искусство музыки. теория и история

№ 25

искусство музыки. теория и история

№ 25 2021

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2307–5015

art of music. theory and history

No. 25 2021

Electronic peer-reviewed
periodical
ISSN: 2307–5015

Журнал «Искусство музыки: теория и история» (ИМТИ) является электронным периодическим рецензируемым научным изданием, одним из ведущих академических журналов в области музыкального искусства. Его тематика ориентирована на основные области изучения музыкальной культуры: общие проблемы ее генезиса, развития и современного функционирования, широкий круг специальных вопросов музыкознания. Издание осуществляется Государственным институтом искусствознания (ГИИ) при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и по решению Ученого совета ГИИ от 2011 года.

Приоритет отдается тем авторским материалам, которые предлагают новые подходы в рассмотрении уже известных проблем музыкального искусства, исследуют их на основе новых источников или же ставят ранее не поднимавшиеся вопросы, обозначают новую исследовательскую тематику. Основные рубрики журнала предполагают издание статей по двум генеральным направлениям науки о музыке – теории и истории, – а также фрагментов готовящихся к изданию монографий, докладов и сообщений по материалам прошедших конференций, публикаций архивов и републикаций материалов, ставших библиографической редкостью, рецензий на новые книги о музыке, презентаций только что вышедших изданий и анонсов особо важных для профессионального сообщества событий.

Редакция журнала ИМТИ намерена также постепенно расширять издание материалов на европейских языках (английском, немецком, французском) – как для того, чтобы лучше ориентировать своих читателей в современном состоянии изучения музыкального искусства за рубежом, так и для того, чтобы способствовать включению отечественного музыкознания в контекст мировой гуманитарной науки.

Отличительной особенностью ИМТИ является появление на его интернет-страницах аудио-и видеофайлов, что дает возможность услышать музыку, о которой идет речь. Очевидно, что это открывает доступ к знакомству с достижениями современной науки о музыке более широкой аудитории гуманитариев, равно как и служит пропаганде самого музыкального искусства. Периодичность журнала с 2015 года – два выпуска в год.

Основные рубрики журнала соответствуют Номенклатуре научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени: 17.00.02 – музыкальное искусство.

ISSN 2307–5015

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ).

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5
тел.: + 7 495 694–03–71
факс: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

The journal *Art of Music. Theory and History* is an electronic peer-reviewed periodical, one of the leading academic editions in the field of musical art, dealing with general problems of musical culture related to its genesis, development and contemporary state, as well as with a large scope of special musicological topics. The journal is published by the State Institute for Art Studies (SIAS) with the consent of the Scientific Council of SIAS of 2011. The financial support is provided by the Ministry of Culture of the Russian Federation.

The priority is given to materials which propose new approaches to the already explored problems of musical art, involve previously unknown sources or put forward new issues, pointing to novel areas of research. The journal publishes articles on music theory and history, as well as excerpts from forthcoming monographs, conference papers, archival materials, book reviews, presentations of new books and announcements of the events of special importance for our professional community.

The journal's editorial board intends to enlarge the publication of materials in major European languages (English, German and French) in order to provide more information about the state of musical scholarship abroad and to promote the integration of Russian musicology in an international context.

The electronic journal's distinctive feature is the presence on its pages of audio and video files, providing the opportunity to listen to the music touched upon in the published texts. This, obviously, makes the journal more approachable for a larger readership and helps to promote the musical art.

Since 2015, the periodical has appeared twice a year.

ISSN 2307–5015

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations.

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
tel.: + 7 495 694–03–71
fax: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ассай Мишель
Доктор философии, Парижский университет (Сорбонна), Франция; Шеффилдский университет, Великобритания
Брагинская Наталия Александровна
Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
Ковнацкая Людмила Григорьевна
Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
Зинькевич Елена Сергеевна
Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского
Корабельникова Людмила Зиновьевна
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ГИИ
Крейнина Юлия Вольфовна
Доктор философии, профессор Иерусалимского университета
Лоос Хельмут
Профессор Лейпцигского университета, Германия
Мелани Паскаль
Профессор Университета Бордо Монтень, Франция
Рейно Сесиль
Директор музыкальной секции Высшей школы практических исследований (EPHE), Франция
Фейрклаф Полин
Доктор философии, Бристольский университет, Великобритания
Фэннинг Дэвид
Профессор Манчестерского университета, Великобритания
Хаас Дэвид
Профессор, заведующий кафедрой музыковедения и этномузыковедения Университета штата Джорджия, США
Цукер Анатолий Моисеевич
Доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
Шамилли Гюльтекин Байджановна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна
Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, Москва, профессор Нижегородской государственной консерватории им. Глинки, ведущий научный сотрудник ГИИ
Дуков Евгений Викторович
Доктор философии, главный научный сотрудник ГИИ
Имамутдинова Зиля Агзамовна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ
Рахманова Марина Павловна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИИ
Савенко Светлана Ильинична
Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник ГИИ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Акопян Левон Оганесович
Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки ГИИ
Заместитель главного редактора
Лащенко Светлана Константиновна
Доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки ГИИ
Заместитель главного редактора
Раку Марина Григорьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки ГИИ
Секретарь редакции
Саамишвили Наталья Николаевна
Научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ

EDITORIAL COUNCIL

Assay, Michelle
Doctor of Philosophy, Université Paris Sorbonne, France; University of Sheffield, UK
Braginskaya, Nataliya Aleksandrovna
Doctor of Arts, Associate Professor of the Rimsky-Korsakov State Conservatoire, St Petersburg
Fairclough, Pauline
Doctor of Philosophy, University of Bristol, UK
Fanning, David
Professor of Music, University of Manchester, UK
Haas, David
Professor, Musicology & Ethnomusicology Area Chair, Hugh Hodgson School of Music, University of Georgia, USA
Korabel'nikova, Lyudmila Zinov'evna
Doctor of Science, Chief Researcher, SIAS, Moscow
Kovnatskaya, Lyudmila Grigor'evna
Doctor of Science, Professor of the Rimsky-Korsakov State Conservatoire, St Petersburg
Kreinin (Kreynina), Yulia
Doctor of Philosophy, Professor of the Jerusalem University, Israel
Loos, Helmut
Professor of the University of Leipzig, Germany
Melani, Pascale
Professor of the University Bordeaux Montaigne, France
Reynaud, Cécile
Director of Music Studies, École Pratique des Hautes Études (EPHE), France
Shamilli, Gultekin Bayjanovna
Doctor of Science, Leading Researcher, SIAS, Moscow
Tsuker, Anatoliy Moiseevich
Doctor of Science, Professor of the Rakhmaninov State Conservatoire, Rostov
Zin'kevich (Zinkevych), Elena Sergeyevna
Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky National Music Academy, Kiev, Ukraine

EDITORIAL BOARD

Dukov, Evgeniy Viktorovich
Doctor of Science, Head of the Department of Entertainment Culture, SIAS, Moscow
Imamutdinova, Zilya Agzamovna
Doctor of Philosophy, Senior Researcher, SIAS, Moscow
Rakhmanova, Marina Pavlovna
Doctor of Science, Leading Researcher, SIAS, Scientific Secretary of the Glinka All-Russian Museum Association of Musical Culture
Savenko, Svetlana Il'inichna
Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow; Leading Researcher, SIAS, Moscow
Val'kova, Vera Borisovna
Doctor of Science, Professor of the Gnesin Music Academy, Moscow; Professor of the Glinka State Conservatoire, Nizhniy Novgorod; Leading Researcher, SIAS, Moscow

EDITORIAL STAFF

Chief Editor
Akopyan (Hakobian), Levon Oganesovich
Doctor of Science, Head of the Department of Music Theory, SIAS
Editor
Lashchenko, Svetlana Konstantinovna
Doctor of Science, Head of the Department of Music History, SIAS
Raku, Marina Grigor'evna
Doctor of Science, Senior Researcher of the Department of Music History, SIAS
Editorial Secretary
Saamishvili, Natal'ya Nikolaevna
Research Assistant of the Department of Music Theory, SIAS

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

8 *Wilson, Tara*
Russian Minimalist Music: a ‘Maximalist’ Approach

ПУБЛИКАЦИИ

28 *Александрова В. А.*
Б. В. Асафьев в работе над наследием М. П. Мусоргского (1928). Публикация эпистолярных материалов и архивных документов

48 *Александрова В. А.*
Б. В. Асафьев – П. А. Ламм. Из неопубликованной переписки (1928). Публикация и комментарии В. А. Александровой

102 *Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]*
Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?

ПО МАТЕРИАЛАМ ПРОШЕДШИХ КОНФЕРЕНЦИЙ

122 *Виноградова А. С.*
Сектор истории музыки ГИИ: люди, документы и планы первых лет

140 *Лебедева-Емелина А. В.*
«Памятники русского музыкального искусства»: история проекта

160 *Петухова С. А.*
Надежда Васильевна Туманина и два периода её исследовательской деятельности

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ БАЗЫ ДАННЫХ

186 *Петухова С. А.*
Борис Доброхотов – исследователь и редактор. Часть 2

CONTENTS

ARTICLES

8 *Wilson, Tara*
Russian Minimalist Music: a ‘Maximalist’ Approach

PUBLICATIONS

28 *Vasilisa Aleksandrova*
Boris Asaf’yev’s Work on Modest Musorgsky’s Legacy (1928). Publication of Epistolary Materials and Archival Documents

48 *Vasilisa Aleksandrova*
Boris Asaf’yev and Pavel Lamm: from an Unpublished Correspondence (1928). Published and commented by Vasilisa Aleksandrova

102 *Igor Glebov [Boris Asaf’yev]*
Why Musorgsky’s Boris Godunov Should be Performed in its Original Version?

CONFERENCE MATERIALS

122 *Anna Vinogradova*
Department of Music History of the State Institute for Art Studies: People, Documents and Projects of the Early Years

140 *Antonina Lebedeva-Emelina*
Monuments of Russian Art Music: the Project’s History

160 *Svetlana Petukhova*
Nadezhda Vasil’evna Tumanina and Two Periods of her Scholarly Activities

RESEARCH DATABASES

186 *Svetlana Petukhova*
Boris Dobrokhotov as Researcher and Editor. Part 2

УДК 78.03
ББК 85.313(2)

Key words
Minimalist music, Russian minimalism, maximalist, Vladmir Martynov, Alexander Knaifel, Nikolai Korndorf, Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, Sergei Zagny, Pavel Karmanov, Anton Batagov, Vita Nova.

Tara Wilson

Russian Minimalist Music: a ‘Maximalist’ Approach

Russian minimalist music is a postmodern, national and culturally-bound variant of (early) American minimalist music that first emerged in the Soviet Union during the early to mid-Seventies. Its key exponents are Vladimir Martynov (b. 1946), Alexander Knaifel (b. 1943), Nikolai Korndorf (1947–2001), Alexandre Rabinovitch-Barakovsky (b. 1945) and Georgi Pelecis (b. 1947), to name the most prominent of the first generation, with Sergei Zagny (b. 1960), Pavel Karmanov (b. 1970) and Anton Batagov (b. 1965) being major figures within the second generation. Similar to early American minimalist music in both style and technique, Russian minimalist music differs primarily in that its main aim is to function as a discourse conveying some important, weighty meanings. Often labelled ‘maximalist’ as a result, this aspect renders Russian minimalist music paradoxical in that it aims to signify or convey far more than its transparent form and minimal signifiers suggest. It is also a phenomenon not without controversy, given its hybrid qualities.
In this article I will examine Russian minimalist music as an aesthetic and compositional identity and consider how it differs from its American counterpart. I will explore how these composers’ own perceptions of American minimalist music has led to them to create a unique, ‘Russian’ and in some respects, problematic variant. I will also look at some of the Russian-Western minimalist collaborations that have occurred: Martynov being commissioned by the Kronos Quartet, and Anton Batagov being commissioned by Philip Glass. The material of the article is partly based on my interviews with Russian composers and music scholars.

Ключевые слова
Музыкальный минимализм, русский минимализм, максималистский подход, Владимир Мартынов, Александр Кнайфель, Николай Корндорф, Александр Рабинович-Бараковский, Сергей Загний, Павел Карманов, Антон Батагов, Vita Nova.

Т. Уилсон

Русский музыкальный минимализм: «максималистский» подход

Русский музыкальный минимализм может рассматриваться как «постмодернистское», национальное, культурно обусловленное ответвление американского минимализма (раннего), впервые давшее о себе знать в Советском Союзе первой половины 1970-х годов. Первое поколение советских «минималистов» представлено такими фигурами, как Владимир Мартынов (р. 1946), Александр Кнайфель (р. 1943), Николай Корндорф (1947–2001), Александр Рабинович-Бараковский (р. 1945) и Георгий Пелецис (р. 1947); среди наиболее известных представителей следующего поколения – Сергей Загний (р. 1960), Павел Карманов (р. 1970) и Антон Батагов (р. 1965). Музыка названных «минималистов» может быть сходна с американским минимализмом в том, что касается стиля и техники, но отличается от него прежде всего тем, что функционирует как своего рода дискурс, несущий важные, существенные смыслы. Этот аспект, часто именуемый «максималистским», придает русскому музыкальному минимализму парадоксальные черты, поскольку значимость сообщаемых музыкой смыслов вступает в явное противоречие с простотой ее форм и минималистичностью означающих. «Гибридная» природа явления дает поводы для дискуссий.
В настоящей статье я рассматриваю русский музыкальный минимализм как целостный эстетический и композиционно-технический феномен, сопоставляя его с американским минимализмом и выясняя, как названные композиторы, восприняв музыку американских минималистов, создали собственный, русский, во многом проблематичный вариант. Я уделяю внимание также некоторым случаям сотрудничества между русскими минималистами и западными музыкантами (Мартынов и Кронос-квартет, Батагов и Филип Гласс). Материал статьи частично основан на интервью, взятых мной у русских композиторов и музыковедов.

'To define us as «minimalist» is to miss the point. In Russia, we are «maximalists» – we are musical icebergs [...] the surface shows very little of the true meaning that lies beneath'.[1]

Russian minimalist music first emerged in the Soviet Union during the early to mid-Seventies, with each of its first generation exponents adopting minimalist techniques more or less simultaneously between 1974 and 1978[2] while under the auspices of 'Alternativa', a marginal, left-wing and predominantly experimental faction that existed on the Soviet underground scene from 1972 to 1979. While Martynov, Korndorf and Rabinovitch-Barakovsky would meet as undergraduates at the Moscow Conservatoire during the mid-Sixties, with the slightly older Knaifel in St Petersburg and Pelecis in Riga each becoming acquainted with the group a few years later, all would become leading figures of the second ('post-Trinity') generation of the Soviet Avant-garde from the late Sixties to the early to mid-Seventies. This marks a significant difference from the American minimalist composers in that La Monte Young and Terry Riley were associated with experimentalism prior to their minimalist exploits, with Philip Glass and Steve Reich having never been connected with either experimentalism or the Avant-garde. Putting the Russian composers' adoption of minimalism into context, we can note that they adopted minimalist techniques and realized their own individual minimalist style as a single occurrence; that is, they did not employ the purer American minimalist style first and then adapt this at a later date. This again marks a significant difference from a number of other Eastern European variants.

1 Alexander Knaifel: Interview with author (Interpreter: Ekaterina Blazhkova): 18th June 2005, Amsterdam.

2 While Rabinovitch-Barakovsky is arguably the first Soviet composer to have produced a minimalist work, *La Belle Musique No. 2* (1974), drafted in the Soviet Union but completed after his emigration to Paris in 1974, Martynov is the first Soviet composer to have produced a minimalist work entirely on Russian soil: this being his *Partita for Solo Violin* (1976).

Composers in Hungary and Romania, for example, have initially employed a much more rigorous process-led form of minimalism, modifying this subsequently by including a greater harmonic complexity and an increase in discursive repetition. It is also worth noting that each of the Russian composers has also adhered more consistently to their chosen minimalist style throughout the intervening decades, doing so with almost no aesthetic or compositional development.[3]

While these Russian composers can collectively be considered a 'school' or movement on account of their commonalities, each can also be characterized by certain individual traits. Taking into account a variety of works from each composer, a number of similarities but also differences are present, irrespective of genre or even compositional development. First, as expected, all works are characterized primarily by techniques that immediately single them out as archetypally minimalist: by the use of homogeneous forms which are ascetic in both material and texture, by the use of predominantly modal and/or tonal languages, and by the use of either drones or, more commonly, systematic processes that develop gradually by means of repetition and/or a slight modification of the Basic Unit. Again, in all cases, these forms are significantly limited in teleological development, with each composer employing at least to some degree the additional use of silence. We can also note, however, the relatively small yet fairly regular modification of these techniques, compounded further by the use of non-minimalist techniques. Martynov, Rabinovitch-Barakovsky and to an extent, Pelecis all employ, for example, a rigorous process-led and repetitive-based homogeneous form that comprises, paradoxically, the juxtaposition of a range of both pastiche and in some instances, quotation, thus placing an emphasis upon syntax and harmonic function that, according to the definition of minimalism, should not be present. We can also note, especially in the works of both Korndorf and Knaifel, the use of differing (although not necessarily contrasting) micro-structures that render the work heterogeneous, at least to an extent, alongside the use of both quasi-serialist units and Avant-gardist performance techniques. Additionally, there is evidence of a shift in part from musematic to discursive repetition (i.e. from the simple and direct repetition of 'musemes' to the repetition of a more

3 Both Knaifel and Martynov have produced several commissioned, non-minimalist works; Knaifel writing for both film and television, with Martynov writing predominantly for theatre. It is interesting to note that Martynov's quite substantial liturgical catalogue – written explicitly for Russian Orthodox Church services and therefore not intended to be 'minimalist' – does however comprise a number of comparable techniques. This is not surprising given that Martynov's motivation for adopting minimalism was in part, its likeness to *Znamenny* chant.

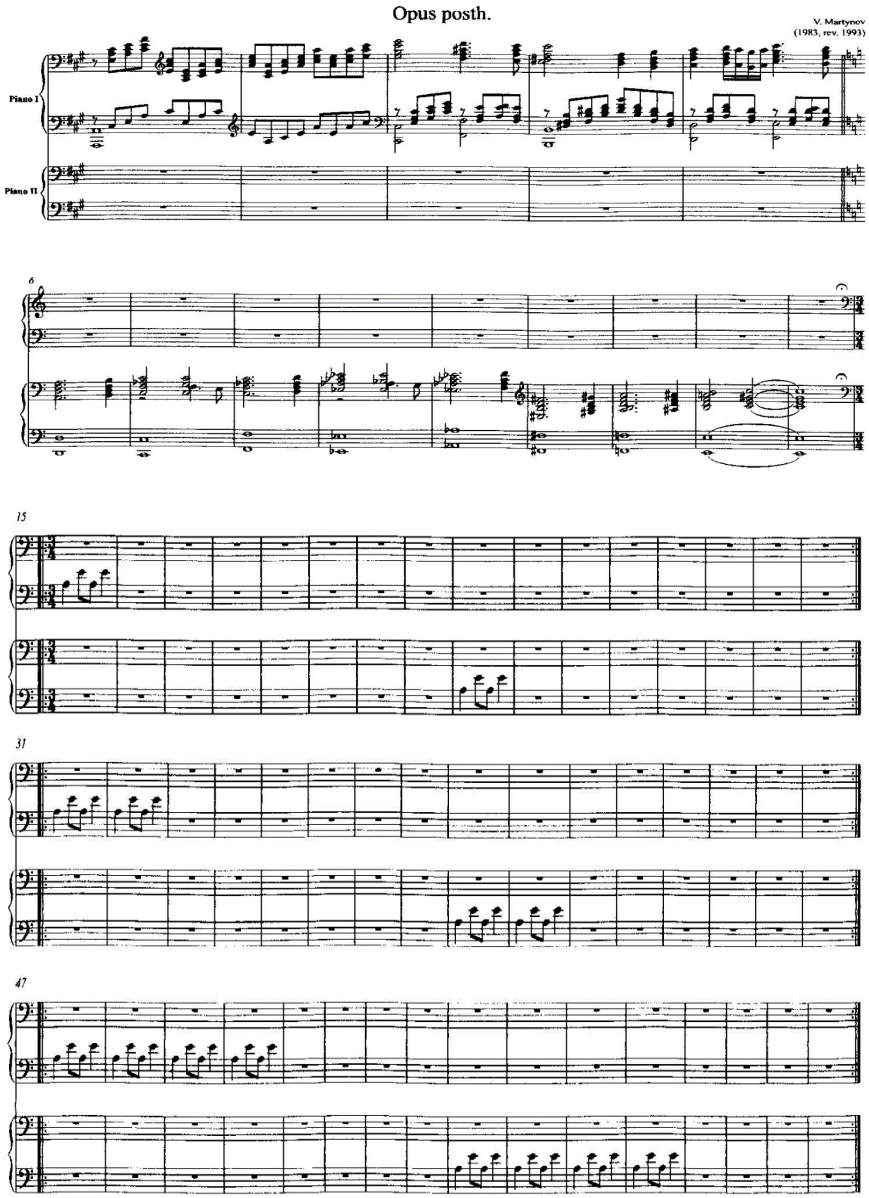
generalized and not so precise kind), with metre having lost its audible significance and the sense of uniformity that would otherwise occur having been displaced by more complex and less rhythmical patterns. As a result, sound has returned, at least to a degree, to its more traditional function, that of being tied to inner compositional relationships rather than being an overtly audible entity in itself, with the emphasis having shifted slightly from that of process to one more readily associated with content. There is also, in all known cases, the use of a much slower tempo than that exhibited within the American minimalist output, with this also altering the range and, indeed, type of acoustic and psychoacoustic phenomena engendered. By way of illustration, *Figure 1.1* below, taken from the opening section (bars 1–62) of Martynov's now seminal minimalist composition for two pianos, *Opus Posthumum II* (1983, rev. 1993; MS[4]), demonstrates the juxtaposition of a tonal, harmonic and more teleologically driven fragment, with the beginnings of a highly rigorous and repetitive process. *Figure 1.2*, taken from a later work by Korndorf for solo piano, *A Letter to V. Martynov and G. Pelecis* (1999; MS), indicates, conversely, a repetitive, process-led form that leads into highly stylized classical pastiche. *Figure 1.3*, taken from Knifel's *A Silly Horse: Fifteen Tales for Singer (Female) and Pianist (Male)* (1981) shows the use of a modified quotation juxtaposed within a highly ascetic structure that employs almost direct repetition.

We turn now to the reasons why each of these composers adopted minimalist techniques in the early to mid-Seventies and their individual perceptions of it. It becomes clear that minimalist music in fact had a high profile on the Soviet underground music scene, as both a style and a concept from the late Sixties onwards; the 22-year-old postgraduate Martynov having given alongside the pianist Alexei Lubimov, the Soviet premiere of Terry Riley's now seminal minimalist work, *In C* (1964) in a version for two pianos, as part of an underground happening in his father's Moscow apartment in September 1968. Lubimov, whilst corroborating the event, dates the performance slightly later as 'sometime in the winter of 1968/1969'.[5] In discussing the reason not to adopt minimalism in 1968, but to adopt it six years later in 1974, Martynov dismisses first the suggestion that both he and his colleagues, having encountered what was effectively a new, Western and therefore 'subversive' art form during the late Sixties, consciously postponed their adoption of it for fear of reprisals from the Soviet authorities. Recalling

4 The score exists only in handwritten manuscript, having never been published. I have however made a computerised transcription of it in order to present a more readable copy of it here.

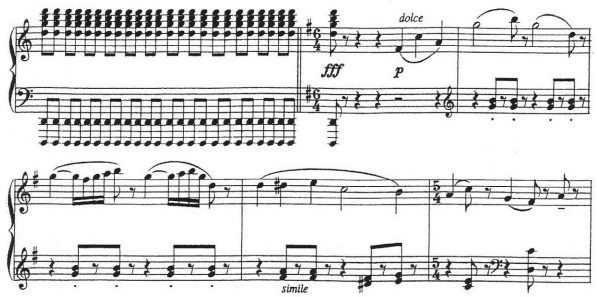
5 Alexei Lubimov: Interview with author: 28th July 2010, Moscow.

Figure 1.1: Extract from Opus Posthumum II *(1983, rev. 1993):*



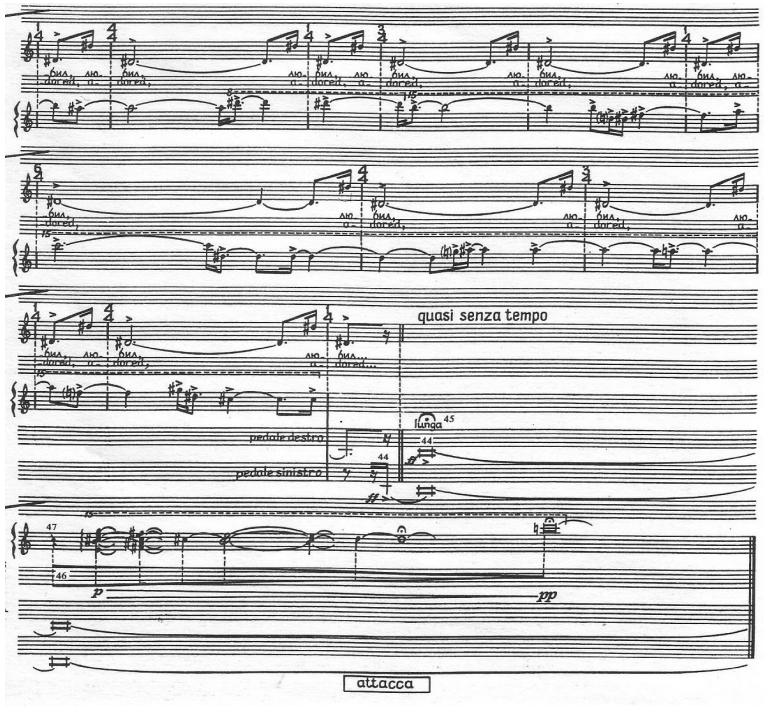
MP3 V. Martynov – *Opus posthumum II*
http://sias.ru//upload/music/2021-25/wilson_01.mp3

Figure 1.2: Extract from A Letter to V. Martynov and G. Pelecis *(1999):*



MP3 N. Korndorf – *A Letter to V. Martynov and G. Pelecis*. Fedor Amirov (piano)
http://sias.ru//upload/music/2021-25/wilson_02.mp3

Figure 1.3: Extract from A Silly Horse – Episode Eleven: 'Jonathan Bill'*:*



MP3 A. Knaifel – *A Silly Horse*, episode 11. Tatiana Melentieva (soprano), Oleg Malov (piano)
http://sias.ru//upload/music/2021-25/wilson_03.mp3

his willingness to go against officialdom, giving as an example his organization of an experimental, 'Alternativa' event in 1973, he states that: 'One of my activities, about a year before I recognized minimalism as the true way forward, was to organize an open and well-publicized happening in Latvia, along with my associates, Alexei Lubimov, Georgs Pelecis and Mark Perkarsky. True, I was forbidden from entering the city of Riga by Soviet officials thereafter. But I didn't take this seriously and in no way was I ever afraid of repercussions as an artist or as a human being.'[6] The musicologist Levon Hakobian, while agreeing that a fear of reprisals would not have featured highly in these composers' initial decision not to adopt minimalism, offers in addition a rather judicious perspective, asserting that the authorities, despite issuing the above penalty to Martynov in 1973, would have been tolerant of his adoption of minimalism had this occurred in 1968; perhaps more so, as this would have signified a rejection of serialism in favour of a language which was more tonal (modal). Hakobian states that: 'The irony is that the [Communist] Party would have been delighted. Not on the surface; indeed, there would have been some minor punishment, conceived no doubt by some clueless hack-worker. But our leaders would have let minimalism pass through, relatively speaking, in an attempt to rid our culture of dodecaphony, which is far less pleasing to the common man and therefore far more of a threat to the Socialist Realist mentality'.[7]

In interviews with Martynov, Knaifel, Pelecis and Rabinovitch-Barakovsky, each has asserted that minimalist music was viewed by the underground scene, largely as a curiosity; as a style to be performed and moreover, listened to, but never as one to be adopted given its supposed 'incompatibility' with the modernist aesthetic. Martynov states, ironically, that while being interested in it, he nevertheless made a clear distinction between: 'minimalism that stimulated me as a performer and was surprisingly difficult to perform; minimalism that allowed me to listen to structures in a different way – and minimalism that was the antithesis of everything that I believed in as a composer. It wasn't cutting-edge'.[8] Knaifel, likewise states that: 'For me, and for others, Avant-gardism was a direction which was subversive and viable. It was serious, progressive. It had possibilities for originality and was intellectually high-minded. Minimalism was certainly subversive; however, it wasn't and isn't progressive in any sense.[9] Rabinovitch-Barakovsky adds to this, explaining that minimalism was viewed at that time as 'anti-modernist';

6 Vladimir Martynov: Interview with author: 2nd August 2004, Moscow.
7 Levon Hakobian: Interview with author: 27th April 2001, Moscow.
8 Vladimir Martynov: Interview with author: 2nd August 2004, Moscow.
9 Alexander Knaifel: Interview with author: 6th June 2012, St Petersburg.

moreover, as a direction also akin to a 'non-academic' style on account of its simplicity, its tonality, and more crucially, its potential to engender psycho-acoustic phenomena, thus being characterized more by its ability to produce an aural 'by-product' than by its formalist tendencies and espousal of non-referentially. He states that: 'everything that minimalism is and represents: this is what we need now. But it was not what we either wanted or needed then. It has an emotional component. It is neither modern nor has its form hidden. There is, I suppose, an idea or even a game which says that [the structural configuration of] Avant-gardism has to be beyond the understanding of many. [The structural configuration of Early American] minimalism is, it seems, capable of being understood by all'.[10]

It is clear from the above citations that these composers possessed (and to a degree, still possess) a fairly inaccurate perception of the early American minimalist aesthetic. Comments such as: 'it was the antithesis of everything that I believed in as [an Avant-garde] composer', 'it wasn't cutting edge' or 'it isn't modern' clearly indicate their assumption that minimalism was and is anti-Avant-garde. Statements such as 'it has an emotional component' alongside Rabinovitch-Barakovsky's under-estimation of its non-referentiality clearly imply their misreading of its abstract and formalist intentions. Such inaccurate perceptions are due, it seems, to four main factors. First is that the phenomenon was experienced entirely out of context, with these composers having had no experience of it within the Western counter-culture in which it had evolved. Second, and compounding this, these composers had also developed a unique perspective on the European Avant-garde given that it too had emerged on the Soviet underground scene not only out of context, but also, more crucially, with a temporal lag, estimated to be about twelve years.[11] Engaging with a far more austere form of the Avant-garde than that which existed at that time in other locations, their (slightly distorted) perceptions of both of these movements were, as a result, far less analogous than they would have been otherwise, with this augmenting the degree to which minimalism seemed at odds with their present aesthetic. Third is the fact that the exponents were also experiencing the minimalist phenomenon within an underground culture that was to a large extent artificial, with this very insular environment producing, and indeed perpetuating, a 'bubble mentality' that exacerbated their inaccurate perceptions and created little incentive for external

10 Alexandre Rabinovitch-Barakovsky: Interview with author: 1st February 2004, Lille.

11 *Epstein M*. The Dialectics of Hyper // Russian Postmodernism. New York: Berghahn Books, 1999. P. v.

influence, wider discussion and debate or cross-cultural communication. Of this, Hakobian states that: 'The problem was not a lack of access but one of ignorance. Our perceptions and experiences of Western cultural movements and the art that this has produced were, are and probably always will be, incorrect in many ways. This is a result of the lack of freedom that prevailed and the atmosphere that it generated, although to be fair, it produced, paradoxically, the need to undertake worthy tasks, with this often creating excellent artistic results'.[12] Finally, there is the fact that each of these exponents also forged at that time wider parallels between American minimalist music and vernacular sources.

While these parallels are perhaps understandable, they also furthered the miscomprehension that minimalism is a 'non-academic' style. Martynov, in highlighting the commonalities between minimalism and the use of modal motifs, repetition and asceticism in Gregorian and Russian Orthodox *Znamenny* chant, goes onto elaborate upon the connections that he identifies between minimalism and the folk traditions of the Northern Caucasus, Pamir and Tadzhikistan,[13] thereby making an ethnomusicological connection which bears a resemblance to those made by Glass and Reich in relation to both Indian and Ghanaian musics. Martynov states that: 'minimalist music <…> is merely a separate channel, running alongside the mighty and ancient channel of folklore, with an independent structure and a completely different ontological nature'.[14] Both Korndorf and Rabinovitch-Barakovsky each make similar connections between minimalist music and Eastern Russian Folk traditions, with Korndorf's widow, Galina Averina-Korndorf, discussing how his work for solo piano and magnetic tape, *Yarilo* (1981), uses Russian folk motifs that develop almost imperceptibly through a gradual and repetitive additive process to symbolically represent the rising of the sun during an ancient pagan ritual.[15] Korndorf's biography on the website for Continuum Contemporary Music Ensemble (which is currently unavailable) stated that:

> Perhaps most curious of all are the connections made by not only by Martynov but also by a number of non-minimalist composers – Eduard Artemyev in particular – between minimalist music and the elongated, frequently repetitive and at times, hypnotic

12 Levon Hakobian: Interview with author: 15th February 2008, Moscow.

13 Both Martynov and Lubimov undertook a student field trip to these regions in 1966 to collect and collate Eastern Russian folk melodies, with both making a second visit in 1974.

14 Cited after *Katunian M*. Vladimir Martynov's Parallel Time // Tsenova V. (ed.) Underground Music from the Former USSR. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. P. 170.

15 Galina Averina-Korndorf: Interview with author: 24th October 2010, San Francisco.

structures produced by British progressive rock supergroups in the Seventies such as Yes, ELP (Emerson, Lake and Palmer), King Crimson and Curved Air, as well as the German group Tangerine Dream. Martynov discusses, not entirely accurately, how American minimalist music was born at least in part out of the (originally American) psychedelic movement of the mid-Sixties[16] and that it attempted to emulate the 'acid-induced sense of timelessness'[17] that prog-rock went on to produce. In relation, Martynov would, between 1974 and 1978, manage his own Russian prog-rock group, FORPOST, dedicated to playing covers of British prog-rock albums, as well as a number of his own early post-minimalist compositions.

The arrival of minimalist music in the Soviet Union occurred around 1974, when a number of composers, mainly of the 'post-Trinity' generation, independently of each other came to the conclusion that the time for complex Avant-gardist idioms was over. This coincided with these composers' search for a new compositional direction, with every exponent interviewed acknowledging that its appearance was timely and that it actively consolidated their choice of style. While Knaifel dates his search as beginning in 1970, Pelecis, Martynov and Rabinovitch-Barakovsky each date theirs between 1972 and 1974, with Korndorf, according to his widow's recollections, beginning his search, a year later in 1975. Crucially, all of the composers cite identical reasons, not only in deciding to search for a new direction, but more importantly, in selecting minimalism as their choice of style. The fact that each chose to alter their approach at more or less the same time, with all citing identical motives, indicates that at least some of the factors involved were generic: i.e. either shared compositional concerns or influences, or wider artistic and cultural changes or developments. It is interesting to note however, that none of the composers were influenced by political or even socio-political factors, despite the totalitarian context in which they lived.

First, almost every composer makes reference to having developed what are specifically compositional concerns: these having not been

16 It would be more accurate to say that these two movements evolved in parallel within the wider American counter-culture. Macan elaborates on the fact that while the American minimalist exponents saw their music as an antidote to complexity with the psycho-acoustic phenomena produced as a 'by-product' – Psychedelia and more latterly British prog-rock, conversely, attempted to engender more meditative states and introduce complexity into a popular music scene dominated by simple Blues-style harmonies: *Macan E*. Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counter-Culture. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 140). It is only later, post-1972, that minimalism and Prog-rock would merge, largely under the auspices of 'Ambient Music', produced in the main by Brian Eno and *King Crimson* founder/guitarist, Robert Fripp.

17 *Macan E*. Rocking the Classics. P. 139.

in play in 1968 when minimalism was first encountered. All, with the exception of Knaifel, cite their increasing dissatisfaction with serialism: this being symptomatic of a growing despondency with the problems associated with the Avant-garde and with the complexities of the modernist language as well as with wider issues concerning authorship and the rejection of historicism, compositional issues that were prevalent across the whole of Eastern Europe at that time. Martynov, discussing his own despondency, states that: 'For me, that particular love affair [serialism] came to an end. It was a natural conclusion and I was primed for a change in my musical thinking. I rediscovered [the language of] Riley and Glass and became obsessed at that time with repetition, with the gradual renewal of short patterns and with the possibilities that arise from this. <…> Minimalism signified for me a return to the past but with fresh ideas and without having to choose between the traditional and the modern.'[18] Putting aside the irony that in viewing minimalism as the antithesis to the Avant-garde, these composers were poised to adopt a style that was in fact associated with the very movement that they wished to reject – it becomes clear that each was focused now far more specifically not only upon psycho-acoustic phenomena which in their perspective, was minimalism's main characteristic, but equally upon the actual simplicity of the minimalist form, viewing this as an alternative to the complexities of the serialist process. The musicologist Margarita Katunian raises a valid point, however, in that while the need to return to a more accessible language was widespread and certainly not restricted to these particular composers, there existed within this context noticeable differences in approach, with there being clear distinctions between, say, the aesthetics and practice of Arvo Pärt, Henryk Górecki or even Valentin Silvestrov, and those of Martynov, Pelecis and Knaifel. 'Between 1974 and 1976', she states, 'a radical departure from the structural refinement of dodecaphony and the elements of serialism and a move towards a «new simplicity» occurred simultaneously in the music of Pärt, Martynov and Silvestrov. «At exactly the same time, but independently of one another, [Martynov states] we discovered tonality.» However, the discovery of a «new simplicity» was expressed in a different way by each composer. No collective metaphor could define the «new simplicity» of Martynov's music, Pärt's «tintinnabuli» style and the «quiet music» of Silvestrov'.[19]

I would question the use of the term 'New Simplicity' in reference to Martynov's music: his works signifying not merely a return to a simpler and more tonal (modal) language, but also a number of specifically

18 Vladimir Martynov: Interview with author: 2nd August 2004, Moscow.

19 *Katunian M*. Vladimir Martynov's Parallel Time. P. 34.

minimalist techniques alongside the attempt to actively engender a very specific range of psycho-acoustic phenomena. Certainly, any attempt to unify the minimalist exponents with the likes of Pärt, Górecki or Silvestrov under the generalist term of 'new simplicity' or even 'mystical minimalism' does a disservice to their individual identities as regards compositional language and the experiences and significations which they aim to engender, as well as to their genealogy and sphere of influences, and in particular, to their thinking as regards the use and juxtaposition of non-minimalist techniques. Often grouped together on account of four identifiable common traits – a) their use of minimalist techniques; b) their use, in a wider context, of a more reflective, homogeneous and harmonically simplified language, coupled with a return to tonality/modality; c) their use of a semantic import that is esoterically themed; and d) their preoccupation with ritual – there are, within this context, a number of crucial divisions that do need to be acknowledged.

The issue of reflection and a return to tonality (modality) also relates to a wider cultural influence that affected these composers at this time: that of Postmodernism, which appeared in the Soviet Union in the early to mid-Seventies, again with what Epstein calls 'an all too familiar temporal lag which quickly manifested itself into a concentrated, intellectualized and accelerated form of the phenomenon'.[20] Influencing both the sociological and artistic dimensions of Russian culture far more intensely than it might have done otherwise, the mid-to-late Seventies became a period of reaction against the cult of the new and its notion of 'grand narratives', viewed subsequently as a period of retrospection – indeed introspection – in which the arts witnessed a much more reflective and personalized way of thinking in the choice of ideals, styles and techniques. The post-Avant-garde mentality, encompassing a revival of historical and once neglected trends, strives also for plurality and for a less confrontational way of thinking, with Martynov's predilection from 1983 onwards for 'bricolage' being a clear manifestation of this: his entire compositional aesthetic being based upon the notion of the 'Death of the Composer', a concept that is clearly analogous with the post-structuralist thinking of Roland Barthes, Julia Kristeva and Jacques Derrida. In Soviet literature, the works of Dmitri Prigov and Lev Rubinstein, as well as those of the poet Joseph Brodsky are also marked not only by the use of pre-existing literary styles and fragments but also by a sense of reflection and a concern, in part, for the more ethereal aspects, due largely to what Epstein also refers to as 'the 'phenomenon of post-atheist religiosity':[21]

20 *Epstein M*. The Dialectics of Hyper. P. vii.
21 Ibid. P. ix.

a factor also in part responsible for the increase in spiritual dimensions in relation to 'mystical minimalism', as discussed above. We can note in retrospect that the characteristics associated with Postmodernism also spread across the musical domain, with there appearing not only a reconsideration of the tendencies associated with the Soviet Avant-garde but also within a wider context a move towards simpler languages and monostylistic structures. Collage and polystylistic approaches begin to be disregarded in place of a more organic and less confrontational style of writing. The cellist Alexander Ivashkin states that this general cultural re-appraisal signified: 'a rediscovery of a vast world made up of elements of a pre-language of stark simplicity'.[22] Within this context we also see a prevailing notion of 'a post-history', of which Epstein comments upon when stating that: 'the future has become a thing of the past, whilst past approaches us from the direction where we had expected to meet the future' (Epstein, 1999: vi). This is reflected in the titles of several works of the period: e.g. *Postludium DSCH* (1981), *Postlude for Solo Violin* (1981) and *Post-Symphony* (1984) by Silvestrov, as well as Pelecis' *Postlude* (1979) and Martynov's *Opus Posthumum II* (1983, rev. 1993), the latter dealing conceptually with the idea of a new cultural space following the 'death' of music.

This brings us to the third and most significant reason for these exponents' adoption of minimalism: one that is much more personalized and specific. In all cases, each composer has utilized minimalist techniques with the aim of creating a form that functions first and foremost as discourse. That is to say that each composer has made a conscious decision to create a much more expressive and semantically-bound musical language in contrast to the (mainly) abstract configurations of their former Avant-gardist practices. In this, the principal consideration of all minimalist composers becomes actively semiological, with each utilizing both sound and structure – as well as the range of experiences that the minimalist form potentially engenders – to intentionally give rise to an array of different types of meanings: those which are intended and pre-determined, i.e. socially-constructed meanings, as well as those which are allegedly pre-existing in the universe irrespective of human endeavour and which we may term existential and/or esoteric. In relation, the Russian minimalist aesthetic becomes the very antithesis of the (early) American minimalist aesthetic with its aim of functioning as discourse not only characterizing the variant and singling it out as unique and culturally specific, but also

22 *Ivashkin A*. Letter from Moscow – Post October Soviet Art: Canon and Symbol // The Musical Quarterly. Volume 74. No. 2 (Spring 1990). P. 305.

being its most defining feature; more so than any compositional aspect, ironically, given that its language is characterized predominantly by minimalist techniques.

In this, we can say that the minimalist aesthetic of abstraction and non-referentiality has, as such, been turned 'inside out': it no longer rejects external association and symbolic content but, on the contrary, directly encompasses the semantic and conceptual aspects that lie beyond (and in contrast to) the limitations of the material. As such, the Russian variant becomes a construction based upon illusion in that its signifiers imply that there is no reference to anything other than what is immediately apparent. Even the term 'minimalism' – not to mention its wider contextual association with its American predecessors – seems to negate the possibility of a more meaningful experience being intended, with the variant therefore being essentially a paradox, proposing a far more communicative experience than its definition suggests. While the desire to convey meaning is clearly an individual issue, with each composer citing factors such as their philosophical development, personal circumstance, religious conversion, or a search for a more purposeful and/or spiritually-driven existence, it is also clear that wider and more generic factors have affected their decision to actively create a mode of discourse. Certainly, the cultural milieu already mentioned has been of influence, with Postmodernism prompting a greater degree of reflection in terms of personal beliefs, values and aesthetics. Another consideration is of note, however: one that concerns the 'genealogical' nature of Russian music and its legacy and traditions of emotionalism. The fact that Russian minimalist music aims to convey or facilitate meaning is perhaps not so surprising when we consider that minimalism actively contradicts the very tradition of Russian music, which is essentially 'maximalistic' in its nature: a nature that has throughout history served as an emotional catharsis to a far greater extent than the music of other locations. Russian music has, within its genealogical make-up, an introspective as well as retrospective characteristic. We can observe an ongoing need to reflect upon sociological concerns and to make reference to emotional, spiritual or ethereal aspects as an integral part of its creative activity and development. Minimalism, adopted through a Russian perspective, is much more likely to develop an additional semantic component; a darker and more subjective undercurrent as a result of the pre-conceptions and expectations of its composers and their view of their art as a means of confession. Ivashkin, in discussing this characteristic, states that: 'the Russian style is first of all, a metaphysical one. It tries to ensure that all the events, all the written notes or colours do not conceal the content

of the work. The real content, the real tensions are between the words, the colours or the sounds'.[23]

It is apparent, however, that there are a number of problems relating to the Russian variant, both as a practice and as an aesthetic, with it having acquired certain negative connotations. Despite a lengthy presence on the Russian music scene, the variant still operates as a marginal faction. As to its profile outside of the former Soviet Union, it is almost non-existent, in contrast to, say, the repertoire of other former Soviet composers who have employed ascetic forms and modal and/or tonal languages such as Pärt or Silvestrov. The reasons for this are, I suggest, partly stylistic but also partly historical and cultural. First, the Russian variant possesses a degree of notoriety, being viewed by many as compositionally 'regressive' in light of its simplicity of form, texture and harmonic organization, alongside its use of modal and/or tonal language. This has led to the charge – especially in relation to Martynov and Rabinovitch-Barakovsky – of them being 'bad composers', of being 'unable to control one's material', although we can note that in many instances critics forgo the actual distinction between a composer who is *unable* to produce a more complex, event-filled and musically progressive form, and one who, having previously been a leading and acclaimed exponent of the Avant-garde, has consciously forsaken these compositional characteristics in line with his own aesthetic. Second, in a musicological context, the variant's structural configurations also become a point of contention in that they are deemed unworthy of analysis, due to their transparency and resulting lack of 'penetrability', with this leading to a distinct lack of research into the variant, both in Russia and beyond. While such criticisms can clearly be applied to all minimalist musics, there are in addition, those which are wholly specific to the Russian variant. These concern its 'pro-Western' character, its 'non-Russian' language and its 'hybrid' qualities, as well as its synthetic and peculiar nature. A regular accusation is that the variant is modeled structurally and to a degree stylistically upon a Western compositional trend, with this leading to a criticism of its supposed lack of originality. Further criticisms involve its 'non-Russian' language alongside its so-called 'propagation' of pluralism. An example of this would be its juxtaposition of dodecaphonic (micro-) structures with elements that are 'historic', with Hakobian describing the variant as 'odd and obviously artificial'.[24] This leads onto a further charge: that the variant is stylistically less convincing than the American minimalist model from which it originated. The second generation composer Sergei Zagny states that: 'Russian minimalism is

23 *Ivashkin A*. (1992). The Paradox of Russian Non-Liberty // The Musical Quarterly. Volume 76. No. 4 (Winter 1992). P. 549.

24 Levon Hakobian: Interview with author: 15th February 2008, Moscow.

really the most obvious example of postmodernist music that exists in Russia today. There is nothing new or progressive about it, even in my own music. It has a fifty-year old foundation. Martynov, Pelecis and Rabinovitch-Barakovsky constantly look backwards to the past, connecting minimalism to historical styles. What is the future in this music?'[25]

There is, however, a much more serious accusation: that the composers themselves are purposefully stripping Russian music of its national identity as regards its aesthetic of symbolism and expression. This accusation is raised predominantly by Russians who perceive American minimalism's original aesthetic of non-referentiality correctly and who believe that these composers, in adhering to minimalist techniques, have consciously rejected Russian and Soviet music's primary function of conveying some important, weighty and earnest meanings, and are thus 'diluting' its propensity for 'real art' and rescinding its legacy and traditions. Hakobian refers specifically to this criticism, stating that: '[the variant] is considered by many to be non-Russian because it is supposed to be less than music. [The consensus is that] it seeks to be soulless and therefore cannot be considered worthy in line with the music of Shostakovich, Schnittke and others who understood that it is their duty to express ideas <...>. Paradoxically, Russian minimalism's most offensive characteristic is not its language, but the fact that it has stepped aside and has no wish to speak to anybody, intellectuals or the common man alike'. He goes on to assert that 'As such, there are many who see these composers' use of the minimalist style as the pouring of Russian integrity into a Western black hole'.[26]

This very real criticism highlights a very serious problem: the fact that the Russian variant is widely and commonly misunderstood. Its primary aim of functioning as discourse is commonly overlooked. The listener encounters the variant – or to be more precise, its structures and configurations – with no prior information as regards its aesthetic or intended significations, and misinterprets it, failing to recognize that it has been constructed with the aim of conveying meaning. The work is therefore approached as something resembling a compositionally 'watered-down' and slightly quirky version of its American counterpart, with the assumption being that it too comprises only abstraction. The listener does not expect (or therefore even search for) traces of the intended meaning when coming into contact with its compositional form, thus it is perceived merely as a bizarre entity: unoriginal and historically and culturally misplaced. Without an awareness of the

25 Sergei Zagny: Interview with author: 1st August 2004, Moscow.
26 Levon Hakobian: Interview with author: 27th April 2001, Moscow.

composer's intent, the variant loses its true identity, that is, the unique and culturally-bound distinctiveness that distinguishes it from any other. Even in cases where the variant's aesthetic intention is acknowledged, the significations intended are often still not understood. There are, I suggest, three main reasons for this. First, there is the minimalist form itself: this being too ascetic and limited in signifiers to produce or sustain complex significations. Conversely, the listener therefore brings unwanted meaning to the musical structure. Second, the minimalist form does not support narrativic development. Ironically, much of these composers' semantic import is narrativic, with this being actively at odds with the non-teleological minimalist structure. Third, there is the complexity of the semantic import that they wish to convey, with these being too abstract or intangible, when positioned within the minimalist context.

There is however, at least some positive regard for this music, in the form of a number of more recent Russian-Western collaborations. First, there is the collaboration between Martynov and the American string quartet, Kronos (established in San Francisco in 1973). Kronos have had, throughout their highly successful fifty-year career, an unusual approach to repertoire, choosing to perform only music written by contemporary composers, with much of their repertoire increasingly having been commissioned. Working with Martynov in 2012 to produce his album, 'The Beatitudes', Kronos invited Martynov in 2017 to become one of their 'Fifty for the Future': that is, their commission of fifty international composers (25 male/25 female) who will produce fifty new string quartets over a ten-year period, so as to develop international performance, education, and leave a legacy of 21st century string quartet repertoire for future generations. All works are expected to be included in Kronos' performance seasons and will be free to download as both score and recording from Kronos online library. In response, Martynov produced, in 2018, his quartet 'Andante Amoroso', which was given its world premiere at the Zaryadye Hall, Moscow on 6th March 2019. Martynov states that: 'Instead of using repetitive techniques and a gradual build-up of energy, I decided to try to maximize the amount of information in each 10-to-20-second interval. From the late Romantic to early Modernist styles of late Debussy and Webern, I saw this piece as a kind of pastiche of love songs and arias, adapted for the string quartet sound'.[27]

The success of Martynov's collaboration with the Kronos Quartet is particularly welcome given that both his music and philosophies have been criticized by Western audiences in previous decades; the most dramatic

27 Further information can be found at: *http://50ftf.kronosquartet.org/composers/vladimir-martynov*. Accessed 20 October 2021.

example of this occured in 2009, following the world premiere of his second opera, *Vita Nova* (2003, rev. 2008). Commissioned by Valery Gergiev and the Mariinsky Theatre in 2001, with the first act being realized as a semi-staged performance in St Petersburg as part of the White Nights Festival in June 2003, the original commission was dropped, before being taken up by Vladimir Jurowski, Principal Conductor of the London Philharmonic Orchestra, in 2008. Based upon Dante's original 1294 text – an expression of courtly love, written in a prosimetrum style – the opera's narrative structure as adapted by Martynov was overly complex, with the Russian translation being poor, and the accompanying programme notes, designed for a British audience, giving little indication as to Martynov's compositional style or aesthetic. This, combined with the audience being unfamiliar with Russian minimalist music as a genre and indeed, with Martynov's intentions for the work, led to a disappointing world premiere in London on 18th February 2009. Despite first-rate performances by the soloists, the premiere was badly received with scores of ticket holders leaving the hall prematurely and the British broadsheet reviews being unanimously vitriolic to the point of scandal. In November 2009, Martynov published a book-length response to these events[28], openly accusing both British audiences and critics alike for what he termed their intellectual and cultural laziness; not least in that the critics had not only misunderstood the work's semantic import but moreover, had mistakenly confused pastiche with quotation, criticising the work for its alleged excessive use of pre-existing material and even citing examples which they perceived to be present, when in fact no direct quotation had been employed. A second performance took place in New York on the 25th of February 2009, and was again badly received, for similar reasons. This seemed to signify an inherent misunderstanding between Russian composer and Western concert-goers.

On the other hand, the second-generation minimalist composer and pianist Anton Batagov, after being the first Russian to both perform and record all of Philip Glass' 'Etudes', was chosen by Glass to be the recipient of a new minimalist work: 'Distant Figure: Passacaglia' for Solo Piano' (2018): this being the first piano work composed by Glass since 'Etude No.20', written in 2012. Regarded by Glass as a cosmic companion piece to 'Mad Rush' (1979), and therefore the second half of a diptych written almost 40 years later, 'Passacaglia' was given its Russian premiere by Batagov at the Zaryadye Hall, Moscow in April 2018. In this, the doors are opening for a greater understanding of American minimalism by these Russian composers, as well as for a greater awareness of Russian minimalism music by Western audiences.

28 *Мартынов В. И.* Казус Vita Nova. М.: Классика-XXI, 2010.

REFERENCES

1 *Epstein M.* The Dialectics of Hyper // Russian Postmodernism. New York: Berghahn Books, 1999.

2 *Ivashkin A.* Letter from Moscow – Post October Soviet Art: Canon and Symbol // The Musical Quarterly. Volume 74. No. 2 (Spring 1990). P. 303–317.

3 *Ivashkin A.* (1992). The Paradox of Russian Non-Liberty // The Musical Quarterly. Volume 76. No. 4 (Winter 1992). P. 543–556.

4 *Katunian M.* Vladimir Martynov's Parallel Time // Tsenova V. (ed.) Underground Music from the Former USSR. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

5 *Macan E.* Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counter-Culture. Oxford: Oxford University Press, 1997.

6 *Мартынов В. И.* Казус Vita Nova [*Martïnov V. I.* The Case of *Vita Nova*]. М.: Классика-XXI [Moscow: Klassika-XXI], 2010.

УДК 78.06
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
М. П. Мусоргский, Б. В. Асафьев, Игорь Глебов, П. А. Ламм, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Римский-Корсаков, опера «Борис Годунов», ГАТОБ.

Александрова В. А.

Б. В. Асафьев в работе над наследием М. П. Мусоргского (1928)

*Публикация эпистолярных материалов и архивных документов**

Комплект материалов, посвященных работе Б. В. Асафьева над наследием М. П. Мусоргского, состоит из трех взаимосвязанных между собой частей: 1) вступительная статья; 2) неопубликованная переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом с января по февраль 1928 года; 3) первая версия статьи Б. В. Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?». На основе архивных материалов из фондов Российского государственного архива литературы и искусства, Российского национального музея музыки и Музея Большого театра России представлена панорама творческих, научных и организационных задач, возникших в начале 1928 года в период активной подготовки премьеры оперы «Борис Годунов» в ГАТОБ (16 февраля) и написания сборника статей «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского». Впервые показан конфликт между коллегами по «восстановлению подлинного Мусоргского» Б. В. Асафьевым и П. А. Ламмом, приведший впоследствии к неприятию П. А. Ламмом асафьевской оркестровки оперы «Хованщина» (1931), и прекращению совместной работы двух ученых по публикации Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского.

* Настоящая публикация подготовлена в рамках выполнения исследовательского гранта РФФИ № 19–012–00395\19: «Неизданное наследие Б. В. Асафьева: научные концепции, публицистические работы, эпистолярий, музыкально-театральные труды (по архивным материалам о творчестве М. П. Мусоргского)».

Key Words
M. P. Musorgsky, B. V. Asaf’yev, Igor’ Glebov, P. A. Lamm, N. A. Rimsky-Korsakov, A. N. Rimsky-Korsakov, opera Boris Godunov, GATOB.

Vasilisa Aleksandrova

Boris Asaf’yev’s Work on Modest Musorgsky’s Legacy (1928). Publication of Epistolary Materials and Archival Documents

The set of materials pertaining to Boris Asaf’yev’s work on Modest Musorgsky’s legacy consists of three interrelated parts: (1) introductory article; (2) the previously unpublished correspondence between Asaf’yev and Lamm from January – February 1928; (3) the first version of Asaf’yev’s article ‘Why Musorgsky’s Boris Godunov should be performed in its original version?’ On the basis of the archival materials from the Russian State Archive of Literature and Art, Russian National Museum of Music and the Museum of the Bolshoy Theatre, a large panorama of creative, scholarly and organizational problems is presented, which emerged in the beginning of 1928 during the period of active preparations for the première of *Boris Godunov* in the State Academic Theatre of Opera and Ballet (GATOB) and the work on the collection of articles ‘To the Restoration of Musorgsky’s *Boris Godunov*’. It is shown for the first time that the colleagues working on the ‘restoration of authentic Musorgsky’ entered into conflict, which would later lead to Lamm’s refusal to accept Asaf’yev’s orchestration of *Khovanshchina* (1931) and to the interruption of both scholars’ work on the publication of Musorgsky’s Complete Works.

Публикация архивных документов, раскрывающих подробности работы Б. В. Асафьева над статьями, включенными в авторский сборник «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского», является закономерным и важным шагом для заполнения лакуны в наших знаниях о музыкально-художественном явлении, вошедшем в историю под названием «восстановление подлинного Мусоргского». Настоящий текст является вступительной статьей к серии публикаций, включающих: 1) фрагмент переписки Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом с 13 января по 2(?) февраля 1928 года, 2) первую версию статьи Б. В. Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?». Все материалы публикуются впервые.

