts**

The article is devoted to the review of Mussorgsky's choral work. Considered are the themes, genres and forms that interested the composer in relation to works of European and domestic contemporary composers.

Keywords: Mussorgsky, choral compositions, *Joshua*, *Oedipus*, *The Destruction of Sennacherib*, *Shamil's March*, choral arrangements of Russian folk songs

Анна Виноградова, Антонина Лебедева

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ М. П. МУСОРГСКОГО: ОБЗОР И КОНТЕКСТЫ

Мировое признание М. П. Мусоргского как оперного композитора во многом связано с новаторской трактовкой оперного хора, знаменитыми хоровыми сценами, развитием техники хорового речитатива и хорового диалога. Однако собственно произведения Мусоргского для хора немногочисленны, невелики по продолжительности звучания и составляют специфическую группу сочинений, чьи особенности не слишком поддаются определениям, а связанные с ними загадки побуждают исследователей применять всё новые методы их раскрытия.

Более двадцати лет назад, когда хоры композитора готовились нами к изданию в составе Полного академического собрания сочинений Мусоргского (совместный проект издательств «Музыка» и «Шотт», тогда не реализованный), были предприняты первые попытки восстановить историю происхождения хоровых сочинений Мусоргского и осмыслить их место в творчестве композитора.

Сегодня, когда издание вновь стало возможным, возникла потребность рассмотрения и оценки феномена хоровых сочинений Мусоргского на новом уровне, для чего можно испробовать различные ракурсы и контексты; в данной статье выбраны следующие:

- 1) место, которое отводили хоровым сочинениям сам композитор, его издатели и редакторы;
- 2) современные представления о роли хоровых сочинений в наследии композитора, в его творческой и стилистической эволюции;
- 3) традиция светской хоровой музыки у ближайших отечественных предшественников (Глинка и Даргомыжский), современников

и соратников Мусоргского (Рубинштейн, Чайковский, Балакирев, Римский-Корсаков); а также в контексте европейского кантатно-ораториального и оперно-хорового творчества «друзей и врагов» кучкистов;

- 4) концертная практика: что звучало в концертных залах Петербурга, каков был светский хоровой репертуар его времени — так сказать, «реальный» (то, что исполняли) и «идеальный» (то, что в балакиревском кружке уважали и считали настоящим современным творчеством);
- 5) окружение Мусоргского, те близкие ему люди, которые могли способствовать знакомству композитора с особенностями хоровой техники и хоровых приемов (М. А. Балакирев, Г. Я. Ломакин, М. А. Берман, А. И. Рубец, Т. И. Филиппов и др.); хоровые коллективы, с которыми композитор мог сотрудничать через упомянутых друзей-единомышленников или коллег (хоры русской оперной труппы Дирекции Императорских театров, Придворной певческой капеллы, Бесплатной музыкальной школы, «Думский кружок»);
- 6) сюжеты, избираемые композитором для хоровых сочинений (по сравнению с иными сюжетами его творчества);
- 7) отклики в прессе на прижизненные исполнения хоров Мусоргского, а также рецензии на современные исполнения.

Этот список можно было бы продолжить, но в рамках настоящей статьи ограничимся заявленным выше.

1. МЕСТО ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ МУСОРГСКОГО

Относительно значения и роли хоровых сочинений композитора для него самого и для его последующих издателей и редакторов одним из первых важных вопросов можно предложить следующий: *что же считать собственно хоровым творчеством?*

Сам автор в автобиографических материалах разного времени — 1870, 1874 и 1880 годов — определял его по-разному.

В самом раннем документе, «Записке для Л. И. Шестаковой», составленном в 1870 году, Мусоргский называет лишь два произведения: «Хор у храма Эвменид, перед появлением Эдипа» (работа над музыкой к трагедии — 1858, исполнение — 1861) и «Хор на еврейскую мелодию Байрона “Поражение Сеннахериба”» (1866, исполнение — 1867).

Через четыре года, в «Списке сочинений для В. В. Стасова», композитор жанрово объединяет свои сочинения по опусам (но не хронологически), и два хора попадают в Opus 2: «Поражение Сеннахериба» (1867); «Про Иисуса Навина» (1866) [11, 265]¹.

¹ См.: Собрание автографов русских деятелей. РНБ, МП №61. 26 августа 1874 г. Ф. 502. Оп. 1. Ед. хр. 157. Л. 6.

Композитор в списке указал два своих хора, пометив их 1867 и 1866 годами, что не совсем соответствует действительности: в 1866 году Мусоргский работал не над

Наконец, в «Автобиографической записке» 1880 года в сноске под знаком NB выделены произведения «для хора и оркестра “Поражение Сеннахериба” (Байрона) и “Иисус Навин” (на древние израильские темы, записанные автором)» [там же, 268].

Резюмируя авторский подход, можно сказать, что означенные три хора — «Эдип», «Сеннахериб» и «Навин» — были важны для Мусоргского, ибо прошли самый строгий отбор, который композитор произвел для своих сочинений. О том, что отбор прошел и хор к «Эдипу», говорит стремление композитора сохранить его музыку в контексте более поздних оперных замыслов («Саламбо», «Млада», «Сорочинская ярмарка»).

После смерти Мусоргского «родовая» связь его хоровых произведений с оперными хоровыми сценами, возможно, предопределила отношение к ним музыкальных издателей и редакторов, в большинстве своем не выделявших их в стабильную группу под названием «хоровые сочинения», имеющую свою специфику. Трудная сценическая судьба его опер, ставившихся зачастую фрагментарно, порой для бенефисов певцов или в концертном исполнении, а то и вовсе неисполняемых, имела следствием, что некоторые его оперные хоры никогда не звучали в театре (например, из «Саламбо» или «Млады»).

Таким образом, в наследии Мусоргского образовалась группа сочинений, которая включала в себя как хоры для неоконченных или непоставленных опер, так и самостоятельные хоровые произведения.

В свете обозначенных обстоятельств вполне естественно выглядит посмертное издание хоров Мусоргского, осуществленное Н. А. Римским-Корсаковым в собственной инструментовке (1883). Описывая в «Летописи моей музыкальной жизни» нотные рукописи, оставшиеся после кончины друга, Римский-Корсаков как редактор-составитель сразу сгруппировал их по жанрам. Из хоровых произведений составила следующая группа: «...хоры — “Поражение Сеннахериба”, “Иисус Навин”, хор из “Эдипа”, хор девушек из “Саламбо”» [15, 251]. Соответственно этому плану и началась работа над изданием, названным им «Посмертные хоровые сочинения М. П. Мусоргского»².

Именно редакции Римского-Корсакова, сделанные для изданий 1883 и 1893 годов, до недавнего времени только и исполнялись хоровыми коллективами. Следует заметить, что редактирование от раннего хора («Эдипа») к самому позднему («Навину») выполнялось Римским-Корсаковым со все

«Иисусом Навином», а над «Саламбо», музыку которого потом использовал в «Навине» спустя много лет.

² В 1883 году удалось издать лишь «Иисуса Навина» и «Эдипа» (СПб.: В. Бессель и К°, 1883). В 1884 году Бесселем был опубликован Хор жриц из «Саламбо». «Поражение Сеннахериба» вышло из печати десятью годами позднее у М. П. Беляева (1893), также в переинструментовке Н. А. Римского-Корсакова. Имеются переложения оркестровых редакций Н. А. Римского-Корсакова для фортепиано, сделанные Н. Н. Римской-Корсаковой.

большим удалением от текста оригиналов, так что «Иисус Навин» получился в его редакции совершенно неузнаваемым.

На сегодняшний день существует несколько редакций хоровых сочинений Мусоргского:

— авторские (например, запечатленные в трех автографах «Эдипа», двух различных версиях «Сеннахериба» («Сеннахерима»), двух редакциях «Иисуса Навина»);

— редакции Н. А. Римского-Корсакова (при жизни и после кончины Мусоргского);

— редакции П. А. Ламма, «воскрешающие» авторские замыслы;

— исполнительские современные редакции, связанные с концертным исполнением хоров (например, «Иисус Навин» в оркестровке Вл. А. Кобекина, 2014).

К столетию со дня рождения Мусоргского П. А. Ламмом было предпринято издание Полного собрания сочинений композитора (далее — ПСС)³. Хоровые произведения крупной формы вошли в том VI (1939). Характерно, что название «Три хора», данное тому редактором, не имеет обобщающего смысла, а указывает лишь на конкретное содержание: молчаливо подразумевается, что хоров могло быть и четыре или пять, но и тогда они не смогли бы составить самостоятельную область творчества Мусоргского, которую по праву можно именовать «Хоровые сочинения».

П. А. Ламму не были известны некоторые рукописи хоровых произведений, например, «Марш Шамиля» и обработка для мужского хора народной песни «У ворот, ворот»; также еще не были открыты и введены в научное обращение Л. С. Кауфманом автографы двух хоровых обработок песен («Скажи, девица милая», «Ты взойди, взойди, солнце красное»). Поэтому в издании 1939 года обработки Мусоргского для мужского хора без сопровождения примкнули не к «хорам», а к «Записям народных песен, черновым наброскам и другим материалам», которые редактор сгруппировал в 10 выпуске V тома ПСС.

Сегодня исследователи обязаны включить эти находки, а также все известные обработки народных песен для мужского хора *a cappella* в группу сочинений для хора. Сюда не войдут лишь те сочинения, которые относятся к оперным замыслам композитора, он сам не готовил их для концертного исполнения (вроде женского хора из «Саламбо»).

Таким образом, планируемые в новом Полном академическом собрании сочинения для хора Мусоргского можно разделить на две группы: 1) четыре произведения для хора с сопровождением, 2) пять обработок русских народных песен для мужского хора *a cappella*.

³ Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений: [в 8 т.] / под общ. ред. Ан. Н. Александрова, П. А. Ламма и Н. Я. Мясковского. М.: Музгиз; Вена: Универсальное изд-во, 1928–1939.

