

Modest Musorgsky's *Salammbô*:  
materials to the creative history

В статье рассматриваются особенности либретто ранней оперы М. П. Мусоргского «Саламбо», анализируется либретто, составленное П. А. Ламмом, сравниваются трактовка сюжета и главных персонажей в романе Флобера и в опере Мусоргского, характеризуются сохранившиеся автографы композитора, приводятся их некоторые текстологические особенности. Особое внимание уделено автографам, хранящимся в Научном отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, в том числе, неизданным партитурам в подлинной авторской инструментовке. Публикуются партитурные фрагменты автографов оперы.

The author of the article analyzes the peculiarities of Mussorgsky's early opera *Salammbô* (after Gustave Flaubert), as well as the reconstruction of its libretto made by Pavel Lamm. In the analyze, the interpretations of the plot and of the main characters in Flaubert's novel and in Mussorgsky's opera are compared and the available autographs of the opera episodes characterized (including their textological aspects). Special attention is paid to the autographs being kept in the Manuscript Department of the St Petersburg State Conservatoire Scientific Music Library, among them — to the unpublished full-score fragments orchestrated by the composer.

Лариса МИЛЛЕР

## К истории оперы М. П. Мусоргского «Саламбо»\*

(Продолжение. Начало см.: *Musicus*. — 2008. — № 3 (12). — С. 34–38)

В истории музыкально-сценического воплощения романа Г. Флобера «Саламбо» особого внимания заслуживает неоконченная опера М. П. Мусоргского. Сюжет композитор выбрал сам, может быть и не без влияния «товарищей по коммуне», в которой он в то время жил. Мусоргского в произведении Флобера, по словам В. В. Стасова, привлекли «картинность, поэзия и пластичность», и особенно «поразил сильный восточный колорит» [20, с. 51]. Несомненно, внимание будущего автора «Бориса Годунова» и «Хованщины» привлекла также и историческая основа эпопеи Флобера: интерес к «прошедшему» присущ Мусоргскому на протяжении всей его жизни [22; 24]. Среди его ранних работ уже были сочинения, связанные с событиями далеких мифологических и библейских времен: музыка к трагедии «Эдип» (от которой сохранился только Хор народа у храма Эвменид в трех редакциях, 1858–1861 годов), а также монолог «Песнь Саула перед боем» (1863). Опере «Саламбо» посвящен ряд интересных исследований. В рамках настоящей публикации мы обратим внимание на не-

которые особенности трактовки романа Мусоргским и рассмотрим автографы сохранившихся фрагментов его произведения<sup>1</sup>.

### II

Первые материалы оперы появились почти сразу после публикации перевода романа французского писателя в летних номерах журнала «Отечественные записки» [17]. По-видимому, Мусоргский начал работу с составления либретто, о чем свидетельствует дата на одном из его отрывков. К сожалению, полный текст либретто не известен. Сохранилось лишь два фрагмента — первой картины четвертого действия, датированный октябром 1863 года (хронологически этот текст — один из ранних фрагментов оперы) и начальной сцены первой картины третьего действия, без указаний на время его создания. Эти фрагменты либретто находятся в составе музыкальных автографов соответствующих номеров оперы<sup>2</sup>. Либретто «Саламбо» Мусоргский составлял самостоятельно, уже имея некоторый литературный опыт («Эдип»). Известно, что и в последствии композитор

сам писал тексты некоторых своих вокальных сочинений и разрабатывал либретто музыкально-театральных произведений<sup>3</sup>.

Используя все сохранившиеся фрагменты «Саламбо», дополняя их цитатами из романа Флобера, известнейший исследователь-текстолог, редактор первого собрания сочинений Мусоргского, П. А. Ламм, реконструировал либретто оперы [13]<sup>4</sup>. Согласно записям композитора на автографах, опера должна была состоять из четырех действий (количество картин неизвестно). Названия действий и картин (кроме картины «Капище Молоха») предложены Ламмом на основе авторских сценических ремарок. Согласно его варианту либретто, в первом действии («Пир в садах Гамилькара») наряду с экспозицией главных действующих лиц (Мато, Саламбо, Нарр'Авас, Спендий, обобщенная характеристика ливийцев), происходит и лирико-драматическая завязка оперы (встреча Саламбо и Мато, ревность Нарр'Аваса). Во втором действии события происходят во враждующих лагерях: в стане ливийцев (первая картина) и в карфагенском храме (вторая картина).

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ, проект № 0704–0042.

<sup>1</sup> В первом разделе настоящей статьи, опубликованном в журнале «Musicus» (2008, № 12, с. 34–39), рассматривались вопросы истории музыкально-сценического воплощения романа Флобера в произведениях разных авторов, а также особенности некоторых сценарных планов на сюжет «Саламбо».

