

Римский-Корсаков в работе над «Женитьбой» М. П. Мусоргского

Статья посвящена редакторской работе Н. А. Римского-Корсакова над оперой М. П. Мусоргского «Женитьба». Рассматриваются клавирный автограф Мусоргского 1868 года с пометами редактора, клавир в издании 1908 года и рукописная партитура Римского-Корсакова (оркестровка начала первой сцены оперы). Текстологический анализ позволяет выделить две взаимодействующие тенденции, обозначаемые автором статьи как «техническое» и «творческое» редактирование. При подготовке клавира к изданию редактором заявлена чисто практическая цель (создать версию, удобную для исполнения), творческие же решения возникают отчасти непреднамеренно. В неоконченном партитурном автографе Корсакова творческий характер решений изначально подразумевается, а вносимые Корсаковым в текст Мусоргского изменения подчинены задачам инструментовки и выступают в качестве «технических».

Ключевые слова: «Женитьба», М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, автограф, редакция, партитура, оркестровка, клавир.

Мысль написать оперу на прозаический текст комедии Н. В. Гоголя была «подсказана» М. П. Мусоргскому, как известно, в начале 1868 года А. С. Даргомыжским «в шутку» и Ц. А. Кюи «не в шутку»¹. Мыслившееся композитором «совершенно невероятное событие в трех действиях» обрело реальные очертания в виде одного первого действия оперы в четырех сценах. Клавир был окончен Мусоргским в чрезвычайно сжатые сроки (11 июня — 8 июля 1868 года). «Вещь необычайная по курьезности и па-

¹ Из письма Мусоргского В. В. Стасову от 2 января 1873 г. Письмо сопровождало рукопись «Женитьбы», подаренную композитором Стасову в день его рождения.

радоксальности, полная новизны и местами большого юмора»² в то же время, по мнению А. П. Бородина, носила на себе «печать слишком спешного труда»³.

Записанное композитором первое действие «Женитьбы» поразило современников не только дерзостью и необычностью замысла, но и оригинальностью его воплощения. По свидетельству Римского-Корсакова, «все были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами, недоумевали перед некоторыми аккордами и гармоническими последовательностями»⁴. В. В. Стасов, отмечая еще не оцененное современниками новаторство Мусоргского в его «Женитьбе», констатировал: «В настоящую минуту эта смелая, небывало-оригинальная попытка кажется большинству тех, кто ее знает, лишь непозволительной, капризной дерзостью»⁵. Но даже в 1906 году Римский-Корсаков признавал, что «вытащенное на свет Божий сочинение это поразило всех остроумием в связи с какою-то *предвзятой немусыкальностью*» (выделено автором. — М. В.)⁶. Лишь с течением времени к слушателям пришло понимание: именно работа со словом стала для Мусоргского «ступенью к новому уровню конкретности, точности и образности *музыкального языка*»⁷ (выделено мной. — М. В.).

Как известно, впервые клави́р «Женитьбы» был издан под редакцией Римского-Корсакова в 1908 году. Клави́р включал первый акт оперы. По свидетельствам современников, Корсаков планировал инструментовать этот акт, но не успел полностью осуществить задуманное. В своей «Летописи» Римский-Корсаков касается истории редактирования «Женитьбы», сообщая среди прочего: «Дошла очередь и до знаменитой „Женитьбы“. По соглашению со Стасовым, до сих пор скрывавшим эту рукопись в стенах Публичной библиотеки от любопытных взоров, в один прекрасный вечер „Женитьба“ была исполнена у меня дома <...>. Обдумав и обсудив, как поступить, я решился, к великому удовольствию В. В. Стасова, передать это сочинение для издания Бесселю, предварительно пересмотрев его и сделав необходимые поправки и облегчения с мыслью оркестровать когда-нибудь для исполнения на сцене»⁸.

² Письмо А. П. Бородина жене от 26 сентября 1968 года // Мусоргский М. Статьи и материалы. М., 1932. С. 114.

³ Мусоргский М. Статьи и материалы. С. 114.

⁴ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. С. 82.

⁵ Стасов В. М. П. Мусоргский. Биографический очерк // Стасов В. Избранные статьи о Мусоргском. М., 1952. С. 91.

⁶ Римский-Корсаков Н. Летопись... С. 296.

⁷ Фрид Э. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование. Л., 1981. С. 18.

⁸ Римский-Корсаков Н. Летопись... С. 296.

В фонде Н. А. Римского-Корсакова в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки⁹ хранятся материалы, относящиеся к истории его редактирования оперы Мусоргского. Это клавиш Мусоргского с редакторской правкой Римского-Корсакова (РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 424) и партитура начала первой сцены первого действия, выполненная Корсаковым (РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 425). Важным источником, в котором отразилась работа Римского-Корсакова, выступает не только автограф Мусоргского — с непосредственными следами работы редактора, но и печатный текст в издании Бесселя.

Автограф Мусоргского представляет собой собрание не сшитых между собой двойных листов альбомного формата 38,2×25,8 см (16-линейная нотная бумага, первые два двойных листа — титульные — 14-линейная и 10-линейная нотная бумага), всего 47 листов. Основная часть редакторских действий выполнялась Римским-Корсаковым в автографе Мусоргского простым карандашом. Но имеются также пометы синим карандашом и чернилами. Корсаков в процессе основного редактирования в данном автографе зачеркивает карандашом какой-либо элемент текста Мусоргского и выписывает над или под ним «исправленный» вариант (часто он сопровождается стрелкой и указанием: «Так:») ¹⁰.

Автограф «Женитьбы» Мусоргского со следами редактирования позволяет проследить процесс работы Римского-Корсакова, осуществлявшийся сразу в нескольких аспектах. В этом процессе можно выделить две главные стороны — редактирование техническое и редактирование творческое. Причем техническое редактирование на определенной стадии соприкасается с творческим и плавно переходит в него. В соответствии с целями, поставленными редактором перед собой, техническое редактирование может решать следующие задачи:

1) Корректурa текста — редактор идет за автором, исправляет имеющиеся в тексте авторские описки, добавляет пропущенные в тексте знаки альтерации, штили, пропущенные ноты и так далее.

2) Изложение отдельных партий с учетом удобства их последующего исполнения музыкантами — здесь редактор подчиняет свои действия соображениям практического свойства. Например, записывает партию в удобном ключе, «выравнивает» метр, передвигает поддерживающий аккорд фортепиано в паузу перед вокальной репликой. На этой стадии, на наш взгляд, техническое редактирование, подчиняясь поначалу сугубо

⁹ Далее — РНБ.