Отметим, что вторая половина 1920-х годов была временем, когда активно шли профессиональные споры вокруг проблемы издания и исполнения произведений Мусоргского в авторских версиях взамен прочно вошедших в практический музыкально-театральный обиход творческих редакций Н. А. Римского-Корсакова.

В полемической борьбе за то, чтобы авторская версия оперы «Борис Годунов» получила приоритет перед обработкой, сделанной Н. А. Римским-Корсаковым, ведущую роль сыграл Б. В. Асафьев, опубликовавший в период 1926–1928 годов 12 статей и рецензий в периодических изданиях, а также авторский сборник «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского». Помимо Асафьева в поддержку «подлинного Мусоргского» в это время выступали В. М. Беляев, Е. М. Браудо, Н. А. Малько. Стоит отметить, что П. А. Ламм в этот период в печати не высказывался[1].

1 См.: *Тетерина Н. И.* Значение и роль Б. В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки – д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. Санкт-Петербург; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2, ч. 1. С. 48, 51.

Конфликт между сторонниками и противниками авторской версии «Бориса Годунова» стал особенно напряженным в 1927 году. Племянница П. А. Ламма, Ольга Павловна Ламм, так описала события этого года: «1927 год проходит для Павла Александровича под знаком борьбы за авторскую редакцию “Бориса Годунова”, у которой появляются могущественные противники в лице А. К. Глазунова, семьи А. Н. Римского-Корсакова, А. Житомирского в Ленинграде и руководства Большого театра с Н. С. Головановым во главе в Москве. Не разбираясь в характере работ Ламма и Асафьева, они видят в них лишь покушение на высокий художественный авторитет Н. А. Римского-Корсакова и даже личный карьеризм»[2].

Сильным ударом для П. А. Ламма стала состоявшаяся в том же 1927 году премьера оперы «Борис Годунов» в московском Большом театре (ГАБТ). Планируя постановку, театр запросил для ознакомления у издательства – Музсектора Госиздата – пробные оттиски клавира под научной редакцией П. А. Ламма. Но решение о постановке было принято не в пользу новой ламмовской версии, а в пользу привычной для музыкантов художественной редакции Н. А. Римского-Корсакова.

Тем не менее, позже обнаружилось, что в спектакль Большого театра включена «Сцена у собора Василия Блаженного», ранее не публиковавшаяся и никогда не исполнявшаяся, ни в концертах, ни в театрах. Ламм был убежден, что в Большом театре сняли копию с отредактированных им нотных материалов, чтобы затем поручить М. М. Ипполитову-Иванову оркестровку необходимой сцены. Ипполитов-Иванов же утверждал, что запросил из Ленинграда копии автографов Мусоргского[3].

К премьере «Бориса Годунова» в Большом театре была опубликована брошюра, одним из авторов которой выступил А. Н. Римский-Корсаков (сын композитора Н. А. Римского-Корсакова)[4]. В очерке «Н. А. Римский-Корсаков в качестве редактора “Бориса Годунова” Мусоргского» Андрей Николаевич

2 *Ламм О. П.* П. А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 344.

3 Копии документов, связанных с конфликтом вокруг постановки «Бориса Годунова» в 1927 году в ГАБТ, хранятся в фонде Ламма в РГАЛИ: Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364.

4 *Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. Показательно примечание от издательства, помещенное в постраничной сноске к статье А. Н. Римского-Корсакова в этом издании: «Печатая статью А. Н. Римского-Корсакова без всяких изменений, издательство считает необходимым отметить разницу во взглядах Е. М. Браудо, автора предыдущего очерка, и А. Н. Римского-Корсакова на значение оригинальной авторской редакции “Бориса”». Там же. С. 40.

критически высказался о научной работе Ламма и Асафьева над восстановлением оперы по автографам Мусоргского. Асафьев ответил пылкой статьей «Безграмотен ли Мусоргский?»[5], еще более обострившей и ранее существовавший конфликт.

На фоне этих событий вышел в свет клавир оперы «Борис Годунов» в научной редакции П. А. Ламма (1927)[6]. Одновременно шла работа над подготовкой к изданию партитуры оперы (которой занимался Асафьев совместно с Ламмом) и начались репетиции в ленинградском Государственном академическом театре оперы и балета (ГАТОБ, бывшем Мариинском театре), где была запланирована постановка оперы в авторской оркестровке и контаминативной (сводной) редакции, выполненной Ламмом и Асафьевым.

Ко времени премьеры «Бориса Годунова» в ГАТОБ Музсектор Госиздата планировал выпустить научный сборник[7], посвященный «Борису Годунову» в «подлинной версии» Мусоргского. Авторами статей этого сборника были члены Комиссии по изучению русской музыки Государственной академии художественных наук (ГАХН): Б. В. Асафьев (под псевдонимом Игорь Глебов), П. А. Ламм, В. М. Беляев, А. А. Хохловкина, В. В. Яковлев, М.-Д. Кальвокоресси (член-корреспондент ГАХН). Однако выход этого издания задерживался. Тем временем, премьера в ГАТОБ была назначена на 16 февраля 1928 года.

Желая накануне появления спектакля показать научную и художественную позицию постановочного коллектива, Асафьев в письме Ламму от 5 января 1928 года предложил опубликовать отдельную брошюру, носящую более популярный характер и приуроченную к премьере оперы: «Надо скорее уговорить Музсектор на брошюру о “Борисе”. В ней должна быть маленькая *ваша*[8] статья (ход и цель работы с указанием состава редакционного свода, т.е. клавира), затем моя – почему надо ставить подлинного “Бориса”, затем Радлова[9]

5 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. № 22. С. 282–283.

6 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского ун-та, 1927.

7 *Мусоргский М. П.* «Борис Годунов»: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

8 Здесь и далее курсив оригинала.

9 Радлов, Сергей Эрнестович (1892–1958) – театральный режиссер, режиссер и художественный руководитель ГАТОБ. Режиссер постановки «Бориса Годунова» в ГАТОБ 1928 года.

и Дранишникова[10]. Всего листа на 1 ½. Это надо, надо и надо. Уговорите кого следует»[11].

Ламм договаривается о публикации такой брошюры, однако выказывает нежелание писать статью: «Вы знаете, какой труд для меня всякое писание. Если Вы найдете нужным я, понятно, напишу, но не скорее и не лучше было бы, если [бы] Вы в Вашей статье вкратце упомянули о моей работе, об ее принципах и результатах»[12]. Также Асафьев понимает, что Дранишников и Радлов не обладают временем для написания статей в столь сжатые сроки.

Поэтому уже через несколько дней, 9 января, Асафьев пишет Ламму: «Я откинул мысль о брошюре с Радл[овым] и Драниш[никовым]. Им некогда и это затянет дело»[13], однако повторяет просьбу о необходимости издания: «брошюра – пламенная и четко ставящая проблему – очень нужна *до* постановки»[14].

Тогда же Асафьев присылает Ламму две свои готовые статьи, одна из которых, «Мусоргский-инструментатор», предполагалась к изданию в сборнике ГАХН, а вторая – «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» – была предназначена для брошюры, приуроченной к постановке ГАТОБ.

Прочитав вторую статью – «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?», Ламм высказал обширные и резкие замечания, состоящие из 38 пунктов, которые он изложил на пяти машинописных страницах[15].

Показателен тот факт, что именно с этого письма Ламма Асафьеву, датированного 13 января 1928 года, начинается корпус нео-

10 Дранишников, Владимир Александрович (1893–1939) – дирижер. С 1925 года – главный дирижер и заведующий музыкальной частью ГАТОБ. Дирижер постановки «Бориса Годунова» в ГАТОБ 1928 года.

11 *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 5 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 2. Опубл. в: Переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975. С. 138.

12 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 28. Опубл.: Там же. С. 139.

13 *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5. Опубл.: Там же. С. 140.

14 *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5–5 об. Опубл.: Там же.

15 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Б. п. Машинописная копия этого письма также имеется в фонде П. А. Ламма. См.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–3. Экземпляр, хранящийся в РНММ, содержит многочисленные комментарии, написанные рукой Б. В. Асафьева. Их происхождение он объясняет в письме П. А. Ламму от 15 января 1928 года: «Всем вашим поправкам я внял, но ни с одной не согласен и против каждого вашего замечания написал ответ» (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 10).

публикованной переписки двух ученых. Более ранние письма были опубликованы О. П. Ламм в 1975 году[16], хотя и с существенными сокращениями.

К периоду работы Асафьева над сборником статей «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского», приуроченным к премьере оперы в ГАТОБ, относятся 11 писем и одна телеграмма, а именно:

– четыре письма Ламма – Асафьеву за период с 13 января по 1 февраля 1928 года[17];
– семь писем и одна телеграмма Асафьева – Ламму за период с 14 января по 2 февраля(?) 1928 года[18].

Помимо этого, в фонде Ламма в РГАЛИ сохранились многочисленные документы, отражающие разные этапы работы Асафьева над статьями, вошедшими в его авторский сборник. Поражает объем подготовительной работы, проделанной Асафьевым для написания брошюры, в печатном виде занявшей 72 страницы. Черновые материалы включают:

– два варианта статьи «Музыкально-драматургическая концепция оперы “Борис Годунов” Мусоргского» (рукописный черновик[19] и машинописный чистовик[20]);
– два варианта статьи «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского» (рукописный черновик[21] и машинописный чистовик[22]);
– три варианта статьи «Оперный оркестр Мусоргского» (машинописный чистовик первой версии текста статьи, датированный 7 января 1928 года и озаглавленный «Мусоргский-инструментатор»[23], рукописный черновик с машинописными вклейками[24], машинописный чистовик[25]);
– статья «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» (машинописный чистовик с рукописными пометами П. А. Ламма)[26];
– разрозненные фрагменты, вставки, относящиеся к разным вариантам статей этого сборника[27].

Из перечисленных материалов наибольший интерес представляет текст, содержащий первоначальную версию асафьевской статьи «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?»[28] до внесения в нее редакторских изменений, спровоцированных Ламмом. Этот источник содержит маргинальные пометы и комментарии Ламма, по большей части повторяющие другими словами замечания, изложенные им в тексте письма от 13 января 1928 года[29].

Процесс совместной работы Асафьева и Ламма над редактированием сочинений Мусоргского требует некоторых пояснений. Поскольку Ламм жил в Москве, а Асафьев – в Детском Селе под Ленинградом, общение между ними происходило в письменном виде. Асафьев присылал Ламму почтой свои статьи по мере их готовности, Ламм при прочтении делал на полях пометы, а затем, опираясь на них, излагал в ответном письме развернутые замечания. По свидетельству Ламма, при первом прочтении статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» присутствовал его близкий друг, композитор А. А. Шеншин[30].

16 Переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975. С. 104–141.
17 РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42; РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278–1280; Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1162.
18 РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78; РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1268.
19 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Рукописный черновик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 2–45.
20 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 1; Л. 46–78.
21 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского. Рукописный черновик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 79–82.
22 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского. Машинописный чистовик РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 83–88.

23 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Мусоргский-инструментатор. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146–152.
24 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оперный оркестр Мусоргского. Рукописный черновик с машинописными вклейками. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 89–98.
25 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оперный оркестр Мусоргского. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 99–104.
26 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? Машинописный чистовик с рукописными пометами П. А. Ламма. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 105–123.
27 РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 124–145.
28 РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 105–123.
29 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278; РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–3.
30 Шеншин, Александр Алексеевич (1890–1944) – композитор, музыковед, дирижер, педагог. О присутствии Шеншина в момент прочтения статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» Ламм рассказывает в письме Асафьеву от 22 января 1928 года.

Происхождение помет на полях сохранившегося в архиве Ламма машинописного текста этой статьи Асафьева не вполне понятно. В письме Асафьеву от 13 января 1928 года Ламм сообщает: «На посылаемой Вам копии я на полях ставлю черту и № – к этому месту и будет относиться мое замечание»[31]. Однако на полях документа присутствуют не номера, а знаки вопроса. В то же время фрагменты текста статьи Асафьева, к которым относятся эти вопросительные знаки, в точности соотносятся с замечаниями, изложенными Ламмом в тексте его письма. Вероятно, в архиве Ламма сохранилась одна копия, а Асафьеву была отправлена другая[32]. В любом случае, факт совпадения рукописных помет с замечаниями, изложенными в письме, позволяет атрибутировать данный документ как первоначальную версию статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?».

Среди всего объема замечаний Ламма к первому варианту статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» можно выделить несколько важных категорий:

1. Ламм смягчает критические выпады в адрес творческой редакции Н. А. Римского-Корсакова.

Следует разъяснить, что позиция Асафьева в отношении творческой обработки оперы «Борис Годунов», выполненной Римским-Корсаковым была достаточно умеренной. Он признавал художественные достоинства этой версии и ее большое историческое значение, однако считал, что авторская версия оперы имеет приоритетное право на издание, исполнение и изучение. Ради установления исторической справедливости он, очевидно, был готов на конфликт с коллегами, придерживавшимися мнения, что редакция Римского-Корсакова обладает бóльшими художественными достоинствами, чем оригинал Мусоргского.

Позиция Ламма была более противоречивой. Он, разумеется, также считал, что авторская версия оперы должна получить приоритет над творческой обработкой Римского-Корсакова. Однако, будучи более дипломатичным человеком, он стремился минимизировать конфликт со своими коллегами – учениками и родственниками Н. А. Римского-Корсакова (прежде всего с А. К. Глазуновым, М. О. Штейнбергом, А. Н. Римским-Корсаковым и его супругой Ю. Л. Вейсберг). При этом Ламм был серьезно обижен на А. Н. Римского-Корсакова за публикацию очерка в брошюре о «Борисе Годунове», приуроченной к премьере этой оперы в Большом театре СССР в 1927 году[33]. По этой причине он настаивал на усилении критических высказываний в адрес Андрея Николаевича: «я [бы] не церемонился разделывать всяких Андреев и присных с ним, и, может быть, катнул бы ряд цитат из его книжки по поводу постановки “Бориса” в Москве. Ругать их следует всячески»[34]. Но, видимо, опасаясь слишком сильного конфликта, просил также сгладить высказывания в адрес Николая Андреевича[35].

2. Ламм был не согласен с мнением Асафьева о равноценности всех авторских версий оперы.

По мнению Ламма, подлинной завершенностью обладает лишь первая авторская версия «Бориса Годунова», созданная в 1868–1869 годах и возвращенная Дирекцией Императорских театров автору на доработку. Версию оперы, зафиксированную в клавираусцуге, изданном В. В. Бесселем в 1874 году, Ламм не признает: «Для меня нет сомнений в том, что именно предварительная редакция “Бориса” является завершенной – вторая же есть порча первой и только»[36].

Но, скованный тисками собственной научной концепции, в соответствии с которой приоритет всегда остается за последним авторским вариантом текста, Ламм продолжает использовать термины «предварительная редакция»[37] (применительно к авторской версии

31 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

32 Косвенным подтверждением этой догадки можно считать слова Ламма: «Посылаю это письмо и *копию* [курсив мой.– *В. А.*] Вашей статьи спешной почтой...». *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 3.

33 *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков в качестве редактора «Бориса Годунова» Мусоргского // *Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 31–41.

34 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

35 По прошествии почти столетия после описываемого спора, очевидно, что опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова представляет собой крупное художественное явление и имеет, наряду с восемью версиями самого Мусоргского, полное право на издание, исполнение и изучение. См.: *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* В редакции Римского-Корсакова... (опера «Борис Годунов»). Исторический очерк // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 64–74.

36 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1 об.

37 Термин не был изобретен Ламмом, а был заимствован у В. Г. Каратыгина, писавшего в 1917 году, что: «Сочинение оперы [“Борис Годунов”] имеет многосложную историю. Первая, так сказать, предварительная редакция выработана Мусоргским 1868–1870 гг.». См.: *Каратыгин В. Г.* Перечень сочинений М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5/6. С. 230.

1868–1869 годов) и «основная редакция» (применительно к редакции 1874 года), игнорируя тот факт, что определение «предварительная» понимается как еще не завершенный и в чем-то даже эскизный вариант, а определение «основная» – напротив, как окончательный, финальный вариант[38].

Асафьев же высказывает гениальную догадку, подтвердить которую музыкальная наука смогла лишь шесть десятилетий спустя. Он настаивает на наличии более чем двух авторских версий текста оперы и утверждает самостоятельную художественную ценность каждой из таких версий: «Можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы, но нельзя сказать, что лишь известная нам по клавиру 1874 г[ода] редакция имеет право быть исполненной»[39].

Исследовательская работа по выявлению авторских вариантов текста оперы была проведена лишь в конце 1980-х годов В. И. Антиповым, раскрывшим семь авторских версий[40]. Спустя еще 30 лет Н. И. Тетерина и Е. М. Левашев уточнили их число до восьми[41] и реконструировали нотный текст всех этих версий. Клавир оперы «Борис Годунов» в авторских версиях 1868–1874 годов опубликован в I–II томах Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского (2020)[42].

3. Ламм не был согласен с идеей Асафьева об импровизационном характере творческого процесса Мусоргского.

Самые значительные возражения у Ламма вызывает тот раздел статьи Асафьева, где он характеризует творческий метод Мусоргского.

38 Тут важно упомянуть, что А. Н. Римский-Корсаков занимал полностью противоположную позицию по данному вопросу, считая более совершенной авторскую версию «Бориса Годунова», зафиксированную в клавире 1874 года. И именно это расхождение было одним из самых существенных в его конфликте с Ламмом и Асафьевым.

39 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111.

40 *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 70–85.

41 *Левашев Е., Тетерина Н.* К публикации клавира оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // Мусоргский М. П. Полное академическое собрание сочинений. Т. I: Борис Годунов: Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. Часть I / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020. С. VII–XV.

42 *Мусоргский М. П.* Полное академическое собрание сочинений. Т. I–II: Борис Годунов: Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. Части I–II / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020.

В письме от 13 января 1928 года Ламм констатирует: «Мусоргский-импровизатор. Вот здесь мы с Вами кардинальным образом расходимся, или разно трактуем слово импровизация. Что хотите, только Мус[оргский] не импровизатор»[43]. С точки зрения Ламма, Асафьев, вводя термин «импровизатор», тем самым «легализует» разного рода вольности в обращении исполнителей с авторским текстом: «Опасен тот путь, на который Вы толкаете режиссеров, которые без того-то считают излишним вообще считаться с композитором – а здесь еще такой знаток как Игорь Глебов сам разрешает это делать»[44].

Асафьев же использовал понятие «импровизация» совсем в другом смысле. Ключ к пониманию своей трактовки он дал в письме к Ламму от 20 января 1928 года, где сообщил, что имеет в виду «новое – а, в сущности, очень старое понимание импровизации как формального принципа, присущее еще commedia dell'arte»[45].

Как известно, комедия дель арте – это жанр итальянского театрального представления, основанный на импровизации, с участием устойчивых персонажей (масок). Актеры опирались на сценарий, в котором был расписан порядок действий, однако отсутствовали конкретные реплики[46]. При этом актеры комедии дель арте часто не сочиняли эти реплики, а использовали существовавший у них в памяти запас театральных пьес, монтируя их фрагменты в соответствии с драматургическими задачами конкретного представления.

Театровед М. М. Молодцова, автор отдельного исследования о комедии дель арте, называет такую импровизацию «средством отбора сценичных ("работающих") литературных блоков пьес, методом их корректировки и выработки принципов драматургической сценичности»[47] и уточняет, что «у профессиональных актеров драматургия все время включена в процесс формотворчества»[48]. То есть речь идет о возможности создания разных драматургических концепций одного и того же сочинения посредством комбинаций различных частей.

43 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

44 Там же. Л. 1 об.

45 *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 20 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 14.

46 Подробнее см. *Андреев М. Л.* Комедия дель арте // Большая российская энциклопедия. Режим доступа: *https://bigenc.ru/literature/text/2622301* (дата обращения: 21.10.2021).

47 *Молодцова М. М.* Комедия дель арте: История и современная судьба. Л.: ЛГИТМИК, 1990. С. 8.

48 Там же.

Именно это и имел в виду Асафьев применительно к опере Мусоргского «Борис Годунов», когда утверждал, что существует множество вариантов сценического воплощения этой оперы. Это становится возможным благодаря тому, что «форма <…> представляется ему [Мусоргскому. – *В. А.*] не в виде окончательно выкристаллизовавшейся и обобщенной, а как некое постоянное приближение ко все более точному воплощению дразнящего воображение образа. Форма <…> индивидуализируется в ряде вариантов»[49].

Стоит отметить, что термины «импровизация», «импровизационность», «импровизатор» действительно не выражают в полной мере того смысла, который вкладывал в них Асафьев в контексте своей статьи. Более того, использование этих терминов могло бы открыть простор для неверных интерпретаций. На эту проблему указывал Ламм в письме Асафьеву от 17 января 1928 года: «понятие импровизация и импровизатор Вы трактуете особым образом, Вы вжились в это Ваше определение и не ожидаете того, что другие-то могут как-либо иначе трактовать это понятие или это слово»[50]. Кроме того, он напоминал об аудитории, которой была предназначена эта работа: «Ведь все-таки Ваша эта статья не есть опыт того или иного исследования, а есть популярная, если хотите с оттенком полемическим, брошюрка по вопросу больному, требующая очень определенных тезисов и положений»[51].

В итоге Асафьев написал еще одну статью, в которой более подробно и однозначно раскрыл свою идею об «импровизационности» – а точнее, «вариантности» творческого метода Мусоргского. Статья получила название «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского» и стала своеобразным введением к сборнику.

Тогда же Асафьев предложил еще одно компромиссное решение – издать сборник, состоящий лишь из его собственных статей, чтобы он мог «отвечать сам за себя»[52]. Ламм принял это предложение.

49 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1928. С. 7. Подобные мысли встречаются и в первой части труда Асафьева «Музыкальная форма как процесс», написанной им в 1925 году, доработанной в 1929 и опубликованной в 1930. См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

50 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 17 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 4 об.

51 Там же.

52 *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 15 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 11.

Однако Асафьев при публикации своего сборника, вынужденно учел большинство замечаний. Причины он сам сформулировал в своем неотправленном письме Ламму (14 января): «Не любя не заканчивать раз взятого дела, я сделал его по вашим указаниям, п[отому] что чувствовал за вами многоликое множество людей, к[отор]ые сделают те же возражения. <…> Теперь все выправлено, высушено, и статья потеряла свою остроту»[53]. Считая себя в ответе за общее дело «восстановления подлинного Мусоргского», Асафьев и тогда, и позднее оставлял за Ламмом право последнего решения всех важных вопросов[54].

История создания сборника Б. В. Асафьева «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского» удивительным образом напоминает историю создания Мусоргским оперы «Борис Годунов». Так же, как и в случае с оперой Мусоргского, первоначальный вариант текста статей не был принят и был под давлением подвергнут авторским изменениям.

Напомним также, что вслед за премьерой оперы в ГАТОБ последовала широкая общественная дискуссия, нашедшая отражение в прессе, публичных выступлениях[55], личных документах, переписке, мемуарных источниках того времени. А спустя несколько лет, в 1930–1931 годах, описанный конфликт между двумя учеными, не пришедшими к согласию в понимании творчества Мусоргского, привела к отрицанию Ламмом асафьевской инструментовки «Хованщины»[56].

53 *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 14 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1268. Л. 1.

54 «Без вас я ничего не хочу предпринимать в отношении М[усоргско]го». См. *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5 об. Опубл. в: Переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975. С. 140.

55 См. стенограммы докладов С. Э. Радлова и В. А. Дранишникова, сделанных на заседании в Доме Искусств, посвященном постановке «Бориса Годунова» в первоначальной редакции Мусоргского. 26 марта 1928 года. СПбГМТиМИ. Отдел рукописей и документов. Ф. 68. Ед. хр. 65.

56 См. *Александрова В. А.* Проект постановки «Хованщины» М. П. Мусоргского в оркестровке Б. В. Асафьева // Художественное образование и наука. 2020. № 2. С. 95–102; *Александрова В. А.* Редакция П. Ламма – Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. Г. У. Лукина. Москва: ГИИ, 2018. С. 326–335.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Александрова В. А.* Проект постановки «Хованщины» М. П. Мусоргского в оркестровке Б. В. Асафьева // Художественное образование и наука. 2020. № 2. С. 95–102.

2 *Александрова В. А.* Редакция П. Ламма – Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. Г. У. Лукина. Москва: ГИИ, 2018. С. 326–335.

3 *Андреев М. Л.* Комедия дель арте // Большая российская энциклопедия. Режим доступа: *https://bigenc.ru/literature/text/2622301* (дата обращения: 21.10.2021).

4 *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 70–85.

5 *Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927.

6 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. № 22. С. 282–283.

7 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1928. С. 3–11.

8 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

9 *Каратыгин В. Г.* Перечень сочинений М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5/6. С. 223–235.

10 *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* В редакции Римского-Корсакова… (опера «Борис Годунов»). Исторический очерк // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 64–74.

11 *Левашев Е., Тетерина Н.* К публикации клавира оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // Мусоргский М. П. Полное академическое собрание сочинений. Т. I: Борис Годунов: Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. Часть I / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020. С. VII–XV.

12 *Молодцова М. М.* Комедия дель арте: История и современная судьба. Л.: ЛГИТМИК, 1990.

13 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского ун-та, 1927.

14 Мусоргский М. П. «Борис Годунов»: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

15 *Мусоргский М. П.* Полное академическое собрание сочинений. Т. I–II: Борис Годунов: Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. Части I–II / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020.

16 Переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975. С. 104–141.

17 *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков в качестве редактора «Бориса Годунова» Мусоргского // *Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 31–41.

18 *Тетерина Н. И.* Значение и роль Б. В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки – д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. Санкт-Петербург; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2, ч. 1. С. 33–54.

REFERENCES

1 *Aleksandrova V. A*. Proekt postanovki 'Khovanshchinï' M. P. Musorgskogo v orkestrovke B. V. Asaf'eva [The planned performance of Musorgsky's *Khovanshchina* in B. Asaf'yev's orchestration] // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art Education and Scholarship]. 2020. No. 2. P. 95–102.

2 *Aleksandrova V. A*. Redakciya P. Lamma – B. Asaf'eva operï M. Musorgskogo 'Khovanshchina'. Postanovka nauchnoy problemï na materiale arkhivnïkh dokumentov [Musorgsky's opera *Khovanshchina* edited by P. Lamm and B. Asaf'yev. Formulation of the scholarly problem on the material of archival documents] // Iskusstvoznanie: nauka, opït, prosveshchenie. Materialï mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii [Art Studies: Scholarship, Experience, Enlightenment. Materials of International Scholarly Conference] / Edited and compiled by G. U. Lukina. Moscow: GII, 2018. P. 326–335.

3 *Andreev M. L.* Komediya del' arte [Commedia dell'arte] // Bol'shaya rossiyskaya ēnciklopediya [Great Russian Encyclopaedia]: *https://bigenc.ru/literature/text/2622301* (accessed 21.10.2021).

4 *Antipov V*. Proizvedeniya Musorgskogo po avtografam i drugim pervoistochnikam: Annotirovannïy ukazatel' [Musorgsky's works after his holographs and other primary sources. Annotated catalogue] // Nasledie M. P. Musorgskogo: Sbornik materialov. K vïpusku Polnogo akademicheskogo sobraniya sochineniy M. P. Musorgskogo v tridcati dvukh tomakh [Musorgsky's Legacy. Collection of Materials. To the publication of the Complete Academic Edition of Musorgsky's Works in 32 volumes]. Moscow: Muzïka, 1989. P. 70–85.

5 *Braudo E. M., Rimskiy-Korsakov A. N*. 'Boris Godunov' Musorgskogo [Musorgsky's *Boris Godunov*]. Moscow and Leningrad: Kino-pechat', 1927.

6 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] Bezgramoten li Musorgskiy? [Was Musorgsky illiterate?] // Sovremennaya muzïka [Contemporary Music]. 1927. No. 22. P. 282–283.

7 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] Opït obosnovaniya prirodï i kharaktera tvorchestva Musorgskogo [An essay in substantiating the nature and the character of Musorgsky's oeuvre] // *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] K vosstanovleniyu 'Borisa Godunova' Musorgskogo: Sbornik statey [To the Restoration of Musorgsky's *Boris Godunov*. Collection of Articles]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1928. P. 3–11.

8 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] Muzïkal'naya forma kak process [Musical Form as a Process]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1930.

9 *Karatïgin V. G.* Perechen' sochineniy M. P. Musorgskogo [List of Musorgsky's Works] // Muzïkal'nïy sovremennik [Contemporary Musician]. 1917. No. 5/6. P. 223–235.

10 *Levashev E. M., Teterina N. I.* V redakcii Rimskogo-Korsakova… (opera 'Boris Godunov'). Istoricheskiy ocherk [In Rimsky-Korsakov's edition… (the opera *Boris Godunov*). A historical essay] // Muzïkal'naya akademiya [Music Academy]. 1994. No. 2. P. 64–74.

11 *Levashev E., Teterina N.* K publikacii klavira operï 'Boris Godunov' M. P. Musorgskogo v avtorskikh versiyakh 1868–1974 godov [To the publication of the piano-vocal score of Musorgsky's opera *Boris Godunov* in the author's versions of 1868–74] // Musorgskiy M. P. Polnoe akademicheskoe sobranie sochineniy. T. I: Boris Godunov: Avtorskie versii 1868–1974 godov. Klavir. Chast' I [Musorgsky M. P. Complete Academic Edition. Vol. 1: *Boris Godunov*. Author's versions of 1868–74. Piano score. Part 1] / Ed. by N. Teterina and E. Levashev. Moscow: GII, 2020. P. VII–XV.

12 *Molodcova M. M.* Komediya del' arte: Istoriya i sovremennaya sud'ba [Commedia Dell'Arte. Its History and Contemporary State]. Leningrad: LGITMIK, 1990.

13 *Musorgskiy M. P*. Boris Godunov: Opera v 4 d. s prologom: Syuzhet zaimstv. iz dram. khroniki A. S. Pushkina togo zhe nazvaniya s sokhraneniem bol'shinstva ego stikhov [*Boris Godunov*. Opera in 4 acts with prologue. The plot is borrowed from Pushkin's dramatic chronicle of the same name, with most of his verses retained] / Edited after the composer's holographs, supplemented with unpublished tableaux, scenes, excerpts and variants by Pavel Lamm. Moscow: Gos. izd-vo. Muz. sektor [State Publishing House. Music Section]; London: Oxford University Press, 1927.

14 Musorgskiy M. P. 'Boris Godunov': Stat'i i issledovaniya. Vïp. 1 [Musorgsky. *Boris Godunov*. Articles and Essays. Issue 1]. Moscow: Gos. izd-vo. Muz. sektor [State Publishing House. Music Section], 1930.

15 *Musorgskiy M. P.* Polnoe akademicheskoe sobranie sochineniy. T. I–II: Boris Godunov: Avtorskie versii 1868–1974 godov. Klavir. Chasti I–II [Complete Academic Edition. Vols. 1 and 2: *Boris Godunov*. Author's versions of 1868–74. Piano score. Parts 1 and 2] / Ed. by N. Teterina and E. Levashev. Moscow: GII, 2020.

16 Perepiska B. V. Asaf'eva s P. A. Lammom [Correspondence between B. Asaf'yev and P. Lamm] / Published by O. Lamm // Iz proshlogo sovetskoy muzïkal'noy kul'turï. Vïp. 1 [From the Past of the Soviet Music Culture. Issue 1]. Compiled and edited by T. N. Livanova. Moscow: Sovetskiy Kompozitor [Soviet Composer], 1975. P. 104–141.

17 *Rimskiy-Korsakov A. N*. N. A. Rimskiy-Korsakov v kachestve redaktora 'Borisa Godunova' Musorgskogo [Nikolay Rimsky-Korsakov as an editor of Musorgsky's *Boris Godunov*] // *Braudo E. M., Rimskiy-Korsakov A. N.* 'Boris Godunov' Musorgskogo [Musorgsky's *Boris Godunov*]. Moscow and Leningrad: Kino-pechat', 1927. P. 31–41.

18 *Teterina N. I.* Znachenie i rol' B. V. Asaf'eva v 'vosstanovlenii podlinnogo Musorgskogo' [Boris Asaf'yev's importance and role in the 'restoration of the authentic Musorgsky'] // M. P. Musorgskiy: Istoki. Istina. Iskusstvo: kollektivnoe issledovanie: po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashchennoy 180-letiyu so dnya rozhdeniya M. P. Musorgskogo (g. Velikie Luki – d. Naumovo, 15–17 marta 2019 g.) [Musorgsky: Sources, Truth, Art. Collective Research. After the materials of the International Scholarly and Practical Conference dedicated to the 180th anniversary of Musorgsky's birth. Velikiye Luki and Naumovo, 15–17 March 2019] / Rossiyskiy institut istorii iskusstv [Russian Institute for Art History]; edited and compiled by O. V. Kolganova; chief editor I. V. Macievskiy. Saint Petersburg and Velikiye Luki: RIII, 2019. Issue 2, part 1. P. 33–54.

Б. В. Асафьев. 1930-е
Место хранения: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. СПбГМТМИ ГИК 7948/5. ОФ 167949

П. А. Ламм. 1928
Место хранения: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 373. Л. 198

УДК 78.06
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
М. П. Мусоргский, Б. В. Асафьев, Игорь Глебов, П. А. Ламм,
Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Римский-Корсаков,
опера «Борис Годунов», ГАТОБ, переписка.

Александрова В. А.

Б. В. Асафьев – П. А. Ламм. Из неопубликованной переписки (1928)*

Публикация и комментарии В. А. Александровой

Данный материал представляет собой первую публикацию переписки Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом за неполные три недели 1928 года – с 13 января по 2 (?) февраля. Интенсивность эпистолярного общения двух ученых в эти дни связана с активной работой Б. В. Асафьева по написанию статей для сборника «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского» и их редактированием по замечаниям П. А. Ламма. Публикация сборника была запланирована к премьере оперы в редакции П. А. Ламма и Б. В. Асафьева в ленинградском Государственном академическом театре оперы и балета, состоявшейся 16 февраля 1928 года. Среди всей корреспонденции особо выделяется письмо П. А. Ламма от 13 января с критикой первоначального текста статьи «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?». Этот документ содержит многочисленные маргинальные пометы и комментарии прочитавшего ламмовские реплики Асафьева. Учитывая важность асафьевских доводов, также как и их эмоциональную составляющую, в постраничных сносках приводится не только фрагмент статьи, с которым у Ламма возникло несогласие, но также и текст асафьевских комментариев к конкретным ламмовским возражениям. Публикатором расшифрованы сокращения, безоговорочно исправлены описки, ошибки и иные неточности в текстах документов.

* Настоящая публикация подготовлена в рамках выполнения исследовательского гранта РФФИ № 19–012–00395\19: «Неизданное наследие Б. В. Асафьева: научные концепции, публицистические работы, эпистолярий, музыкально-театральные труды (по архивным материалам о творчестве М. П. Мусоргского)».

Key Words
M. P. Musorgsky, B. V. Asaf’yev, Igor’ Glebov, P. A. Lamm,
N. A. Rimsky-Korsakov, A. N. Rimsky-Korsakov, opera Boris Godunov,
GATOB, correspondence.

Vasilisa Aleksandrova

Boris Asaf’yev and Pavel Lamm: from an unpublished correspondence (1928). Published and commented by Vasilisa Aleksandrova

The present material introduces the previously unpublished correspondence between Boris Asaf’yev and Pavel Lamm dating from 13 January – 2(?) February 1928. The intensity of both scholars’ communication during those days was related to Asaf’yev’s active work on the articles for the collection ‘To the Restoration of Musorgsky’s Boris Godunov’ and on their revision in accordance with Lamm’s criticism. The publication of the collection was scheduled for the première of the opera in the edition of Lamm and Asaf’yev at the Leningrad State Academic Theatre of Opera and Ballet (GATOB), which took place on 16 February 1928. Lamm’s letter of 13 January criticizing the original text of Asaf’yev’s article ‘Why Musorgsky’s *Boris Godunov* should be performed in its original version?’ stands out among the whole correspondence. This document contains Asaf’yev’s numerous marginalia and comments referring to Lamm’s observations. Taking into account the importance of Asaf’yev’s reasons, as well as their emotional tone, in the footnotes to our article we have quoted not only the excerpts from the article that gave rise to Lamm’s objections, but also Asaf’yev’s comments to these objections. The editor has deciphered the abbreviations and corrected the slips of the pen, errors, and other inaccuracies in the texts of the documents.

1. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Б. п.[1]
Авторизованная машинопись[2]

Москва, 13 января 1928 года

Дорогой Борис Владимирович!

Вы дали мне право говорить с Вами совершенно откровенно, поэтому дерзаю переслать Вам обратно Вашу статью «Почему надо исполнять “Бориса [Годунова” Мусоргского] в подлинном виде» с некоторыми моими замечаниями. Должен предупредить, что Муз-сектор[3] берется ее набрать и отпечатать в самом срочном порядке, на что понадобится не более двух недель – поэтому у Вас еще есть время, если бы Вы согласились с некоторыми моими замечаниями, исправить кое-что и отпечатать. Для более скорого писания начал писать на машинке – оно и яснее. На посылаемой Вам копии я на полях ставлю черту и №[4] – к этому месту и будет относиться мое замечание. Предупреждаю, что не стану стараться доказать Вам то или иное мое воззрение – а просто только указать Вам вкратце основу моих мыслей, а Вы, надеюсь, на лету поймете, что я хотел сказать. Имейте также в виду, что наборщики прекрасно понимают Вашу рукопись, и при переделке Вы просто кроите присланную вам копию и вставляйте новые куски. Итак, начну. Причем не буду цитировать Ваших слов, а просто говорить свои сомнения.

1 Машинописная копия этого письма также сохранилась в фонде П. А. Ламма в РГАЛИ. См.: *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–3.

2 Документ содержит рукописные комментарии Б. В. Асафьева, приведенные далее в постраничных сносках.

3 Музыкальный сектор Государственного издательства РСФСР.

4 На полях статьи присутствуют не номера, а знаки вопроса. Однако эти знаки соответствуют замечаниям, изложенным в письме Ламма.

1. Вряд ли формально-тектоническое воззрение разрешит урезывание и сокращение эпизодов и сцен[5]. Вообще эта фраза в целом мне как-то мало понятна[6].
2. Может быть не все главное было заслонено, а одно из очень важных[7].
3. Имейте в виду, что нигде я не встречал того, чтобы Мус[оргский] называл «Бориса [Годунова]» народной музыкальной драмой – так ее окрестил Стасов[8] и присные с ним, но сам Мус[оргский] этого не делал. Кроме того – почему эта драма задумана и выполнена в ряде вариантов? – вы вообще вариантам приписываете такую роль, с которой мне трудно согласиться – о чем будет речь ниже [здесь и далее подчеркивания оригинала. – *В. А.*][9].

5 Комментарий Асафьева к пункту 1, относящийся к словам «урезывание и сокращение эпизодов и сцен»: «А Р[имский]-К[орсаков] это делал!». Асафьев имеет виду творческую редакцию и переоркестровку оперы «Борис Годунов», сделанную Н. А. Римским-Корсаковым.

6 Замечание Ламма относится к следующему заключению Асафьева: «Если смотреть на всякое музыкальное произведение, не касаясь его интонационной природы (т.е. характера и смысла звучания каждой ноты), и ограничиваться только формально-тектоническими воззрениями, то, конечно, безразличным для жизни и судьбы чьего-либо сочинения является факт большего или меньшего, вольного или невольного изменения мелодики и гармонической ткани, урезывания и сокращения эпизодов и сцен, наконец, превращения аскетически суровой фактуры произведения в роскошную и пышную и т.д.». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 106.

7 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Благодаря изменениям характера хоров Мусоргского, благодаря перестановке сцены под Кромами, как раз все главное в этой многострадальной опере было заслонено не главным, но зато выигрышным». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 106–107. Комментарий Асафьева к пункту 2: «Именно и только главное: вся интонация М[усоргско]го превратилась в интонацию Р[имского]-К[орсако]ва».

8 Стасов, Владимир Васильевич (1824–1906) – русский музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель.

9 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Нет спору: опера “Борис Годунов” Мусоргского – Римского-Корсакова является в полной мере ярким и художественно законченным произведением, но не надо путать ее с подлинной народной музыкальной драмой того же названия, задуманной и выполненной в ряде вариантов самим Мусоргским». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 107. Возражение Асафьева к пункту 3: «Это надо долго говорить. Вы неверно трактуете понятие варианта, как и понятие импровизации. Отсюда – все недоразумение».

4. Я бы выкинул слова «к счастью» – мы должны стоять выше подобных выражений – пусть себе это делают Андреи[10], а в вашей статье это для меня неприятно и чуждо[11].

5. Опять варианты – о чем речь будет дальше, лучше сказать материалов, сцен или что-либо иное[12].

6. Все это может быть и так, но [Н. А.] Римский[–Корсаков] абсолютно не считался с эмоциональной стороной музыки «Бориса». Он ее не понимал, но все-таки старался, хотя бы и по-своему, понять. Вряд ли также он столь ярко не понимал значение содержания в деле формы. Здесь Вы перегибаете палку в другую сторону и уж очень надсмехаетесь над Римским[–Корсаковым][13].

7. Я бы выкинул слова – «правда» – «после смерти» – по причине, о которой я говорил в 4-м пункте[14].

10 Римский-Корсаков, Андрей Николаевич (1878–1940) – музыковед, текстолог, музыкальный критик, философ. Сын и биограф Н. А. Римского-Корсакова. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Андрей», «Андреи», «André».

11 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «К счастью для Римского-Корсакова его редакция “Бориса” встретила широкое и общее признание». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 107. Комментарий Асафьева к пункту 4: «А Н[иколай] Я[ковлеви]ч [Мясковский] всегда говорит, что я не умею ругаться, и оттого меня не боятся. Ну, ладно. Вы – мой Н. А. Римский-Корсаков».

12 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Свод всего материала показывает, с одной стороны, что до сих пор мы знали едва ли более двух третей всей музыки “Бориса”, а с другой – что среди этих двух третей мы не знали многих ценнейших вариантов». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 107. Комментарий Асафьева к пункту 5: «Именно – варианты».

13 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Римский-Корсаков не церемонился с Мусоргским и во имя формального голосоведения, казавшегося ему единственно рациональным и непреложным голосоведением, не стесняясь, изменял фактуру Мусоргского и выравнивал все, что казалось ему шероховатым и резким. При этом он абсолютно не считался с эмоциональной стороной музыки “Бориса” и, как бы считая, что содержание и форма в музыке – вещи настолько друг к другу безразличные, что можно безнаказанно уложить в прокрустово ложе правоверной его теории и его личной практики – замыслы композитора совсем иных воззрений, иного музыкального типа и темперамента, иного душевного склада». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 108. Комментарий Асафьева к пункту 6: «Не считался! Очевидно, вы не знаете рассказов очень точных о процессе переделки».

14 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Но там, где сталкиваются две сильные индивидуальности, нельзя ожидать беспристрастного разрешения “редакторской проблемы”. Кто-либо из двух пострадает. Пострадал Мусоргский (правда – после своей смерти)». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 108.

8. Ох, слышит ли – переросли одни теории, въехали в другие. Вспоминаются слова Мус[оргского] – «врешь, все так же[15]»[16].

9. Давайте не вешать [так. – *В. А.*] запасы материалов – к чему это, опять-таки станем выше этого[17].

10. Противоречит концу Вашей статьи, где Вы говорите, что редакция Римского[–Корсакова] отжила свой век[18].

11. Вот здесь бы я не церемонился разделывать всяких Андреев и присных с ним и, может быть, катнул бы ряд цитат из его книжки по поводу постановки «Бориса» в Москве[19]. Ругать их следует всячески[20].

15 П. А. Ламм перефразирует известное выражение Мусоргского из письма В. В. Стасову от 16 и 22 июня 1872 г.: «“Ушли вперед!” – врешь, “там же”! Бумага, книга ушла – мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или иное с ним состряпалось, – там же! Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: там же!». Цит. по: *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. Кн. 1. М., 1971. С. 132.

16 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Наша эпоха слышит музыку Мусоргского без каких-либо посреднических услуг, потому что мы переросли формально-эстетские воззрения на музыкальную технику и теорию композиции». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 108. Комментарий Асафьева к пункту 8: «Если бы не слышали, то во 1) вы бы не добились издания, во 2) я бы не добился постановки, 3) хор бы не ликовал в М[ариинском] т[еатре]... Что касается теорий, то так устроен человек. Но новые теории включают в себе прежние. Ведь так и в науке и всюду!».

17 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Те же “правила”, которые помогли Римскому-Корсакову свой небольшой (в сравнении с Мусоргским) запас материала использовать на много лет, – те правила теснили воображение Мусоргского и искажали его замыслы». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 109. Комментарий Асафьева к пункту 9: «Почему “выше”, когда это правда? Р[имский]-К[орсаков] обязан тематически М[усоргско]му, а не наоборот».

18 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Все сказанное совсем не умаляет пользы работы Римского-Корсакова, и его редакция “Бориса Годунова” может жить, пока ей живется, так же как и сам Римский-Корсаков не отрицал права на существование за авторским подлинником». Комментарий Асафьева к пункту 10: «Не противоречит. Я говорю: может жить, пока живется. Там же я даю вывод».

19 *Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927.

20 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Скажу больше: в сущности, обо всем этом и толковать бы много не следовало, если бы противники и враги Мусоргского под видом якобы защиты и любви к его музыке не начинали бы каждый раз спора о том, кого надо предпочесть, Мусоргского или Римского-Корсакова, как только где-либо поведется речь о возможности исполнения подлинного “Бориса” и восстановления авторской концепции. Стыдно за то, какое умственное убожество, провинциализм и интеллигентское мещанство находят еще себе место в музыкальных кругах под видом охраны русской музыкальной культуры и традиций». Комментарий Асафьева к пункту 11: «Цитаты – лишнее. Вот это будет личным».

12. Вопли затравленного художника – это несколько преувеличенно, хорошо бы также упомянуть и письма к Шестаковой[21] – в которых есть еще более резкие выпады Мус[оргского] на изменников и предателей идеи чистого искусства[22].

13. Здесь Вы несколько противоречите себе в сравнении с Вашей же книжкой о Мусоргском[23].

14. Эту фразу я мало понимаю[24].

15. Мусоргский-импровизатор[25]. Вот здесь мы с Вами кардинальным образом расходимся, или разно трактуем слово импровизация. Что хотите, только Мус[оргский] не импровизатор. У него именно всегда имелась ясная идея. У него есть и завершенная форма – понятно, не с узкой точки зрения нашей теории о форме – но бесформенности я у Мус[оргского] никогда не ощущал. Мус[оргский] именно не сочинял вариант за вариантом и не шел от варианта к варианту. Предварительная редакция именно это нам ясно доказывает – она есть необычайно цельное, стройное, монолитное произведение. Именно не нужно знакомиться с вариантами отдельных эпизодов, а взять первую редакцию в целом. Все же варианты есть только мелкие поправки, иска[ние] более рациональных и сильных средств выражения твердо установленной идеи. Именно в «Борисе» вряд ли можно указать хоть бы на один вариант, меняющий в корне сущность или настроение данного места. Для меня нет сомнений в том, что именно предварительная редакция «Бориса» является завершенной[26] – вторая же есть порча первой и только. Не спасает дело, когда работая над переделками, Мус[оргский] увлекался кое-чем и создавал перлы – но к «Борису» они не идут, Мус[оргский] в «Борисе» [18]69 г[ода] куда сильнее, чем занимаясь подневольной работой творил чудеса в [редакции] [18]74 г[ода] – эти чудеса хороши, но не в плане «Бориса». Ваша ссылка на романсы меня также не убеждает[27], именно нельзя сказать, какой вариант завершеннее, но именно потому, что по существу они одно и то же и ни в коем случае не являются импровизациями на данную тему. Вы говорите – можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы – но ведь это не верно – есть только одна редакция «Бориса» – это предварительная, и есть порча этой редакции – клавир [18]74 года. В дальнейшем Вы это сами доказываете[28].

Не сердитесь, но я бы весь этот абзац выкинул и заменил бы еще большим хвалением предварительной редакции. Кроме того, называть Мус[оргского] импровизатором – это давать мысль многим ко всяким гадостям, что пишется, а еще больше думается о Мус[оргском], прибавить еще один эпитет – импровизатор, и эдакий безграмотный, беспомощный, корявый импровизатор. И опасен тот путь, на который Вы толкаете режиссеров, которые без того-то считают излишним вообще считаться с композитором – а здесь еще такой знаток, как Игорь Глебов, сам разрешает это делать. Мус[оргский] импровизатор, будем и мы импровизировать. Будем дальше продолжать его импровизации на тему «Борис Годунов». Хорошо Вы там в Питере вовремя остановите, ну а здесь, хотя бы в студии Станиславского[29],

21 Шестакова, Людмила Ивановна (1816–1906) – музыкально-общественный деятель. Сестра М. И. Глинки.

22 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Странное дело, большая часть писем Мусоргского к Стасову содержат вопли затравленного художника и резкие выпады его против музыкального формализма, схоластики и косности, а нас заставляют верить устным преданиям о безразличии Мусоргского к переделкам его музыки, об отсутствии у него слуха, о добровольных сокращениях, о его технической беспомощности и т. п!». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 110. Комментарий Асафьева к пункту 12: «Конечно затравленного».

23 Вероятно, речь о книге Б. В. Асафьева «Мусоргский. Опыт характеристики». См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Мусоргский. Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1923. Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «В своем творчестве он [Н. А. Римский-Корсаков] продвигался последовательно-эволюционно, но в музыкальных воззрениях и в педагогике замкнулся в магический круг дедукций». Комментарий Асафьева к пункту 13: «Нет. Для муз[ыкальной] культуры и ее роста дело Р[имского]-К[орсако]ва, конечно, муз[ыкально]-прогрессивно. Мусоргский же, отстав и не поняв прогресса, сохранил себя и то ценное, что он делал, для будущего. Оставшись сзади – он победил, потому что его отсталость – не отсталость эпигона, а из-за несвоевременности».

24 Вероятно, речь о фразе «магический круг дедукций». Комментарий Асафьева к пункту 14: «Странно?? Весь Р[имский]-К[орсако]в от “правил”. М[усоргски]й – от жизни».

25 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Мусоргский – импровизатор. Он никогда не следовал идее законченной и завершенной формы».

26 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «никогда нельзя утверждать, что вот такой-то вариант как последний является законченным и завершенным. Можно выбрать и предпочесть тот или иной из них другому. И только. Потому что если бы Мусоргский почему-либо еще раз вернулся бы к данному замыслу – он сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не менее совершенный вариант».

27 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «В этом отношении богатое поле для исследований являют рукописи романсов Мусоргского». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111.

28 Комментарий Асафьева на полях: «Вы же сами различаете редакции в клавире своем?».

29 Речь о предстоявшей постановке Государственного оперного театра им. К. С. Станиславского (премьера 5 марта 1929 года). План постановки К. С. Станиславского и И. М. Москвина. Музыкальный руководитель постановки – В. И. Сук, дирижер – М. Н. Жуков. Режиссеры: Б. И. Вершилов, В. В. Залесская, З. С. Соколова, М. Л. Мельтцер, В. Ф. Виноградов, П. И. Румянцев. Художник – С. И. Иванов.

наделают таких импровизаций, что тошно станет и в борьбе с ними. Вы лишаете нас оружия, лишаете нас права требовать неукоснительного исполнения намерений Мус[оргского]. Подумайте об этом, дорогой Борис Владимирович. В частном письме ко мне, скажем, не страшно было бы Вам высказать такую мысль, о ней бы мы часами говорили, но выступать с такими мыслями в печати я просто считаю опасным и для дела пропаганды подлинного Мус[оргского] прямо катастрофическим.

У Мус[оргского] именно была только одна возможность решения проблемы, музыкализации данного текста, и именно варианты нам это доказывают. Вряд ли бы Мус[оргский], вернувшись почему-либо еще раз к данному замыслу, сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не менее совершенный вариант – как раз обратное. Ведь сами же Вы доказываете, что 2-я редакция менее совершенная, а я скажу еще сильнее, что она есть порча предварительной, и Мус[оргский] ею как бы говорит – вы не понимаете меня, вам нужны всякие женские роли, внешние эффекты и пр[очее], ну вот вам кушайте на доброе здоровье, и появляются всякие вставные номера, калечится монолог Бориса, сочиняются польские сцены. Если хотите, то, по моему мнению, если поставить «Бориса» точно по предварительной редакции, то и сцена под Кромами будет пятном и, может быть, и окажется излишней, так как именно вносит нечто чуждое основному замыслу и, как хотите, но трудно будет в этой сцене избежать «Ночи на Лысой горе», ведь действительно в ней народ, совершенно не подготовленный предыдущим, как бы с цепи сорвался, и это только для того, чтобы прославить «Богом спасенного, Богом укрытого». Чувствуется здесь какая-то фальшь, но об этом не время сейчас говорить, и не могу я роптать на Вас за «социологический» подход. Это дань времени. Неужели Вы не считаете первую редакцию «Бориса» вполне законченным и окончательно завершенным произведением, и [считаете], что таковых произведений у Мус[оргского] не было и быть не могло. И исключение Вы делаете только для «находок», неужели случайно найденных в импровизационном порядке – нет, здесь что-то не так. Протестую, что, конечно, сценических оформлений «Бориса» на основе различнейшего отбора материала может существовать сколько угодно – может быть только одно, и это предварительная редакция или, если публика до нее еще не доросла, клавир [18]74 года.

Итак, подумайте об этом и, может быть, найдете возможным изменить все до следующего места, о котором буду говорить в следующем пункте[30].

16. Я не усматриваю никакой запутанности в вопросе о составе авторских редакций – там все ясно[31].

17. Хорошо ли охарактеризовать Митюху и Юродивого как лиц с сильным драматургическим значением – не есть ли здесь сильное преувеличение, а также назвать Пимена политическим вождем – ведь слово вождь обязывает к совершенно другим поступкам и действиям – им нужно стоять во главе какой-то партии, действовать в ней активно, вести ее куда-то. Усмотреть партию Пимена в драме трудновато, его активность тоже если и большая, чем у Пушкина, то не столь велика, чтобы дать ему название вождя – ведь и выход Пимена в сцене смерти Бориса может быть истолкован тем, что рассказ о старце мыслился Мус[оргским] в басовом голосе – Патриарха вывести было нельзя, ну а бас был в опере в лице Пимена – ему и дать рассказ. Нечто схожее мы имеем в «Хованщине». «Спит стрелецкое гнездо», что поет Шакловитый только потому, что баритон, – на самом же деле здесь должен выступать некто в сером[32].

18. Редакция [Н. А.] Римского[–Корсакова] в этом отношении не меняет клавира [18]74 г[ода], если не считать обычных гармонических и ритмических изменений, но ведь тогда нужно говорить

30 Комментарий Асафьева к пункту 15: «Это все больно и ужасно! Не обывательски же я понимаю импровизацию, а как ее разумеют в Европе, и каждый культурный режиссер после работ о Commedia dell'arte не может этого не знать. Я в своей книге о Стравинском и о нем говорю, по поводу "Истории солдата", как импровизаторе. Есть за границей и муз[ыкальные] статьи об импровизации как формальном принципе. Это долго объяснять. Но тут я прав».

31 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Тем не менее, несмотря на запутанность вопроса о составе авторских редакций "Бориса", вследствие перестановок и наслоений, первоначальная руководящая концепция драмы вскрывается довольно четко и может служить в качестве направляющей и регулирующей схемы при постановке оперы в условиях желательности приближения к первоидее композитора и использования неизвестной публике, но сочной и выразительной музыки». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 114. Комментарий Асафьева к пункту 16: «А первоначальной редакции все-таки не поставить!».

32 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «сильное драматургическое значение персонажей – представителей народа (Митюх[а] и Юродивый) в сравнении с их урезанной ролью в последней редакции; возвышение фигуры Пимена до политического вождя». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 114. Комментарий Асафьева к пункту 17: «"Пассивные" вожди в монастырях были тогда не слабее активных».

о том, что вся опера изменена Римским[–Корсаковым], а не указывать, что именно с этой стороны Римским[–Корсаковым] изменено особенного – этого мы не имеем[33].

19. Может лучше не говорить о цензуре, ведь у Пушкина эти сцены были разрешены цензурой, да и Кромы в цензурном отношении ничуть не более благонадежны. Оставить лучше вопрос без ответа, пусть каждый сам выдумывает причины – здесь, пожалуй, большую роль, чем цензура, играли досужие друзья[34].

20. Опять больной вопрос об импровизационности – нужно ли этот эпитет вставлять[35].

33 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «... центр тяжести драмы перенесся на трагедию совести Бориса (в особенности, в редакции Римского-Корсакова и в трактовке Шаляпина)». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 114. Комментарий Асафьева к пункту 18: «Для меня Р[имский]-К[орсаков] резко изменил клавир 1874 [года]».

34 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Продолжает оставаться загадочным факт исключения из поздней редакции “Бориса” именно конечного эпизода первой картины пролога, в котором содержатся важные для всего развития народной музыкальной драмы положения, а также указанной сцены у собора. Единственно правдоподобным объяснением изъятия является, на мой взгляд, безусловная невозможность проведения этих сцен сквозь тогдашнюю цензуру, и Мусоргский еще до представления в оную, вероятно, по чьему либо совету срезал конец первой картины пролога, где народ, после крестного хода, весьма иронически обсуждает происходящие события, и сцену у Василия Блаженного, где голодный московский люд требует у царя хлеба, и где юродивый кидает Борису в лицо обвинение в убийстве (“нельзя молиться за царя Ирода”)». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 115. Комментарий Асафьева к пункту 19: «Ой, ой, ой! Вы забыли, что цензура была не глупа. Она знала, что музыка сильнее. “Кромы”-то еще в недавнее время были под запретом».

35 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Мелос Мусоргского и жизненность его музыкальной речи, суровая величественная простота монологов Пимена, суровая скорбь Бориса, сочность диалога в корчме, стихийная сила хоров в сцене под Кромами – все это поражает своей безыскусственностью, соединенной с эмоциональной убедительностью и своей импровизационной неожиданностью и, скажем смело, своей иррациональностью в том смысле, в каком иррациональна вся наша душевная жизнь». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 116. Комментарий Асафьева к пункту 20: «Ну уж это не могу! Высшая форма, где все неожиданно, но в то же время закономерно. Даже в учебниках зап[адно]-евр[опейских] можно прочитать об этом».