<sup>2</sup> ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 35 и 36.

<sup>3</sup> Либретто своих опер сочиняли также другие новаторы оперного жанра — Р. Вагнер, С. Прокофьев. См., например, ряд статей в книге: [6].

<sup>4</sup> Тексты оперы опубликованы в составе литературного наследия композитора [11].

Эта картина («Внутренность храма Таниты») посвящена образу Саламбо, характеристике ее внутреннего состояния. Молитвенное обращение к богине, гимн жриц, сменяется внезапным появлением Мато и Спендия, похитивших священное покрывало. Краткая лирическая сцена Мато и Саламбо прерывается гневом главной героини, всеобщим волнением, призывами карфагенян к мести за утраченную святыню. Первая картина третьего действия («Капище Молоха») представляет развернутую, эмоционально-напряженную сцену жертвоприношения. Важной драматургической находкой Мусоргского здесь стала сцена грозы. События второй картины должны были происходить в лагере Мато, куда проникает Саламбо, чтобы вернуть священную реликвию карфагенян. Далее — сцена в шатре Мато, внезапное нападение на лагерь войск карфагенян под предводительством Гамилыара, поражение ливийцев, пленение Мато<sup>5</sup>. В двух картинах четвертого действия завершаются характеристики образов главных героев оперы, и происходит трагическая развязка.

В либретто Ламма не вполне оправданно выглядит расположение «Боевой песни ливийцев» — в рукописях Мусоргского не указана ее принадлежность какому-либо действию и исследователь помещает ее в начало оперы. Однако в первой главе романа Флобера, соответствующей началу оперы, сцены с участием ливийцев нет, а ее название подобной воинственной песни, направленной против «тиранов жадных» с призывами к «бою кровавому», и не предусматривает. Исходя из содержания и общего характера этой мощной оркестрово-хоровой песни-гимна, она могла звучать позже, например, в первой картине второго действия, которая, по словам Ламма, «содержала в себе описание военных дел восставших рабов» [11, с. 5], или, что представляется более вероятным, в первой картине третьего действия, в которой «место действия <...> должно было происходить в военном лагере ливийцев» [11, с. 7]<sup>6</sup>. Основанием такого предположения могут быть изменения, выполненные композитором: первоначально это был соль-

ный номер (Мато и хор). Изменив состав — партия Мато поручена трем тенорам — Мусоргский отчасти меняет и ее смысл: «Боевая песнь» становится характеристикой воинов-ливийцев (фото 2). Аналогичная драматургическая ситуация возникает в сценарном плане балета Горского, когда в предпоследней, шестой, картине в «стане наемных войск» под стенами Карфагена каждая группа воинов, в том числе и ливийцы, проходит перед Мато со своим боевым танцем [4, с. 123].

Отсутствует в романе Флобера и сцена оглашения приговора Мато. В автографах оперы запечатлены различные варианты ее решения. Первоначально эта роль была поручена представителям религиозного культа — жрецам. Но затем композитор меняет их на пентархов, исходя, по-видимому, из того, что Мато в романе Флобера имеет воинское звание тетрарха. Мусоргский акцентирует этот момент: вождя ливийцев судят как военного преступника.

Разрабатывая либретто своей оперы, Мусоргский, в соответствии с законами музыкальной драматургии, несколько упрощает сюжет. Следуя только основным перипетиям романа, он сокращает количество действующих лиц (исключены Гискон, Танах и т. д.), по-своему трактует образы (Саламбо, Мато, Спендий), меняет написание имен (Танита вместо Танит) или придумывает новые (Аминахар). В связи с тем, что меняется главная идея оперы (не конфликт наемников с Карфагеном из-за жалования, а борьба ливийцев за свободу под руководством Мато), главным героем становится вождь «ливийских полчищ страшных». «Я грозный мститель за рабство родины моей», — говорит Мато о себе. Не случайно Мусоргский включает в либретто с незначительными изменениями фрагмент стихотворения Полежаева «Песнь пленного ирокезца» («Я умру одинок...», 1828). Герой стихотворения становится обобщенным образом борца за свободу и истинный смысл поэтического текста был понятен современникам. Напомним, что либретто четвертого действия («Подземелье Акрополиса»), посвященного характеристике Мато, хронологически является одним из

первых фрагментов оперы, и это определяет ее значимость в концепции всего произведения. Данные изменения отражены и во втором названии оперы — «Ливиец»: именно так озаглавлены некоторые фрагменты в рукописях 1863–1864 годов (фото 1). «Патриотическая» направленность сюжета, второе название дало возможность исследователям творчества Мусоргского подчеркнуть «политическую злободневность» оперы [17, с. 13–14].

