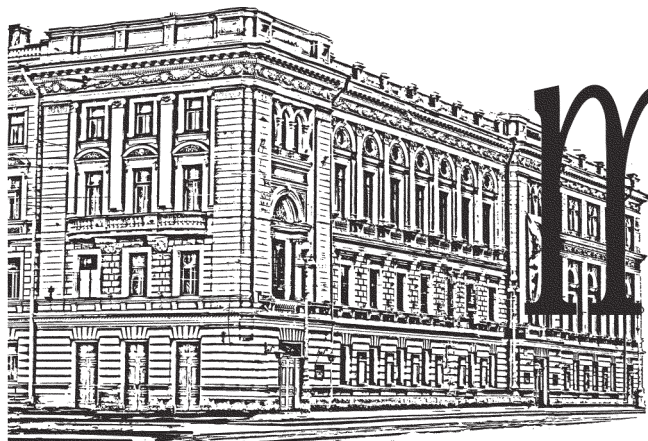




MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 3 (83) • июль • август • сентябрь • 2025

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения

Е. В. ВИНОГРАДОВА

Разработка логотипа

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать : 30.09.2025 г.

Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.

Печать офсетная. Зак. № 4602-25.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Содержание

Alma mater

И. Р а й с к и н. «Учитель, перед именем твоим...» Памяти Е. М. Орловой 3

Теория и практика

О. М у х о р т о в а. А. С. Пушкин. Театральная природа сказок.
«Сказка о золотом петушке» 7

Концерты

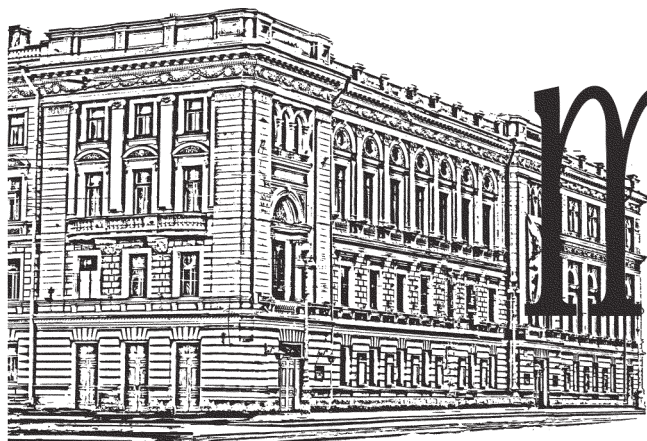
В. Ш а к и н. Выступления Святослава Рихтера (к 110-летию со дня
рождения). *Беседовала А. В. Шакина* 13
И. Р а й с к и н. Елизавета Леонская — Иосифу Бродскому 17
М. З е м л я н и ц ы н а. «От сердца к сердцу». Концерт камерно-вокальной
музыки И. С. Воробьева 20
Н. М е д в е д е в а. Диалоги невских берегов: к 80-летию Великой Победы ... 24

Studia

Н. М а р т ы н о в. «Виринеи» Андрея Пащенко: возвращение через 100 лет ... 29
Л. П а н е н к о в а. «Песнь старца» М. П. Мусоргского 39
С. Ф р о л о в. Еще раз о концепции Четвертой симфонии П. И. Чайковского ... 44

Наши авторы 56

В оформлении обложки использованы фотоматериалы элементов фасада отреставрированного здания
Санкт-Петербургской консерватории



ISSN 2072-0262 (Print)

MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 3 (83) • july • august • september • 2025

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department

E. VINOGRADOVA

Development Logo

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.09.2025
Size (format): 60x84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amir Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