¹⁰ Например, на л. 4 автографа Римский-Корсаков записывает чернилами фортепианную партию на пустых строчках над зачеркнутой волнистой линией простым карандашом партией фортепиано Мусоргского.

практическим требованиям, в процессе работы может перерастить рамки поставленной технической задачи: редактор здесь выбирает решения исходя из собственных творческих предпочтений.

Собственно же творческое редактирование происходит в тех случаях, когда редактор следует в своих действиях в первую очередь собственному композиторскому чутью (что, конечно, не исключает заботы об удобстве исполнения произведения и других факторах).

Судя по имеющимся в нотном тексте Мусоргского исправлениям, Римский-Корсаков стремился в первую очередь к тому, чтобы дать более удобное («правильное», по его выражению) для исполнителя изложение фортепианной партии, о чем сам сообщал в Предисловии к клавиру¹¹. Так, Корсаков, исходя из конкретного случая, записывает на протяжении всей первой сцены партию правой руки то в басовом, то в скрипичном ключе (у Мусоргского она чаще дана в скрипичном), во второй сцене аналогично он поступает с партией левой руки, записанной Мусоргским на строке правой руки (л. 15 и далее). Для этого он пользуется ранее описанным приемом: простым карандашом зачеркивает волнистой линией отдельные участки текста Мусоргского в партии фортепиано (например, на л. 3 зачеркнуты не только ноты, но также лиги и ключи), после чего выше — на двух пустых нотных строках под вокальной партией — записывает чернилами партию фортепиано в новом ключе. Попутно Корсаков облегчает «неисполнимые» аккорды (например, заменяет октавы в среднем голосе одним звуком в тт. 3–4), снимает удвоения звуков в гармониях (с. 21 по изданию 1908 года, реплика Фёклы «Устарела я, отец мой, чтоб врать»).

Римский-Корсаков в предисловии к изданию клавира «Женитьбы» 1908 года указал на задачи технического редактирования, обусловленные практическими целями. Говоря о мелких изменениях, внесенных им в текст Мусоргского, Римский-Корсаков пишет: «в виду возможности оркестровки произведения Мусоргского, чтобы таковая, будет ли она сделана мною, или кем-либо другим, [опера] могла бы явиться в виде партитуры, *вполне согласной с издаваемым ныне клавирауцугом*. Следует помнить, что исполнение подобного произведения с оркестром, несомненно, представит большую трудность, чем исполнение под фортепиано, а *потому уравнение размера и перемещение аккордов речитатива на моменты пауз, при исполнении с оркестром, будут иметь важное значение в смысле свободы*

¹¹ «Правописание некоторых моментов переименовано на более правильное <...>. Кое-что для большей ясности перенесено в другой ключ или на другую нотную строку» (Римский-Корсаков Н. Предисловие // Мусоргский М. Женитьба. СПб.: Бессель и К°, 1908. С. 1).

и *непринужденности передачи*¹² (выделено мной. — М. В.). Относительно перемещений аккордов в партии фортепиано композитор сообщал, что «в виду достижения по возможности свободного исполнения, требуемого духом самого произведения, некоторые аккорды речитативов, совпадавшие с началом или концом голосовых фраз, мною перенесены в моменты пауз в голосе (прием, известный каждому оперному дирижеру)¹³».

Однако между высказанной самим Римским-Корсаковым позицией и результатом его редакторских действий в автографе (а затем и в издании) «Женитьбы» возникло противоречие. Произведенные редактором изменения не только послужили достижению заявленной им же самой цели практического удобства исполнения, но и внесли определенный художественный эффект¹⁴ в текст Мусоргского.

Например, на первый взгляд, сугубо практическое удлинение Корсаковым последнего такта в первом монологе Подколесина (сохранение размера $\frac{4}{4}$ с добавлением пауз) вносит новый нюанс в драматургическое течение формы: рефрен¹⁵ и первый эпизод сильнее разделяются между собой (ил. 1а, 1б).

Ил. 1а. Реплика Подколесина. Клавир 1908 года издания, с. 7 (Мусоргский)

Ил. 1б. Реплика Подколесина. Автограф № 424, л. 5 об. (Римский-Корсаков)

¹² Римский-Корсаков Н. Предисловие // Мусоргский М. Женитьба. С. 1.

¹³ Там же.

¹⁴ В частности, работа Римского-Корсакова с паузами в тексте Мусоргского не могла не изменить драматургического течения формы, поскольку, как отмечает Г. Гурьев, «пауза в оперной драматургии всегда несет в себе совершенно конкретное сюжетно-действенное и психологическое содержание <...> Каждая пауза или фермата представляет собою не только элемент музыкальной формы, перерыв <...>, но активную „формулу перехода“ от действия или внутреннего состояния к другому, из одного темпо-ритма в другой (иногда совершенно противоположный)» (Гурьев Г. Темпо-ритм в оперном исполнительстве // Вопросы оперной драматургии. С. 46).

¹⁵ В первой сцене «Женитьбы» образуется свободно трактованная Мусоргским рондообразная форма, в которой роль рефрена выполняет инструментальная тема Подколесина, а эпизодами являются диалоги со Степаном.

Во втором монологе Подколесина (л. 10 — л. 10 об) возникшие в конце тактов паузы расчлняют цезурами речь героя («и прочей мелюзге,/ молокосно что-то!//»), придавая его высказываниям степенность и важность. В записи Мусоргского же (между репликами — лишь восьмая пауза) возник эффект «бормотания» Подколесина.

Наибольшее количество «разночтений» между записью Мусоргского и редакторской правкой Римского-Корсакова в автографе наблюдается в диалогических эпизодах первой сцены. Очевидно, не определяя для себя специально такой цели, Корсаков по-своему решает стоявшую в свое время перед Мусоргским в его «Женитьбе» задачу композиции диалога¹⁶. Декларативно отрицая сложившиеся оперные традиции, Мусоргский не использовал здесь систему «диалогических скреп»¹⁷, прямолинейно отразив в музыкальном плане речевой диалог героев (тогда как в диалогических сценах «Бориса Годунова» — а новаторство здесь связано, в числе прочего, с введенными Мусоргским речитативами и речитативными диалогами, — композитор открытому тексту «предпочитает план тайного, скрытого подтекста, резко противоречащего внешней форме выражения»¹⁸).

По наблюдению В. В. Виноградова, речи героев в диалогах Гоголя «при лексическом разнообразии <...> однообразны по принципам их построения»¹⁹. В работе Римского-Корсакова над текстом Гоголя-Мусоргского, на наш взгляд, проявилось стремление преодолеть отмеченную статичность (варьированием метра, изменением соотношения партий вокалистов и партии фортепиано). Корсаков то усиливает драматургическую напряженность диалога (подчеркивая бесконечность, бессмысленность вопроса слуги скучающим хозяином), то придает всей сцене игровой характер.