Образ Саламбо у Мусоргского также претерпевает изменения: покорную дочь богатого карфагенского суффета композитор «назначает» хранительницей священного покрывала (заимфа) богини Таниты. Саламбо в опере всеобщая любимица, отношение к ней отражено в словах народа: «В ней все небесное воплощено: и краса лица, и вера чистая, и светлый дух!» В нескольких сценах раскрываются разные грани ее образа: лирический характер носит сцена в храме Таниты; активность и мужество проявляются в сцене жертвоприношения Молоху, когда она решает проникнуть в лагерь наемников и вернуть священную реликвию карфагенян. Этот поступок сближает ее, хотя, конечно, весьма условно, с типами героических женщин (Норма в опере Беллини, Елена в «Сицилийской вечерне» Верди, Юдифь в сочинениях Вивальди и Серова, а также героиня оратории Генделя «Самсон и Далила» и т. д.). Мусоргский симпатизирует образу Саламбо, хотя она представляет «ту сторону, которая в патриотическом произведении ведет войну неправедную» [23, с. 145].

По сохранившимся материалам оперы трудно судить об отношениях Мато и Саламбо. В романе чувства героини завуалированы, о них можно только догадываться. Саламбо восхищалась мужественностью ливийца, как пишет Флобер, «ей хотелось, несмотря на свою ненависть к Мато, вновь увидеть его», а в заключительной сцене, глядя на измученного пытками вождя наемников, она «жаждала вновь услышать нежные слова <...>»<sup>7</sup>. Причина неожиданной смерти героини в финале романа неоднозначна и, по словам Рахманинова, «малопонятна» [18, с. 369]. В романе Флобера

<sup>5</sup> В этом действии Мусоргский меняет последовательность событий: в романе сцена Мато и Саламбо в лагере наемников происходит до жертвоприношения в храме Молоха, в опере — после. Смысл этой перестановки связан с воздействием на Саламбо жестокого религиозного обряда, ее душевными переживаниями, ответственностью перед своим народом и чувством вины за все несчастья и беды, причиной которых, хотя и косвенным образом, стала она сама.

<sup>6</sup> О реконструкции либретто оперы Мусоргского см. также [2].

<sup>7</sup> Напомним, что Флобер, в своем первоначальном сценарном плане, составленном для оперы, с определенностью показывает, что Саламбо притворяется в своих чувствах к Мато ради возвращения священного покрывала.

Фото 1. М. П. Мусоргский. «Саламбо». Первая картина четвертого действия. НИОР СПбГК. Инв. 1763. Л. 1

№ 6 Л. а. № 129

Первая картина 4<sup>го</sup> Действия

Подпевание Арпамии и Мато в утробе / оперы Мвсего Мусоргского

Медленно

Арпамия

Говори

Кларнет (b13)

Скрипка

Валторна (b10)

Труба (b15)

Утробы

Альта

Менор

Бас

Тыканье

Мато

Скрипки

1<sup>я</sup>

2<sup>я</sup>

Альта

Валторна

Контрабас

БИБЛИОТЕКА  
ИСТОРИИ  
КОНСЕРВАТОРИИ

Саламбо погибает из-за гнева богини Таниты (так трактовала эту сцену Гельтцер в балете Арендса-Горского), но, может быть, и из-за любви к Мато, не выдержав его трагического конца. В последней картине оперы Мусоргского жрицы утешают «печальную» Саламбо накануне ее свадьбы с Нарр'Авасом. Текст «Хора жриц», единственного номера последнего действия, позволяет предположить, что Саламбо не торжествует и не радуется предстоящему событию.

В либретто Мусоргского не только сохранена, но и усилена «варварская» линия эпопеи Флобера: образ главного жреца бога войны Молоха (Аминахар) у Мусоргского имеет большее значение, чем в романе. Храм Молоха композитор называет древнеславянским словом «Капище» (языческий храм), тем самым еще более подчеркивая «первобытный» характер этой сцены. В отличие от сценарных планов Флобера и Рахманинова, оперы Рейе, Мусоргский не отказывается от 13-й главы романа (жертвоприношение в храме Молоха), и сочиняет развернутую картину с участием солистов (Главный жрец, Саламбо) и нескольких хоровых групп (дети, жрецы и народ). В этой сцене, которая по своей силе, напряженности и драматизму перекликается с хорами его будущих исторических трагедий, композитор «поднимает образ поверженного в прах, горестно стенающего, объятого ужасом и молящего о спасении народа до подлинно трагических высот» [23, с. 147].