Из первой группы композиций («Эдип», «Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин», «Марш Шамиля»)⁴ только одна с самого начала предназначалась Мусоргским для концертного исполнения и мыслилась вне драматургического контекста — это хор «Поражение Сеннахериба». Две другие — «Эдип» и «Иисус Навин» — были изъяты автором из более крупного целого, в первом случае — из музыки к трагедии Софокла «Эдип в Афинах», во втором — из оперы (переработка «Боевой песни ливийцев» из «Саламбо»)⁵. Предназначение «Марша Шамиля» неизвестно; скорее всего сочинение стало непосредственным откликом на появление в Санкт-Петербурге в 1859 году плененного предводителя мусульман Шамиля⁶.

Группу хоровых сочинений *a cappella* составляют пять обработок народных песен для мужского хора: «Плывет, всплывает зеленый дубок» (незавершенная), «Скажи, девица милая», «Ты взойди, взойди, солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных», «Уж ты воля, моя воля». Все они относятся к 1878 году и были написаны по просьбе дирижера хорового коллектива «Думский кружок» М. А. Бермана.

Возможно, подобная группировка хоровых сочинений Мусоргского несовершенна (например, логичнее было бы объединить не публиковавшийся ранее «Марш Шамиля» и незавершенную обработку «Плывет, всплывает» в раздел Приложения), но она отражает современный уровень наших знаний о творчестве композитора.

2. Роль хоровых сочинений в творческой и стилистической эволюции Мусоргского

Сам композитор относился к своим хоровым сочинениям весьма серьезно и заинтересованно, они не были для него лишь пробой пера. Крупные сочинения хоровых жанров можно даже считать некоторыми вехами в его творческой эволюции.

В хоровом творчестве композитора, как и во всем остальном наследии, можно проследить три этапа: 1) ранний («Эдип», «Шамиль»), 2) зрелый (две редакции «Сеннахериба», «Иисус Навин») и 3) поздний (обработки народных песен). Попытаемся вкратце охарактеризовать каждое из перечисленных сочинений в избранном контексте.

Первая работа, хор к «Эдипу», сконцентрировала в себе многие важные приметы раннего периода творчества: практически неопитскую жажду музыки «высшего качества» и интенсивное погружение в нее (отказ от юношеского увлечения итальянской оперой в пользу реформаторских опер

⁴ «Сцена в храме из трагедии “Эдип”»: 1-я редакция — 1859, 2-я редакция — 1861; «Поражение Сеннахериба»: 1-я редакция — 1867, 2-я редакция («Поражение Сеннахериба») — 1874; «Иисус Навин»: 1-я редакция — 1874, 2-я редакция — 1877; [«Марш Шамиля»] — 1859. .

⁵ «Эдип» сохранился в авторских оркестровых вариантах, «Иисус Навин» — только в фортепианном изложении.

⁶ Название «Марш Шамиля» не авторское, принадлежит В. Г. Каратыгину [13, 225].

Глюка и Глинки)⁷, стремление к серьезным задачам и сюжетам. В эти годы сильно ощущалось руководство Балакирева, который помогал осуществлению замыслов Мусоргского в том же жанре, которым в тот момент был занят сам (музыка к трагедии «Эдип» создавалась Мусоргским одновременно с музыкой Балакирева к драме «Король Лир»). Для раннего периода характерны творческие поиски в театральном жанре (хоровые сцены как подготовка к опере, осознание специфики драматического театра), пробы пера в литературном жанре (пересочинение литературной основы под собственный замысел).

«Марш Шамиля», таинственное сочинение, о котором не найдено упоминаний в известной на сегодняшний день переписке, возможно, связано с самостоятельной разработкой темы ориентализма и одной из первых попыток работы с музыкальными темами, уловленными на слух (обратим внимание на возможные параллели с восточной молитвой для мужского хора из «Кавказского пленника» Кюи, сочиненного за год до «Шамиля»).

К числу важных характеристик раннего этапа относится наличие круга новых друзей-единомышленников, которые помогали композитору оценить свои силы, дать оценку сочинениям. Возможно благодаря помощи Балакирева и Ломакина, знакомству с капельмейстером Императорской оперы К. Н. Лядовым, хоровые опусы Мусоргского могли быть исполнены в концерте⁸.

«Сеннахерим» и «Сеннахериб» как две редакции одного сочинения обнимают центральный этап творчества — начиная с 1863 года. Его характеризует внимание к ориентальной теме и историзму — и соперничество в этом с А. Н. Серовым⁹. Серьезная трактовка библейских сюжетов, начавшаяся в «Сеннахериме» и «Саламбо», продолжилась далее в «Иисусе Навине».

⁷ По воспоминаниям Н. И. Компанейского, «еще в школе [гвардейских подпрапорщиков] Мусоргский напевал свеженьким баритоном арии из итальянских опер. О русских композиторах, тем более о Глинке и Даргомыжском, молодой человек хорошего тона не имел никакого представления»; схожие мысли встречаем в воспоминаниях Ф. А. Ванлярского о тех годах: Мусоргский «частенько ходил в итальянский театр и играл отрывки из итальянских опер» [12, 61–62].

Но уже в августе 1858 года под влиянием занятий с Балакиревым Мусоргский изучает глюковские оперы («Альцесту», «Ифигению в Авлиде» и «Армиду»), «Реквием» Моцарта, сонаты Бетховена [там же, 71].

⁸ Показательна афиша концерта 6 апреля 1861 года, состоявшегося под управлением К. Н. Лядова: первое исполнение «Торжества Вахха» А. С. Даргомыжского, увертюры к трагедии «Король Лир» М. А. Балакирева, в первый раз отрывок из оперы «Кавказский пленник» Ц. А. Кюи, в первый раз Хор из «Эдипа» (сцена в храме) Мусоргского, в первый раз Марш пилигримов из «Гарольда» Берлиоза [там же, 93].

⁹ Об интересе, даже несколько ревнивом, к музыке Серова говорят некоторые цитаты из писем Мусоргского: ««Юдифь» первая после «Русалки» серьезно трактованная опера на русской сцене», чуть далее — «пора перестать обращать евреев в христианство или католицизировать их» (из письма к М. А. Балакиреву от 10 июня 1863 года) [10, 44, 50].

По результатам первого сражения с ориентальной темой композитор в те годы переключился на освоение специфики русского речитатива (романсы, «Женитьба»)¹⁰. Доминирование интереса к русской музыкальной образности было осознанным, сам композитор отмечал в разговоре с Н. И. Компанейским: «Это было бы бесплодно, занятный вышел бы Карфаген <...>. Довольно нам Востока и в «Юдифи»» [9, 110].

Из важных задач, решаемых композитором в двух редакциях «Сеннахериба», упомянем разработку драматургии формы (об этом говорит сравнение первой редакции хора, менее убедительной с этой точки зрения, со второй, в которой выстроена сквозная драматургия). Необходимо зафиксировать также, что именно работая над этим сочинением, Мусоргский вышел на важнейшие для себя темы войны и смерти, ставшие сквозными в его творчестве.

«Иисус Навин», произведение позднего периода, характеризуется новым подходом к отображению ориентального и исторического колорита — решения, найденные в прошлом, автора «Саламбо» более не удовлетворяли. На достигнутом новом уровне мастерства композитор не опирается более на романтическую поэзию, не ориентируется на восточные образы в трактовке Флобера или Байрона; он обращается непосредственно к тексту Библии, а тематический материал берет из еврейских песен и инструментальных наигрышей.

На этом же, позднем, этапе Мусоргский продолжил и «русскую тему», создав несколько обработок русских песен. Обратившись к однородному мужскому хору, автор «Бориса Годунова» и «Хованщины» в небольших пьесах применил накопленный опыт хоровых стрелецких и раскольничьих эпизодов, сцены под Кромами. В дальнейшем мужские хоры в духе народных песен стали одной из «визитных карточек» Мусоргского.

Сочинения для хора, созданные в разные этапы жизни и творчества, имеют объединяющие признаки: «грандиозность» вдохновлявшей каждый раз композитора идеи, тщательность работы над литературным текстом, неоднократное возвращение к произведению и возникавшие всякий раз новые варианты и редакции. Результатом его работы с хоровыми жанрами явилось глубоко оригинальное хоровое творчество; в совокупности созданных произведений в полной мере выявилась его композиторская индивидуальность, «ни на кого не похожест».

Мусоргский, несомненно, отстаивал свой взгляд на музыкальный язык для библейских сюжетов, отличный от языка А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна. Напомним, что начиная с 1850-х годов именно Рубинштейну в России принадлежал приоритет в разработке библейской темы (оратории «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение», «Моисей», «Суламифь», «Христос»).

¹⁰ Неслучайно Мусоргский замечает по поводу речитативов в «Юдифи» Серова: «либретто крайне плохо, декламация жалкая, не русская» (письмо к М. А. Балакиреву от 10 июня 1863 года) [там же, 45].

3. ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МУСОРСКОГО НА ФОНЕ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Русская хоровая культура к моменту появления первых хоровых опусов Мусоргского развивалась по двум направлениям. Светская музыка по количеству сочинений, по их жанровому и тематическому разнообразию заметно уступала духовной, имевшей в России длительную историю¹¹. Даже у Глинки и Даргомыжского, творческих ориентиров кучкистов, мы находим крайне малое количество хоровых произведений светской тематики¹². Интересные образцы встречаются в творчестве А. Ф. Львова, они, с одной стороны, представлены традиционными жанрами (*Stabat mater*), с другой — экспериментами с исполнительским составом («Фантазия для скрипки с мужским хором»). Но все хоровые опусы Львова, так же как хоры А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна, в жанровом плане были связаны с европейскими прототипами¹³. Даже ближайший соратник Мусоргского, Ц. А. Кюи, обращался к хоровому жанру в традиционной немецкой манере песен *Liedertafel* (и в более позднее время)¹⁴.