В первом диалоге Римский-Корсаков в некоторых случаях «сталкивает» реплики героев (вопрос Подколесина — ответ Степана), не только снимая авторские паузы, но и соединяя два такта в один (л. 5 об. — л. 6). Слуга у Римского-Корсакова своими ответами как бы перебивает Подколесина,

¹⁶ Как указывает И. Я. Беленкова, это была комплексная проблема, связанная с вопросом «организации реплик в связи с содержанием общения, типом речевой ситуации, характеристикой образа героя и развитием театрального действия» (Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского и их развитие в советской опере // М. П. Мусоргский и музыка XX века. Сборник статей / Сост. Г. Л. Головинский. М., 1990. С. 110).

¹⁷ См. об этом: Винокур Т. О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи // Исследования по грамматике русского языка. М., 1975.

¹⁸ Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского... С. 129.

¹⁹ Виноградов В. Гоголь и «натуральная школа». Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 291.

тогда как у Мусоргского Подколесин «ждет» ответов Степана («Не приходила сваха? — Нет»; «Что ж он? Шьёт фрак? — Шьёт»; (ил. 1а-б, 2а-б).

Ил. 2а. Клавир, с. 7 (Мусоргский)

Ил. 2б. Автограф № 424, л. 6. (Римский-Корсаков)

В диалоге о ваксе смысловые акценты оказываются расставлены композиторами по-разному. У Мусоргского реплика Степана «Пробовал» с аккордом у фортепиано звучит на фоне «зависшего в воздухе» утверждения Подколесина: «Ты пробовал чистить...». Подколесин как будто неожиданно для самого себя приходит к вопросу: «блестит?»²⁰ (ил. 3а).

В изложении же Римского-Корсакова (он зачеркивает простым карандашом размер $\frac{3}{4}$ в партиях, четвертные паузы в начале такта, вписывает паузы в конце такта в партии фортепиано, стрелкой указывает четвертную паузу на строке Степана, на которую приходится аккорд у фортепиано) ответ Степана «Пробовал» является своеобразной смысловой точкой после череды вопросов Подколесина: «Что ж? Хороша? Ты пробовал чистить?» (см. ил. 3б). Помещая аккорд в партии фортепиано на «пустую» третью долю такта, композитор к тому же обнажает речитативность реплики слуги.

Различия в автографе «Женитьбы» (ее первой сцены) встречаются также в кульминационном для всей сцены моменте, когда Подколесин, наконец, выдает свои тайные опасения — спрашивает Степана, не подозревает ли лавочник об истинных намерениях всех приготовлений барина, о его желании жениться?²¹ Мусоргский, постепенно повышая опорные

²⁰ В автографе это выделено Мусоргским графически — многоточие тянется через весь такт к вопросу: «блестит?» (см. т. 3–4 на л. 12).

²¹ Мусоргский меняет здесь текст Гоголя, грамматической конструкцией обостряет идею женитьбы.

Гоголь:

«Может быть, не говорил ли: **не затевает ли**, дискать [так у Гоголя. — М. В.], барин жениться?»

Мусоргский:

«Не говорил ли: **уж не вздумал ли** барин жениться?»

Подколесин

Чтож? Хо-ро-ша? Ты про-бо-вал чис-тить? (перебивая) Блес-тит?

Степан

Про-бо-вал.

Ил. 3а. Клавир, с. 15 (Мусоргский)

Подколесин

Чтож? Хо-ро-ша? Ты про-бо-вал чис-тить? (перебивая) Блес-тит?

Степан

Про-бо-вал.

Ил. 3б. Автограф № 424, л. 12 (Римский-Корсаков)

тоны в речитативе Подколесина, подчеркивает ключевой вопрос «Жениться?» акцентированными секундаккордами у фортепиано²². Далее же до ответа Степана он расставляет половинные паузы в тактах, тем самым создавая своеобразную немую сцену (в автографе Мусоргского именно на паузы приходится ремарка «у самой двери, злобно смотря на Подколесина» — л. 12 об.) (ил. 4а).

Римский-Корсаков вводит половинную паузу у фортепиано на вопросе Подколесина «Жениться?», сдвигая секундаккорды на вторую половину такта, сокращает на одну долю паузу у фортепиано в ответе Степана (ил. 4б). Таким образом, он убирает выразительную «немую сцену» Му-

²² Превращение речитатива *secco* в аккомпанированный речитатив было вызвано обычно «поисками большей драматической выразительности, особенно в передаче аффектов» (Волков А. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX — первой половины XX века // Вопросы оперной драматургии. Сб. ст. М., 1975. С. 72).

соргского, «уплотняет» события во времени. Выделяя звучание фортепиано (оно как бы ритмически имитирует вопрос Подколесина), перенеся ремарку «у самой двери, злобно смотря на Подколесина» на звучащий ответ слуги, Корсаков иначе, чем Мусоргский, раскрывает комичность происходящего, придает всей сцене более игровой характер²³.

Ил. 4а. Клавир, с. 16. (Мусоргский)

Ил. 4б. Автограф № 424, л. 12 об. (Римский-Корсаков)

Таким образом, из имеющихся редакторских помет Римского-Корсакова в автографе первой сцены первого акта «Женитьбы» следует, что композиторы каждый в свое время во многом по-разному работали над изло-

²³ Примечательно, что сам Мусоргский в письме Ц. А. Кюи (от 3–10 июля 1868 года) — в разгар работы над «Женитьбой» — отмечал удачное решение данной сцены: «В первой же сцене мне удалось сделать ловкую выходку Степана. Когда его зовут в 3-й раз, он входит озлобленно, но сдержанно (разумеется) и на слова Подколесина: „Я хотел, братец, тебя порасспросить“ *ff* отвечает: „Старуха пришла“, совершенно сбивая таким образом надоеданные барина» (Мусоргский М. Письма. М., 1981. С. 65).

жением драматургической линии комедии. Если Мусоргский усиливал речевые высказывания героев с помощью гармонии и ритма сопровождения (фортепиано поддерживает речитатив), то Римский-Корсаков в некоторых моментах формы разносил во времени партии фортепиано и вокалиста — тем самым он, вероятно, не ставя себе специально такой цели, обнажал речитативность вокальной партии. В данном случае вступил в силу важный эстетический закон, согласно которому «всякая попытка изменить („улучшить“, „исправить“) данный элемент стилевой системы» неизбежно приводит «к нарушению целостности, создаваемой глубочайшей взаимозависимостью содержания и формы»²⁴.