Жанр своей «пунической» оперы Мусоргский не обозначил. Возможно, композитор стремился переосмыслить роман в духе традиционных историко-героических опер, опираясь на традиционные оперные каноны, «сюжетные лейтмотивы» ([21])<sup>8</sup> и ориентируясь на хорошо известные ему оперные произведения. Возможные прообразы легко определяются. «Песни балеарца»

аналогичны подобные «песни на пиру», среди которых — Первая песнь Бояна из оперы Глинки «Руслан и Людмила»<sup>9</sup>. Подобно песенке матроса из «Тристана» Вагнера или песенке матроса Хиласа из лирической оперы «Троянцы в Карфагене» Берлиоза<sup>10</sup>, этот номер в произведении Мусоргского играет роль «драматургического “резонанса”» [14, с. 73]. Возможно, на драматургическое решение сцены «Подземелье Акрополиса» повлияли ария Флорестана из второго действия оперы Бетховена «Фиделио» и моносцена Сусанина четвертого действия из «Жизни за царя» Глинки.

Отметим, что Мусоргский независим и в описании костюмов персонажей, места и обстановки действия. Несмотря на свидетельство Стасова о том, что композитор подробно выписывал из Флобера соответствующие места, в многочисленных сценических ремарках оперы Мусоргского точных совпадений с романом не обнаружено.

Завершая краткий обзор либретто, можно добавить, что, сочиняя литературную основу оперы, композитор совершенно свободно относится к первоисточнику и, в отличие, например, от сценарных планов Рахманинова и Горского, не стремится максимально полно использовать оригинальный флоберовский текст<sup>11</sup>. Включение в либретто стихов русских авторов (Л. Майкова и А. Полежаева), еще больше подчеркивает самостоятельность работы композитора, оригинальность его замысла. Возможно, сложный и неоднозначный сюжет романа, не укладывающийся в рамки большой романтической оперы, мог стать одной из причин, по которой Мусоргский не завершил свое произведение. Однако, на наш взгляд, составление либретто не являлось непреодолимым препятствием в сочинении оперы, продолжив работу, композитор

устранил бы имеющуюся, по мнению исследователей, некоторую нелогичность и непоследовательность в развитии сюжета и драматургии своей оперы<sup>12</sup>.

Фрагменты либретто и тексты музыкальных фрагментов оперы Мусоргского с определенностью показывают, что композитор творчески и неординарно относится к роману уже знаменитого в то время французского писателя: он довольно свободно трактует сюжет, используя лишь основные его перипетии, решительно изменяет концепцию, разрабатывает иную драматургию сцен, смело добавляет эпизоды, отсутствующие у Флобера, по-своему трактует действующих лиц, дает опере новое название. Все это подтверждает слова Стасова о том, что начинающий композитор сочинял либретто своей первой оперы самостоятельно.

### III

В настоящее время известны только шесть номеров «Саламбо», представленные девятью автографами, но они составляют значительную часть оперы. Можно лишь предположить, что не весь музыкальный материал был зафиксирован. Напомним слова самого композитора о том, что он работал над оперой «очень успешно», и даже был «близок к концу» [15, с. 117], а по свидетельству Римского-Корсакова, Мусоргский многое из этой оперы «играл в кругу друзей». Судя по датам, музыка сочинялась в произвольном порядке с октября 1863 по июнь 1866 года. Среди записанных Мусоргским фрагментов — большая оркестрово-хоровая сцена («Боевая песнь ливийцев»), «Песнь балеарца» (сольный номер, включенный впоследствии в состав вокального сборника «Юные годы»), «Хор жриц» и три самостоятельных картины, относящихся

<sup>8</sup> Это конфликтное противостояние персонажей: ссора Мато и Нарр'Аваса из-за Саламбо; захват в плен (Мато); сцена приговора («Подземелье Акрополиса»); восстание и борьба за свободу (ливийцы); предательство (Нарр'Авас); хитрость, «обман во спасение» (Саламбо). В области романтических отношений персонажей это ситуации «встречи и пробуждения чувства» (первое действие, встреча Мато и Саламбо), ощущение «любви как наваждения, приносящего душевную боль», отчасти — конфликт любви и долга и т.д. [21].

<sup>9</sup> Мусоргский прекрасно знал эту оперу, им выполнено переложение для фортепиано в четыре руки «Персидского хора». Неопубликованный автограф этого переложения хранится в НИОР НМБ СПбГК (№ 1758). О значимости этой оперы для Мусоргского косвенным образом свидетельствует его надпись на страницах переложения другого сочинения Глинки — оркестровой фантазии «Воспоминания о летней ночи в Мадриде»: «(Начал переключать) 28 октября. Кончил 11 ноября 1858 года. (Канун представления Руслана и Людмилы в 1858 году 12 ноября)». См.: НИОР СПбГК. № 1757. Л. 8.