I. Raiskin. "Teacher, before your name..." In memory of Elena Orlova 3

Theory and Practice

O. Mukhortova. Alexander Pushkin. The Theatrical Nature of Fairy Tales.
"The Tale of the Golden Cockerel" 7

Concerts

V. Shakin. Performances of Svyatoslav Richter (on the 110th anniversary
of his birth) *An interview by A. Shakina* 13
I. Raiskin. Elisabeth Leonskaya to Joseph Brodsky 17
M. Zemlyanitsyna. "From Heart to Heart". Concert of chamber and vocal
music by Igor S. Vorobyov 20
N. Medvedeva. Dialogues of the Neva Shores: on the 80th Anniversary
of the Great Victory 24

Studia

N. Martinov. Andrey Pashchenko's "Virinei": returning after 100 years 29
L. Panenkova. "The Elder Man's Song" by Modest P. Mussorgsky 39
S. Frolov. Once again about the concept of the Fourth Symphony
by Peter I. Tchaikovsky 44

Our authors 56

The cover design uses photographs of elements of the facade of the restored building of the St. Petersburg
Conservatory

Larisa PANENKOVA “The Elder Man’s Song” by Modest P. Mussorgsky

Лариса ПАНЕНКОВА
«Песнь старца»
М. П. Мусоргского

Летом 1863 года, находясь у матери в Торопце Псковской губернии, Мусоргский сочинил «Песнь старца» на слова Гёте, посвятив ее А. П. Опочинину¹. Музыковеды отмечали важную роль этого раннего произведения для творчества композитора. Е. Дурандина увидела в нем шедевр [4, с. 18]²; М. Сабинаина считала «небольшой этот монолог <...> вехой на пути к великим оперным творениям» [9, с. 235]; Э. Фрид находила, что герой песни — «первый из мудрых старцев, предтеча Досифея» [11, с. 277]; В. Васина-Гроссман отмечала, что «в творчество Мусоргского впервые входит образ [нищего]» — «как бы символ народного горя, символ разоренной и нищей крестьянской России» [2, с. 182]. Подчеркивалась знаковость тональности «Песни старца» (*es-moll*) для сферы «образов возвышенно-трагедийного и философского планов» композитора [9, с. 235], подготовка «мелодико-гармонических, фактурных, ладовых приемов развития» [4, с. 58], выделялась найденная здесь «интонация смирения, смиренной просьбы» [3, с. 114]. Действительно, в «Песне старца» были опробованы «базовые» выразительные элементы художественного языка и образности композитора. Однако смелое новаторство и драматургия произведения, а также жизненные импульсы, побудившие композитора к его созданию (а отсюда и неоднозначность содержания), не принимались во внимание.

В «Песне старца», помимо тонального строя, сам мелос типичен для Мусоргского. Исходный мелодический оборот (и его варианты) закрепился в словаре композитора как *фигура-лексема* (пример 1а)³. Эта фигура проступает в мелодическом узоре созданного годом ранее «Intermezzo in modo classico» (1862; пример 1б⁴),

The article analyzes the origins and composition of Mussorgsky's early song in the context of his artistic and life experiences.

Keywords: German music, polyphony, musical scene.

В статье анализируются истоки и композиция ранней песни Мусоргского в контексте его художественных и жизненных впечатлений.

Ключевые слова: немецкая музыка, полифония, музыкальная сцена.

в начальной фразе темы *Вступления* к «Борису Годунову» (пример 1в), родственен ей тематизм хора стрельцов «Батя, батя» в III действии «Хованщины» (пример 1г). Примеры можно умножить.

Пример 1а

Мусоргский М. П. «Песнь старца» (такты 3–4)



