



Модест Петрович Мусоргский (1874)

«Мусоргский создал такие две оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», которые ... прокладывают свою особенную, самостоятельную дорогу в музыке, и по национальному элементу, выраженному с небывалой реальностью, и по музыкальной декламации, никогда еще не бывшей до такой невообразимой степени правдиво-русской».

Владимир СТАСОВ

Еще не доведя до окончательного завершения работу над второй редакцией «Бориса Годунова», Мусоргский приступает к написанию «Хованщины» - второй народно-исторической драмы из задуманной им трилогии о бурных событиях русской истории ХУ1-ХУШ веков. Третьей, так и не написанной частью этой трилогии должна была стать «Пугачевщина».

Сюжет «Хованщины» был предложен композитору В. Стасовым, в письме которому летом 1872 года Мусоргский и сообщает о начале «нового труда, лихого труда». Опера не имела литературного первоисточника, и Мусоргский писал музыкальные фрагменты новой оперы на собственный текст, соединяя их в соответствии с сюжетом: «...живу ноне в Хованщине, как жил в Борисе, и тот же я Мусорянин, только строже стал к себе после успеха, а народную драму хочется сделать - вот как хочется». Исторических материалов было так много, что Мусоргский даже «содечал тетрадку и назвал ее «Хованщина», народная музыкальная драма - материалы...» (из письма к Стасову), в которой собиралось все необходимое для работы над оперой. Стасов оказывал искренне обожаемому им «Мусорянину» большую помощь в работе над оперой. В свою очередь и Мусоргский высоко ценил эту поддержку: «Я посвящаю Вам весь тот период моей жизни, когда будет создаваться "Хованщина"; не будет смешно, если я скажу: "посвящаю Вам себя самого и жизнь свою за этот период"» (из письма к Стасову).

Как и в «Борисе Годунове», главной действующей силой в «Хованщине» является народ, но представленный на этот раз не голодающими и бунтующими крестьянами, а стрельцами, староверами-раскольниками и московским людом. Драматическое развитие сюжета весьма необычно - гибнут все главные герои оперы: спесивый вожак стрельцов Иван Хованский - заколот наемным убийцей; честолюбивый и трусоватый князь Голицын - отправлен в ссылку; фанатичный носитель идеи религиозности Досифей - кончает жизнь саможжением со своими единоверцами. Даже любовная линия заканчивается гибелью в пламени Марфы и ее возлюбленного, Андрея Хованского. И все это соответствует исторической правде: ломались и рушились вековые устои феодально-боярской старины, определялись новые пути развития российского государства. Старый жизненный уклад неминуемо должен был отступить перед грядущими реформами Петра I.

По общему тону «Хованщина» получилась гораздо мрачнее и безысходнее «Бориса Годунова». Драматизм сюжета достигает в опере трагедийной силы. И тем примечательнее, что в качестве вступления к музыкальной драме Мусоргский предпослал светлое, поэтичное вступление «Рассвет на Москве-реке». Восход солнца над древней столицей знаменует грядущие перемены в жизни Руси. Написанная на берегах

Невы-реки (Мусоргский жил тогда в доме на Шпалерной улице, находившемся в сотне метров от Невы), эта музыкальная зарисовка по праву относится к числу лучших образцов русской симфонической миниатюры.



Тетрадь М. Мусоргского с материалами для оперы «Хованщина» (Титульный лист)

Mussorgsky's sketch-book with materials to 'Khovanshchina'(front page)

Мусоргский работал над «Хованщиной» более восьми лет, но так и не завершил ее. Клавир оперы был в основном закончен, партитура же осталась едва начатой. Осенью 1880 года Т. Филиппов, любитель музыки и большой поклонник Мусоргского, устроил в своем доме показ «Хованщины» в авторском исполнении. В числе приглашенных были члены «Могучей кучки» и другие музыканты. Увы, этот вечер не стал радостным для автора. Один из его участников вспоминал: «На вечере у Филиппова Мусоргский перед ареопагом "могучей кучки" (Корсакова тогда не было) играл свою "Хованщину". Жалко было смотреть, как присутствующие (особенно Кюи) беспрестанно приставали к нему с предложением различных урезок, изменений, сокращения и т.п. (скромнее других, как это

ни странно при доброжелательном, но деспотичном характере, оказался Балакирев). Так трепать и крошить новое.