21. Мне обидно за Мус[оргского] и за «Бориса» – это сопоставление с «Демоном»[36] и всякой другой мишурой. Не нужно это[37].

22. О народной музыкальной драме я уже говорил, что не встречал такого определения «Бориса» у Мус[оргского][38].

23. Думается, что [Н. А.] Римский[–Корсаков] не менял[39] драматической концепции, а просто ее не понимал и неверно освещал чисто технически – оркестровкой, переменой тональностей и т.д., так как в другом отношении он по отношению к клавиру [18]74 года мало в чем повинен, разве только перестановкой сцены под Кромами.

24. В этом месте как-то совершенно неуместно говорить опять о безграмотности – к чему здесь защита? К цитате врагов Мус[оргского]?[40]

36 «Демон» – опера А. Г. Рубинштейна на либретто П. А. Висковатова по одноименной поэме М. Ю. Лермонтова. Премьера состоялась в петербургском Мариинском театре 13 (25) января 1875 года.

37 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «На сценах европейских театров идет немало опер, оркестровая сторона фактуры которых оставляет желать много лучшего рядом с “Борисом”. У нас достаточно указать на “Демона” Рубинштейна, против которого не выступают ревнители пышной и блестящей вагнеро-штраусовской оркестровой фактуры и инструментовки Римского-Корсакова». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 117. Комментарий Асафьева к пункту 21: «У нас в Дирекции [ленинградских государственных академических театров. – *В. А.*] смотрят на это иначе!».

38 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «... поскольку вся музыка задумана в театральном плане народной музыкальной драмы и вне театрального оформления немыслима». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 118. Комментарий Асафьева к пункту 22: «Стасов говорил, что это название М[усоргско]го, а что в театре “Б[ориса] Г[одунова]” назвали “оперой”».

39 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Почему <...> мы, обладая подлинным Мусоргским, должны стыдиться якобы корявости и терпкости его самобытного музыкального языка и слушать его произведения в чужой редакции, автор которой не удовлетворяется чисто редакторской ролью, а будучи сам великим музыкантом вносит в композицию иной характер и иной колорит и дает иное направление драматической концепции». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 119. Комментарий Асафьева к пункту 23: «Читайте его предисловие», то есть читайте предисловие Н. А. Римского-Корсакова к изданию клавира оперы «Борис Годунов» (М.; СПб.: В. Бессель и К°, 1896). Далее Асафьев возражает против высказывания Ламма: «только перестановкой сцены под Кромами», ставя знак вопроса и подписывая: «а этого мало?». В конце записывает: «И не понимал и менял!»

40 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Ничего “безграмотного” в музыке данного заключительного эпизода [первой картины Пролога. – *В. А.*] нет. Наоборот, поражает мастерство, с каким Мусоргский пользуется уже ранее введенным материалом и строит лаконичную выразительную коду на постепенном затихании». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 24 начинается с трех вопросительных знаков – «???», после этого написано: «Защита».

25. Может быть, славление и подневольное, но трудно сказать, что оно вялое и неохотное, а скорей здесь мы имеем образец русского славления, напоминающего русскую песню и манеру ее исполнения, чем пышно-театральное действие, каким оно выставлено у Римского[–Корсакова][41].

26. Пимен мне не рисуется как политический враг Бориса, здесь скорей он враг Бориса в силу своей любви к правде и чистоте – а Борис – цареубийца, а потому ему не место на царском престоле, против же царизма вообще Пимен не протестует[42].

27. Может быть, лучше в данном месте не говорить о том, что текст следует Пушкинскому, так как в дальнейшем вы говорите об антитезе царя-выскочки и озлобленного народа – ведь Вам могут поставить на вид, что таковой антитезы у Пушкина нет – народ, мол, там безмолвствует – пожалуй, осторожнее было бы здесь Пушкина не замешивать[43].

28. Народного недовольства в первой картине пролога, пожалуй, усмотреть трудно. Там есть недоумение, пассивность, но народного недовольства, да еще активного, там найти трудно[44].

41 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Сцена коронации предстает в совершенно новом облике – это вовсе не пышное и радостное празднество, а подневольное славление, подневольное торжество». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 25: «Ой, милый, плохо вы знаете русскую песню. Она вовсе не всегда ноет. Я слышал такие яркие динамичные хоры, что и следа нытья нет. Стравинский прав в последней картине “Свадебки”. Могу даже в фонографе показать вам услышать, сколь сильны и ярки народ[ные] хоры. Вы очень не правы и не даете защитить коронацию от упреков».

42 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Дальше в сцене в келье вырастает значение Пимена как политического врага Бориса, благодаря неизвестному до сих пор драматическому рассказу его об угличском деле». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 26: «Отстаиваю свою правоту. И Шуйский против царизма не протестует. Кто же об этом говорит».

43 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Сцена в терему предварительной редакции представляет собою в сравнении с известной редакцией этой сцены с играми и рассказом о попиньке и курантами, выдающуюся по драматическому напряжению и концентрации вступающих в столкновение сил. Текст следует пушкинскому». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 27: «У Пушкина “народ безмолвствует” по желанию цензуры!! Это известно. Как красивы в этой сцене стихи Пушкина и именно пушкинская антитеза: царь и чернь!».

44 Ламмовские замечания № 28 и № 29 относятся к словам Асафьева: «монолог [Бориса] тесно связан с доминирующей линией всей драмы: от народного недовольства в первой картине пролога через подневольную коронацию и политически-агитационный рассказ Пимена о событиях в Угличе». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 28: «Вы совсем идете по Андрею!.. Ведь

29. А все-таки назвать рассказ Пимена об убиении Царевича политически-агитационным, это сильно сказано. Впрочем, о политике я не говорю, здесь особь статья[45], о которой мы не раз с Вами беседовали[46].

30. Можно ли диалог Бориса с Шуйским охарактеризовать как социально-политическую борьбу – не есть ли здесь просто дворцовый переворот, дворцовая интрига и больше ничего, какая там социально-политическая борьба[47].

31. И в клавире [18]74 года я не усматриваю подмены чего-то состраданием к преступнику, замученному совестью. В чем это сказывается?[48]

русское недовольство или только пассивно, или бунт».

45 Особь статья – просторечный вариант разговорного выражения «особая статья» (нечто совсем иное; то, что не следует смешивать с остальным).

46 Комментарий Асафьева к пункту 29: «Конечно, политический рассказ: в динамике драмы он так воспринимается, ибо усиливает тягость положения Бориса и убеждает Самозванца».

47 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Столкновение Бориса с Шуйским в диалоге предварительной редакции нисколько не уступает их знаменитой беседе в известной редакции. Но здесь оба врага в равной мере сильны, потому что лаконизм, терпкость и чеканность диалога усугубляют напряженность момента, обнажая сущность конфликта, благодаря переводу его в плоскость социально-политической борьбы». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120–121. Комментарий Асафьева к пункту 30: «Читайте Платонова. Дворцовые перевороты в эту эпоху были выражением соц[иально]-полит[ической] борьбы». Асафьев имеет в виду работы известного историка С. Ф. Платонова (1860–1933) о Смутном времени начала XVII века.

48 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Никакой подмены столкновения за власть состраданием к преступнику, замученному совестью». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121. Комментарий Асафьева к пункту 31, построен как ответ на ламмовский вопрос «В чем это сказывается?»: «Интонации Шуйского там уклончивее и мягче».

32. Может быть, и есть панихидно-елейные интонации, но многое здесь построено на теме Самозванца, и в этом сказывается особое лукавство Шуйского[49].

33. Несколько страшно говорить о мелодраме, т.к. весь кошмар Бориса по музыке тождествен во всех редакциях, к ним только прибавлены куранты, т.е. эффектное театральное действие – своего рода трюк. А потому если Вы усмотрите в этом месте во 2-й редакции мелодраму, то таковой эпитет придется оставить и для предварительной редакции, т.е. для данного места вообще. Мне думается, что лучше здесь было бы сказать, что излишние подробности, сами по себе может быть и очень ценные, разжижают столь сильно сконцентрированное положение предварительной редакции, а не говорить о чувствительности, мелодраме и т. д[50].

34. Может быть, лучше было бы слово «столкновение» заменить словом «встреча», т.к. столкновения с народом, собственно говоря, в данной сцене нет. Народ просит хлеба, а не гонит Бориса[51].

35. Я бы этого намека не некоторое жульничество [Н. А.] Римского[–Корсакова] не делал, тем более, что здесь и сам Мус[оргский] не очень чист, т.к. это место сильно смахивает на Листа в его Фаусте по Ленау, *Naechtlicher zug* [так. – *В. А.*][52].

49 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Рассказ Шуйского об убитом царевиче дышит в предварительной редакции жутью. Своим жестоким реализмом и деловитой трезвостью в соединении с мстительным старческим лукавством, построенный на панихидно-елейных интонациях, рассказ этот, на мой взгляд, превосходит тот же эпизод в известной редакции». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121. Комментарий Асафьева к пункту 32: «Вы не слышали рассказа в голосе!! Нет, не в теме дело, а жутко, как при отпевании или как у Достоевского в [комментарий не закончен – *В. А.*]».

50 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Налет мистицизма в сочетании с мелодраматическим пафосом, присущий отчасти музыке этой сцены, как она идет обычно, здесь в предварительной редакции окончательно стирается». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121. Асафьев в своих комментариях к пункту 33 сначала комментирует наречие «только», обводя его кружком и подписывая: «Хорошо “только”! Из всяких “только” и образуется иная концепция. И игра в хлест “только”, и попинька “только”!». А в самом конце добавляет: «Ужасно жаль. Да ведь все же дело в монологе Бориса!! Здесь он царский, а там, т[ак] сказать, по Достоевскому!!».

51 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Вслед за столкновением с Шуйским, Борис оказывается здесь лицом к лицу со своим более страшным врагом, от которого нельзя отделаться внутренно-дворцовыми репрессиями, – с голодным московским людом». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121–122. Комментарий Асафьева к пункту 34: «Это в Московии-то встреча, а не столкновение?? Да ведь такая просьба – это уже maximum!».

52 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Отметим кстати, что оркестровое введение, с которого начинается данная сцена, сходна по характеру мелодического движения с некоторыми эпизодами из “Майской ночи” и “Млады” Римского-Корсакова». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 122. Ламм имеет в виду сочинения Ф. Листа – Два эпизода из «Фауста» Н. Ленау: 1. «Ночное шествие» (*Der nächtliche Zug*), 2. «Танец в деревенском кабачке» [«Мефисто-вальс»] (*Der Tanz in der Dorfschenke*). Комментарий Асафьева к пункту 35: «Адвокат! Сходство с *N[ächtliche] Zug* иное. Там стимул, а здесь кража. Оттого и убрана сцена».

36. Мне неприятно как-то слово «душеприказчики», да еще «вольные» или «невольные»[53].

37. Зачем говорить о заимствованиях – это как-то непонятный способ ведения полемики – Бог с ним с [Н. А.] Римским[–Корсаковым] – ведь Вы сердиты больше на Андрея, Глазунова и прочих старичков и родственников, а лягаете за них [Н. А.] Римского[–Корсакова]. Стоит ли это? Вам это как-то не к лицу, мелко для Вас и для Вашего высокого положения[54].

38. И так хорошо кончаете Вы вашу статью, и так мешает именно в этом конце, что Вы и здесь, говоря о значении и величии Мус[оргского] и об экзамене на зрелость, что и здесь Вы не могли не забыть [Н. А.] Римского[–Корсакова] – к чорту его, когда мы говорим о значении Мус[оргского] для будущего, не кладите ложку дегтя в бочку меда[55].

Ну, вот и покончил с этим трудным делом. Знайте – я Вас слишком люблю и уваж[аю], и это только разрешает мне писать это письмо. Никому другому я не написал бы того, что пишу Вам. А Вы должны понять, должны во имя того светлого и прекрасного, что руководит

53 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Какая трогательная заботливость о композиторе после его уже давней смерти, о композиторе, затравленном жизнью и не понимавшей его целей и стремлений культурной средой! Но тогда надо прекратить всякие посмертные издания и сжигать рукописи, чтобы не оскорблять авторитет вольных или невольных душеприказчиков». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 122. Асафьев оставил пункт 36 без комментариев.

54 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «...люди не хотели слышать и замечать проницательности, чуткости и своеобразного мастерства Мусоргского, не чуждаясь, однако, заимствований от него». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 123. Комментарий Асафьева к пункту 37: «Нет, я сердит и на Римского[–Корсакова], на его муз[ыкально]-интеллигенческое [так. – *В. А.*] мещанство. От него все Штейнберги и André».

55 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Редакция Римского-Корсакова – исторически неизбежный факт приспособления – сыграла свою роль и, диалектически последовательно, возбудила живой интерес к Мусоргскому “без лака”». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 123. Комментарий Асафьева к пункту 38: «Если угодно, можете все после слов “формально подретушированными” и до конца изъять».

Вами и мною в деле как Мус[оргского], так и вообще музыкального искусства.

Посылаю это письмо и копию Вашей статьи спешной почтой и надеюсь не позднее ближайшего понедельника получить Вашу статью обратно, чтобы спешно отдать ее в набор. Теперь еще об одном вопросе. Нужно ли к ней прибавлять мою чисто техническую заметку – что она может дать к этой брошюрке и что осветить в деле решения вопроса, почему нужно ставить подлинного «Бориса»? А дело с писанием такой заметки может затянуть издание – ведь и мне хотелось бы предварительно показать ее Вам, чтобы выслушать Ваше мнение и замечания, значит опять пересылка в Питер и обратно, опять волокита – а существенного, повторяю, она вряд ли что-либо прибавила к Вашей теме, тем более, что Вы столь обстоятельно обсудили и раскрыли этот вопрос Вашей настоящей статьей.

Другую Вашу статью[56] я успел просмотреть только бегло, каких-либо существенных замечаний у меня нет, кое-что проверю по имеющейся у меня партитуре. Дело это не столь уж спешное, а потому я свое внимание обратил на эту Вашу большую статью. С громадным нетерпением ожидаю присылки обещанных других Ваших статей. Между прочим, редакция «Музыки и революции» обратилась к Сереже[57] с просьбой напечатать кое-что из нашего сборника о Мус[оргском] в их журнале, с указанием откуда это взято – Сережа отнесся к этому отрицательно, я же большой беды в этом не усматриваю. Пусть напечатают в выдержках и заинтересуют публику к предстоящему появлению сборника. Редакция особенно интересуется Вашей статьей «Эстетические воззрения Мус[оргского]» и еще чем-то, сейчас точно и не помню чем. Скажите, как Вы смотрите на это дело[58].

56 Речь о статье «Мусоргский-инструментатор», машинописный текст которой, датированный 7-м января 1928 года, сохранился в фонде Ламма (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146–152). Впоследствии эта статья была дополнена Асафьевым и опубликована под названием «Оперный оркестр Мусоргского». См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оперный оркестр Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 28–38.

57 Попов, Сергей Сергеевич (1887–1937) – музыковед, технический редактор Музсектора Госиздата. Друг П. А. Ламма с юношеских лет. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Сережа» и «Сергей». Подробнее о С. С. Попове см.: *Комаров А.* Прирожденный архивист. Очерк биографии С. С. Попова // Альманах ГЦММК имени М. И. Глинки. Вып. III / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Издательство «Дека-ВС», 2007. С. 769–800.

58 В 1928 году в журнале «Музыка и революция» вышли две статьи Асафьева об опере «Борис Годунов», первая из которых была приурочена к премьере оперы в ГАТОБ, а вторая – к выходу в свет издания клавира. См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] «Борис Годунов» Мусоргского (Лен[инградская] Акопера) // Музыка и революция. 1928. № 3. С. 41; *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы (К выходу в свет полного клавира «Бориса Годунова» Мусоргского) // Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 6–13.

Получил корректуру «Песен и плясок смерти»[59], а также вкладные листы для «Бориса»[60]. Песни во 2-й корректуре обязательно пришлю Вам на просмотр и рецензию.

Издание должно получиться шикарное, таково желание Музсектора. Торопят меня также с изданием романсов Листа, Гуго Вольфа и Шуберта[61] – одним словом, дел хоть отбавляй – а здесь еще миллион всяких корректур.

Ну кончаю. Крепко Вас обнимаю и целую. А за письмо не ругайтесь, т.е. выругаться Вы и можете, но потом постарайтесь понять меня и мои благие намерения. Всего наилучшего.

П. Ламм

59 Речь об издании вокального цикла «Песни и пляски смерти» в рамках ПСС М. П. Мусоргского под редакцией П. А. Ламма. См.: *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 9. Песни и пляски смерти: Для голоса и ф.-п. / Стихотворения Арс. Арк. Голенищева-Кутузова; Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст Д. Усова. Вена: Универс. изд-во; Лейпциг: Музсектор Госиздата, 1928.

60 Поскольку первое издание клавира «Бориса Годунова» готовилось в большой спешке, в процессе подготовки оперы к постановке в нем было замечено значительное количество опечаток. Помимо этого, в последний момент Ламмом были обнаружены ранее неизвестные автографы, содержащие новые варианты отдельных мест музыкального текста оперы. С этими двумя обстоятельствами была связана необходимость изготовления вкладных листов с указанием как новых вариантов, так и замеченных опечаток.

61 В это время П. А. Ламм также занимался подготовкой изданий вокальных сочинений Ф. Листа, Г. Вольфа, Ф. Шуберта для Музсектора Госиздата.

2. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1268. Л. 1–1 об.[62]
Автограф

[Детское Село], 14 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Вы сыграли по отношению ко мне роль [Н. А.] Р[имского]-К[орсако]ва по отношению к М[усоргско]му. Недаром я чувствую, что мне давно пора перестать писать и надо включиться окончательно в положение преподавателя истории музыки, пока это еще терпят Ивановы-Борецкие[63]. Ведь если люди, к[отор]ых считаешь близкими не понимают меня, то чего же требовать от Штейнбергов[64], Вейсбергов[65] и т.д. На каждое ваше примечание у меня есть ответ. Я весь вечер и всю ночь просидел над статьей. Не любя не заканчивать раз взятого дела, я сделал его по вашим указаниям, п[отому] что чувствовал за вами многоликое множество людей, к[отор]ые сделают те же возражения. Статья исправлена. Не поднялась рука сократить конец. Сделайте это сами, если нужно. Теперь все выправлено, высушено, и статья потеряла свою остроту, но зато меньше труда будет André для возражений. Корректур мне не надо, так как все равно в данном виде это статья – мертвая и видеть ее больше я не хочу. Пусть пройдет горький осадок. Вы скажете: ну, так не исправляли бы!.. Нет, я чувствовал, что я должен исправить, п[отому] что этого требует дело. Никто другой уже не напишет, а время не ждет. Дать же статью в ее настоящем виде в Музсектор, в кружок вам близкий, когда этот ее настоящий облик неприемлем – просто нелепо. Поверите ли, со скрежетом исправлял, а вас ругал, как давно не ругал. Только то, что я питаю к вам искреннее расположение и преклоняюсь перед тем, что вы сделали для русской музыки, заставило меня исказить все свои мысли. У меня руки упали. Я понимаю, когда меня не понимают Карновичи[66] и Штейнберги, когда я говорю о самобытности

62 Письмо не было отправлено и сохранилось в фонде Асафьева в РНММ.

63 Иванов-Борецкий, Михаил Владимирович (1874–1936) – музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель. В переписке Асафьева с Ламмом также упоминается как «Борецкий» и «Борецкие».

64 Штейнберг, Максимилиан Осеевич (1883–1946) – композитор, дирижёр, педагог, музыкальный деятель. Зять Н. А. Римского-Корсакова. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Штейнберг», «Штейнберги», «Макс».

65 Вейсберг, Юлия Лазаревна (1879–1942) – композитор, музыковед, переводчик. Жена А. Н. Римского-Корсакова.

66 Карнович (Карнавичюс), Юрий Лаврович (лит. Karnavičius, Jurgis; 1884–1941) – литовский композитор и педагог. Ученик М. О. Штейнберга.

интонаций М[усоргско]го и их импровизационной природе, но когда вы этого не понимаете и считаете понятие импровизации, т.е. соединение неожиданности с внутренней закономерностью, оскорбительным для Мусоргского, когда вы упрекаете меня в том, что я якобы считаю, что музыка М[усоргско]го бесформенна – мне надо кончать свою писательскую деятельность. Никаких статей о М[усоргско]м сейчас посылать не буду. Статью «М[усоргский]-драматург»[67] вы видели и там вы пропустили все то, против чего ополчились здесь. Переделывать мне ее некогда. Значит – ее нет. Вторая статья, «Муз[ыкально]-эст[етические] воззрения Мусоргского»[68], готова, но она вызовет такие нападки у Кузнецова[69] *etc.**[70], что ее нельзя давать. Посланная вам статья «М[усоргский]-инструментатор»[71] – самая невинная, но на нее обидится Штейнберг, а т.к. все ваши заботы направлены на то, чтобы как-нибудь не обидеть André или Макса *etc.*, то и ее опасно печатать. Нет уж, изъяв душу (об импровизации и вариантах) из этой статьи («Почему надо и т.д.»), я не смогу сейчас и помыслить взяться за исправление в соответствующем духе остальных. Ну, словом, кончено. Вы должны были сделать ваши исправления, иначе вы, скрыв недовольство свое, поступили бы в отношении меня нехорошо. Я же должен был все исправить. Дело не в исправлениях, а в том, что из них я с горечью увидел, что наши взгляды на М[усоргско]го разные, глубоко разные и что дальше мне остается только сочувствовать вашей работе. И как вы, редактор романсов М[усоргско]го можете не понимать меня и все еще защищать

67 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 29–72.

68 Эта статья была опубликована только в 1932 году. См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / под ред. Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 33–56.

69 Кузнецов, Константин Алексеевич (1883–1953) – музыковед и правовед. Профессор Московской консерватории. О музыковедческой деятельности К. А. Кузнецова см.: *Тетерина Н. И.* Историк права и историк музыки: К. А. Кузнецов (1883–1953) // Художественная культура. 2020. № 4. С. 426–457.

70 Примечания Асафьева, отмеченные знаком «*», здесь и далее см. в конце каждого письма.

71 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оперный оркестр Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 28–38. См. также: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский М. П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

Н. А. Р[имского]-Корсакова и всех его угодников? Не понимаю. Упрекая меня за конец статьи, вы убиваете ее нерв. Да, да, да – я не перестану говорить, что Р[имский]-К[орсако]в сделал с М[усоргски]м то же, что делали реставраторы с древнерусской живописью. И я напеча[та]ю это рано или поздно. Здесь же весь конец советую вам вычеркнуть, а то иначе статья будет неблаговоспитанной. Ох, как больно все это писать. После нашей осенней встречи, я думал, вы меня поняли. Нет. Симпатии у вас есть и дружественные, очень и очень, но в основном вы на стороне своих же врагов.

Теперь к делу.

1) Т. к. у меня теперь ничего не осталось от той моей статьи, то я прошу вас скорее вернуть мой черновик. Мне надо иметь его для других моих статей заграницу и в «Ж[изнь] Искусства».

2) Ваши замечания и мои ответы верните, т.к. я считаю их своей собственностью и мои ответы мне также нужны, как и ваши замечания.

3) Вас[илий] Вас[ильевич] Яковлев[72] писал мне о спешности статей для сборника М[усоргско]го, оттого я и поспешил со статьей «М[усоргск]ий-инструментатор». Верните и ее.

4) Статью «М[усоргск]ий-драматург» не могу вам послать, впредь до исправления ее согласно вашим замечаниям к этой статье. Убежден, что переделать ее немыслимо. Статью «Муз[ыкально]-эст[етические] воззрения М[усоргско]го» завтра отправлю заграницу[73].

5) О «М[узыке] и Р[еволюции]», право, не знаю. После статьи Ив[анова]-Борецкого о музыкознании в СССР за 10 лет[74], я туда ничего не даю.

6) Ошибки в партитуре (переписанной) оказались еще в изобилии. Дранишников[75] стонет.

7) Имейте в виду, что в нашей Акопере[76] опера «Б[орис] Г[одунов]» идет не с точным соблюдением предв[арительной] редакции (идут польские акты и Кромы). Значит, как же теперь быть?

72 Яковлев, Василий Васильевич (1880–1957) – музыковед.

73 *Gljeboff Igor.* Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // Die Musik. 1929. № XXI/8. S. 561–575.

74 *Иванов-Борецкий М.* Музыкальная наука за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 10. С. 17–22.

75 Дранишников, Владимир Александрович (1893–1939) – дирижер, с 1925 года – главный дирижер и заведующий музыкальной частью Ленинградского театра оперы и балета (ныне – Мариинский театр). Дирижер постановки оперы «Борис Годунов» в ГАТОБ в 1928 году.

76 Государственный академический театр оперы и балета (сейчас – Мариинский театр).

8) Нет ли возможности напечатать эту мою статью хотя бы на двух языках? Если нет – разрешит ли Музсектор послать ее заграницу в этом сжатом виде?

9) Техническая статья может и не быть. Я согласен. Но статью «Почему надо ставить»[77] вы должны были написать сами. Ваши замечания составляют целую статью.

Умоляю скорее вернуть черновик. Всего доброго.

Ваш Б. Асафьев.

P. S. Прочитав еще раз ваши замечания, и особенно 15, я с грустью иду спать, но вряд ли засну. Ведь если с ним согласиться, я должен бесповоротно отказаться от всяких статей о Мусоргском. Нельзя ли взять назад и исправленную? Право, В. М. Беляев[78] сделает лучше.

* да и у вас, п[отому] что там есть оправдание импровизационности М[усоргско]го.

3. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 10–11 об.
Автограф

[Детское Село], 15 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Посылаю вам поправленную статью, но помните, что из нее изъята душа, она высушена и обескровлена, как [Н. А.] Р[имский]-К[орсаков] проделал это над «Борисом». Всем вашим поправкам я внял, но ни с одной не согласен и против каждого вашего замечания написал ответ[79]. Но замечания и ответы вам не пошлю назад, также как и вчерашнее зело свирепое мое письмо. Зачем спорить, когда мы действительно абсолютно разно понимаем М[усоргско]го. В вашем абзаце об импровизации и вариантах вы запутались вкривь и вкось. Я десятки раз перечитывал и не мог понять. Да неужели же я считаю М[усоргско]го бесформенным? Неужели все режиссеры так безграмотны, что не понимают импровизации, как формального принципа? Не знаю, у нас все это понимают, даже в театральных студиях. А как же commedia dell'arte? Но даже если и не понимали,

77 «Почему надо исполнять "Бориса Годунова" Мусоргского в подлинном виде?»

78 Беляев, Виктор Михайлович (1888–1968) – музыковед, педагог.

79 *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Б. п.

то неужели нельзя высказывать идеи (в которых убежден) из-за того, что если ее перетолкуют по-своему? Тогда вообще ничего нельзя высказывать. Итак, буквально плача над вашими замечаниями, я все же понял, что было бы некорректным печатать статью в ее подлинном виде в Музсекторе. Первая мысль была плюнуть и не печатать вовсе ничего. Ну, какой я к чорту музыковед и исследователь! То ли дело André с его научной объективностью… Но затем, пораздумав, я выправил статью и пошлю вам ее в понедельник спешной почтой. Конец можете убрать, если он нескромен, со слов о живописцах, т.е. после сравнения с картинкой-головоломкой. В остальном, кажется, статья получилась благонравной и благовоспитанной, хотя в ней нет теперь ответа на вопрос, почему же мы не ставим столь совершенной предварительной редакции? Мусоргский же – импровизатор, и с этого я не сойду (не в этой статье), и что иначе, если он не следовал формальным формам, то значит он действительно тот, кем считают его враги. Варианты в его творчестве имеют колоссальное значение. Ну, ладно. Дал себе слово не спорить. Не в замечаниях ваших дело, а в том, что все они по существу нас разделили. Вот, в чем ужас.

Теперь о М[усоргском] у меня есть следующие статьи:

1. «Опыт обоснования природы и характера творчества М[усоргско]го». Не посылаю вам ее, п[отому] что там эта проклятая идея об импровизации, как принципе формообразования у М[усоргско]го и утверждается. Конец ее, почти буквальное воспроизведение изъятого в статье «Почему *etc*.»[80] слов абзацев от слов «М[усоргски]й – импровизатор».

2. «М[усоргски]й как драматург». Ее не пошлю вам, п[отому] что, хотя вы ее знаете, вы уничтожили своими замечаниями в ней все, с чем соглашались в прошлом году.

3. «Муз[ыкально]-эстетические воззрения М[усоргско]го» обидят всю вашу свору Борецких, Кузнецовых etc. (о них я там конечно ни звука), поэтому я счел лучше послать эту статью заграницу. Для Москвы она недостаточно научна.

4. «М[усоргский] – как инструментатор» у вас. Раз дело не к спеху верните и ее (меня напугал сроками Вас[илий] Вас[ильевич] [Яковлев]). Я ее дополню. Думаю, что она-то и пойдет лучше всего к сборнику по своей нейтральности. Но André и Макс все же обидятся за папашу.

Черновик статьи «Почему *etc*.» – верните скорее. Итак, не лучше ли будет не печатать отдельно и этой статьи, а издать вместе

80 «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?»

с ней все остальные 4 статьи здесь в Academia[81] под одним тем же заглавием «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]»… Academia это сделает к 14/II и я буду отвечать сам за себя, а главное в совокупности все вместе статьи дадут возможность принять или не принять мои идеи о М[усоргско]м целиком. А то получится чорт знает что. Статья «Почему» пойдет отдельно, «М[усоргски]й-инструментатор» в другом месте, «Эстетические воззрения» – в третьем, «М[усоргски]й-драматург» – в четвертом *etc*. Подумайте над этим обстоятельством всерьез и дайте мне быстрый ответ. Если же Музсектор нельзя оставлять без брошюры, ее может сделать В[иктор] Мих[айлович] [Беляев] или Вас[илий] Вас[ильевич] [Яковлев], а лучше всего вы сам. В ваших замечаниях – целая статья (я не иронизирую). Итак, жду. Заметьте еще, что 1 статья («Опыт [обоснования природы и характера творчества Мусоргского]») служит теперь базой для статьи «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде]». Если же вы против сборника, то я [с]прошу Музсектор, нельзя ли статью «Почему» напечатать на 2 или 3 языках. Привет.

Ваш Б. Асафьев.

P. S. Просидел над ответами, исправлениями, письмами *etc*. сутки не ложась. Боюсь, что и завтра, [в] понедельник, статью не удастся отправить. Поэтому посылаю вперед это письмо. Само собой разумеется, что все мои боли и досады не меняют моих личных симпатий к вам. Просто, у нас оказались разные линии.

4. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 12–12 об.
Автограф

[Детское Село], 16 января 1928 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Взвесив еще раз мою идею об отдельном моем сборнике статей о М[усоргско]м, в связи с вашими замечаниями и желанием отвечать за самого себя во всем объеме, а также в соображении, что музсекторский сборник, по вашим словам, дело далекое – я прошу вас тоже подумать об этом и спешно мне отписать. Это будет мой ленинградский сборник, выйдет он к 15/II, и обкладывать будут меня

81 Academia – книжное издательство Петербургского философского общества при университете, существовавшее в 1921–1937 годах в РСФСР, затем СССР.

без соседей, а роль свою он сыграет. Главное же объединит все мои статьи. Величина его будет 2 ½ – 3 листа. Право, это лучше всего. Поэтому, я прошу вас освободить меня от обязательств по отношению к вашему сборнику. Поверьте – это без всяких «злоб», а уже вследствие спокойного решения. Сборник назову: «Почему надо ставить “Б[ориса] Г[одунова]” в подлинном виде?», и включу в него:

1. «Опыт обоснования природы и характера творчества М[усоргско]го»
2. «Почему надо *etc*.»
3. «М[усоргски]й-драматург»
4. «М[усоргски]й-инструментатор»
5. «Муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения М[усоргско]го»

Таким образом все статьи будут спасены! Иначе я боюсь, что получится недоразумение, худшее чем с вами. В крайнем случае, я смогу для вашего сборника дать какую-л[ибо] совсем нейтральную статью. Жду ответа, ибо время не ждет.

Ваш Б. Асафьев.

5. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1279. Б. п.[82]
Авторизованная машинопись

Москва, 17–18 января 1928 года

Дорогой Борис Владимирович,

Так как письмо это пишется в самом спешном порядке (я только что получил Ваше письмо от 15 янв[аря], а хочу, чтобы сегодня же пошел ответ на него к Вам в Питер), то пишу на машинке и надеюсь еще успеть отправить его с вечерним поездом. Письмо Ваше, не скрою, меня сильно взбудоражило и опечалило – здесь что-то не так, какое-то недоразумение. Я исключаю возможность, что мы с Вами диаметрально расходимся в понимании Мус[оргского], в трактовке его музыки и т.д. – слышите ли – исключаю раз и навсегда. Несколько часов личной беседы, и все дело бы выяснилось, а так все будет продолжаться какое-то недоразумение, т.к. писать длиннейшие и подробнейшие письма я не умею, да и времени нет для покойного писания. Насколько мне помнится, я свое письмо начал с того, что не собираюсь Вам что-либо доказывать, а только

82 Машинописная копия этого письма также сохранилась в фонде П. А. Ламма в РГАЛИ. *Ламм П. А.* Письмо Б. В. Асафьеву от 17 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42, Л. 4–5.

высказываю мои те или иные мысли, совершенно их не обосновывая, а на Вас надеюсь, что Вы только о них подумаете и постараетесь уловить и понять их, без всяких с моей стороны доказательств. Вышло же то, что мои мысли Вы приняли как какое-то приказание свыше – ведь писал Вам их я как друг, а не как редактор или издатель Вашего произведения. Не официальное лицо писало Вам, и как же после этого Вы могли допустить какие-либо исправления в Вашей статье, когда Вы с ними не согласны, когда, как Вы пишете, ими изымается Ваша душа, а меня ставите в данном деле на одну доску с [Н. А.] Римским[–Корсаковым]. Ведь это не дело, и меня Вы очень этим фактом печалите, да и заставляете играть такую роль, на которую я и не способен, и не согласен, и против которой протестую самым решительным и бесповоротным образом. Я – Ваш цензор – чорт знает что такое. Было бы у меня сейчас и время, и средства, я не стал бы писать этого письма, а сам бы прикатил к Вам в Питер, дабы на месте и по горячим следам, как говорится, выяснить все это недоразумение. Посудите сами, могу ли я принять хоть одну Вашу поправку, раз Вы с ней не согласны; так для чего же ее делать – для меня что ли, или для какого-то соблюдения фасона – ничего не понимаю. И еще при этом Вы делаете такое замечание, но замечания (на мои замечания) и отзывы Вам не пошлю, также как и вчерашнего зело свирепого письма. Что же вышло – Вам мол нужны поправки, вот мол кушайте на здоровье, но с ними я не согласен, почему – Вам не сообщу, не буду я следовать вашему дурному примеру и писать глупые письма и глупую критику – ведь мы мол с вами абсолютно разно понимаем Мус[оргского]. Ну, нет – так-то легко я от Вас не отстану, спорить в письмах с Вами, может быть, и не стану, но с таким выводом не соглашусь и его буду всячески оспаривать.

Как я понимаю – главное наше quasi расхождение кроется в эпитете «импровизатор», но опять-таки, насколько мне помнится, я писал Вам, что, может быть, мы разно понимаем слово импровизатор. И думается, что дело именно в разном понимании только слова. Я представляю себе, что Вы, в период долгого изыскания и всяких работ в сфере музыковеда, выработали особенные освещения и толкования многих слов или понятий, ну скажем: форма, импровизация, ритм и т.д. и ими оперируете, не боясь, что Вас поймут как-либо не так. Думается, что в данном случае именно мы имеем такой случай, когда понятие импровизация и импровизатор Вы трактуете особым образом, Вы вжились в это Ваше определение и не ожидаете того, что другие-то могут как-либо иначе трактовать это понятие или это слово. Может быть, я принадлежу именно к разряду безграмотных режиссеров и не понимаю импровизации как формального принципа (пишу это без всякой злобы или иронии), но в таком

разе я именно был прав, когда писал Вам мои мысли, т.к. страшно выступать в печати с такими тезисами, которые таким людям, как я, например, не понятны, необходимо предпослать хоть краткое объяснение того, что Вы именно понимаете под этим определением. Вот я и думал, что к этому будут клониться Ваши поправки, что Вы, видя, что я как-то иначе толкую слово импровизатор, найдете нужным, значит, несколько пояснить Ваше определение, а Вы же сделали чорт знает что – видите, я начинаю ругаться, но виноват ли я? Вы ставите вопрос, ну пусть не понимают, но неужели нельзя высказывать идей, в которых убежден, из-за того, что ослы ее перетолкуют по-своему. Понятно, можно и должно высказывать такие идеи. Но дело-то именно где и по какому случаю высказывать их. Ведь все-таки Ваша эта статья не есть опыт того или иного исследования, а есть популярная, если хотите с оттенком полемическим, брошюрка по вопросу больному, требующая очень определенных тезисов и положений – и хорошо ли именно такой статьей увеличивать кадр ослов, увеличивать кадр сомневающихся, давать повод к еще возможной ругани, ну, скажем, в моем лице, будь я писателем или критиком. Может быть, Браудо[83], Борецкие и тому подобные глубокомысленные писатели окажутся и умнее меня, ну, а как вдруг и не окажутся, и дело ли именно в такой брошюре давать для этого пищу. Далее Вы пишете уже совсем непонятные для меня вещи о некорректности печатать статью в подлинном виде в Музсекторе. Я просто это место в Вашем письме вычеркиваю, и думаю, что делаю правильно. Так же и последующие Ваши слова о том, какой Вы музыковед и в противовес ставите André и прочих. К чему все это? Вы спрашиваете, почему Вы не ставите предварительной редакции, если она так хороша – да чорт возьми, здесь ведь замешана и касса и политика и многое другое, что мы с Вами неоднократно слышали.

Ведь не по убеждению же Вы ставите Польские сцены, да еще со всякими купюрами. Помните, ведь мы же единогласно были против их включения – но подчинились требованиям не художественного порядка – а в вашей брошюрке Вы просто можете обходить эти подводные камни, как Вы это и делаете по отношению к этим сценам. Насколько я понимаю, ведь не хотели же Вы оправдать постановку этих польских сцен со всякими пропусками называя Мус[оргского] импровизатором. Нет, – и здесь опять что-то не то. И предварительная редакция Вам не может не нравиться, не может она не представляться Вам как совершенное целое – сколько же мы с Вами об этом говорили, да и чувствовали вместе. Дальше Вы

83 Браудо, Евгений Максимович (1882–1939) – музыковед.

высказываете очень интересную мысль, что не следовать формальным формам может только импровизатор, иначе он будет в самом деле тем, чем считают Мус[оргского] его враги – так объясните же, что такое импровизатор. Раньше мы считали что гении, да даже очень крупно одаренные творцы вправе не следовать формальным формам – вы же как будто это право даете только импровизаторам – но кто они в таком случае?

О вариантах и их значении у Мус[оргского] сейчас говорить не буду, может быть Вы и правы, придавая им очень важное значение, я им приписывал в ответе на Вашу статью несколько, может быть, пониженное значение, именно желая отвести вывод об импровизаторе. Но если Вы импровизатора как-то толкуете иначе, чем я, и придаете ему те качества, что мы даем гениям, скажем, то, вероятно, я не противоречил бы Вам в оценке вариантов, может быть только сказал бы – ведь вот какая интересная тема для статьи, нужно будет просить Игоря Глебова заняться этой темой, т.к. никто лучше его не разберется в этом трудном вопросе, и никто не осветит нам его столь ярко и убедительно, как именно он – и я, наперекор Вам, думал, думаю и буду продолжать думать и считать, что это именно так – несмотря ни на какие недоразумения, какие происходят, а, может быть, и будут происходить между нами – так как, повторяю, мы не диаметрально противоположно понимаем Мус[оргского] – это не верно.

Теперь об издании статьи. Я говорил с Юровским[84] – он согласен и просит, чтобы Вы не отдавали Вашей этой статьи, будь то в отдельном виде, или в виде своего рода сборника из 4-х Ваших статей, какому-либо другому издательству – Музсектор их напечатает.

Вы знаете, что мы с Музсектором заключили договор на издание нашего сборника о Мус[оргском], в котором перечислены главнейшие работы и Ваши в том числе. Коли Ваших работ, скажем, в нашем сборнике не будет, т.к. таковые будут изданы предварительно, ввиду предстоящей премьеры, тем же Музсектором, то ничего страшного в этом особенно не будет, в противном же случае Вы поставите нас всех в очень тяжелое положение. Когда я сегодня говорил с Юровским, то он очень был удивлен, в чем дело – я, понятно, ему всех карт не открыл, а сказал только, что Вы желали бы видеть Ваши настоящие работы изданными в виде целого сборника, а вопрос как быть со статьями, которые должны по плану находиться в нашем

84 Юровский, Александр Наумович (1882–1952) – пианист, музыкально-издательский работник, в 1923–1931 годах заведующий Музсектором Госиздата. См.: Анкета А. Н. Юровского – заведующего репертуарной частью ГАБТ СССР. РГАЛИ Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 3662. Л. 4–5.

сборнике, то я сказал, что они могут войти и в наш сборник, может быть в несколько расширенном виде по некоторым вопросам и т.д. Юровский согласился с тем, что Ваши статьи Музсектор напечатает, если Вы этого желаете, в виде отдельной книжки, в дальнейшем же мы представим ему наши соображения и технические возможности, дабы не набирать статей Ваших дважды. Ваше предложение поручить статьи написать Вик[тору] Мих[айловичу] [Беляеву], взамен Вас, я оставляю без ответа – просто вычеркиваю, как совершенно ненужное и сказанное сгоряча и не искренно. И о себе, как об авторе статьи, я также не буду распространяться – не нужно этого в наших отношениях, я слишком привязался и полюбил Вас, чтобы Вы могли уколоть или обидеть меня подобными замечаниями. Ну, рассердился человек, и баста.

Ведь не предлагать же мне, в самом деле, себя в писатели, а Вам роль моего критика. Может быть, Ваша статья, опыт откроет нам глаза на многое, но тогда мое дело уже сделано, и я правильно поступил, что написал Вам отзыв о Вашей статье «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]». И к чему Вы в конце говорите о личных отношениях – плохо же Вы меня знаете, какого чорта могут вот подобные столкновения портить наши отношения – напротив, они-то должны закрепить их. Еще раз об издании сборника. Ваше желание издать его отдельно Музсектор согласен исполнить, а так как издатель его и нашего сборника одно и то же лицо, то и дальнейшее можно будет более или менее безболезненно уладить, о чем, впрочем, поговорим в другой раз.

Ну, нужно отправлять письмо, на Ваши другие письма отвечу на этих днях. Крепко, крепко Вас целую и страшно жажду личного свидания – и я-то все мечтал не дернете ли Вы к нам в Москву еще до постановки «Бориса». В самом деле, может быть надумаете и приедете, ведь о стольком необходимо потолковать[85].

Вчера письмо не приняли, т.к. оказалось уже поздно, сегодня же получил Вашу исправленную статью – что мне с ней делать? Обдумайте все создавшееся положение покойно и дайте мне точные инструкции – но ради Бога ничего не меняйте в Ваших статьях против воли – я не насильник и никогда им не буду. А может быть Вы могли бы приехать в Москву для того, чтобы после устной беседы все решить? Подумайте! Буду ждать или Ваших указаний, или Вас лично. Всего наилучшего. Остановитесь у меня, как-нибудь устроим.

Павел Ламм

85 Весь дальнейший текст приписан Ламмом собственноручно.

6. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 14–15.
Автограф

[Детское Село], 20 января 1928 года

Дорогой мой!

Вы все же глубоко правы были, что написали мне свои заметки. Не они меня огорчили, а глубина расхождения, которая начинает, кажется, проясняться, судя по вашему последнему письму. Итак, я шлю вам: «Опыт [обоснования природы и характера творчества Мусоргского]» – это раз, «Муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения» – это два, «Мус[оргский]-драматург» – три. Умоляю, отложите временно работы, зачитайте все три статьи, и если вы увидите, что в совокупности они вместе с первой, т.е. с «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде]», составляют целое, пусть спорное, но сильное, то пусть все это печатает Музсектор. Тогда спешно верните статьи назад (причем особенно в «драматурге» отметьте все ваши несогласия, так же как вы сделали с первой статьей) – и я больше дня не задержу для окончательной правки, причем в корректуре нуждаться не буду ни в какой. По моим расчетам выходит так: 21/I вы получите статьи, 22/I спешной [почтой] посылаете вечером назад, 23/I я их имею, и самое позднее вечером 25/I посылаю прямо на Музсектор. «Борис» идет 14/II, следовательно, имеется в запасе почти 3 недели[86].

Ругня моя и сейчас и впредь ни в коем случае не должна вас останавливать в вашей критике. Повторяю, что я испугался идеологического разрыва. Но теперь если вы и после «Опыта» не сдадите ваших позиций – беды нет. Во 1) в своей отдельной книге я отвечаю за себя, во 2) я выделил спорное в отдельную статью (вы заставили – и хорошо), в 3) когда все взгляды обобщены – б[ыть] м[ожет], вы сами смягчитесь. В частности, новое – а, в сущности, очень старое понимание импровизации как формального принципа, присущее еще commedia dell’arte, было хорошо оттенено в статье Hermann’a Wetzler’a «Die Geburt d[er] musicalischen Idee bei Beethoven» (Die Musik 1923/VII)[87]. Но клянусь я доехал до этой мысли своим путем. Ваши

86 Речь о премьере «Бориса Годунова» в редакции Ламма и Асафьева в ГАТОБ (бывшем Мариинском театре) в Ленинграде. Премьера состоялась 16 (а не 14) февраля 1928 года.

87 Упомянутая статья опубликована в октябрьском номере журнала за 1923 год. См.: *Wetzler, Hermann Hans*. Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven // Die Musik. 1923. Heft 1 (October). S. 157–173.

слова, что вероятно то, что раньше называли гением, теперь есть импровизация – не понимаю. Гений может сочинять импровизационно, т.е. так, что каждый момент кажется неожиданно алогичным, будучи на самом деле глубоко мотивированным, но может и сочинять строго рационально и формально. Скорее, импровизационность ближе к понятию «свободная форма», но это понятие уж очень нелепо… Еще до вашего письма я послал за границу «Муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения М[усоргско]го»[88] в очень сжатом полуконспективном виде, и потому возможность напечатать эту работу здесь в ее подлинном облике остается безусловно. Но вы мне ничего не написали, хорошо ли теперь вышла статья «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]». Между прочим, по имени этой статьи думаю назвать весь свой сборник[89]. В ваш же большой сборник о Мусоргском могут войти те же «Эст[етические] воззрения», но в дополненном и вполне академизированном виде[90]. Итак, с нетерпением буду ждать строгого суда. Ну и вздернули же вы меня, заставив оторваться от музсекторской книги[91], в которой сижу по уши, и напрячь все силы для М[усоргско]го. Помните, если бы не вы – ибо я вас люблю – а кто иной прислал мне замечания – я бы отделался формальной отпиской и все тут. Итак, в «Академию» посылаю отказ. Привет от детскоселов.

Ваш Б. Асафьев.

88 Статья вышла на немецком языке (в переводе Ж. Гандшина) в майском номере журнала *Die Musik* за 1929 год. См.: *Gljeboff Igor*. Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // Die Musik. 1929. № XXI/8. S. 561–575. Листы журнала с этой статьей сохранились в фонде Асафьева в РГАЛИ: Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 308.

89 В итоге сборник был опубликован под названием «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского».

90 См.: *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. В этот сборник вошли две статьи Асафьева (псевд: Игорь Глебов): «Введение в изучение драматургии Мусоргского» и «Оркестр “Бориса Годунова”».

91 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930.

7. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 6–8.
Машинописная копия[92]

Москва, 22 января 1928 года

Дорогой Борис Владимирович, письмо Ваше и все статьи получил и, чтобы оправдать Ваши исчисления, сажусь на машинку [так. – *В. А.*] и строчу, душу полагая за весь Божий мир, а что из сего выйдет – не знаю. Начну в порядке Ваших статей, если таковой порядок Вы оставляете в силе.

Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского

1. Может быть, указать на примеры – романсы раннего периода, а именно «Юные годы»[93], за малыми исключениями.

2. Необходимо дать ответ на поставленный Вами здесь, вопрос, и, может быть хорошо бы было сразу сказать – да, а потом уже перейти к последующему доказательству – по письмам Мус[оргского], по его работам и т.д.

3. Может быть, лучше было бы сказать привлекает не менее, чем конечный итог – это чтобы избежать упрека в малой оценке итогов.

4. В «Семинаристе»[94] можно найти и другие постоянные основы – это общее положение действующего лица – его любовь, отношение к дочке и т.д., что во всех вариантах остается неизменным, сразу вылившимся и столь же типичным, как зубрежка.

92 В фонде Асафьева в РНММ сохранился один лист этого письма (машинопись с двух сторон), со слов: «о трактовке меди, о чем речь Вы будете вести дальше» до конца письма. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1280. Б. п. Полный текст приводится по машинописной копии из фонда П. А. Ламма в РГАЛИ.

93 «Юные годы» – сборник романсов и песен М. П. Мусоргского, созданных в период с 1857 по 1865 год.

94 «Семинарист» – романс М. П. Мусоргского, написанный в 1866 году на собственный текст. Сохранились три автографа этого произведения. Также при жизни Мусоргского этот романс был прокорректирован А. Н. и Н. Н. Пургольд для первого издания (Лейпциг, В. Бенике, 1870). В собрании сочинений Мусоргского под редакцией П. А. Ламма опубликованы две редакции произведения – первая на основе автографов, вторая на основе первого (прижизненного) издания. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 118.

5. Речь будет в другой статье, а не впереди.

В таком виде больной вопрос об импровизационности Мус[оргского] и значении вариантов Вы ставите в очень интересном освещении – все сказанное впереди уже подготовляет читателя к этому эпитету – импровизатор, мысли Ваши ясны и интересны, и, может быть и не соглашаясь кое в чем с Вами, я в то же время говорю, что вопрос Вы поставили интересно, т.е. всколыхнули стоячее болото и сплошные общие места – одним словом, приветствую эту статью.

Вы именно сделали то, что мне хотелось, т.е. остановились на освещении вопроса, что Вы понимаете под импровизационной формой, объясняете ее причины в творчестве Мус[оргского], а также особенности этого стиля и основы его у Мус[оргского].

Почему надо исполнять «Бориса» в подлинном виде

Я вытер свои прежние номера и проставил новые, чтобы Вы могли уследить за моими замечаниями.

1. Может быть, в скобках поставить несколько слов – хотя и чуждым Мусоргскому, мало что имеющего общего с его подлинными намерениями – одним словом, несколько испортить хвалебный отзыв, подложить ложку дегтя.

2. Теперь, пожалуй, хорошо было бы оставить и слово – вариантов.

3. Я бы, пожалуй, оставил это место с теми смягчениями, которые я осмелился внести в Вашу копию. Иначе несколько неподготовленным[и] и неубедительным[и] звучат слова о редакторской проблеме.

4. Мне жаль, что Вы выкинули этот абзац, особенно его начало о языках Тургенева, Гоголя и т. д[95].

5. Вставка Ваша для 9-й страницы великолепна и как хорошо Вы это говорите о языке крестьян, монахов и т.д. – прекрасно[96].

95 Комментарий Ламма относится к следующим словам в статье Асафьева: «Попробуйте-ка язык Тургенева приложить к языку Гоголя или синтаксис Толстого к синтаксису Достоевского – что получится? А ведь русский язык один и тот же у них у всех. Только бездушный и мертвый формализм в музыке может мириться с якобы единой “теорией” для всех веков, времен, народов и людей...». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 109.

96 Речь, вероятно, о следующих словах в статье Асафьева: «Язык московского люда, монахов и бунтующего народа, приказный язык, степенная речь бояр и т.д. – отражены в музыкальных интонациях, в дыхании, в темпе, в соотношениях высотностей, в динамике. Отсюда исключительное разнообразие музыкального языка оперы Мусоргского и отсюда его захватывающая правдивость как внутренняя эмоциональная, так и социальная». Цит. по: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 20.

6. Эту фразу о неудобстве исполнения я бы, пожалуй, тоже выкинул.

7. Может быть, несколько увеличить степень хвалы – не только бесспорными достоинствами.

Хотя не следовало бы, может быть, опять возвращаться к больному вопросу, но все-таки скажу, что в этом несколько переделанном виде статья Ваша, на мой взгляд, значительно выиграла и право же Вы слишком преувеличивали, говоря, что в таком виде из нее изъята душа. Устно об этом поговорим поподробнее, сейчас же для этого нет времени, ведь письмо-то это и все Ваши статьи необходимо сегодня же отправить.

Если почему-либо (отсутствие времени или какие-либо трения с Музсектором или нашей комиссией) явилась необходимость в сокращении отдельной брошюры Вашей к премьере «Бориса», то я бы предложил в них поместить эти две статьи, другие же три пусть тогда пошли бы в наш сборник, тем более, что они несколько иного характера и говорят не о данной постановке «Бориса» и ее оправдании, а вообще о «Борисе». На всякий случай подумайте об этом, тем более, что, может быть, Вы не управитесь с отделками этих последних статей.

Мусоргский как драматург

1. В связи с первыми статьями, может быть, говорить о Вашем отношении к редакции Римского[–Корсакова] и излишне – есть повторения и, правда небольшие, разночтения.

2. Оставлять ли фразу о том, что, может быть, инструментовка Мус[оргского] окажется не так плоха.

3. Жаль, что здесь не приведено то, что мной отыскано позднее, а именно, что все движение толпы, выход Шуйского и т.д. не указан[ы] в сценарии перед музыкой, а внесен[ы] в музыку – тогда особенно интересно проследить, как ярко Мус[оргский] определил все музыкальное содержание вступления. Если Вас это заинтересует, можно будет это место несколько переделать, указав на это. Quasi фугато вступления именно объясняется выходами различных групп народа, а также Шуйского.

4. Может быть, согласовать это место с тем, что о нем было сказано в предыдущих Ваших статьях, а главное выкинуть эпитет – пышное.

5. В той рукописи, которую я видел у Вас и об дальнейшей участи которой Вы так-таки меня и не известили, всюду стояли монахи, значит в схимников они превратились уже позднее[97].

97 Рукопись, о которой идет речь здесь и в ответном письме Асафьева

6. Наличие общих материалов обоих монологов Бориса несколько рискованно утверждать. Начало монолога совпадает, но вся середина во второй редакции совершенно другая и чуждая как всему предшествовавшему, так особенно последующему (Шуйский в 4-м действии в разговоре с боярами – «бледный, холодным потом обливаясь…» – понятен только после монолога Бориса по предварительной редакции). Эта середина взята, как известно, из «Саламбо». Может быть, хорошо было бы об этом сказать несколько подробнее. Я говорю о музыкальном содержании.

7. Весь этот абзац с Римским[–Корсаковым] я бы выкинул – чего Вам давать поклонникам его редакции еще повод для защиты – пусть сами до этого додумываются. Я не верно сказал абзац, вернее это всего только три строчки.

8. Может быть, указать, что Вы берете мое мнение из моего доклада[98], а то пытливые люди могут не знать, откуда сие.

9. О рассказе Шуйского у Вас, кажется, теперь, после прослушания в оркестре, есть другие определения этого рассказа? Интересно их было бы сюда вставить.

10. Может быть, несколько понизить великолепие, указав, что это все-таки задворки Европы. Похвалы Рангони мне кажутся несколько преувеличенными, но это не столь важно.

11. «Блестящая слава»[99] – несколько противоречит предыдущим статьям.

12. Не нужно ли было бы указать, что – «соблюди ты чистоту свою, Феодор» – есть прекрасный переход от дел государственных к семейным. Вообще я смотрю на вставки в прощальном монологе как на более существенные. Интересно проследить, как великолепно Мус[оргский] переходит от одной темы завещания к другой, как вводит в государственные дела, потом к семейным и, наконец, к религиозным, если хотите.

Ламму (№ 9 в настоящей публикации), не установлена.

98 В опубликованной версии статьи добавлено постраничное примечание: «Доклад П. А. Ламма, прочитанный им в заседании Гос. Института Истории Искусств в Ленинграде 18 ноября 1926 года». См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 65. Протокол заседания исторической секции ГИИИ (сейчас – РИИИ), на котором состоялся этот доклад, хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 9.

99 Речь о следующих словах в статье Асафьева: «…в стонах хора “хлеба, хлеба дай голодным” уже нет и следа раболепной, хотя и блестящей славы». Впоследствии слова «хотя и блестящей» – вычеркнуты. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 41.

13. Не находите ли Вы, что сцена под Кромами Вами разобрана несколько сжато, а ведь она как завершение, казалось бы, заслуживала более детального разбора. У меня чувство, что здесь Вы как-то несколько скомкали, желая перейти к концу. Подумайте об этом.

14. Можно было бы назвать народно-музыкальной драмой – об этом я уже говорил Вам раньше. Я не против того, что «Борис» народная драма, только предостерегаю, что сам Мус[оргский] «Бориса» так не называл или вернее еще в тот период своей жизни до этого еще не дошел – это сделали его работы над «Хованщиной» и более детальные и глубокие проработки своего *credo*.

15. [В.В.] Стасов понимал Мус[оргского] тоже далеко не в полной мере. Пишу это для того только, что думаю не лишним было бы указать, что в действительности Мус[оргский] стоял одиноко, и Стасов только отчасти понимал его, почему и пошел на сделки с Римским[–Корсаковым] после смерти Мус[оргского] – вспомни[те] его письма к Римскому[–Корсакову] во время редакторских работ последнего.

Может быть, я кое-что и пропустил в этой статье из того, что говорил раньше Вам, но настоящее поглотило меня всего, да и времени дали Вы мне чертовски мало, и так не знаю, как справиться, а потому простите и не думайте, что что-либо умалчиваю.

Мусоргский-инструментатор[100]

Посылаю вместе с подлинником и копию, которую успели сделать, на ней-то я и буду ставить свои номера[101].

1. Не переименовать ли заглавие, т.е. уже в нем указать, что Вы будете говорить только о Мус[оргском] как оперном оркестраторе (Пометки в Вашей рукописи сделал Сергей, когда следил по ней при моем чтении этой статьи в нашей комиссии[102] – между прочим, это единственная статья, которую я кому-либо читал или показывал, за исключением Шеншина[103], который был у меня в момент получения Вашей статьи «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]», [он] знает и ее).