Находясь в Псковской губернии, Мусоргский с горькой иронией писал о своих впечатлениях Кюи: «Здравствуй, милый Цезарь, <...> и скучно, и грустно, и досадно, и черт знает что такое!.. и нужно было управляющему напасть в имении. Думал заняться порядочными вещами, а тут производи *следствие*⁵, наводи *справки*, таскайся по разным полицейским и неполицейским управлениям. Куда как много впечатлений! Если бы еще, вдобавок к этому, не было матушки в Торопце, я бы совсем ошалел от этой нелепой обстановки; только эта женщина и приковывает меня несколько; она ужасно рада, что я с нею вместе, а мне приятно доставлять ей эту радость. И что у нас здесь за помещики! Что за плантаторы! Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда *пошуметь*. Дело начинается с *спичей*, *заявлений* г[оспода]м *дворянам* и доходит всякий раз чуть не до драки, хоть полицию зови. У одного из главных крикунов постоянные стычки с посредником — это его *bete de somme*⁶; крикун разъезжает по городу и собирает Христа ради подписочки для удаления посредника. Другой крикун *скорбный разумом*, за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы поднятыми вверх кулаками, которые рано или поздно *попадут по назначению*. И все это происходит в дворянском собрании и с этими господами встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат *утраченными правами, крайним разорением*... вопль и стоны и скандал! Позволены дворянам собрания — они и *собираются*; позволено им ратовать о своих делах и делах земства — они и *ратуют*, да еще как, с кулаками и крепкими словами. *Заставь дурака Богу молиться, он и лоб разобьет!* А туда же, толкуют об утраченных правах. Есть, правда, порядочная молодежь — *мальчишки*, да я их почти никогда не вижу; молодежь эта *посредничает* и потому постоянно в разъезде. А я, многогрешный, вращаюсь в *оной, вышеописанной ретирадной атмосфере*. Ретирадная атмосфера *редко* затрагивает инстинкт изящного; думаешь только о том, как бы не провонять или [не] задохнуться (где тут думать о музыке!), а потому и стараешься реже заходить в *ретирадный клуб*; если уж зайдешь, так действительно

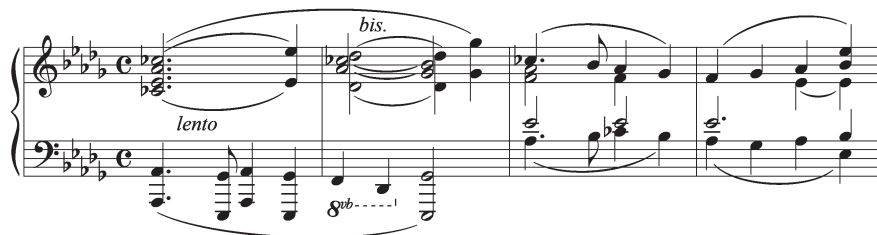
по нужде. Excusez de comparaison⁷. На днях попались мне стишки Гете — коротенькие, я обрадовался <...> и на музыку; одно место вышло недурно по фразе [пример 2⁸] больше ничего не придется сочинять, голова моя находится, благодаря управляющему, в *полицейском управлении*, а заняться маленькими вещицами можно. Содержание слов Гете — *Нищий*, кажется из «Вильгельма Мейстера»; *нищий мою музыку может петь без зазрения совести*, — я так думаю» [7, с. 40–41].

«Песнь старца» появилась на свет, когда композитор, находясь в вышеописанной атмосфере, вынужден был заниматься запутанными делами полуразоренных имений. На авторской рукописи произведения стоит помета «13 Авг. 1863 г. Село Конищево» [1, с. 122], однако уже 22 июня Мусоргский сообщал Кюи о ее создании (как известно, он записывал свои сочинения не сразу). В адресованном Балакиреву письме, написанном ранее (10 июня), о «Песне старца» ничего не говорится. Следовательно, она появилась между 10 и 22 июня. Композитора не отпускают тяжелые мысли о материальной несостоятельности и о своем будущем. Он пишет Балакиреву: «Аз, многогрешный, снуюсь по имениям, приходя постепенно к заключению, что доходами с *оных* жить нельзя и надо окончательно вступать на служебное поприще для прокормления и баловства моего нежного тела; что в Питере и сделаю, т. е. поступлю на службу. Плохи, оч[ень] плохи дела!» [7, с. 39]. «Песнь старца» родилась в пору жизненных невзгод композитора, и в связи с этим интерпретация произведения может несколько отличаться от общераспространенной в музыковедческой литературе.