Формальное сравнение жанрового состава хоровых сочинений русских композиторов-современников и ближайших их предшественников демонстрирует своеобразие и независимость пути Мусоргского. Так, например, Глинка и Даргомыжский, а позже Балакирев, Римский-Корсаков и Чайковский отдали дань традиционным хоровым жанрам: у них есть кантаты, торжественные и прощальные песни и гимны, бытовые жанры типа застольных, приветственных и шуточных хоровых песен, а также сольных песен с хоровым припевом, хоры *a cappella* на светские и духовные тексты. Все перечисленные жанры в творчестве Мусоргского отсутствуют.

¹¹ Русскую церковную музыку Мусоргский хорошо знал (в первую очередь, песнопения Бортнянского, Львова, Ломакина): она окружала его в богослужбной практике, звучала в концертных залах во время поста, формировала хоровой слух композитора (позднее это проявилось в тяготении к монохромному хору в массовых сценах опер). Но этот ракурс хорового творчества Мусоргского в статье практически не затрагивается.

¹² У Глинки можно назвать лишь польский «Велик наш Бог» для хора с оркестром, «Прощальную песнь воспитанниц», русский народный гимн. У Даргомыжского — цикл хоровых миниатюр «Петербургские серенады» и кантату «Торжество Вакха».

¹³ Серов сочинил две кантаты для солистов, хора и оркестра (1846), ораторию «Рождественская песнь» для сопрано и альтов с оркестром. О хоровом творчестве Рубинштейна мы уже упоминали, добавим к списку его кантаты «Утро», «Русалка» и произведение, перекликающееся с творчеством Шумана — «Стихи и Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» Гёте» для баритона, тенора, сопрано, мужского квартета и хора с фортепиано, ор. 91 (1872).

¹⁴ Добавим в этот список сочинения и других современников Мусоргского: «Te Deum», Реквием, ораторию «Потоп» И. К. Гунке, кантату «Пир Петра I» Н. Я. Афанасьева (1860), кантату «Дочь воеводы» Ф. О. Лешетицкого (1862), кантату «К 200-летию Петра I» Н. Ф. Соловьева (1873), 12-й псалом для оркестра, хора и солистов М. П. Азановского (1872). Их хоровые сочинения также придерживались европейской традиции.

Не в последнюю очередь это связано с тем, что ситуации «заказа к случаю» в его биографии практически не складывались¹⁵.

Мусоргский был одержим поисками новых жанров и нового музыкального стиля. Избегая традиционной терминологии, композитор вводил свои жанровые обозначения для хоровых сочинений: «хоровая сцена», «хоровая картина», «еврейский хор», «ливийский хор» или просто «мужской хор»¹⁶. Его соратники по Могучей кучке не столь часто экспериментировали с жанровыми определениями; Римский-Корсаков, например, отдал дань новым решениям жанра в кантатном творчестве (типа прелюдии-кантаты «Из Гомера», 1901) много позже смерти Мусоргского. Возможно, неприятие жанровой классификации, сложившейся в западноевропейской музыке и, в основном, принятой его музыкальным окружением, у Мусоргского было связано с внутренним протестом против рутинности и непригодности классификации для музыкальных новаций¹⁷.

Практически каждый крупный европейский композитор XIX столетия отдал дань таким традиционным жанрам как месса и реквием (Месса и Реквием Р. Шумана, Реквием, «Гранская», «Хоральная», «Венгерская коронационная» мессы Ф. Листа, Реквием Дж. Верди, Реквием, Торжественная месса, Те Деум Г. Берлиоза, «Немецкий реквием» И. Брамса и др.). Поиски в хоровом творчестве чаще велись не за счет нововведенных жанров, а за счет сочетания нового музыкального языка, индивидуального стиля, нового внутреннего наполнения традиционных обозначений в кантатно-ораториальной ориентации.

Для вокально-хорового творчества Шумана и Листа характерно проникновение поэчности в композиционные принципы, театральной

¹⁵ По заказам к случаю писали многие музыканты. Например, Глинка для воспитанниц Смольного института сочинил женский хор «Прощальная песня», по заказу Смоленского дворянства — Польский для хора и оркестра «Велик наш Бог». Чайковский написал кантату «Москва» (1883, заказ поступил от Коронационной комиссии, подготавливавшей коронацию императора Александра III), Хор к 50-летию артистической деятельности А. Г. Рубинштейна на стихи Я. Полонского (заказ от юбилейной комиссии по проведению торжеств) и т. д.

¹⁶ В терминологии Мусоргского есть определенная переключка с хоровыми опусами европейских новаторов: например, у Шумана оратории имеют нестандартные названия «Сцены из «Фауста» Гёте», «Рождественская песня», драматическая поэма «Манфред», сказка «Странствие Розы». В хоровых произведениях Вагнера слово «кантата» присутствует лишь один раз — «Кантата к Новому году» (1835), другие носят названия «Торжественная песнь» для мужского хора (1843), «Трапеза апостолов» для мужского хора и оркестра (1843), «Приветствие королю» (1844) и «У гроба Вебера» для мужского хора *a cappella* (1844).

Есть еще один сходный параллелизм. «Эдип» у Мусоргского, названный сценой у храма, ныне воспринимается как один из подступов к оперному жанру. У Шумана также были попытки начать с хоровой музыки для сцены: в ранней юности он сочинил «Хор крестьян» как часть будущей оперы.

¹⁷ Здесь уместно провести параллель с молодым Римским-Корсаковым, который назвал свой опус 14 — «Вариации и фугетта для женского хора на тему песни «Надо-ели ночи»».

декламационности в музыкальный речитатив, а речитатива, в свою очередь, в хоровую ткань¹⁸. У этих композиторов также складывалась группа вокально-хоровых сочинений без жанровых обозначений, к числу их относятся шумановские «Рай и Пери», «Странствие розы», «Рождественская песня», «Манфред» (все они не назывались автором ораториями). И Шуман, и Лист отдали дань вокально-хоровой миниатюре в свободных по форме композициях, только если первый из них сосредоточился на светской музыке (придумывая разные «стихотворные» обозначения жанров для своих хоров)¹⁹, то поиски второго, коснулись как светской, так и духовной хоровой музыки²⁰.

Существовала зона «на грани жанров» и в симфоническом творчестве: она была открыта бетховенской Девятой симфонией, которую хорошо знала русская публика. Среди громких экспериментов в смешении жанров, тем и форм в новом духе можно назвать оду-симфонию Ф. Давида «Пустыня» (для чтеца, тенора, мужского хора и оркестра, 1844), известную и в России. (Вторую свою ораторию — «Христофор Колумб» для чтеца, солистов, хора и оркестра (1847) композитор также назвал «одой-симфонией».)

Но наиболее близким Мусоргскому из западноевропейских мастеров был яркий новатор Г. Берлиоз, который, не избегая сочинений в рамках сложившейся системы жанровых обозначений (реквием, Те Деум, кантаты), выступал изобретателем новых жанровых образований и смешений (героическая сцена «Греческая революция», лирическая сцена «Смерть Орфея», баллада для смешанного, женского, детского хоров с оркестром «Сара-купальщица» и др.). Если взглянуть на темы берлиозовских хоровых сочинений, то можно заметить сходство его творческих интересов с Мусоргским. Например, греческая и античная тематика представлена в кантатах «Греческая революция», «Смерть Орфея», «Клеопатра после битвы при Акцииуме», «Эрмения», восточная образность по Байрону в кантате «Смерть Сарданапала», библейские истории в ораториальной трилогии «Детство Христа» («Сон Ирода», «Бегство в Египет», «Прибытие в Саис»)²¹.

Для Берлиоза также характерны смешение разнородных, казалось бы, несочетаемых стилистических пластов в пределах одной формы,

¹⁸ Название «поэма» часто присутствует в хоровом творчестве Шумана — драматическая поэма «Манфред» (по сути — оратория), Три поэмы ор. 29 на стихи Э. Гейбеля (1840), Три поэмы для мужского хора ор. 62 на стихи И. Эйхендорфа, Ф. Рюккерта, Ф. Клопштока (1847). Название хоровых произведений Листа более традиционное, поэдность была им отдана фортепианным и оркестровым жанрам.

¹⁹ Среди небольших хоров у Шумана, кроме поэмы, встречаются ригурнели (ор. 65), романсы и баллады (ор. 67, 75, 145–146), хоровые баллады, по сути, кантаты («Королевский сын», «Проклятие певца», «О паже и принцессе», «Счастье Эденгаля»).

²⁰ Светские хоры Листа — героический марш «Хор рабочих» (1848), «Песня воодушевления» (1871), в духовной музыке — молитва «К св. Франциску из Паолы» для мужского хора, тромбона, литавр и органа (до 1860).

²¹ Музыку из оратории Берлиоза «Бегство в Египет» Мусоргский мог слышать в Петербурге в концертах 18 января 1860 года, 22 октября 1864 года, 27 ноября 1871 года [3, 353, 362].

изобретение новых жанров (хоровая баллада²², монодрама²³), обогащение жанра кантаты-оратории признаками оперности, симфонизации, привнесение закономерностей камерных жанров (то, по какому пути пошел Мусоргский в «Иисусе Навине»). Берлиоз, как и Мусоргский, также часто выступал соавтором литературных текстов своих причудливых жанровых образований.

Но Мусоргский пересекается с Берлиозом лишь до некоторой степени. Известно, что новаторству Мусоргского вообще был свойствен наибольший для его творческого окружения музыкальный радикализм. Композитор практически отказывался следовать традиции²⁴.

4. КОНЦЕРТНАЯ ПРАКТИКА

И «ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА» БАЛАКИРЕВА

Чтобы еще раз подчеркнуть специфику хорового творчества Мусоргского, дадим небольшую панораму звучавшей в России оркестрово-хоровой музыки западноевропейских композиторов (на сходные темы). Ее придется разделить на части: в одной из них будет содержаться репертуар тех концертов, которые проходили во время формирования творческих устремлений композитора (середина 1850-х — 1860-е годы), а в другой — та музыка, которая исполнялась и изучалась в близких Мусоргскому музыкальных кругах и считалась творческим эталоном.

