

*В. Г. Лукьянов*

## **О тональной семантике Мусоргского (Исполнительский взгляд хормейстера)**

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема тональной семантики в произведениях Мусоргского. Анализируются сцены из опер «Борис Годунов», «Хованщина», отдельные части цикла «Картинки с выставки» и доказываются существование особой «тональной драматургии» композитора. Автор утверждает, что группы дизънных, бемольных тональностей по-разному воспринимались композитором и сознательно использовались им для характеристик противоположных групп героев, их психологических переживаний. В целом тональный план сочинения напрямую увязывался с драматургией, придавая большую глубину и драматургическую насыщенность произведению.

**Ключевые слова:** Мусоргский, музыкальная семантика, тональная семантика, тональная драматургия, символика тональностей, символика Мусоргского, оперы Мусоргского, режиссура Мусоргского, «Борис Годунов», «Хованщина».

*V. G. Lukyanov*

## **Tonal semantics of Musorgsky (Practical view of a choirmaster)**

**Abstract:** The article discusses the problem of tonal semantics in the works of Musorgsky. The author analyzes scenes from “Boris Godunov” and “Khovanshchina” operas, as well as from parts of the “Pictures at an Exhibition” cycle, and elicits the existence of special composer’s “tonal dramaturgy”. The author claims that the sharp and flat tonal groups were perceived as different by the composer, so he consciously used them to specify opposing character groups and their emotional states. In general, the tonal structure of Musorgsky’s works directly ties in with the dramaturgy lending a greater depth and dramatic richness to his compositions..

**Key words:** Musorgsky, Mussorgsky, musical semantics, tonal semantics, dramaturgy, the symbolism of keys, Mussorgsky, Boris Godunov, Khovanshchina, Pictures at an Exhibition.

**И**сполнять музыку Мусоргского и легко, и сложно одновременно. Легко, потому что любая смена настроений героев его музыки выражена яркими средствами, в которых нет ничего лишнего. Однако эта особенность музыкального мышления композитора влечет и определенные исполнительские трудности. Отрицание всякого развития самодовлеющей звуковой идеи и, по словам Б. Асафьева, «почти совершенное отсутствие в музыке Мусоргского привычных формул, построений, оборотов, дающих возможность сцеплять сочинение механически там, где воображение требует отдыха»<sup>1</sup>, создает трудности для исполнителей, привыкших к обычным музы-

кальным схемам. Кроме того, глубина внутреннего мира героев музыки Мусоргского столь велика, что понимание и раскрытие их характеров бывает очень трудным. Нередко прямолинейное прочтение гениальной музыки композитора приводит к грубым ошибкам в трактовке его произведений.

Современная музыковедческая литература позволяет исполнителю успешно разбираться в системе музыкально-выразительных средств Мусоргского, связанных, прежде всего, с вопросами драматургии и режиссуры сочинений гениального композитора. В связи с этим актуальное значение приобретает книга Р. Берченко «Композиторская режиссура М. П. Мусоргского», в которой автор обрисовал и систематизировал «круг тех выразительных средств и приемов, которые являются своего рода материальными знаками композиторской режиссуры»<sup>2</sup>. Среди множества элементов выразительной техники Мусоргского автор книги выделяет так называемую неспецифическую, с точки зрения композиторской режиссуры, группу приемов. В состав этой группы входят такие важнейшие элементы, как тональный план и тональная семантика.

Не будем заходить слишком далеко на музыковедческое поле. Отметим только, что у многих композиторов (если ограничиться только русской музыкой — у Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева) выбор тональности не был случайным — в большинстве случаев ей придавалось важное смысловое значение, предопределенное художественным замыслом. Так, Римский-Корсаков подчинял «выбор тональностей, а точнее, их отношений своей сложившейся системе „семантики тональностей“»<sup>3</sup>. Но если у Римского-Корсакова тональная символика получала наиболее полное выражение вследствие насыщенности его опер картинами природы, то у Мусоргского она отражает прежде всего глубину психических переживаний героев. Отметим, однако,

что Мусоргскому не был чужд и цветовой колорит. Интересно в этой связи наблюдение Р. Берченко относительно тонального плана оркестрового вступления «Хованщины», где «идея рассвета — ярко театральная уже хотя бы в силу своей визуальной природы — получает <...> свое воплощение в немалой степени за счет неуклонного движения в сторону диэзных тональностей (от E-dur к H-dur, далее Fis-dur, Cis-dur и даже Gis-dur), что создает почти физическое ощущение «посветления» колорита»<sup>4</sup>.

Решая ту или иную художественную задачу, Мусоргский обращался к целому комплексу выразительных средств, однако именно тональность брала на себя роль цементирующего начала, нередко объединяя все остальные художественные приемы. Ярким примером тому может служить первая картина пролога оперы «Борис Годунов».