только зародившееся произведение, и крошить не с глаза на глаз, а публично, при всем обществе, не только верх бестактности, а прямо-таки акт жестокосердия. А бедный, скромный композитор молчит, соглашается, урезает...». Все это произвело на Мусоргского удручающее впечатление. Он отложил рукопись оперы, и больше к ней ему уже не суждено было вернуться.

После смерти Мусоргского Н. Римский-Корсаков взял на себя труд закончить оперу, оркестровать ее и подготовить к сценическому исполнению. Но при этом, как констатировал и сам Римский-Корсаков, «много приходилось переделывать, сокращать и присочинять». Перерабатывая «Хованщину», Римский-Корсаков безжалостно сократил огромный объем музыки. Причем основная часть купюр пришлось на народные сцены. В то же время он расширил и досочинил некоторые оперно-эффектные сцены и оркестровые эпизоды. Тем самым Римский-Корсаков заметно сгладил острую конфликтность народной музыкальной драмы. Более того, он внес значительные качественные изменения в музыку, которую во многом считал «безобразной» и «варварской». В результате этой работы была создана совсем другая опера, в которой Римский-Корсаков по существу явился соавтором Мусоргского. И хотя именно в этой высокопрофессиональной редакции «Хованщина» получила широкое признание и прочно утвердилась на оперной сцене, она не является тем, что задумал и сочинил Мусоргский. Эта редакция запечатлела не столько замысел Мусоргского, сколько концепцию самого Римского-Корсакова.

Попытка осуществить постановку оперы на сцене Мариинского театра не увенчалась успехом. Театральный комитет, возглавляемый главным дирижером театра Э. Направником, отказался от ее постановки. По свидетельству Римского-Корсакова Направник «сказал, что признает заслуги Мусоргского, рассказал, что "Бориса Годунова" провел он, Направник. Упомянул, сколько эта постановка доставила ему упреков, нареканий и пр., назвал Мусоргского талантливым, даже "талантливейшим" современным композитором, но заявил, что не считает возможным держать в репертуаре более одной оперы этого направления. Тем разговор и кончился». В

1886 году «Хованщина» впервые была исполнена скромными силами петербургского Музыкально-драматического кружка. На сцене Мариинского театра опера была показана только в 1911 году в постановке Ф. Шаляпина и П. Мельникова. При этом Шаляпин выступил в роли Досифея и сам готовил партии с певцами. Декорации и костюмы для этой постановки были изготовлены по эскизам К. Коровина.

Авторская рукопись оперы многие годы пролежала в архиве и была известна лишь узкому кругу музыкантов. Однако с годами к ней проявлялся все больший интерес, и в 1931 году она была издана. Эта публикация сразу опровергла расхожее мнение о композиционной беспорядочности и вокально-сценической непригодности авторского замысла. Открылось много ранее неизвестной прекрасной музыки. Сама жизнь подсказывала необходимость создания новой редакции оперы. Эту работу блестяще выполнил Д. Шостакович, который в 1958 году закончил партитуру, восстановив в ней все, что было сочинено Мусоргским.

«Меня всегда влекли к себе оперные партии, насыщенные глубоким драматизмом», - писала Софья Петровна Преображенская. К числу таких оперных партий относится и партия Марфы из оперы «Хованщина». Марфа - единственный в исторических операх Мусоргского положительный женский образ. Он продуман композитором особенно тщательно. Марфа у Мусоргского - женщина с сильным характером. В ее партии звучат самые проникновенные лирические темы, но нет в ней светлых безмятежных красок - только мрачно-страстные, печальные или трагические тона.