Проблема соотношения между редакторскими намерениями и действиями Корсакова и опубликованным результатом его работы обнаруживается также при сравнении помет и исправлений Римского-Корсакова в автографе Мусоргского с изданным в 1908 году клавиром. В автографе оперы (особенно в ее второй — четвертой сценах) отражены далеко не все редакторские изменения, содержащиеся в издании.

Иногда это касается записи партии фортепиано, которую Римский-Корсаков с самого начала просмотра автографа при необходимости тщательно переписывал, уделяя особое внимание удобству ее изложения.

Разночтения между рукописным клавиром Мусоргского и изданием «Женитьбы» Бесселя затрагивают также динамику: Римский-Корсаков в некоторых случаях не меняет в автографе указания Мусоргского (например, *ff* в партии Феклы на словах «пес врет» в т. 4 на л. 17, *sf* у вокалиста в т. 3 на л. 30, динамические виолочки у вокалиста в тт. 6–9 на л. 30 и так далее), тогда как в издании Бесселя эти обозначения изменены. В других случаях редактор, напротив, авторские указания изменяет (в т. 6 на л. 30 об. Корсаков записывает в партиях вокалиста и фортепиано карандашом *p* поверх *mf* Мусоргского, ставит *f* у вокалиста в т. 8 на л. 30 об.), но в издании клавира они оставлены неизменными. В издание вошел также такт в партии фортепиано, заштрихованный карандашом Корсаковым в автографе (т. 10 на л. 30).

В издании оказываются «сдвинутыми» ближе к вокальным партиям драматические ремарки для исполнителей (в автографе Мусоргского они, как правило, приходятся на паузу в вокальной строчке²⁵). При этом в автограф Мусоргского Римский-Корсаков не внес каких-либо исправлений.

²⁴ Михайлов М. О специфике музыкально-интонационного мышления и судьбе творческого наследия М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский и музыка XX века. СПб., 1996. С. 31.

²⁵ Например, в четвертой сцене.

В рукописи встречаются драматические ремарки Мусоргского для исполнителей, которые не вошли в издание и также не были зачеркнуты Корсаковым в тексте (в четвертой сцене в партии Кочкарева: «игриво» в т. 4 на л. 40 об. и «перебивая Подколесина» в тт. 2–3 на л. 41).

В тексте на обороте л. 11 Римский-Корсаков, наряду с возможным изменением метра, продумывал также ритмическое изложение аккордов в партии фортепиано, что не было сохранено в издании. В тт. 6 и 8 в партии левой руки в автографе рядом с текстом Мусоргского Корсаковым были выписаны аккорды в ритме четверть-половинная, отличающиеся от ритма у Мусоргского.

Во второй сцене оперы в автографе Римским-Корсаковым также был намечен иной, отличающийся от издания, вариант изложения партии фортепиано в речитативе Подколесина (в диалоге с Феклой). В т. 2 на обороте л. 23 («Эй, Степан, подай сапоги!») простым карандашом Корсаковым были проставлены восьмые паузы на первой доле такта, стрелками указаны доли у вокалиста, куда должны были приходиться аккорды²⁶.

Подобные разночтения указывают, что в автограф Мусоргского, по видимому, были внесены не все изменения, сделанные в итоге Римским-Корсаковым. Скорее всего, Римский-Корсаков продолжал редактировать текст Мусоргского и в корректуре; творческий процесс²⁷ редактирования Римского-Корсакова продолжался и на заключительном, «техническом» этапе подготовки текста к изданию.

В рассматриваемом автографе Мусоргского содержатся следы авторедактирования Римского-Корсакова: еле заметные пометы в тексте (выполнявшиеся простым карандашом), удаленные Корсаковым. Они относились, главным образом, к работе редактора над метром и важны с точки зрения редактирования Римским-Корсаковым «самого себя» в процессе редактирования чужого произведения. В одном из монологов Подколесина из первой сцены удален целый слой помет над вокальной строкой и строкой фортепиано на словах Подколесина: «Как ты там себе ни переворачивай» (тт. 3–4 на л. 11). В т. 8 и 9 («разве что мундир без эполет») слабо просматривается стертый размер $\frac{3}{4}$ над партией фортепиано. На стыке

²⁶ Под тактом в скобках было выписано и в дальнейшем стерто: «(синкопы)».

²⁷ В издании встречаются выделенные издателем фрагменты с указанием: «Прибавлено Н. Р-К». Например, в четвертой сцене в монологе Кочкарева, расписывающего Подколесину прелести женатой жизни (т. 1 на с. 49), Римский-Корсаков ввел на второй доле такта триольные фигуры в фортепиано. В автографе Мусоргского паузирующий такт остался не тронут Корсаковым (т. 1 на л. 36).

окончания монолога и прихода Степана Римским-Корсаковым были удалены указания размеров $\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$.

Таким образом, судя по наличию следов авторедактирования Римского-Корсакова, имеющимся в автографе Мусоргского, процесс технического редактирования сопровождался у Корсакова поисками вариантов изложения и отказами от пробующихся вариантов.

Редактирование Римского-Корсакова затронуло также гармонию и голосоведение²⁸ Мусоргского в автографе, хотя и не в значительной степени. Вместе с тем, даже в мельчайших корректировках Римского-Корсакова отражается различие в стиливых и эстетических установках двух композиторов, на что неоднократно указывалось в исследовательской литературе.

Римский-Корсаков, делая голосоведение и удвоения звуков в аккордах Мусоргского «правильными», исходит из взгляда на отдельный элемент гармонии и фактуры как на часть целого, следует в его оформлении логике целого. Для Мусоргского же локальное выразительное значение той или иной гармонии порой оправдывало нарушение чистоты и логичности голосоведения (композитор часто включал нетерцовые созвучия, удвоенные или пустые созвучия в фактуру). Усиливая экспрессию отдельного аккорда, Мусоргский создавал перевес местного над общим, когда разграничение, «дифференциация аккордового и неаккордового отходила на задний план»²⁹.

Исправление, в котором проявилось отмеченное различие, встречается в третьей сцене в автографе «Женитьбы»: Римский-Корсаков, продолжая уже отмечавшуюся «перекомпоновку» партий вокалиста и фортепиано в некоторых участках формы³⁰, вносит точечное изменение в голосоведение Мусоргского. В одной из микросцен (тт. 3–5 на л. 29 об.) Мусоргский подчеркивает в партии фортепиано нисходящий ход у вокалиста на тритон *d-gis*, тем самым гармонически и мелодически усиливая «удивление» в высказывании Кочкарева: «Ведь я на тебя больше должен

²⁸ В одной из бесед с В. В. Ястребцевым Римский-Корсаков говорил: «Я всегда, раньше, чем инструментовать что-либо, сперва подробно вникаю в гармонизацию и голосоведение, так как одно чуть ли не из самых важных условий звучной оркестровки — это правильное и ясное голосоведение» (выделено мной. — М. В.) (Ястребцев В. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. 2. Петроград, 1917. С. 31).