Хоры — как отдельные фрагменты крупных сочинений (опер, ораторий), так и самостоятельные сочинения — были излюбленными номерами концертных программ того времени. Не часто, но с заметным общественным резонансом исполнялась старинная хоровая музыка (Палестрина, Кариссими, Лотти, Лео, Дуранте, Бах и Гендель): ее, наряду с Придворной капеллой, включал в программы и хор Д. Н. Шереметева. Исполнения ораторий Генделя «Мессия» и «Иевфай»²⁵ становились культурным событием в России в середине 1850-х. Произведения Мендельсона занимали видное место в серьезных исторических программах Певческой капеллы, Русского

²² Жанровое определение «баллада» по отношению к хоровому сочинению Берлиоза встречается в статье А. Н. Серова в «Театральном и музыкальном вестнике» 26 октября 1858 года в связи с кантатой Берлиоза «Сара-купальщица» [18].

²³ Отрывки из монодрамы «Лелио» Мусоргский слышал 29 февраля 1864 года на концерте РМО под управлением А. Г. Рубинштейна [22, 6].

²⁴ При этом, как тонко подмечено в монографии Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной, «при всем дерзостном новаторстве Мусоргского проблема доступности музыкального языка и форм драматургического изложения была для него весьма актуальной, уже в силу того, что композитор рассматривал музыку не в качестве пути к “мировой гармонии” или духовной дороги к постижению некоего “божественного начала”, не стремился он специально и к задаче “эмоционального самовыражения”, а считал музыкальное искусство одним из видов человеческого общения, как он сам говорил — “средством для сердечной беседы с людьми”» [8, 164].

²⁵ Финал оратории Генделя «Иевфай» исполнялся на концертах РМО 23 ноября 1859 года, 13 ноября 1862 года [22, 1, 4].

музыкального общества (РМО), Концертного общества²⁶. Отрывки из ораторий Гайдна, Реквием Моцарта исполнялись в те годы по многу раз, неоднократно звучала Торжественная месса Бетховена и его же Девятая симфония. Также большим пиететом у организаторов концертов пользовались хоры из опер Глюка²⁷.

Новая хоровая музыка также звучала: 19 февраля 1863 года, впервые в России, в Петербурге Певческой капеллой были исполнены хоры из опер «Моряк-скиталец» и «Тангейзер» под управлением Вагнера. Необходимо также упомянуть знаменитые выступления Берлиоза в качестве дирижера в 1867 году; его программы включали хоры Глюка («Ифигения в Тавриде», «Орфей», «Альцеста») и самого Берлиоза (номера из «Реквиема» и «Осуждения Фауста»). «Легенда о Святой Елизавете» Ф. Листа в отрывках прозвучала в 1869, 1872, 1874 годах.

Что касается «образовательной программы» Балакирева, то в процессе начавшихся занятий с ним (с декабря 1857 года) Мусоргский знакомился в двух- и четырехручном переложении с музыкой Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта. К тому же моменту относится утверждение Балакирева, что «он уже знал хорошо, не без моего содействия отчасти, — музыку Глинки и Даргомыжского» [14, 752]. Однако подлинными кумирами кружка были, как известно, Шуман, Берлиоз и Лист (хотя Римский-Корсаков в «Летописи» заметил, что «Лист был сравнительно мало известен», с Берлиозом «только начинали знакомиться»²⁸ [15, 40]).

Итоговым для Мусоргского на его пути постижения музыкального искусства в целом можно назвать тот список «художников-реформаторов», создававших законы искусства, который был представлен им в «Автобиографической записке» 1880 года: «Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист» [11, 270]. Примечательно соединение в нем «старой» и «новой» музыки, «отсталых» и «передовых» сочинителей (видимо, в зрелом возрасте Мусоргский уже совершенно откинул «партийные» кучкистские установки и клише), а также доминирование композиторов, создававших не музыкально-театральную, а вокально-симфоническую музыку.

²⁶ В молодости Мусоргского чаще всего звучали оратории Мендельсона. Так, на симфонических концертах РМО 1859–1862 годов в Петербурге исполнялись кантата «Lauda Sion», 98 псалом ор. 91, кантата «Первая вальпургиева ночь» и увертюра к оратории «Павел»; 17 февраля 1866 года прозвучала полностью оратория «Илия» [22, 1, 4; 3, 361, 367, 369, 373].

²⁷ Показательно почти цитатное сходство темы хора эвменид из оперы «Ифигения в Тавриде» Глюка с основной темой «Поражения Сеннахериба» (с названными хорами схожа также «Воинственная песнь» Олоферна у Серова). Неслучайно в одном из писем Стасов назвал Мусоргского «Глюком IV», поставив его в очередь за Вагнером и Даргомыжским [2, 148].

²⁸ Прочитываем строки Римского-Корсакова: «Лист <...> признавался [Балакиревым] изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным» [15, 40].

5. ХОРОВАЯ ПРАКТИКА МУСОРГСКОГО;
 РУКОВОДИТЕЛИ ХОРОВ И ХОРОВЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ,
 С КОТОРЫМИ МОГ СОТРУДНИЧАТЬ КОМПОЗИТОР

На протяжении жизни Мусоргский время от времени бывал связан с репетиционной и учебной практикой хоровых коллективов. Но он не руководил хорами в качестве дирижера, и не оставил крупных сочинений, прямо нацеленных на специфическое звучание или виртуозные возможности конкретных хоров. Отрицание им профессиональной музыкантской среды по причине «консервативности» последней, самоустранение от нее, негативным результатом имело отсутствие возможности работать с исполнителями в качестве их руководителя.

В самом начале творческой деятельности молодой композитор имел случай тесного общения с хоровой капеллой в имении Шиловских, о чем узнаем из его письма Балакиреву: «У Шиловских хор певчих, заведует ими М-г Dupuis (впрочем, русский из хора Шереметева), певчие поют Бортнянского (кроме концертов) и разучивают интродукцию, польский хор 4-го действия и финальный гимн из “Жизни за Царя”, — это штука приятная, позаймусь с ними, говорят, поют недурно, не кричат и получают приличное домашнее воспитание» [10, 19]. Эта хоровая капелла могла быть в его распоряжении два лета подряд (1859 и 1860), как раз во время сочинения музыки к «Эдипу». Из переписки Мусоргского известно, что готовящаяся музыка к драме содержала по меньшей мере три хора (в письме Балакиреву от 26 сентября 1860 года упомянуты несохранившиеся хоры *Andante b-moll* и *Allegro Es-dur*) [там же, 27].

Контакт с упомянутым хором Д. Н. Шереметева продолжился, когда в близкое окружение Мусоргского в начале 1860-х вошел будущий руководитель хора Бесплатной музыкальной школы Г. Я. Ломакин. В. В. Стасов вспоминал: «В 1860-х годах Ломакин часто виделся с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым и А. Н. Серовым. Разговор обыкновенно шел у них о музыкальном прогрессе, о развитии искусства хорового пения, о превосходстве хора графа Шереметева (которого Ломакин был капельмейстером), и многие приходили в негодование, что такое музыкальное сокровище, как этот хор, доступно только малому числу слушателей, тогда как он должен быть общим достоянием <...>. М. А. Балакирев проводил мысль открыть Бесплатную музыкальную школу, к которой бы примкнуло общество любителей, музыкантов, певцов, и где его роль была бы управлять оркестром, а Ломакина — хором. Ломакин горячо ухватился за эту мысль, прельщаясь надеждою привлечь в эту школу массу народа со свежими голосами, дать возможность талантам бедных людей учиться бесплатно и, дав им музыкальное образование, составлять из них громадные хоры...» (цит. по: [21, 77]).

Несмотря на совместную программу, организаторы Бесплатной музыкальной школы (далее — БМШ) по-разному представляли

себе хоровой репертуар: «В первых двух концертах школы 1862 года он (Балакирев. — *Авт.*) вовсе даже не участвовал: они вполне были посвящены хоровому исполнению, оркестр был маленький, и Ломакин царствовал в них безраздельно. <...> С 1863 года дело меняется. Дирижером оркестра (уже большого, полного) выступает сам Балакирев, и всё общепринятое, условное, классическое начинает исчезать. <...> Школа становится пропагандисткой новой музыки, русской и европейской. Ломакин невольно покоряется влиянию своего юного приятеля и товарища и принимается исполнять в концертах школы такие создания, до которых прежде сам никогда сам собою не дотронулся. Хоры XV и XVI веков, хоры Галлуса, Йомелли, Перголезе, Лейзринга, Гайдна, Россини, Мендельсона начинают все более уступать хорам Глинки, Даргомыжского, Шумана, Берлиоза, Кюи, Римского-Корсакова, Мусоргского. Все, что было слабого и бесцветного в старом классическом репертуаре, все, что так прежде было так любезно Ломакину, как канва, на которой он мог вышивать со своим хором разные превосходные хоровые эффекты, не обращая много внимания на отсутствие истинной музыки, все это мало-помалу стало исчезать из концертов Бесплатной музыкальной школы» [21, 80].

Излюбленными авторами в репертуаре концертов БМШ, согласно В. В. Стасову, были Шуман, Берлиоз и Лист, а для русских композиторов этими концертами устанавливался уровень качества для последующих исполнений произведений «новой русской школы». С первым этапом деятельности БМШ связан замысел и осуществление Мусоргским переделки «Боевой песни ливийцев» («мужской хор на известную Вам тему с вариантом *a la georgienne*», письмо Балакиреву от 20 апреля 1866 года [10, 59]), который после знакомства с ним Балакирева (и видимо, одобрения) пришел к стадии «партитуры ливийского хорика» (август 1866, рукопись не обнаружена). А также рождение хора, инструментованного *a la madyat* (январь 1868), названного в первой редакции «Поражение Сеннахерима» (29 января 1867 года, дата на автографе партитуры). Хоры эти были предназначены для знакомого композитору коллектива, инструментованы для известного ему оркестра и один из них был исполнен близким по духу дирижером; это случилось в первой кульминационно-критической точке совместного существования таких разновекторных фигур как Ломакин и Балакирев, в 1867 году.