Фигура «мощной и страстной» (по выражению Мусоргского) женщины, умеющей с чисто русской безоглядностью любить и столь же неистово веровать - эта могучая фигура как будто была специально написана композитором для Софьи Петровны Преображенской. Сильный, богатейшего тембра голос, ладная, статная фигура, органическое тяготение к остродраматическим коллизиям - все в ней отвечало требованиям этой масштабной роли. И не удивительно, что партия Марфы в опере «Хованщина» наряду с партией Иоанны в опере «Орлеанская дева» Чайковского относится к вершинным достижениям Преображенской в оперной классике. Партия Марфы сопутствовала великой певице в течение всей ее артистической карьеры. И роль эта настолько срослась с

образом певичи, что Софью Петровну даже шутя величали Марфой Петровной.

Преображенскую ввели в уже готовый спектакль, возобновление которого на сцене Мариинского театра прошло двумя годами раньше на основе постановки Шаляпина в декорациях Коровина. Ее выступление в роли Марфы состоялось в январе 1928 года и явилось вторым, после Амнерис в «Аиде» Верди, дебютом молодой певичи на сцене Мариинского театра. Партия Марфы готовилась под руководством И. Ершова, который и сам пел в этой опере. Софья Петровна вспоминала: «Идет "Хованщина", пою Марфу, а Иван Васильевич - князя Голицына. Так мы с ним вошли в раж, что на последних моих словах в арии "Гаданье" ("сгинь") Иван Васильевич, разъяренный, запустил в меня медный звонок и попал мне по правой руке и пробил до косточки средний палец».



«Первое появление Марфы: суровый, почти монашеский облик; строгий, темный сарафан, низко надвинут на лоб платок. От Преображенской - Марфы веет древней Русью. Неторопливы, властны ее движения, исполненные внутренней сдержанной силы... С огромной внутренней силой проводит

Преображенская во втором действии оперы сцену гадания Марфы об ожидающей князя Голицына участи. Всю мощь своего голоса, всю силу выразительности спетого ею слова она вкладывает в первые призывные фразы "Силы потайные, силы великие...". В эту сцену певица вкладывает столько убеждающей силы, что заставляет слушателя вместе с Голицыным поверить в ее предсказания» (из воспоминаний современника). Песня Марфы «Исходила младешенька» из третьего действия - подлинная жемчужина русской оперной классики - представляет собой подлинный народный напев. Пение Преображенской поражает текучестью, плавностью переходов от звука к звуку, идеальной распевностью и вместе с тем близостью кговору, к речи. Манера ее интонирования кажется наиболее совершенным воплощением самой сути мелодии у Мусоргского - по его собственным словам, «мелодии, творимой... говором».

И наконец, кульминационной не только в партии Марфы, но и во всей опере, является сцена последнего, пятого, действия - в лесу, у раскольников с кита. Сам Мусоргский прекрасно понимал значение этой сцены и видел ее огромную художественную ценность: «... кому ни показывал отпевание любовное, глаза пучат, до такой степени это небывалая штука; какие тут иезуиты! Это смертный приговор любящей и брошенной женщины... На любовную тему заклинания раскольница нашептывает ему: "Смертный час твой пришел, милый мой; обойми меня в остатний раз; ты мне люб до гробовой доски; помереть мне с тобой — ровно сладко заснуть. Аллилуйя!.. «Нравится всем без изъятия это любовное отпевание и даже мне самому нравится» (из письма В. Стасову). Это «любовное отпевание» Преображенская проводила с такой вдохновенной силой, что сцена эта становилась действительно кульминацией всего спектакля.

Роль Марфы - одна из труднейших вокальных партий «... так задумана Мусоргский, что порой не знаешь, для какого голоса она написана. Считается, что это партия для меццо-сопрано, но в ней есть места и для контральто и для драматического сопрано. Мусоргский ставил очень сложные задачи перед вокалистами: он допускает очень большие контрасты и переходы для голоса от грудных низов до прозрачных верхов» (Г. Поляновский). Но все эти трудности легко преодолевались Преображенской.