<sup>10</sup> Клавир «Троянцев», изданный в 1861 году, имелся в библиотеке В. В. Стасова и мог быть известен композиторам «Могучей кучки» уже в начале 1860-х годов. Стасов и Балакирев с нетерпением ожидали издания партитуры оперы, надеясь как можно скорее исполнить ее в концертах БМШ. Однако партитура «Троянцев» при жизни Берлиоза не издавалась, но по просьбе русских музыкантов в 1868 году Берлиоз, находясь в России, поручил прислать рукописную партитуру своей оперы в Петербург [6, 220]. Для библиотеки РМО с нее была снята копия, которая в настоящее время хранится в Петербургской консерватории (НИОР СПбГК. № 4558–4562).

<sup>11</sup> См.: «Musicus». 2008, № 12. Один из вариантов либретто А. А. Горского представляет собой вырезанные из романа фрагменты текста с фразами, написанными самим балетмейстером [4, с. 328].

<sup>12</sup> См., например, [23].



к разным действиям: «Храм Тانيتы в Карфагене», «Капище Молоха» и «Подземелье Акрополиса».

Отметим, что партитура сцены «Подземелье Акрополиса» не вполне завершена: в рукописи отсутствуют заключительная двойная тактовая черта, цифровые ориентиры, датировка, сценические ремарки и исполнительские указания. На большей части автографа, начиная с ариозо Мато «Я умру одинок», не выставлена динамика. Между клавиром и партитурой этой сцены имеются некоторые расхождения, в частности, в партитуре в партии Мато отсутствует заключение (слова Мато: «Свобода, Родина, прости навек! Час последний мой настал»). Вероятно, Мусоргский решил исключить окончание из-за его некоторого преувеличенного пафоса — в клавирном варианте он решительно перечеркивает этот вариант<sup>13</sup> и вписывает новый (восклицание Мато: «Конец!»), который также им был зачеркнут. Ни один из этих вариантов в партитур не вошел.

Автографы оперы находятся в различных хранилищах — в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ), в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, в Национальной библиотеке Франции в Париже. В Публичную библиотеку (ныне — РНБ) эти манускрипты или «музыкальные заветности» (как называл свои рукописи Мусоргский) поступали благодаря активным действиям Стасова, который стремился собрать все сохранившиеся материалы композитора в одном месте. Рукописи «Саламбо», хранящиеся в консерватории, как и некоторые другие его автографы, происходят из личного архива Балакирева и были приобретены в 1919 году у С. М. Ляпунова [9].

Приведем перечень сохранившихся автографов оперы Мусоргского<sup>14</sup>.

В Санкт-Петербургской консерватории хранится три автографа «Саламбо». В их числе — неизданные партитуры в подлинной авторской инструментровке («Боевая песнь ливийцев» и «Подземелье

### Перечень сохранившихся автографов оперы Мусоргского

#### Первое действие. [Пир в садах Гамилькара]

«Песнь балеарца». Для голоса с фортепиано.

- 1) фрагмент, запись 11 тактов. (ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 34. Л. 18 об.)
- 2) сборник «Юные годы» (№ 17). Август 1864 года. (Музыкальный отдел Национальной библиотеки Франции).

#### Второе действие. Вторая картина. [Храм Тانيتы].

- 3) Клавиры (для голосов с фортепиано с обозначением фрагментов инструментровки). 15 декабря 1863 года С.-Петербург. (ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 34).

#### Третье действие. Первая картина. Капище Молоха.

- 4) Клавиры (для голосов с фортепиано с обозначением фрагментов инструментровки). Дата в конце хора «Слава Молоху»: «23 июля 1864 года» и в конце картины: «10 ноября 1864 года». (ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 35).

#### Четвертое действие. Первая картина. [«Подземелье Акрополиса»].

- 5) Клавиры (для голосов с фортепиано с обозначением фрагментов инструментровки). 26 ноября 1864 года. (ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 36).
- 6) Партитура. Рукопись недатирована. (НИОР СПбГК. № 1763).

#### Вторая картина

- 7) «Хор жриц». Клавиры (для голосов с фортепиано с обозначением фрагментов инструментровки). 8 февраля 1866 г. (ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 37).

#### Без обозначения действия: «Боевая песнь ливийцев»

- 8) Клавиры для солиста (Мато), хора и фортепиано. 10 апреля 1866 г. (НИОР СПбГК, № 1726).
- 9) Партитура. 17 июня 1866 г. (НИОР СПбГК, № 1761).

Акрополиса»)<sup>15</sup>. Поскольку эти фрагменты оперы пока остаются неизвестными, рассмотрим их подробнее. Как и многие другие рукописи сочинений Мусоргского, они отличаются аккуратностью, особой каллиграфией нотного почерка (что отмечают все исследователи его творчества), и записаны «прямо на бело» (выражение композитора). Как и во многих других автографах своих сочинений, в рукописях «Саламбо» композитор подробно обозначает время и место окончания работы. Отметим и выставленный в партитуре сцены «Подземелье Акрополиса» крестик, этот знак присутствует и на других автографах оперы («Храм Тانيتы», «Капище Молоха») (фото 1). Примечательно, что из 222 рукописей Мусоргского, указанных в каталоге В. И. Антипова, крестики выставлены лишь на 12 автографах [1]<sup>16</sup>. Обычно эти пометы трактуются в духовно-мистичес-

ком, религиозном русле [8, с. 33]. Возможно, что Мусоргский выставлял их на рукописях своих сочинений в связи с конкретными событиями и датами, в какие-то особые и значимые для него моменты жизни.