2. Может быть? здесь было бы кстати сказать, что эта легенда выросла только после своего рода забвения первых исполнений

100 Вариант текста статьи, о котором идет речь в письме, сохранился в фонде Ламма в РГАЛИ. См.: *Глебов И.* Мусоргский-инструментатор. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146–152.

101 Упомянутая копия не сохранилась.

102 Комиссия по изучению русской музыки при музыкальной секции ГАХН. Копия статьи с пометами С. С. Попова не сохранилась.

103 Шеншин, Александр Алексеевич (1890–1944) – композитор, дирижер, педагог. Входил в ближний круг общения П. А. Ламма.

«Бориса» в авторской инструментовке[104] – здесь интересно было бы указать на один факт, что вся критика, почти без исключений, всячески ругает «Бориса» как оперу, но если хвалит, то только инструментовку – здесь хвалы почти единогласны, повторяю это… В работе Хохловкиной[105] для нашей комиссии – критики «Бориса» после первой постановки – очень ярко вскрыли нам этот факт, и о нем, мне думается, Вам хоть вскользь нужно бы упомянуть.

3. (2)[106] Здесь не буду распространяться – об этом подневольном славлении я уже говорил и говорил о народной песне – только считаю нужным здесь поставить цифру.

4. (3) В составе оркестра Вы делаете ошибки. В сцене у фонтана у Мус[оргского] имеется арфа, так же как там же единственный раз он вводит и английский рожок – я именно предложил бы указать, что парный состав оркестра, за исключением ф[орте]п[иано], да еще в 4-х ручии, меняется на более большой только для одной сцены, а именно у фонтана. Флейта же пикколо играет у Мус[оргского] очень часто и должна считаться как основной инструмент. О ф[орте]п[иано] я уже говорил. Теперь не совсем ясно, что Вы разумеете под громоздкими медными, можно подумать, что число медных как-то Мусоргским уменьшено. Я не говорю о трактовке меди, о чем речь Вы будете вести дальше, здесь же Вы указываете о составе оркестра[107].

104 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Оркестр Мусоргского, как о нем можно судить по звучанию партитуры “Бориса Годунова”, требует к себе внимательного и серьезного отношения, так как именно в данной области легенда о полной технической беспомощности Мусоргского расцвела особенно пышно». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146.

105 Хохловкина, Анна Абрамовна (1896–1971) – музыковед и педагог. См.: *Хохловкина А. А.* Первые критики «Бориса Годунова» // Мусоргский М. П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1930. С. 136–165.

106 В оригинале Ламмом допущена ошибка в нумерации: пункт 2 повторен дважды. Правильная нумерация сделана В. А. Александровой, но нумерация оригинала сохранена в круглых скобках.

107 Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Аскетизм Мусоргского проявляется в самом составе оркестра: нет ни арфы, ни “добавочных” деревянных при обычном парном составе (кроме английского рожка и флейты пикколо), нет громоздких медных». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 148.

5. (4) Сергей оспаривает точность [18]90-х годов, считая, что период может быть несколько более ранний[108].

6. (5) Не считаете ли Вы нужным привести несколько примеров ко всему этому абзацу, а именно примеры на: импрессионистические гармонии с их инструментовкой, – их строй, чередование и звуко-интенсивность т.е. выразительность аккордов и цепи аккордов – вообще несколько более детализировать все, а также снабдить примерами, хотя бы словесными.

7. (6) Бросающийся в уши пример – определение, по-моему, мало удачное.

8. (7) Примеры на характерные звучания в каждом конкретном инструменте и в их сочетании.

9. (8)? [так. – *В. А.*]

10. (9) Опять хотелось бы несколько ярких примеров.

11. (10) Не лучше ли слово орава заменить распространенной бандой.

12. (11) Не укажете ли вы деление валторн попарно, т.е. одна пара выполняет совершенно иные функции, чем другая.

13. (12) Может быть, указать на нежелание Мус[оргского] заполнять средние регистры, ну скажем как мы это имеем в Кромах, в коронации и т.д. – вспомните валторны и трубы в Des-[dur-н]ом аккорде в коронации, когда взлетает гамма, а дальше провал средних голосов, т.к. медь вступает только на втором такте, когда регистр достаточно опустился для их вступления.

Мне думается, что все мои замечания отпали бы, если бы у Вас под рукой при писании была партитура – писать на память в данном случае очень трудно и Вы, убоясь, может быть, ошибок, как-то мало конкретизировали Вашу статью. Потом интересно, почему Вы не отметили отсутствие во всей опере закупоренной меди, особенно валторн – я сам как-то этого факта не могу объяснить. Не думаете ли Вы, что лучше было бы не спешить с этой статьей и обставить ее более пышно, с большим количеством примеров и большей детализацией.

Теперь о последней Вашей статье, но думается, что в ней у меня нет никаких замечаний. Ведь я профан в этой области.

108 Речь о следующих словах в статье Асафьева: «Особенно удачна трактовка Мусоргским Польши как “задворок” Европы, как европейской провинции – в противовес чему Римский-Корсаков тоже выдвинул совсем иное толкование и воплощение. Иначе он и не мог поступить в конце [18]90-х годов, как по своим вкусам, так и по театральным стремлениям этой эпохи». *Глебов И.* Мусоргский-инструментатор. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 148.

Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского

1. Здесь какой-то пропуск – посмотрите, в чем дело.

2. Таким образом – здесь что-то не ясно, почему таким образом? Были цитаты из Чернышевского и вдруг Мусоргский – как будто эти цитаты его. У меня нет времени посмотреть все эти цитаты – я указываю только.

3. Я очень спешу, т[ак] ч[то] Вы уж простите, что пишу очень нескладно…

4. Не привести ли цитаты из писем к Горбунову[109] и Репину[110] – о настоящем художнике – говорю на память – посмотрите их, особенно к Горбунову[111].

5. Слово – ужас – я бы несколько более точно определил, здесь ужас не внешнего положения, а ужас психологический, и, пожалуй, не ужас, а какое-то другое слово было бы лучше. Ужасно, когда Анна Каренина бросается под поезд – но такой ужас Мус[оргского] не притягивает – а нечто другое, надрывы какие-то, ужас, что не удастся решить сложную психологическую проблему или положение – и Достоевский все-таки не может быть пустяком, хотя бы и в сравнении с любовным отпеванием. Я как[–то] не усматриваю преувеличений у Мус[оргского] – есть смелость ставить труднейшие вопросы, не закрывать на них глаза – Достоевщина – и так же, как Достоевский именно всегда выходит победителем из самому себе поставленного, кажись бы, неразрешимого вопроса, так же вдруг умеет показать яркий свет и выход и как убедительно – это не Толстой с своим евангелием, никого и ни в чем не убеждающим. 19-я страница Ваша прекрасна – как бы хорошо здесь катнуть «Без солнца»[112], а то Вы об этом произведении нигде не обмолвились, а в то же время подводите именно к этому этапу в творчестве Мус[оргского],

109 Горбунов, Иван Федорович (1831–1895) – актер, писатель, историк театра.

110 Репин, Илья Ефимович (1844–1930) – художник-живописец.

111 В опубликованный вариант статьи Б. В. Асафьев добавил цитату из письма М. П. Мусоргского И. Ф. Горбунову от 4/5 января 1880 года с характеристикой творца «во всей силе правды, любви и *непосредственности* [курсив оригинала. – *В. А.*]». Цит. по: *Мусоргский М. П.* Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис / Под общ. ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971. С. 259. Вероятно, вторая цитата, упомянутая П. А. Ламмом в его комментарии – из письма М. П. Мусоргского И. Е. Репину от 13 июня 1873 года: «Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа! Только ковырни – напляшешься – если истинный художник». Там же. С. 148. Однако цитату из письма Репину Асафьев в своей статье не использовал.

112 «Без солнца» – вокальный цикл М. П. Мусоргского на стихи А. А. Голенищева-Кутузова. Создан в 1873 году.

и как хорошо определяете неизбежный путь к этому настроению Мус[оргского].

6. Говоря об итогах, Вы очень красиво увлекаетесь опять, и затрагиваете некоторые вопросы, о которых Вы не говорили прежде, что именно, не буду указывать за недостатком времени – боюсь, что письмо не уйдет сегодня.

Ну вот и все. Посылаю Вам все статьи обратно, а также подлинники тех, с коих сняты копии.

Повторяю, подумайте о том – не издать ли отдельным оттиском к премьере только первые две статьи, другие же отдать в наш сборник – это, по-моему, не плохая мысль, говорю совершенно искренне, а не по каким-либо заинтересованным мотивам. А все-таки, почему бы Вам не привезти все статьи лично в Москву – подумайте об этом – здесь, кстати, постановка «Майской ночи» у Станиславского[113] – «Пиковой дамы» в Экспериментальном театре[114] – глядишь, статьями в журналы Вы бы и вернули расходы по поездке. Перечитывать свое писание не имею времени – ну, да Вы как-нибудь доищетесь сущности моих замечаний.

Крепко Вас целую. Привет Вашим. До скорого свидания. Первую корректуру Ваших статей мог бы провести я, а там придется поручить это кому-нибудь другому, т.к. ведь и я скоро не буду в Москве, а у Вас в Питере.

8. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 18–18 об.
Автограф

[Детское Село]. Б. д.
[ответ на письмо П. А. Ламма от 22 января 1928 года]

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Письмо и остальные статьи, а также пояснения следуют завтра. Ужасная головная боль задержала работу. Все-таки я настаиваю

113 Речь о постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь» в Государственном оперном театре имени К. С. Станиславского (премьера 19 января 1928 года). Постановка К. С. Станиславского и В. С. Алексеева. Режиссеры: В. Ф. Виноградов, В. В. Залесская. Дирижеры: В. И. Сук, Б. Э. Хайкин. Художник – М. И. Курилко.

114 Речь о театре, располагавшемся в здании по адресу ул. Б. Дмитровка, д. 6/2 (здание театра Солодовникова), где в наши дни расположен Московский театр оперетты. В разные годы в здании размещались Частная русская опера С. И. Мамонтова, Оперный театр Зимина и др. В 1925–1928 годах театр носил название Экспериментального.

на нашем (я, Др[анишников] и Рад[лов][115]) понимании коронации, и я вам докажу, что русские народные хоры поют вовсе не всегда нудно и пассивно при славлениях *etc*. Коронация во всех подробностях сделана изумительно цельно. Настаиваю в статье «Почему» на вставках новых на стр[анице] 3.

Привет. Ваш Б. Асафьев.

P. S. Ох, только бы прошел понедельник! Сражение за институт с André и прочей св[олоч]ью[116]!

9. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 16–17 об.
Автограф

[Детское Село]. Б. д.

[ответ на письмо П. А. Ламма от 22 января 1928 года]

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Спасибо за умные, дельные и меткие замечания и поправки.

I. «Опыт обоснования» – все ваши замечания принял и соответственно изменил.

II. «Почему *etc*.» – все принял, но боюсь, что найдете резкой вставку на 3 странице. «Изъятая душа» уместилась в другой статье (I), значит толковать не о чем, а можно только сказать вам спасибо.

III. «М[усоргск]ий как драматург» – заглавие изменил: «Драматургическая концепция “Бориса”» или можно «Музыкально-драматургическая концепция “Б[ориса]”».

1. О Римском[–Корсакове] – все убрал.
2. Об инструментовке – убрал.
3. Очень важно, чтобы вы это место переделали в смысле дальнейшей вставки. Скажите все, что нужно: и выход Шуйского, и quasi fugato, etc., etc.

115 Радлов, Сергей Эрнестович (1882–1958) – театральный режиссер и педагог, драматург, теоретик и историк театра. Режиссер постановки оперы «Борис Годунов» в ГАТОБ в 1928 году.

116 Речь о заседании Ученого совета Государственного института истории искусств (ныне – РИИИ), состоявшегося 30 января 1928 года. Протокол заседания хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 43.

4. Я очень рад, что коронация оказалась такой, какой хотелось мне, и логически вытекающей из I картины пролога. Поэтому с наслаждением меняю эпитеты, к[отор]ые я писал, а сам трепетал, глядя на партитуру. Оказывается, М[усоргск]ий был прав, а мое ухо исходило от Римского[–Корсакова].

5. Рукопись у меня затребовали назад, продавать не пожелали, и лицо себя не назвало. Что ж тут поделать?!.. Выкидываю мое примечание о монахах, хотя не понимаю, почему оно неверно? Мне кажется, что рукопись и подтверждает мое мнение, что при печатании клавира цензура заставила изменить монахов в отшельников.

6. Исправил как можно короче.
7. Абзац о Р[имском-Корсакове] выкинул.
8. Впишите точно название, место и время доклада.
9. Вставил коротко о рассказе Ш[уйско]го.
10. Сбавил тон. Вы правы.
11. Исправлено
12. Исправлено
13. Исправлено
14. Исправлено
15. Исправлено

IV. М[усоргск]ий-инструментатор

1. Заглавие изменил.
2. Указал. Можете вставить ссылку на работу Хохловкиной, а отзыв Направника[117] выкинуть.
3. На подневольном славлении в своем толковании коронации настаиваю.
4. Поправил.

117 Среди черновых фрагментов статей, сохранившихся в фонде Ламма, имеется страница с текстом вставки, предполагавшимся к включению в одну из промежуточных версий статьи «Мусоргский-инструментатор» («Оперный оркестр Мусоргского»): «Даже Направник в своем отзыве о “Борисе Годунове”, порицая Мусоргского за неправильную и беззаботную жизнь и нежелание усидчиво трудиться, а также упрекая его в неграмотности, не ругает инструментовки самой по себе как особенно больного места оперы <...>». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 91. Речь, вероятно, о воспоминаниях Э. Ф. Направника, записанных 3 июля 1916 года. См.: «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (опера поставлена 27 января 1874 г.) // *Направник Э.* Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вступ. ст. и примечаний Л. М. Кутателадзе. Под ред. Ю. В. Келдыша. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 48–49.

5. Примеры словесно без нотных примеров – ничего не выходит. Я готов сделать для сборника статью “Бориса”»[118] – а эта статья получила свою форму, к[отору]ю трудно расщеплять.

6. Это – стилистический недосмотр.
7., 9. см[отри] 5. | Исправлен[о]
8., 10. Стилистический недосмотр.
11. Сделана вставка. 12. Тоже сделана вставка.

Думаю, что статьи об оркестре «Бориса» и о муз[ыкально]-драм[атической] концепции теперь сложились в нечто разумное. Я спорю, что они не связаны с первыми двумя, и потому прошу их печатать все четыре. Именно против оркестра М[усоргско]го и против всего плана драматургического – тут уже «бузят», и потому хочу сразу же до выступлений противников дать точки опоры своим. В дискуссиях я не могу выступать, я нервничаю и не умею говорить, возражая. Поэтому надо предупредить в печати. Я согласен выделить муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения М[усоргско]го в сборник[119], восполнив эту статью цитатами, т.к. по существу там все сказано, а статью об оркестре «Б[ориса Годунова]» превратить в статью о «Партитуре “Б[ориса Годунова]”» с нотными примерами. Т[аким] о[бразом], из сборника уйдет только одна статья о драм[атургической] концепции. Очень прошу убедить вашу коллегию пойти мне навстречу, ведь дело не в моей выгоде, а в том, чтобы в канун исполнения ослы уже прочитали бы, что оркестровка не плоха. Если только можно успеть, то включите в статью об оркестре только один нотный пример: выход Щелкалова. Уж очень там чудесное оркестровое голосоведение.

Целую. Ваш [Б. Асафьев].

10. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 19–20 об.
Автограф

[Детское Село], 29 января 1928 года

118 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

119 Здесь идет речь о сборнике, готовившемся в ГАХН. См.: Мусоргский М. П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

Дорогой Павел Александрович!

Вот дурак я! Не сделал главного – не послал письма Юровскому. Прилагаю[120]. Передайте, голубчик. Успокойте также вашу коллегию. Я же не отнимаю статьи о муз[ыкально]-эстет[ических] воззрениях М[усоргско]го и готов сделать (вернее, расширить) статью об оркестре «Б[ориса Годунова]», назвав ее «Авторская партитура “Бориса Годунова”», для к[оторо]й понадобится много нотных примеров. Сейчас ее делать было – немыслимо (партитуры все заняты – они у Д[ранишнико]ва), а оставить мой сборник без статьи об инструментовке М[усоргско]го абсолютно невозможно. Что касается статьи о драм[атургической] концепции «Б[ориса]», то право же, просмотрев ее всю, я убедился, что она не годится для монумент[ального] сборника, и что она «изъяснительная» или подготовительная к слушанию авторского «Бориса» и только. К ней, т.е. не к ней ко всей, а к основным выводам надо присоединить «Саламбо», «Женитьбу», «Хованщину», «Сорочинскую» и сделать действительно исчерпывающую статью «М[усоргски]й-драматург». Итак, если ваш большой сборник выходит скоро, я даю в него две статьи:

«Муз[ыкально]-эст[етические] возз[рения] М[усоргско]го»[121]
и
«Автор[ская] парт[итура] Б[ориса] Г[одунова]»[122].

Если он несколько задерживается, я прибавляю:

«М[усоргски]й-драматург» (анализ всех его муз[ыкально]-драм[атургических] концепций)[123].

Честное слово, так лучше. Что касается статьи «Эст[етические] возз[рения] М[усоргско]го», то я посылал вам ее в том сжатом виде, в каком она поехала в Цюрих к Гандшину[124], и где ее еще сожмут. Вот почему там только использована переписка со Стасовым. На самом же деле, уже сейчас статья дополнилась, округлилась и получила форму: тема с вариациями, причем темой служит заключ[итель-

120 Письмо Б. В. Асафьева А. Н. Юровскому неизвестно.

121 Речь о статье, вышедшей в 1932 году: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / под ред. Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 33–56.

122 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

123 См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Введение в изучение драматургии Мусоргского» // Мусоргский М. П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 6–12.

124 Гандшин, Жак (Handschin, Jacques; 1886–1955) – российско-швейцарский музыковед и органист.

ный] абзац из автоб[иографической] записки М[усоргско]го. Не могу кончить этой статьи, п[отому] что не достал еще некоторых книг, к[оторые] несомненно читал М[усоргски]й. В конце концов, если не достану – беды большой нет и в случае спеха[125] кончу статью быстро. Словом, за эту статью я уже теперь не боюсь. Она выйдет[126]. Ну, я совершенно обалдел, работая над М[усоргск]им дни и ночи. Сейчас взял месячный отпуск (с 15/01 по 15/II) из Консерватории, чтобы кончить все эти статьи. Отпуск, разумеется, без сохр[анения] содерж[ания], и вскочит мне в 250 [рублей]. После двух смертей еще[127] – это жутко. Но ничего не поделаешь. В Москву приеду только после «Б[ориса]»[128]. Значит, с вами увидимся раньше. Вам придется приехать числа 7–8 [февраля]. Я это точно узнаю и напишу.

Дорогой, все поправки, вставки, добавления, исправления, какие надо будет сделать в посланных вам моих статьях – делайте так, как найдете нужным. Умоляю только провести их в срочном порядке*. Времени еще две недели, но важно, чтобы 14/II сборник уже продавался в театре, и чтобы числа 12/II у меня было три-четыре оттиска для посылки кое-кому из «критики». Я виноват, что дня на 2–3 задержал. Право, не мог. В крайнем случае, если сборник чуть запоздает – не беда, только бы мне получить неск[олько] оттисков, и чтобы успеть добиться рецензию сборника, например, в «Ж[изни] И[скусства]».

Сообщите, когда предполагаете выпустить большой сборник? В одном из писем я просил вас умолить Музсектор прислать мне еще клавир «Б[ориса]» в самом последнем виде. Очевидно, этого нельзя сделать. О если бы вы знали, как мне трудно было писать все статьи без клавира по памяти! Так что умоляю, если в статье об оркестре вставите два-три примера – я не буду в претензии. Наоборот. Напр[имер], посмотрите в партитуре, верно ли я отметил характ[еристики] тромбона и верно ли привел слова из рассказа Пимена и монолога Бориса «я всех убийца тайный». О монологе «Скорбит душа» я твердо помню, что это так, как пишу, но все-таки справьтесь.

125 Спех (разг.) – поспешность, торопливость.

126 Статья была опубликована только в 1932 году. См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // Мусоргский М. П. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 33–56.

127 Незадолго до этого за короткое время умерли мать Б. В. Асафьева и отец его жены, Ирины Степановны Асафьевой.

128 Речь о поездке П. А. Ламма в Ленинград на генеральные репетиции и премьеру оперы «Борис Годунов» в его с Б. В. Асафьевым редакции (ГАТОБ, премьера 16 февраля 1928 года).

У вас партитура под рукой – я же раньше пятницы в театре не буду. Целую. Привет. Все ваши последние замечания порадовали меня. Я все принял. Со страхом жду вестей о решении*[*].

Ваш Б. Асафьев.

* Корректур мне не надо, чтобы не задерживать.

** Разумею – печатание моего сборника. Уж очень много ухлопал сюда сил!

11. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1162[129]*.*
Машинопись

Москва, 1 февраля 1928 года

Дорогой Борис Владимирович.

Буду чрезвычайно краток. Ваши статьи получил и все дела устроил. «Опыт» и «Почему» уже в наборе, завтра идут остальные две. Приходится переписывать все на машинке, т.к. при таком бешеном темпе наборщики не согласились бы набирать. Сижу как ошалелый с Олечкой[130] и диктую, она пишет, по дороге выписываем кое-какие подробности, вставляем нотные примеры и пр. Мне обещали в субботу приготовить первую корректуру всех статей в гранках в двух экземплярах – один экземпляр я привезу с собой в Питер. Собираюсь выехать в субботу, дабы без помехи провести у Вас день воскресный, а в понедельник отправить корректуры обратно в Москву. Второй экземпляр, так же как и все последующие корректуры, будет вести Сережа. Теперь, будьте добры по телеграфу сообщить мне следующее. Как будет общее заглавие всей брошюры, т.е. ее титульный лист и обложка. Далее остается ли такой порядок статей: 1) «Опыт [обоснования природы и характера творчества Мусоргского»] 2) «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?»] 3) Драматург[131] 4) Инструментатор[132]. Я поклялся, что все эти

129 Машинописная копия этого письма также имеется в фонде П. А. Ламма в РГАЛИ: Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 9–9 об.

130 Ламм, Ольга Павловна (1908–1997) – племянница и приемная дочь П. А. Ламма. Хранительница его архива, автор публикаций о П. А. Ламме, Н. Я. Мясковском и др., а также рукописи книги «П. А. Ламм. Опыт биографии», хранящейся в РНММ. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Оля», «Олечка».

131 «Музыкально-драматургическая концепция оперы “Борис Годунов” Мусоргского».

132 «Оперный оркестр Мусоргского».

сведения у меня будут завтра в руках, а потому обязательно разоритесь на телеграмму и сообщите титул и, если порядок остается как я указываю, то подтвердите его двумя словами – порядок верен. Цензор любезно согласился по моей просьбе прочесть цензуру двух последних статей в гранках, т.к. я уверил его, что все обстоит в этом отношении благополучно. В первой или во второй статье, впрочем, одну малозначительную фразу об иррациональности нашей жизни цензура похерила, на что я дал свое согласие. Далее сообщите мне, удобен ли мой приезд уже в это воскресенье – но я так жажду вырваться из Москвы и послушать «Бориса». Милый, поговорите с Дранишниковым, что, мол, я приеду в воскресенье, днем пробуду у Вас, а вечером, значит, могу нагрянуть к нему. Приеду я в Питер не один, беру с собой Олю, которая остановится у одного моего знакомого доктора[133], близ Детскосельского вокзала. Днем в воскресенье она будет со мной, понятно, у Вас. Не знаю, успею ли написать Дранишникову, от которого вчера получил очень милое письмо. Надеюсь на Вас, что Вы обо всем поговорите и ответите мне завтра, могу ли я выезжать в субботу, а то ведь нужно брать билеты и вообще чертовски много всяких дел.

С Музсектором и с нашей комиссией все обстоит прекрасно и так, как Вы этого хотели. Те поправки, о которых Вы меня просили, я сделал, партитура выхода Щелкалова будет приложена – выглядит очень красиво. Сценарий к прологу переделал согласно последним изысканиям моим. Ну, если что-либо выйдет не так уж гладко, не пеняйте, делаю все, что могу, но чертовски мало времени, а у меня еще у самого куча самых срочных дел, которые должен как-то уладить в эти три дня. Ох, уж и отдыхать же я буду в Питере. Если у Дранишникова жить более недели неудобно, то, может быть, часть времени как-нибудь устроюсь у Вас в Детском [Селе]. Одним словом, надеюсь на Вас. Оля моя в восторге от того, что я ее беру с собой – ей так хочется посмотреть Ленинградские музеи, послушать «Бориса» и другие оперы в Мариинке. Да, между прочим, упросите Дранишникова, если это как-нибудь только будет возможно, поставить «Воццека»[134] где-нибудь вблизи 14 или 16, москвичи, а таковых собирается в эти дни изрядное количество, коллективно просили меня об этом – так хочется всем послушать эту оперу. Может быть, 13 или 17 февраля мог бы быть «Воццек». Еще хотелось бы также посмотреть «Прыжок

133 Калашников, Виктор Викторович – друг семьи Ламм.

134 П. А. Ламм просит поставить в репертуарную сетку ГАТОБ на 13 или 17 февраля оперу А. Берга «Воццек». Авторы этой постановки: режиссер С. Радлов, дирижер В. Дранишников, художник М. Левин. В заглавной партии М. Бочаров. Премьера состоялась 13 июня 1927 года.

через тень»[135] – но, вероятно, это-то уже будет невозможно. Ну, до свидания, необходимо отсылать письмо. Одним словом, жду Вашей телеграммы, непременно посылайте, а то беда будет. Крепко Вас обнимаю, всем Вашим привет, до свидания, если возможно, то еще в это воскресенье. Поеду ускоренным поездом, если только получу билеты, ну а иначе со скорым. Всего наилучшего.

12. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 62.
Телеграмма

[Детское Село], Б. д. [2 февраля? 1928 года]

Сердечное спасибо. Порядок верен[136]. Заглавие Игорь Глебов К восстановлению Бориса Годунова Мусоргского Сборник статей. Дранишникову сообщил. Ждем. Асафьев.

135 Речь о постановке МАЛЕГОТа (ныне – Михайловский театр) оперы Э. Кшенека «Прыжок через тень» (премьера 21 мая 1927 года). Режиссер Н. Смолич, дирижер С. Самосуд, художник В. Дмитриев, хореограф А. Чекрыгин.

136 В опубликованном варианте сборника порядок статей все же оказался несколько другим. Статья «Оперный оркестр Мусоргского» помещена третьим номером, а «Музыкально-драматургическая концепция оперы “Борис Годунов” Мусоргского» – четвертым.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 63–144.

2 «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (опера поставлена 27 января 1874 г.) // *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вступ. ст. и примечаний Л. М. Кутателадзе. Под ред. Ю. В. Келдыша. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 48–49.

3 *Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927.

4 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Мусоргский. Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1923.

5 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] «Борис Годунов» Мусоргского (Лен[инградская] Акопера) // Музыка и революция. 1928. № 3. С. 41.

6 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы (К выходу в свет полного клавира «Бориса Годунова» Мусоргского) // Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 6–13.

7 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928.

8 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оперный оркестр Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 28–38.

9 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 29–72.

10 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Введение в изучение драматургии Мусоргского // Мусоргский М. П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 6–12.

11 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский М. П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

12 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930.

13 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / под ред. Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 33–56.

14 *Иванов-Борецкий М.* Музыкальная наука за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 10. С. 17–22.

15 *Комаров А.* Прирожденный архивист. Очерк биографии С. С. Попова // Альманах ГЦММК имени М. И. Глинки. Вып. III / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Издательство «Дека-ВС», 2007. С. 769–800.

16 *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 9. Песни и пляски смерти: Для голоса и ф.-п. / Стихотворения Арс. Арк. Голенищева-Кутузова; Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст Д. Усова. Вена: Универс. изд-во; Лейпциг: Музсектор Госиздата, 1928.

17 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

18 *Мусоргский М. П.* Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис / Под общ. ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971.

19 *Тетерина Н. И.* Историк права и историк музыки: К. А. Кузнецов (1883–1953) // Художественная культура. 2020. № 4. С. 426–457.

20 *Хохловкина А. А.* Первые критики «Бориса Годунова» // Мусоргский М. П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1930. С. 136–165.

21 *Gljeboff Igor*. Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // Die Musik. 1929. № XXI/8. S. 561–575.

22 *Wetzler, Hermann Hans*. Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven // Die Musik. 1923. Heft 1 (October). S. 157–173.

REFERENCES

1 *Antipov V*. Proizvedeniya Musorgskogo po avtografam i drugim pervoistochnikam: Annotirovannïy [Musorgsky's works after his holographs and other primary sources. Annotated catalogue] // Nasledie M. P. Musorgskogo: Sbornik materialov. K vïpusku Polnogo akademicheskogo sobraniya sochineniy M. P. Musorgskogo v tridcati dvukh tomakh [Musorgsky's Legacy. Collection of Materials. To the publication of the Complete Academic Edition of Musorgsky's Works in 32 volumes]. Moscow: Muzïka, 1989. P. 63–144.

2 'Boris Godunov' M. P. Musorgskogo (opera postavlena 27 yanvarya 1874 g.) [M. P. Musorgsky's *Boris Godunov* (the opera was staged on 27 January 1874)] // *Napravnik Ė. F*. Avtobiograficheskie, tvorcheskie materialï, dokumentï, pis'ma [Autobiographic, Creative Materials] / Compiled, prefaced and commented by L. M. Kutateladze. Ed. by Yu. V. Keldïsh. Leningrad: Gos. muz. izd-vo [State Music Publishers], 1959. P. 48–49.

3 *Braudo E. M., Rimskiy-Korsakov A. N.* 'Boris Godunov' Musorgskogo [Musorgsky's *Boris Godunov*]. Moscow and Leningrad: Kino-pechat', 1927.

4 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] Musorgskiy. Opït kharakteristiki [Musorgsky. An Essay in Characteristics]. Moscow: Gos. izd-vo [State Publishing House], 1923.

5 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] 'Boris Godunov' Musorgskogo (Len[ingradskaya] Akopera) [Musorgsky's *Boris Godunov* (Leningrad's Academic Opera)] // Muzïka i revolyuciya [Music and Revolution]. 1928. No. 3. P. 41.

6 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] 'Boris Godunov' i ego 'redakcii' v svete sociologicheskoy problemï (K vïkhodu v svet polnogo klavira 'Borisa Godunova' Musorgskogo) [*Boris Godunov* and its 'editions' in the light of a sociological problem (to the publication of the complete piano-vocal score of Musorgsky's *Boris Godunov*] // [Music and Revolution]. 1928. No. 7–8. P. 6–13.

7 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] Pochemu nado ispolnyat' 'Borisa Godunova' Musorgskogo v podlinnom vide? [Why Musorgsky's *Boris Godunov* should be performed in its original version?] // *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] K vosstanovleniyu 'Borisa Godunova' Musorgskogo: Sbornik statey [To the Restoration of Musorgsky's *Boris Godunov*. Collection of Articles]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1928.

8 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] Opernïy orkestr Musorgskogo [Musorgsky's operatic orchestra] // *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] K vosstanovleniyu 'Borisa Godunova' Musorgskogo: Sbornik statey [To the Restoration of Musorgsky's *Boris Godunov*. Collection of Articles]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1928. P. 28–38.

9 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] Muzïkal'no-dramaturgicheskaya koncepciya operï 'Boris Godunov' Musorgskogo [Musical-theatrical conception of Musorgsky's opera *Boris Godunov*] // *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] K vosstanovleniyu 'Borisa Godunova' Musorgskogo: Sbornik statey [To the Restoration of Musorgsky's *Boris Godunov*. Collection of Articles]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1928. P. 29–72.

10 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] Vvedenie v izuchenie dramaturgii Musorgskogo [Musorgsky's dramaturgy: an introductory study] // Musorgskiy M. P. Boris Godunov: Stat'i i issledovaniya. Vïp. 1 [Musorgsky. *Boris Godunov*. Articles and Essays. Issue 1]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1930. P. 6–12.

11 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] Orkestr 'Borisa Godunova' [The orchestra of *Boris Godunov*] // Musorgskiy M. P. Boris Godunov. Stat'i i issledovaniya. Vïp. 1 [Musorgsky. *Boris Godunov*. Articles and Essays. Issue 1]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1930. P. 70–94.

12 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] Muzïkal'naya forma kak process [Musical Form as a Process]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1930.

13 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] Muzïkal'no-ēsteticheskie vozzreniya Musorgskogo [Musorgsky's music-aesthetic views] // M. P. Musorgskiy. K pyatidesyatiletiyu so dnya smerti 1881–1931: Stat'i i materialï [Musorgsky. To the 50th Anniversary of His Death] / ed. by Yu. Keldïsh and V. Yakovlev. Moscow: Gosudarstvennoe muzïkal'noe izdatel'stvo [State Music Publishers], 1932. P. 33–56.

14 *Ivanov-Boreckiy M.* Muzïkal'naya nauka za 10 let [Music scholarship in the last 10 years] // Muzïka i revolyuciya [Music and Revolution]. 1927. No. 10. P. 17–22.

15 *Komarov A*. Prirozhdennïy arkhivist. Ocherk biografii S. S. Popova [A born archivist] // Al'manakh GCMMK imeni M. I. Glinki. Vïp. III [Almanac of the Glinka State Museum of Music Culture] / Edited and compiled by M. P. Rakhmanova. Moscow: Deka-VS, 2007. P. 769–800.

16 *Musorgskiy M. P.* Polnoe sobranie sochineniy. T. 5. Vïp. 9. Pesni i plyaski smerti: Dlya golosa i f.-p. [Complete Works. Vol. 5. Issue 9. Songs and Dances of Death. For voice and piano] / Stikhotvoreniya Ars. Ark. Golenishcheva-Kutuzova; Red. i predisl. Pavla Lamma; Nem. tekst D. Usova [Words by A. A. Golenishchev-Kutuzov; edited and prefaced by P. Lamm; German text by D. Usov]. Wien: Universal Edition; Leipzig: Muzsektor Gosizdata [State Publishing House. Music Section], 1928.

17 *Musorgskiy M. P*. Boris Godunov. Stat'i i issledovaniya. Vïp. 1 [Musorgsky. *Boris Godunov*. Articles and Essays. Issue 1]. Moscow: Gos. izd-vo. Muz. sektor [State Publishing House. Music Section], 1930.

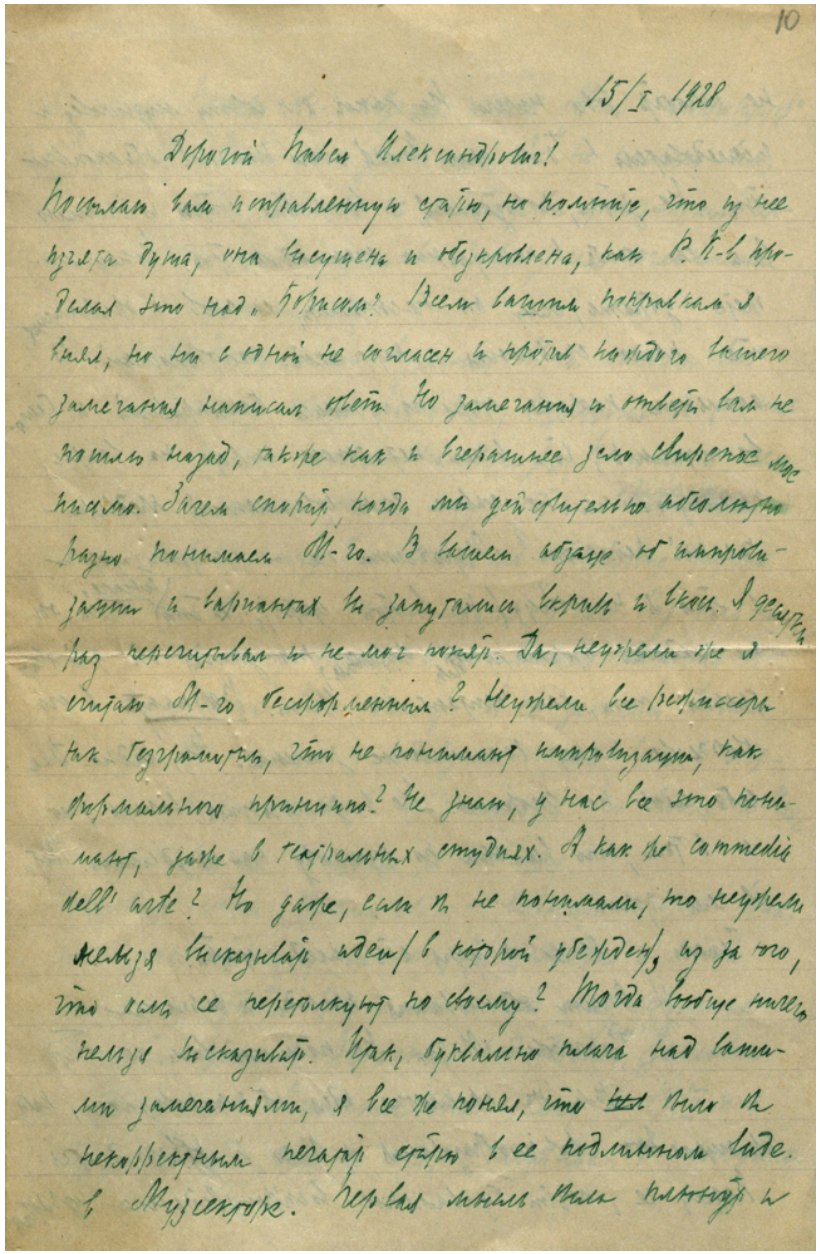
18 *Musorgskiy M. P.* Literaturnoe nasledie [Literary Heritage] / Compiled by A. A. Orlova and M. S. Pekelis / Ed. by M. S. Pekelis. Moscow: Muzïka, 1971.

19 *Teterina N. I.* Istorik prava i istorik muzïki: K. A. Kuznecov (1883–1953) [Law and music historian: K. A. Kuznecov (1883–1953)] // Khudozhestvennaya kul'tura [Art Culture]. 2020. No. 4. P. 426–457.

20 *Khokhlovkina A. A*. Pervïe kritiki 'Borisa Godunova' [*Boris Godunov*'s early critics] // Musorgskiy M. P. Boris Godunov: Stat'i i issledovaniya. Vïp. 1. [Musorgsky. *Boris Godunov*. Articles and Essays. Issue 1]. Moscow: Gos. izd-vo. Muz. sektor [State Publishing House. Music Section], 1930. P. 136–165.

21 *Gljeboff Igor*. Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // Die Musik. 1929. No. XXI/8. S. 561–575.

22 *Wetzler, Hermann Hans*. Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven // Die Musik. 1923. Heft 1 (October). S. 157–173.



10

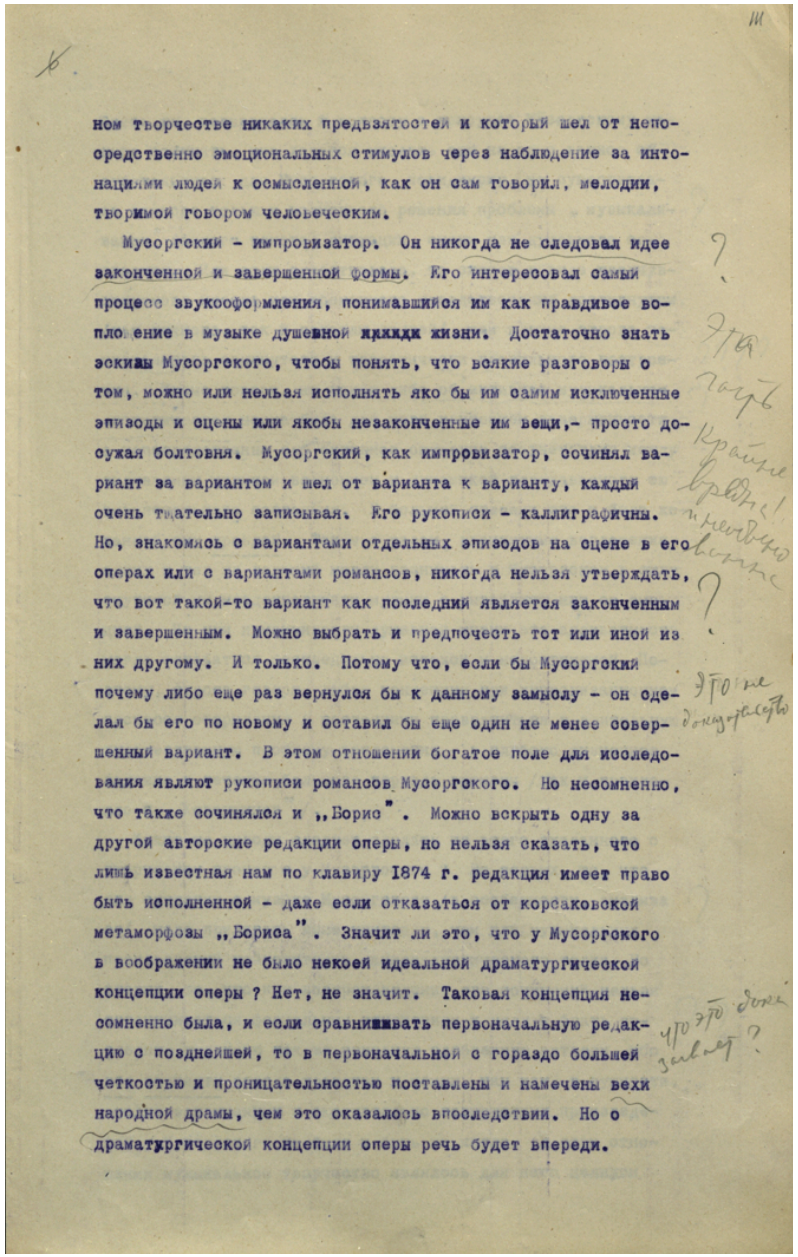
15/I 1928

Дорогой Павел Александрович!

Посылаю Вам исправленную статью, не полную, что из нее вылетела душа, она испущена и обезвреблена, как Р. Р.-в проделал это над „Борисом". Всем вашим поправкам я вполне, но тем с одной не согласен и прошу каждого вашего замечания написать ответ. На замечания и ответы Вам не пошлю назад, также как и вторичное дело сверстное еще письмо. Зачем спорить, когда мы действительно абсолютно разно понимаем М-го. В самом образе их импровизации и вариантах их запутались вкрай и вкось. Я десять раз пересматривал и не мог понять. Да, неужели же я считаю М-го бесформенным? Неужели все музыковеды так безграмотны, что не понимают импровизации, как формального принципа? Не знаю, у нас все это понимают, даже в теоретических студиях. А как же commedia dell'arte? Но даже, если Вы не понимаете, то неужели нельзя высказывать идеи/в которой убеждены, из за того, что Вы ее переделаете по своему? Тогда вообще ничего нельзя высказывать. Прав, буквально плача над вашими замечаниями, я все же понял, что Вы не неизвестным негатив статьи в ее подлинном виде. Я Мусоргск. Первая мысль Вам плюнуть и

Асафьев Б. В. Письмо П. А. Ламму от 15 января 1928 года. Автограф
РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 10

Александрова В. А.
Б. В. Асафьев – П. А. Ламм.
Из неопубликованной переписки (1928)



111

6.

ном творчестве никаких предвзятостей и который шел от непосредственно эмоциональных стимулов через наблюдение за интонациями людей к осмысленной, как он сам говорил, мелодии, творимой говором человеческим.

Мусоргский – импровизатор. Он никогда не следовал идее законченной и завершенной формы. Его интересовал самый процесс звукооформления, понимавшийся им как правдивое воплощение в музыке душевной ~~ихихи~~ жизни. Достаточно знать эскизы Мусоргского, чтобы понять, что всякие разговоры о том, можно или нельзя исполнять яко бы им самим исключенные эпизоды и сцены или якобы незаконченные им вещи,- просто досужая болтовня. Мусоргский, как импровизатор, сочинял вариант за вариантом и шел от варианта к варианту, каждый очень тщательно записывая. Его рукописи – каллиграфичны. Но, знакомясь с вариантами отдельных эпизодов на сцене в его операх или с вариантами романсов, никогда нельзя утверждать, что вот такой-то вариант как последний является законченным и завершенным. Можно выбрать и предпочесть тот или иной из них другому. И только. Потому что, если бы Мусоргский почему либо еще раз вернулся бы к данному замыслу – он сделал бы его по новому и оставил бы еще один не менее совершенный вариант. В этом отношении богатое поле для исследования являют рукописи романсов Мусоргского. Но несомненно, что также сочинялся и „Борис". Можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы, но нельзя сказать, что лишь известная нам по клавиру 1874 г. редакция имеет право быть исполненной – даже если отказаться от корсаковской метаморфозы „Бориса". Значит ли это, что у Мусоргского в воображении не было некоей идеальной драматургической концепции оперы ? Нет, не значит. Таковая концепция несомненно была, и если сравнивать первоначальную редакцию с позднейшей, то в первоначальной с гораздо большей четкостью и проницательностью поставлены и намечены вехи народной драмы, чем это оказалось впоследствии. Но о драматургической концепции оперы речь будет впереди.

?

Эта гадость

Крайне вредны! и неумышленно вскрыт

?

Это не доказательство

что это дает зачем?

Глебов И. [*Асафьев Б. В.*] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? Страница машинописного чистовика с пометами и комментариями П. А. Ламма. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111.

УДК 78.06
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
М. П. Мусоргский, Б. В. Асафьев, опера «Борис Годунов», Н. А. Римский-Корсаков, Государственный академический театр оперы и балета.

Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]

Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?*

В данной публикации представлена первая авторская версия статьи Б. В. Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?». Текст приводится по машинописному чистовику, сохранившемуся в фонде П. А. Ламма в Российском государственном архиве литературы и искусства. Второй вариант текста этой статьи опубликован и широко известен. Однако для понимания сути научно-творческого конфликта, возникшего между Б. В. Асафьевым и П. А. Ламмом по поводу этого асафьевского текста, а затем разросшегося до разногласий в понимании творчества Мусоргского в целом, необходима публикация первого варианта статьи..

* Первая авторская редакция статьи. Публикуется по машинописному чистовику. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 106–123. Публикация и комментарии В. А. Александровой. Настоящая публикация подготовлена в рамках выполнения исследовательского гранта РФФИ № 19-012-00395\19: «Неизданное наследие Б. В. Асафьева: научные концепции, публицистические работы, эпистолярий, музыкально-театральные труды (по архивным материалам о творчестве М. П. Мусоргского)».

Key Words
M. P. Musorgsky, B. V. Asaf’yev, opera Boris Godunov, N. A. Rimsky-Korsakov, State Academic Theatre of Opera and Ballet.

Igor Glebov [Boris Asaf’yev]

Why Musorgsky’s *Boris Godunov* Should be Performed in Its Original Version?

The present publication introduces the first version of Boris Asaf’yev’s article ‘Why Musorgsky’s Boris Godunov should be performed in its original version?’ The text is reproduced after the fair typescript found in P. A. Lamm’s file at the Russian State Archive of Literature and Art. The article’s second version was published and is well known. However, the publication of the article’s first version is important inasmuch as it helps to understand the essence of the conflict that broke out between Asaf’yev and Pavel Lamm around this text and later led to their dramatic disagreement regarding the understanding of Musorgsky’s oeuvre as a whole.

[Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?] Казалось бы, вопрос этот лишен всякого смысла. Свыше пятидесяти лет тому назад в России эпоха народничества обусловила издание гениальной по новизне и силе выражения народной музыкальной драмы «Борис Годунов»[1]. Опыт Мусоргского оказался настолько впереди своего времени, что через двадцать приблизительно лет после его осуществления понадобилось редакторское вмешательство Римского-Корсакова[2], чтобы приспособить партитуру Мусоргского к вкусам театральной публики и пышному стилю барокко «последней империи». Для этого вся музыка «Бориса» подверглась суровому педагогическому просмотру и была *приглажена* соответственно музыкально-теоретическим воззрениям и техническим приемам Римского-Корсакова – композитора с яркой и сильной индивидуальностью. Если смотреть на всякое музыкальное произведение, не касаясь его интонационной природы (т.е. характера и смысла звучания

1 В прижизненном издании оперы «Борис Годунов» (СПб.: Бессель, 1874), так же как и в сохранившихся документах Мусоргского, жанровый подзаголовок «народная музыкальная драма» отсутствует. П. А. Ламм указывает на это обстоятельство в письме Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года: «Имейте в виду, что нигде я не встречал того, чтобы Мус[оргский] называл “Бориса [Годунова]” народной музыкальной драмой – так ее окрестил Стасов и присные с ним, но сам Мус[оргский] этого не делал». Ламм П. А. Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278; РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1. Однако Асафьев, комментируя это замечание, сообщает: «Стасов говорил, что это название М[усоргско]го, а что в театре “Б[ориса] Г[одунова]” назвали “оперой”». РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Поскольку в 1904–1906 годах Асафьев действительно много общался с В. В. Стасовым и почерпнул от него ценные сведения о творчестве композиторов старшего поколения, которых сам Асафьев не застал, этим словам, по всей видимости, можно доверять.

2 Мусоргский М. П. Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (По Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского / В обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: W. Bessel & Co, 1896.

каждой ноты), и ограничиваться только формально-тектоническими воззрениями, то, конечно, безразличным для жизни и судьбы чьего-либо сочинения является факт большего или меньшего, вольного или невольного изменения мелодики и гармонической ткани, урезывания и сокращения эпизодов и сцен, наконец, превращения аскетически суровой фактуры произведения в роскошную и пышную и т.д. Все это делалось во имя удобства и легкости исполнения и постановки, и ради популяризации музыки Мусоргского, чей талант всегда признавался, но чье право говорить своим собственным языком было взято под сомнение за его якобы безграмотность. Что же получилось? Получилось блестящее историческое театральное представление с фигурой кающегося злодея Бориса на первом плане с его пышным коронованием и не менее пышной кончиной. Народная драма отошла на задний план. Народ как актуальный элемент был смягчен и облагорожен. Благодаря изменениям характера хоров Мусоргского, благодаря перестановке сцены под Кромами, как раз все главное в этой многострадальной опере было заслонено не главным, но зато выигрышным. Нет спору, опера «Борис Годунов» Мусоргского – Римского-Корсакова является в полной мере ярким и художественно законченным произведением, но не надо путать ее с подлинной народной музыкальной драмой того же названия, задуманной и выполненной в ряде вариантов самим Мусоргским. К счастью для Римского-Корсакова, его редакция «Бориса» встретила широкое и общее признание. Этому помогло еще то обстоятельство, что одна из сильных ролей Шаляпина – роль царя Бориса – была выучена артистом именно в корсаковской редакции. Гастроли Шаляпина за границей содействовали успеху и популярности оперы. Но мало-помалу интерес к артисту сменился интересом к композитору, а потом в связи с ростом этого интереса возникло стремление к знакомству с «Борисом» Мусоргского в его подлинном виде. До сих пор этому стремлению удовлетворял неряшливо изданный, полный опечаток, клавираусцуг оперы, появившийся еще при жизни автора[3]. Десятилетняя годовщина Октябрьской революции открывает новые пути к познанию музыки Мусоргского: Музсектором Госиздата под редакцией П. А. Ламма выпускается в свет клавираусцуг и приготовляется к изданию партитура «Бориса Годунова», в которых сведено воедино все, что было создано

3 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М., [1874].

Мусоргским под этим титулом[4]. Свод всего материала показывает, с одной стороны, что до сих пор мы знали едва ли более двух третей всей музыки «Бориса», а с другой – что среди этих двух третей мы не знали многих ценнейших вариантов. Мало того, все материалы по «Борису Годунову» в целом развертывают перед изумленным взором и слухом каждого, кто интересуется музыкой Мусоргского, такой размах и такое богатство художественно драматургических замыслов – что становится ясным простой факт: предвидения композитора опередили не только свое время и свою среду, но даже вкусы ближайших к нему поколений. Понятно, поэтому, что и Римский-Корсаков, как опытный мастер и как человек своей эпохи, приспособляя «Бориса» для сцены, сделал всего-навсего лишь рациональный отбор, основываясь на последней, далеко не полной редакции автора, и взглянув на свою задачу очень просто: как на обработку хорошего, зря залежавшегося материала. Ревниво, однако, следя за точным выполнением всех авторских предписаний в своих партитурах и оберегая каждую ноту, ибо он не мог не знать, как великий музыкант, значения точной интонации.

Римский-Корсаков не церемонился с Мусоргским, и во имя формального голосоведения, казавшегося ему единственно рациональным и непреложным голосоведением, не стесняясь изменял фактуру Мусоргского и выравнивал все, что казалось шероховатым и резким. При этом он абсолютно не считался с эмоциональной стороной музыки «Бориса» и, как бы считая, что содержание и форма в музыке вещи настолько друг к другу безразличные, что можно безнаказанно уложить в прокрустово ложе правоверной его теории и его личной практики – замыслы композитора совсем иных воззрений, иного музыкального типа и темперамента, иного душевного склада. Мне кажется, что слава Римского-Корсакова ничуть не пострадает оттого, что роль его в отношении Мусоргского – при всем признании его искреннего желания помочь покойному другу – нельзя будет считать бесспорно неуязвимой.

Он в гордости своей прошел мимо простой истины: если допустить, что Мусоргский не имел своей техники, то техника Римского-Корсакова, будучи формально приложена к материалам Мусоргского,

4 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз.сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского ун-та, 1927; *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4: Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом / Под ред. Б. Асафьева и Павла Ламма. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

неизбежно превратит их в совсем иной вид. Добро бы Мусоргский не имел своего лица, тогда с его пассивным и нейтрализованным музыкальным материалом можно было бы делать что угодно. Но там, где сталкиваются две сильные индивидуальности, нельзя ожидать беспристрастного разрешения «редакторской проблемы». Кто-либо из двух пострадает. Пострадал Мусоргский (правда – после своей смерти). Но, в итоге, «Борис Годунов» Римского-Корсакова, как я уже говорил, вызвал симпатии и интерес к подлинному Мусоргскому, и диалектика, как всегда, оказалась права: именно то художественное явление, которое, казалось бы, должно было окончательно победить своей своевременностью другое, якобы недосказанное и рационально-неорганизованное, – на самом деле способствовало возрождению первоисточника. Это вполне естественно: наша эпоха слышит музыку Мусоргского без каких-либо посреднических услуг, потому что мы переросли формально-эстетские воззрения на музыкальную технику и теорию композиции. Мусоргский казался своей эпохе безграмотным и беспомощным, потому что он стремился передать своей музыкой то, что было чуждо большинству людей. Он искал новых форм и новых средств выражения, потому что привычные тогда формы, средства и приемы мешали непроизвольному и непосредственно-искреннему его общению с людьми через музыку. Те же «правила», которые помогли Римскому-Корсакову свой совсем иной (в сравнении с Мусоргским) запас материала использовать на много лет, – те правила теснили воображение Мусоргского и искажали его замыслы.

Попробуйте-ка язык Тургенева приложить к языку Гоголя или синтаксис Толстого к синтаксису Достоевского – что получится? А ведь русский язык один и тот же у них у всех. Только бездушный и мертвый формализм в музыке может мириться с якобы единой «теорией» для всех веков, времен, народов и людей…

Все сказанное совсем не умаляет пользы работы Римского-Корсакова, и его редакция «Бориса Годунова» может жить, пока ей живется, так же как сам Римский-Корсаков не отрицал права на существование за авторским подлинником. Скажу больше: в сущности, обо всем этом и толковать бы много не следовало, если бы противники и враги Мусоргского, под видом якобы защиты и любви к его музыке, [не] начинали[5] каждый раз спора о том, кого надо предпочесть, Мусоргского или Римского-Корсакова, как только где-либо поведется речь о возможности исполнения подлинного «Бориса» и восстановления авторской концепции. Стыдно за то, какое умственное убожество,

5 В оригинале: «начинают».

провинциализм и интеллигентское мещанство находят еще себе место в музыкальных кругах под видом охраны русской музыкальной культуры и традиций. Никому, например, в голову не придет доказывать, что нельзя исполнять неоконченную симфонию Шуберта, или что публикуемые новые неизвестные варианты или неизданные самими авторами произведения Пушкина, Толстого и других поэтов и писателей не предназначены для всенародного пользования, ознакомления и чтения, а должны быть известны только узкому кругу специалистов. Стоило же только возникнуть идее полного собрания сочинений Мусоргского, стоило Акопере[6] пожелать поставить подлинного «Бориса» по сохранившимся авторским материалам, включая полную партитуру, как начались нелепейшие возражения: помилуйте, композитор сам исключил то-то и то-то, помилуйте, он не знал музыкальной грамоты и еще на смертном одре хотел поучиться, помилуйте, разве можно идти против высокого авторитета Римского-Корсакова и т.д., и т.д. Странное дело! Большая часть писем Мусоргского к Стасову содержат вопли затравленного художника и резкие выпады его против музыкального формализма, схоластики и косности, а нас заставляют верить устным преданиям о безразличии Мусоргского к переделкам его музыки, об отсутствии у него слуха, о добровольных сокращениях, о его технической беспомощности и т.п.! При этом, любопытно, что нигде нет указаний на многие действительно важные и существенные черты в жизни и творчестве Мусоргского, а тщательно сохраняются и поддерживаются сведения, умаляющие его дарования. Психологически положение тут ясное: когда так называемый период дилетантизма «могучей кучки» уступил место усвоению техники, а потом постепенному образованию композиторской школы Римского-Корсакова и впоследствии беляевского кружка, – Мусоргский оказался на старых, а, в сущности, передовых позициях, тогда как Римский-Корсаков уступил требованиям времени и постепенно усвоил и привил своей школе музыкально-охранительные тенденции. В своем творчестве он продвигался последовательно-эволюционно, но в музыкальных воззрениях и в педагогике замкнулся в магический круг дедукций. Педагогом он стал и по отношению к Мусоргскому и его наследию. Притом, как это обычно бывает с великими самоучками, он поверил в усвоенную им теорию творчества и мастерства столь убежденно и столь бесповоротно, что стал считать ее альфой и омегой всего музыкального искусства, породив тем самым ряд схоластов в музыке. Повторяю, ничего оскорбительного для Римского-Корсакова тут нет.