В завершение следует привести высказывание Шаляпина, емко и точно охарактеризовавшего образ главной героини оперы: Марфа - «одна из тех изумительных по сложной глубине натур, которые способны рожать, кажется, одна только Россия и для выражения которых нужен был гений Мусоргского. В душе Марфы неистовствует земная любовь, страсть, горячий грех, жгучая ревность, религиозный фанатизм, экстаз и светлая умиленность веры — и каким-то жутким полукругом все эти противоположности сходятся над пламенем костра». И можно только присоединиться к высказывавшимся сожалениям о том, что не сошлись во времени Преображенская - Марфа и Шаляпин - Досифей. Действительно, дуэт этих равномасштабных исполнителей в одной из лучших русских опер явился бы незабываемым художественным свершением.

Предлагаемая запись оперы, запечатлевшая Софью Петровну Преображенскую в роли Марфы, была сделана в 1946 году. Эта роль по праву считается одним из лучших сценических образов великой певицы.

Юрий ПОЛОНИИ по материалам книг: Абызова Е. Модест Петрович Мусоргский. Корыхалова Н. Софья Преображенская.

Хубов Г. Модест Мусоргский.

'7 have always been attracted to operatic roles that are profoundly dramatic".

Sophia Preobrazhenskaya

Marfa is the only positive female character in Mussorgsky's historical operas, and the composer took particular care in shaping it. Mussorgsky's Marfa is a woman with a strong character: her part features the most penetrative and lyrical themes, but no bright, serene colours - only gloomy, passionate, sad or tragic tones.

The image of a "powerful and passionate" woman (Mussorgsky's own words), who loves with a purely Russian impetuosity and believes with equal frenzy, could have been written especially for Sophia Petrovna Preobrazhenskaya. Her powerful voice, rich in timbre, her fine stately figure and her natural inclination for sharp dramatic conflicts all met the requirements of this demanding role. It is no surprise that the part of Marfa in "Khovanshchina", along with that of Joan of Arc in Tchaikovsky's 'The Maid of Orleans' are considered to be Preobrazhenskaya's greatest achievements in classical opera. The role of Marfa accompanied the great singer

throughout her career - she was identified with the character to such an extent that she was even jokingly referred to as Marfa Petrovna.

Preobrazhenskaya joined a ready-made production that had been revived at the Maninsky Theatre two years before in a production by Chaliapin, with scenery by Korovin. She made her first appearance in the role of Marfa in January 1928; it was the young singer's second debut at the Mariinsky, following the part of Amneris in Verdi's "Aida". The part of Marfa was rehearsed under the guidance of Ivan Yershov, who also sang in the opera. Preobrazhenskaya later recalled: "We were performing 'Khovanshchina' with me as Marfa and Ivan Yershov as Prince Golitsyn. We flew into such a rage with each other that on my last words in the Fortune-Telling 'aria ('Get out of my sight') Yershov in his fury threw a copper hell at me, which hit me on my right hand and cut my middle finger to the bone ".

"Marfa's first appearance in the opera is a stern, almost monastic image: an austere dark sarafan and a kerchief pulled down over her forehead. In Preobrazhenskaya's interpretation, Marfa represents the influence of Ancient Rus. Her unhurried, imperious movements are full of a restrained inner strength... Preobrazhenskaya plays the scene in Act 2, when Marfa predicts the fate that awaits Prince Golitsyn, with enormous inner strength. She brings all the power of her voice and all the expressiveness of the words to bear in the first invocatory phrases: 'Powers mysterious, powers invincible...'. The singer puts so much convincing power into this scene that she makes the audience, as well as Golitsyn, believe in her predictions. Maria's song 'A Young Girl Passed' in Act 3, a real jewel of Russian classical opera, is a genuine folk tune. Preobrazhenskaya's singing is striking in its fluidity, its smooth transitions from one sound to another, its perfect melodiousness and, at the same time, its closeness to normal speech. The manner of her intonation seems to be the perfect embodiment of the essence of melody in Mussorgsky's works - in his own words, 'melody created by...speech'.