²⁹ Цуккерман В. О некоторых основах стиля Н. А. Римского-Корсакова. С. 48.

³⁰ Если в первых двух сценах оперы подобная работа композитора была все же фрагментарна (Корсаков в большинстве случаев сохранял текст Мусоргского нетронутым), то в третьей сцене данный процесс уже становится систематическим, и Римский-Корсаков постоянно исправляет аналогичные фрагменты (лл. 26–27 об.).

сердиться». Четырехголосный аккорд сменяется трехголосным. Корсаков предпочел выдержать заливанный тритон *d-gis* у фортепиано и сохранить четырехголосие, убрав из партии правой руки дублировавшийся мелодический ход вокалиста.

В четвертой сцене «Женитьбы» имеется, пожалуй, наиболее радикальный пример редактирования Римским-Корсаковым голосоведения Мусоргского. В «по-вагнеровски» гармонически изысканной и томной теме мечтаний Подколесина о семейной жизни (т. 5–6 на л. 37 об.) в изложении Мусоргского между басом и средним голосом правой руки образовывались параллельные октавы половинными (нисходящий хроматизм) (ил. 5а).

Римский-Корсаков корректировал текст Мусоргского в несколько этапов. Сначала он намеревался исправить средние голоса четырехголосия непосредственно в записи Мусоргского (зачеркнул карандашом звук *c* в партии правой руки, перенес звук половинной *g* в левой руке на октаву выше, но также зачеркнул его; затем рядом справа в среднем голосе партии левой руки вписал четверть *g* и половинную *a*). Однако намеченное Корсаковым новое мелодическое движение среднего голоса, по-видимому, сразу же относилось редактором к партии правой руки, но в тексте Мусоргского оно могло быть записано только в среднем голосе партии левой руки. Поэтому ниже текста Мусоргского Римский-Корсаков выписывает два такта в новом, собственном изложении средних голосов (вместе с этим заменяя энгармонически отдельные звуки) (ил. 5б).



Ил. 5а. Клавир, с. 51 (Мусоргский)



Ил. 5б. Автограф № 424, л. 37 об. (Римский-Корсаков)

В целом, судя по беглому, ситуационному характеру исправлений Римским-Корсаковым отдельных элементов гармонии и голосоведения в тексте Мусоргского, можно заключить, что Корсаков старался в первую очередь сделать текст Мусоргского технически удобным для исполнителей и тем самым подготовить его для напечатания. Однако, преследуя практические цели, Римский-Корсаков в то же время, по-видимому, неосоз-

нанно проявлял собственное творческое начало, внося мельчайшие исправления во временное соотношение партий, гармонию и голосоведение. Таким образом, в автографе Мусоргского обнаруживаются тонкие смысловые различия между нотным текстом Мусоргского и тем его вариантом, что обнаруживается в слое редакторских помет Римского-Корсакова.

Как указывалось, в фонде Римского-Корсакова хранится также фрагмент партитуры первой сцены «Женитьбы», принадлежащий Н. А. Римскому-Корсакову (Ф. 640. Ед. хр. 425, 6 листов). Музыкальный текст зафиксирован композитором чернилами на 20-линейной нотной бумаге книжного формата 27,2 × 36 см (три двойных отдельных листа). Римский-Корсаков писал партитуру скорописью крупным отчетливым почерком, используя знаки сокращения (на странице помещалось 3–4 такта). На наш взгляд, имеющийся автограф имел позднее продолжение, поскольку рукопись обрывается на начале вопроса Подколесина: «Ну а не...» (л. 6 об.) в тексте, в партиях альтов и виолончелей (и в партии фортепиано) в конце последнего такта на странице проставлены лиги, которые должны были связать его со следующим тактом. Случайность окончания музыкального материала в рукописи дает основания предположить, что Римским-Корсаковым была оркестрована если не полностью первая сцена, то ее относительно завершённый фрагмент, окончание которого было утеряно.

Судя по сохранившейся партитуре начала первой сцены «Женитьбы», Римский-Корсаков планировал инструментовать оперу Мусоргского для двойного состава симфонического оркестра³¹ (также в него включены литавры). На протяжении всего рукописного фрагмента оперы Корсаков выдерживает камерный, прозрачный характер оркестровки³². Судя по минимальному количеству следов авторедактирования (см. об этом далее) и исправлений в рукописном тексте, характеру записи, Римский-Корсаков, по-видимому, представлял себе уже сложившийся, готовый оркестровый текст в целом. Изредка композитор редактирует мелкие детали текста, но это не затрагивает всей концепции его оркестровки. Между рукописным текстом Мусоргского и партитурой Римского-Корсакова явно

³¹ Римский-Корсаков оркестровал для двойного состава оркестра также «Хованщину» Мусоргского. В собственном оперном творчестве Корсаков использовал названный состав лишь в двух операх: «Моцарте и Сальери» и «Царской невесте».

³² Например, флейта прибегается Корсаковым для момента появления Степана на сцене (л. 6). Со специфическим колоритом флейты ассоциируется и картина работы портного с петлями — в ответе Степана «начал уж петли метать» именно флейты исполняют трели в высоком регистре (л. 6 об.).

произошла некая творческая, нигде не зафиксированная работа Римского-Корсакова по переработке «Женитьбы» Мусоргского для оркестра. Свидетельство этого композиторского замысла — сложившийся в общих чертах результат — мы видим в партитурном автографе Корсакова.

Возникает ощущение, что Римский-Корсаков мыслит текст оркестрово, поскольку он записывал его набело в фактуре, удобной для оркестра, сразу же изменяя текст клавира Мусоргского. Судя по тому, что партия фортепиано на первом листе автографа записана Римским-Корсаковым теми же чернилами, но более темного оттенка, что и остальной нотный текст, можно заключить, что, скорее всего, композитор начал запись всей партитуры именно с записи партии фортепиано. Многие в ее изложении указывает на то, что партия фортепиано рассматривалась Римским-Корсаковым не в качестве участника партитуры, а скорее как «черновик» для оркестровки (или просто клавир). В фактуру фортепиано введены новые элементы (тираты, добавлены шестнадцатые к аккорду в т. 3 на л. 4 об.), иногда она изложена более оркестрово, но неудобно для пианиста (партия левой руки на л. 6 — л. 6 об.). То есть, по-видимому, в партитуре перед Римским-Корсаковым не стояло специальной задачи исправить фортепианное изложение (гармонии, голосоведение и другое) из текста Мусоргского, все вносимые изменения были подчинены удобству³³ изложения материала для оркестра.