Мусоргский, скорее всего, взял текст не из самого романа Гёте, а из немецкого сборника стихов, подтверждением чему может быть его реплика («кажется из «Вильгельма Мейстера»»). Перевод на русский язык, по-видимому, выполнен им. Композитора привлек, как он пишет, небольшой размер стихотворения. Но, помимо краткости текста, не могло ли его также увлечь сходство своего положения и гетевского героя? Мусоргский пишет: «Содержание слов Гете — *Нищий*, <...>; *нищий мою музыку может петь без зазрения совести*, — я так думаю». Эти слова музыковеды обычно приводят в ка-

Пример 2

Мусоргский М. П. «Песнь старца». Нотный фрагмент, приведенный композитором в письме к Ц. А. Кюи от 22 июня 1863 г.



⁵ Все слова, данные курсивом, в издании писем Мусоргского выделены разрядкой.

⁶ Козел отпущения (фр.).

⁷ Простите за сравнение (фр.).

⁸ Мусоргский нотирует этот фрагмент с пятью бемолями при ключе.

честве постулата «социальной темы», демократической направленности художественных поисков композитора и интонационной почвенности его музыки [3, с. 114]. Иную трактовку «Песни старца» дает Г. Хубов: это «реальное воплощение романтического образа странствующего арфиста, нищего певца, в печальных словах которого слышен *зов искусства*, отрешенного от мелочной житейской суеты» [12, с. 177].

Не над собой ли посмеивается композитор, говоря, что его музыку *нищий* (то есть он сам!) «*может петь без зазрения совести*»? Этой мысли созвучно и вышеприведенное высказывание Г. Хубова. Мусоргский остался доволен сочинением и процитировал Кюи «одно место», которое «*вышло недурно по фразе*», опустив в нем поэтический текст (пример 2⁹). Но какую именно фразу — музыкальную или поэтическую — имел здесь ввиду склонный к шутливым иносказаниям композитор? В приведенном им фрагменте ничего примечательного нет¹⁰. Может быть, в опущенном тут стихотворном тексте («*узрит бедного меня; он поплачет надо мною*») скрыт намек на личные обстоятельства композитора? Мусоргский далее вычленяет слова «*он поплачет*», двукратно их ритмически увеличивая, и строит на них кульминацию песни (такты 24–25). Этот «шубертовский» прием детализации текста использован в «Песне старца» единожды.

На рубеже 1850–1860-х гг. Мусоргский активно изучал музыкальное наследие европейских классиков. На занятиях с Балакиревым акцент делался на музыку австро-немецкой традиции, преимущественно Бетховена, Шуберта и Шумана. Немецкими романтиками он был явно увлечен, и его произведения начального периода, особенно фортепианная музыка («*Impromptu passionne*», четырехручная Соната C-dur, Скерцо cis-moll, «*Intermezzo in modo classico*») отмечены их влиянием. О немецких чертах в «*Intermezzo*» (созданном годом ранее «Песни старца» и тоже на Псковской земле) композитор неоднократно говорил сам (это произведение «*есть не что иное, как дань немцам*» [7, с. 59], «*тут немец сидит, а не я сам*» [7, с. 61]).

В поэтике «Песни старца» влияние немецкой музыки ощутимо. Ее интонационный тезис (пример 1а) вполне мог бы послужить темой для фуги Баха (не исключено, что она и создавалась с таким ориентиром¹¹). Русский народно-попечовный «словарь» тематизма, мотивно-вариационное проращивание сочетаются здесь

с оригинальным использованием приемов «почти баховской» полифонии, которую Ю. Келдыш назвал «свободно развивающейся, как бы дышащей полифонией» [5, с. 16]. В посланном Кюи нотном фрагменте заметно полифоническое соединение мелодического зерна темы с его *обращением /ракоходом* (бас-верх; такты 3–4 примера 2). Зоной непрерывной *имитации* становится второе полустипие первой строфы (вплоть до кульминации в т. 15), где аккомпанемент, подхватывая, имитируя фразы певца, развивает их. Фортепианные отыгрыши становятся неким подобием инструментальных *интермедий*¹². Здесь выделяется фигура из четырех восьмых (такты 12–14¹³) — выразительнейшая интонация «*русского узора*» (термин Е. Ручьевской¹⁴; пример 3), через цепь *имитаций* восходящая к кульминационной вершине.