Здесь тонкий психолог Мусоргский в мельчайших подробностях передает состояние толпы, понукаемой дубинкой Пристава молить Бориса принять царский венец. Согнанный на Красную площадь народ, согласно авторской ремарке, «лениво опускается на колени» и начинает «выть». Неторопливость разворота действия подчеркивается фермой на общей паузе перед вступлением хора. Истоково запевают альты. Оркестр вступает позже: острая пульсация струнных сменяется здесь широкой оркестровой педалью. Темп сбит (*meno mosso*). Поочередное вступление хоровых голосов свидетельствует о том, что совместное пение «налаживается» не сразу. Постепенно психологическое состояние толпы меняется. Сценическая ситуация становится более напряженной. Народ не знает толком, зачем его согнали и заставили «орать». Некоторые «совсем охрипли». Затеваются перебранка, женщины собираются уходить «подобру да поздорову, от беды да от напасти», но навязавшийся Пристав вновь грозит дубинкой. Народ раздражен («и вздохнуть не даст

проклятый»), и вот, «не жалея глоток», «во всю мочь», иступленный, он набрасывается на прежний мотив причитания. Смена настроения народа отражена рядом выразительных средств. Прежде всего, и это главное, произошел тональный сдвиг на полтона вверх: от f-moll к fis-moll. В музыке появляется масса деталей (иногда малозаметных), характеризующих меняющееся эмоциональное состояние толпы. Как и в первом проведении, хор вступает после яростной реплики Пристава. Однако теперь в партитуре отсутствует

предшествующая хору фермата, темп не спадает, как ранее, до *meno mosso*.

Оркестровая тема принуждения заряжает хор неистовством и сопровождает пение в течение всего эпизода. Если в первом проведении голоса постепенно втягивались в пение, то теперь они звучат сразу *tutti*. Динамика предельная: в f-moll —  $\underline{F}$  и  $\underline{f}$ ; в fis-moll —  $f$ . Следует авторское указание «во всю мочь» (*con tutta forza*). Заключение на  $\bar{\quad}$  переходит в крик. Меняется характер акцентов: >>> и ^^^. Реприза по форме более компактна, фразы короче:

f-moll		fis-moll	
f-moll			
		fis-moll	

Даже неприметная ритмическая деталь весьма существенна:

f-moll		fis-moll	
--------	--	----------	--

Несомненно, ритмический рисунок создает больше напряжения, чем .

На многие из этих деталей партитуры обращает внимание Р. Ширинян в своей книге «Оперная драматургия Мусоргского»<sup>5</sup>. И все же необходимо отметить, что из всего набора выразительных средств данного эпизода цементирующим является тональный сдвиг на полтона вверх.

И, что особенно важно, появление здесь fis-moll не является случайным, так как эта тональность у Мусоргского чаще всего связана с характеристикой народа в минуты его большого душевного подъема, или отдельных героев бунтарского типа, вроде Варлаама. Его песня «Как во городе было во Казани», хор «Гайда» из финальной сцены

«Бориса»; в «Хованщине» — причитания стрелецких жен «Не дай пощады, казни окаянных», Песня про сплетню из сцены в стрелецкой слободе, — все это примеры музыкальной характеристики безудержной народной стихии, бунтарства, и все они написаны в тональности fis-moll. Безусловно, в Прологе «Бориса» открытого народного протеста еще нет, толпа на коленях и «орет» из-под палки, но в этом слышится отчаяние и раздражение, а в мощном хоровом звучании проглядывает «сила пододонная», которая вырывается на свободу в конце оперы. Тональность fis-moll в «Борисе», появившись в Прологе, затем в песне Варлаама и,

наконец, в хоре «Гайда», становится смысловой драматургической аркой оперы.

Ярким примером тональной драматургии может служить и сцена у собора Василия Блаженного. В связи с этим интересно проследить становление в сцене основной тональности a-moll, к которой композитор приходит не сразу, а через долговременные ладогармонические подходы, приберегая ее для кульминационных мест. Сначала же господствует субдоминантовая сфера и одноименный мажор; a-moll долго не может окончательно утвердиться, о чем свидетельствуют сложные модуляционные сдвиги, характеризующие неустойчивыми мажоро-минорными гармониями. Даже в хоре «Кормилец-батюшка», где a-moll звучит в полную силу, он сопряжен с мрачными уходами в f-moll. И только в кульминации народных стенаний («Хлеба, хлеба») и в репликах Юродивого, выражающего смысловую истину всей сцены, ярко и откровенно звучит фригийский a-moll, заканчивающий всю картину. В сцене у собора Василия Блаженного можно говорить о своего рода тональном спектакле, служащем прекрасной основой для верных режиссерских решений.