В представленном в рукописи (Ф. 640. Ед. хр. 425) небольшом фрагменте партитуры «Женитьбы» проявилось мастерство и изобретательность оркестрового мышления Римского-Корсакова. В оркестровой фактуре он следует за мельчайшими смысловыми поворотами речи Подколесина. В конце его первого монолога Корсаков выключает струнные на один такт, давая прозвучать чистым тембрам гобоев и кларнета на словах: «становится совестно» (см. т. 2 на л. 4). Речитатив здесь сочетается с нисходящими секундовыми интонациями у деревянных духовых на *p* и *pp*;

³³ Аналогичная тенденция проявилась также при оркестровке Римским-Корсаковым «Хованщины» Мусоргского, когда своей инструментровкой композитор «старался помочь певцу войти в действие, в ритм спектакля» (Гуревич В. Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 272). Как отмечает В. А. Гуревич, «в первом акте этому благоприятствуют неоднократные паузы, дробность инструментовки из-за добавления [Корсаковым] лишних тактов, отчленяющих разделы» (Гуревич В. Оркестровая драматургия «Хованщины». С. 272).

Как отмечал В. А. Цуккерман, Римский-Корсаков в собственном творчестве всегда требовал «естественной, осязательной (выделено мной. — М. В.) расчлененности (выделено автором. — М. В.) музыкальной речи, считая ее необходимым условием для нормально-го восприятия музыки и ее удобоисполнимости» (Цуккерман В. О некоторых основах стиля Н. А. Римского-Корсакова // Советская музыка. 1958. № 10. С. 44).

Римский-Корсаков облегчает фактуру — снимает октавное изложение баса, данное в клавире Мусоргского, предпочитая прозрачное трехголосие в одной из групп оркестра.

В другом фрагменте Римский-Корсаков использует тутти, чтобы инструментально подчеркнуть вопрос Подколесина Степану: «Шьет фрак?» (т. 1 на л. 5 об.). Он дублирует в октаву у первых и вторых скрипок (а также у флейт и гобоев) нисходящую квинту в партии вокалиста *d-g*, разделяет с помощью ритма функции в аккомпанирующих партиях (звуки терцквартаккорда к фа-мажору выдержаны половинной с точкой у кларнетов и фаготов, но изложены восьмой *sf* у валторн, альтов и виолончелей). Исходя из требований оркестрового письма, Римский-Корсаков изменяет здесь и изложение партии фортепиано по сравнению с текстом Мусоргского (добавляет звук *b* в партии правой руки, излагает октавами — четвертями вместо восьмых — партию левой руки).

Поскольку есть две рукописи «Женитьбы», где представлена работа Римского-Корсакова — клавирный автограф Мусоргского и партитура самого Корсакова, возникает вопрос, над каким из двух документов Римский-Корсаков начал работу раньше?

Сравнение автографа партитуры с изданием клавира показывает, что музыкальный материал в двух источниках не идентичен; он изложен в партитуре Римского-Корсакова иначе, но все же близко к записи в клавирном автографе Мусоргского. Это может свидетельствовать о том, что, приступая к партитуре, Римский-Корсаков использовал клавиры Мусоргского, еще не отредактированный им (Корсаковым) для издания. Возникает ощущение, что Римский-Корсаков создавал партитуру «по клавиру Мусоргского», а не «по клавиру Римского-Корсакова». Возможно, Римский-Корсаков сначала планировал действовать именно таким образом — писать свой текст (сразу оперную партитуру³⁴), не вторгаясь в автограф Мусоргского. Однако, начав эту работу, редактор-композитор столкнулся со всей сложностью подобной задачи (возникало слишком много технических и творческих трудностей сразу); работа продвигалась бы очень медленно. Для того чтобы писать партитуру, требовалось просмотреть и подготовить для оркестровки клавиры Мусоргского.

³⁴ Подобный случай имел место и в собственном творчестве Римского-Корсакова — увлекшись сюжетом «Снегурочки», Корсаков, «бывало, по целым дням просиживал за сочинением этой „весенней сказки“, которую он было начал сперва писать» (выделено мной. — М. В.) *прямо начисто в партитуре* (выделено автором. — М. В.), но потом принужден был от этого отказаться, по причине излишней медленности работы» (Ястребцев В. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. 2. С. 66–67).

В партитурном автографе Римского-Корсакова наблюдается необычный процесс работы. Здесь, с одной стороны, Корсаков точно воспроизводит элементы текста Мусоргского (указания темпа и характера Корсаков пишет по-русски, сохраняет авторские динамические вилочки и указания в первых пяти тактах, паузы у вокалиста, размеры, знаки препинания в прозаическом тексте³⁵), а с другой — сразу же творчески изменяет, варьирует материал. Это относится к записи партии фортепиано, а также к группировке тактов. Не касаясь гармонии Мусоргского в первом монологе Подколесина до появления Степана, Римский-Корсаков порой переизлагает фактуру в партии фортепиано. Например, в тт. 3–4 композитор ставит акценты на половинной *fis* и вводит тираты к звуку, «утяжеляет» звучание, добавляя звуки в партии обеих рук (пишет октавы в левой руке в т. 1, добавляет звук *c* в аккорды в правой руке в тт. 3–4 и так далее), в тт. 2–3 на л. 3 об. снимает октавные скачки в басу в партии левой руки (оставляет только залигованный звук *as*).

Здесь Римский-Корсаков фиксирует для себя вносимые им в фортепианную партию изменения ремарками: «*NB..иначе*» под или над собственным рукописным текстом (Корсаков словно отчитывался перед собой как редактором в собственных композиторских действиях). В быстрой части сцены в автографе (приход Степана) Римский-Корсаков не только меняет гармонию Мусоргского (вводит увеличенное трезвучие в т. 2 на л. 4 об.), но и записывает аккорды в партии правой руки трехголосно (у Мусоргского — два звука). Здесь Корсаков также отметил изменения ремаркой: «*Иначе*».