Пример 3

Мусоргский М. П. «Песнь старца».
Мотив «русского узора»



«Сгусток» напряжения создается здесь своего рода «стреттой» — сжатием фраз (изначально двухтактовых) в прогрессии 2 тт. + 1,5 тт. + 1 т. + 0,5 т. (в длительностях это выражается так: 8 + 6 + 4 + 2 четвертных ноты). Причем солист и инструмент вступают «внахлест» на одну долю друг на друга, а витками этой пружины являются как раз варианты фигуры *русского узора*. Самый момент кульминации (такты 15–16) в партии фортепиано означен динамической репризой темы, где она звучит октавно в басу в контрапунктическом соединении с ее *обращением* в *увеличении* в верхнем голосе (пример 4).

Пример 4

Мусоргский М. П. «Песнь старца».
Кульминация первой строфы (такты 15–16)



⁹ В нотном издании он несколько отличается (тт. 20–23).

¹⁰ Это обычная модуляция as–Ges и далее характерный для Мусоргского встречный ход сопрано и баса.

¹¹ С пребыванием на Псковской земле у Мусоргского связаны особые впечатления от баховской клавишной музыки. Весной 1862 г. в с. Волок (Холмского уезда) он завел знакомство с неким, по его выражению, «горячим пруссаком» — учителем детей его родственников по матери Кушелевых и знатоком немецкой музыки. О нем композитор писал Балакиреву 31 марта 1862 г.: «Пруссаком мой порядочно играет на фортепиано и смекает в музыкальном деле. Он часто меня потчует *фужками Баха* <...>, из них E-dur купно с прелюдом <...> мне особенно приятна» [7, с. 31].

¹² Любопытна гармоническая инверсия первой переключки солиста и инструмента Ges – as / as – Ges (тт. 8–10).

¹³ В т. 13 появляется один из вариантов этой мелодической фигуры (b – ges – b – ces – b – as – ces), буквально повторяющий тему середины первого раздела фортепианного Скерцо cis-moll (1858), но на полтона ниже.

¹⁴ См.: [8].

Пример 5

Мусоргский М. П. «Песнь старца».
Кульминация и «слом» во второй строфе (такты 24–27)



Драматизм кульминации усиливает аккордовое разрастание фактуры — *фактурное увеличение* темы. Подобный прием *ритмического и фактурного увеличения* Мусоргский применил и в кульминации второй строфы, внезапно срывающейся с резкого *sf* на *pp* (пример 5)¹⁵.

В. Васина-Гроссман, указав на русскую природу музыкального языка «Песни старца», заметила, что строй ее «заунывной мелодии» «напоминает интонации старинных духовных стихов, распевавшихся нищими странниками» [2, с. 182]. Эта верная мысль требует пояснения. Мусоргский мог взять за основу как напев какого-то конкретного духовного стиха, так и обобщить характерные для этого жанра интонационные элементы. Возможно, он также отразил здесь традицию исполнения духовных стихов под аккомпанемент колесной лиры — музыкального инструмента странствующих нищих. На это указывает прием чередования фраз певца и инструмента — характерный признак лирных наигрышей. О том, что Мусоргский знал множество духовных стихов, есть свидетельство И. Репина, относящееся, правда, к более позднему времени — лету 1872 г. Репин вспоминал, что на крестинах его дочери Веры композитор «много забавлял нас, представляя на плохеньком пианино <...> игру Великого Моцарта и много, много импровизировал М[одест] П[етрович] своих: «Семинариста» и др. Много припоминал хоров нищих. Он, вероятно, на ярмарках изучал их <...> все это он сам пел...» [6, с. 170]. Так что слова Мусоргского о «нищем», который «может петь его музыку без зазрения совести», можно воспринимать буквально.