6 Государственный академический театр оперы и балета (ныне – Мариинский театр).

Он действовал искренно и не мог бы действовать иначе, в целях саморазвития и самосохранения. Ограничение и сужение юных стремлений и отказ от идеалов могучей кучки обусловило рост его творчества. Склонный к рассудочности, он абсолютно не понимал характера и склада творческой личности Мусоргского, для которого не существовало в музыкальном творчестве никаких предвзятостей, и который шел от непосредственно эмоциональных стимулов, через наблюдение за интонациями людей, к осмысленной, как он сам говорил, мелодии, творимой говором человеческим.

Мусоргский – импровизатор. Он никогда не следовал идее законченной и завершенной формы. Его интересовал самый процесс звукооформления, понимавшийся им как правдивое воплощение в музыке душевной жизни. Достаточно знать эскизы Мусоргского, чтобы понять, что всякие разговоры о том, можно ли или нельзя исполнять якобы им самим исключенные эпизоды и сцены, или якобы незаконченные им вещи, – просто досужая болтовня. Мусоргский, как импровизатор, сочинял вариант за вариантом и шел от варианта к варианту, каждый очень тщательно записывая. Его рукописи – каллиграфичны. Но, знакомясь с вариантами отдельных эпизодов на сцене в его операх, или с вариантами романсов, никогда нельзя утверждать, что вот какой-то вариант, как последний, является законченным и завершенным. Можно выбрать и предпочесть тот или иной из них другому. И только. Потому что, если бы Мусоргский почему-либо еще раз вернулся бы к данному замыслу, – он сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не, менее совершенный, вариант. В этом отношении богатое поле для исследований являют рукописи романсов Мусоргского. Но несомненно, что так же сочинялся и «Борис». Можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы, но нельзя сказать, что лишь известная нам по клавиру 1874 г[ода] редакция имеет право быть исполненной – даже если отказаться от корсаковской метаморфозы «Бориса». Значит ли это, что у Мусоргского в воображении не было некоей идеальной драматургической концепции оперы? Нет, не значит. Таковая концепция несомненно была, и если сравнивать первоначальную редакцию с позднейшей, то в первоначальной с гораздо большей четкостью и проницательностью поставлены и намечены вехи народной драмы, чем это оказалось впоследствии. Но о драматургической концепции оперы речь будет впереди. Здесь же, возвращаясь к вопросу о присущей Мусоргскому манере сочинять, мне хочется указать еще на одно важное обстоятельство: для Мусоргского, по-видимому, не существовало единого только и возможного решения проблемы «музыкализации» данного текста, ситуации, сцены или душевного состояния. Или если существовало, то скорее в виде предчувствуемого идеала или временного удовлетворения достигнутым (как личного,

так и похвалы друзей), чем в виде строго рационального замкнутого и теоретически правильного построения. Иначе говоря, не какая-либо объективная музыкально-эстетическая норма была для него критерием завершенности, а непосредственно субъективное ощущение соответствия между вызываемым музыкой волнением и динамикой передаваемого ею эмоционального состояния. В большей степени это и было желанной ему *правдой*. Таким образом, вариантные воплощения одних и тех же заданий могли возникать в Мусоргском в силу ощутимой им неадекватности музыки с вызвавшей ее эмоцией. Но при изменчивости душевной жизни эта адекватность могла оставаться беспредельно искомой и недостижимой. Поэтому, строго говоря, любая концепция при импровизационном процессе оформления в состоянии превратиться в длительную художественную проблему воплощения – в глубоко жизненное задание в течение большого периода времени (так и произошло с «Хованщиной»).

Какие же выводы следует сделать из всего сказанного о творческом процессе у Мусоргского? Во-первых, то, что для суждения о музыке Мусоргского (в особенности, анализа ее), надо прилагать иные критерии, чем для музыкальных произведений композиторов рационалистического толка. Во-вторых, то, что при воспроизведении его сочинений нельзя ограничиваться формальным отношением к делу и брать последнюю редакцию как за основную, одобренную автором, ибо *все варианты* всегда правдивы и ценны, так как, в сущности, вполне законченных и окончательно завершенных произведений у Мусоргского не было и быть не могло. В этом отношении музыкальное творчество являлось для него целиком жизненным процессом. Все обвинения Мусоргского в том, что он легко менял под воздействием чьим-либо и по собственному побуждению отдельные моменты и значительные куски в своей музыке, теряют всякую опору, как только отнестись с вниманием к его композиторской природе и перестать применять к нему мерки, снятые с других. Именно, странно было бы, если бы Мусоргский не мог бы изменять или сам бы упрямился: душевная жизнь настолько многообразна, и одно и то же жизнеощущение имеет столько нюансов и степеней, что может получить в музыке N'ый ряд отражений. *Мусоргский, испытывая на других людях, и особенно на тех, кому он верил*, силу впечатления, производимого тем или другим звукосочетанием, и убеждаясь, что оно не достигает желанной ему цели, не отказывался от новых вариантов. Только и всего. Но бывало ли это всегда, во всех случаях – сомнительно. Лично я думаю, что у Мусоргского были и такого рода находки, в которых он не сомневался раз навсегда, и ни перед кем не сдавался, но опять-таки не из согласованности с какой либо объективной нормой, а по внутреннему убеждению. В письмах к Стасову можно по этому поводу найти много ценных указаний.

Возвращаясь теперь к «Борису», как к концепции импровизационного порядка, остается признать полную возможность выбора вариантов среди всего сохранившегося материала для нового сценического оформления. Никакого правонарушения здесь нет, поскольку каждому ряду перемешанных редакций, вариантов и планов самого Мусоргского присущи своеобразная свежесть, оригинальность и экспрессия, и поскольку нет никаких оснований держать под спудом и прятать от широких масс драгоценные страницы самобытной сочной музыки великого русского композитора. И, конечно, сценических оформлений «Бориса» на основе различнейшего отбора материала может существовать сколько угодно. Я бы сказал, что в этом даже содержится большое преимущество для режиссеров, так как, благодаря ряду вариантных концепций, смягчается скованность режиссерского воображения, ощутимая при постановке опер абсолютно завершенных. Лично мне кажется, что можно вполне мыслить «Бориса» как произведение не «замкнутой» формы, как и большую часть произведений Мусоргского, и что столь же можно предположить, что если бы еще при жизни композитора возникла бы в театре мысль о новой постановке «Бориса» – он, безусловно, внес бы еще и еще изменения и добавления[7].

Тем не менее, несмотря на запутанность вопроса о составе авторских редакций «Бориса», вследствие перестановок и *наслоений*, первоначальная руководящая концепция драмы вскрывается довольно четко и может служить в качестве направляющей и регулирующей схемы при постановке оперы в условиях желательности приближения к первоидее композитора и использования неизвестной публике, но сочной и выразительной музыки. Смысл этой первоначальной концепции, вкратце, сводится к следующим положениям: актуальное участие народа угнетенного, недовольного, голодного и бунтующего в развитии действия оперы; сильное драматургическое значение персонажей – представителей народа (Митюх[а] и Юродивый) в сравнении с их урезанной ролью в последней редакции; возвышение фигуры Пимена до политического вождя; избегание лишних, отвлекающих внимание от главной нити развития драматического действия, бытовых эпизодов, как то игры в хлест и рассказа о попиньке, и отсутствие польских сцен; большая активность Шуйского – сильного, равного Бо-

7 Эти идеи были впоследствии раскрыты автором в рамках отдельной статьи. См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 3–11.

рису врага – и выделение антитезы: выскочка Царь Борис и озлобленный народ, тогда как в дальнейшей жизни оперы центр тяжести драмы перенесся на трагедию совести Бориса (в особенности, в редакции Римского-Корсакова и в трактовке Шаляпина). Эта антитеза является решающей *в предпочтении уклона на первоначальную редакцию*, так как, благодаря ей, опера «Борис Годунов» становится действительно единственной по своему своеобразию и мощности выражения *народной музыкальной драмой*, а сценическое оформление ее получает глубокое социальное значение. Эта же антитеза дает максимум драматургического напряжения в развитии действия и углубляет динамику спектакля. В целом, все указанные положения в достаточной мере оправдывают постановку «Бориса» в подлинном виде. В достаточной мере, а не вполне – если бы к ним не присоединялось еще одно решающее обстоятельство: замечательная музыка именно тех эпизодов и сцен, которые подчеркивают и актуальную роль массы и основную антитезу царя и народа. В самом деле, совершенство и социальная значимость драматургической концепции еще не причина обращения к первоисточнику, если бы музыка не поддерживала этого обращения. Но тут перед нами полное совпадение интересов театральных и музыкальных. Музыка всех не шедших до сих пор эпизодов и сцен не только не уступает остальной известной музыке, но в заключительном эпизоде первой картины пролога и в сцене у собора Василия Блаженного достигает непревзойденной самим Мусоргским концентрации драматического действия при крайней простоте средств и лаконичности языка. Продолжает оставаться загадочным факт исключения из поздней редакции «Бориса», именно, конечного эпизода первой картины пролога, в котором содержатся важные для всего развития народной музыкальной драмы положения, а также указанной сцены у собора. Единственно правдоподобным объяснением изъятия является, на мой взгляд, безусловная невозможность проведения этих сцен сквозь тогдашнюю цензуру, и Мусоргский еще до представления в оную, вероятно, по чьему-либо совету срезал конец первой картины пролога, где народ, после крестного хода, весьма иронически обсуждает происходящие события, и сцену у Василия Блаженного, где голодный московский люд требует у царя хлеба, и где юродивый кидает Борису в лицо обвинение в убийстве («нельзя молиться за царя Ирода»).

Если к неизвестной до сих пор музыке указанных и еще других моментов оперы присоединить музыку известную только в редакции Римского-Корсакова, а теперь воспроизводимую в ее подлинном оригинальном и самобытном облике – в том облике, как она звучала при жизни Мусоргского, то необходимость новой постановки «Бориса Годунова» именно в этом виде становится очевидной. Пора музыке Мусоргского отвечать самой за себя. Наша эпоха не нуждается в смягчении и подкрашивании сурового и терпкого языка, свойственного Мусоргскому, так же как не нуждается она в пышном оркестровом наряде, глубоко несвойственном аскетической фактуре подлинника. «Борис Годунов» по природе своей опера вокальная. Оркестр в ней ни в каком случае не должен играть доминирующей и внешне декоративной роли. В данном отношении, «Борис Годунов» антивагнеровское произведение. И успех его на Западе несомненно связан с падением интереса к вагнеровским синтетическим драмам. «Музыка будущего» склонилась перед правдивой эмоциональной музыкой русского музыканта-драматурга. Мелос Мусоргского и жизненность его музыкальной речи, суровая величественная простота монологов Пимена, суровая скорбь Бориса, сочность диалога в корчме, стихийная сила хоров в сцене под Кромами – все это поражает своей безыскусственностью, соединенной с эмоциональной убедительностью и своей импровизационной неожиданностью и, скажем смело, своей иррациональностью в том смысле, в каком иррациональна вся наша душевная жизнь. Как и в остальном творчестве Мусоргского, вокальность «Бориса Годунова» не отвечает обычным представлениям об оперной вокальности итальянско-кантиленного и виртуозного «концертирующего» стиля. «Борис Годунов» стоит в принципе гораздо ближе к музыкально-драматическим опытам флорентийцев начала XVII века и Монтеверди. Мелос «Бориса» оправдан интонациями человеческой речи и гениальным чутким претворением динамики народно-песенной стихии. Римский-Корсаков, понижая, в целях якобы удобства, тесситуру хоров и выравнивая хоровое песенно-мелодическое голосоведение Мусоргского в угоду формальным правилам, тем самым вносил разлад в самое ценное во всей фактуре оперы – в ее глубоко правдивую вокально-интонационную сферу, напряжение которой ослабевало как раз в самые яркие моменты. Впечатление от звучности хоров в сцене под Кромами в их подлинном виде по силе своей совпадает с впечатлением, получаемым от «звучности» живописи после расчистки икон! Иначе я не могу выразить сущности этого впечатления. Сцена под Кромами далеко не единственный пример, и подобных «интонационных открытий» можно встретить на протяжении всей оперы сколько угодно, чем и измеряется интенсивность вокальной звучности «Бориса», и раскрывается поразительное чутье Мусоргского в данном отношении. В [18]70-х годах, когда европейская опера целиком подчиняется инструментализму, русский композитор, наоборот, строит все драматическое действие на вокальной динамике и песенно-повествовательной мелодической линии, и подчиняет ей все остальные элементы композиции. Мало этого, он стремится к тому, чтобы мелос его был жизненным, т.е. правдивой музыкальной речью, отображающей эмоциональные состояния, а не общеевропейской

итальянизированной мелодией, представляющей собою оторванную от непосредственных жизнеощущений нейтральную интонационную сферу. И Мусоргский победил.

Резюмирую теперь вкратце все существенные доводы в защиту исполнения оперы «Борис Годунов» согласно подлинной авторской партитуры. Прежде всего, самым существенным доводом является довод здравого смысла: нет никаких оснований прятать в пыли архивов вовсе не архивную музыку великого, самобытного, признанного всем культурным европейским миром композитора. Признание и известность Мусоргского и интерес к его подлинным произведениям столь выросли, что всякое опекунство над музыкой Мусоргского должно быть снято, и тогда легенда о его технической беспомощности и неумении выражать свои мысли сама собой забудется. Подлинная партитура «Бориса Годунова» вовсе не заключает в себе страниц, неудобных для исполнения. На сценах европейских театров идет немало опер, оркестровая сторона фактуры которых оставляет желать много лучшего рядом с «Борисом». У нас достаточно указать на «Демона» Рубинштейна, против которого не выступают ревнители пышной и блестящей вагнеро-штраусовской оркестровой фактуры и инструментовки Римского-Корсакова. Поскольку «Борис Годунов» является всецело вокальной оперой (т.е. действительно оперой), в которой песенная стихия и музыкально-речевая интонация в виде диалогов и монологов оказываются доминирующими и руководящими элементами композиции, постольку ни в каком случае нельзя ставить в упрек Мусоргскому аскетизм оркестровки и простоту в выборе и использовании инструментальных средств выражения. Никак нельзя сказать, про оркестр «Бориса Годунова», что это беспомощный и хаотичный оркестр. Содействуя вокальному рельефу и будучи мягкой, а также достаточно гибкой и чуткой в психологическом отношении, инструментовка Мусоргского не является, поэтому, пассивным аккомпанементом, и достаточно определенно раскрывает ход драматического действия. Если не подходить к оркестру Мусоргского с точки зрения декоративно-театрального или монументально-симфонического вагнеровского инструментального ансамбля, и оценить в нем все, что отвечает данному замыслу, – то нет оснований считать авторскую партитуру «Бориса» препятствием к постановке оперы в ее подлинном виде. Музыка «Бориса» – вся в живом звучании и театральном действии. Никакие формально-тектонические тенденции ей не свойственны. Поэтому любителям зрительного созерцания музыкальных построек с ней делать нечего. Значит, нельзя представлять себе существование полного собрания сочинений Мусоргского и, в частности, издания полного «Бориса» в музейно-исследовательских интересах. Каждый театр, достигший высокой ступени развития, а таким является современный

русский театр, должен радоваться возможности постановки музыкального произведения, которое содержит в себе элементы социальной драмы. Именно таким произведением и является «Борис Годунов» в авторской концепции, поскольку здесь народные массы действительно активно участвуют в развитии действия, и поскольку вся музыка задумана в театральном плане, и вне театрального оформления немыслима. Как опера, в которой носителем драматического действия выступает вокальное начало не в концертно-виртуозном преломлении, а в значении музыкально-эмоциональной речи, «Борис Годунов», наряду с «Хованщиной» и фрагментом «Женитьбы», предстает перед всем культурным миром как самобытное и оригинальнейшее, лишенное какой бы то ни было доли подражательности, художественное завоевание русской музыки. Спрашивается, почему же это единственное в своем роде произведение должно жить в приспособленческом облике? Почему в то же время повсюду в Западной Европе, да и у нас в области литературы, считается совсем не зазорным делом собирать, издавать и знакомиться с каждым вновь находимым отрывком великих писателей? Почему же на Западе происходит то же самое в отношении реликвий выдающихся музыкантов, а мы, обладая подлинным Мусоргским, должны стыдиться якобы корявости и терпкости его самобытного музыкального языка и слушать его произведения в чужой редакции, автор которой не удовлетворяется чисто редакторской ролью, а, будучи сам великим музыкантом, вносит в композицию иной характер и иной колорит, и дает иное направление драматической концепции. Отрицать это – значит думать, что в музыке можно безнаказанно для стиля ее изменять интонации и ритмы, сохраняя лишь формальное сходство. Увы, именно в отношении музыки Мусоргского, при ее исключительной самобытности, всякое превращение редакторского корректирования в самостоятельное исправление приводит к нежелательным результатам: к замене оригинала его бледным отражением. Кто этого не слышит и не понимает, тот просто неспособен ценить подлинного Мусоргского или же привык ко всякой музыке подходить с одной и той же формальной меркой.

В заключение укажу в кратком перечне на существенно новое (неизвестное), что мы имеем в музыке «Бориса Годунова» при постановке оперы в авторской концепции, помимо того, что с нее снимается весь чуждый привкус, привнесенный дружественной рукой редактора.

Первая картина пролога получает логическое смысловое завершение, благодаря целиком сохранившейся народной сцене. Это стимул к дальнейшему развертыванию действия в плане музыкальной народной драмы. Ничего «безграмотного» в музыке данного заключительного эпизода нет. Наоборот, поражает мастерство, с каким Мусоргский пользуется уже ранее введенным материалом и строит лаконичную

выразительную коду на постепенном затихании. Сцена коронации предстает в совершенно новом облике – это вовсе не пышное и радостное празднество, а подневольное славление, подневольное торжество. «Быть худу» – таков смысл всей концепции. Народ величает царя по указке, и величает вяло и неохотно. Дальше, в сцене в келье, вырастает значение Пимена, как политического врага Бориса, благодаря неизвестному до сих пор драматическому рассказу его об угличском деле. Напряженная, ярко динамичная и образная музыка этого рассказа принадлежит к лучшим страницам оперы. Сцена в корчме звучит в подлинной редакции грубее и сочнее. Сцена в терему предварительной редакции представляет собою в сравнении с известной редакцией этой сцены с играми и рассказом о попиньке и курантами – выдающуюся по драматическому напряжению и концентрации вступающих в столкновение сил. Текст следует пушкинскому. Все лишнее, мешающее выявлению основного конфликта, исключено. За причитаниями Ксении и «уроком географии» следует непосредственно трагически насыщенный монолог Бориса с упором на антитезу: царь-выскочка и озлобленный народ, а не на личную трагедию совести Бориса-убийцы. Этот монолог, таким образом, тесно связан с доминирующей линией всей драмы: от народного недовольства в первой картине пролога через подневольную коронацию и политически-агитационный рассказ Пимена о событиях в Угличе. От этого же монолога и следующего за ним остро отточенного диалога Бориса Годунова с Шуйским ведет нить к исключительно сильной и волнующей народной сцене у собора Василия Блаженного. Столкновение Бориса с Шуйским в диалоге предварительной редакции нисколько не уступает их знаменитой беседе в известной редакции. Но здесь оба врага в равной мере сильны, потому что лаконизм, терпкость и чеканность диалога усугубляют напряженность момента, обнажая сущность конфликта, благодаря переводу его в плоскость социально-политической борьбы. Ни тени и ни следа расслабленности и слащавости. Никакой подмены столкновения за власть состраданием к преступнику, замученному совестью. Рассказ Шуйского об убитом царевиче дышит в предварительной редакции жутью, своим жестоким реализмом и деловитой трезвостью в соединении с мстительным старческим лукавством, построенный на панихидно-елейных интонациях, рассказ этот, на мой взгляд, превосходит тот же эпизод в известной редакции. Налет мистицизма в сочетании с мелодраматическим пафосом, присущий отчасти музыке этой сцены, как она идет обычно, здесь, в предварительной редакции, окончательно стирается. Монологи Бориса звучат суровее и властнее. Степень напряженности интонации значительно повышена. В сравнении с этой редакцией, раскрывающей перед нами иную неизвестную в большей своей части музыку, основная известная редакция, при всей

своей выразительности и богатстве материала, кажется расплывчатой, недостаточно сконцентрированной. Конечно, происходит это от вставок, интересных в бытовом отношении и музыкально вкусных, но мешающих развитию драматической коллизии. Подобного рода вставки и, кроме того, повторяю, уклон в сторону французской романтической мелодрамы в характеристике Бориса (затравленный совестью и галлюцинациями, но вызывающий сожаление злодей), несмотря на прекрасную музыку, заметно снижает социальную ценность драматургического плана. Тем не менее, будучи теперь освобождена от внесенных редактором изменений и, восполненная, к тому же, исключительно сильными речитативами, сцена эта – даже при всех излишних подробностях и уступках чувствительной театральности – волнует своей глубоко человечной, проникновенной эмоциональностью. О следующей сцене у собора Василия Блаженного уже не раз мною было упомянуто. Это центр основной коллизии, высшая точка антитезы: царь и народ. Вслед за столкновением с Шуйским, Борис оказывается здесь лицом к лицу с[о] своим более страшным врагом, от которого нельзя отделаться внутренно-дворцовыми репрессиями, – с голодным московским людом. Ясно, что сцена эта безусловно необходима в развитии действия. До сих пор остававшаяся неизвестной музыка ее отличается бесспорными достоинствами и одному только Мусоргскому свойственным уменьем воплотить переживания масс с исключительной правдивостью и художественной простотой. Отметим кстати, что оркестровое введение, с которого начинается данная сцена, сходно по характеру мелодического движения с некоторыми эпизодами из «Майской ночи» и «Млады» Римского-Корсакова.

В дальнейшем развитии своем действие стремится к катастрофе. После сцены у Василия Блаженного следует сцена заседания боярской думы и смерти Бориса. В ней также имеются страницы новой неизвестной музыки. Особенно ценно то, что найден и включен на свое место «манифест Бориса», сообщаемый Щелкаловым в самом начале картины и содержащий оповещение о самозванце. Таким образом, осмысливается начальная фраза хора: «что ж, пойдем на голоса, бояре», тогда как до сих пор она возникала неизвестно почему. Противники Мусоргского говорят, что не следует включать то, что было сокращено самим композитором. Но причины сокращений, совершенно бессмысленных с драматургической точки зрения (вроде выкинутого рассказа Пимена об Угличе, сцены у Василия Блаженного и изъятие указанного только что манифеста), остаются неизвестными. Ведь и «Руслана» сокращали с «согласия» Глинки! Так неужели же восстановления сцен и эпизодов, музыкально-ценных и драматически *необходимых*, являются преступлением против воли автора? Какая трогательная заботливость о композиторе после его уже давней смерти, о композиторе,

затравленном жизнью и не понимавшей его целей и стремлений культурной средой! Но тогда надо прекратить всякие посмертные издания и сжигать рукописи, чтобы не оскорблять авторитет вольных или невольных душеприказчиков. К счастью, требования жизни не позволяют считаться с косными убеждениями, и растущий интерес к каждой строчке, оставшейся после писателя, всегда их побеждает. То же и в музыке.

Восстановление полного музыкального текста «Бориса Годунова» напоминало собою что-то вроде известной детской игры в складывание из разнородных отрезков цельной картинки. Когда все отрезки оказались найденными и каждый занял соответствующее ему место, оказалось, что тот «Борис», к которому все привыкли, был картинкой со многими зияющими пропусками, лишь формально-подретушированными. Кроме того, вся картина была покрыта как бы слоем лака, покрыта очень тщательно и с большим рвением и старанием – с неменьшим, чем в недавнем еще прошлом ревнители благолепия покрывали добротной «естественной» живописью, заштукатурив старинные росписи, или зарисовывали древнее письмо на иконах. «Правильность» рисунка и перспективы, человеко- и правдоподобие, внешний лоск и блеск временно побеждали сердца «предстоящих» мещан, но конечная художественная победа осталась не за ревнителями! Так же точно была «зализана» музыка «Бориса», и такие точно люди не хотели слышать и замечать проницательности, чуткости и своеобразного мастерства Мусоргского, не чуждаясь, однако, заимствований от него. Теперь наступает иное время: выбора нет, и те, кто действительно любят, ценят и понимают Мусоргского – не могут не принимать всех его произведений в их подлинном виде. Раз вникнув в этот своеобразный мир музыкального творчества, невозможно от него оторваться, как нельзя вернуться к конфектной зализанной живописи. Редакция Римского-Корсакова – исторически неизбежный факт приспособления – сыграла свою роль и, диалектически последовательно, возбудила живой интерес к Мусоргскому «без лака». Способна ли будет современная музыкальная культура принять и ассимилировать живую музыкальную речь Мусоргского, покажет близкое будущее. Это своего рода экзамен на зрелость! Славу же Римского-Корсакова в достаточной мере поддерживают и увеличивают его собственные великие произведения, и ее, конечно, не убудет от того, что рядом встанут в своем подлинном виде оперы композитора «косноязычного» для формалистов, а для всех музыкантов, лишенных школьных предрассудков, великого и правдивейшего русского художника-реформатора.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 3–11.

2 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (По Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского / В обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: W. Bessel & Co, 1896.

3 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М., [1874].

4 *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского ун-та, 1927.

5 *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4: Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом / Под ред. Б. Асафьева и Павла Ламма. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

REFERENCES

1 *Glebov I*. [Asaf'ev B. V.] Opït obosnovaniya prirodï i kharaktera tvorchestva Musorgskogo [An essay in substantiating the nature and the character of Musorgsky's oeuvre] // *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] K vosstanovleniyu 'Borisa Godunova' Musorgskogo: Sbornik statey [To the Restoration of Musorgsky's *Boris Godunov*. Collection of Articles]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1928. P. 3–11.

2 *Musorgskiy M. P*. Boris Godunov: Narodnaya muzïkal'naya drama v 4-kh deystviyakh s prologom (Po Pushkinu i Karamzinu) M. P. Musorgskogo [*Boris Godunov*. People's music drama in 4 acts with prologue (after Pushkin and Karamzin] by M. P. Musorgsky / V obrabotke i instrumentovke N. A. Rimskogo-Korsakova [Arranged and orchestrated by N. A. Rimsky-Korsakov]. Saint Petersburg: W. Bessel & Co, 1896.

3 *Musorgskiy M. P*. Boris Godunov: Opera v 4-kh deystviyakh s prologom. Polnoe perelozhenie (s vklyucheniem scen ne predpolagaemïkh k postanovke na scene) dlya fortep'yano s peniem [*Boris Godunov*. Opera in 4 acts with prologue. Complete arrangement (with scenes not intended for stage performance) for piano with singing]. Saint Petersburg and M., [1874].

4 *Musorgskiy M. P.* Boris Godunov: Opera v 4 d. s prologom: Syuzhet zaimstv. iz dram. khroniki A. S. Pushkina togo zhe nazvaniya s sokhraneniem bol'shinstva ego stikhov [*Boris Godunov*. Opera in 4 acts with prologue. The plot is borrowed from Pushkin's dramatic chronicle of the same name, with most of his verses retained] / Edited after the composer's holographs, supplemented with unpublished tableaux, scenes, excerpts and variants by Pavel Lamm. Moscow: Gos. izd-vo. Muz. sektor [State Publishing House. Music Section]; London: Oxford University Press, 1927.

5 *Musorgskiy M. P*. Polnoe sobranie sochineniy. T. 1. Vïp. 2. Ch. 1–4: Boris Godunov: Opera v 4-kh d. s prologom [Complete Works. Vol. 1. Issue 2. Parts 1–4: *Boris Godunov*. Opera in 4 acts with prologue] / Ed. by B. Asaf'yev and P. Lamm. Moscow: Muzsektor Gosizdata [State Publishing House. Music Section]; London: Oxford University Press, 1928.

Статьи, представленные в этой рубрике, написаны по материалам докладов и сообщений Круглого стола Сектора истории музыки «Памятные даты 2019». История сектора, его научные сотрудники, их труды, воплощенные в книгах, или оставшиеся в виде прекрасных проектов, – все это заслуживает пристального изучения и составляет часть истории ГИИ.

УДК 78.06
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
ГИИ, Сектор истории музыки, Асафьев Б. В., Гарбузов Н. А., Ферман В. Э., Ливанова Т. Н., Конен В. Д., Келдыш Ю. В.

Виноградова А. С.

Сектор истории музыки ГИИ: люди, документы и планы первых лет

Статья посвящена первому периоду деятельности Сектора истории музыки ГИИ – годам, предшествующим выходу постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» 1948 года, оказавшему разрушительное воздействие на исследовательскую деятельность музыковедов. Планы и научные разработки, подвергшиеся в тот год трансформации или запрету, до сих пор представляют ценный базовый материал для исследований.

The articles included in this rubric are based on the materials of the round table meeting ‘Commemorative Dates 2019’, organized by the Department of Music History of SIAS. The Department’s history, its staff members, their work, both published and known only as grand projects – all this constitutes a part of the history of SIAS and deserves close study.

Key Words
SIAS, Department of Music History, Asaf’yev B. V., Garbuzov N. A., Ferman V. E., Livanova T. N., Konen V. D., Keldysh Yu. V.

Anna Vinogradova

Department of Music History of the State Institute for Art Studies: People, Documents and Projects of the Early Years

This paper is devoted to the first period of activity of the Department of Music Histofi ry of the State Institute for Art Studies (SIAS) – the years preceding the publication of the Communist Party’s resolution on the opera The Great Friendship (1948), which had a destructive effect on the research activities of musicologists. The projects and scholarly developments that were transformed or banned that year still provide a valuable material for research.

1. Установочные документы и первые заседания

Для начала немного фактов из истории сектора. Институт был основан 9 февраля 1944 года по решению Президиума Академии наук. Первое заседание Сектора истории музыки состоялось 30 ноября 1944 года. Содержательную сторону первого заседания можно воспроизвести по сохранившемуся протоколу. Эти сведения почерпнуты из материалов фонда 2465 РГАЛИ, ни один из которых до того не был оцифрован, и практически не пользовался вниманием исследователей.

Итак:

«Протокол № 1 заседания сектора истории музыки И.И.И. А. Н. от 30 ноября 1944 г.

Присутствовали:

Грабарь И[горь] Э[мммануилович[[первый директор института]

Асафьев Б[орис] В[ладимирович]

Гарбузов Н[иколай] А[лександрович] [первый заведующий сектором], Оссовский А[лександр] В[ячеславович]

Ливанова Т[амара] Н[иколаевна]

Гольдман А. А. [первый ученый секретарь института]

Скребков С[ергей] С[ергеевич] [первый ученый секретарь сектора, кстати занимавшийся тогда проектом «История русской хоровой культуры»].

I. Директор И. Э. Грабарь делает сообщение о задачах и проблематике Сектора Истории Музыки.

В процессе обсуждения сообщения Директора признается необходимой постановка следующего ряда тем на 1945 год.

1. Сборники «Музыкальное наследство» – первый том должен включать в себя вопросы русской музыкальной культуры XVII–XVIII веков, русской музыкальной классики, эволюции музыкального языка в народном творчестве, русской музыки за рубежом и т.д.

— второй (юбилейный) том должен быть посвящен творчеству и личности Римского-Корсакова

2. Публикация памятников русской музыкальной культуры (редактирование и подготовка к печати кантов XVII–XVIII веков, рукописные сборники Гос. Исторического музея)

3. Монографическое исследование «Глинка и его современники» – временник, том первый.

4. Историческое исследование «История русской музыкальной культуры XVII–XVIII веков», охватывающее важнейшие вопросы об истоках русской композиторской школы, русской музыкальной классики, включая в себя вопросы музыкального быта, музыкальной эстетики, новых музыкальных жанров в России доглинкинского периода.

5. Исторические очерки «Классика славянской музыки» – в первую очередь очерк о польской музыке.

6. Историческое исследование «История американской музыки» – в первую очередь исследование основных вопросов об истории и формировании американской музыкальной культуры в условиях С. Ш. А.

7. Историческое исследование «История русской оперы», выделяющее общеэстетические вопросы оперной драматургии, формирования русских оперных школ, глинкинских традиций в русской опере и т.д.

8. Теоретико-эстетическое исследование «Эволюция музыкального языка» – в первую очередь в творчестве народов СССР в отношении интонирования, лада и принципов многоголосия.

9. Теоретико-эстетическое исследование «Европейский музыкальный классицизм и возникновение принципов музыкальной формы романтизма», охватывающее собой эпоху рубежа XVIII и XIX веков и отмечающего особую роль русской музыки в формировании принципов европейского музыкального романтизма.

10. Накопление историографических и историко-библиографических материалов, – общих, текущих и монографических, в частности, составление «Хронографа жизни и творчества Н. А. Римского-Корсакова».

II. Принимается решение о составлении плана работ Сектора на 1945 г. в соответствии с перечисленными темами

Зав. Сектором Н. А. Гарбузов

Ученый секретарь С. С. Скребков»[1].

1 Протокол заседания сектора истории музыки И. И. И. А. Н. от 30 ноября

Тогда же, 30 ноября 1944 года, были утверждены поступающие в аспирантуру. Среди них:

— С. Н. Питина, аспирантка Т. Н. Ливановой (тема предполагаемой кандидатской диссертации была посвящена русским кантам);

— Б. М. Ярустовский, докторант Б. В. Асафьева (тема «Основы музыкальной драматургии русской оперной школы»),

— Ю. В. Келдыш, докторант Б. В. Асафьева (тема «Художественное мировоззрение Стасова»),

— В. А. Гроссман, докторант Б. В. Асафьева (тема «История русского романса»).

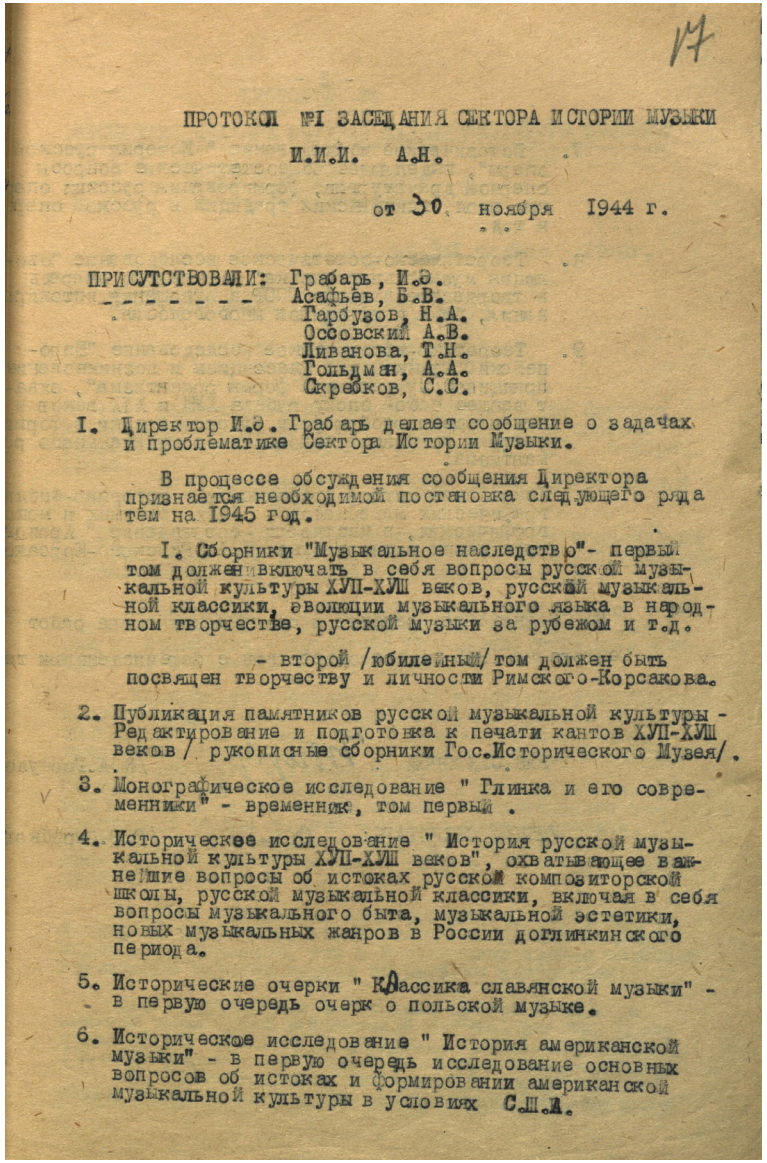
В. Д. Конен, докторант В. А. Оссовского (тема «История американской музыки»).

Стоит подчеркнуть, что большинство из этих направлений научной проблематики сектора было намечено в черновых записках за подписью Гарбузова, присоединенных к протоколу. Скорее всего все эти темы были зафиксированы будущим руководителем по результатам бесед с будущими сотрудниками[2]. Чуть более двадцати лет тому назад, в Ленинграде, Асафьев предлагал свой тематический план только что реорганизованному Российскому институту искусствознания. Однако асафьевский «План деятельности Разряда истории музыки» для РИИИ в Ленинграде отличался от московского; Гарбузовым с коллегами была представлена оригинальная программа.

Принципиальное различие состоит в том, что асафьевский план – это не список тем нескольких исследователей, которые они предложили сами для того, чтобы в дальнейшем работать над ними в институте, как это получилось в Москве. То был план централизованный, принадлежащий руководителю-лидеру, отражающий его собственные представления о структуре и направлениях деятельности создаваемой организации. На начальном этапе формирования плана Асафьев яснее представлял, как поставить изучение русской музыки, и потому создание «комитета по изучению западноевропейской музыки» отложил на год, с тем, чтобы организовать его по образцу «русского комитета». Он предлагал:

1944 года // РГАЛИ. Ф. 2465, оп. 1. Ед. хр. 578. Протоколы заседаний Сектора истории музыки за 1944–1946 годы. Л. 17–18.

2 В темах и направлениях списка также обнаруживается преемственная связь с деятельностью Научно-исследовательского кабинета при Московской государственной консерватории в 1940-х годах. Это вполне закономерно, так как возглавлял кабинет сам Н. А. Гарбузов, а его членами были Т. Н. Ливанова, В. А. Гроссман, Н. В. Туманина и другие. Очень признательна за предоставленные сведения о Научно-исследовательском кабинете, его участниках и работе старшему научному сотруднику сектора истории музыки ГИИ А. В. Комарову.



17

ПРОТОКОЛ №I ЗАСЕДАНИЯ СЕКТОРА ИСТОРИИ МУЗЫКИ

И.И.И. А.Н.

от 30 ноября 1944 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Грабарь, И.Э.
Асафьев, Б.В.
Гарбузов, Н.А.
Оссовский А.В.
Ливанова, Т.Н.
Гольдман, А.А.
Скребков, С.С.

I. Директор И.Э. Грабарь делает сообщение о задачах и проблематике Сектора Истории Музыки.

В процессе обсуждения сообщения Директора признается необходимой постановка следующего ряда тем на 1945 год.

I. Сборники "Музыкальное наследство"- первый том должен включать в себя вопросы русской музыкальной культуры ХУП-ХУШ веков, русской музыкальной классики, эволюции музыкального языка в народном творчестве, русской музыки за рубежом и т.д.

- второй /юбилейный/ том должен быть посвящен творчеству и личности Римского-Корсакова.

2. Публикация памятников русской музыкальной культуры - Редактирование и подготовка к печати кантов ХУП-ХУШ веков / рукописные сборники Гос.Исторического Музея/.

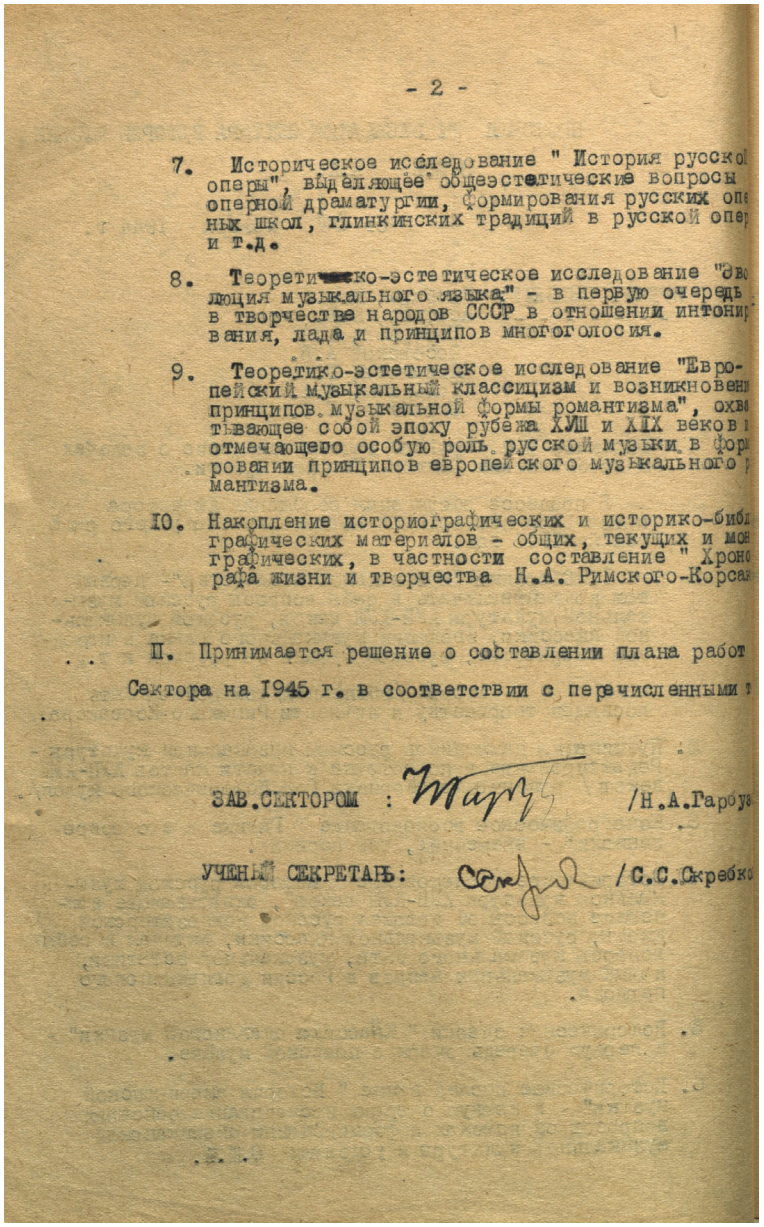
3. Монографическое исследование " Глинка и его современники" - временник, том первый .

4. Историческое исследование " История русской музыкальной культуры ХУП-ХУШ веков", охватывающее важнейшие вопросы об истоках русской композиторской школы, русской музыкальной классики, включая в себя вопросы музыкального быта, музыкальной эстетики, новых музыкальных жанров в России доглинкинского периода.

5. Исторические очерки " Классика славянской музыки" - в первую очередь очерк о польской музыке.

6. Историческое исследование " История американской музыки" - в первую очередь исследование основных вопросов об истоках и формировании американской музыкальной культуры в условиях С.Ш.А.

Илл. 1а. Протокол первого заседания Сектора истории музыки (30 ноября 1944 года), с. 1



- 2 -

7. Историческое исследование " История русской оперы", выделяющее общеэстетические вопросы оперной драматургии, формирования русских опе ных школ, глинкинских традиций в русской опер и т.д.

8. Теоретико-эстетическое исследование "Эво люция музыкального языка" - в первую очередь в творчестве народов СССР в отношении интони вания, лада и принципов многоголосия.

9. Теоретико-эстетическое исследование "Европейский музыкальный классицизм и возникновени принципов музыкальной формы романтизма", охва тывающее собой эпоху рубежа XVIII и XIX веков отмечающего особую роль русской музыки в фор ровании принципов европейского музыкального р мантизма.

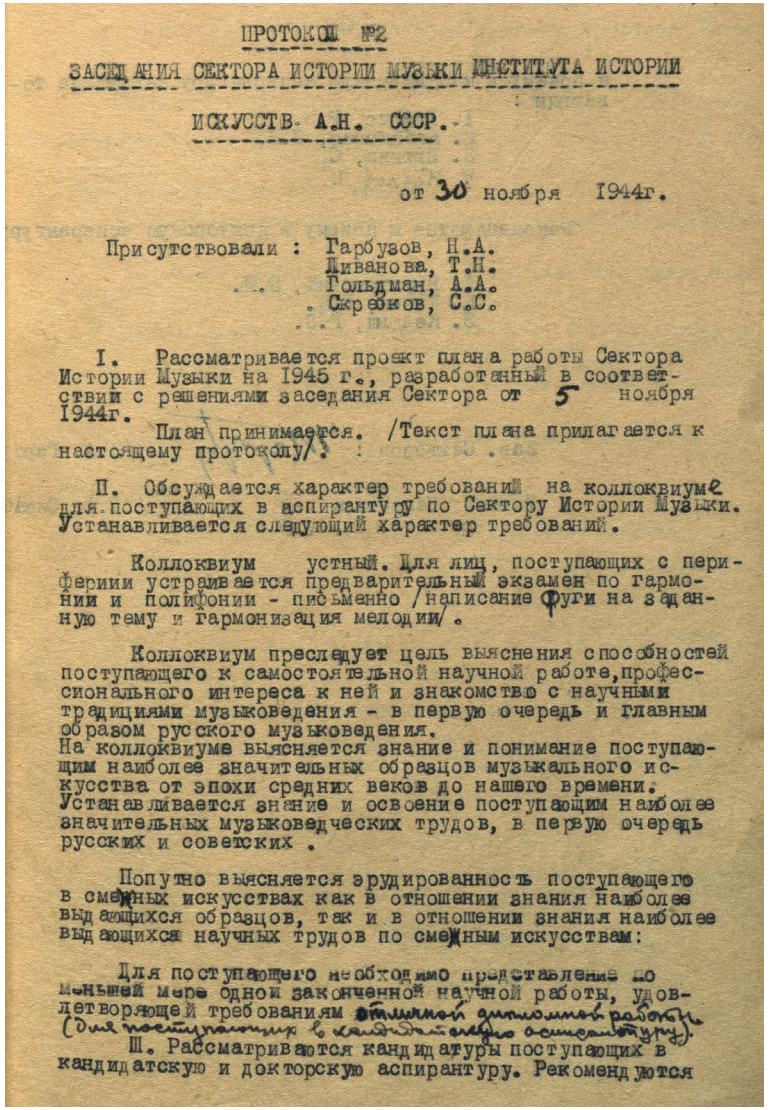
10. Накопление историографических и историко-библ графических материалов - общих, текущих и мон графических, в частности составление " Хроно рафа жизни и творчества Н.А. Римского-Корса

II. Принимается решение о составлении плана работ Сектора на 1945 г. в соответствии с перечисленными т

ЗАВ.СЕКТОРОМ : /Н.А.Гарбуз

УЧЕНЫЙ СЕКРЕТАРЬ: /С.С.Скребко

Илл. 1б. Протокол первого заседания Сектора истории музыки (30 ноября 1944 года), с. 2



ПРОТОКОЛ №2

ЗАСЕДАНИЯ СЕКТОРА ИСТОРИИ МУЗЫКИ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ А.Н. СССР.

от 30 ноября 1944г.

Присутствовали : Гарбузов, Н.А.
Диванова, Т.Н.
Гольдман, А.А.
Скребков, С.С.

I. Рассматривается проект плана работы Сектора Истории Музыки на 1945 г., разработанный в соответствии с решениями заседания Сектора от 5 ноября 1944г.

План принимается. /Текст плана прилагается к настоящему протоколу/.

II. Обсуждается характер требований на коллоквиуме для поступающих в аспирантуру по Сектору Истории Музыки. Устанавливается следующий характер требований.

Коллоквиум устный. Для лиц, поступающих с периферии устраивается предварительный экзамен по гармонии и полифонии - письменно /написание фуги на заданную тему и гармонизация мелодии/.

Коллоквиум преследует цель выяснения способностей поступающего к самостоятельной научной работе, профессионального интереса к ней и знакомство с научными традициями музыковедения - в первую очередь и главным образом русского музыковедения.
На коллоквиуме выясняется знание и понимание поступающим наиболее значительных образцов музыкального искусства от эпохи средних веков до нашего времени. Устанавливается знание и освоение поступающим наиболее значительных музыковедческих трудов, в первую очередь русских и советских.

Попутно выясняется эрудированность поступающего в смежных искусствах как в отношении знания наиболее выдающихся образцов, так и в отношении знания наиболее выдающихся научных трудов по смежным искусствам:

Для поступающего необходимо представление по меньшей мере одной законченной научной работы, удовлетворяющей требованиям отличной дипломной работы. (Для поступающих в кандидатскую аспирантуру).

III. Рассматриваются кандидатуры поступающих в кандидатскую и докторскую аспирантуру. Рекомендуются

Илл. 2. Протокол о поступающих в аспирантуру

> Сконструировать утвержденный в уставном порядке Комитет по изучению русской музыки <…> а) по истории русской симфонии – аналитическое исследование вариационного стиля в русской симфонической литературе; б) по истории русской оперы – исследование истоков русской оперы; ряд работ о композиторах до Глинки; в) по истории русской песни – плясовая и игровая песни в операх русских композиторов; г) из истории русской музыкальной критики – монографические работы о [В. В.] Стасове, [Ц. А.] Кюи, [Г. А.] Лароше и [А. Н.] Серове; д) по истории русской духовной музыки – систематизация палеографического материала по древним знаменным книгам веков В упомянутом «русском комитете» должны были действовать еще две специальные комиссии: 1) по изучению бытовых условий конца XVIII и начала XIX века в русской музыке и 2) постоянной библиографической комиссии по систематизации всех научно-исследовательских материалов.

В «ленинградском» плане предполагалось «поставить лабораторные опыты по исследованию проблем о звукотембре и диссонантности, а также ознакомить сотрудников и проверить на опытах вновь открытые возможности радиомузыки»[3].

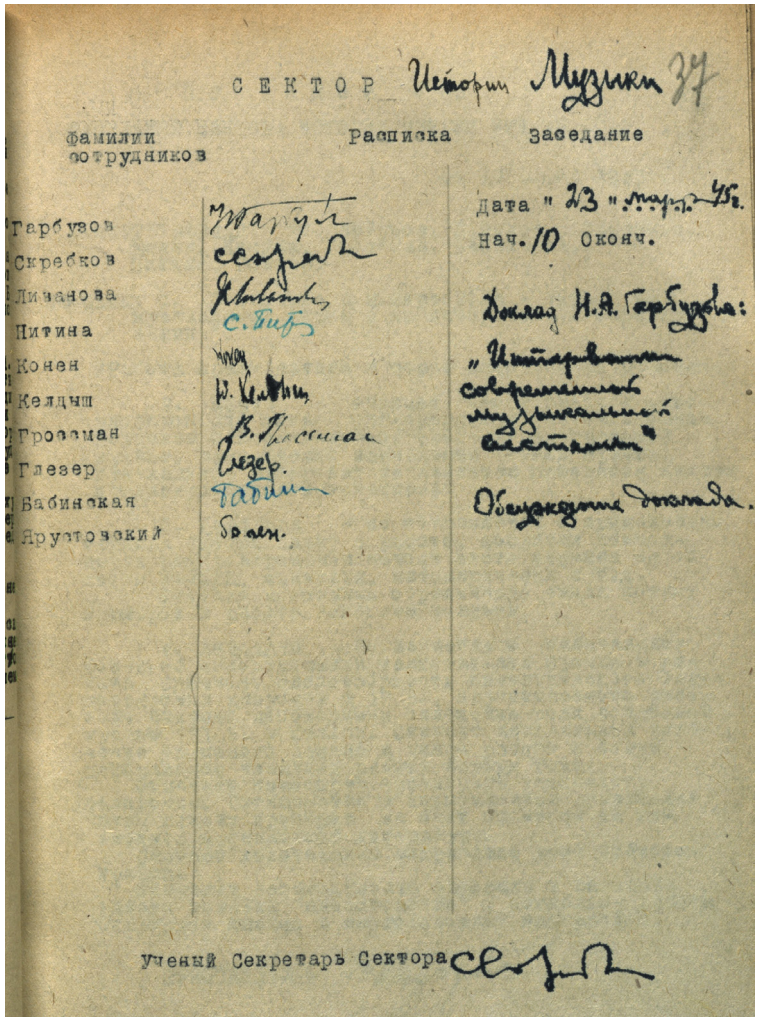
В «московском» плане нет ни характерного для первых пореволюционных лет отрицания значимости предыдущего периода изучения истории музыки, ни выраженной ориентации на единого лидера. В установочных документах1920-х утверждалось, что тогда «требовалось ни более, ни менее, чем создать в России науку о музыке, <…> “ни школы, ни метода – вот краткая характеристика исследовательских работ по музыке в России до 1920 года”. <…> Образовав в 1920 году такой центр для действительно ищущих музыкального знания, факультет истории музыки через год уже имел в своем составе человека, сумевшего дать необходимые лозунги в работе, приведшие в дальнейшем и к методу, и к ярко выраженной “школе” [имелся в виду Б. В. Асафьев]»[4].

В первом «московском» плане 1946 года не нашли отражения ни поиски единого метода, ни исследования советской музыки, ни даже вообще какие-либо темы, навязанные идеологией; ситуация изменится в 1948 году, но тем ценнее эти первые годы существования сектора музыки в московском Институте истории искусств.

Из неиспользованных в общем научном плане тем, так и оставшихся только в черновых записях Гарбузова, особенно жаль

3 Там же.

4 Итоги трехлетней деятельности. О докладе секретаря Разряда истории музыки РИИИ. Февраль 1923 // Там же. С. 202.



СЕКТОР Истории Музыки 37

Фамилии сотрудников	Расписка	Заседание
Гарбузов		Дата "23" марта 45 г.
Скребков		Нач. 10 Оконч.
Лиханова		Доклад Н.А. Гарбузова:
Питина		„Интервалика современной музыкальной системы"
Конен		
Келдыш		
Гроссман		
Глезер		Обсуждение доклада.
Бабинская		
Ярустовский		

Ученый Секретарь Сектора

Илл. 3. Один из первых явочных листов

«Историю общекультурных связей русской музыки»[5] и «Русский музыкальный романтизм». Предложение о выпуске музыкальных памятников в черновике Гарбузова было высказано так: «Редактирование и подготовка к печати памятников русской музыкальной культуры».

После первого заседания, 30 ноября 1944 года, на секторе практически не появлялся Б. В. Асафьев. Работать, в том числе с докторантами, он продолжал, как указывалось в официальных бумагах, «на дому». Академик принимал мало участия в текущей работе сектора, предоставляя письменные отчеты о годовой работе прямо в дирекцию. Однако в дальнейшем московские музыковеды поддерживали память о нем, посвящая ему юбилейные памятные мероприятия[6].

Тамара Николаевна Ливанова пришла в институт в первые дни его существования и в 1946 году стала вторым руководителем сектора после Гарбузова. Ситуация с ее трудами, созданными по планам института, сложилась благоприятно, и практически все заявленное было опубликовано. Но ей принадлежит также несколько крупных проектов, из которых была реализована только часть. Они ничуть не устарели, их можно возродить к жизни на новом уровне.

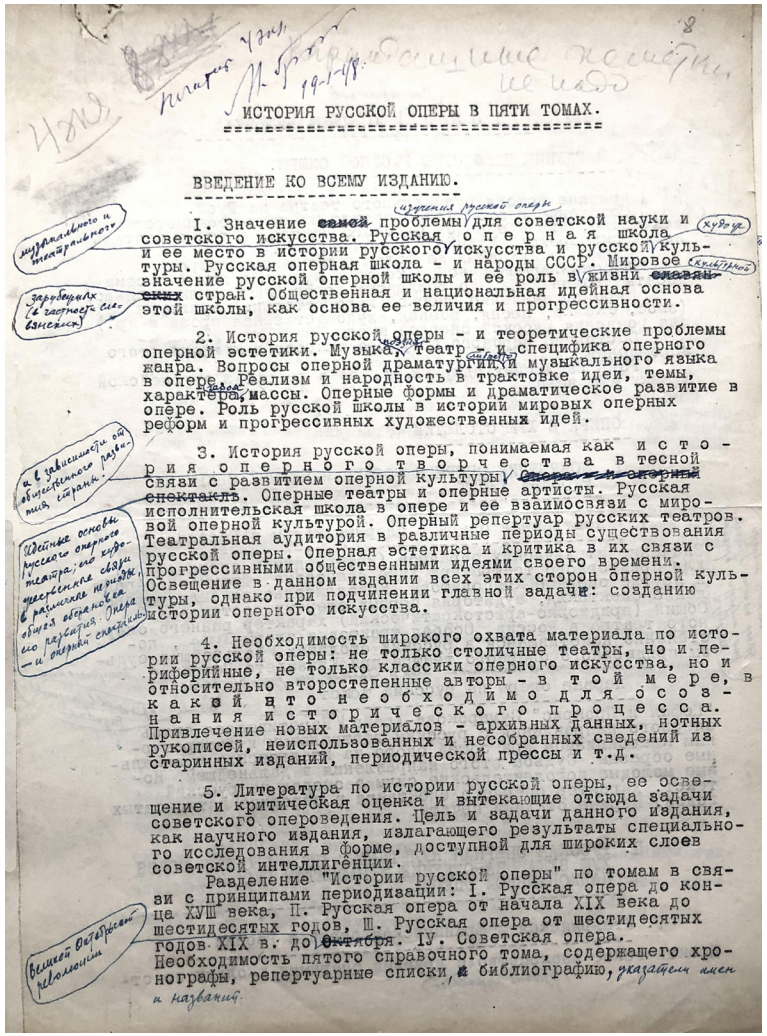
Валентина Джозефовна Конен тоже появилась на секторе с самого начала, в качестве докторанта, и активно проявляла себя как творческий исследователь. Именно с ее темой было связано направление, сформулированное на первом заседании сектора: «История американской музыки». Она же зачитывала на заседаниях сообщения о Пёрселле и роли музыкального театра в становлении жанра симфонии, из которых затем выросли ее капитальные труды.

