

Неизвестные письма Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу¹

Статья знакомит читателя с неизвестными письмами выдающегося ученого, доктора искусствоведения, профессора Ленинградской консерватории Бориса Александровича Струве (1897–1947) к его ученику и другу Льву Соломоновичу Гинзбургу (1907–1981), доктору искусствоведения, профессору Московской консерватории. Содержание писем приоткрывает страницы совместного творчества и взаимоотношений двух выдающихся ученых, освещает их научную деятельность в области истории смычкового искусства.

Ключевые слова: Б. А. Струве, Л. С. Гинзбург, письма, история смычкового искусства.

Эпистолярное наследие ученого всегда будет привлекать исследователей как важный биографический и исторический источник, который позволяет выявить идеи и проблемы, не утратившие своей актуальности сегодня.

Сказанное в полной мере относится к публикуемым ниже письмам Бориса Александровича Струве (1897–1947) к его ученику и другу Льву Соломоновичу Гинзбургу (1907–1981).

Их знакомство началось в 1930-е годы в Московской консерватории. Л. С. Гинзбург, обучавшийся в то время в аспирантуре по классу виолончели С. М. Козолупова, с интересом посещал лекции Б. А. Струве по истории и теории игры на струнно-смычковых инструментах².

¹ Благодарю сотрудников Отдела документов и личных архивов ВМОМК им. М. И. Глинки, в особенности Фетисову Елену Владимировну, за помощь в моей работе. Выражаю искреннюю признательность Евгении Александровне Гуриной и Виктору Львовичу Гинзбургу за предоставленные материалы из семейных архивов ученых.

² Б. А. Струве на протяжении 1930–1940-х годов неоднократно читал лекции на струнной кафедре Московской консерватории. С Ленинградской консерваторией связана

Блестящий оратор, прекрасный педагог, Струве умел собрать вокруг себя талантливых людей и увлечь их предметом своих лекций, своим темпераментом и любовью к искусству. Возможно, под его влиянием молодой аспирант начал систематически и целенаправленно изучать историю смычкового искусства. Струве консультировал Гинзбурга в связи с работой над кандидатской диссертацией (1934–1937), затем в период введения в учебный план Московской консерватории курса «История смычкового исполнительства» (1939–1940), и в годы войны, во время подготовки докторской диссертации к защите (1941–1944). Творческое общение ученых в скором времени переросло в крепкую дружбу между их семьями, длившуюся на протяжении многих лет. По словам сына³ Льва Соломоновича, он всегда с большим уважением и добротой вспоминал Бориса Александровича, называл его своим другом и учителем. В его кабинете на стене среди фотографий с дарственными надписями от П. Казальса, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, Г. ф. Караяна и многих других знаменитых музыкантов висел и портрет Струве (ил. 1).

В семейном архиве Струве нам удалось обнаружить телеграмму от Л. С. Гинзбурга и Т. С. Кравченко, которая упоминается в письме № 2. В ней — поздравления ученому с двадцатипятилетием его творческой деятельности. В феврале 1918 года Струве вступил в Союз оркестрантов. Это событие он считал фактическим началом своей музыкально-профессиональной карьеры. В его рукописях имеется запись от 18 февраля 1943 года, касающаяся юбилейной даты, и приложена вышеназванная телеграмма (см. ил. 2).

Телеграмма

Срочно Ташкент
Омская 17 профессору Струве
Томска 79 19 10 740

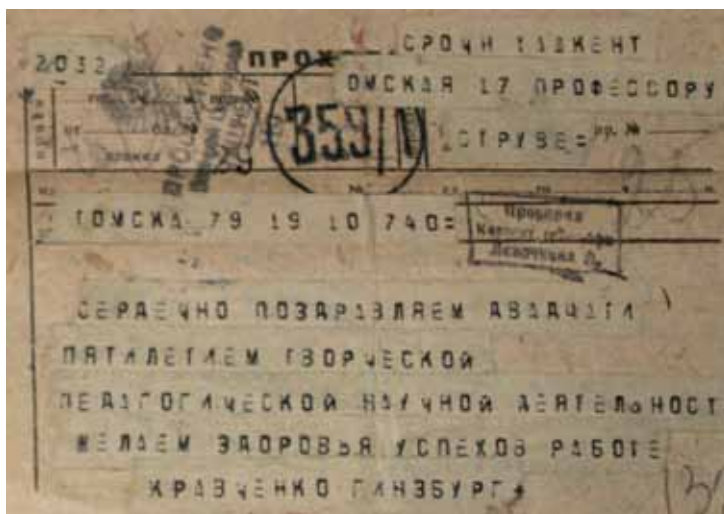
Сердечно поздравляем двадцатипятилетием творческой педагогической научной деятельности. Желаем здоровья успехов работе.
Кравченко Гинзбург