And, finally, the culmination, not only of the role of Marfa but of the whole opera, is the scene in Act 5, the final act - in the forest, near the the dissenters' monastery. Mussorgsky well appreciated the significance of this scene and saw its enormous artistic value: "whoever sees this burial service for a loved one are astonished, as it is such an unprecedented thing; who needs the Jesuits! It is a death sentence for a loving and abandoned woman... On the loving theme of her incantation the dissenter whispers to him: 'Your hour of

death has arrived, my darling; embrace me one last time; you will be my beloved to the grave; I'll die with you - just like falling into a sweet sleep. Alleluia'... 'Everybody, without exception, likes this lover's burial service, and I even like it myself (from a letter to Vladimir Stassov). Preobrazhenskaya performed this "lover's burial service" with such inspired strength that the scene really did become the culmination of the whole production.

The role of Marfa - one of the most difficult operatic parts - "was conceived in such a way by Mussorgsky that you sometimes do not know for what voice it was written. It is considered to be a mezzo-soprano part, but there are places in it for a contralto and for a dramatic soprano. Mussorgsky set his singers very difficult tasks: he uses great contrasts and transitions from a low chest voice to limpid top notes " (Georgy Polyanovsky). Preobrazhenskaya easily overcame all these difficulties.

It is interesting to quote Chaliapin, who described the character of the opera's heroine in precise detail: "Marfa is one of those amazing characters with hidden depths that it seems only Russia is capable of producing, and for the expression of which Mussorgsky's genius was required. In Marfa's soul rages earthly love, passion, heated sin, burning jealousy, religious fanaticism, ecstasy and the bright emotion of faith -and in some eerie semicircle all these antitheses come together over the flame of the fire ".

One can only join in the regrets that the difference in time meant that Preobrazhenskaya never sang Marfa to Chaliapin's Dosifey. The duet between these performers of equal stature in one of the most outstanding Russian operas would have been an unforgettable artistic consummation.

Yury POLONIK Translated by David HICKS

Издательство выражает искреннюю признательность Надежде и Вере Преображенским за предоставленные ими фотоматериалы и звукозаписи из семейного архива



К. Коровин. Эскизы костюмов Ивана Хованского и стрельцов .
Konstantin Korovin. Sketches of costumes for Ivan Khovansky and for the streltsy

СЮЖЕТ ОПЕРЫ

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ. Москва. Красная площадь.

Конец XVII века. Утренний стрельцкий дозор вспоминает грозные события прошедшего дня - расправу со сторонниками реформ царя Петра. После ухода дозора боярин Шакловитый диктует подьячему донос на стрельцкого воеводу Ивана Хованского, который собирается «мутить по всей Руси Великой», а на царство Московское посадить своего сына. Приближаются стрельцы, величающие князя Ивана Хованского. На сцену вбегает лютеранка Эмма, преследуемая влюбленным в нее Андреем Хованским. Эмму спасает раскольница Марфа -прежняя возлюбленная Андрея. Возвращается Иван Хованский со свитой и гневается на сына. Но вмешательство Досифея останавливает разгорающийся конфликт.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ. Кабинет князя Голицына.

Вечер. Голицын читает любовное письмо царевны Софьи. Пришедшая по его просьбе гадалка Марфа предсказывает ему скорую опалу и заточение в дальнем крае. Князь напуган и велит гадалку утопить в болоте. Появляются Хованский и Досифей. Они собрались, чтобы обсудить создавшееся положение, но им трудно договориться - у них нет единства:

Хованскому милы старые порядки, Голицын склоняется к расширению контактов с Европой, а Досифей уповает на святую веру народа как на главную силу преобразования Руси. Появляется Шакловитый и сообщает, что до царя Петра дошел донос о том, что «Хованские на царство покусились» и он, заклеив заговор именем «хованщины», приказал провести строгое расследование.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ. Замоскворечье. Стрелецкая слобода.