2. Оперные проекты (В. Э. Ферман; Т. Н. Ливанова)

Следующим ученым, вошедшим в штатный состав сектора музыки, в феврале 1945 года, стал В. Э. Ферман (муж Т. Н. Ливановой). К тому времени одна из его тем – «История русской оперы» – уже была утверждена на секторе. Валентин Эдуардович Ферман за те три года,

5 Часть этого замысла воплотила Ливанова в двухтомнике «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы» (Москва: Музгиз, 1952–1953).

6 Юбилейные мероприятия стали популярным жанром творческого отчета, среди них: Научная сессия, посвященная памяти Б. В. Асафьева (к годовщине со дня смерти) 26–27 января 1950 (состоялась в Центральном доме композиторов); К 10-летию со дня смерти. Вечер памяти Академика Б. В. Асафьева.



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ В ПЯТИ ТОМАХ.

ВВЕДЕНИЕ КО ВСЕМУ ИЗДАНИЮ.

I. Значение ~~самой~~ проблемы изучения русской оперы для советской науки и советского искусства. Русская оперная школа и ее место в истории русского искусства и русской культуры. Русская оперная школа - и народы СССР. Мировое культурное значение русской оперной школы и ее роль в жизни ~~оперных~~ стран. Общественная и национальная идейная основа этой школы, как основа ее величия и прогрессивности.

2. История русской оперы - и теоретические проблемы оперной эстетики. Музыка, театр и специфика оперного жанра. Вопросы оперной драматургии и музыкального языка в опере. Реализм и народность в трактовке идеи, темы, характера, массы. Оперные формы и драматическое развитие в опере. Роль русской школы в истории мировых оперных реформ и прогрессивных художественных идей.

3. История русской оперы, понимаемая как и с т о р и я о п е р н о г о т в о р ч е с т в а в тесной связи с развитием оперной культуры ~~и оперный спектакль~~. Оперные театры и оперные артисты. Русская исполнительская школа в опере и ее взаимосвязи с мировой оперной культурой. Оперный репертуар русских театров. Театральная аудитория в различные периоды существования русской оперы. Оперная эстетика и критика в их связи с прогрессивными общественными идеями своего времени. Освещение в данном издании всех этих сторон оперной культуры, однако при подчинении главной задачи: созданию истории оперного искусства.

4. Необходимость широкого охвата материала по истории русской оперы: не только столичные театры, но и периферийные, не только классики оперного искусства, но и относительно второстепенные авторы - в т о й м е р е, в к а к о й в т о н е о б х о д и м о д л я о с о з н а н и я и с т о р и ч е с к о г о п р о ц е с с а. Привлечение новых материалов - архивных данных, нотных рукописей, неиспользованных и несобранных сведений из старинных изданий, периодической прессы и т.д.

5. Литература по истории русской оперы, ее освещение и критическая оценка и вытекающие отсюда задачи советского опероведения. Цель и задачи данного издания, как научного издания, излагающего результаты специального исследования в форме, доступной для широких слоев советской интеллигенции.

Разделение "Истории русской оперы" по томам в связи с принципами периодизации: I. Русская опера до конца ХУШ века, II. Русская опера от начала XIX века до шестидесятых годов, Ш. Русская опера от шестидесятых годов XIX в. до ~~Октября~~ революции. IУ. Советская опера.

Необходимость пятого справочного тома, содержащего хронографы, репертуарные списки, и библиографию, указатели имен и названий.

Илл. 4. Первая страница плана «Истории русской оперы»

которые он провел на секторе музыки, сделал очень много. По его плану и предварительным разработкам в 1946 году (стартовое заседание состоялось 6 сентября) на секторе музыки была образована группа по истории русского музыкального театра (название немного варьировалось в протоколах). Внутри сектора музыки планировалась также параллельная работа еще двух групп: по музыкальному наследию и по истории русской музыкальной культуры.

Почетным, а по сути формальным, председателем группы по истории русского музыкального театра был назван Б. В. Асафьев, а реально работали В. Э. Ферман и Т. Н. Ливанова; состав остальных участников варьировался. Был разработан тематический план по подготовке пятитомной «Истории русской оперы», и работа началась.

Этот проект не был реализован, но материалы его сохранились. Ферман скоропостижно умер весной 1948 года. Сохранилась стенограмма вечера 26 мая 1958 года, посвященного десятилетию со дня смерти В. Э. Фермана (1896–1948), при участии Московской консерватории и Института истории искусств.

Хотелось бы процитировать реплику Л. А. Мазеля из этой стенограммы, вызванную упреком Ферману в том, его работы якобы недостаточно «будят мысль». Мазель ответил: «Но ведь вопрос “что кого будит” зависит также от того, кто как спит. И мне кажется, что работы В. Э. были обращены в основном к бодрствующей мысли, и они очень много давали тому, кто хотел и умел от них много взять»[7]. Обращение к бодрствующей мысли и сейчас очень вдохновляет.

Интересен в этой связи замысел «Истории русской оперы» Фермана (оставшейся на стадии разработки); представляется, что анализ документов и материалов этого проекта может пригодиться при создании современного труда с аналогичным названием.

От оперного проекта Фермана в фонде ГИИ в РГАЛИ сохранилось несколько видов документов:

1) Тексты:

— В. Э. Ферман. История русской оперы в пяти томах. Проспект издания, предисловие к изданию, план издания. Вариант: машинопись с правкой, автограф. 1946;

— глава из тома IV, посвященного советской опере;

7 Стенограмма совместного вечера Московской Государственной консерватории и Института истории искусств, посвященного 10-летию со дня смерти профессора В. Э. Фермана. 26 мая 1958 года // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 610. Л. 15.

— тезисы «Основные принципы построения истории русской оперы» (обсуждались 12 мая 1947 года).

2) Протоколы

— заседаний сектора музыки, на которых обсуждались этапы работы над проектом «История русской оперы»;

— заседаний специальной «группы русского музыкального театра».

3) Докладные записки и письма В. Э. Фермана в дирекцию института об организации группы русского музыкального театра и подготовке издания «История русской оперы» (1946–1948).

4) Хронограф оперных театров России. Приложен проект инструкции по составлению хронографа оперных театров и отзыв на нее.

В первоначальный состав редколлегии «Истории русской оперы» входили академик Б. В. Асафьев и профессора Т. Н. Ливанова (руководитель группы), Ю. В. Келдыш (ответственный редактор первого и четвертого томов), В. Э. Ферман (ответственный редактор второго и третьего томов) и И. Ф. Бэлза. На установочном заседании 6 сентября 1946 года присутствовали: В. Э. Ферман (и.о. председателя, в отсутствие заболевшего председателя Ливановой), Ю. В. Келдыш, И. Я. Рыжкин, Н. В. Туманина, В. А. Гроссман и секретарь С. И. Левит (еще не утвержденная в штате, но уже приступившая к своим обязанностям).

На полях плана всех пяти томов Ферман карандашом проставлял фамилии предполагаемых авторов; для многих из них избранные темы определили векторы исследований на последующие годы и десятилетия.

Для Ливановой такими стали темы первого тома: «Зарождение русской оперной школы», «Пути русской оперы в XVIII веке», «Высказывания об опере и формирование русской оперной эстетики».

Для Б. М. Ярустовского – «Оперное творчество Чайковского».

Темы М. С. Пекелиса – «Русская опера между “Русланом” и “Русалкой”»; «Даргомыжский и его опера “Русалка”»; «Русская опера на рубеже 1850–60-х годов».

У О. Е. Левашевой – «Состояние русской оперной культуры к началу девятнадцатого века», «Русская опера от начала девятнадцатого века до конца 1820-х годов».

Ю. В. Келдышу предназначалась весьма важная роль в оперном проекте; его имя часто значилось в качестве автора вступительных разделов к томам, в том числе ко всему изданию в целом. Среди отдельных тем: «Итальянская и французская опера в России» и «Первые оперы на русский текст» в первом томе.

Характерно также привлечение коллег-театроведов к написанию некоторых глав; так, В. Н. Всеволодский-Гернгросс в томе I должен

был отвечать за раздел «Оперный спектакль XVIII века». Это была сознательная позиция В. Э. Фермана; в рукописном описании проекта значилось: «Работа всей группы протекает в тесном контакте с группой по истории русского драматического театра, создающей аналогичный многотомник»[8]. Также примечательно, что «Группа русского музыкального театра» не собиралась останавливаться на истории русской оперы; планировалась параллельно разрабатывать тему русского балетного искусства, чтобы сразу после оперы писать «Историю русского балета»[9].

«История русского драматического театра» в 7 томах вышла в свет в 1978–1988 годах, а издание «Истории русской оперы» (и тем более «русского балета») так и не состоялось. Однако достаточно подробно разработанный проект В. Э. Фермана и научных сотрудников сектора истории музыки достоин того, чтобы попытаться его возродить на новом уровне.

Основы, заложенные Ферманом, были подхвачены и сохранились благодаря поддерживаемой коллегами исторической преемственности исследования. Темы, связанные с историей русской оперы, стали составной частью монументальной «Истории русской музыки» под редакцией Ю. В. Келдыша. Во 2-м томе (М.: Музыка, 1984) Юрию Всеволодовичу принадлежат главы «Музыкальная культура первой четверти XVIII века» и «Итальянская опера» (из тех, что касаются оперы). В 3-м томе (М.: Музыка, 1985) «оперные» главы, как монографические, так и обобщающие, написаны уже не только руководителем проекта, но и его соратниками (О. Е. Левашева: «Начало русской оперы») и учениками (Е. М. Левашев: главы «В. А. Пашкевич», «М. С. Березовский» [в соавторстве с А. В. Полехиным] и «Музыкальный театр»).

Еще одно свидетельство верности Келдыша темам из «плана Фермана», где за ним был закреплен раздел «“Каменный гость” и оперное творчество Могучей кучки 1860-х годов»: в шестом томе «Истории русской музыки» Келдыш, помимо «Введения» написал главу об А. С. Даргомыжском. Список можно продолжить: практически в каждом томе издания, где Келдыш принял участие, он писал об оперном театре и его деятелях. Однако «Историю русской музыки», при всем уважении к этому колоссальному проекту, все же нельзя считать «Историей русской оперы».

8 Ферман В. Э. «История русской оперы в пяти томах», проспект издания, предисловие к изданию, план издания. Варианты // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 1039. Л. 4.

9 Протоколы заседаний группы русского музыкального театра при секторе музыки Института истории искусств // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 579. Л. 3.

Многие положения плана-проспекта 1946 года в той или иной степени совпадают с современными представлениями об истории русской оперы, но иные пункты с тех пор не получили должного развития. Один из них – взаимоотношения и связи русской оперной школы с современными оперными направлениями Западной Европы и славянских стран (Чехия, Польша). Ферман успел написать главу о советской опере в томе IV, включив ее таким образом в историю русской оперы. Этот текст выполнял роль защитника всего проекта, в обстановке сгущающейся угрозы насильственной переориентации научных интересов исследователей. Для этого же тома Ю. В. Келдыш должен был писать о «Полосе формалистических экспериментов и заблуждений» и «Итогах развития советской оперы за период 1920–30-х годов»; Валентин Эдуардович доверил ему важные разделы, которые могли бы отвести возможные нападки и упреки в аполитичности. Но это не помогло.

11 февраля 1948 года в газете «Правда» было опубликовано печально знаменитое постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба». После скоропостижной смерти Фермана 28 марта 1948 года работа над «Историей русской оперы» затормозилась на полном ходу.

Но остановилась, конечно, не только эта работа. В книге Е. С. Власовой о 1948 годе[10] воздействие постановления на деятельность сектора музыки ГИИ не нашло отражения; между тем это весьма драматический материал. К нему непременно стоит обратиться, в том числе для того, чтобы скорректировать некоторые данные и обвинения. Так, в несколько ином свете предстает письмо Т. Н. Ливановой от 1 января 1848 года, адресованное А. А. Жданову, секретарю ЦК ВКП(б) и охарактеризованное Е. С. Власовой как донос. Правда, исследовательница уточнила, что по этому письму не было сделано никаких оргвыводов, но все же, думается, следовало бы тщательнее изучить ситуацию на основании документов из фонда Института искусствознания в РГАЛИ.

Становится ясно, что это письмо – часть открыто ведущейся полемики и официальной переписки, связанной с критикой Ливановой учебника Р. И. Грубера; данная история разворачивалась в течение всего предыдущего (1947-го) года. Все было официально; Тамара Николаевна выступала от имени и по поручению Института, и от своих замечаний ни разу не отреклась. Жаловалась же она на то, что после ее выступления И. Э. Грабарь, директор института, начал тормозить публикации членов сектора музыки. В протоколах заседаний сектора музыки сохранились реплики Ливановой о том, что

10 *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010.

без объяснения причин сняли две статьи (Конен и Питиной). Она также писала письма в дирекцию о необходимости «поставить сектор музыки в равное положение с остальными секторами»[11]; возможно, она действительно ощущала некоторое притеснение. В любом случае документы того времени нуждаются в тщательном изучении.

В 1948 году в Институте наступили перемены, и сектор музыки вынужден был подчиниться. На заседании 13 сентября 1948 года директором было объявлено: институт должен перестраиваться. В связи с постановлением Президиума АН СССР Т. Н. Ливанова была снята с заведования сектором. Формально руководителем был поставлен уже смертельно больной Асафьев, и по договоренности с последним временно исполняющим обязанности заведующего сектором музыки стал М. С. Пекелис. На заседании было сказано, что врачи обещают, что в недалеком будущем Б. В. Асафьев сам сможет руководить сектором[12]. Однако этому уже не суждено было случиться.

Упомянутый драматичный протокол стоило бы опубликовать. Дело в том, что на нем все члены сектора вынуждены были отказаться от избранных прежде научных направлений в пользу тем по советской музыке. Все план-карты были переписаны, кроме план-карты Ливановой, которая заявила, что на 1949 год планов своих менять не будет и готова дать объяснения дирекции.

По отношению к «Истории русской оперы» сначала было принято решение: «В соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) от 10/II-1948 г. Считать первоочередной разработку не 1 т., а 2-го, посвященного русской классической музыке»[13]. Затем объявили, что в первую очередь должен пойти в работу 3-й том (вторая половина XIX и начало XX века)[14]. А дальше, в результате разных затягиваний, перемен решений и, видимо, общей растерянности руководства, группа русского музыкального театра была расформирована.

Несмотря на остановку проекта умершего мужа по изданию пятитомной «Истории русской оперы», Тамара Николаевна не прекращала заниматься направлениями, заложенными в плане-проспекте

11 «В Дирекцию института истории искусств Академии наук СССР, профессору М. Г. Григорьеву» [от Т. Н. Ливановой], май 1947. Докладные письма и записки руководителя группы русского музыкального театра института Фермана В. Э. в Дирекцию института // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 1716. Л. 32.

12 Протокол заседания сектора истории музыки Института истории искусств АН СССР от 13 сентября 1948 г. // РГАЛИ Ф. 2465. Оп. 1. Ед. 581. Протоколы заседаний сектора истории музыки за 1947–1948 гг. Л. 291.

13 Протокол от 21 сентября 1948. Протоколы заседаний дирекции института с приложениями // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 2019. Л. 45.

14 Там же. Протокол от 25 октября 1948.

издания. Ее зона ответственности, обозначенная Ферманом как «Высказывания об опере и формирование русской оперной эстетики», закономерно привела ее к специальному исследованию по русской оперной критике, изданному в четырех выпусках с 1966-го по 1973 год.

Этот труд не утратил своего значения и сегодня; более того, его нечем заменить. Представляется, что его можно возродить и продолжить развитие темы «оперной критики в России».

В целом, по результатам знакомства с научным и административным архивом сектора музыки ГИИ, возникает стойкое ощущение потребности в изучении его истории (равно как и человеческих судеб). Работа с этим материалом может стать началом для наполнения своеобразного «творческого портфеля» из научных тем и направлений, развивавшихся основателями сектора музыки ГИИ и сохранивших свой потенциал доныне.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010.

2 *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. В 2 томах. М.: Музгиз, 1952, 1953.

3 Материалы к биографии Б. Асафьева / сост., предисл. и коммент. А. Крюкова. М.: Музыка, 1981.

REFERENCES

1 *Vlasova E. S.* 1948 god v sovetskoy muzïke [The Year 1948 in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2010.

2 *Livanova T. N.* Russkaya muzïkal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom i bïtom. Issledovaniya i materialï [Russian Music Culture of the 18th Century in Its Relations to Literature, Theatre, and Everyday Life: Studies and Materials]. In 2 volumes. Moscow: Muzgiz, 1952, 1953.

3 Materialï k biografii B. Asaf'eva [Materials for B. Asaf'ev's Biography] / compiled, prefaced and commented by A. Kryukov. Moscow: Muzïka, 1981.

УДК 78.06
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
«Памятники русского музыкального искусства», русская музыка XVI–XVIII веков, Государственный институт искусствознания, Сектор музыки, Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, Е. М. Левашев, М. В. Бражников.

Лебедева-Емелина А. В.

«Памятники русского музыкального искусства»: история проекта

Проект «Памятники русского музыкального искусства», который осуществляли сотрудники Сектора музыки Государственного института искусствознания в 1960–90-х годах, воскресил из небытия многие страницы отечественной музыки XVI–XVIII веков. К опубликованным раритетам относятся певческие руководства, вокальная, инструментальная музыка, ранние русские оперы. Проект, инициированный в конце 1940-х Б. В. Асафьевым, имеет смысл возобновить на современном этапе, так как нотная серия «Памятников» не имеет границ. Ныне можно было бы продолжить публикацию оперного наследия русских композиторов, расширив исторические границы до XIX века, а также публикацию светской и духовной хоровой музыки и инструментальных сочинений, если бы проект был поддержан министерством и фондами как приоритетный для отечественной культуры.

Key Words
Monuments of Russian Art Music, Russian music of the 16–18th centuries, State Institute for Art Studies, Department of music, Yu. V. Keldïsh, O. E. Levasheva, E. M. Levashev, M. V. Brazhnikov.

Antonina Lebedeva-Emelina

Monuments of Russian Art Music: the Project's History

The project *Monuments of Russian Art Music*, realized by the staff of the Department of Music of the State Institute for Art Studies in the 1960–90s, contributed to the revival of a number of forgotten works from the 16–18th centuries. The published rarities include singing manuals, pieces of vocal and instrumental music, and early Russian operas. The project was initiated in the late 1940s by Boris Asaf'yev, and it makes sense to revive it now, since the series could be continued virtually ad infinitum. The time has come to broaden the chronological scope of the series and to include in it the 19th century Russian operas, as well as numerous sacred and secular choral works and instrumental pieces, if only the project is supported by the Ministry of Culture and scholarly funds as having a priority value for Russian culture.

В 1972 году в отечественном музыковедении произошло знаменательное событие – стартовал проект, определивший на многие годы научную и театрально-концертную практику в России: в издательстве «Музыка» вышел в свет первый том серии «Памятники русского музыкального искусства», представлявший русскую вокальную лирику XVIII века. Том был подготовлен О. Е. Левашевой. На протяжении последующих 25 лет сотрудники Сектора музыки Государственного института искусствознания в содружестве с приглашенными авторами публиковали неизвестные нотные партитуры и клавиры старинных сочинений, трактаты и руководства по музыке. Издание данной серии прервалось в 1997 году, всего было издано 12 выпусков:

Вып. 1: Русская вокальная лирика XVIII века / сост. Левашевой Ольги Евгеньевны. М.: Музыка, 1972.

Вып. 2: Музыка на Полтавскую победу: для смеш. хора / сост. Протопопова Владимира Васильевича. М.: Музыка, 1973. 253 с.

Вып. 3: Стихиры / [напев] Федора Крестьянина; публ. и сост. Бражникова Максима Викторовича. М.: Музыка, 1974. 247 с.

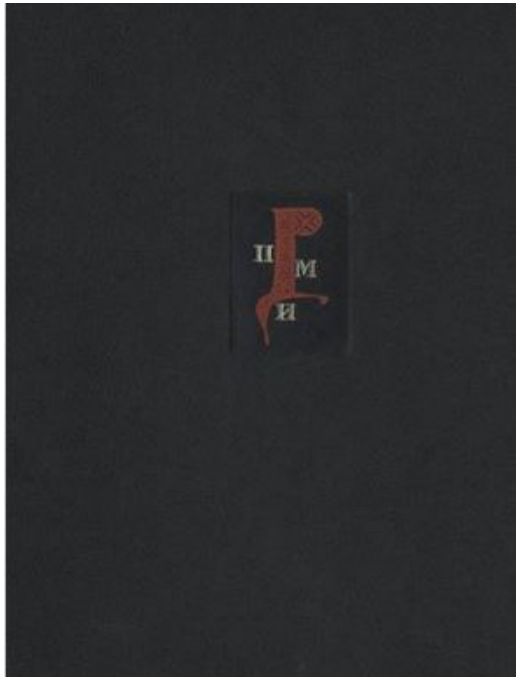
Вып. 4: Скупой: опера / музыка В. А. Пашкевича; публикация, переложение для фортепиано и исследование Левашева Евгения Михайловича. Партитура с переложением для фортепиано. М.: Музыка, 1973. 276 с.

Вып. 5: Сокол: опера / музыка Д. Бортнянского; ред. и публ. Розанова Александра Семеновича. Партитура с переложением для фортепиано. М.: Музыка, 1975.

Вып. 6: Ямщики на подставе: Игрище невзначай: комическая опера в 1 действии / музыка Е. И. Фомина; либретто Н. А. Львова; предисл. и переложение для фортепиано Ветлицыной Ирины Михайловны; ред. Ю. В. Келдыша. Партитура и клавир. М.: Музыка, 1977. 213 с.

Вып. 7: Идеа грамматики мусикийской / Дилецкий Н. П.; публ., коммент. и пер. Протопопова Владимира Васильевича. М.: Музыка, 1979. 639 с.

Вып. 8: Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор: Опера. Партитура и переложение для фортепиано / музыка В. А. Пашкевича; публ. Левашева Евгения Михайловича. М.: Музыка, 1980. 510 с.



Обложка серии «Памятники русского музыкального искусства»

Вып. 9: Ключ знаменной: 1604 / роспев инока Христофора; предисл. Г. Никишова; публ., пер. Бражникова Максима Викторовича. М.: Музыка, 1983. 296 с.

Вып. 10: Мельник-колдун, обманщик и сват: опера / муз. М. М. Соколовского; ред., переложение для фортепиано Сосновцевой Ирины Александровны. Партитура и клавир. М.: Музыка, 1973. 272 с.

Вып. 11: Оркестровая музыка / муз. О. А. Козловского. Партитуры; ред., коммент. Фортунатова Юрия Александровича. М.; Л.: Котран, 1997. 500 с.

Вып. 12: Сочинения для скрипки / муз. И. Е. Хандошкина: сост. Ямпольского Израиля Марковича и Доброхотова Бориса Васильевича. М.: Музыка, 1988. 288 с.

Авторами томов были виднейшие специалисты отечественной науки, в редакционную комиссию входили известные музыканты (например, Г. В. Свиридов), над томами серии работали опытные сотрудники издательства «Музыка» (А. П. Зорина, В. А. Киселев), главным редактором почти четверть века являлся Ю. В. Келдыш.

К сожалению, многое из того, что обсуждалось в 1960-е – 1970-е годы на заседаниях Сектора музыки в институте, так и не было осуществлено на практике. Например, не были изданы оперы «Празднество сеньора» Д. С. Бортнянского, «Несчастье от кареты»

В. А. Пашкевича, «Американцы» Е. И. Фомина, инструментальная и симфоническая музыка XVIII века.

У проекта «Памятники русского музыкального искусства» были предшественники. Среди первых назовем «Историю русской музыки в нотных образцах» С. Л. Гинзбурга[1], публикации Б. В. Доброхотова (мелодрамы «Орфей» Е. И. Фомина[2]) и Д. Рогаль-Левицкого («Мельник – колдун, обманщик и сват»)[3], издания фортепианной музыки А. Д. Алексеева, В. А. Натансона, А. А. Николаева, В. И. Музалевского[4].

Последователей проекта впоследствии также оказалось немало – в начале 2000-х годов в Петербурге, по инициативе Сектора музыки Российского института истории искусств, была издана музыка А. Ф. Тица[5] и Л. Мадониса – скрипачей, работавших при императорском дворе[6]. Чуть позже Российский национальный музей музыки опубликовал несколько сборников хоровых сочинений эпохи классицизма (в редакциях и реконструкциях А. О. Вискова)[7].

Музыковеды нашего Института за последние двадцать лет подготовили к публикации ряд трудов в духе «Памятников». Среди них – хоровые сочинения В. Титова (Н. Ю. Плотникова)[8], Д. С. Бортнянского,

1 История русской музыки в нотных образцах. Под ред. С. Л. Гинзбурга. Вып. 1–3 (при переиздании выпуски названы томами). М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1949–1952. 2-е изд.: 1968–1970.

2 «Орфей». Музыкальная трагедия (мелодрама) / Муз. Е. И. Фомина. Текст Я. Б. Княжнина. Ред. Б. Доброхотова. Гос. центр. музей муз. культуры. М.: Музгиз, 1953. 150 с.

3 «Мельник — колдун, обманщик и сват». М., 1956. Опера была издана с ошибочным авторством Е. И. Фомина.

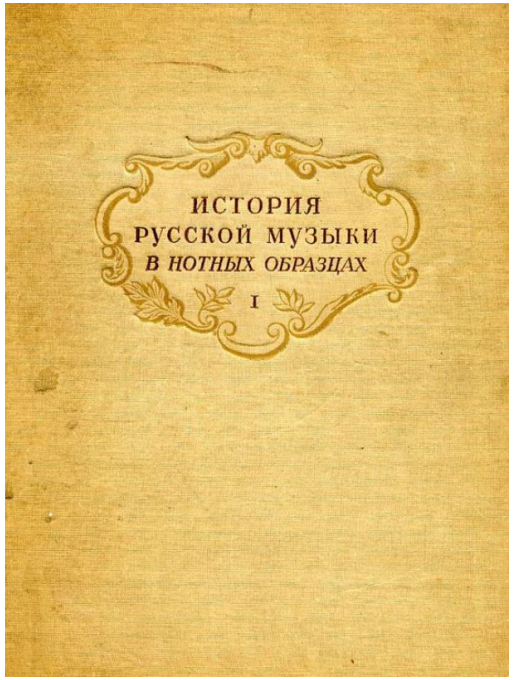
4 *Музалевский В. И.* Русская фортепианная музыка. Л.; М., Музгиз, 1949. Русская фортепианная музыка. Хрестоматия. Вып. 1–2. Сост., ред., вст. очерк и комм. В. А. Натансона и А. А. Николаева. М.: Музгиз, 1954–1956.

5 Тиц Антон Фердинанд. Инструментальная музыка // Музыкальный Петербург. XVIII век. Книга 6. Отв. ред. Н. А. Огаркова. Тематический каталог сочинений А. Ф. Тица: сост. Н. В. Губкина, В. Г. Карцовник, Н. А. Огаркова, Ф. Э. Пуртов. СПб.: Композитор, 2002.

6 Мадонис Лодовико. Двенадцать сонат для скрипки и баса // Музыкальный Петербург. XVIII век. Книга 9. Сост. И. Безуглова, Ю. Кружнов. СПб.: Композитор, 2006.

7 Русская духовная музыка эпохи классицизма. Из собрания Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Вып. 1: Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов конца XVIII – начала XIX веков / реконструкция и ред. Антона Вискова. М.: ВМОМК, 2015. Вып. 2: Шестнадцать духовных хоровых концертов конца XVIII – начала XIX века. Из собрания Российского национального музея музыки / реконструкция и ред. Антона Вискова. М.: РНММ, 2019. Вып. 3: Литургические песнопения из рукописных сборников конца XVIII – начала XIX века / реконструкция и ред. Антона Вискова. М.: РНММ, 2019.

8 *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – начала XVIII века. Службы Божии Василия Титова. М.: изд. ПСТГУ, 2012. 262 с.

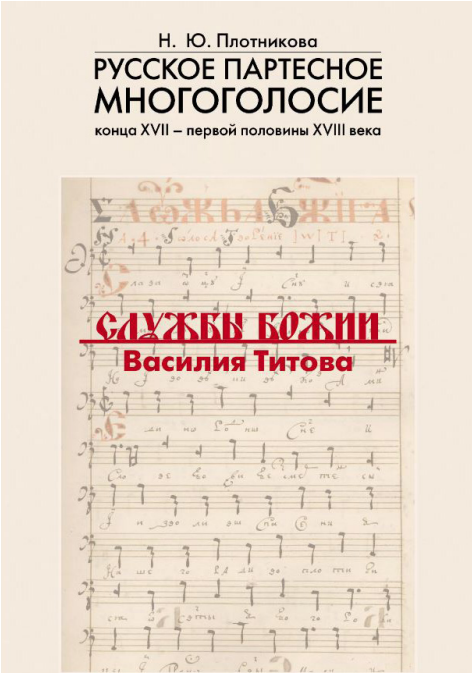


Издание С. Л. Гинзбурга 1949 г.

С. А. Дегтярева (А. В. Лебедева-Емелина)[9]. Задумана публикация неизвестных песнопений Н. Дилецкого, духовной кантаты Stabat mater А. Ф. Львова, двух коронационных сюит О. А. Козловского.

Фундаментальный проект издания музыкального исторического наследия, как уже говорилось, был культурным прорывом XX века и открыл подлинную сокровищницу шедевров. Мы решили обратиться к истории вопроса, чтобы лучше представить себе время, когда зарождался проект, обсуждались и публиковались выпуски.

9 *Бортнянский Д. С.* Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения: монографическое нотное издание. Публикация, редакция нотного текста, исследование и комментарии А. В. Лебедевой-Емелиной. М.: Музыка, 2009. 2-е изд. 2021. 168 с. *Дегтярев С.* Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения: монографическое нотное издание. Предисловие, комментарии и научная реконструкция концертов № 1–8 А. В. Лебедевой-Емелиной, № 9-12 Н. И. Тетериной. М.: Живоносный источник, 2006.



Публикация Н. Ю. Плотниковой

Публикация А. В. Лебедевой-Емелиной

***

О самом раннем периоде деятельности Сектора музыки, изученном по материалам протоколов Государственного института искусствознания в РГАЛИ[10], довольно подробно рассказано в статье А. С. Виноградовой. Именно тогда, в конце 1940-х годов, с подачи Б. В. Асафьева на Секторе зародилась идея публикации неизвестных страниц отечественной музыки. Мы начнем свое повествование с конца 1950-х, когда идея издания «Памятников» стала воплощаться в жизнь, затронем также 1960–1970-е годы, когда выпуски проекта стали публиковаться, и 1980-е годы, когда издание серии прервалось.

Одним из самых активных инициаторов публикации образцов певческой старины был М. В. Бражников[11]. В наш институт на Сектор музыки он пришел работать после нескольких лет научного простоя, и в те годы его жизнь, как и научная деятельность, протекала между Москвой и Ленинградом. Бражников был приглашен в московский Институт истории искусств для продолжения своей многолетней работы по расшифровке, описанию и исследованию манускриптов XI – начала XII века (главным среди них был «Благовещенский кондакарь») и второй половины XVII столетия («Стихиры Фёдора Крестьянина»).

В 1957 году, на заседании 21 января, учёный рассказал, что иностранцы проявляют большой интерес к русско-славянским рукописям, в частности к «Благовещенскому кондакарю», и произнес знаменательные слова: «Мы сами должны публиковать свои памятники!»[12] Предложение коллеги поддержал И. Ф. Бэлза[13]: «Над нашими древними памятниками работает целая группа американских учёных. Мы должны драться за приоритет нашей науки»[14].

Эта история довольно подробно описана в письмах Бражникова, изданных Н. С. Серегиной; в той же публикации даны необходимые

10 РГАЛИ. Ф. 2465. Институт истории искусств Министерства культуры СССР. Сектор истории музыки народов СССР.

11 Бражников Максим Викторович (1902–1973) в московском Институте истории искусств АН СССР работал в 1956–1968 годы, после защиты докторской диссертации (1969) перешел на должность профессора в Ленинградскую консерваторию.

12 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 608. Л. 5. Благодарю Светлану Анатольевну Петухову за предоставленные материалы протоколов Сектора 1950-х годов.

13 Бэлза Игорь Федорович (1904–1994) работал старшим научным сотрудником в Институте истории искусств в 1954–1961 годы, затем перешел в Институт славяноведения и балканистики АН СССР.

14 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 608. Л. 5.

комментарии к историческим событиям[15]. И всё же стоит вкратце напомнить, о чем дискутировали в те годы ученые разных стран.

В конце 1950-х годов у западных ученых появился большой интерес к славянским древним рукописям, они стремились их публиковать, писали об этом феномене книги, защищали диссертации. Среди таковых – датчанин Карстен Хёг, один из основателей серии Monumenta musicae Byzantinae, Константин Флорос из Гамбурга, изучавший средневизантийские кондаки, Роман Якобсон из Гарвардского университета, сотрудники Института чешской литературы Чехословацкой Академии наук и пр. К. Хёг, в частности, писал письма в Министерство культуры СССР, Министерство иностранных дел СССР, в Третьяковскую галерею с просьбой предоставить ему нужные фотокопии[16].

Н. С. Серегина приводит знаменательные строки письма Бражникова И. Э. Грабарю, директору нашего института в те годы:

> Глубокоуважаемый Игорь Эммануилович!
> Я позволю себе обратиться непосредственно к Вам, минуя Сектор Музыки и Ученого Секретаря Института ввиду срочности и важности дела, к изложению которого я перехожу.
> В плане моей работы по Сектору Музыки значится тема: «Научное издание Благовещенского Кондакаря». Эту тему я должен завершить в ближайшие 2–3 месяца. Упомянутый Кондакарь является ценнейшим уникальным памятником певческого искусства (века). <...> к Благовещенскому Кондакарю и другим древнейшим памятникам подобрались иностранцы, при содействии «патриотов» из Министерства культуры. <...>
> Выпустить такой исключительный уникальный памятник, как Благовещенский Кондакарь, для издания заграницу, по недомыслию и беспринципности тех, кто дает на это разрешение, с моей точки зрения, является антипатриотическим поступком и позором для Советской науки, не говоря уже о том, что это наносит ущерб руководимому Вами Институту, в котором издание Кондакаря предусмотрено планом <...>[17]

За 2–3 месяца, упомянутых исследователем, завершить работу над «Кондакарем», разумеется, не удалось, древнерусский манус-

15 *Серегина Н. С.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущева и Е. А. Фурцевой (1967) // Временник Зубовского института. 2019. № 1. С. 153–173.
16 Там же. С. 157–164.
17 Цит. по: *Серегина Н. С.* Письма М. В. Бражникова. С. 158–161.

крипт увидел свет много лет спустя после кончины Бражникова, в 2015 году[18].

Письмо Грабарю датировано апрелем 1957 года, а в июне того же года на Секторе Бражников обсудил целиком работу «Стихиры Ф. Крестьянина», которая также увидела свет после смерти автора исследования – в 1974 году в 3-м выпуске «Памятников». Тогда же в июне 1957-го от Сектора в дирекцию института было направлено предложение о систематическом издании памятников музыкального средневековья. Это предложение в дирекции было поддержано.

В сентябре определились с названием проекта: оно было сформулировано руководителем Сектора А. Д. Алексеевым[19], им же была намечена будущая структура каждого выпуска. Тома должны были содержать полные нотные тексты памятников, либретто по необходимости, развернутые исследовательские статьи и научно-текстологические комментарии, то есть структура следовала принципам нотных ПАСС композиторов.

Видимо тогда же выбрали членов будущей редколлегии (О. Е. Левашеву[20], Т. Н. Ливанову[21], М. В. Бражникова, С. С. Скребкова[22]), так как в протоколах следующего года о редколлегии говорится как уже о существующей.

В начале 1958 года О. Е. Левашева сообщила на заседании, что готовит публикацию песен О. А. Козловского для «Памятников». Тогда же выяснилось, что аспирантка Т. Н. Ливановой И. А. Сосновцева подготовила к печати партитуру оперы «Мельник – колдун, обманщик и сват»[23]. Чтобы придать проекту официальный статус, утвердить его в планах Сектора, вопрос согласовали с дирекцией

18 *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь / Вступ. статья, примеч., сверка указ., подбор ил. Н. С. Серегиной. СПб.: Петрополис, 2015. 418 с.
19 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 608. Л. 107. Протокол от 23 сентября 1957 года. Алексеев Александр Дмитриевич (1913–1996), музыковед, знаток истории и теории пианизма. Докторскую диссертацию защитил в 1947 году, в Институте истории искусств с 1949 года, в 1953–1960 годах руководил Сектором.
20 Левашева Ольга Евгеньевна (1912–2000), являлась сотрудником Сектора музыки с 1951 года, докторскую диссертацию защитила в 1963-м, с 1949-го читала курс лекций в Московской консерватории.
21 Ливанова Тамара Николаевна (1909–1986), в Институте работала с момента его основания – с 1945 года, вначале на Секторе музыки, с 1960 года – в комплексном Секторе классического искусства Запада, докторскую диссертацию защитила в 1940-м.
22 Скребков Сергей Сергеевич (1905–1967) работал на Секторе музыки в 1945–1952 годах, докторскую диссертацию защитил в 1945-м.
23 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 609. Л. 9–10. Протокол заседания от 10 февраля 1958 года.

Института. От И. Э. Грабаря было направлено письмо к Президенту АН СССР А. Н. Несмеянову, в котором говорилось о необходимости

> при запросах из-за границы о предоставлении материалов по русскому музыкальному искусству для опубликования их за рубежом предварительно согласовать данный вопрос с Сектором истории музыки Института истории искусств.[24]

В 1959 году работа над восстановлением памятников музыкальной старины продолжалась: 24 марта обсуждали работу Е. А. Бокщаниной[25] – подготовленные материалы оперы «Как поживёшь, так и прослывёшь» В. А. Пашкевича и М. А. Матинского[26] (автор не довела проект до конца, партитура оперы была издана лишь 20 лет спустя в редакции Е. М. Левашева в восьмом выпуске «Памятников», 1980).

С 1961 года заведование Сектором перешло к Ю. В. Келдышу[27], и вопрос публикации музыкальной старины вновь оказался одним из главных на повестке дня. Вышедшая в издательстве «Наука» монография Келдыша «Русская музыка XVIII века» (1965) продемонстрировала, что 80% сочинений, о которых повествовал автор, были недоступны для читателей, изучать их можно было лишь по рукописям в архивах. Положение и ныне оставляет желать лучшего, но сейчас, смеем надеяться, статистика была бы иной: для изучения и исполнения недоступно около 60% сочинений отечественного культурного фонда XVIII–XIX веков, опубликовано уже около 40%.

17 января 1966 года вопрос о публикации музыки, которая «плохо известна даже специалистам» вновь обсуждался на Секторе. А. Д. Алексеев предложил, чтобы планы сотрудников рассматривали совместно с планами издательств, чтобы лучше проектировать работу и издательский процесс (имелось в виду издательство «Музыка»)[28]. Н. В. Туманина[29] и О. Е. Левашева поддержали коллегу и подчеркнули, что, несмотря на разработанный и принятый в министерстве план по изданию памятников русской музыкальной культуры XVIII века[30], подготовленный материал не издается. Келдыш сообщил, что работа по публикации неизвестных музыкальных сочинений прошлых эпох у нас в стране идет в русле общегосударственных интересов, связанных с восстановлением памятников архитектуры и изобразительного искусства:

> Наш Сектор является музыковедческим центром института. Мы обсуждаем музыковедческие работы сотрудников других секторов. В стране идет кампания за сохранение русских памятников – это нужно делать и в музыке[31].

Протоколы заседаний сохранили интересные подробности об атмосфере на Секторе, о работе сотрудников, об их взаимоотношениях с дирекцией. Приведем одно из высказываний М. Д. Сабининой[32]:

> Я хочу сказать о работе нашего сектора, нашего коллектива. У нас существует хорошая, дружная атмосфера. Это связано с личными человеческими качествами Ю. В. Келдыша. Такая обстановка дает возможность не обижаться, когда критикуют. Но наши заседания сектора построены не очень верно. Всегда выступают одни и те же товарищи. Это несправедливо по отношению к нашим младшим научным сотрудникам. Над этим вопросом надо подумать, Юрий Всеволодович. По-моему, мы сами себя обедняем.[33]

Тогда же Ю. В. Келдыш рассказал коллегам, что международная организация RISM (Répertoire International des Sources Musicales) начала большую работу по каталогизации музыкальных источни-

24 Там же. Л. 25. Протокол от 3 марта 1958 г.

25 Бокщанина Евгения Андреевна (1908 —??), в 1955 году защитила кандидатскую диссертацию «*Санктпетербургский гостиный двор* Матинского-Пашкевича и русская опера XVIII века», в 1959-м опубликовала статью «О народности музыкального языка и особенности драматургии оперы М. Матинского *Санктпетербургский гостиный двор*» // Труды Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 1. М., 1959.

26 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 611. Л. 24. Протокол от 24 марта 1959 г.

27 Келдыш Юрий Всеволодович (1907–1995), докторскую диссертацию защитил в 1947 году в Московской консерватории, где возглавлял кафедру истории русской музыки (1946–1949). Одновременно являлся старшим научным сотрудником Сектора музыки Института истории искусств АН СССР (1946–1950). В 1950–1957 годы жил и работал в Ленинграде, с 1957-го вновь вернулся в Москву и в Институт. Заведовал Сектором в 1961–1974 годы.

28 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 574. Л. 16. Протокол от 17 января 1966 года. Обсуждение работы Е.А. Бокщаниной, подготовляемой для издания «Памятников русской музыки».

29 Туманина Надежда Васильевна (1909–1968), пришла в Институт истории искусств АН СССР на Сектор музыки в 1951 году по личному приглашению И. Э. Грабаря, в 1960 стала руководителем комплексного Сектора русского искусства в институте (подробнее см. в статье С. А. Петуховой).

30 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 574. Л. 17 об. Документ, о котором упомянула О. Е. Левашева, пока обнаружить не удалось, вероятно, он был составлен издательством «Музыка», с которым у института в те годы были тесные контакты.

31 Там же. Л. 16 об., 18 об.

32 Сабинина Марина Дмитриевна (1917–2000) проработала на Секторе музыки около 40 лет, с 1960-го, докторскую диссертацию защитила в 1973-м.

33 Ед. хр. 574. Л. 17. Протокол от 17 января 1966 г.

ков и публикации певческих памятников, и что Сектору музыки института тоже нужно в этом направлении что-либо предпринять.

В январе 1967 года проходило обсуждение перспективных планов работы Сектора. Именно тогда впервые речь зашла о новой 10-томной истории русского искусства как приоритетном проекте следующих десятилетий. Вслед за обсуждением планов ближайших 25 лет работы Сектора вновь вернулись к проблеме «музыкальных памятников»[34]. По словам Ю. В. Келдыша,

> издательство «Музыка» рассматривает сейчас вопрос об издании академической серии «Памятников русского музыкального искусства». Создана небольшая редакционная коллегия, в нее введены В. В. Протопопов[35] и Ю. В. Свиридов.[36]

Тема – каковы должны быть задачи исторической науки – в те годы волновала не только сотрудников Государственного института искусствознания. 19 марта 1968 года состоялось совместное заседание комиссии музыковедения и музыкальной критики Московского отделения Союза композиторов СССР и музыкальной секции ученого совета Института, посвященное этой теме. Стенограмма заседания хранится в РГАЛИ в фонде Института, занимает 150 листов печатного текста.

В обсуждении приняли участие[37]:

– Государственный институт искусствознания (А. Д. Алексеев, Э. Е. Алексеев, Н. М. Бачинская, В. Н. Брянцева, В. А. Васина-Гроссман, И. Я. Вершинина, Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, С. И. Левит, Т. Н. Ливанова, Н. А. Листова, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, М. Е. Тараканов, Н. Г. Шахназарова),
– Союз композиторов (В. П. Бобровский, Р. В. Глезер, Г. В. Григорьева, Е. Л. Даттель, Т. И. Епрышева, В. И. Зак, Л. В. Кулаковский, И. Ф. Кунин, Л. С. Синявер, Ш. А. Шварцман, С. И. Шлифштейн, М. А. Якубов),
– издательство «Музыка» (Е. Е. Дурандина, Т. А. Ершова, А. П. Зорина, К. В. Кондахчян, Т. А. Лебедева, А. Я. Оттенберг, Е. К. Сысоева),
– издательство «Советский композитор» (Бабыкина, Е. И. Гульянц А. С. Курцман, И. Ф. Прудникова, А. Сеславинская, Я. Фунтикова),
– журнал «Советская музыка (З. А. Апетян);
– Московская консерватория (С. С. Григорьев, С. И. Савенко, Е. М. Царева),
– Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (О. Л. Берак, М. С. Брук, А. Б. Гандельсман, Гриневич, А. А. Иконников, Козифова),
– Ленинградская консерватория (Е. М. Орлова),
– Минская консерватория (Т. А. Щербакова),
– Рижская консерватория (Т. Юровецкая),
– Музыкальное училище при Московской консерватории (К. А. Чеботаревская),
– Музыкальное училище им. М. М. Ипполитова-Иванова (Р. И. Барановская, Л. Д. Гингольд, Н. С. Мясоедова),
– Государственный комитет по радиовещанию и ТВ (Г. К. Заремба).

Можно смело считать, что элита московского музыковедения вместе с приглашенными из других городов гостями в тот день решала судьбу исторического музыковедения всей страны.

С большим часовым докладом «В защиту исторической науки» выступила В. Д. Конен, привлекая внимание публики к проблеме изучения искусства далекого прошлого.

> В этом интересе к искусству далекого прошлого нет ничего удивительного, парадоксального, это совершенно естественный процесс. <...> Студенты знают старинную музыку, молодежь знает старинную музыку, интеллигенция знает старинную музыку, все они ждут от музыковедов разъяснений, ждут таких же трудов, какие дают им археологи, историки культуры, специалисты по изобразительному искусству. <...> Музыковед не имеет права стоять в стороне от этого движения.[38]

34 Сохранился явочный лист заседания, по которому мы может перечислить всех сотрудников Сектора, обсуждавших в 1967-м судьбы многолетних проектов: Ю. В. Келдыш (заведующий Сектором), А. Д. Алексеев, Э. Е. Алексеев (ученый секретарь), Н. М. Бачинская, М. В. Бражников, В. А. Васина-Гроссман, И. Я. Вершинина, Г. Л. Головинский, О. Е. Левашева, С. И. Левит, Н. А. Листова, И. В. Нестьев, Н. В. Рукавишникова-Туманина, М. Д. Сабинина, Б. Г. Смоляков (аспирант Бражникова), М. Е. Тараканов, Н. Г. Шахназарова, Б. М. Ярустовский.

35 Протопопов Владимир Васильевич (1908–2004) являлся сотрудником сектора музыки в 1948–1959 годах, в 196о году защитил докторскую диссертацию и большую часть времени стал посвящать работе в консерватории.

36 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 585. Л. 16. Протокол от 19 февраля 1968 г.

37 В стенограмме перечислены только фамилии присутствовавших, часть инициалов не удалось восстановить.

38 Материал доклада лег в основу статьи, опубликованной в мартовском номере журнала «Советская музыка» (1968. № 3), а потом вошел в издание: *Конен В. Д.* В защиту исторической науки // *Конен В. Д.* Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997.

В дискуссии, разгоревшейся после доклада, Ливанова подняла важный вопрос: «пользоваться нотами и редкими изданиями, посвященными старинной музыке, невозможно. Мы не можем их получить ни в консерваторской библиотеке, ни в ГБЛ <…>, у нас [в стране] нет настоящей научной библиотеки»[39].

А. П. Зорина публично констатировала, что «Музыка» испытывает острую нехватку рукописей исторической направленности:

> Я – представитель издательства <…> Здесь очень хорошо был поднят вопрос о нехватке источников. На чём мы можем воспитывать кадры, если нет публикаций ни старинной зарубежной, ни русской музыки? Издательство сегодня испытывает огромные трудности. Третий год оно просит переиздать ставшую библиографической редкостью хрестоматию М. Иванова-Борецкого. Никто не может взяться за эту работу, у нас специалистов нет Нужно, чтобы составители подобных трудов знали иностранные языки и знали музыку. По истории русской музыки дело обстоит несколько благополучнее: издательство задумало и готовит к переизданию историю русской музыки в нотных образцах [С. Л. Гинзбурга].[40]

Весомо прозвучали слова В. П. Бобровского:

> Долгое время активная работа музыковедов в области истории квалифицировалась как уход от современности и отрыв от жизни. Чтобы издавать ноты исторической направленности, нужна источниковедческая база. Разработка источниковедческой базы [пока] недостаточна: имеется много белых пятен. Документы не подвергаются тщательному анализу, вследствие чего за последнее время сделан ряд мнимых открытий, возникли ошибочные суждения, которые затем перекочевывают из одного труда в другой. В музыковедческих работах преобладают теоретические исследования, технологический анализ вытеснил исторические оценки явлений. Нет научной книжной и нотной библиотеки, нет достаточно обширной фонотеки, где могли быть прослушаны редко исполняемые произведения[41].

После этого совещания вопрос о публикации «Памятников» был включен в число приоритетных проектов не только Института, но и Министерства культуры. Отметим, что фирме «Мелодия» на том же совместном заседании предложили начать выпуск серии «Исторической антологии», в которой нуждались профессионалы и любители музыки.

39 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 3. Ед. хр. 242. Стенограмма. Л. 81.
40 Там же. Л. 139, 141.
41 Там же. Л. 141.

В ноябре 1969 года на Секторе состоялось обсуждение тома О. Е. Левашевой «Русская вокальная лирика XVIII века», которым намеревались открыть серию «Памятников»[42]. Рецензентами было отмечено, что текстологическая работа проведена автором на высоком уровне, представленный нотный материал безукоризнен, несмотря на сложности использования различных рукописей, предлагающих варианты одной и той же песни.

Н. А. Листова выступила как первый рецензент:

> Выход томов серии – это радующее событие! В статье Ольги Евгеньевны дано сочетание научности и популярности. Отбор материалов тщательно продуман, впервые достигнута полнота. Рассмотрен процесс становления жанра российской песни. Проведена необходимая параллель между музыкой и литературой, хорошо показаны связи с европейской музыкой.[43]

Ее поддержал Ю. В. Келдыш:

> Представленный том – итог многолетней работы. Исследование выполнено на высоком источниковедческом уровне, часто восполняются недосмотры литературоведов, незнакомых с музыкальными материалами. Прекрасно показан процесс формирования жанра, четко разделены функции вступительной статьи и комментариев. Это одна из первых работ в серии – поэтому важен ее высокий научный уровень[44].

Таким образом, 1969 год явился стартом проекта, который задумывался во второй половине 1940-х. Впоследствии многие аспиранты Сектора музыки включились в подготовку к изданию ценных исторических нотных и текстовых документов. Аспирантка Бражникова А. М. Ратькова стала готовить к публикации обнаруженную в архиве рукопись Исайи Лукошки[45], аспирантка Келдыша И. М. Ветлицына – оперу Е. И. Фомина – Н. А. Львова «Ямщики на подставе». С 1971 года в проекте стал участвовать аспирант Келдыша Е. М. Ле-

42 РГАЛИ. Ф. 2486 Оп. 2. Ед. хр. 592. Л. 94. Протокол от 17 ноября 1969 года.
43 Там же.
44 Там же.
45 Исайя Лукошко – имеется в виду архимандрит Исайя, в миру Иван Трофимович Лукошко (ок. 1540–1621), мастер знаменного пения рубежа XVI–XVII веков, представитель «усольской школы» роспевов. К сожалению, в протоколе от 19 февраля 1968 года не было отмечено, какую именно рукопись обнаружила в ленинградском архиве А. М. Ратькова. Возможно, это была певческая книга «Обиход».

вашев[46]: он подготовил к публикации оперы «Скупой» и «Санктпетербургский гостиный двор» В. А. Пашкевича.

В начале 1980-х годов производство нотных «Памятников» начало «буксовать»: 12 мая 1982 года на заседании Сектора присутствовала В. В. Рубцова, главный редактор издательства «Музыка», она констатировала, что «с “Памятниками” имеются производственные сложности»[47]. Возникшие трудности, судя по скупым протоколам тех лет, через 2 года не исчезли, а умножились. В начале 1984 года в институт вновь были приглашены представители издательства, Н. Н. Умнова и В. В. Рубцова, исследователи по-прежнему интересовались судьбой проекта:

> Е. М. Левашев: А как обстоит дело с «Памятниками русского музыкального искусства»?
>
> В. В. Рубцова: «Памятники» в плане издательства, и по мере поступления материалов выпуски будут издаваться[48].
>
> И. В. Нестьев (завсектором в те годы): Сектор по-прежнему планирует издание «Памятников русского музыкального искусства», так как оно имеет огромный международный резонанс![49]

Несмотря на заявленный международный резонанс серии, на важность новых выпусков отечественного музыкального наследия для науки и практики, том со скрипичными сочинениями И. Хандошкина оказался последним, опубликованным «Музыкой» (1988). Подготовленная к печати оркестровая музыка О. А. Козловского вышла в свет спустя 10 лет в частном издательстве «Котран» на деньги фонда РГНФ (1997). Это была одна из первых попыток реанимировать угасающую серию. Но конец 1990-х годов был сложным и кризисным временем, музыкальные памятники оказались на далекой периферии интересов общества.

Просуществовав 25 лет, поддержанный выдающимися исполнителями, представителями музыкально-исторической науки, проект «Памятники русского музыкального искусства» доказал актуальность самой идеи. Музыка, столетиями хранившаяся на полках архивов

46 19 июня 1972 года на переаттестации аспирантов Ю. В. Келдыш упомянул, что «сверх плана Е. Левашев подготовил к изданию партитуру оперы “Скупой” Пашкевича». См. РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 3. Ед. хр. 1150. Л. 56.

47 Архив Государственного института искусствознания. Протоколы заседания Сектора истории музыки народов СССР. Протокол № 15 от 12 мая 1982 года. Л. 2.

48 Там же. Протокол от 4 января 1984 года. Обсуждение планов Сектора на пятилетку 1985–1990 годов. Л. 2.

49 Там же. Л. 3.

в виде рукописных листов и сборников, смогла вновь зазвучать и привлечь интерес слушателей. По сути это действительно был проект, «имевший большой международный резонанс».

Серия хорошо известна ученым, исполнителям, любителям музыки в России и за рубежом, превратилась в своего рода бренд Государственного института искусствознания и издательства «Музыка». Прекращение выхода в свет ее томов стало настоящей потерей для музыкантов нескольких поколений, со временем изданные материалы, несмотря на приличные тиражи, превратились в библиографическую редкость[50].

Многое из того, что достойно воскрешения, еще ждет своего часа. Если нам удастся вновь вернуться к этому проекту, подхватить эстафету нескольких поколений ученых, то отечественная музыкальная культура пополнится не одним десятком высокопрофессиональных образцов, разнообразных по жанрам и инструментальным составам. Название серии, в случае ее возрождения, следует несколько расширить, чтобы в нее могли быть включены образцы творчества иностранных композиторов, писавших для России: семьи Керцелли, Себастьяна Жоржа, Эрнеста Ванжуры, Иоганна Фациуса, Джузеппе Сарти и других (над восстановлением инструментальных партитур уже много лет плодотворно работает Павел Сербин, художественный руководитель оркестра Pratum integrum). Одно из возможных названий – «Памятники музыкального искусства России»[51].

50 «История русской музыки в нотных образцах», подготовленная С. Л. Гинзбургом, выпускалась тиражом в 4000 экземпляров, «Мельник» с авторством Фомина – 1200 экземпляров, первые выпуски «Памятников» – 600 экземпляров, последний выпуск с оркестровой музыкой О. А. Козловского – 400 экземпляров.

51 В процессе дискуссии о возможности или невозможности воскрешения научной серии музыкальных изданий обсуждалось иное ее название – «Антология русской музыки». По нашему мнению, «антологии» часто предполагают следование хронологическому принципу (что вообще не обязательно для «Памятников»), не обладают оценочными критериями (тогда как памятники – это выбор лучшего из сохранившегося наследия). Поэтому менять название вряд ли резонно.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Бортнянский Д. С.* Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения / Публикация, редакция нотного текста, исследование и комментарии А. В. Лебедевой-Емелиной. М.: Музыка, 2009. 2-е изд. 2021.

2 *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь / Вступ. статья, примеч., сверка указ., подбор ил. Н. С. Серегиной. СПб.: Петрополис, 2015.

3 *Дегтярев С. А.* Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения / Предисл. А. В. Лебедевой-Емелиной; коммент. и науч. реконструкция концертов А. В. Лебедевой-Емелиной (№ 1–8), Н. И. Тетериной (№ 9–12). М.: Живоносный источник, 2006.

4 История русской музыки в нотных образцах / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Вып. 1–3. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1949–1952. 2-е изд.: 1968–1970.

5 *Конен В. Д.* В защиту исторической науки // *Конен В. Д.* Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997.

6 *Мадонис Л.* Двенадцать сонат для скрипки и баса // Музыкальный Петербург. XVIII век. Книга 9 / Сост. И. Безуглова, Ю. Кружнов. СПб.: Композитор, 2006.

7 *Музалевский В. И.* Русская фортепианная музыка. Л.; М.: Музгиз, 1949.

8 *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – начала XVIII века. Службы Божии Василия Титова. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012.

9 Русская духовная музыка эпохи классицизма. Из собрания Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Вып. 1: Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов конца XVIII – начала XIX веков / реконструкция и ред. Антона Вискова. М.: ВМОМК, 2015. Вып. 2: Шестнадцать духовных хоровых концертов конца XVIII – начала XIX века. Из собрания Российского национального музея музыки / реконструкция и ред. Антона Вискова. М.: РНММ, 2019. Вып. 3: Литургические песнопения из рукописных сборников конца XVIII – начала XIX века / реконструкция и ред. Антона Вискова. М.: РНММ, 2019.

10 Русская фортепианная музыка. Хрестоматия. Вып. 1–2 / Сост., ред., вступ. очерк и комм. В. А. Натансона и А. А. Николаева. М.: Музгиз, 1954–1956.

11 *Серегина Н. С.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущева и Е. А. Фурцевой (1967) // Временник Зубовского института. 2019. № 1. С. 153–173.

12 *Тиц А. Ф.* Инструментальная музыка // Музыкальный Петербург. XVIII век. Книга 6 / Отв. ред. Н. А. Огаркова. Тематический каталог сочинений А. Ф. Тица / Сост. Н. В. Губкина, В. Г. Карцовник, Н. А. Огаркова, Ф. Э. Пуртов. СПб.: Композитор, 2002.