основная педагогическая деятельность ученого, где он преподавал с 1931 года до конца своей жизни, за исключением времени высылки в Саратов (1935–1937).

³ Виктор Львович Гинзбург (р. 1952) — сын Л. С. Гинзбурга, известный пианист, профессор Московской консерватории, ученик Я. И. Мильштейна.



Ил. 1. Портрет Б. А. Струве (предположительно 1926 год). Семейный архив Л. С. Гинзбурга. Публикуется впервые



Ил. 2. Телеграмма Т. С. Кравченко и Л. С. Гинзбурга, адресованная Б. А. Струве. Семейный архив Б. А. Струве

Переписка военных лет приоткрывает страницы совместного творчества и взаимоотношений двух музыкантов.

Письма Струве к Гинзбургу публикуются впервые по подлинникам-автографам, хранящимся в настоящее время в личном фонде Гинзбурга в отделе документов и личных архивов ВМОМК им. М. И. Глинки (Ф. 442)⁴. Всего в архиве сохранилось десять писем. Очевидно, их было написано гораздо больше: о некоторых упоминает в своих письмах Струве⁵. Письма охватывают период с 1941 по 1944 годы. Большая часть (семь единиц) написана из Ташкента.

Осенью 1941 года Струве вместе с семьей был вывезен из блокадного Ленинграда в Ташкент. Здесь он вел педагогическую работу в эвакуированной Ленинградской консерватории и в организациях Ташкента. Читал курсы лекций по истории смычкового исполнительства, руководил аспирантурой, а также организовал курсы повышения квалификации музыкантов-педагогов. Ташкентский период был, пожалуй, самым сложным в жизни ученого. Жаркий климат был вреден для его здоровья, а тяжелые бытовые условия только усугубляли положение. В его жизнь все более властно вторгалась прогрессирующая болезнь, временами он был вынужден проводить занятия с аспирантами дома. Однако Струве не оставлял свои научные занятия: трудился над совершенствованием созданного им курса «История смычкового искусства», исследовал вопросы реконструкции узбекских народных инструментов⁶, работал над очерками: «Л. С. Ауэр как скрипач-исполнитель в представлении современников»⁷, «История смычкового инструментария в России до Петра I»⁸, «Очерки

⁴ Письма Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу, 1941–1944 / Отдел документов и личных архивов Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 442. Ед. хр. 694–701. 15 л.

⁵ Так, например, в фонде отсутствуют письма от 26/II 1943 г., 30/I 1944 г., 11/X 1944 г. и другие.

⁶ Итогом этой работы явилась статья: *Струве Б. А. Реконструкция узбекских музыкальных инструментов // Пути развития узбекской музыки: сб. статей / под ред. С. Л. Гинзбурга. Ленинградская гос. консерватория. М.; Л., 1946. С. 176–188.*

⁷ О работе над этой темой свидетельствует запись, датированная 1945 годом. См.: Борис Александрович Струве (Б. А. Струве-Крюдинер), род. 1897 г. Музыкально-исполнительская, педагогическая и научная деятельность. Рукопись. Семейный архив Б. А. Струве. Л. 202. Неизвестно, было ли закончено данное исследование.

⁸ Там же Л. 201. Это исследование было закончено и хранилось долгое время в Российском институте истории искусств (далее РИИИ). В. А. Свободов (сотрудник сектора инструментоведения РИИИ) в своей статье пишет о подготовке данной рукописи Струве к публикации, но она так и не состоялась. На сегодняшний день рукопись считается утерянной, и только статья В. А. Свободова остается свидетельством ее существования (См.: *Свободов В. А. Б. А. Струве // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения»* (СПб.,

по истории виольно-гамбного исполнительства и литературы»⁹, «Скрипичные аффетти XVII–XVIII вв. и использование их в современном исполнительстве»¹⁰.