В то же время в автографе Римского-Корсакова встречаются изменения, не отмеченные им специально какими-либо пояснительными ремарками. В своей партитуре Корсаков сразу начисто записал некоторые фрагменты текста (первый монолог Подколесина) в группировке тактов, отличающейся от текста Мусоргского (что не было им впоследствии использовано в своей редакции клавира). В записи Римского-Корсакова акценты в словах приходятся на сильные доли тактов («Жи / вещь, живешь, и та / кая, наконец, / скверность становится», см. л. 2 об. — л. 3) и иначе распределяется по тактам прозаический текст («Право! / Самому как-то / становится совестно», л. 3 об. — л. 4). Далее (л. 5 об.) композитор записывает партию правой руки в скрипичном ключе трехзвучными аккордами с октавно удвоенным басом в левой руке, выдерживает ритм четвертями в левой руке (у Мусоргского — четверть-восьмая), делает синкопу

³⁵ Перечисленные элементы были исправлены Римским-Корсаковым в автографе Мусоргского или приобрили новый вид в издании (знаки препинания в тексте).

на затакте, снимает указание *p*. Важные изменения (которые уже отмечались выше) в фортепианную партию внесены и на л. 6 — л. 6 об., но они также не выделены Римским-Корсаковым в тексте.

В рассматриваемой партитуре Римским-Корсаковым не были особо оговорены ремарками и внесенные им единичные изменения в элементы драматургии первой сцены «Женитьбы». Римский-Корсаков дважды в имеющемся материале «сжимает» сценическое время — сокращает такт, помещая вступление вокалиста на затакт («Вот опять пропустил мясоед» в тт. 5–6 на л. 2 об.), а также снимает паузирующий такт у Мусоргского, заменяя его ферматами (в конце автографа — тт. 3–4 на л. 6 об.). Композитор сразу же записал собственный вариант текста без каких-либо следов редактирования. Следовательно, Римский-Корсаков, приступая к оркестровке первой сцены, не только записывал в собственном изложении музыкальный текст Мусоргского (гармония, фактура в партии фортепиано), но одновременно с этим, возможно неосознанно, решал и вопросы, связанные со сценичностью оперы. При этом Римский-Корсаков сохранил одно из своих изменений и в клавире Мусоргского (зачеркнул в автографе Мусоргского такт).

Чем же можно объяснить, что многие существенные изменения Римского-Корсакова в фактуре, записи текста, динамике³⁶, драматургии не были отмечены композитором в его автографе-партитуре и остаются скрытыми в его тексте, хотя какие-то изменения он все же помечал? На наш взгляд, подобная непоследовательность Римского-Корсакова могла быть связана с тем, что он писал партитуру «Женитьбы» для себя, не предполагая пока чужого просмотра³⁷ своего автографа. Ремарками «NB» и «Иначе» он, скорее всего, отметил моменты, которые либо хотел еще раз просмотреть, либо исправить. Однако, по-видимому, Корсаков больше не вернулся к партитуре, занявшись исключительно подготовкой к изданию клавиря оперы Мусоргского. Многие интересные творческие находки и решения Римского-Корсакова остались лишь в рукописной партитуре³⁸. Вероятно, здесь также проявилось присущее композитору

³⁶ Римский-Корсаков ввел в своей партитуре некоторые новые акценты (см. т. 4 на л. 1 об., л. 3 об.) и динамические указания (*f* в т. 5 на л. 4, *sf* и *p*) в партии вокалиста и в партии фортепиано. Это указывает на то, что одновременно с творческой переработкой текста Мусоргского Корсаков редактировал и его исполнительский план.

³⁷ В отличие, например, от Чайковского, в творческом процессе которого партитура «в большей мере отражает результат, итог сочинения, она предназначена уже не столько для самого композитора, сколько для прочтения другими» (Васильев Ю. Формирование оркестровой ткани в произведениях П. И. Чайковского 1890-х годов // Оркестровые стили в русской музыке. Сб. ст. Л., 1987. С. 22).

³⁸ Например, в рассматриваемом автографе встречается в целом редкий для редактирования Римского-Корсакова случай резкого изменения динамических указаний

чувство отчуждения по отношению к уже написанному материалу³⁹, которое порой толкало Римского-Корсакова «при каждом новом обращении к работе начать поиск сначала, отказавшись от уже сделанных эскизов»⁴⁰.

Известно, что Римский-Корсаков рассматривал оркестровку как еще один — *заключительный* — этап работы. Как отмечает А. А. Гозенпуд, композитор «в процессе работы над партитурой зачастую вносил в оперу весьма значительные принципиальные изменения»⁴¹. В оркестровом автографе «Женитьбы» мы видим аналогичную работу Римского-Корсакова.

В рукописной партитуре «Женитьбы» имеются также следы авторедактирования. Корсаков исправляет теми же чернилами отдельные звуки у различных инструментов оркестра (зачеркивает или заштриховывает их и вписывает новые). В т. 1 на л. 1 об. в партии нижних валторн он на второй доле такта применяет *divisi*, ритмически разделяя звук *g* (половинная у одной валторны, восьмая с паузой у другой валторны). На л. 2 композитор заштриховывает сексту *h-g* четвертями у вторых скрипок, рядом вписывает октаву *g-g*. Тем самым Римский-Корсаков делает более плавным голосоведение в партии вторых скрипок (в первоначальной версии дан скачок на увеличенную секунду вниз). В партии фортепиано на л. 3 об. (т. 1) Римский-Корсаков записывает хроматическую линию поверх соскобленных (непрочитываемых) нот; аналогичное исправление было сделано выше и в партии альтов. В тт. 2–3 на л. 3 об. композитор зачеркнул чернилами вилочку *crescendo* в партиях первых и вторых скрипок, альтов, заменив ее на вилочку *diminuendo* (она уже имелась в партиях деревянных духовых).

Мусоргского. В тт. 2–3 на л. 2 об. Корсаков с помощью динамики (*p cresc. f dim.*) выделяет причитания Подколесина: «Жи / вешь, живешь» (тогда как у Мусоргского выстраивается другая динамическая волна: *f dim. mf cresc.*) Однако в клавире Мусоргского Римский-Корсаков сохранил указания автора. Встречающиеся аналогичные случаи «игнорирования» Римским-Корсаковым в клавире собственных указаний, сделанных им в партитуре, также говорят о том, что, по всей вероятности, сосредоточившись на работе с клавиром Мусоргского, Корсаков не использовал собственную начатую партитуру.³⁹ Подобное чувство уже возникло у Корсакова ранее в отношении редактируемого «Бориса Годунова», когда он сообщал Ястребцеву (1 декабря 1893 года) о своем желании даже слушать оперу в прежней редакции: «я снова взялся за „расчистку“ этого произведения и уже себе настолько ясно представил новый его вид (выделено мной. — М. В.), что старое — меня больше не привлекает!» (Ястребцев В. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. 2. С. 17).

⁴⁰ Бутир Л. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке. Сб. ст. Л., 1987. С. 53.

⁴¹ Гозенпуд А. Из наблюдений над творческим процессом Н. А. Римского-Корсакова. С. 146.