13 [*Фомин Е. И.*] «Орфей». Музыкальная трагедия (мелодрама) / Муз. Е. И. Фомина. Текст Я. Б. Княжнина. Ред. Б. Доброхотова. Гос. центр. музей муз. культуры. М.: Музгиз, 1953.

52 В список литературы не включены названия, полные библиографические данные которых приведены в основном тексте статьи.

REFERENCES

1 *Bortnyanskiy D. S.* Neizvestnïe dukhovnïe koncertï. Dlya smeshannogo khora bez soprovozhdeniya [Unknown Spiritual Concertos. For mixed choir a cappella] / Published, edited, studied and commented by A. V. Lebedeva-Emelina. Moscow: Muzïka, 2009. 2nd ed. 2021.

2 *Brazhnikov M. V.* Blagoveshchenskiy kondakar' [Kontakarion of Annunciation] / With introductory article, comments, editorial amendments and illustration selected by N. S. Seregina. Saint Petersburg: Petropolis, 2015.

3 *Degtyarev S. A.* Dvenadcat' dukhovnïkh koncertov. Dlya khora bez soprovozhdeniya [Twelve Spiritual Concertos. For choir a cappella] / Introductory article by A. V. Lebedeva-Emelina. Comments ans scholarly reconstruction by A. V. Lebedeva-Emelina (Nos. 1–8), N. I. Teterina Nos. 9–12). Moscow: Zhivonosnïy istochnik, 2006.

4 Istoriya russkoy muzïki v notnïkh obrazcakh [History of Russian Music in Music Examples] / Ed. by S. L. Ginzburg. Issues 1–3. Moscow and Leningrad: Gos. muz. izd-vo [State Music Publishers], 1949–1952. 2nd ed. 1968–1970.

5 *Konen V. D.* V zashchitu istoricheskoy nauki [In defence of the science of history] // *Konen V. D.* Ocherki po istorii zarubezhnoy muzïki [Essays on the History of Foreign Music]. M.: Muzïka, 1997.

6 *Madonis L.* Dvenadcat' sonat dlya skripki i basa [Twelve Sonatas for violin and bass] // Muzïkal'nïy Peterburg. XVIII vek [Musical Saint Petersburg. 18th Century]. Book 9 / Compiled by I. Bezuglova, Yu. Kruzhnov. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006.

7 *Muzalevskiy V. I.* Russkaya fortepiannaya muzïka [Russian Piano Music]. Leningrad and Moscow: Muzgiz, 1949.

8 *Plotnikova N. Yu.* Russkoe partesnoe mnogogolosie konca XVII – nachala XVIII veka. Sluzhbï Bozhii Vasiliya Titova [Russian 'Partes' Polyphony of the Late 17th and Early 18th Century. Vasiliy Titov's Divine Services]. Moscow: PSTGU Press, 2012.

9 Russkaya dukhovnaya muzïka ēpokhi klassicizma. Iz sobraniya Vserossiyskogo muzeynogo ob'edineniya muzïkal'noy kul'turï imeni M. I. Glinki [Russian Sacred Music of the Era of Classicism. From the Collections of the M. I. Glinka All-Russian Museum Association of Music Culture]. Issue 1: Sixteen Anonymous Sacred Concertos of the Late 18th and Early 19th Century / reconstructed and edited by Anton Viskov. Moscow: VMOMK, 2015. Issue 2: Sixteen Sacred Choral Concertos of the Late 18th and Early 19th Century. From the Collections of the Russian National Museum of Music / reconstructed and edited by Anton Viskov. Moscow: RNMM, 2019. Issue 3: Liturgical Chants from the Manuscript Collections of the Late 18th and Early 19th Century / reconstructed and edited by Anton Viskov. Moscow: RNMM, 2019.

10 Russkaya fortepiannaya muzïka. Khrestomatiya [Russian Piano Music. Selected Examples]. Issues 1–2 / Compiled, edited, prefaced and commented by V. A. Natanson and A. A. Nikolaev. Moscow: Muzgiz, 1954–1956.

11 *Seregina N. S.* Pis'ma M. V. Brazhnikova k sil'nïm mira sego: ot I. V. Stalina (1940) do N. S. Khrushcheva i E. A. Furcevoy (1967) [M. V. Brazhnikov's letters to the mighty of this world: from I. V. Stalin (1940) to N. S. Khrushchev i E. A. Furceva (1967)] // Vremennik Zubovskogo instituta [Proceedings of the Zubov Institute]. 2019. No. 1. P. 153–173.

12 *Tic* [Tietz] *A. F.* Instrumental'naya muzïka [Instrumental music] // Muzïkal'nïy Peterburg. XVIII vek [Musical Saint Petersburg. 18th Century]. Book 6 / Chief editor N. A. Ogarkova. Thematic catalogue of A. F. Tietz's works / Compiled by N. V. Gubkina, V. G. Karcovnik, N. A. Ogarkova, F. Ē. Purtov. Saint Petersburg: Kompozitor, 2002.

13 [*Fomin E. I.*] 'Orfey'. Muzïkal'naya tragediya (melodrama) [Orfeo. Musical Tragedy (Melodrama)] / Music by E. I. Fomin. Words by Ya. B. Knyazhnin. Ed. by B. Dobrokhotov. State Central Museum of Music Culture. Moscow: Muzgiz, 1953.

УДК 78.06
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
Н. В. Туманина, В. Э. Ферман, Т. Н. Ливанова, Мусоргский, Вебер, Вагнер, Великая отечественная война, диссертация, история русской музыки, Чайковский.

Петухова С. А.

Надежда Васильевна Туманина и два периода её исследовательской деятельности

Статья является первым опытом рассмотрения биографии и трудов Надежды Туманиной – известного отечественного музыковеда, сотрудника Московской консерватории (1944–1968) и Государственного института искусствознания (1951–1968). В приложении публикуется список работ Туманиной, также составленный впервые по разным источникам.

Key Words
N. V. Tumanina, V. E. Ferman, T. N. Livanova, Musorgsky, Weber, Wagner, Great Patriotic War, dissertation, history of Russian music, Tchaikovsky.

Svetlana Petukhova

Nadezhda Vasil'evna Tumanina and Two Periods of her Scholarly Activities

This is the first attempt to examine the biography and works of Nadezhda Tumanina, an outstanding Russian musicologist, staff member of the Moscow Conservatoire (1944–1968) and the State Institute for Art Studies (1951–1968). The appendix contains a list of Tumanina's writings, also compiled for the first time from various sources.

В представлениях современной музыковедческой науки главным достижением Надежды Васильевны Туманиной (1909–1968) остаётся монографический двухтомник «Чайковский» (1962–1968). Как известно, он имел столь очевидную ценность, что во второй половине 1970-х по решению кафедры истории музыки народов СССР Московской консерватории был переработан Юлией Розановой в 300-страничное учебное пособие[1] – в образовательной практике событие, в общем, не каждодневное.

Вторая книга данной монографии Туманиной – «Чайковский. Великий мастер» – была подписана к печати за десять дней до кончины автора[2] и на протяжении десятилетий воспринималась в музыковедческом сообществе как ее «лебединая песня» и, конечно, как масштабный итог всей предшествовавшей деятельности.

Между тем обращение к наследию этого «великого мастера» в творческой биографии Туманиной состоялось лишь в первой половине 1950-х и было обусловлено планами и стратегическими

1 «Приступая к подготовке учебника, кафедра истории музыки народов СССР Московской консерватории постановила положить в основу настоящего выпуска <...> монографию Н. В. Туманиной, так как в этом труде музыкального исследователя отразился богатейший и чрезвычайно ценный педагогический опыт, индивидуальный подход к данной теме, особая лекторская “интонация” Н. В. Туманиной. Автор стремился сохранить в учебнике основные концепции монографии Н. В. Туманиной о Чайковском и прежде всего – её “слышание” музыки великого композитора, особенно в разделах, отмеченных вдумчивыми, обстоятельными, музыкально-чуткими и тонкими анализами его произведений. Вынужденное сокращение и переработка аналитических глав происходили не всегда безболезненно для полноты и целостности научного раскрытия темы, поэтому остаётся желательным обращение студента-читателя к монографии, ссылки на которую даются многократно». (См.: *Розанова Ю. А.* История русской музыки. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 3. П. И. Чайковский / Общ. ред. А. И. Кандинского. М.: изд-во «Музыка», 1981. С. 3–4).

2 Том подписан в печать 23 августа 1968 года, Туманина ушла из жизни 2 сентября 1968-го.

направлениями деятельности Института истории искусств, куда музыковед поступила в качестве докторанта в сентябре 1945 года и где проработала до кончины. Путь исследователя достаточно чётко делится на два периода; рубежом между ними может служить середина 1940-х – окончание войны, самые страшные месяцы которой Туманина пережила в столице.

Естественно, что второй период деятельности Туманиной (1945–1968) по её трудам известен довольно хорошо. За 23 года Надежда Васильевна не написала ни одной главы, ни одного раздела, статьи и даже мелкой заметки, которые выходили бы за рамки исследования русского музыкального искусства XIX–XX столетий.

Напротив, из работ первого периода (1931–1945) опубликовано немногое. В годы студенчества, аспирантуры и начала преподавания Туманина занималась историей зарубежной музыки, в частности – немецкой романтической оперы. Выпускница класса Валентина Эдуардовича Фермана (1896–1948) в Московской консерватории, Туманина, по-видимому, готовилась продолжать изыскания, находившиеся в рамках его фундаментальных научных интересов. Дипломная работа «Оперное творчество К. М. Вебера» (объёмом восемь авторских листов), успешно защищённая Туманиной в 1936 году, стала первым из её текстов об этом композиторе. И подобно учителю, который начинал свою карьеру дипломным исследованием «Фортепьянное творчество Сергея Прокофьева. Метротектонические анализы» (под руководством Г. Э. Конюса, 1926), а продолжил изучением зарубежной оперы, Туманина на протяжении аспирантских лет (1936–1939) колебалась между двумя большими темами. Второй из них стал «Мусоргский» – его исторические сюжеты, музыкальный стиль и, конечно, оперная драматургия.

За три насыщенных года аспирантка подготовила к печати три монографических исследования, вышедшие в 1939-м:

М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. К столетию со дня рождения. 1839–1939. 240 с.;

К. М. Вебер. Пособие по истории западноевропейской музыки XIX века / Курсы переподготовки и усовершенствования музыкантов-педагогов при Московской Государственной консерватории. 43 с. (стеклограф);

Р. Вагнер. Пособие по всеобщей истории музыки / Центральный Заочный Музыкально-Педагогический институт. 110 с. (стеклограф).

Данные труды сейчас практически неизвестны, что не удивляет, в частности, по отношению к Вагнеру, но достаточно неожиданно по отношению к Мусоргскому. В последние годы в процессе подготовки не только его Полного собрания сочинений, но и «Тематико-библиографического указателя» имя и труды Туманиной не были

названы ни разу. Между тем её «молодая» монография хронологически находится на пути, связующем изыскания и точки зрения реформаторских 1920-х[3] с периодами позднейшей академизации наследия Мусоргского, окончательного закрепления его в пантеоне русской классики. И сложившийся к тому времени академически-уравновешенный стиль Туманиной – стиль «на все времена» – подчёркивает эту бесспорную самоценность творчества композитора, тогда уже не вызывавшую вопросов и сомнений.

«Мусоргский не имеет такой известности в качестве оперного реформатора, как, например, Вагнер, – отмечала Туманина. – А между тем он гораздо убедительнее и, на наш взгляд, художественно выше и интереснее решил в своём творчестве трудный вопрос взаимопроникновения драмы и музыки, вопрос, над которым всю жизнь бился Вагнер и так и не решил его. С внешней стороны Мусоргский не так революционен <…> В его операх встречаются арии, песни, дуэты, трио, хоры и даже пляски. Мало того, именно арии, монологи он ставит в самом центре развития действия, в наивысшем пункте драматического напряжения. Характеры и поведение героев также раскрываются в их ариях и песнях. Мусоргский сумел разрешить вопрос единства в музыкальной драме, не ломая старых форм, но подойдя к ним совершенно по-новому. Драма как театральная форма стоит в его творчестве так же высоко, как и музыка»[4].

В 1939-м Туманина ещё колебалась в выборе темы для кандидатской диссертации; но позднее на него несомненно повлияла атмосфера войны. Молодая женщина, родившая сына в бомбоубежище спустя неполные три месяца после нападения фашистской Германии на Советский Союз, вынуждена была остаться в Москве и здесь провела самый тяжёлый и страшный – первый – год Великой отечественной.

«<…> Были страдания от холода. Но они малозначимы по сравнению со страданиями от слова, рифмующегося с холодом, – писала Туманина Тамаре Ливановой 4 февраля 1942-го. – Я потеряла в весе 11 кило и это не единичное явление. Покупать на рынке – невозможно. Цены очень высокие. Литр молока равен числу моих лет, кило картошки стоит десятую долю от моего последнего консерваторского жалования, кило мяса в пять раз дороже. Достать всё это на рынке возможно только с дракой, больше же нигде не купить. Часто сидим

3 Об этом подробнее см.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского / Сб. статей. М.: Музсектор Госиздата, 1928.

4 *Туманина Н. В.* М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. К столетию со дня рождения. 1839–1939. М.; Л.: ГМИ, 1939. С. 231.

в темноте и без газа, а также без керосина, иногда не на чем чаю согреть. Все уехавшие из Москвы стремятся обратно, но все плохо представляют себе условия здешней жизни.

Никто из нас ещё не устроился на работу. Консерватория по-прежнему закрыта. Если бы Вы видели, какая она стала дрянная, неуютная, облезлая. Холодно в здании <…> температура – 7° <…> стены все промёрзли, темно и сыро. Она и не думает открываться, думается мне – в этом году совсем не откроется. Инструмента у меня нет, и я даже играть не могу <…>. Всё же я не теряю надежды заняться немножко диссертацией»[5].

Замысел защиты возник в тот же период и был продиктован практическими соображениями: «Я очень жалею, что в своё время не послушалась Валентина Эдуардовича и не защищала книжку о Мусоргском. Знаете ли Вы, что кандидаты, имеющие звание доцента, пользуются материальными благами? Мне они (блага) ужасно нужны, я опять стала таять, как Снегурочка, а у отца злокачественное малокровие»[6].

К концу июня 1942-го, год спустя от начала войны, Туманина могла уже констатировать: «Диссертация моя подвигается, хотя не очень быстро, очень мешают постоянные публичные выступления, страшно треплющие нервы и заставляющие тратить силу. Вчера я выступала в Малом зале с лекцией о Шопене (превосходно играл пианист А. Егоров), через три дня должна ехать в госпиталь читать о Р[имском]-Корсакове, потом в часть ещё с какой-то темой и т.д. Силёнок мало и всё это дорого обходится, а производится в порядке общественной работы. Всё же я стараюсь каждый вечер (я обычно сижу от 10–10^{30} до 2[–х], если не мешают чрезвычайные обстоятельства с сошествием в подвал) написать хотя бы немного. Диссертация состоит из трёх очерков о творчестве Мусоргского. Первый из них представляет исправленную, расширенную и изменённую главу, о которой я делала доклад прошлой весной, – об исторической сюжетике. Размер 2½ – 3 листа. Второй – мелодика Мусоргского – переработанный и сильно расширенный доклад мой 1939 г., но сильно изменённый, на 70% заново – 5–6 листов. Третий наз[ывается] “Трагическое и характерное в опере ‘Борис Годунов’” – листа на 2, на 1½ должен быть, я его ещё не начинала, думаю, через неделю кончу мелодику и займусь третьим. Вот и всё. Думаю, что довольно будет. Материальных благ мне это не принесёт, потому что, чтобы

5 РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т. Н.) № 1271. Л. 1–3.

6 Там же. № 1274. Письмо от 5 июня 1942 г. Л. 3–4.

получить рабочую карточку и литерную столовую[7], нужно иметь звание доцента, а степень не играет роли»[8].

Диссертация «Очерки творческого стиля Мусоргского. 1. Интонационный язык. 2. Драматургия “Бориса Годунова”» была защищена 8 апреля 1943 года в Московской консерватории. Спустя год Туманина – ассистент кафедры истории зарубежной музыки (1939–1944) – стала доцентом кафедры истории русской музыки, а с 1949-го – заведующей этой кафедры, в каковой должности находилась до 1957 года.

Таким образом рядом с учителем и под его руководством Туманина проработала около четырёх лет. Тем не менее традиции класса Фермана, как представляется, оказали влияние и на её последующую карьеру. Общность не только интересов, но и конкретных научных тем определяла основные направления деятельности этого класса. Исследование западноевропейской музыки эпохи романтизма, прежде всего – оперного искусства, стало истоком для многочисленных изысканий разных авторов.

В библиографиях Фермана и Туманиной есть очень близкие, почти совпадающие по названиям и концепциям позиции. Таковы «Немецкая романтическая опера» – большой очерк Фермана, изданный в 1936-м[9], и «Немецкая опера первой половины XIX века» – текст Туманиной, оставшийся неопубликованным[10]. Статья Фермана «Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы» (1942)[11] имеет ряд смысловых пересечений с неизданной работой Туманиной «Русская опера» (1961)[12]. Наконец, её работа «Московская частная опера на рубеже XIX и XX веков» (1960)[13] при почти полном отсутствии точных текстовых заимствований несомненно

7 Литерные (т.е. имевшие специальные «буквенные» обозначения) столовые обслуживали только сотрудников тех предприятий, к которым были «прикреплены», – учреждений партийного аппарата, военной отрасли, творческих и научных объединений и т.д. Иногда «литерными» назывались, например, обеды, состав которых отличался в лучшую сторону от тех, что полагались «безлитерным» посетителям.

8 РНММ. Ф. 194. № 1275. Письмо от 28 июня 1942 г. Л. 3–4.

9 *Ферман В. Э.* Немецкая романтическая опера // Советская музыка. 1936. № 6. С. 12–33. Очерк перепечатан в сборнике: *Ферман В. Э.* Оперный театр. Статьи и исследования / Ред.-сост. Н. В. Туманина. М.: ГМИ, 1961. С. 185–211.

10 РНММ. Ф. 285 (Грубер Р. И.) № 1967. Машинопись, черновик. 60 л.

11 См. в том же сборнике: *Ферман В. Э.* Оперный театр. С. 97–119.

12 РГАЛИ. Ф. 653 (Музгиз, 1930–1964). Оп. 15. Ед. хр. 1239. Машинопись, черновики. Л. 1–17 и 18–41 (два варианта текста).

13 РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ ИИ АН СССР). Оп. 2. Ед. хр. 602. Машинопись, чистовик с мелкими немногочисленными правками. 21 л.

написана с опорой на объёмный очерк Фермана с аналогичным названием (1947)[14].

Тот факт, что все три исследования Туманиной оставлены в рукописном виде, вероятно, может свидетельствовать об осознании автором их вспомогательного – а то и попросту вторичного – характера. Возможно также, что со своих студенческих лет Туманина привыкла собирать материал и создавать научные разработки на общие темы, объединявшие усилия нескольких представителей школы Фермана. Другой вопрос, что в его большом классе некоторые ученики – Вера Васина-Гроссман, Тамара Ливанова, Израиль Нестьев, Ольга Скребкова – достаточно рано дистанцировались от сферы интересов учителя и уходили в самостоятельное плавание. С Туманиной такого не произошло: особенности оперной драматургии, раскрываемые на примерах сперва западных, а затем русских сочинений, оставались приоритетной для нее темой на протяжении всей жизни.

К середине 1930-х изучение в России немецкой романтической оперы находилось в ситуации, сопоставимой с нынешней, если взять примерное процентное соотношение внутри потока исследовательской литературы. О Вагнере (со времён его первых постановок в России) не переставали писать отечественные исследователи, издавались и переводные труды о нём, и ранее не публиковавшиеся фрагменты его литературного наследия. Материалов о Вебере, напротив, было в несколько раз меньше. Что же до других немецких композиторов, обращавшихся к оперному жанру, то их творчество, с точки зрения исторической перспективы закономерно представлявшее фон для более значительных достижений, почти не фигурировало как в рамках консерваторского образовательного процесса, так и в отечественной научной библиографии. Это Людвиг Шпор (1784–1859) и Генрих Маршнер (1795–1861), написавшие как минимум по десятку опер каждый, Конрадин Крейцер (1780–1849), Альберт Лорцинг (1801–1851), Отто Николаи (1800–1849), Фридрих фон Флотов (1812–1883) и даже Роберт Шуман (1810–1856), чья «Геновева» и ныне в России не изучается.

Таким образом, история немецкой романтической оперы в представлении даже специалистов превращалась в своеобразные «прыжки по холмам» – от «Фиделио» (1814) к «Фрейшютцу» (1821), «Эврианте» (1823) и «Оберону» (1826), минуя оставшихся «в долине», в частности «Фауста» (первая редакция в 1816), «Земиру и Азора» (1819) и «Йессонду» (1823) Шпора. Затем новый прыжок – от Вебера к раннему Вагнеру («Феи», 1833–1834) мимо «Вампира» (1828), «Хра-

14 *Ферман В. Э.* Оперный театр. С. 280–305.

мовника и еврейки» (1829) и «Ганса Гейлинга» (1833) – трёх наиболее удачных опер Маршнера, прямого предшественника Вагнера.

В ранней работе Туманиной «Немецкая опера первой половины XIX века» наиболее привлекательной особенностью является как раз плавность передвижения внутри исторического и музыкального потоков, обстоятельность, с которой, несмотря на сравнительно скромные размеры текста (около двух листов), автор перемещается с вершин в долины и обратно. Рассмотрение сочинений не только первого, но второго, третьего и других рядов позволяет делать выводы о содержательных и драматургических связях между разными произведениями разных авторов, об общих тематических направлениях.

В частности, в качестве одного из главных проявлений романтической «жажды действия» Туманина выделила «желание фантастического существа стать человеком (“Ундина” Гофмана, “Ганс Гейлинг” Маршнера, “Феи” и отчасти “Лоэнгрин” Вагнера и др.) Противоречие <…> между идеологическим богатством возможностей и убожеством реальной действительности привело к этому своеобразному отражению в искусстве страстного, хотя не осознанного желания начать, наконец, реальную деятельность. Тоска по активному человеку, по герою, способному к действию, выразилась в частой интерпретации темы: стремление спуститься из неземного царства в мир обыкновенных людей»[15].

В этом темпераментном тексте немало безапелляционных заявлений и, конечно, критики – периодов, тенденций, идей, композиторов и сочинений. Неоднократно говорится о кризисе немецкой оперы в «первом пятнадцатилетии XIX века», о слабости театральной драматургии немецких композиторов, которые, «мечтая об идеальной опере, должны были бороться с огромным количеством трудностей. Величайшей из них было создание театрального произведения. Сочетание музыкальных образов и музыкальных идей с сюжетными и зрительными представлениями для немецких композиторов оказалось задачей, трудно выполнимой. Вялость драматургии немецкой оперы связана с постоянным стремлением немецких композиторов к подчёркиванию большой идейной глубины и философской насыщенности содержания, и стремлением к драме чувств и настроений за счёт яркости и живости действия. И то, и другое качество приобретается путём симфонизации оперы. Абстрактность и философичность в немецкой опере проявляются

15 *Туманина Н. В.* Немецкая опера первой половины XIX века // РНММ. Ф. 285 (Грубер Р. И.) № 1967. Л. 6–7.

в виде длинных рассуждений, разговоров, философских созерцаний и анализа собственных чувств, сильно тормозящих и затрудняющих живое развитие действия»[16].

Приведённый тезис ожидаемо перекликается с тем, что позднее написано Туманиной в учебном пособии о Вагнере: «Процесс музыкально-симфонического развития [–] полного раскрытия содержания драмы в музыке происходит значительно медленнее, чем развитие театрального действия, требующего живых и быстрых темпов <…>. Отсюда ужасная статика в драматическом действии, обилие рассказов и рассуждений в операх Вагнера. Эти рассказы и рассуждения дают богатую пищу для симфонического оркестра, а живое быстрое действие поставило бы его в затруднительное положение из-за невозможности следовать за ним со своими лейтмотивами. Симфоничность музыкальных драм Вагнера разрушила их, как произведения театрального жанра»[17].

Во второй половине 1930-х, когда в классе Фермана разрабатывались эти оперные темы, столь углублённое изучение западноевропейского (в том числе немецкого) оперного искусства являлось направлением безусловно перспективным, но мало актуальным для практической деятельности. В первую очередь отрасли требовались учебники для всех образовательных ступеней, начиная от школ и заканчивая вузами. Такие издания и были осуществлены тогда Туманиной, Ливановой[18] и Ферманом[19]. В рамках его работы над «большим жанром» появились и были своевременно опубликованы развёрнутые статьи-«спутники»: вышеупомянутая «Немецкая романтическая опера», а также «Творческий путь Мейербера» (1936) и «Основные направления в западноевропейской опере XVII–XVIII веков» (1939)[20].

16 Там же. Л. 4.

17 *Туманина Н. В.* Р. Вагнер. Пособие по всеобщей истории музыки / Центральный Заочный Музыкально-Педагогический институт. М.: Стеклография Госпромтреста Дзержинского Р-та, 1939. С. 54–55.

18 *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года / МГК, кафедра всеобщей истории музыки проф. В. Э. Фермана. Допущено Всесоюзным комитетом по делам высшей школы при СНК СССР в качестве учебника для специального курса историко-теоретических факультетов консерваторий. М.; Л.: Музгиз, 1940.

19 *Ферман В. Э.* История новой западноевропейской музыки. Т. I. От Французской революции 1789 г. до Вагнера / Допущено Всесоюзным комитетом по делам высшей школы при СНК СССР в качестве учебника для исполнительских факультетов консерваторий. М.; Л.: Музгиз, 1940.

20 *Ферман В. Э.* Творческий путь Мейербера // Советская музыка. 1936. № 9. С. 23–42; *Ферман В. Э.* Основные направления в западноевропейской опере XVII–XVIII веков // Опера XVII–XVIII веков. Сб. либретто / Ред., вступ. статья, примеч. В. Э. Фермана. М.; Л.: Музгиз, 1939. С. 5–47.

Однако готовившиеся тогда же фундаментальные труды, которые мыслились в качестве продолжения исследований – книга «Очерки по истории западноевропейской музыки» и учебник «История новой западноевропейской музыки. Том II» (от Верди к Шёнбергу), – не были изданы никогда.

«Западные» (не только пронемецкие) интересы научного сообщества безжалостно отменила война. Однако после её победоносного завершения ещё казалось, что этот поворот станет тенденцией временной, не затрагивающей глубинные течения развития науки. Изучение административных документов различного рода (протоколов, личных дел, отчётов, рецензий, заявок), регулировавших научную работу в Институте истории искусств и Московской консерватории, приводит к выводу, что переориентация от западных тем – к русским и советским не была неожиданной и резкой. Скорее, постепенной и объяснимой.

Ещё в апреле 1943 года, после того, как в ходе войны совершился перелом и консерваторские преподаватели стали возвращаться в столицу, им был заказан Главным управлением учебных заведений учебник по истории русской музыки «для общих курсов консерваторий». Этот коллективный труд, планировавшийся к выпуску под редакцией К. А. Кузнецова, не был создан, однако разделы для него, принадлежавшие как самому Кузнецову, так и некоторым другим авторам, были написаны. Среди них – тексты Туманиной о Мусоргском и Римском-Корсакове. По-видимому, они не сохранились в первоначальном виде потому, что позднее были переработаны. Но в любом случае столь углублённое обращение ко второй половине «русского» XIX столетия стало началом постепенного поворота исследователя к иным географическим и тематическим «берегам».

18 сентября 1945 года сотрудники Сектора истории музыки Института истории искусств рекомендовали Туманину первым кандидатом в докторанты; 28 января 1946-го она представила план своей докторской диссертации под названием «История русской трагедийной оперы». И автор, и её коллеги не мыслили раскрытие этой темы в отрыве от достижений западного музыкального искусства[21]. Полгода спустя раздел диссертации – «Драматургия оперы “Иван Сусанин” Глинки с точки зрения жанра» – также обсуждался с позиций несомненных аналогий между русским сочинением и зарубежными – «Вильгельмом Теллем» Россини и «Фиделио» Бетховена.

21 См.: РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Протоколы заседаний Сектора истории музыки (30 ноября 1944 – 30 декабря 1946). Л. 177–178.

Во второй половине 1946-го на основе Сектора истории музыки была собрана так называемая «Русская группа» для создания фундаментальных трудов по истории русской музыкальной культуры. Кроме того, к надвигавшемуся 30-летию Великой октябрьской революции в Институте планировали выпустить учебник «История советской музыки».

14 октября 1946-го Туманина на заседании Сектора объявила тезисы своей новой диссертации – о Римском-Корсакове. Так же, как и первый вариант работы, она не была написана. Второй – «русский» – период творчества исследовательницы официально открывает объёмная статья «Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева “Орестея”» (1946), спустя тридцать с лишним лет после большой работы Асафьева представившая новый взгляд на единственную завершённую оперу Танеева[22].

В последовавшей далее публикации развёрнутого очерка об «Иване Сусанине» (1947) прежде всего бросается в глаза отсутствие любого упоминания о следах западных связей и влияний в драматургии оперы[23], о чём ещё недавно говорилось коллегиально и открыто. В тексте три больших раздела. Первый посвящён преемственности темы Сусанина в русском искусстве, второй представляет краткий экскурс в биографию Глинки и обстоятельства написания им оперы, в третьем разделе дан подробный разбор выразительной палитры сочинения с точки зрения его «<…> характера и жанра. “Иван Сусанин”, как героико-трагическая опера, обладает качествами, характерными для возвышенного, обобщённого жанра трагедии, выраженными специфически-музыкальными средствами, и в то же время представляет собой величественную народную эпопею. В “Сусанине” соединились черты оперы и черты оратории. В соединении активно-драматической стороны и намеренного отвлечения в область оратории заключается особое качество драматургии оперы <…>»[24].

Далее исследование ожидаемо модулирует в описание её народно-песенных истоков. Из «открытий» этой работы наиболее

22 *Туманина Н. В.* Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева «Орестея» // С. И. Танеев и русская опера / Под ред. И. Ф. Бэлзы, вст. слово К. Г. Держинской. М.: ВТО, 1946. С. 59–97.

23 См. современную нам работу об этом: *Нагин Р. А.* Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков. Дисс. … канд. иск. / Науч. рук. И. П. Сусидко. М.: ГИИ, 2011.

24 *Туманина Н. В.* Отечественная героико-трагическая опера Глинки «Иван Сусанин» // М. И. Глинка. Сборник материалов и статей / Под ред. Т. Н. Ливановой. М.; Л.: ГМИ, 1950. С. 191, 192.

достойное впечатление оставляет сравнение двух редакций четвёртого акта «Сусанина» – дело кропотливое и сложное, не всегда подвластное и нынешним специалистам.

Созданию знаменитого ныне двухтомника о Чайковском предшествовали у Туманиной более локальные исследования, связанные с изучением московского окружения композитора и атмосферы, в которой формировалось его творчество. Это неопубликованная статья «К. К. Альбрехт» (1947)[25], подготовленная для сборника «Музыкальная культура Москвы и её деятели 50–60 гг. XIX столетия», позднее не осуществлённого, а также разделы об операх Чайковского в монографии, написанной совместно с Владимиром Протопоповым (1957).

В тексте об Альбрехте, едва ли не первом исследовании такого рода в истории отечественного музыковедения, сформировались особенности авторского отношения, которые затем станут хорошо ощутимыми в атмосфере повествований Туманиной о деятелях XIX столетия: бесконечный пиетет, восхищение, ностальгическое сожаление об ушедшем, лёгкая меланхолия. Областью наиболее сильного притяжения для исследователя неслучайно продолжало оставаться романтическое мировоззрение – и его «стремление к идеалу», его контрасты и перепады между «низким и высоким» порождали ту «тоску по идеалу», которую хорошо образованный и тонко чувствующий учёный железного XX века мог испытывать и выражать в своих текстах, не опасаясь идеологических репрессий. Эта негромкая, но искренняя личностная нота оставляла очень обаятельное, привлекательное впечатление, лучше всякого пафоса действующее на читателя.

«За семьдесят лет своего существования консерватория выдвинула ряд блестящих имён. Среди этой блестящей и яркой плеяды имя Карла Карловича Альбрехта, скромного, незаметного на первый взгляд работника, первого инспектора консерватории, проработавшего в ней двадцать три года и вынесшего на своих плечах огромную тяжесть черновой организационной работы, теряется и тускнеет. Долг историка, однако, освещать жизнь не только ярких выдающихся личностей, но и воздать должное таким незаметным, но незаменимым работникам, каким был Альбрехт, “правая рука и первый, лучший помощник Рубинштейна”, – как назвал его Ларош. <…>

Аккуратный и точно исполняющий все просьбы своих друзей, Альбрехт постоянно был обременён массой мелких поручений. То это

25 РНММ. Ф. 37 (Альбрехт К. К.) № 6413. Машинопись с многочисленными правками. 43 л.

просьба Н. Г. Рубинштейна отменить класс, на котором он не может присутствовать, или срочно выслать в такой-то город такие-то партии, или уладить часы репетиций, чтобы было удобно и оркестру, и приезжему солисту-иностранцу; то это просьба П. И. Чайковского последить за отсылкой ему рукописей или корректур, или просьба самому съездить за ними; то С. И. Танеев просит переменить расписание на несколько дней или вызвать к себе таких-то и таких-то его учениц и передать им задание – что учить к следующему уроку. С просьбами, касающимися расписания, обращаются все педагоги консерватории. И К[арл] К[арлович] всё устраивает, прилаживает, всё делает вовремя. Даже ученики обращаются к нему со всевозможными просьбами: выдать и прислать из библиотеки или разыскать утерянные в таком-то классе ноты, переменить время урока и т.п.

Многочисленные обязанности по консерватории Альбрехт совмещал с большой педагогической работой в других музыкальных учреждениях Москвы и широкой общественной деятельностью»[26].

В монографии «Оперное творчество Чайковского» Туманиной написано четыре раздела: введение, заключение, главы о «Чародейке» (VIII) и об «Иоланте» (X). Уже в самом начале этот совокупный текст даёт представление о научных реалиях и приоритетах «своего времени»: особенности оперного мышления композитора наконец обрели широкий исторический фон, охвативший и достижения зарубежного театра. Традиционным для Туманиной «продолжением темы» (после изучения сценических историй Мусоргского и Танеева) стало здесь упоминание об условиях постановки отечественных опер в системе отечественных же Императорских театров:

«Ни авторитет композитора, ни его известность не спасали оперу от переделок, требуемых дирекцией, бывшей рупором царского двора. Показателен факт, что Чайковский, к концу 80-х годов имевший европейскую известность, при постановке “Чародейки” в Петербурге должен был многое сократить в своей опере по требованию театральной дирекции, а Римский-Корсаков был вынужден примириться с грубейшим искажением своей оперы “Ночь перед Рождеством”. С операми русских композиторов не стеснялись; иногда их снимали с репертуара на долгое время, несмотря на успех, иногда выпускали небрежно подготовленными»[27].

Природная способность Туманиной естественно вживаться в текст художественного произведения, умение «слышать музыку»

26 *Туманина Н. В.* К. К. Альбрехт (1837–1893) // РНММ. Ф. 37. № 6413. Л. 1, 7.

27 [*Туманина Н. В.*] Введение // *Протопопов В. В.*, *Туманина Н. В.* Оперное творчество Чайковского / АН СССР, ИИИ Мин. Культуры СССР. Отв. ред. В. А. Киселёв. М.: изд-во АН СССР, 1957. С. 11.

и убедительно передавать свои от неё впечатления, сразу выделяя главное и наиболее сильное, замечательно проявилась в главах о двух операх Чайковского. Особенно отчётливо это ощущается при сравнениях с текстами, написанными Протопоповым, нередко изобилующими сложными построениями, многоэтажными схемами[28] и специальной музыкальной лексикой.

Напротив, описания Туманиной максимально приближены к пониманию широкого читателя и направлены на передачу не музыкального синтаксиса, а настроений, эмоций и чувств. Иногда это довольно протяжённые эпизоды, например:

«Обобщённой характеристикой Кумы в сольном эпизоде служит известное ариозо “Глянуть с Нижнего”. Основная мысль передана в словах:

Что за ширь кругом, конца края нет!

Это чувство музыкально воплощено при помощи последовательно нарастающего “волнообразного” мелодического развития от спокойных, полных глубокой задумчивости первых фраз сравнительно небольшого диапазона – к широко раскинувшимся протяжённым фразам, выражающим главную мысль. Это неуклонное мелодическое нарастание, достигающее мощной и поистине великолепной кульминации, и создаёт то ощущение могучего вольного простора великой реки, которое внушает это замечательное ариозо. Итак, первая характеристика Кумы подчёркивает в ней основные черты её натуры: любовь к воле, широту и силу чувств»[29].

Описание же ключевой сцены в драматургии «Иоланты» (той, где она дважды срывает белую розу) отражает характер, темп и протяжённость собственно сценического действия, в котором главная роль отдана оркестру:

«Момент, предшествующий вступлению темы медных, характерен драматически напряжённым, бурно-взволнованным движением струнных, при словах Водемона “Она слепая!” раздаётся своеобразный «вскрик» оркестра. Трогательно и одиноко звучит на фоне этого мрачного звучания беспомощный и робкий вопрос Иоланты, не понимающей истинного смысла происходящего, но чувствующей,

28 Удивительно, что наибольшее количество такого рода схем помещено в разбор «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» – сочинений не только достаточно прозрачных с точки зрения формообразования, но и очень известных, – в то время как, например, в рассказе об «Орлеанской деве» подобные конструкции отсутствуют вообще.

29 [*Туманина Н. В.*] «Чародейка» (1885–1887) // *Протопопов В. В., Туманина Н. В.* Оперное творчество Чайковского. Гл. VIII. С. 253.

что произошло несчастье: “О, рыцарь, рыцарь, где же ты?” Это место – самое печальное во всей опере; дальнейшее развитие сцены приводит к торжеству любви и света»[30].

В двухтомнике «Чайковский» пластичный, чуткий, музыкально ориентированный стиль научного описания получил законченное воплощение[31]. Приближаясь к завершению первого тома монографии (1963), Туманина планировала защищать его в качестве докторской диссертации в родной Московской консерватории. Однако там не оценили этот эпохальный труд[32] и часть ответственности за вердикт переложили на «сторонних» (внешних) рецензентов.

«<…> Московская консерватория (с которой она была кровно связана десятки лет), в лице А. А. Николаева, через год после подачи документов “не посоветовала” ей защищать данную работу, – позднее вспоминала Ливанова, соученица по классу Фермана, коллега и друг Туманиной. – Дело в том, что из Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии поступил прохладно-уклончивый отзыв на книгу Нади, а Конен написала ей письмо, в котором признавала достоинства книги, но находила, что она «не диссертабельна». Из осторожности дипломатичный себе-на-уме Николаев[33] сказал Наде, что лучше защищать “по совокупности”, а она сочла, что это – дурацкий паллиатив. Она <…> решила подготовить и защитить новую работу. Всё это больно задело её. Она сознавала, что давно ведёт в консерватории профессорские курсы, руководила кафедрой, имеет аспирантов, – а всё остаётся доцентом; сознавала, что многие слабейшие сверстники ходят в докторах… Ко всем её трудностям

30 [*Туманина Н. В.*] «Иоланта» (1891–1892) // Там же. Гл. X. С. 344.

31 О контекстах появления книги подробнее см.: *Петухова С. А.* Времена Чайковского: 140 лет библиографии // Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Сост., авт. вст. статей и исследования С. А. Петухова. М.: ГИИ, 2014. С. 86–90.

32 Так бывает, и далеко не всегда это связано с какими-либо общими (например, идеологическими) установками. В частности, согласно недавним устным воспоминаниям некоторых сотрудников ГИИ, в первой половине 1980-х в Московской консерватории отказались принимать к рассмотрению в качестве докторской диссертации З. А. Апетян созданный ею трёхтомник «Литературного наследия» С. В. Рахманинова (1978–1980). Как выразилась М. П. Рахманова, «видимо, показалось мало».

33 Александр Александрович Николаев (1903–1980) в описываемый период являлся председателем диссертационного совета Консерватории. Возможно, его отношение к защите Туманиной было продиктовано вовсе не «осторожностью», а всегда традиционной для этого учреждения клановостью. Николаев закончил исполнительскую аспирантуру (1937) у Г. М. Когана, с которым у представителей школы Фермана сложились напряжённые отношения.

добавилась и эта – чисто психологическая, омрачившая ближайшие годы, которые для Нади оказались последними. Встречая тогда её в Институте или в Консерватории, я всегда чувствовала в манере её поведения человека надорванного, надорвавшегося. Да так оно и было»[34].

***

В библиографическом списке трудов Туманиной – шесть монографий, 28 развёрнутых статей, глав и разделов в изданиях более общего содержания, 37 небольших заметок, из которых примерно половина – методического характера, опубликованных в консерваторской газете «Советский музыкант» (1950–1962). Фонда Туманиной нет ни в одном из московских архивов; её неизданные тексты иногда требуют датировки и даже атрибуции, так как не везде указано имя автора. Из этих текстов стоит упомянуть пока ненайденные, которые, думается, представляют интерес: «Глинка и Балакирев» (1946, три авторских листа), «Историческая наука в Московской консерватории» (1946, три листа), «Вопрос программности в музыке XIX века» (1948, полтора листа), «11-я симфония Шостаковича и вопрос традиции и новаторства» (1962, полтора листа).

Если же говорить – в соответствии со складывающейся ныне традицией – о публикации тех работ Туманиной, что сохранены в архивах, то здесь нет уверенности в такой необходимости. С точки зрения общих выводов и идей эти тексты, скорее всего, действительно соответствуют именно «своему времени». Такое их качество представляет нечастый случай в сфере изучения наследия крупных отечественных музыковедов. Сильная сторона дарования учёного – её аналитические описания; с годами становившиеся всё более свободными от повторов слов и выражений, от соблюдения примитивной «школьной» логики, наконец, от требований идеологии, они постепенно расцветали неяркими, но изысканными красками. Стиль Туманиной, счастливо избежавший «мужской» монументальности обобщений, далёкий от риторики завоеваний и «глянцевой» гладкости изложения, ныне представляет собой, по-видимому, именно ту «золотую середину», которой столь сложно достичь в академическом музыковедческом исследовании.

Приложение

34 *Ливанова Т.* Н. Воспоминания в 3 т. Т. 2 // РНММ. Ф. 194. № 1754-б. Л. 856.

Список трудов Н. В. Туманиной (1939–1968)

I. МОНОГРАФИИ

1. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. К столетию со дня рождения. 1839–1939. М.; Л.: ГМИ, 1939.– 240 с.

2. К. М. Вебер. Пособие по истории западноевропейской музыки XIX века / Курсы переподготовки и усовершенствования музыкантов-педагогов при Московской Государственной консерватории. М.: Студия Дзержинского Госпромтреста, 1939 (стеклограф).– 43 с.

3. Р. Вагнер. Пособие по всеобщей истории музыки / Центральный Заочный Музыкально-Педагогический институт. М.: Стеклография Госпромтреста Дзержинского Р-та, 1939.– 110 с.

4. Очерки творческого стиля Мусоргского. 1. Интонационный язык. 2. Драматургия «Бориса Годунова». Дисс. … канд. иск. М.: МГК, 1943.

5. Чайковский и музыкальный театр. Книга для любителей музыки. М.: ГМИ, 1961.– 254 с.

6. Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877 / АН СССР, ИИИ Мин. Культуры СССР. Отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: изд-во АН СССР, 1962.– 556 с.

7. Чайковский. Великий мастер. 1878–1893 / АН СССР, ИИИ Мин. Культуры СССР. Отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: изд-во «Наука», 1968.– 488 с.

II. СТАТЬИ, РАЗДЕЛЫ, ГЛАВЫ

1. Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева «Орестея» // С. И. Танеев и русская опера / Под ред. И. Ф. Бэлзы, вст. слово К. Г. Держинской. М.: ВТО, 1946. С. 59–97.

2. Музыкальная трилогия «Орестея» // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / Под ред. В. В. Протопопова. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 102–120.

3–4. Отечественная героико-трагическая опера Глинки «Иван Сусанин»; Музыка Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский» // М. И. Глинка. Сборник материалов и статей / Под ред. Т. Н. Ливановой. М.; Л.: ГМИ, 1950. С. 162–214; 215–264.

5–8. Введение; Глава VIII. «Чародейка» (1885–1887); Глава X. «Иоланта» (1891–1892); Заключение // Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского / АН СССР, ИИИ Мин. Культуры СССР. Отв. ред. В. А. Киселёв. М.: изд-во АН СССР, 1957. С. 7–21, 242–273, 330–367.

9–11. Глава VI. М. П. Мусоргский (1839–1881); Глава VII. Н. А. Римский-Корсаков (1844–1908); Глава VIII. Ц. А. Кюи (1835–

1918) // История русской музыки [Учебник для исполнительских факультетов консерваторий в 3 т.]. Т. II [Вторая половина XIX в.] / кафедра ИРМ МОЛГК; общ. ред. Н. В. Туманиной. М.: Музгиз, 1958. С. 141–182, 183–284, 285–294.

12–13. Глава I. Русская советская музыкальная культура; Глава IV. Симфоническая музыка // История русской советской музыки в 4 т. / АН СССР, ИИИ; ред. коллегия: А. Д. Алексеев, В. А. Васина-Гроссман (отв. ред.), Т. Н. Ливанова и др. Т. II: 1935–1941. М.: ГМИ, 1959. С. 5–60, 378–380, 416–432.

14. Глава II. Кантата, оратория и произведения для хора // История русской советской музыки в 4 т. / АН СССР, ИИИ; ред. коллегия: А. Д. Алексеев, В. А. Васина-Гроссман (отв. ред.), Т. Н. Ливанова и др. Т. III: 1941–1945. М.: ГМИ, 1959. С. 137–188.

15–19. Глава I. Русская музыкальная культура в 80–90-е годы XIX века; Глава II. А. К. Глазунов (1865–1936); Глава IV. С. И. Танеев (1856–1915); Глава VIII. С. М. Ляпунов (1859–1924); Глава XII. Н. К. Метнер (1879–1951) // История русской музыки. Т. III [Конец XIX – первая половина XX вв.] / кафедра ИРМ МОЛГК; общ. ред. Н. В. Туманиной. М.: Музгиз, 1960. С. 3–16, 17–70, 95–127, 172–179, 293–317.

20. В. Э. Ферман (1896–1948) // Ферман В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования / Ред-сост. Н. В. Туманина. М.: ГМИ, 1961. С. 3–20.

21. Глава II. Оратории и кантаты // История русской советской музыки в 4 т. / ИИИ Мин. Культуры СССР; ред. коллегия: А. Д. Алексеев, В. А. Васина-Гроссман (отв. ред.), И. Я. Вершинина. Т. IV: 1946–1958. Ч. 1. М.: ГМИ, 1963. С. 224–267.

22. Глава IV. Творчество Н. Мясковского // История русской советской музыки в 4 т. / ИИИ Мин. Культуры СССР; ред. коллегия: А. Д. Алексеев, В. А. Васина-Гроссман (отв. ред.), И. Я. Вершинина. Т. IV: 1946–1958. Ч. 2. М.: ГМИ, 1963. С. 233–251.

23. Валентин Эдуардович Ферман (1896–1948) // Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. М.: изд-во «Музыка», 1966. С. 142–155.

24. (Совм. с Н. Н. Синьковской). Глава I. 1866–1881 годы // Московская консерватория. 1866–1966 / МОЛГК им. П. И. Чайковского. Ред. коллегия: Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина (Рукавишникова). М.: Изд-во «Музыка», 1966. С. 33–116.

25–26. Русское оперное творчество на рубеже XIX и XX веков; Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895–1907) / Ред. коллегия: А. Д. Алексеев, Ю. С. Калашников, В. С. Кружков, А. А. Сидоров, Г. Ю. Стернин. Кн. 1. Зрелищные искусства. Музыка. М.: Изд-во «Наука», 1968. С. 312–332, 333–361.

27. Введение // История музыки народов СССР / ИИИ Мин. Культуры СССР; отв. ред. Ю. В. Келдыш. Т. II: 1932–1941. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1970. С. 9–29.

28. Инструментальный концерт // История музыки народов СССР / ИИИ Мин. Культуры СССР; отв. ред. Ю. В. Келдыш. Т. IV: 1946–1956 / Отв. ред. М. Д. Сабинина. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1973. С. 46–55, 84–94.

III. ГАЗЕТНО-ЖУРНАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

29. Биографическая справка [о Глюке] // Музыка (газета). 1937. № 28, 16 ноября.

30. Дени Дидро. (К 225-летию со дня рождения) // Советский музыкант. 1938. № 7, 6 октября.

31. В. Э. Ферман // Советская музыка. 1948. № 2, февраль. С. 131–132.

32. Научная сессия по музыкознанию // Советский музыкант. 1950. № 7, 23 марта.

33. В. Э. Ферман // Советский музыкант. 1950. № 9, 6 апреля.

34. Над чем работают дипломники. На историко-теоретическом отделении // Советский музыкант. 1950. № 16, 25 мая.

35. На кафедре истории русской музыки // Советский музыкант. 1950. № 24, 15 сентября.

36. Предвыборное собрание коллектива консерватории. Из выступления доцента Н. В. Туманиной // Советский музыкант. 1950. № 34, 27 ноября.

37. (Совм. с А. Д. Аб[б]асовым). Интересный спектакль [«Аршин мал алан»] // Советский музыкант. 1950. № 35, 4 декабря.

38. Защита диссертаций // Советский музыкант. 1951. № 1, 8 января.

39. На кафедре истории русской музыки // Советский музыкант. 1951. № 7, 26 февраля.

40. Живой интерес к важным проблемам. (О темах дипломных работ студентов теоретико-композиторского факультета) // Советский музыкант. 1951. № 20, 28 мая.

41. На композиторском отделении / Зачётная сессия // Советский музыкант. 1951. № 21, 4 июня.

42. Экзамены по истории русской музыки // Советский музыкант. 1951. № 22, 11 июня.

43. Правда жизни – правда искусства // Советское искусство. 1952. № 19, 5 марта.

44. Гоголь и русская классическая опера [на материале доклада «Гоголь и русская классическая музыка»] // Советский музыкант. 1952. № 8, 3 марта.

45. Над чем работают кафедры // Советский музыкант. 1952. № 9, 10 марта.

46. Как лучше подготовиться к экзамену по истории музыки // Советский музыкант. 1952. № 21, 2 июня.

47. Ускорить подготовку учебника по истории русской музыки // Советский музыкант. 1952. № 35, 31 октября.

48. На экзамене по истории музыки // Советский музыкант. 1953. № 29, 28 сентября.

49. Чайковский и Московская консерватория // Советский музыкант. 1953. № 35, 16 ноября.

50. Ирина Страженкова // Советский музыкант. 1956. № 8, 5 марта.

51. Консерватории нужны «Учёные записки» // Советский музыкант. 1956. № 37, 17 декабря.

52. К 70-летию со дня рождения Ю. А. Шапорина // Советский музыкант. 1957. № 35, 25 ноября.

53. Студенты-композиторы показали отличные знания // Советский музыкант. 1958. № 2, 13 января.

54. Монография о Прокофьеве [И. В. Нестьева, 1957] // Советская музыка. 1958. № 4. С. 149–151.

55. Больше внимания изучению советской музыки // Советский музыкант. 1959. № 22–23, 29 июня.

56. Письма Чайковского [Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V, 1959] // Советская музыка. 1959. № 8, август. С. 193–194.

57. «Хованщина» в кино // Советская музыка. 1960. № 1. С. 96–101.

58. Талантливый учёный [В. В. Протопопов] // Советский музыкант. 1960. № 15–16, 1 мая.

59. Пропагандист музыкальной культуры [К. В. Успенская] // Советский музыкант. 1961. № 25–26, 20 октября.

60. Книга об Эдварде Григе [О. Е. Левашевой, 1962] // Советский музыкант. 1962. № 37–38, 12 декабря.

61. Современники о Чайковском. [Воспоминания о Чайковском, 1962] // Советская музыка. 1963. № 4, апрель. С. 136–138.

62. Артист, учёный, воспитатель молодых [А. Б. Гольденвейзер] // Советский музыкант. 1965. № 7–8, 31 марта.

63. Чайковский – профессор Московской консерватории. К 125-летию со дня рождения // Советский музыкант. 1965. № 15–16, 19 мая.

64. Учёный и педагог [В. В. Протопопов] // Советский музыкант. 1965. № 34–35, 29 декабря.

65. В дни празднования столетия консерватории… // Советский музыкант. 1966. № 23–24, 4 ноября.

66. Подарок музыканту [книга К. А. Эрдели] // Советский музыкант. 1968. № 5, 20 марта.

IV. ОБЩАЯ РЕДАКТУРА

1. *Алексеев А. Д.* С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность / Ред. Н. В. Туманина. М.: ГМИ, 1954.– 238 с.

2. Вопросы музыкознания. Ежегодник. Т. II: 1955 / Ред. коллегия: В. С. Виноградов, Ю. В. Келдыш, Ю. А. Кремлёв, А. А. Николаев, А. С. Оголевец (ред.), И. Я. Рыжкин, Н. В. Туманина. М.: ГМИ, 1956.– 700 с.

3. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / Ред. коллегия: К. Ю. Давыдова, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина. М.: АН СССР, 1958.– 544 с.

4–6. История русской музыки. Т. I–III / Кафедра ИРМ МОЛГК; общ. ред. Н. В. Туманиной. М.: Музгиз, 1957, 1958, 1960.– 348, 422, 333 с.

7. Воспоминания о Московской консерватории / ГЦММК им. М. И. Глинки. Сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной; общ. ред. Н. В. Туманиной. М.: Музыка, 1966.– 607 с.

8. Московская консерватория. 1866–1966 / МОЛГК им. П. И. Чайковского. Ред. коллегия: Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина (Рукавишникова). М.: Изд-во «Музыка», 1966.– 727 с.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского / Сб. статей. М.: Музсектор, 1928. 72 с.

2 *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года / МГК, кафедра всеобщей истории музыки проф. В. Э. Фермана. Допущено Всесоюзным комитетом по делам высшей школы при СНК СССР в качестве учебника для специального курса историко-теоретических факультетов консерваторий. М.; Л.: Музгиз, 1940. 815 с.

3 *Нагин Р. А.* Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков. Дисс. … канд. иск. / Науч. рук. И. П. Сусидко. М.: ГИИ, 2011. 183 с.

4 *Петухова С. А.* Времена Чайковского: 140 лет библиографии // Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Сост., авт. вст. статей и исследования С. А. Петухова. М.: ГИИ, 2014. С. 23–120.

5 РГАЛИ. Ф. 653 (Музгиз, 1930–1964). Оп. 15. Ед. хр. 1239. *Туманина Н. В.* Русская опера. Машинопись, черновики. Л. 1–17 и 18–41 (два варианта текста).

6 РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ ИИ АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 578. Протоколы заседаний Сектора истории музыки (30 ноября 1944–30 декабря 1946). Л. 177–178.

7 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 602. *Туманина Н. В.* Московская частная опера на рубеже XIX и XX веков. Машинопись, чистовик с мелкими немногочисленными правками. 21 л.

8 РНММ. Ф. 37 (Альбрехт К. К.) № 6413. *Туманина Н. В.* К. К. Альбрехт (1836–1893). Машинопись с многочисленными правками. 43 л.

9 РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т. Н.) № 1271, 1274, 1275. Письма Н. В. Туманиной к Т. Н. Ливановой (1942). Автографы. 8 л.

10 РНММ. Ф. 194. № 1754-б. *Ливанова Т. Н.* Воспоминания в 3 т. Т. 2. Автограф и машинопись. Л. 513–943.

11 РНММ. Ф. 285 (Грубер Р. И.) № 1967. *Туманина Н. В.* Немецкая опера первой половины XIX века. Машинопись, черновик. 60 л.

12 *Розанова Ю. А.* История русской музыки. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 3. П. И. Чайковский / Общ. ред. А. И. Кандинского. М.: изд-во «Музыка», 1981. 310 с.

13 *Ферман В. Э.* Творческий путь Мейербера // Советская музыка. 1936. № 9. С. 23–42.

14 *Ферман В. Э.* Основные направления в западноевропейской опере XVII–XVIII веков // Опера XVII–XVIII веков. Сб. либретто / Ред., вступ. статья, примеч. В. Э. Фермана. М.; Л.: Музгиз, 1939. С. 5–47.

15 *Ферман В. Э.* История новой западноевропейской музыки. Т. I. От Французской революции 1789 г. до Вагнера / Допущено Всесоюзным комитетом по делам высшей школы при СНК СССР в качестве учебника для исполнительских факультетов консерваторий. М.; Л.: Музгиз, 1940. 456 с.

16 *Ферман В. Э.* Оперный театр. Статьи и исследования / Ред.-сост. Н. В. Туманина. М.: ГМИ, 1961. 360 с.

REFERENCES

1 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] K vosstanovleniyu 'Borisa Godunova' Musorgskogo: Sbornik statey [To the restoration of Mussorgsky's *Boris Godunov*. Collection of Articles] / Moscow: Gos. izd-vo. Muzïkal'nïy sektor [State Publishing House. Music Section], 1928. 72 p.

2 *Livanova T. N.* Istoriya zapadnoevropeyskoy muzïki do 1789 goda [History of Western European Music Before 1789] / Moscow Conservatoire, chair of music history of Professor V. E. Ferman. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1940. 815 p.

3 *Nagin R. A.* Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropeyskogo muzïkal'nogo teatra XVIII – pervoy polovinï XIX vekov [M. I. Glinka's operas in the context of Western European musical theatre of the 18th – first half of the 19th century]. PhD dissertation / Supervised by I. P. Susidko. Moscow: State Institute for Art Studies, 2011. 183 p.