Перед хоромами Хованских покинутая Андреем Марфа запекает протяжную песню «Исходила младешенька». Она не в силах побороть свою любовь. Подслушавшая ее «греховную» песню фанатичная раскольница Сусанна грозит Марфе. Вошедший Досифей полон сострадания к Марфе и вступает за нее. Появляется Шакловитый, обеспокоенный тревожными мыслями о судьбе Руси. Лихая песня подвыпивших стрельцов заставляет его удалиться. На стрельцов с плачем-причитанием набрасываются жены. Прибегает подьячий с известием о приближении петровских рейтар. Стрельцы робко просят заступничества у Хованского, но тот советует им разойтись по домам и «спокойно ждать судьбы решения».

ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ.

Первая картина. Трапезная палата в хорах Хованского.

Крепостные девушки за рукоделием напевают песню «Возле речки на лужочке», заводят пляску. Но Хованский полон мрачных предчувствий. Чтобы отвлечься, он велит позвать персидок. Входит Шакловитый с приглашением на совет к царевне Софье. Под величальную песню «Плывет, плывет лебедушка, ладу, ладу» Хованский направляется к выходу, но падает замертво, пораженный рукой убийцы.

Вторая картина. Площадь перед собором Василия Блаженного в Москве.

Медленно следует колымага с отправляемым в ссылку опальным князем Голицыным. Марфа сообщает Досифею о решении царя Петра окружить раскольничий скит. Досифей призывает своих единоверцев к самосожжению. Появляется взволнованный Андрей, который ищет Эмму и проклинает Марфу. Марфа сообщает ему о вероломном убийстве отца и о предстоящей казни стрельцов. Испуганный Андрей умоляет его спасти и присоединяется к раскольникам, уходящим в скит. Траурное шествие стрельцов к месту предстоящей казни

прерывается известием петровского гонца об их высочайшем помиловании.

ПЯТОЕ ДЕЙСТВИЕ. Скит раскольников в сосновом бору.

Досифей призывает единоверцев к молитве. Раскольники окружены петровским войском - уйти некуда. Они поджигают скит. Марфа вспоминает про свою любовь к Андрею и, охваченная безумной мечтой, - хоть в смерти соединиться с любимым, уговаривает Андрея последовать общему примеру. Огонь и дым застилают испуганно молящихся раскольников в тот миг, когда петровцы, пробившись сквозь чащу, входят на поляну.



К. Коровин. Эскизы костюмов раскольников

Konstantin Korovin. Sketches of costumes for the the dissenters

THEME OF THE OPERA ACT ONE.

Red Square in Moscow

The end of the 17th century. The the streltsy (marksmen) and their chief, the arrogant and stupid Prince Ivan Khovansky, are exultant at their recent victory over the hostile court forces. However, their success is a very flimsy one. Russia is fully prepared for Peter the Great's reforms and neither the old boyars headed by Ivan Khovansky, nor the ignorant deceived the streltsy, nor the fanatical the dissenters (Old Believers) led by the old man Dosifey are

capable of preventing the course of history. The Muscovites are afraid of the the streltsy and dislike them. The clouds over the the streltsy's heads are gathering. The boyar Shaklovity dictates to a cunning junior clerk a secret report against the Khovanskys. Prince Ivan and his son Andrey are ready to commit a crime for the sake of Emma, a girl from the German trade colony for whom they have a fancy. Prince Andrey cruelly hurts the feelings of the dissenter Marfa, the spiritual daughter of Dosifey, who is passionately in love with him.