Ил. 3. Борис Александрович Струве, Ташкент, 1943 год. Семейный архив Б. А. Струве

Эти события находят отражение в письмах к Гинзбургу. Содержание их передает не только атмосферу времени и личных переживаний ученого, но также затрагивает проблематику истории смычкового искусства.



Ил. 4. Лев Соломонович Гинзбург. Москва, 1981 год. Семейный архив Л. С. Гинзбурга. Публикуется впервые.

21–25 апреля 1993 года). Вып. 1. / Российский институт истории искусств, сектор инструментоведения. СПб., 1993. С. 20.

⁹ См.: Письмо Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу. 29 января и 2 февраля 1944 г. ВМОМК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 696. Л. 1.

¹⁰ См.: Письмо Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу, январь (февраль) 1944 г. (машинопись) ВМОМК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 696. Л. 1.

Письма имеют четкую однотипную структуру. Начинаются вступлением, где излагаются частные аспекты жизни (приветы родным, сообщения о здоровье, обсуждение известий с фронта). Далее идет раздел, который можно назвать приложением к письму — он имеет вид самостоятельного документа, изложенного на отдельных листах с нумерацией каждой страницы, — в нем Струве последовательно отвечает на вопросы Гинзбурга относительно его диссертации и рассказывает о своих трудах по истории смычкового искусства. Иногда вместо рукописного изложения Струве отправлял машинопись своей работы, как это было в письме № 8¹¹. Эта часть писем ученого, без сомнения, представляет наибольший интерес. В них обсуждаются музыкально-исторические вопросы, касающиеся использования теноровых виол в оркестре Легренци; виоль д'амур с металлическими струнами в творчестве Ариости; авторства пьесы «Операция» в пятом сборнике виольных пьес М. Марэ; тореллиевских сонат для скрипки соло, виолончели облигато и чембало; здесь также приведен исторический обзор способов держания смычка и многое другое.

Струве дает рекомендации Гинзбургу относительно его докторской диссертации. В частности, он предлагает не вводить отдельную главу о камерной и оркестровой литературе для виолончели, а делать необходимые отступления-«экскурсы» в ходе основного исследования. Совет был принят. В фундаментальном труде Гинзбурга «История виолончельного искусства»¹², написанном на основе докторской диссертации, особенности камерных и оркестровых произведений для виолончели исследуются в контексте истории сольного виолончельного исполнительства и литературы.

Три письма содержат краткое изложение работ Струве по истории смычкового искусства: №№ 5 и 6 — «Очерки по истории виольно-гамбного исполнительства и литературы», и № 8 — «Скрипичные аффетти XVII–XVIII веков и использование их в современном исполнительстве». Описанные в них труды ученого, к сожалению, не были опубликованы. Местонахождение рукописей этих работ установить не удалось. И тот факт, что хотя бы их основные положения сохранились в письмах, является очень ценным. Ведь многие исследования Струве посвящены малоизученным до сегодняшнего дня разделам истории смычкового искусства и инструментоведения.

¹¹ Письмо Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу. Январь (Февраль) 1944 г. (машинопись). ВМОМК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 699. Л. 1.

¹² Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Т. 1: Виолончельная классика. М.; Л., 1950.

Из десяти писем, хранящихся в ВМОМК им. М. И. Глинки, не датированы только два: № 9 и № 10. Можно предположить, что это одно письмо, поскольку в № 10 отсутствует вступительная часть и сразу идут ответы относительно вопросов по истории смычкового искусства. Нам удалось установить время и место написания письма № 9, исходя из следующих фактов. В нем Струве пишет: «Бумагу от М[осковской] Г[осударственной] К[онсерватории] подписью проф[ессора] Богатырева получил и ответил (копию ответа послал Вам в письме)»¹³. Известно, что Семен Семенович Богатырев начал свою работу в Московской консерватории с декабря 1943 года¹⁴. Далее ученый упоминает о последнем письме от 11 октября и о том, что в этом году он может остаться без аспирантов, ввиду не приехавшего из-за болезни Л. Н. Раабена. Ленинградская консерватория была эвакуирована из Ташкента 28 сентября 1944 года, а новый учебный год начался с 20 октября¹⁵. Эти данные позволяют датировать письмо октябрём 1944 года. Раабен заболел в Ташкенте и вернулся в Ленинград позже. На это указывает запись в рукописи Струве от 28 сентября — декабря 1944 года: «Выздоровление и приезд в Л[енингра]д асп[иранта] Л. Н. Раабена»¹⁶. Следовательно, письмо № 9 было написано из Ленинграда. Если рассматривать № 10 как приложение к № 9, тогда и его можно отнести к этому же времени.