В этот благоприятный для исполнения его хоров период композитор, вероятно, надеялся услышать в концертном зале и хор из «Саламбо», превращенный в самостоятельное сочинение (с названием «Про Иисуса Навина», присвоенным произведению задним числом и датированным в записке для Стасова 1866 годом), но учредителей БМШ настиг кризис. В самом начале 1868 года Ломакин отстранился от управления школой. Следующий этап истории БМШ оказался не столь благоприятен именно для хоровой музыки, а интересы Балакирева переместились в сторону концертов РМО. Одна их кульминационных зон деятельности Балакирева-дирижера приходится на

осень 1867 и начало января 1868 года, когда он дирижировал концертами РМО поочередно с гастролировавшим Берлиозом. Когда после скандалов ему пришлось уйти из РМО и обратиться снова к БМШ, это тут же сказалось на репертуаре: было дано два сезона исторических концертов (1869–1870 и 1871–1872) с музыкой новой русской и новой европейской школ.

Кстати, к этому времени относится письмо Мусоргского к Балакиреву, из которого следует, что композитора время от времени просили быть концертмейстером хора БМШ (в письме от 29 сентября 1869 года он, тем не менее, отказывается аккомпанировать исполнению «Фауста» Шумана, потому что отвык «и от игры, и от Фауста» [10, 96]). В отношениях с Балакиревым уже чувствовалось наступающее охлаждение.

Характерной иллюстрацией отношения музыкантов к использованию хоров в учебной практике служит эпизод с просьбой К. К. Альбрехта к современным русским композиторам написать по небольшой вещичке для своего сборника-хрестоматии. Откликнулся только П. И. Чайковский, выразивший потом некоторое недоумение в письме от 17 ноября 1869 года М. А. Балакиреву: «Касательно дела Альбрехта я очень удивляюсь, что вы с некоторой горделивостью даже не признаете возможным, чтобы члены вашей компании сочинили для него по маленькому хорику. Я полагаю, что нет ничего унижительного для Бородина или Мусоргского набросать на 3 или 4 голоса песенку; ни Шуман, ни Бетховен этим не гнушались» [12, 177]. Известен хоть и поздний, но все-таки учтивый ответ Мусоргского 13 декабря того же года К. К. Альбрехту, что он не имеет готовых хоров для сборника²⁹. Этот эпизод, возможно, свидетельствует о том, что все наличествующие хоры композитор считал достойными большего, а навыков быстрого и незатруднительного написания «маленького хорику» у него не было³⁰.

После 1872 года концерты БМШ прекратились и затишье продолжалось до 1874; в это время обязанности директора школы исполнял М. А. Берман.

Между тем Мусоргский, всецело занятый постановочной судьбой «Бориса Годунова», вероятнее всего, обращал преимущественное внимание

²⁹ Приведем текст письма Мусоргского: «Милостивый государь Карл Карлович. Наше заочное знакомство должно быть начато с моей стороны просьбою извинить меня за поздний ответ. Дело в том, что, вполне сочувствуя Вашему предприятию, я желал ответить Вам самим делом, т. е. посылкой хоров, да беда помешала. А беда заключается в том, что я не могу располагать временем по своей воле, — готовых же хоров не имею» [10, 97].

³⁰ Традиция исполнения небольших хоров на светские тексты шла из Европы, подобный репертуар был очень востребован в певческих обществах, типа Liedertafel. Почти все крупные композиторы того времени писали для мужских, женских и смешанных хоров, например, Лист («Кузнец»), Вагнер («Торжественная песнь», «Трапеца апостолов»), многое звучало в концертах РМО и Капеллы, например, хоры Шуберта («Песнь духов над водами», «Ясна ночь», «Ночная песнь в лесу»), Шумана («Ночная песнь», Охотничьи песни), Мендельсона («Вечер», «Охота», «Весна», «Осень»), много хоровой музыки имеется у Брамса. Но Мусоргский отказался от этого пути, стремясь писать музыкальные картины.

на оперный коллектив (в том числе и хор) русской труппы Императорских театров. В 1872 году на концерте РМО под управлением Э. Ф. Направника прозвучал финал первого действия «Бориса» с И. А. Мельниковым (как известно, это сцена коронации с огромными массами хора).

Начиная с 1872 года у Д. В. Стасова по четвергам происходили музыкальные собрания, где Мусоргский бывал постоянно (в том числе исполнял отрывки из «Хованщины», по свидетельству В. Д. Комаровой-Стасовой [9, 148]). Именно на этих «собраниях» происходило преобразование «ливийского хора» из «Саламбо» в хор «Иисус Навин», с новым сюжетом и либретто (о чем Мусоргский потом вспомнит в письме Д. В. Стасову от 14/15 июня 1877 года)³¹.

С осени 1874 года на место Балакирева в БМШ заступил Н. А. Римский-Корсаков. Этот год связан с исполнением второй редакции «Поражения Сеннахерима», названной автором «Поражение Сеннахериба» (18 февраля). Но так как на это событие наложилось нечто более важное — спешная подготовка внезапно разрешенной премьеры трех сцен «Бориса Годунова» в бенефис Ю. Ф. Платоновой (27 января), то композитор, предварительно фактически переписав сочинение и создав иную его редакцию, вынужден был отстраниться не только от репетиционной работы с хором, но и от оркестровки своего сочинения, передоверив ее Римскому-Корсакову.

В последующие годы Мусоргский не связывал с БМШ планов исполнения своих хоров. Римский-Корсаков в составлении программ первых концертов обратился ко «вражеским» классическим именам³², по воспоминаниям В. В. Стасова: «В первое время он обратил особое внимание на выполнение хоров *a cappella* старых итальянских и немецких композиторов и достиг в их исполнении блестящих результатов. Первые два концерта под его управлением, один 25 марта 1875 года, другой 3 февраля 1876 года, были наполнены хорами *a cappella* Аллегри, Палестрины, отрывками из ораторий и месс Баха и Генделя» [21, 90].

Однако посвящение на титульном листе рукописи клавирауцуга хора «Иисус Навин»: «Надежде Николаевне Римской-Корсаковой»³³ говорит о возможных надеждах Мусоргского на исполнение этого сочинения с хором и оркестром БМШ под руководством Римского-Корсакова.

³¹ Из письма Мусоргского: «пишу еврейский хор “Иисус Навин”, если помните — в один из художественных вечеров у Вас, признанный чудесной *m-me la baronne Anna Hinzbourg* за *authentique*» [10, 242].

³² Ко «вражеским» именам балакиревцы в 1850-е — 1860-е годы относили даже Баха. Приведем воспоминания Римского-Корсакова: «С. Бах [считался] окаменелым, даже просто музыкально математической, бесчувственной и мертвой натурой, сочиняющей как какая-то машина» [15, 40].

³³ РНБ. Ф. 640, Н. А. Римского-Корсакова. Оп. 1. Ед. хр. 1223. Автограф.

Следующий «хоровой» эпизод в жизни Мусоргского связан с Обще­до­ступными музыкальными классами в Соляном городке³⁴, где образовался хор для сопровождения чтений и лекций небольшими концертами³⁵. Фа­милия композитора значится в «Списке лиц, обществ и учреждений, при­нимавших участие в деятельности Педагогического музея военно-учебных заведений» [20, 10]. А в другом издании, посвященном истории Педагогиче­ского музея, Мусоргский упоминается в качестве члена комиссии, которая отвечала за составление и проведение лекций для солдат: «В 1874 году, по мысли В. П. Коховского (первого директора Педагогического музея. — *Авт.*) публичные лекции о Екатерине II как писательнице, были иллюстрированы пением “хора девушек” из оперы Императрицы “Начало правления Олега”. Этот хор был переложен на партитуру членом комиссии Пед[агогического] Музея, композитором М. П. Мусоргским» [1, 94]³⁶.

Об участии композитора в этом проекте говорится в объявлении газеты «Новое время»: в 1874 году в №37 было размещено извещение о лекциях по истории русской литературы и исполнении отрывков из оперы Сарти «Начальное управление Олега» по клавиру, переложенному Мусоргским. Лекцию прочел историк-литератор А. П. Пятковский, ее иллюстрировал хор Общества хорового пения.

Об этом же упоминается в письме Д. В. Стасова Римскому-Корсакову от 23 июля 1874 года. Д. В. Стасов пишет, что «Хоровое общество, которое собирается в Соляном городке, “желает отдаться вам в руки”, и поясняет: “знаете, тот самый хор, для которого Мусорянин зимой выписывал какие-то Екатерининские глупости”» (цит. по: [12, 398]).

Во второй половине 1870 года и до конца жизни Мусоргский много вы­ступал в благотворительных концертах, где аккомпанировал хорам, но эта практика скорее способствовала созданию хоров с аккомпанементом фортепиано, как то случилось с «Иисусом Навином»³⁷. Не потому ли по-

³⁴ Соляным городком называлось местечко в центре Петербурга по набережной Фонтанки, название оно получило по расположенным там соляным складам.

³⁵ Педагогический музей военно-учебных заведений был учрежден в Соляном го­родке в феврале 1864 года. В 1870 году на него было возложено устройство народных чтений и лекций для нижних чинов. Подобные мероприятия сопровождались любительскими концертами. В 1880-е годы, после кончины Мусоргского, при Педагогиче­ском музее были организованы «Общедоступные музыкальные классы», в их работе принимали участие М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков.

³⁶ «Начальное управление Олега». Историческое представление в 5 действиях. Либретто Екатерины II, музыка К. Каноббио, В. А. Пашкевича, Дж. Сарти. Партитура. СПб., 1791. Мусоргский оркестровал хор девушек Пашкевича по юргенсоновскому изданию клавира (М., 1893).

³⁷ В качестве иллюстрации можно привести афиши: 15 февраля 1875 года Мусорг­ский выступил в качестве аккомпаниатора в клубе Русского купеческого общества взаимного вспоможения (у Полицейского моста, дом Кононова) в концерте «в пользу недостаточных студентов императорской Медико-хирургической академии». В про­грамме: русские песни «Не белы снеги» и «Ах, уточка» (хор студентов), русский

следний хор и ныне органичнее слушается с сопровождением фортепианной партии? (Хотя попытки его оркестровать предпринимались не единожды.)