В автографах оркестровых фрагментов оперы отразились особенности записи и оформления партитур, присущие «кучкистам». Это выписанные на русском языке темпы, исполнительские указания и состав оркестра с принятыми для того времени названиями, в частности, «рога» вместо валторн, «рожки с клапанами» вместо корнетов, «триангль» вместо треугольника. Характерны для Мусоргского названия «флейточка» вместо флейты-пикколо, «тарелочки» вместо тарелок. Отметим, что в автографах ранних оркестровых сочинений, таких как «Скерцо» (1858), хоровая сцена из «Эдипа» (1860), «Марш в характере ночного шест-

<sup>13</sup> В издании П. А. Ламма это заключение сохранено.

<sup>14</sup> Краткое описание автографов оперы см.: [1, с. 87–89], [13, с. 5–8].

<sup>15</sup> Ламмом эти партитуры были подготовлены к публикации в начале 1940-х годов, но по объективным причинам так и не вышли в свет. В настоящее время сотрудниками отдела рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории эти партитуры Мусоргского, как и ряд других его неопубликованных сочинений, готовятся к научному изданию. Подробное описание см.: [9, 50–51].

<sup>16</sup> Это различные по тематике и жанрам, противоположные по эмоционально-психологическим настроениям сочинения: автограф «благословенного», по словам композитора, «Бориса Годунова» (первая картина 1-го действия; Сцена под Кромами); «Хованщина» (либретто, клавиры второй картины, пятая картина 2-го д.), а также партитура марша «К живой картине “Взятие Карса”», последний номер цикла «Без солнца» («Над рекой») и, быть может, несколько неожиданно, автограф детской песни «Кот Матрос» из незавершенного вокального цикла «На даче».

вия» (1861), состав оркестра обозначен традиционно, по-итальянски. В некоторых последующих своих сочинениях — в партитуре «Ивановой ночи на Лысой горе» (1867), «Интермеццо» («Intermezzo in mo-do classico», 1867), в первой редакции «Бориса Годунова» (1869) — Мусоргский выписывает русские названия инструментов. В рукописях «Боевой песни ливийцев», 1-й картины 4-го действия оперы «Саламбо» по-русски выписаны темповые обозначения и некоторые исполнительские приемы (например, указание «кончиком смычка» вместо *a punta d'arco* и т. д.)<sup>17</sup>.

Некоторые особенности записи литературного и нотного текста, на наш взгляд, отражают психологическую реакцию композитора на происходящие в опере события. Примером здесь может быть монолог Мато, в котором паузы между словами и фразами обозначены в тексте в виде «сплошного» многоточия: «рабские цепи мне руки и ноги сковали!...», «на смерть, позор и пытку меня обрекают!...», и, особенно, в эпизоде обращения Мато к Саламбо: «Саламбо!...», «голубкой кроткою в шатер ко мне явилась ты <...> любовный лепет твой <...>

улыбка <...> блеск очей...» и т. д. Стремясь отразить тончайшие нюансы душевного состояния Мато в начале сцены «Подземелье Акрополиса», Мусоргский буквально у каждой ноты подробно указывает оттенки, «вилочки» (*crescendo* и *diminuendo*), использует различные приемы звукоизвлечения и многообразные штрихи, наделяя звуки повышенной смысловой и эмоциональной нагрузкой (наблюдение Л. Г. Данько) (пример 1).

Подобное отношение к автографам своих сочинений,

манера записи и способы исправлений нотного текста, некоторые детали оформления, характерны и для рукописей произведений Балакирева. Подробные обозначения датировки, указывающие даже минуты окончания работы и некоторые связанные с этим днем события, запечатлевшие подробности текущей жизни композитора, придающие им личный «дневниковый» характер [7, с. 296], присущи автографам обоих композиторов. И в этом, на наш взгляд, на Мусоргского повлиял Балакирев, при непосредственном участии которого были написаны сочинения Мусоргского 1860-х годов, и, в частности, некоторые фрагменты «Саламбо»<sup>18</sup>. Возможно, Балакиреву принадлежит часть помет и надписей различного рода, встречающихся на рукописях оперы. Среди них — исправления отдельных нот, лиг, иные варианты дублировки, обозначения инструментов и т. д. Так, например, в партитуре «Подземелье Акрополиса» карандашом энергично подчеркнута расположение секундакорда II низкой ступени, крайние звуки которого создают напряженное звучание. Другое замечание связано с изменением регистра басового тромбо-

на в заключительных словах ариозо Мато («Но как дуб вековой, грозных бурь не страшась, встречу миг роковой!»): его мощное звучание в большой октаве могло более соответствовать драматической ситуации.