ACT TWO. Prince Golitsyn's Summer Study

Evening. Prince Golitsyn is reading a letter from his lover, the Tsarevna Sophia. By his order Marfa is admitted to him for a secret fortune-telling. Marfa's predictions sound ominous. She clearly sees Golitsyn's inevitable disgrace in the near future. The superstitious and cruel Golitsyn orders his servant to kill the fortune-teller. Ivan Khovansky and Dosifey enter the study for a council. They plan to discuss the situation, but lack unity. Marfa returns, having been saved by Peter's soldiers. Shaklovity comes in to break the stunning news: Tsar Peter has learned from an anonymous report that "the Khovanskys plan to take power", has labeled the conspiracy against him as 'Khovanshschina', and has ordered a thorough investigation into the matter.

ACT THREE. Zamoskvorechiye. The The Streltsy's Quarter beyond the Kremlin

The street in front of the Khovanskys' mansion. Marfa, forsaken by Andrey, is depressed. She sings a sad song

'A young maiden passed through all the meadows and marshes'. The old dissenter Susanna blames Marfa for her sinful thoughts. Dosifey, full of strong sympathy for Marfa, comforts her from Susanna. Shaklovity comes along the deserted street wrapped up in gloomy thoughts about the fate of Russia. The the streltsy's wives blame their drunken husbands. The junior clerk appears to say that Peter's soldiers are offending the the streltsy and are not sparing women or children. The demoralized the streltsy beg their chief Ivan Khovansky to tell them whether this is true, but old Khovansky is embarrassed, since he is also afraid of Peter.

ACT FOUR.

Tableau one. A richly furnished dining hall in the residence of Prince Ivan Khovansky

The serving maids sing to amuse the gloomy and anxious Prince Ivan. Some Persian slaves dance for him. Golitsyn's servant comes with bad news for him: terrible times have come and he advises the Prince to be more careful. However, the precaution causes nothing but a terrific fit of anger in Khovansky. Suddenly Shaklovity appears to say that the Tsarevna Sophia is inviting Prince Khovansky for a council. The exultant and flattered Khovansky puts on his splendid dress. The girls sing a Chorus in Praise of him, but at the very exit from the chamber an assassin stabs him to death. Shaklovity celebrates victory over his defeated enemy.

Tableau two. In front of St. Basil's Cathedral in Red Square

A mournful procession moves slowly along, as Prince Golitsyn is conveyed to exile. Dosifey, another representative of the old Russia, is in deep sorrow, seeing no way out. Here comes Prince Andrey Khovansky, wrathful and impatient, still unaware of his father's killing and the complete failure of the plot against Peter. Marfa tells him everything, and the timid and frightened Andrey begs her to give him shelter and save him. The the streltsy now begin a mournful procession to the place of execution. Suddenly comes a last-minute pardon. Peter's soldiers solemnly march into the Kremlin.

ACT FIVE. In the vicinity of Moscow. The meeting place of the the dissenters deep in the forest

Dosifey is in gloomy reflection. All has gone to pot. The the dissenters are encircled by Peter's soldiers. At Dosifey's bidding the the dissenters decide to commit self-immolation. Marfa, consumed by a crazy dream to join her beloved at least in death, persuades Andrey to follow their example. The wooden hut catches fire; the flames and smoke spread over the fervently praying the dissenters as Peter's soldiers make their way through the forest and burst into the glade.

К столетию со дня рождения Софьи Петровны Преображенской издательством «Независимая музыкальная лаборатория» (ИМЛаб) выпущены на компакт-дисках следующие программы с ее участием:

IMLCD071

Выпуск 1

Бах. Арии из кантат. Гендель. Арии из опер «Альцина», «Ринальдо», «Ксеркс», «Птоломей», оратории «О радости,

мудрости и печали» . Перселл. Ария из оперы «Дидона и Эней»
(Архивные записи 1953 и 1959 гг.)

IMLCD082

Выпуск 2

Романсы и песни Варламова, Дютша, Гурилева, Верстовского, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Ипполитова-Иванова, Рахманинова, Грига, Бетховена (Архивные записи 1937- 1953 гг.)