Последним хоровым коллективом, с которым общался Мусоргский, стал скромный любительский «Думский кружок», руководимый М. А. Берманом, с энтузиазмом относившимся к таланту композитора³⁸. На спевках, репетициях и концертах кружка Мусоргский смог в реальности ощутить специфику мужского пения *a cappella*. Но исполнять масштабные сочинения этот небольшой коллектив был не в состоянии, поэтому сочинение «Навина» с «Думским кружком» и не могло быть связано (для его исполнения требовались женские голоса и смешанный хор).

Однако общение с «Думским кружком» было неформальным: скромное, но достойное место, занимаемое им в иерархии исполнительских коллективов Петербурга тех лет, пиетет, с которым его члены относились к творчеству Мусоргского, — все это выразилось в символическом акте проводов им композитора в последний путь. «... Кружок спел в зале Городской Думы <...> 17 марта панихиду по русском композиторе М. П. Мусоргском, аккомпанировавшем часто кружку в разных концертах, снабжавшем его своими переложениями и вообще относившемся к кружку с лестным для него вниманием». Вынос тела Мусоргского (18 марта) в Александро-Невской лавре совершился «при пении превосходного хора любителей, состоявшего под управлением г. Бермана и давно и по справедливости ценимого в Петербурге» (цит. по: [4, 7–8]).

6. СЮЖЕТЫ ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ

В РУССКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Сюжеты, избираемые Мусоргским для хоров, находились на периферии творческого внимания композиторов «Могучей кучки», а привлекали скорее А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна (восток и древность). Темы ориентализма и ветхозаветной истории разрабатывались упомянутыми, а также менее заметными композиторами в оперных и оперно-хоровых жанрах³⁹;

романс (Крутикова), «Приют» Шуберта (Палечек), романсы: «Азра» Рубинштейна и «Я помню чудное мгновенье» Глинки (Барцал), «Нет, только тот, кто знал» Чайковского (Абаринова), «Ой пушу я кониченька в саду», трио с хором («хор малороссов под управлением г-на Лысенко»), хоры «Прощание охотника» и «На дальнем горизонте» Мендельсона (хор студентов), романсы «Приди ко мне» Балакирева и «Оделась туманом» Даргомыжского (Косецкая), русский романс (Корсов), «Объятый туманными снами» Демидова и «Введи меня, о ночь» Балакирева (Каменская); «Гей, не дивуйте добрії люде», военная песня Богдана Хмельницкого и «Не топила, не варила», украинская песня («хор малороссов под упр. Лысенко») [12, 419–420].

³⁸ Любительский мужской хор «Думский кружок» был организован в 1874 году в Петербурге педагогом Бесплатной музыкальной школы Михаилом Андреевичем Берманом, репетиции проводились в здании городской Думы.

³⁹ Например, О. К. Гунке (оратория «Потоп»), Ю. К. Арнольд (опера «Нидия, или Последний день Помпеи»), Б. А. Фитингоф-Шель (опера «Олоферн»), Н. И. Заремба

исполнялись и неудачные или даже конфузные сочинения, которые тем не менее говорили в пользу интереса к тематике в обществе («Сарданапал» А. С. Фаминцына). Но главной проблемой для всех отечественных сочинителей опер на ориентальные и библейские сюжеты оставался поиск органичного музыкального языка (не вполне решенная названными авторами), и уж тем более все они практически не предпринимали попыток экспериментов на эти темы в чисто хоровых жанрах.

А. Г. Рубинштейн, отнюдь не единомышленник Мусоргского, с которым тем не менее, происходило некоторое сближение кучкистов в начале 1870-х (на почве показа «Демона»), создавал многочисленные оратории на сюжеты из Ветхого Завета («Вавилонское столпотворение»⁴⁰, «Суламифь», «Моисей») и работал в близком к ним жанре духовной оперы («Маккавеи», «Христос»); его сочинения представляли оригинальную авторскую трактовку обоих жанров, но с выраженной ориентацией на европейскую традицию.

Оратория «Потерянный рай» была исполнена 5/17 декабря 1876 года в концерте Филармонического общества (дирижировал автор)⁴¹. Премьера «Маккавеев» в Петербурге состоялась в сезоне 1876/1877 годов и прошла с большим успехом, хотя написана опера была задолго до этого, о чем неоднократно сообщалось в печати. Но именно в кантатно-ораториальном жанре Рубинштейн не прибегал к восточному колориту, а ориентировался скорее на генделевско-мендельсоновскую традицию обобщенно-героического стиля.

В европейской же вокально-хоровой музыке, напротив, казалось, существовало некое соревнование композиторов-новаторов (или романтиков, по принятой ранее классификации) в области подобного рода сюжетов, позволяющих достигать максимального обобщения смысла через ориентализм или/и мотивы Ветхого и Нового Завета (русские композиторы по последнему пункту были лишены возможности конкурировать с европейцами из-за запрета духовных властей⁴²). Например, Шуман в рецензии на исполнение увертюры к «Тайным судьям» Берлиоза находит нужным выделить поиск и нахождение сюжетов в качестве отдельных творческих свершений: «Выбор сюжетов, которые вдохновляют Берлиоза, уже сам по себе может быть назван гениальным. Так, он писал музыку к гетевскому “Фаусту”, к стихотворениям Мура, к “Королю Лиру” и к “Буре” Шекспира, к “Сарданапалу” и “Чайльд Гарольду” лорда Байрона» [23, 237].

(оратория «Иоанн Креститель»), Н. Ф. Соловьев (драматический отрывок «Смерть Самсона»).

⁴⁰ Три восточных хора из «Вавилонского столпотворения» были исполнены на концерте РМО 13 марта 1871 года.

⁴¹ Вторая часть оратории была исполнена раньше, 16 ноября 1874 года, на концерте РМО [17, 209].

⁴² Запрет был негласным, но от этого не менее обязательным. Когда директор певческой капеллы А. Ф. Львов сочинил *Stabat mater* в католической традиции, в церковных кругах разразился скандал [7].

В отношении текстов для хоровых сочинений можно отметить прямо противоположные подходы композиторов-современников: от написания собственного либретто до использования практически неизменного текста понравившегося сочинения. Мусоргский имел опыт работы с неизменным текстом литературного оригинала в оперном жанре — «Женитьба», но в хоровых сочинениях он занимался переработкой, а то и пересочинением литературной основы, ни разу не заставив себя подстроиться под метрику существующего текста, подчиниться чьей-то поэтической воле. В этом он следовал пути Берлиоза, ярко одаренного литературным талантом и склонностью писать либретто своих вокально-хоровых сочинений.

Сюжеты («колоссальные сюжеты» — определение Мусоргского по отношению к Листу⁴³, но подходящее и к нему самому), которые композитор предназначал для хоровых сочинений, отличались от его же оперных; в них нет, казалось бы, столь характерной для композитора склонности к русской истории, но зато несомненен интерес к мистическим событиям древности, известным по литературным источникам. Но в подобной тематике Мусоргского интересовал не столько колорит, сколько глобальность идей. Возможно, он хотел конкретизировать полумифические события (не любил расплывчатость, неопределенность, нейтральность в музыкальной характеристике) за счет привнесения правды либо в ощущениях (переживаниях ужаса, катарсиса, присущих целой группе людей, народу), либо через национальный колорит, максимально приближенный к исторической истине.

Ключевыми для понимания его собственных задач в таких сюжетах можно признать слова из письма композитора, посвященного разбору «Юдифи» Серова: «Народ проклинающий, народ свирепеющий в *fugato* теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил — бессильный, он отдается одному чувству, — какой-нибудь сверхъестественной помощи; резкий переход к *pianissimo* (квинты в басах при этом как-то особенно, мистично звучат); это какая-то торжественная затишь, так и не заканчивающаяся, и это прекрасно <...>» [10, 45–46].

«Чудесные» «мистические» сюжеты реалиста Мусоргского отражали «идеальную» же сторону его таланта, которую столь долго игнорировали советские музыковеды и тем не менее признавали почти все друзья и современники композитора. «Идеальный» стиль Мусоргского был высоко ценим, например, Н. А. Римским-Корсаковым, который считал, что такая сторона его таланта выразилась «им в “Саламбо” и еврейских хорах (имеются в виду «Поражение Сеннахериба» и «Иисус Навин». — *Авт.*), когда он еще мало думал о сером мужике <...>. Его идеальному стилю недоставало подходящей кристаллически-прозрачной отделки и изящной формы <...>. Но когда красивая и плавная последовательность удавалась ему, <...> как он был счастлив!» [15, 92]. А также Балакиревым, про которого Стасов, называя

⁴³ В письме к В. В. Стасову от 23 июля 1873 года, Мусоргский писал: «Я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить “Детскую”, а главное, восторгнуться ею...» [10, 155].

идеалистом в письме («ваш идеалист Балакирев»), утверждал, что ему «собственно вовсе не по нутру реальная музыка Мусорьянина» [12, 194].

В контексте сюжетов его собственного творчества тематика хоровых произведений выполняет роль зеркального отражения: это внеисторичная сторона исторических событий; это обобщение вечных сюжетов (сверхъестественное, мистическое спасение отдельного человека и всего народа), а не конкретизация путем достижения максимальной достоверности в деталях. Насколько в сюжетах из русской истории или драмы человеческой жизни он стремился к конкретике, «правде интонации», настолько же в хорах по сюжетам из ветхозаветной и античной истории его привлекала таинственность, мистичность катастрофических легендарных событий древности.

Действие хоровой сцены из трагедии «Эдип» происходит в языческом античном храме во время жертвоприношения; кульминация сцены связана с объявлением воли богов (народ надеется, молит богов, но они прощают Эдипа). Чудо появления ангела смерти Азраила спасает израильяна от гибели в сражении с ассирийским полководцем Сеннахерибом (народ повергся «в вопле скорбном» и «Ангел смерти врагов поразил»); чудо «стояния солнца», сотворенное в ответ на молитву Иисуса Навина, помогает полководцу одолеть хананеев⁴⁴.