Тональность a-moll в «Борисе» несет отенок великой печали народной, тревоги, предчувствия безвременья, неопределенности бытия. Появившись в нескольких тактах Пролога (цифра 35), получив кульминационное развитие в сцене у собора Василия Блаженного, a-moll завершает всю оперу. Это позволяет говорить еще об одной (помимо оговоренной выше) тональной драматургической арке произведения. Более того, складывается определенный диалог двух тональностей: бунтарского fis-moll (вопрошающего устами народа) и горького a-moll (отвечающего безысходностью бытия).

Тональность в творчестве Мусоргского играет важную роль в решении вопросов драматургии и режиссуры. Она позволяет определить скрытые характерные особенности образов ге-

роев, мотивацию их сценического действия. Ощущение этого позволяет исполнителям избежать грубых режиссерских ошибок.

Излюбленные тональности Мусоргского имеют ярко выраженные семантические свойства. Очень часто это связано с образами определенных социальных групп. Выше говорилось о тональности fis-moll, которую композитор использует для характеристики народа в опере «Борис Годунов». Таким же образом проявляет себя fis-moll и в «Хованщине». Но для выражения горя и скорби Мусоргский чаще использует бемольные минорные тональности: хор «Эдип» — f-moll, «Поражение Сеннахериба» — es-moll, обработка русской народной песни «Уж ты воля моя вольная» — b-moll, песня «Скажи, девица милая» — c-moll, хор пришлых людей «Ох ты, родная матушка Русь» из «Хованщины» — f-moll. Наиболее скорбно звучит es-moll. Трагической канвой эта тональность проходит через всю оперу «Хованщина». Появившись в первом действии в монологе Досифея «Приспело время мрака и гибели душевной», она предвещает трагическую концовку оперы. В третьем действии es-moll звучит в арии Шапкловитого «Ах ты, в судьбине злосчастная, родная Русь», как кульминация — в хоре стрельцов «Батя, батя», и, наконец, в четвертом действии в монологе Досифея «Свершилось решение судьбы», завершая очередную драматургическую тональную арку произведения.

Тональность es-moll — одна из самых мрачных в творчестве Мусоргского. В ней написаны не только оперные хоровые сцены, арии и монологи, но и многие романсы, такие как «Надгробное письмо», «Песнь старца», «Забытый», «Серенада» из цикла «Песни и пляски смерти»<sup>6</sup>.

Интересную группу составляют бемольные мажорные тональности, чаще всего связанные с образами государственной и церковной власти. В первом действии «Хованщины» подьячий читает указ — As-dur; хор «Слава лебедю», прославляющий Хованского, — Es-dur; во втором действии пастор и князь Голи-

цын ведут «деловой разговор» соответственно каждый в Es-dur и As-dur; воспоминания Голицына о былом величии — B-dur; совет Досифея, Хованского, Голицына — B-dur; в третьем действии в рассказе Подьячего о налете петровцев появляется B-dur. Интересно сопоставление двух тональностей в четвертом действии: «народного» fis-moll в хоре стрельцов и «государственного» As-dur в «медном» хоре потешных. Аналогично в сцене под Кромами «Бориса» fis-moll хора «Гайда» приходит в столкновение с «иезуитским» Es-dur. В этой же сцене въезд Самозванца сопряжен с появлением Es-dur, F-dur, Des-dur, кстати, подобного тонального «величия» в сцене Чудова монастыря монах Григорий еще не имел.

«Тональные одежды» героев Мусоргского нередко служат определенной режиссерской подсказкой автора в мотивации их сценического поведения. Особенно это касается случаев, когда герои «рядятся» в чужую, не свойственную для своей социальной группы тональность. Так, в прологе «Бориса» боярин Щелкалов, стремясь одурачить толпу, поет в «народном» es-moll, пытаясь театрально изобразить «всеобщую скорбь» по поводу мнимой неуступчивости Бориса к восшествию на престол. Мстительный Подьячий в «Хованщине» приносит стрельцам страшную весть, для того чтобы насладиться их горестным потрясением, и делает это в ми-бемоль минорном «костюме» народного страдальца.

Зная тональные пристрастия Мусоргского, режиссер может избежать случайных ошибок. В истории постановок «Бориса Годунова» бывали случаи, когда в Прологе каллики переходящие изображались калекими, нищими оборванцами, представляющими самые низкие слои бедствующего народа. Однако с этим в данном эпизоде сцены знаковой является тональность As-dur, определяющая фанатичный образ приверженцев церковной власти. По сценарию во дворе Новодевичьего монастыря на народ оказывают психологиче-

ское воздействие три силы: грубое давление Пристава, изоциренно-театральная печаль представителя государственной власти боярина Щелкалова и молитвенное шествие каллик переходящих, призывающих народ идти «царю во сретенье». И устойчивый As-dur дает режиссеру повод для принятия единственно правильного решения — трактовать каллик переходящих как силу, противостоящую народу.