IMLCD086

Выпуск 3

Классический русский романс. Романсы Варламова, Гурилева, Булахова, Дюбюка, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Глазунова, Римского-Корсакова. Чайковского, Ипполитова-Иванова, Шереметева (Архивные записи 1947 - 1958 гг.)

IMLCD087

Выпуск 4

Арии и сцены из опер: «Дон Карлос», «Аида», «Трубадур» (Верди), «Самсон и Далила» (Сен-Санс), «Снегурочка», «Садко» (Римский-Корсаков), «Хованщина» (Мусоргский), «Мазепа», «Пиковая дама» (Чайковский) (Архивные записи 1937 - 1960 гг.)

IMLCD088

Выпуск 5

Чайковский. Опера «Орлеанская дева», опера в четырех действиях (шести картинах). Солисты, хор и оркестр Театра оперы и балета им. Кирова, дирижер Б. Хайкин (Архивная запись 1946 г.).

IMLCD0876

Выпуск 6

Чайковский. «Пиковая дама», опера в трех действиях по повести А. Пушкина. Спектакль Театра оперы и балета им. Кирова, посвященный 30-летию сценической деятельности Софьи Петровны Преображенской, дирижер С. Ельцин (Архивная запись 1958 г.).

IMLCD077

Выпуск 7

Танеев. «Орестея», музыкальная трилогия в трех частях (восьми картинах) по Эсхилу. Солисты ленинградских оперных театров, хор Ленинградского радио, Оркестр Ленинградской государственной филармонии, дирижер Д. Далгат (Архивная запись 1958 г.)

To commemorate the centenary of Sophia Preobrazhenskaya the publishers issued on CDs the following programs with her participation:

IMLCD071 Bach: Arias from the cantatas.

Volume 1 Handel: Arias from the operas *Alcina*, *Rinaldo*, *Seise*, *Tolomeo* and the oratorio *L'Allegro, Il Penseroso and Il Moderato*
Purcell: Recitativo and aria from the opera *Dido and Aenas*.
(Archival recordings of 1953 and 1959)

IMLCD082 Romances and Songs by Varlamov, Duetsch, Gurilyov, Verstovsky, Volume 2 Dargomyzhsky, Mussorgsky, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Ippolitov-

Ivanov, Rachmaninov, Grieg, Beethoven.

(Archival recordings between 1937 and 1953)

IMLCD086 Classical Russian Romances: Varlamov, Gurilyov, Bulakhov, Dyubiuk, Volume 3 Dargomyzhsky, Mussorgsky, Borodin, Glazunov, Rimsky-Korsakov,

Tchaikovsky, Ippolitov-Ivanov, Sheremetev.

(Archival recordings between 1947 and 1958)

IMLCD087 Opera arias and scenes.

Volume 4 *Don Carlos, Aida, Il Trovatore* (Verdi), *Samson et Dalila* (Sain-Saens), *The Snow-Maiden, Sadko* (Rimsky-Korsakov), *Khovanshchina* (Mussorgsky), *Maseppa, The Queen of Spades* (Tchaikovsky). *(Archival recordings between 1937 and 1960)*

IMLCD088 Tchaikovsky. *The Maid of Orlelans*, Opera in four acts (six scenes). Volume 5 Soloists, choir and orchestra of the Kirov Opera, Khaikin. *(Archival recording of 1946)*

IMLCD076 Tchaikovsky. *Pique Dame (The Queen of Spades)*, Opera in three acts Volume 6 Soloists, choir and orchestra of the State Kirov Opera, Yeltsin. *(Archival recording of 1958)*

IMLCD077 Taneyev. *The Oresteia*, Musical trilogy after Aeschylus Volume 7 The Leningrad Radio Chorus, Orchestra of the Leningrad State Philharmonic, Dalgat. *(Archival recording of 1958)*