Строфическая форма «Песни старца» мастерски выстроена и основана на структурном подобию двух строф (17 + 17 тт.), с индивидуальным профилем каждой и с идеей сквозного развития в них. Ориентиром для композитора¹⁶ могла служить вариационно-вариантная куплетность песен Шуберта, Шумана¹⁷. Вторая строфа, начинающаяся как вариант первой (но в тональности *as*, в интонационном и фактурном обновлении), имеет совершенно иное смысловое наполнение, о чем речь дальше. По-разному устроены их кульминации: мощная первая кульминация отдана фортепиано; вторая, молниеносно «гаснущая» на *pp*, — солисту. Одним из факторов динамики формы первой строфы становится «перетекание» вокальной линии в инструментальную и обратно. Аккомпанемент, «вторгаясь» в партию солиста, ломает квадратность и завершенность стиховой композиции. Свободная имитация последней (четвертой) вокальной фразы становится зоной импровизации, кульминацией и одновременно инструментальной постлюдией первой строфы (такты 11–17). Инструмент обретает здесь как бы стихийную свободу и главенство над певцом.

Иную драматургию имеет вторая строфа, обнажающая замысел «Песни старца», его театральность. В *песне* просвечивается подобие *сценки* — и это первый камерно-вокальный опыт, в котором проявился сценический талант композитора, свойственная ему дихотомия драматизма и юмора, остроумная изобретательность. Композиция «Песни старца» выстроена в соответствии с логикой движения «туда-обратно» и с характерной для нее симметрией. Осью симметрии становится стык

¹⁵ Если в первой строфе динамика нарастает, то во второй звучность после *sf* резко уходит на *pp*. Режиссура Мусоргским детально прописана (существуют публикации об авторской режиссуре М. П. Мусоргского, например, Р. Э. Берченко).

¹⁶ На начальном этапе творчества Мусоргский создавал свои вокальные произведения, ориентируясь на определенные жанры и стили, как бы проходя, усваивая их. Например, прообразом застольной песни «Веселый час» стал вокальный опус Глинки; в кантильном мелосе романа «Отчего, скажи, душа девица» слышны переключки с песенной лирикой Варламова, Гурилева; в первом разделе романа «Что вам слова любви» явно ощутим музыкальный слог Даргомыжского и т. д.

¹⁷ См. об этом В. Широкова [10, с. 182–192].

двух строк (такты 17/18), от нее события расходятся в противоположные стороны («приход»/«уход» старца). Отсюда и соответствующий той же логике («зашел-ушел») тональный план (*es-as/as-es*)¹⁸. Исходя из нее, одинаковый во вступлении и заключении тематический материал имеет «разновекторные» кадансы: застывшее на доминанте разомкнутое вступление вводит в действие — «дверь открылась». («Входит» певец: «*Стану скромно у порога, тихо в двери я войду*» и т. д.). Исполнив песню, странник тихо уходит, оставляя «аудиторию» «плачущей». Действо сворачивается. Следует фортепианный отыгрыш, замкнутый тоническим кадансом, — «дверь закрылась».

И, казалось бы, все в этой форме стройно и завершено. Но сюрприз — неожиданный драматургический слом («музыкальное событие» в терминологии Е. Ручьевской) — преподносит кульминация второй строфы: в резко изменившейся фортепианной фактуре внезапно

появляется штрих осторожного *стаккато* (пример 5; тт. 26–28). Звуки рояля на *pp* «крадучись» уходят вниз, в большую октаву. (Так актер, разыгравший свою роль, потихоньку, «на цыпочках», покидает сцену, не дожидаясь реакции публики.) Следуют глубоко печальные фразы фортепианного отыгрыша с тягостными интонациями¹⁹ и той самой «закрывающейся дверью» (такты 29–35)²⁰.