Однако в сцене под Кромами тот же As-dur звучит из уст самого народа. И это есть еще один пример тонального «ряжения». Издаваясь над боярином Хрущевым, народ поет ему «Славу» в «государственной» тональности, выражая тем самым свое «уважение» к его «величию».

Тональная семантика Мусоргского наиболее ярко проявила себя в оперном творчестве композитора, где вопросы драматургии и режиссуры играют первостепенную роль. Однако и в других жанрах тональность для Мусоргского связана не только с выявлением общего колорита. Часто она служит знаком социальной принадлежности героя, знаком мотивации его поступков. Иногда характер образов проявляется довольно определенно. Таков «Гном» (es-moll) и «Быдло» (gis-moll) в «Картинках с выставки». Но вот взаимоотношения «Двух евреев» выглядят, исходя из тональных признаков, не так однозначно, как это отмечалось в советской музыковедческой трактовке. Бедный еврей в своем «истерическом» des-moll жалуется, заискивает, он на грани срыва. Но ведь и Богатый не далеко ушел от него в своем печально-суровом b-moll. В среднем разделе пьесы увеличенным трезвучием обрывается диалог обоих героев. Богатый категоричен и неумолим. И все же бемольные тональности объединяют их в этнической близости и, возможно, в непростой судьбе их народа.

Тональные семантические свойства музыки Мусоргского складывались постепенно. Наиболее ярко они проявили себя в позднем творчестве. Но склонность композитора к то-

нальному колориту оставалась всегда и во всех жанрах. Это гимничный Es-dur в вокальных сочинениях («Видение», «Горними тихо летела душа», финал «Райка»), в «Богатырских воротах» из «Картинок с выставки». Это страдальческий cis-moll в «Еврейской песне». И трагичные — es-moll, a-moll, d-moll, b-moll во многих романсах, песнях, операх.

Учитывая тональную смысловую окраску произведения, исполнитель может вносить в его трактовку внешне незаметные, но весьма существенные нюансы. Герой романа «Над рекой» находится на грани жизненного срыва. Его притягивает к себе бездна реки. Но лучезарно-диезный Cis-dur (вспомним диезные тональные цвета вступления «Хованщины») помогает певцу создать образ героя, для которого избавление от душевных мук становится сладостно-желанным, без ложного трагического пафоса<sup>7</sup>.

Однажды — в одном из выступлений детского хора, транслировавшегося по телевидению, — неожиданную трактовку получила песня «На сон грядущий». Чудную зарисовку образа счастливого человечка хормейстер представил как коллективное чтение молитвы из церковного обихода, при свечах на фоне смиренных детских лиц. У автора музыки и текста Мусоргского героиня песни, маленькая девочка действительно произносит перед сном молитву. Но эта «процедура» для нее лишь детская забава. Проказница шалит, забывая молитвенный текст, коверкает слова («бабука», «старенка»), обращаясь к любимой нянюшке. С помощью светлого As-dur Мусоргский создает в миниатюре божественный мирок безмятежного детства и — ничего более. Безусловно, для создания радужной картины композитор использует целый ряд других выразительных средств, важность которых недооценивать нельзя — интонационное и метрическое «раскачивание», сопоставимое с движениями ребенка, прозрачную фортепианную фактуру. И все же именно светлый колорит As-dur придает всей песне

особую атмосферу домашнего уюта, чистоты и непорочности.

Тональная семантика является важным элементом в арсенале выразительных средств музыки Мусоргского. И, как и все прочие элементы, она требует от исполнителя большого внимания, необходимого для раскрытия многих драматургических и режиссерских идей великого композитора.

## Примечания

1. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 205.
2. Берченко Р. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М., 2003. С. 13.
3. Ванечкина И., Галеев Б. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII—XX веков: Культура и традиции: межвузовский сб. научных трудов / Казан. консерватория. Казань, 2003. С. 185.
4. Берченко Р. Указ. соч. С. 15.
5. Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981.
6. Семантику es-moll как мрачайшей тональности смерти, столь характерную для композитора, отмечает в своей работе о Мусоргском Е. Ручьевская (Ручьевская Е. Работы разных лет. Т. II. СПб, 2011).
7. О пребывании многих героев Мусоргского в мире неясных грез, об их стремлении через смерть найти единственный исход человеческих страданий пишет Е. Дурандина. См.: Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. М., 1985. С. 39—40.