Как и другие участники балакиревского кружка, в оркестровке фрагментов «Саламбо» Мусоргский использует натуральные инструменты: валторны различных строев (*in B*, *in D*, *in Es*), корнеты в малоупотребительном строе (*in Es*). Это связано с тем, что во второй половине XIX века хроматические инструменты еще не получили всеобщего распространения и балакиревцы, следуя заветам Глинки и сверяясь с «Трактатом об инструментровке» Берлиоза, пользовались натуральными медными инструментами<sup>19</sup>. Позже Римский-Корсаков писал, что «мы выбирали валторны во всевозможных строях <...>, рассчитывали, измышляли и путались невообразимо» [19, с. 62]. По-видимому, для того, чтобы не «запутаться», в начале партитуры «Боевой песни» Мусоргский для памяти фиксирует диапазон низкой валторны *in B*, используя ее, наряду с корнетами, для создания гармонически заполненных аккордов.

Пример 1. М. П. Мусоргский. «Саламбо». Первая картина четвертого действия

The image shows a musical score for the first scene of the fourth act of Salambo. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "и в зло-бной ра-до-сти вра-ги на смерть, по-зор и пы-тку ме-ня об-ре-ка-ют!..". The score features various performance markings such as *pizz.*, *arco*, *f*, *sf*, *mp*, *ff*, *divisi*, *obligato*, and *pizz.*. The piano part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

<sup>17</sup> На русском языке оформлены и рукописи ранних сочинений Балакирева («1000 лет». Музыкальная картина для оркестра, 1864, «Увертюра на темы трех чешских песен», 1867), Римского-Корсакова (первой редакции Первой симфонии) и т. д.

<sup>18</sup> В письмах Мусоргского к Балакиреву упоминается «Боевая песня ливийцев», «мужской хор на известную Вам тему с вариантом *a la georgienne*» [12, с. 59]. Об этой песне Балакирев помнил в 1881 году, уже после смерти Мусоргского спрашивая у Стасова, где находится «красивая и эффектная восточно-венгерская песнь с хором» [3, с. 17].

<sup>19</sup> «Берлиозовская книжица», как называли ее члены кружка, на французском языке имела в библиотеке Балакирева. В настоящее время Трактат с его пометами хранится в ОР РНБ.

В инструментовке фрагментов оперы композитор не всегда внимателен к техническим возможностям инструментов, выписывая им трудноисполнимые звуки, а иногда не соблюдает диапазоны инструментов. Так, например, неоднократно нарушается нижняя граница диапазона виолончели, ей приписываются неисполнимые на этом инструменте ноты «до-бемоль» («си») и «си-бемоль» контроктавы. В некоторых моментах инструментовки сказался пианистический подход (напомним, что Мусоргский был одним из лучших петербургских пианистов своего времени), это, в частности, октавное деление виолончелей и контрабасов, расположение и заполнение аккордов, большое расстояние между инструментами и образующиеся при этом «пустоты» и т. д. Однако в партитурах «Саламбо» есть интересные оркестровые находки, например, *divisi* контрабасов в «Боевой песни...», выставленное в начале партитуры. Этот прием Мусоргский впослед-

ствии использовал в песне Варлаама (первая редакция «Бориса Годунова», вторая картина второго действия, на словах: «Царь подходом подходил»), «сильно поразив» члена репертуарного комитета контрабасиста Дж. Ферреро, который «не мог простить автору такого приема» [19, с. 65]. Отметим и некоторые особенности, связанные, например, с обозначением Мусоргским всегда тщательно продуманной динамики. Интересный пример ее применения содержится в «Боевой песне ливийцев», когда у различных оркестровых групп в пределах одного такта одновременно выставлены *mf*, *p*, *pp*, *ppp*, *pppp* (л. 12 об., т. 8, на слове «Спят»). Несмотря на некоторые технические «погрешности», оркестровые номера оперы отличаются ярким эффектным звучанием, обладающие огромным эмоциональным воздействием на слушателей<sup>20</sup>.