4 *Petukhova S. A.* Vremena Chaykovskogo: 140 let bibliografii // Bibliografiya zhizni i tvorchestva P. I. Chaykovskogo. Ukazatel' literaturï, vïshedshey na russkom yazïke za 140 let (1866–2006) [Tchaikovsky's Times: 140 Years of Bibliography // Bibliography of Tchaikovsky's Life and Work. Index of Literature Published in Russian during 140 Years (1866–2006)] / compiled, edited, prefaced, commented and researched by S. A. Petukhova. Moscow: State Institute for Art Studies, 2014. P. 23–120.

5 Russian State Archives of Literature and Art. F. 653 (Muzgiz, 1930–1964). Inventory 15. Storage unit 1239. *Tumanina N. V.* Russkaya opera [Russian Opera]. Typescript, drafts. L. 1–17 & 18–41 (2 versions of the text).

6 Russian State Archives of Literature and Art. F. 2465 (All-Union Research Institute for Art History). Inventory 1. Storage unit 578. Protokolï zasedaniy Sektora istorii muzïki (30 noyabrya 1944–30 dekabrya 1946) [Protocols of meetings of the Music History Department (30 November 1944–30 December 1946)]. Folios 177–178.

7 Russian State Archives of Literature and Art. F. 2465. Inventory 2. Storage unit 602. *Tumanina N. V.* Moskovskaya chastnaya opera na rubezhe XIX i XX vekov [Moscow private opera at the turn of the 19th and 20th centuries]. Typescript, fair copy with not numerous minor corrections. 21 folios.

8 Russian National Museum of Music. F. 37 (Albrecht K. K.) No. 6413. *Tumanina N. V.* K. K. Albrecht (1836–1893). Typescript with numerous corrections. 43 folios.

9 Russian National Museum of Music. F. 194 (Livanova T. N.) No. 1271, 1274, 1275. Pis'ma N. V. Tumaninoy k T. N. Livanovoy [N. V. Tumanina's letters to T. N. Livanova] (1942). Autographs. 8 folios.

10 Russian National Museum of Music. F. 194. No. 1754-b. *Livanova T. N.* Vospominaniya v 3 t. [Memoirs in 3 vols.] Vol. 2. Autograph manuscript and typescript. Folios. 513–943.

11 Russian National Museum of Music. F. 285 (Gruber R. I.) No 1967. *Tumanina N. V.* Nemeckaya opera pervoy polovinï XIX veka [German opera of the first half of the 19th century]. Typescript, draft. 60 folios.

12 *Rozanova Yu. A.* Istoriya russkoy muzyki. T. II. Vtoraya polovina XIX veka. Kn. 3. P. I. Chaikovsky [A History of Russian Music. Vol. II. Second Half of the 19th Century. Book 3. P. I. Tchaikovsky] / Gen. ed. A. I. Kandinskiy. Moscow: Muzïka, 1981. 310 p.

13 *Ferman V. E*. Tvorcheskiy put' Meyerbera [Meyerbeer's creative path] // Sovetskaya muzyka. 1936. No. 9. P. 23–42.

14 *Ferman V. E*. Osnovnïe napravleniya v zapadnoevropeyskoy opere XVII–XVIII vekov [Principal trends in Western European opera of the 17th and 18th centuries] // Opera XVII–XVIII vekov. Sbornik libretto [Opera of the 17th and 18th Centuries. Collection of Librettos] / edited, prefaced and commented by V. E. Ferman. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1939. P. 5–47.

15 *Ferman V. E*. Istoriya novoy zapadnoevropeyskoy muzyki. T. 1. Ot Francuzkoy revolyucii 1789 g. do Vagnera [History of New Western European Music. Vol. I. From the French Revolution of 1789 to Wagner] / Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1940. 456 p.

16 *Ferman V. E.* Opernïy teatr. Stat'i i issledovaniya [Opera Theatre. Articles and Essays] / compiled and edited by N. V. Tumanina. Moscow: Muzgiz, 1961. 360 p.

УДК 78.06
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
Б. В. Доброхотов, А. Алябьев, И. С. Бах, А. Вивальди, С. Рахманинов, А. Верстовский, переложения, редактирование.

Петухова С. А.

Борис Доброхотов – исследователь и редактор

Часть 2
*Приложения 1 и 2**

Приложения 1 и 2 к очерку деятельности Бориса Доброхотова по обнаружению, восстановлению и изданию сочинений отечественной классики (1946–1988), опубликованному в предыдущем номере нашего журнала: список публикаций учёного и нотные примеры, не вошедшие в основной текст статьи.

* Первая часть (основной текст) статьи опубликован в № 24 журнала «Искусство музыки. Теория и история». Приложения 3 и 4 будут опубликованы в следующем номере журнала.

Key Words
B. V. Dobrokhotov, A. Alyabyev, J. S. Bach, A. Vivaldi, S. Rakhmaninov, A. Verstovsky, transcriptions, editions.

Svetlana Petukhova

Boris Dobrokhotov as Researcher and Editor. Part 2 – Appendices 1 and 2*

Appendices 1 and 2 to the essay devoted to the activities of Boris Dobrokhotov in the discovery, restoration, and editing of the works of Russian classics (1946–1988). The main text of the essay was published in the previous issue of our journal. Appendix 1 is the list of Dobrokhotov's publications; Appendix 2 comprises music examples that were not included in the main text.

* The article's first part (main text) was published in No. 24 of the journal *Art of Music. Theory and History*. Appendices 3 and 4 will be published in the next issue of the journal.

Приложение 1

Хронологический список публикаций Б. В. Доброхотова

Раздел I. Восстановление, редакции, переложения, издание и аудиозаписи нотных текстов

1. Сборник лёгких пьес для виолончели или двух виолончелей ad libitum и фортепиано / Сост. Б. В. Доброхотов. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1946.
2. Рахманинов С. В. Два неоконченных квартета / Ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора. Партитуры. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1947.
3. Рахманинов С. В. Элегическое трио (g-moll) для фортепиано, скрипки и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1947.
4. Танеев С. И. Струнное трио (h-moll) для скрипки, альта и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова, И. Н. Иордан и Г. В. Киркора. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1948.
5. Бородин А. П. Квартет (D-dur) для флейты, гобоя (или скрипки), альта и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора для двух скрипок, альта и виолончели. Партитура и голоса. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1949.
6. Бородин А. П. Неоконченное струнное трио [G-dur] для двух скрипок и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура и голоса. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1949.
7. Алябьев А. А. Квартет № 3 [C-dur] для двух скрипок, альта и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950.
8. Алябьев А. А. Трио [a-moll] для фортепиано, скрипки и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура и голоса. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950.
9. Бородин А. П. Неоконченное трио [D-dur] для фортепиано, скрипки и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора. Партитура и партии. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950.
10. Алябьев А. А. Вариации на тему песни «Во саду ли, в огороде» для двух скрипок и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1951.

11. Алябьев А. А. Соната ми минор для скрипки и фортепиано / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура и партия. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1951.
12. Бортнянский Д. С. Квинтет для скрипки, альта, виолончели, арфы и фортепиано / Ред. Б. В. Доброхотова. Партитура и партии. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1951.
13. Алябьев А. А. Квартет № 1 [Es-dur] для двух скрипок, альта и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1952.
14. Алябьев А. А. Неоконченное трио (ми-бемоль мажор) для фортепиано, скрипки и виолончели / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура и партии. М.: Гос. муз. изд-во, 1952.
15. Алябьев А. А. Песни для хора без сопровождения / Ред. Б. В. Доброхотова [№ 1–6] и Г. В. Киркора [№ 7–11]. ГЦММК им. М. И. Глинки. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1952.
16. Танеев С. И. Квартеты для двух скрипок, альта и виолончели. Т. III. Квартеты № 7–9; Т. IV. Неоконченные квартеты / Ред. Б. В. Доброхотова [№ 9, d-moll, G-dur] и Г. В. Киркора [№ 7–8, c-moll]. Партитуры. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1952.
17. Алябьев А. А. Квинтет (c-moll) для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура и партии. М.: Гос. муз. изд-во, 1953.
18. Фомин Е. И. Орфей, музыкальная трагедия (мелодрама) / Текст Я. Б. Княжнина. Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1953.
19. Алябьев А. А. Две пьесы для трубы и фортепиано / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Клавир и партия. М.: Гос. муз. изд-во, 1954.
20. Алябьев А. А. Квинтет (ми-бемоль мажор) для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура и партии. М.: Гос. муз. изд-во, 1954.
21. Алябьев А. А. Симфония ми минор / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1955.
22. Алябьев А. А. Полонез Es-dur, Вальс, Мазурка D-dur, Кадриль B-dur, Рондо A-dur, Соната As-dur, «Прощание с соловьём» для фортепиано / Ред. Б. В. Доброхотова // Русская фортепианная музыка с конца XVIII до 60-х гг. XIX века / Сост. В. А. Натансон и А. А. Николаев. Вып. 2. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. С. 54–55, 65–67, 68–96.

23. Алябьев А. А. Мазурка F-dur и Экосез D-dur для симфонического оркестра; Большой вальс и Прощальная полька для оркестра-ансамбля / Ред. Б. В. Доброхотова. Записаны на грампластинку как части «Танцевальной сюиты»: Большой Симфонический оркестр и Концертный ансамбль Всесоюзного радио п/у Н. П. Аносова. М.: Мелодия, 1956. № Г-53199(1–2) (пр. № 19272–73); № Г-36713 (пр. № 03407).
24. Алябьев А. А. Увертюра к опере-водевилю «Деревенский философ». Танцевальная сюита: 1. Полонез, 2. Полька, 3. Мазурка, 4. Экоссезы, 5. Вальс, 6. Кадриль / Ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора. Записано на грампластинку: Большой Симфонический оркестр и Концертный ансамбль Всесоюзного Радио п/у Н. П. Аносова. М.: Мелодия, 1956. № Г-36712 (пр. № Д-03406).
25. Алябьев А. А. Увертюра к трагедии «Отступник, или Осада Коринфа». Для симфонического оркестра / Ред. Б. В. Доброхотова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1957.
26. Корелли А. Вариации на тему «Фолии» / Обраб. для виолончели и фортепиано Б. В. Доброхотова. М.: Гос. муз. изд-во, 1957.
27. Глинка М. И. Сцена у Финна; Дуэт Финна и Руслана. Партитура / Ред. Б. В. Доброхотова // М. И. Глинка. К 100-летию со дня смерти, 1857–1957 / Под ред. Е. М. Гордеевой. М.: Гос. муз. изд-во, 1958. С. 713–794.
28. Верстовский А. Н. Аскольдова могила, романтическая опера в шести картинах / Либретто Н. Г. Бирюкова (по мотивам романа М. Н. Загоскина «Аскольдова могила») Предисл., коммент., обраб. и ред. муз. материала Б. В. Доброхотова. Для пения с фортепиано М.: Гос. муз. изд-во, 1963.
29. Сборник пьес для струнного оркестра. Партитуры. В 5 вып. Вып. 1 / Сост. В. М. Блок и Б. В. Доброхотов [также инструментовка Анданте Н. Я. Мясковского]. М.: Музыка, 1964.
30. Сонаты, вариации и фантазии для арфы (арфовая классика) / Ред.-сост. В. Б. Доброхотова и Б. В. Доброхотов. Вып. I–II. М.: Музыка, 1964.
31. Бах И. С. Полифонические произведения. В переложении для арфы / Сост., ред. и вст. статья Б. В. Доброхотова. М.: Музыка, 1973.
32. Бах И. С. Три сонаты для виолы да гамба и чембало (фортепиано) / Ред. Б. В. Доброхотов. С приложением партий виолончели и альта. М.: Музыка, 1974.

33. Миронов Л. Н. Трио Бетховена для фортепиано и виолончели: некоторые вопросы исполнения / Ред. Б. В. Доброхотова. Серия «В помощь педагогу-музыканту». М.: Музыка, 1974.
34. Алябьев А. А. Романсы и песни. Полное собрание для голоса в сопровождении фортепиано. Т. 1–4 / Сост., вст. ст., указатели, [восст. некоторых соч.] Б. В. Доброхотова; ред. Р. Рустамов. М.: Музыка, 1974–1977.
35. Бах И. С. Сонаты для скрипки и чембало (фортепиано) / Ред. Б. В. Доброхотова. [Клавир и партия. Ред. В. Артемов]. Вып. 1 (№ 1–3). М.: Музыка, 1975.
36. Бортнянский Д. С. Концертная симфония [B-dur] для фагота, арфы, фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели / Ред. и авт. предисл. Б. В. Доброхотов. [Карманная] партитура. М.: Музыка, 1976.
37. Бортнянский Д. С. Романсы и песни для голоса с фортепиано / Сост., [ред. и авт. предисл.] Б. В. Доброхотов, слова Ф.-Г. Лафермьера. М.: Музыка, 1976.
38. Бах И. С. Сонаты для скрипки и чембало (фортепиано) / Ред. Б. В. Доброхо-това. [Клавир и партия. Ред. В. Артемов]. Вып. 2 (№ 4–6). М.: Музыка, 1977.
39. Хандошкин И. Е. Сочинения для скрипки / Сост., публ., ред. и исследования И. М. Ямпольского и Б. В. Доброхотова. Коммент. Б. В. Доброхотова // Памятники русского музыкального искусства / Главн. ред. Ю. В. Келдыш. Вып. 12. М.: Музыка, 1988.
40. Бортнянский Д. С. Сын-соперник, или Современная Стратоника, опера в трёх действиях / Ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора, рус. либретто Т. Л. Щепкиной-Куперник, сценич. ред. М. Г. Дотлибова. Записана на грампластинку: Государственная республиканская академическая русская хоровая капелла им. А. А. Юрлова, худ. рук. С. Д. Гусев, хормейстер Р. К. Перегудова; Академический симфонический оркестр МГФ п/у М. В. Юровского. М.: Мелодия; Л.: Ленингр. з-д грп, 1988. № Гр Б–тим / 115.

II. Научные исследования, статьи, рецензии, комментарии

1. Виолончельные сюиты Иоганна Себастиана Баха. Дисс. … канд. иск. / [Науч. рук. М. И. Ямпольский]. Машинопись. М.: МГК, 1944.
2. Исторические концерты. Русская музыка XVIII и начала XIX вв. Е. И. Фомин / МГФ, ГЦММК. М.: Изд. отдел МГФ, 1947.
3. Исторические концерты. Русская музыка XVIII и начала XIX вв. А. А. Алябьев / МГФ, ГЦММК. М.: Изд. отдел МГФ, 1947.
4. Оперные замыслы С. В. Рахманинова; Неопубликованные камерные ансамбли С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. Сб. ст. и материалов / Под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1947. С. 89–106, 107–129.
5. От редакторов; Примечания // Рахманинов С. В. Два неоконченных квартета. М., 1947[1]. С. 2, 43.
6. [Предисловие и примечания] // Рахманинов С. В. Элегическое трио (g-moll) для фортепиано, скрипки и виолончели. М., 1947. С. 2.
7. А. А. Алябьев. Камерно-инструментальное творчество. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1948.
8. От редакторов; Примечания // Танеев С. И. Струнное трио (h-moll) для скрипки, альта и виолончели. М., 1948. С. 2, 35.
9. А. Н. Верстовский. Жизнь, театральная деятельность, оперное творчество. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1949.
10. Е. И. Фомин: биография отдельного лица. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1949.
11. От редакторов; Примечания // Бородин А. П. Квартет (D-dur) для флейты, гобоя (или скрипки), альта и виолончели. М.; Л., 1949. С. 2, 18–19.
12. От редакторов; Примечания // Бородин А. П. Неоконченное струнное трио [G-dur] для двух скрипок и виолончели. М.; Л., 1949. С. 2, 19–20.
13. Тексты для программ спектаклей ГАБТа СССР (объём от 7 до 15 страниц, 1949–1950): «Евгений Онегин» П. И. Чайковского; «Лебединое озеро» П. И. Чайковского; Берджих Сметана и его опера «Проданная невеста» (все – 1949); «Садко» Н. А. Римского-Корсакова; Станислав Монюшко и его опера «Галька»; «Вражья сила» А. Н. Серова (все – 1950).
14. Д. С. Бортнянский: биография отдельного лица. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950.

1 Подробное библиографическое описание издания находится в Разделе I. Так как здесь и далее приходится делать повторения, описания сокращены.

15. От редактора // Алябьев А. А. Квартет № 3 [C-dur] для двух скрипок, альта и виолончели. М.; Л., 1950. С. 2.
16. От редактора // Алябьев А. А. Трио [a-moll] для фортепиано, скрипки и виолончели. М.; Л., 1950. С. 2.
17. Предисловие // Бородин А. П. Неоконченное трио [D-dur] для фортепиано, скрипки и виолончели. М.; Л., 1950. С. 2.
18. Замечательный русский композитор. (К 100-летию со дня смерти А. А. Алябьева) // Советское искусство (газета). 1951. № 19, 6 марта.
19. Александр Александрович Алябьев (к 100-летию со дня смерти) // Советская музыка. 1951. № 4. С. 69–75.
20. От редактора // Алябьев А. А. Вариации на тему песни «Во саду ли, в огороде» для двух скрипок и виолончели. М.; Л., 1951. С. 2.
21. От редактора // Алябьев А. А. Соната ми минор для скрипки и фортепиано. М.; Л., 1951. С. 2.
22. От редактора // Бортнянский Д. С. Квинтет для скрипки, альта, виолончели, арфы и фортепиано. М.; Л., 1951. С. 2.
23. Государственный квартет Грузии // Советское искусство (газета). 1952. № 4, 12 января.
24. От редактора // Алябьев А. А. Квартет № 1 [Es-dur] для двух скрипок, альта и виолончели. М., 1952. С. 2.
25. От редактора // Алябьев А. А. Неоконченное трио (ми-бемоль мажор) для фортепиано, скрипки и виолончели. М., 1952. С. 2.
26. От редакторов // Танеев С. И. Квартеты для двух скрипок, альта и виолончели. Т. III–IV. М.; Л., 1952. С. 4–5 (т. III); 3–4 (т. IV).
27. Предисловие // Алябьев А. А. Песни для хора без сопровождения. М.; Л., 1952. С. 3–4.
28. Скрипичный мастер Евгений Витачек. [Средний раздел Введения; Польша; Русские скрипичные мастера] // Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Ред. Б. В. Доброхотова. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. С. 3–9. М.: Музыка, 1964. Изд. 2-е, [испр. и доп.]. С. 3–9, [11–17, 194–223].
29. От редактора // Алябьев А. А. Квинтет (c-moll) для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны. М., 1953. С. 2.
30. Предисловие // Фомин Е. И. Орфей, музыкальная трагедия (мелодрама). М., 1953. С. 3.
31. От редактора // Алябьев А. А. Две пьесы для трубы и фортепиано. М., 1954. С. 2.

32. От редактора // Алябьев А. А. Квинтет (ми-бемоль мажор) для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано. М., 1954. С. 2.
33. «Вариации на тему рококо» [рецензия на редакцию А. П. Стогорского] // Советская музыка. 1955. № 2. С. 148–149.
34. От редактора // Алябьев А. А. Симфония ми минор. М., 1955. С. 3.
35. (Совм. с В. А. Киселёвым). Автографы П. И. Чайковского в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Каталог-справочник / Под ред. В. А. Киселёва. – М.: Гос. муз. изд-во, 1956.
36. Народные песни в записях и обработках Алябьева // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Вып. 2 / Ред. А. С. Оголевец. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. С. 387–406.
37. «Берглиот» Эдварда Грига // Советская музыка. 1957. № 6. С. 116–117.
38. [От редактора] // Алябьев А. А. Увертюра к трагедии «Отступник, или Осада Коринфа». Для симфонического оркестра. М., 1957. С. 2.
39. Предисловие // Корелли А. Вариации на тему «Фолии». М., 1957. С. 3–4.
40. Вкладыши в программы Московской филармонии (публикации её издательского отдела, каждая на четыре малоформатные страницы; 1957–1962): Произведения для оркестра французских композиторов: Рамо, Куперен, Марэ, Пуленк (1957); Московский камерный оркестр (1957); [Stabat mater] Дж. Перголези (1958); Итальянская музыка XVII–XVIII веков (1958); Струнные квартеты ор. 18 Бетховена; Квартет им. А. П. Бородина; Дебюсси. Струнный квартет; Барток. Дивертисмент для струнного оркестра; Тринадцатый квартет Н. Я. Мясковского; Восьмой квартет Д. Д. Шостаковича (все – 1962).
41. (Совм. с А. А. Орловой). «Иван Сусанин» в оценке современников // М. И. Глинка. К 100-летию со дня смерти, 1857–1957 / Под ред. Е. М. Гордеевой. М.: Гос. муз. изд-во, 1958. С. 9–47.
42. Автографы М. И. Глинки в московских архивах; Крестьяне села Новоспасского о Глинке // Там же. С. 332–357, 361–367.
43. На концертах Штутгардского оркестра // Музыкальная жизнь. 1959. № 20. С. 9.
44. Джульярдский квартет (6 октября, Большой зал консерватории) // Советская музыка. 1961. № 12. С. 106–107.
45. Испанский гитарист (3 октября, зал имени Чайковского) [Н. Альфонсо] // Советская музыка. 1961. № 12. С. 107.

46. Квартет Парренен (Большой зал консерватории) // Советская музыка. 1962. № 4. С. 111.
47. Второе рождение серенады [Серенада Глинки на темы оперы Доницетти «Анна Болейн»] // Советская музыка. 1962. № 5. С. 104–105.
48. «Двадцать две краски» [квартет им. Бородина] // Советская музыка. 1962. № 12. С. 96–97.
49. Король гитары [Дж. Вильямс] // Советская музыка. 1962. № 12. С. 97–98.
50. А. Н. Верстовский и его опера «Аскольдова могила» / Серия «Путеводители по операм». М.: Гос. муз. изд-во, 1962.
51. Бранденбургские концерты И. С. Баха / Серии «В помощь слушателям университетов культуры» и «Библиотека слушателя концертов». М.: Гос. муз. изд-во, 1962.
52. Аргентинская гитаристка [М. Л. Анидо] // Советская музыка. 1963. № 4. С. 99–100.
53. Контрабасист-виртуоз [Р. М. Азархин] // Советская музыка. 1963. № 12. С. 78–79.
54. От редакторов; Комментарии // Верстовский А. Н. Аскольдова могила. Романтическая опера в шести картинах. М., 1963. С. 3–7, 340–342.
55. Альтисты и арфисты. На конкурсах // Советская музыка. 1964. № 4. С. 108–109.
56. (Совм. с В. Б. Доброхотовой). Вступительная статья // Сонаты, вариации и фантазии для арфы (арфовая классика). Вып. I. М., 1964. С. 3–9.
57. Сонаты для арфы // Советский музыкант. 1965. № 1–2, 13 января.
58. Конкурс мастеров смычковых инструментов // Музыкальная жизнь. 1966. № 13. С. 7.
59. Александр Алябьев. Творческий путь. М.: Изд-во «Музыка», 1966.
60. Е. И. Фомин. Орфей, музыкальная трагедия (мелодрама) / Текст Я. Б. Княжнина. Ред. Б. В. Доброхотова // Комплект из 2-х грампластинок. «Мелодия» Д18243–6 (1966). Буклет (аннотация) 3 с.
61. 2 ноября, Концертный зал Всесоюзного дома композиторов [Государственный камерный ансамбль Армении] // Советская музыка. 1967. № 2. С. 75–76.
62. Московская консерватория в воспоминаниях [рецензия на сборник «Воспоминания о Московской консерватории», 1966] // Советская музыка. 1967. № 2. С. 140–142.

63. Заслуженный успех [класса В. В. Борисовского] // Советский музыкант. 1967. № 11, 15 мая.
64. Вечер арфы // Советский музыкант. 1967. № 12, 31 мая.
65. Вокальные вечера. На концертах Э. Москвитиной // Советская музыка. 1967. № 6. С. 62–63.
66. Александр Черепнин – композитор и пианист // Музыкальная жизнь. 1967. № 14. С. 6.
67. Вечер класса К. А. Эрдели // Советская музыка. 1967. № 8. С. 98–99.
68. Доброе содружество музыкантов // Советская музыка. 1967. № 10. С. 106–107.
69. Русская арфистка К. А. Эрдели и её книга // Эрдели К. А. Арфа в моей жизни / Общ. ред. Б. В. Доброхотова. М.: Музыка, 1967. С. 3–17.
70. К 80-летию К. А. Эрдели // Советская музыка. 1968. № 6. С. 88–89.
71. Евстигней Фомин. М.: Музыка, 1968.
72. Виолончелисты // …Имени Чайковского. Сб. статей о Третьем международном конкурсе музыкантов-исполнителей / Сост. и общ. ред. А. Медведева. М.: Изд-во «Музыка», 1970. С. 150–171.
73. Вместе с бойцами // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. Статьи, воспоминания. М.: Музыка, 1970. С. 196–203.
74. 16 февраля. 25 лет со дня смерти (1946) советского скрипичного мастера Евгения Фанцевича Витачека (родился 29 апреля 1880 года) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1971. Справочное пособие / Ред. И. Уварова. М.: Музыка, 1970. С. 24–27.
75. Анатолий Любимов (гобой) // Грампластинка СМ 03185–6 (1972). Буклет (аннотация) 3 с.
76. К. А. Эрдели // Советский музыкант. 1971. № 10, 23 июня.
77. Творец поющих инструментов (к 100-летию со дня рождения Т. Ф. Подгорного) // Музыкальная жизнь. 1973. № 22. С. 18–19.
78. Предисловие // Бах И. С. Полифонические произведения. В переложении для арфы. М., 1973. С. 2.
79. Статьи в «Музыкальной энциклопедии» (1973–1982): т. 1 (1973) – Абель К. Ф., Альбан К., Альдрованди К., Амати семья, Бергонци семья, Вальтер-Кюне Е. А., Ватло семья, Верстовский А. Н., Вуарен Ж. Ф., Галлиньяни Г., Гальяно семья, Гваданьини семья, Гварнери семья; т. 2 (1974) – Гранжани М., Гримм К., Гроблич семья, Далль'Окка семья, Данкварт семья, Дизи Ф. Ж., Драгонетти Д., Дулова В. Г., Иордан И. Н., Капела А., Контрабас, т. 3 (1976) – Котляров Б. Я., Кочергин А. С., Крумхольц Я. Б., Кулик Я., Лами А. Ж., Маджини Дж. П., Маре М., Марешаль М., Монтаньяна Д., Надерман Ф. Ж., Немешшаньи Ш. Ф., Нюрнбергер семья; т. 4 (1978) – Ортис Д. Ю, Парфёнов Н. Г. (совм. с А. Т. Парфёновым), Педаль арфовая, Пеккер Г. И., Пиларж К., Подгрифок, Подставка, Поссе В., Пэриш-Альварс Э., Ренье А., Репина Н. В., Розетка, Рокки С., Сабалета Н., Саккони С. Ф., Сакс А. А. Ж., Сальседо К., Симандль Ф.; т. 5 (1981) – Симпсон К., Смолянский Я. М., Смычок, Страдивари А., Тильке И., Томашов Д. П., Турт Ф., Фазано Р., Форкре А.; т. 6 (1982) – «Хилл и сыновья», Цабель А. Г., Шано братья, Эберле Я. У., Эдлингер семья, Эйхенвальд И. И., Эрар С., Эрвелуа де Кэ Л., Эрдели К. А., Эфы.
80. 5 марта. 100 лет со дня рождения (1873) русского советского скрипичного мастера Тимофея Филипповича Подгорного (умер 20 июня 1958 года) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1973. Справочное пособие / Сост. И. Уварова. М.: Музыка, 1972. С. 41–42.
81. Мария Гамбарян // Музыкальная жизнь. 1974. № 14. С. 4.
82. Екатерина Алексеева // Музыкальная жизнь. 1974. № 22. С. 9.
83. Возникновение и эволюция контрабаса; Указатель имён // Контрабас: история и методика. Учебное пособие для музыкальных вузов / Ред.-сост. Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1974. С. 5–19, 329–334.
84. (Совм. с Н. В. Савченко) Исполнительство, педагогика, литература: XVIII–XIX вв.; Советские контрабасисты // Там же. С. 20–83, 95–131.
85. Играет Леопольд Андреев (контрабас) // Грампластинка 33 С 04715–16 (1974). Буклет (аннотация) 3 с.
86. От редактора // Бах И. С. Три сонаты для виолы да гамба и чембало (фортепиано). М., 1974. С. 2.
87. Романсы А. А. Алябьева // Алябьев А. А. Романсы и песни. Полное собрание для голоса в сопровождении фортепиано. Т. 1. М., 1974. С. 5–8.
88. 4 декабря. 150 лет со дня рождения (1825) русского поэта Алексея Николаевича Плещеева (умер 26 сентября 1893 года) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1975. Справочное пособие / Сост. и ред. З. К. Гулинская. М.: Музыка, 1974. С. 128–129.
89. 1 июля. 150 лет со дня рождения Карла Бехштейна (1826–1900); 350 лет со дня рождения Андреа Гварнери (1626–1698) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1976.

Справочное пособие / Сост. Н. Н. Соколов. М.: Музыка, 1975. С. 99–100, 170–171.
90. [От редактора] // Бах И. С. Сонаты для скрипки и чембало (фортепиано). Вып. 1 (№ 1–3). М., 1975. С. 2.
91. (Совм. с А. Н. Глумовым). Александр Плещеев // Музыкальное наследство. М.: Музыка, 1976. Т. 4. С. 28–72.
92. Предисловие // Бортнянский Д. С. Концертная симфония [B-dur] для фагота, арфы, фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели. М., 1976. С. 2.
93. Предисловие // Бортнянский Д. С. Романсы и песни для голоса с фортепиано. М., 1976. С. 5–6.
94. 20 февраля. 100 лет со дня рождения Ксении Александровны Эрдели (1878–1971); 4 марта. 300 лет со дня рождения Антонио Вивальди (1678–1741) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1978. Справочное пособие / Сост. и ред. Т. Сергеева. М.: Музыка, 1977. С. 31–34, 45–46.
95. Несколько штрихов к портрету К. А. Эрдели // Советский музыкант. 1978. № 3, 22 февраля.
96. Антонио Вивальди. К. 300-летию со дня рождения // Музыкальная жизнь. 1978. № 4. С. 15–16.
97. Контрабас solo [А. В. Михно] // Советская музыка. 1978. № 10. С. 81–82.
98. Виола да гамба. Мысли и раздумья исполнителя // Музыкальная жизнь. 1978. № 23. С. 22–23.
99. Хуго Беккер и его труд «Техника и искусство игры на виолончели» // Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / Вст. статья, коммент. и ред. перевода Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1978. С. 5–12.
100. Оперная примадонна старой Москвы [Н. В. Репина] // Музыкальная жизнь. 1979. № 17. С. 18–19.
101. 29 апреля. 100 лет со дня рождения Евгения Францевича Витачека (1880–1946); 12 мая. 225 лет со дня рождения Джованни Баттиста Виотти (1755–1824) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1980. Справочное пособие / Сост. Н. Н. Соколов. М.: Музыка, 1979. С. 64–66, 79–81.
102. П. Н. Долгов и его книга о квартетах Бетховена // Долгов П. Н. Смычковые квартеты Бетховена / Общ. ред. Б. В. Доброхотова. М.: Музыка, 1980. С. 3–16.
103. 24 января. 185 лет (1857) со дня первой постановки оперы А. Н. Верстовского «Громобой» // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1982. Справочное пособие / Сост. Н. Н. Соколов. М.: Музыка, 1981. С. 11–13.

104. Радость совместной работы с Юрловым // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сост. и авт. предисл. И. Б. Марисова, ред. Г. В. Свиридов. М.: Сов. композитор, 1983. С. 35–39.
105. Встречи с Асафьевым // Музыкальная жизнь. 1984. № 14. С. 7–8.
106. И. Е. Хандошкин // История русской музыки. В 10 т. Т. 3: XVIII век. Ч. 2 / Ред. колл.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М.: Музыка, 1985. С. 226–241.
107. Предисловие ко второму изданию // Дубинин Н. А. Ремонт смычковых музыкальных инструментов. Изд. 2-е, испр. и доп. / Под ред. Б. В. Доброхотова, рецензент Б. В. Доброхотов. М.: Легпромбытиздат, 1986. С. 4.
108. Предисловие; Стиль Е. И. Хандошкина // Хандошкин И. Е. Сочинения для скрипки / Сост., публ., ред. и исследования И. М. Ямпольского и Б. В. Доброхотова. Коммент. Б. В. Доброхотова // Памятники русского музыкального искусства / Главн. ред. Ю. В. Келдыш. Вып. 12. М.: Музыка, 1988. С. 7–9, 272–280.
109. Доброхотов Б. В., Свободов В. А. Исполнительские особенности гамбовых сонат И. С. Баха // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 99. М.: ГМПИ, 1988. С. 94–113.
110. Возрождение виолы да гамба в XX веке // Исполнительское искусство. Виолончель, контрабас, арфа / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 119. М.: ГМПИ, 1992. С. 71–79.
111. Она была большим человеком и музыкантом [М. В. Юдина] // Музыкальная жизнь. 1999. № 8, август. С. 3–5.
112. [Воспоминания о Шостаковиче] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И. А. Бобыкина. Науч. ред. М. В. Есипова, М. П. Рахманова. М.: РИФ «Антиква», 2000. С. 514–521.
113. О своей творческой жизни // Вопросы инструментоведения. Материалы VI Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» / Отв. ред. И. В. Мациевский, ред.-сост. В. А. Свободов. СПб.: РИИИ, 2007. Вып. 6. С. 13–19.

III. Сохранившаяся аудиозапись в качестве исполнителя

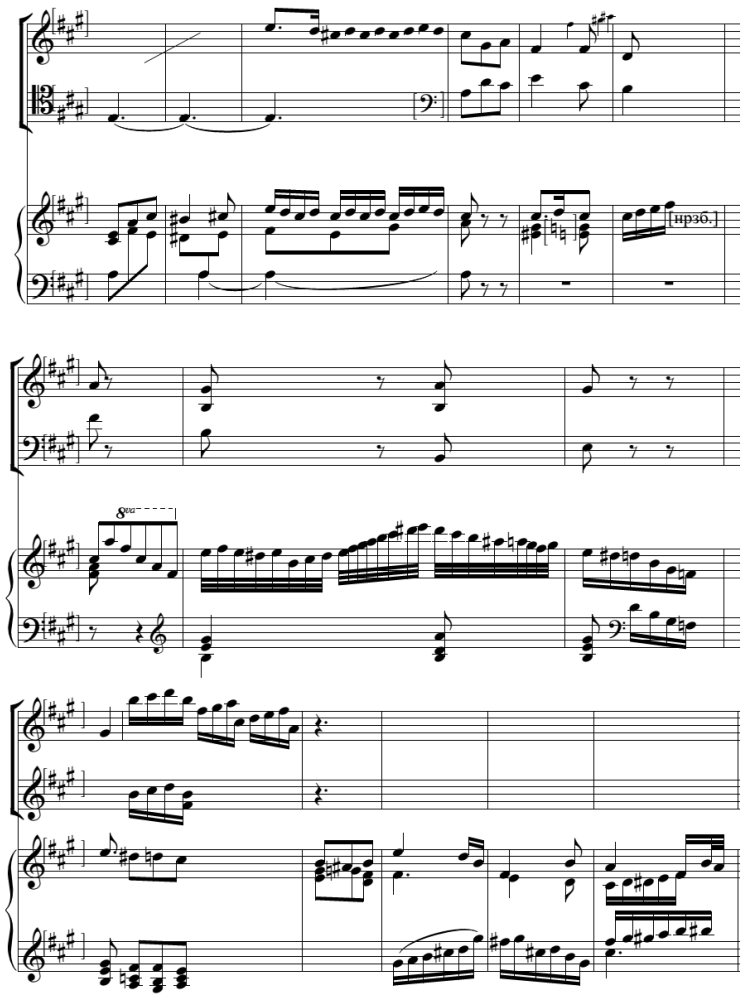
Бах, Глюк, Рамо, Люлли, Марэ, Пёрселл, Гайдн. Исполнители: Баршай Рудольф, альт; Доброхотов Борис, виола да гамба; Докшицер Тимофей, труба; Григорьева Нина, меццо-сопрано; Корнеев Александр, флейта; Лилл Джон, фортепиано; Морейра Артур, фортепиано; Морозова Ирина, виола да гамба // Rudolf Barshai Edition. Historical Russian Archives. CD 1–10. CDVP 038614. CD 1–3.

MP3 Марэн Марэ – «Волынка». Борис Доброхотов и Ирина Морозова (виолы да гамба), Московский камерный оркестр под руководством Рудольфа Баршая
http://sias.ru//upload/music/2021-25/petukhova.mp3

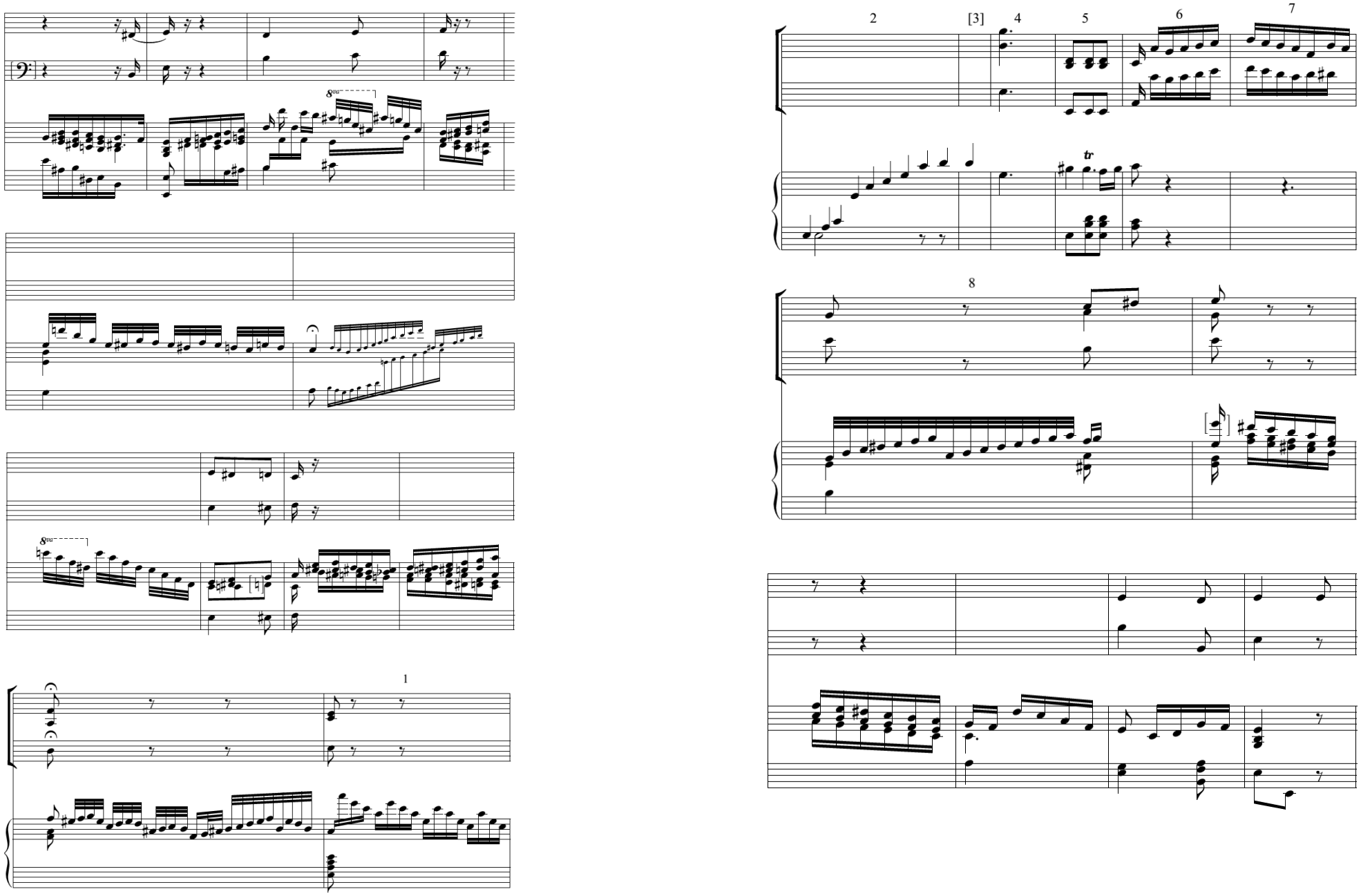
Приложение 2

Нотные примеры, не вошедшие в текст статьи[2]

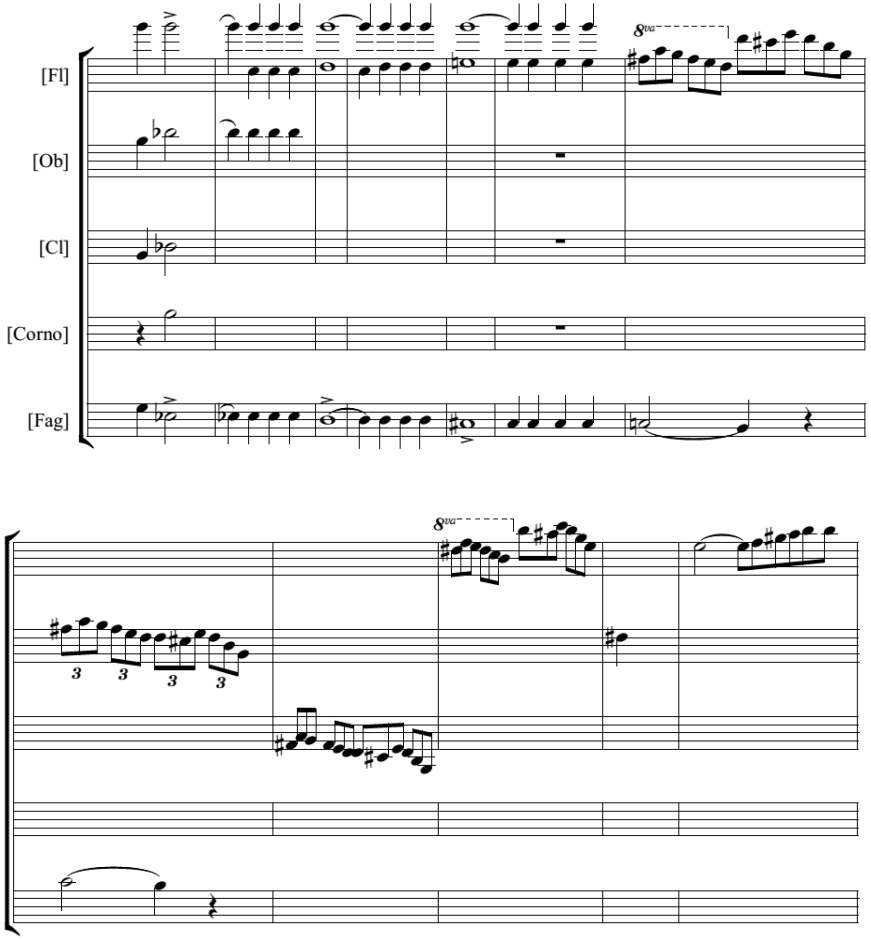
Пример 1. Алябьев. Большое трио a-moll. Ч. II. Купированный в издании раздел (38 тактов).



2 Благодарю сотрудников ScoresMaker Company за быстрый и качественный набор специфического текста набросков, переписанного мною отнюдь не каллиграфическим почерком.

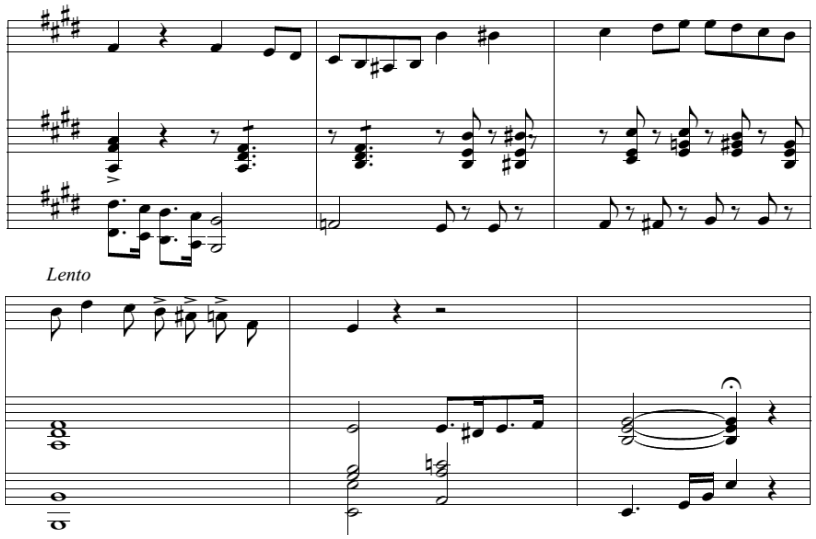

8va
8va
1
2
[3]
4
5
6
7
tr
8

Пример 2. Эскиз пьесы для духовых в форме сонатного allegro. Купированный в издании набросок последнего сохранившегося раздела (12 тактов)[3].

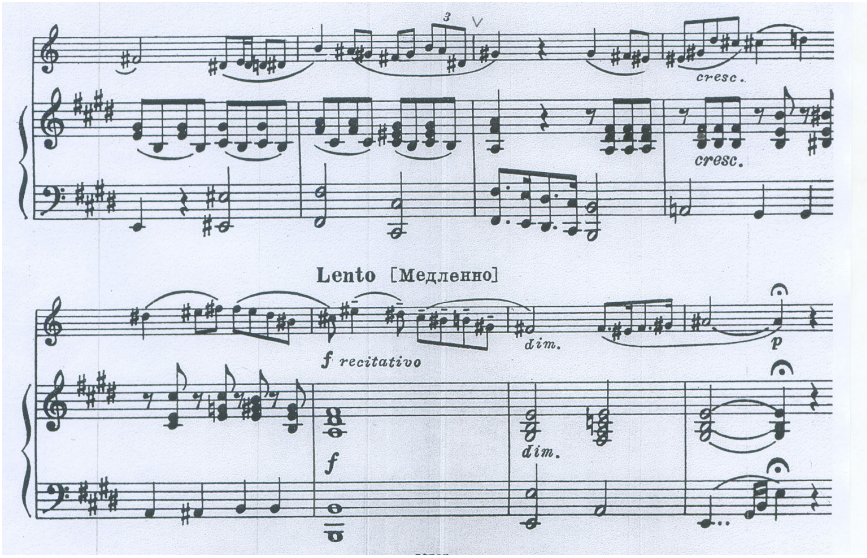


3 Оставленные в тактах 7 и 10 автографа пометы «C—-» могут означать как подъём на октаву выше, так и, допустим, передачу текста кларнету или валторне. Получающиеся при этом разные тональные комбинации (g-moll или G-dur–e-moll) вполне укладываются в стиль мышления Алябьева.

Пример 3-a. Романс Алябьева e-moll – E-dur (1846), заключительные такты.

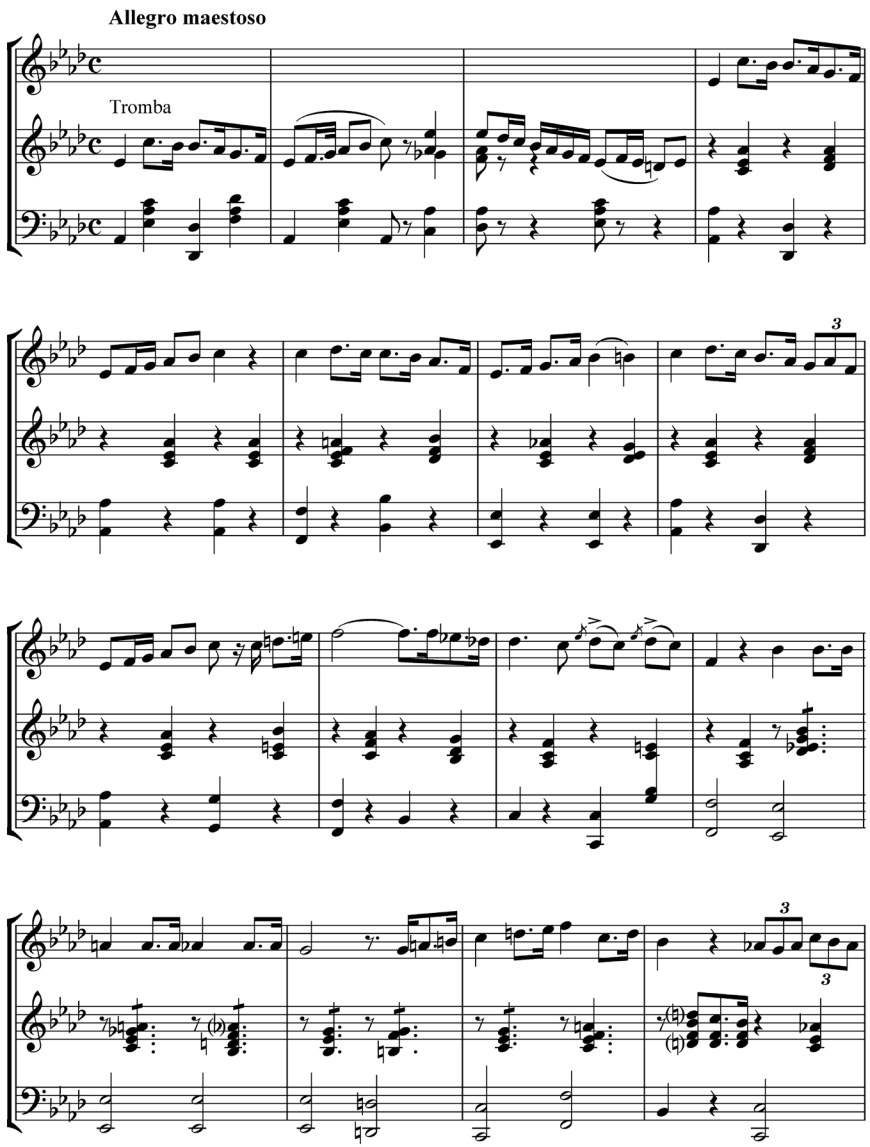


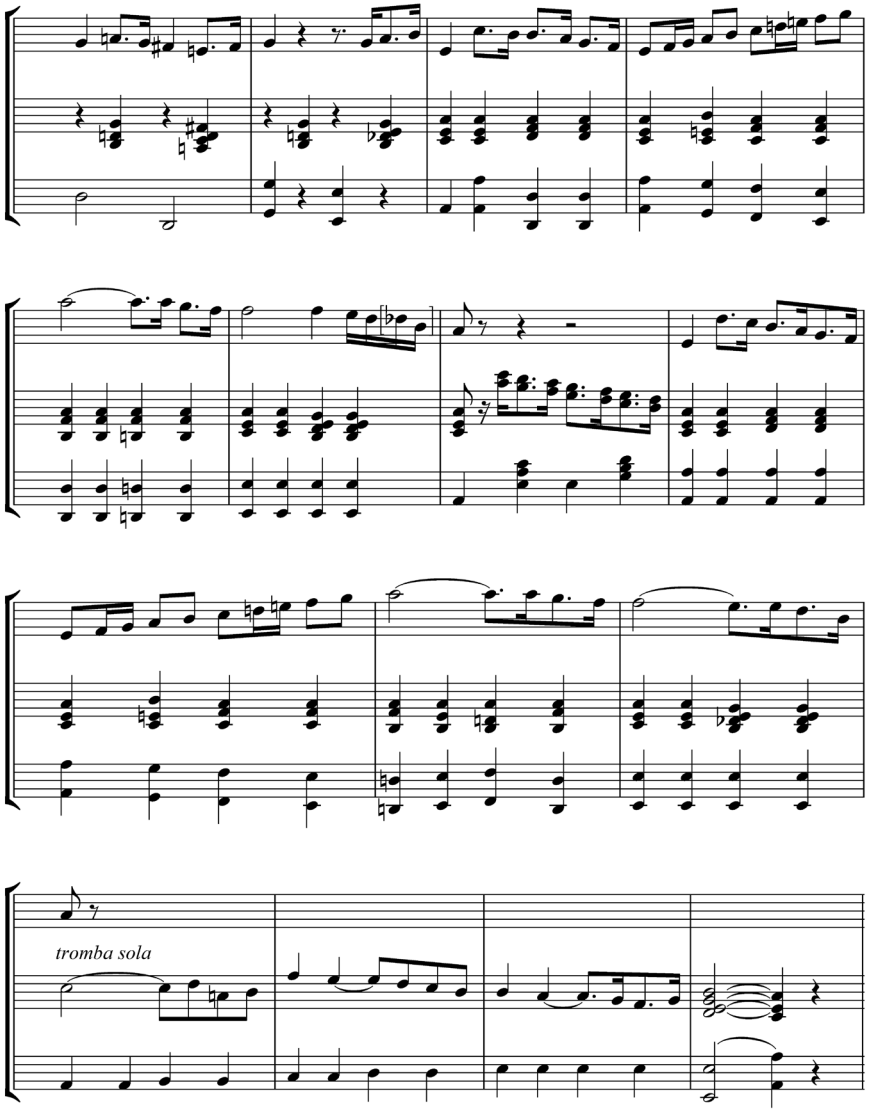
Пример 3-b. Пьеса для трубы в редакции Доброхотова (1954), заключительные такты (здесь начиная с т. 3)[4].



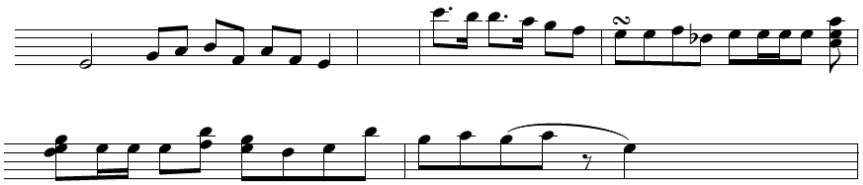
4 Сольные партии обоих сочинений, в оригинале записанные in C, у Доброхотова, естественно, транспонированы in B.

Пример 4-а. Романс Алябьева с солирующей трубой (1846).

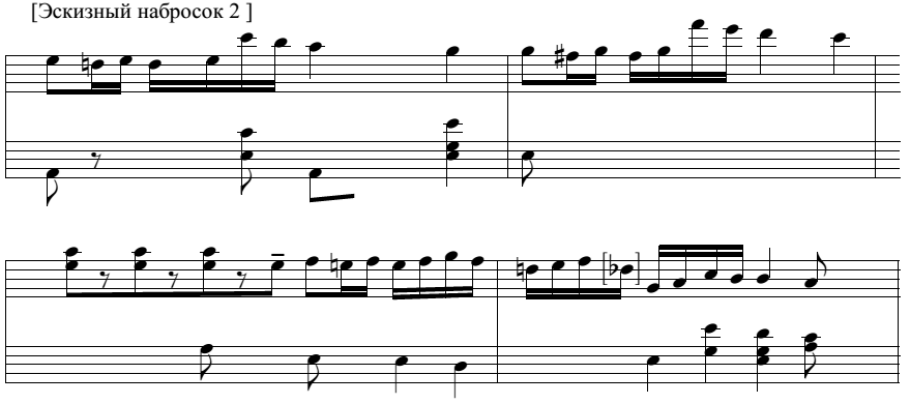




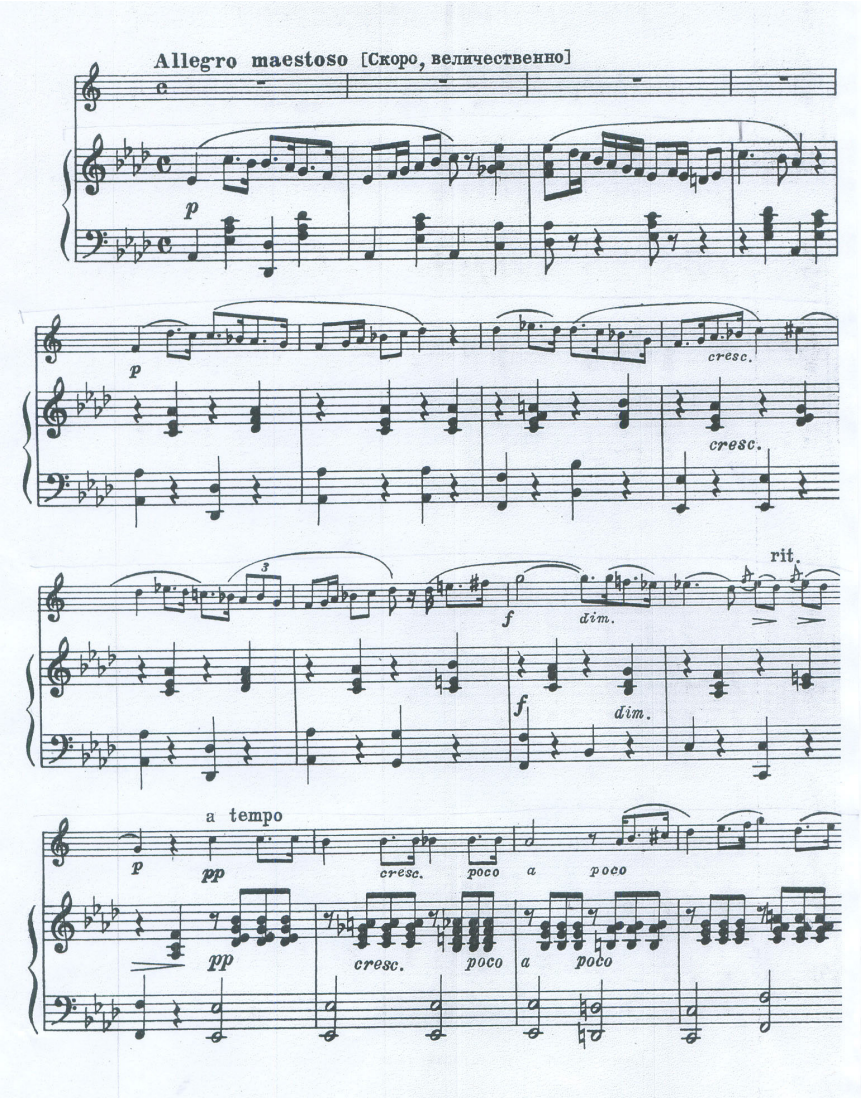
[Эскизный набросок 1]



[Эскизный набросок 2]



Пример 4-b. Пьеса для трубы в редакции Доброхотова (1954).



meno mosso

rit.

a tempo

cresc.

cresc.

dim.

dim.

rit. molto