Центральной коллизией для этих хоровых сочинений становятся отношения народа, царя (полководца) и смерти, реющей над ними. А фоном — почти всегда война или народные волнения. Интересно в этом смысле замечание, высказанное Мусоргским в письме А. А. Голенищеву-Кутузову от 18 марта 1875 года после концерта в Большом театре Петербурга: «19 марта — взятие Парижа — Инвалидный концерт! — между прочим, дают «Francs Juges» (увертюра к «Тайным судьям». — *Авт.*) Берлиоза — вполне согласен: rien de plus franc, que la guerre; point de juge plus compétent, qu'un guérier victorieux! (нет ничего более откровенного, чем война; нет судьбы более компетентного, чем победоносный воин; — фр.)» (цит. по: [12, 426]).

Образ смерти как полководца, как известно, проступил прямо или косвенно во многих сочинениях Мусоргского...

Стремление к собственному литературному творчеству заметно уже в самом раннем хоровом опусе, где юный композитор выступил соавтором классиков, древнегреческого — Софокла, и русского — В. А. Озерова. Более того, Мусоргский предпринял попытку пересочинить драму, представив свою версию античного мифа. Развязка, которой молодой композитор предполагал завершить собственную драму, нам не известна, однако совершенно очевидно, что она отличалась от версий Софокла и Озерова. Это обстоятельство свидетельствует о том, что музыка к драме «Эдип» не имела конкретного сценического предназначения, и воспринималась

⁴⁴ В музыкальную канву хоров «Эдипа» и «Иисуса Навина» даже включены автором небольшие молитвы, завершающие сочинения в целом. Возможно, нечто подобное молитве, помогающей в бою, представляет собой и текст «Марша Шамиля».

автором как собственная творческая «задача», не привязанная ни к одной сценической площадке⁴⁵.

Так же Мусоргский поступал и в следующих хоровых сочинениях: обратившись к стихотворению Байрона из цикла «Еврейские мелодии» в поисках сюжетной основы для следующей хоровой композиции («Поражение Сеннахериба»), композитор изложил стихотворный текст Байрона прозой, по аналогии с подстрочником, и ввел новое терминологическое обозначение для своего литературного текста — «транскрипция»⁴⁶.

Создавая «либретто» на сюжет «Иисуса Навина», Мусоргский работал с текстом Библии как с литературным первоисточником. Уже в предыдущей работе сказалось стремление автора насытить текст историческими реалиями, но в «Иисусе Навине» эта тенденция воплотилась наиболее последовательно. Одним из следствий подобного перенасыщения смыслом музыкального сочинения было то, что «Поражение Сеннахериба», как и «Иисус Навин», при концертном исполнении без объяснительного текста в программке могли казаться мало понятными «для публики, не имеющей в руках слов и не знающей в чем дело»⁴⁷. Но все же стоит подчеркнуть, что замысел каждого из хоров принадлежал самому Мусоргскому, никем не был предложен или подсказан.

7. ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИСПОЛНЕНИЯ ХОРОВ МУСОРГСКОГО И ИХ КРИТИКА; СОВРЕМЕННЫЕ ИСПОЛНЕНИЯ

Рассмотрение хоров Мусоргского в ракурсе их прижизненных исполнений и критических отзывов, может быть, наименее информационно насыщенный раздел статьи. Причина в том, что, с одной стороны, самих концертных исполнений было не так много: Хор из «Эдипа» звучал в концерте однократно, «Иисус Навин» был известен только в фортепианном варианте, который автор исполнял на провинциальных сценах, «Марш Шамиля» не звучал совсем, стало быть, единственным произведением для хора с оркестром, знакомым публике, было «Поражение Сеннахерима/Сеннахериба». Об исполнении обработок народных песен для мужского хора ничего не известно.

С другой стороны, «Поражение Сеннахерима/Сеннахериба» стало заложником борьбы, развернутой критиками-кучкистами, Ц. А. Кюи и В. В. Стасовым, в связи с репертуарной политикой БМШ и ее

⁴⁵ Почти так же произошло и с музыкой к «Королю Лиру» М. А. Балакирева, который сначала был воодушевлен идеей услышать ее в качестве сценического оформления спектакля в Александринском театре, но увлекшись собственной задачей и убедившись в невозможности достойного оркестрового исполнения в этом театре, продолжил работу над музыкой к драме как над самостоятельным жанром.

⁴⁶ «Транскрипция с еврейских мелодий Байрона» — в письме В. В. Стасову от 2 января 1874 года [10, 178].

⁴⁷ Из рецензии А. С. Фаминцына на концерт в «Музыкальном листке», №17 (цит. по: [12, 372]).

руководителей Балакирева и Римского-Корсакова. В партийную борьбу была вовлечена критика, и в пылу полемики Кюи определял в своих рецензиях старинную музыку (имея в виду в том числе хоровые сочинения доклассической эпохи и венских классиков), как отсталую. Категоричность оценок, связанная с почти нескрываемой установкой «хорошая музыка — это новая музыка; хороший репертуар — репертуар концертов Балакирева», немало вредила впечатлениям остальной прессы и публики концертов, с заведомым негативом ожидающей от концертов БМШ провокационных сочинений новаторов.

Другим источником неблагоприятного фона на концертных исполнениях «Поражение Сеннахерима/Сеннахериба» была репутация Мусоргского-реалиста, дерзкого новатора в области музыкального языка, склонного к правдивой интонационности речитатива, избирающего в операх и романсах те сюжеты из русской истории и современности, которые никто из окружающих его музыкантов не дерзал использовать в музыкальных сочинениях. Несколько иной стиль хора на библейский сюжет в этом контексте слегка разочаровывал своей «гладкостью».

Но в случае с этим произведением сложность для восприятия его публикой заключалась в смысловых сгущениях самой идеи и литературного текста, на что организаторы концертов, в том числе и соратники Мусоргского, не обращали должного внимания, не заботясь о том, чтобы устным или печатным способом объяснить специфику сочинения, дать программу или либретто.

Композитор полностью подготовил к исполнению и услышал с концертной эстрады только «Хор из “Эдипа”» (6 апреля 1861 года в концерте РМО под управлением К. Н. Лядова), причем услышанное, вероятно, подвигло его на создание нового оркестрового варианта «Эдипа». Однако пресса не отозвалась на сочинение молодого Мусоргского, и оно так и осталось событием «для своих», первым «признанным в кружке сочинением» [15, 20].

Из двух редакций «Поражения Сеннахерима/Сеннахериба» лишь первая имела авторскую оркестровку, в которой она и звучала на концерте. Благодаря исполнению 8 марта 1867 года в зале Дворянского собрания Мусоргский получил, можно сказать, первую известность несколько скандального оттенка (до того на концертной эстраде побывали только упомянутый хор из «Эдипа» и скерцо).

Именно здесь по всей видимости сказались ошибки организаторов концерта. В рецензии Ростислава (Феофила Матвеевича Толстого. — *Авт.*) в «Голосе» читаем: «Мы слышали, в концерте г. Ломакина, очень недурно написанный хор г. Мусоргского, и готовы были его похвалить, но опять затрудняемся в виду следующих обстоятельств. Во-первых, при исполнении этого хора, для пущей важности, поставлены были два дирижера, г. Балакирев для оркестра и г. Ломакин для хора. Это уж, извините, чистый пух! Люди компетентные очень хорошо знают, что в двух дирижерах нет никакой надобности. <...> Как бы в подтверждение справедливости наших

слов, следующий за ним хор — ничем не <...> легче первого — исполнен был точно так же удовлетворительно при содействии одного дирижера» [16]⁴⁸.

Рецензент честно заявил, что «это первая причина, которая заставляет нас отнести к произведению Мусоргского уже с некоторым предубеждением». Ситуация с двумя дирижерами, описанная в «Голосе», позволяет несколько прояснить часто приводимую исследователями, но не получающую верной трактовки цитату из письма Мусоргского к Стасову с воспоминанием об этом концерте: «Милий Балакирев очень тешился моим “Сеннахерибом” первого изложения [«Поражение Сеннахерима»] и даже Гашеньку Ломакина подвел в концерте 1867 г., когда исполнялся “Сеннахериб” в Дворянском собрании» [10, 178]. Видимо, оба дирижера не смогли уступить друг другу право выступления и это сказалось на исполнении и реакции на него публики не лучшим образом.

Другой причиной возникшего предубеждения рецензентов по отношению к сочинению Мусоргского была усмотренная многими некоторая претенциозность в выборе сюжета из «Еврейских мелодий» Байрона, на которую «замахнулся» еще не имеющий, с точки зрения концертной публики, признанной репутации молодой композитор. Впечатление усиливалось еще и соседством хора в концертной программе с увертюрой Балакирева к «Королю Лиру» («там Шекспир, здесь Байрон, — у нас не иначе!», — писал Ф. Толстой [16]).

Статья Ц. А. Кюи от 14 марта 1867 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» тоже сыграла негативную роль в формировании раздраженной реакции остальных рецензентов, наверняка внимательнее рассмотревших бы сочинение Мусоргского, если бы не задиристый тон и утверждение превосходства сочинений соратников Балакирева над всеми остальными. Среди общих для всех рецензий деталей можно отметить повторяющиеся утверждения сходства музыкального материала хора Мусоргского с музыкой Серова из «Юдифи» и всяческие уколы по части инструментовки: «В оркестровке заметно злоупотребление тарелок, и в средней части весьма некрасивы употребленные некстати пиццикаты басов и виолончелей в октаву, в перебивку», — писал Ц. Кюи (цит. по: [12, 132]).

Реакция на первое исполнение «Поражения Сеннахерима» не осталась только уделом прессы, а затронула широкие творческие круги. Так, о ней знал и проявил ироническую заинтересованность А. Н. Серов. Об этом известно из воспоминаний Н. И. Компанейского, который принес показать маститому автору «Юдифи» романс Мусоргского «Светик Савишна». Серов встретил его репликой: «А, это знаменитое “Поражение Сеннахериба”».