Похоже, что в этой «скорбно-смирненной» (с трагическим оттенком) музыке Мусоргский дал волю своему юмору: на изломе второй кульминации происходит модуляция жанра — драма превращается в фарс. Не изобразил ли композитор здесь себя в роли нищего просителя с пустым кошельком, опечаленного оскудением родового гнезда? И последнее «пиццикато» терций (*ses-es* большой октавы²¹), оставляющие ощущение некоторой растерянности (странные звуки в темной бездне: что-то будет дальше?) — не нота ли горькой усмешки?

Литература:

1. Антипов В. И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: сб. материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 63–148.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Изд. Акад. наук СССР, 1956. С. 174–213.
3. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 736 с.
4. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985. 200 с.
5. Келдыш Ю. В. Романсовая лирика Мусоргского. М.: Музгиз, 1933. 88 с.
6. Мусоргский М. П. в воспоминаниях современников / сост., текст. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319 с.
7. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 360 с.
8. Ручьевская Е. А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2005. С. 109–113.
9. Сабина М. Д. Мусоргский // История русской музыки: в 10 т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. М.: Музыка, 1994. С. 210–286.
10. Формы вокальной музыки: учеб. по анализу / ред. Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2022. 606 с.
11. Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
12. Хубов Г. Н. Мусоргский: Великий новатор музыкального искусства. М.: Музыка, 1969. 803 с.

¹⁸ В этом есть некоторая натяжка, так как обе строфы все-таки остаются в пределах главной тональности *es-moll*, но в конце первой строфы зона субдоминанты (*as-moll*) очень обширна, ее роль необычайно велика — на ней строится кульминация. В натуральном *as-moll* без всякого перехода начинается вторая строфа. Здесь имеет место характерная для Мусоргского функциональная переменность.

¹⁹ Которые потом наполняют монолог Щелкалова в Прологе «Бориса», что было отмечено исследователями [5, с. 16; 9, с. 235].

²⁰ В фортепианном обрамлении «Песни старца» также есть намек как на полифоническую технику, так и на логику «туда-обратно»: имитация в начальном двухтакте следует сверху вниз (сопрано-тенор), а в заключительном — снизу вверх (бас-сопрано).

²¹ Оно поразило В. Каратыгина, воскликнувшего «Конец — на септаккорде!» [3, с. 157].

ЗЕМЛЯНИЦЫНА Марина Владимировна — доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: zemlyanicyna@yandex.ru.

МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — Заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.

МЕДВЕДЕВА Надежда Викторовна — председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов, художественный руководитель фестиваля «Диалоги невских берегов», профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки РГПУ им. А. И. Герцена, кандидат искусствоведения. E-mail: festduet@gmail.com.

МУХОРТОВА Ольга Петровна — Заслуженная артистка РФ, режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.

ПАНЕНКОВА Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Сосновской детской школы искусств. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.

ШАКИН Владимир Олегович — Заслуженный артист РФ, пианист, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры специального фортепиано (1986–2024) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ШАКИНА Анна Владимировна — доцент кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: annashakina@yandex.ru.

ZEMLYANITSYNA Marina — PhD, Associate professor of the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Email: zemlyanicyna@yandex.ru.

MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.ru.

MEDVEDEVA Nadezhda — PhD, Professor of the Department of Music Instruments at the Herzen State Pedagogical University of Russia, the Chair of the St. Petersburg Piano Duo Association and the Artistic Director of the International Music Festival "Dialogues of the Neva Shores". E-mail: festduet@gmail.com.

MUKHORTOVA Olga — Honored Artist of the Russian Federation, production director, Professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.

PANENKOVA Larisa — musicologist, teacher Sosnovskaya Children's Art School.

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.

SHAKIN Vladimir — Honored Artist of the Russian Federation, pianist, laureate of International competitions, Professor of the Special Piano Department (1986–2024) of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

SHAKINA Anna — Associate professor of the Special Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: annashakina@yandex.ru.