В творческой биографии Мусоргского «Саламбо» занимает ис-

ключительно важное место. Не случайно композитор включал ее в списки своих сочинений<sup>21</sup>, а музыку многих фрагментов впоследствии использовал в других произведениях<sup>22</sup>. Опера отличается масштабностью замысла, независимостью и оригинальностью трактовки сюжета, интересными драматургическими приемами, сценическими находками, ярким воплощением образов. «Саламбо» Мусоргского на необыкновенно эффектный, изначально «театральный» сюжет романа по своим художественным достоинствам могла бы стать интересным и смелым произведением. Несомненно, Флобер повлиял на становление и развитие художественного мировоззрения Мусоргского как композитора-драматурга. Но не далекие исторические эпохи, а события русской истории станут сюжетами его будущих опер, историзм которых будет перекликаться с первыми опытами композитора в музыкально-театральном жанре.

#### Список литературы

1. Антипов В. И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов к выпуску ПСС М. П. Мусоргского в 32-ти двух томах. — М., 1989. — С. 63–144.
2. Базуева О. С. «Саламбо» Мусоргского: история создания, проблемы реконструкции // Русская история и культура. Статьи. Воспоминания. Эссе: Сб. статей под ред. Ю. К. Руденко. — СПб: Наука, 2007. — С. 80–101.
3. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. Т. 2. — М.: Музыка, 1970. — 422 с.
4. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. Сост. Е. Суриц, Е. Белова. — СПб: Дмитрий Буланин, 2000. — 369 с.
5. Берлиоз Г. Избранные письма. В 2-х книгах / Сост. и комм. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 2. — Л.: Музыка, 1982. — 270 с.
6. Данько Л. Г. Театр Прокофьева в Петербурге. — СПб: Академический проект, 2003. — 205 с.
7. Зайцева Т. А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. — СПб: Канон, 2000. — 434 с.
8. Левашев Е. М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов к выпуску ПСС М. П. Мусоргского в 32-ти двух томах. — М.: Музыка, 1989. — С. 24–63.
9. Миллер Л. А. Материалы М. П. Мусоргского в отделе рукописей Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив. Сб. статей и материалов. Вып. 3. — СПб: издательско-полиграфическая фирма «Б&К», 1999. — С. 37–66.
10. Миллер Л. А., Сквирская Т. З. Мусоргский — известный и неизвестный // Музыкальная академия. — 2007. — № 2. С. 97–100.
11. Мусоргский М. П. Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова, С. П. Пекелис. Ред. С. П. Пекелис. — М.: Музыка, 1971. — 400 с.
12. Мусоргский М. П. Письма. — М.: Музыка, 1984. — 446 с.
13. Мусоргский М. П. Саламбо. Неоконченная опера. Клавираусцуг / Ред. П. Ламма // ПСС. Т. IV. — М.: Гос. муз. изд-во, 1939. — 209 с.
14. Мугинштейн М. Драматургический «резонанс» в опере // Советская музыка. — 1980. — № 12. — С. 73–75.
15. Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. — М.: Музгиз, 1963. — 700 с.
16. Отечественные записки. Журнал учено-литературный и политический, издаваемый А. Краевским и С. Дудышкиным. 1863. № 6–7. (т. СXLVIII).
17. Рахманова М. П. Истоки оперных концепций Мусоргского. Автореф. ... канд искусств. — М., 1987. — 24 с.
18. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Ред.-сост. З. А. Апетян. — М.: Советский композитор, 1978. — 647 с.
19. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни // ПСС. Т. I. — М.: Гос. муз. изд-во, 1955. — 398 с.
20. Стасов В. В. Избранные статьи о Мусоргском. — М.: Гос. муз. изд-во, 1952. — 235 с.
21. Тараканов М. Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации // Тараканов М. Е. Человек и фонотера. Воспоминания. Статьи. — М.; СПб: Алетейя, 2003. — С. 45–101.
22. Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. Автореф. дисс. ... канд искусств. — М., 2007. — 40 с.
23. Черкашина-Губаренко М. Р. Мусоргский и Флобер // Музыка и театр на перекрестке времен. Т. 1. — Киев: Наука, 2002. — С. 143–148.
24. Taruskin R. Handel, Shakespeare, and Musorgsky: The Sources and Limits of Russian Musical Realism // Taruskin R. Musorgsky. Eight Essays and Epilogue. Princeton University. — С. 71–96.

<sup>20</sup> Первая картина четвертого действия впервые прозвучала на фестивале, посвященном 150-летию со дня рождения Мусоргского, в Мариинском театре под управлением В. А. Гергиева. Два оркестровых фрагмента «Саламбо» были исполнены 19 декабря 2006 года в Санкт-Петербургской консерватории под управлением А. В. Сладковского (См.: «Musicus», 2007, № 8, с. 3–5; [10, с. 97–100]).

<sup>21</sup> «Записка для Шестаковой» (1871); «Список, составленный для Стасова» (1874). См.: [11].

<sup>22</sup> Перечень музыкальных фрагментов оперы, использованных в Мусоргским в других сочинениях, был составлен Ламмом [13, с. 8–9]. См. также: [1, с. 87–89].