⁴⁸ Приведем программу концерта: Увертюра «Римский карнавал» Берлиоза, хор Баха, Женский хор из волшебного-комической оперы «Рогдана» Даргомыжского, Фантазия для хора на русские народные песни Ломакина (в 1-й раз), Увертюра «Король Лир» Балакирева, хор «Поражение Сеннахерима» Мусоргского (в 1-й раз), хор монахинь из оперы «Демон» Б. Шеля (в 1-й раз), хор «Прощальная песня Дании» Афанасьева (в 1-й раз).

Ну, покажите, спойте» [9, 110–111]. Стало быть, хоровое сочинение на то время стало визитной карточкой молодого Мусоргского.

О такой же, если можно так выразиться, «раздраженной заинтересованности», свидетельствует история, рассказанная В. В. Стасовым. На концерте БМШ в зале Дворянского собрания критик познакомился с И. С. Тургеневым и выслушал его мнение о новой музыке: «Потом... потом еще этот “хор Сеннахериба” господина Мусоргского... Что за самообман, что за слепота, что за невежество, что за игнорирование Европы» [12, 131].

Реакция прессы на исполнение второй редакции хора с названием «Поражение Сеннахериба» через семь лет, 18 февраля 1874 года (кстати, никто из рецензентов не заметил изменения названия), почти наполовину инструментowanego Н. А. Римским-Корсаковым, была практически столь же негативная. Мусоргский уже воспринимался автором оперы «Борис Годунов», что несомненно сказалось в отголосках полемических бурь после премьеры.

Так, Г. А. Ларош в газете «Голос» от 7 марта 1874 года снисходительно хвалит сочинение за отсутствие стилистического сходства с «Борисом»: «С любопытством и не без сочувствия прослушал я хор г. Мусоргского “Поражение Сеннахериба”, принадлежащий, если не ошибаюсь, самой ранней эпохе автора “Бориса”. Хор этот свободен от какофонии и чудачества нынешнего г. Мусоргского» [6].

Квинтэссенцией рецензентского раздражения на непонятное по замыслу, исполнению и стилю сочинение, можно считать статью Н. Ф. Соловьева в «Биржевых ведомостях» от 2 марта 1874 года о концерте: «слов этого хора мы не знаем, <...> объяснить эти <...> мысли не в состоянии; а интересно было бы знать, почему в нем (хоре «Поражение Сеннахериба». — *Авт.*), тотчас после фразы в оркестре, напоминающей грандиозный конец *allegro* девятой симфонии Бетховена, — в хоре вдруг раздаются звуки оффенбаховского пошиба, à la “Belle Hélène”? Почему тяжелое течение нечистой массы хора вдруг прекомично прерывается шумом тарелок? Вероятно в хоре автор желал изобразить очень много. Как жаль, что до начала его г. Римский-Корсаков не объяснил публике воплощенных в нем задних мыслей» [19].

И даже в рецензии Кюи на последний прижизненный концерт Мусоргского (3 февраля 1881 года), где исполнялось «Поражение Сеннахериба», также чувствуется недоверие к непривычной стилистической окраске сочинения: «Суровая и стройная первая часть, полурелигиозная вторая не лишены музыкальных достоинств, но лишены резкой индивидуальности, характеризующей обыкновенно музыку г. Мусоргского» [5].

Стечение неблагоприятных обстоятельств, преследовавшее хоровые сочинения Мусоргского при жизни, даже после всемирного признания композитора продолжилось десятилетиями забвения и равнодушия к этой музыке.

Оригинальные авторские редакции Мусоргского по-прежнему мало известны исполнителям и слушателям. Редакции Римского-Корсакова

пережили своего создателя и утвердились в сознании многих как «оригинальные версии», хотя многое сделанное Корсаковым «для спасения» произведений друга сильно изменило их первоначальный облик.

Отметим некоторые значительные концертные программы с хоровыми сочинениями Мусоргского.

Так, к столетию со дня рождения композитора, в 1939 году, три хора («Иисус Навин», «Сеннахериб», «Эдип») были исполнены в Москве коллективом Всесоюзного радиокомитета под управлением Н. С. Голованова (хормейстер Н. М. Данилин). Столетие Мусоргского отмечалось также за рубежом: «Иисус Навин» был исполнен в Лондоне силами хористов коллектива Морли под управлением Арнольда Фостера [24].

В 1989 году, к 150-летию композитора, два хора («Иисус Навин» и «Сеннахериб») были записаны на пластинку Государственным академическим симфоническим оркестром под управлением В. Ф. Светланова (хормейстер В. Н. Минин). Кстати, не лишним будет отметить, что и у Голованова, и у Светланова «Сеннахериб» исполнялся в первой редакции, а вторая, восхищавшая Стасова длительной оркестровой педалью, так и осталась лишь фактом истории⁴⁹.

Во второй половине XX века сложилась традиция использовать хоровые сочинения Мусоргского в учебной практике: ныне дипломные экзамены консерваторских дирижерско-хоровых факультетов редко обходятся без этих сочинений, звучащих под аккомпанемент фортепиано. Традиция привела к тому, что практически каждый выпускник-хоровик знает музыку Мусоргского, но правда без ее оркестровых достоинств. Хоровые библейско-исторические картины, как немногое из русской классики того периода, дают возможность ощутить масштабную драматургию, заключенную в малой форме.

Звучание хоров Мусоргского с аккомпанементом фортепиано имеет не только художественную, но и историческую ценность: именно так они исполнялись во время гастрольной поездки автора с Д. М. Леоновой по югу России. С точки зрения научной точности отметим, что, обращаясь к клавирам П. А. Ламма, а не Н. Н. Римской-Корсаковой, исполнители знакомят слушателей с авторской волей Мусоргского без оркестрового «флера» его друга и коллеги по музыкальному кружку. Последним удачным исполнением «Эдипа» (в первой авторской редакции), «Сеннахериба» (во второй авторской редакции), «Иисуса Навина» (в авторской редакции) считаем концерт Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова под управлением Б. Г. Тевлина в Концертном зале имени П. И. Чайковского в 2010 году (фортепиано — Екатерина Мечетина, бас — Михаил Давыдов, меццо-сопрано — Лариса Костюк).

⁴⁹ Отметим, что многие фразы хорала в средней части «Поражения Сеннахериба» тесными интонационными нитями связаны с хорами «Хованщины».

Новая версия «Поражения Сеннахериба» в оркестровке Вл. А. Кобекина прозвучала в 2014 году на XXVII Собиновском музыкальном фестивале в Саратове (дирижер Ю. Кочнев).

Таким образом, перечислить современные исполнения хоровых произведений Мусоргского можно по пальцам, что лишний раз подтверждает наш тезис об их забвении и, следовательно, не востребованности. Задача российского музыковедения — вернуть в научно-музыкальный мир и — шире — в мир общеевропейской культуры хоровые сочинения подлинного М. П. Мусоргского в том виде, как они были задуманы своим создателем.

Использованная литература

1. [Барсков Я. Л.] Педагогический музей военно-учебных заведений. 1864–1914. Исторический очерк под редакцией Я. Л. Барского. СПб.: Сириус, 1914. XXVII, 343, [3] с.
2. Булычева А. В. Глюк и Мусоргский, два реформатора: место встречи, указанное Глинкой // Искусство музыки. Теория и история. 2015. № 13. С. 146–155. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/ed6/imti_2015_13_146_155_bulycheva.pdf (дата обращения: 12.05.2017).
3. Корженьянц Т. В. (сост.) Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. Т. 6. 50-е — 60-е годы XIX века. М.: Музыка, 1989. С. 321–376.
4. Краткий очерк деятельности Думского кружка за первое десятилетие его существования. 1874–1884 г. СПб., 1884.
5. [Кюи Ц. А.] Музыкальные заметки. Последний концерт РМО. Первый концерт Бесплатной музыкальной школы. Два неудачные концерта // Голос. № 42. 1881. 11 февраля. [Подпись: ***]
6. Ларош Г. А. Музыкальные очерки // Голос. № 66. 1874. 7 марта.
7. Лащенко С. К. Stabat mater А. Ф. Львова // Искусство музыки. Теория и история URL: <http://imti.sias.ru/> (готовится к изданию).
8. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли. 2011. 745 с.
9. М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: статьи и материалы / под ред. Ю. Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Музгиз, 1932. 350 с.
10. М. П. Мусоргский. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с.
11. Модест Петрович Мусоргский: литературное наследие. Кн. 1. Письма, биографические материалы и документы / сост.: А. А. Орлова, М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса; авт. вступ. ст. и коммент. А. А. Орлова. М.: Музыка, 1971. 399 с.
12. Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 702 с.
13. Перечень сочинений М. П. Мусоргского. Составил В. Г. Каратыгин // Музыкальный современник. № 5–6. 1917. Январь — февраль. С. 223–235.
14. Письмо М. А. Балакирева к М. Д. Кальвокоресси от 22 июля / 4 августа 1906 г. // РМГ. 1911. № 38. Стб. 752.
15. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / под ред. и с дополнениями А. Н. Римского-Корсакова. М.: Музыкальный сектор, 1928. 490 с.
16. Ростислав [Голстой Ф. М.] Концертный сезон 1867 года // Голос. 1867. № 88. 29 марта.
17. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы. М.: Музыка, 1986. 276 с.
18. Серов А. Н. Письма из-за границы. VI // Театральный и музыкальный вестник. № 42. 1858. 26 октября.
19. [Соловьев Н. Ф.] Музыкальное обозрение // Биржевые ведомости / 1874. 2 марта. № 58. [Подпись: С.]

20. Список лиц, обществ и учреждений, принимавших участие в деятельности Педагогического музея военно-учебных заведений. (К 9 февраля 1889 года). СПб., 1889.
21. *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы // В. В. Стасов. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 75–92.
22. *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). [СПб., 1909]. Репринт. изд.: М.: DirectMEDIA, 2015. 235 с.
23. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского. Т. 1. М.: Музыка, 1975. 407 с.
24. *Anderson W. R.* Wireless Notes // *The Musical Times*. Vol. 79. No. 1148 (1938. Oct.). P. 751–752, 759–760.