Таким образом, исходя из имеющихся следов авторедактирования⁴², можно заключить, что Римский-Корсаков работал в партитуре над изложением собственных элементов (фактура, динамика), не трогая текст Мусоргского. В целом, это были редкие исправления при записи текста (исправления обычно неизбежны в процессе работы любого композитора).

В автографе Римского-Корсакова (в начале документа) встречаются немногочисленные следы редактирования, относящиеся к гармонии Мусоргского. Исправления сделаны простым карандашом, некоторые из них были удалены («NB» под тиратами в партии фортепиано в тт. 3–4 на л. 1). В заливочных аккордах в партии фортепиано в т. 1 на л. 2 («аккорды сомнений» Подколесина⁴³) зачеркнут звук *c*, вписан *a*. В целом же, как указывалось, Римский-Корсаков редактирует собственный «оркестраторский» текст (уже творчески переработанный в партитуре), а не исправляет текст Мусоргского.

Таким образом, в сохранившихся рукописных материалах «Женитьбы» представлен «портрет» Корсакова–редактора в поздний период творчества (1906 год). В клавире Мусоргского и в собственной партитуре Римского-Корсакова наблюдается «исполнительскоцентристский» подход редактора к музыкальному тексту Мусоргского. В партитуре, созданной, очевидно, до редакторского просмотра клавирного автографа «Женитьбы», Римский-Корсаков сохраняет свой композиторский метод при оркестровке чужого произведения. Оркестровое изложение стоит для композитора на первом месте, а небольшие изменения голосоведения, фактуры в партии фортепиано — на фоне творческой свободы выбирать тембровые решения — оказываются в роли «технологических» и разрешаются как подчиненные процессу оркестровки. В клавире «Женитьбы» Мусоргского Римский-Корсаков также подчиняет все свои редакторские действия созданию версии, удобной для практического исполнения. Но если в партитуре выражение собственного композиторского начала Корсакова предполагалось изначально, то в клавире Мусоргского «присутствие» редактора обнаруживается (по-видимому, непреднамеренно) через его изменения элементов гармонии, метра и ритма.

⁴² Римский-Корсаков также (то есть помимо творческого авторедактирования) исправлял ошибочно выписанные элементы (указания гобоя и кларнета, записанные перед строчками флейты и гобоя на л. 4 об., четверти *piz.* в партии виолончелей в т. 2 на л. 5 и так далее).

⁴³ Данные аккорды схожи по строению и нисходящей малосекундовой интонации с «аккордами величия» Бориса Годунова.

Римский-Корсаков приступил к «Женитьбе» на склоне лет, имея почти тридцатилетний опыт редакторской работы над творчеством Мусоргского. Представленный в рукописях результат — с незавершенными поисками Римского-Корсакова — композитора — хронологически стал финалом его редакторской деятельности.

Как однажды заметил Римский-Корсаков, музыка, «как вообще любое из искусств, для каждого — иная, и эстетические взгляды и требования одного вовсе не обязательны для другого <...> Музыка — это *мечта* (так, по крайней мере, я ее понимаю) и хотя в жизни по временам и мелькают отдельные блестящие искорки этой, реально несуществующей, мечты, — она все же всецело воплощается лишь в звуках»⁴⁴ (курсив автора. — М. В.). Римский-Корсаков сделал всё возможное, чтобы ввести «Женитьбу» Мусоргского в практическую жизнь (то есть приблизить «мечту» друга к ее реальному воплощению). Редактируя Мусоргского, он неизбежно пребывал в собственной композиторской «мечте», поэтому не мог не «прочитать» и не интерпретировать «мечту», владевшую Мусоргским, по-своему. Возникший же результат — сплавленное «двухголосие» композиторских индивидуальностей, с разной степенью отчетливости проявляющееся в клавише «Женитьбы» и фрагменте оперной партитуры Римского-Корсакова, — оказался, по-видимому, наиболее приемлемым для своего времени решением в судьбе вновь открытого произведения.

Литература

1. Беленкова И. Я. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского и их развитие в советской опере // М. П. Мусоргский и музыка XX века. Сборник статей / Сост. Г. Л. Головинский. М.: Музыка, 1990.
2. Бутир Л. М. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке. Сборник статей. Л.: Музыка, 1987. С. 49–72.
3. Васильев Ю. В. Формирование оркестровой ткани в произведениях П. И. Чайковского 1890-х годов // Оркестровые стили в русской музыке. Сборник статей. Л.: Музыка, 1987. С. 21–38.
4. Васина-Гроссман В. А. М. П. Мусоргский и проза. К изучению наследия Мусоргского // Типология русского реализма второй половины XIX в. / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1979. С. 10–34.
5. Веприк А. М. Трактровка инструментов оркестра. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 300 с.
6. Виноградов В. В. Гоголь и «натуральная школа». Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 230–366.

⁴⁴ Ястребцев В. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. 2. С. 239.

7. *Гозеннуд А. А.* Из наблюдений над творческим процессом Н. А. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков Н. А. Исследования. Материалы. Письма. В 2-х томах. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 145–251.
8. *Гуревич В. В.* Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Н. А. Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии. М.: Музыка, 1975. С. 227–274.
9. *Гурьев Г.* Tempo-ритм в оперном исполнительстве // Вопросы оперной драматургии. М.: Музыка, 1975. С. 36–66.
10. *Михайлов М. К.* О специфике музыкально-интонационного мышления и судьбе творческого наследия М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский и музыка XX века. СПб: СПб ГК, 1996. С. 26–34.
11. Мусоргский М. П. Статьи и материалы. М.: Гос. муз. изд-во, 1932. 420 с.
12. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 280 с.
13. *Некрасова Г. А.* М. П. Мусоргский и современность // М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 7–25.
14. *Римский-Корсаков Н.* Предисловие // Мусоргский М. Женитьба. СПб: Бессель и К^о, 1908.
15. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки / Под ред. М. О. Штейнберга. Т. 1. Берлин, М., СПб: Российское муз. изд-во, 1913. 80 с.
16. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.
17. *Фрид Э. Л.* М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование. Л.: Музыка, 1981. 180 с.
18. *Фрид Э. Л.* От «Женитьбы» М. П. Мусоргского к советской сатирической опере на сюжеты Гоголя // М. П. Мусоргский и музыка XX века. СПб: СПбГК, 1996. С. 80–111.
19. *Цуккерман В. А.* О некоторых основах стиля Н. А. Римского-Корсакова // Советская музыка. 1958. № 10. С. 42–52.
20. *Ястребцев В. В.* Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. 2. Петроград: тип. Гл. упр. уделов, 1917. 240 с.