Установление даты письма является важной задачей при текстологическом исследовании эпистолярного наследия ученого. Ведь определение времени написания позволяет уточнить место рукописи среди других архивных источников, а также восстановить хронологию событий, представить наиболее полно отдельные факты и детали биографии. Поскольку конверты писем Струве утрачены, невозможно определить даты по почтовым отметкам. Поэтому датировка письма, основанная на анализе его содержания и сопоставлении с другими рукописными материалами, историческими и биографическими данными является наиболее действенным методом.

¹³ Письмо Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу (без даты). ВМОМК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 701. Л. 1.

¹⁴ Московская консерватория 1866–1966 / Ред. кол.: Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина (Рукавишникова). М., 1966. С. 356.

¹⁵ Ленинградская государственная консерватория. 100 лет Ленинградской консерватории, 1862–1962: Исторический очерк / Сост. В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин, М. А. Ганина. Л., 1962. С. 189.

¹⁶ Борис Александрович Струве (Б. А. Струве-Крюдинер), род. 1897. Музыкально-исполнительская, педагогическая и научная деятельность. Рукопись. Семейный архив Б. А. Струве. Л. 201.

Дорогой, дорогой друг!
 Я пишу тебе как всегда искренно
 и не скрываю с тобой своих соображений и мнений
 о всем, что происходит вокруг нас, т. е. о войне и известии
 и не как раньше - на работе за шпатель. Буду много
 заниматься на 6-8 страницах, см. черновики стр. 6
 3-х листов. М. Б. пока этого будет достаточно. Как
 видишь, условия жизни фронта сильно изменились
 как и раньше выходящая далеко. Ограничу коротко
 свой рассказ. А в заключение, что если Момбилья
 инициатор, то лучше бы лучше задержать меня
 на одну ночь в Москве для консультации - это можно
 будет сделать. Кстати, сам интересуется твоей работой,
 ибо я сейчас "миссия", думаю тебе все же в силах
 и работать по моему делу в Уфа. А см. фот.
 видишь содержание книги "Земля" моя в библиотеку,
 читай и попробуй как-нибудь читать. Коро кто-
 то знает. Там издается в конце. Думаю,
 что план (вид не читай не!). А инициатору
 старшего братья мне можно быть. Книга,
 думаю, когда придет в печать. А инициатор
 проект, который на нем как составляется,
 сейчас на высоте. Думаю, не все будет там

Ил. 5. Б. А. Струве. Письмо к Л. С. Гинзбургу от 28 января 1944 года. Автограф.
 ВМOMK им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 699.
 Публикуется впервые (начало)

В настоящей публикации вниманию читателя предлагаются шесть писем
 Струве, содержание которых представляет наибольший интерес. Тексты
 приводятся в соответствии с современной орфографией, курсивом в пись-
 мах выделены подчеркнутые Струве слова и предложения. Три письма

Топка, молча мне ставилась и делалась на мне. Пис-
 ькает дичья, кто полагает, не в силах опять на-за-
 брывать, а как будто работай, и работай сфинксом
 слезы и стои. Будто о как же больше болюю и
 больше еще: Ах вы Топка! Иноше, Ах вы, ох вы,
 и кате-ама задница Ах- и работай все море
 и кате-ама задница Трудов. Топка, если болюю сфин-
 ксом и кате-ама задница с мак-ама задница А. С.
 Работовая, сфинксом и задница в море остои-
 и море и кате-ама задница. И это остои-ама
 и кате-ама задница. В дальше Топка начал работай
 и кате-ама задница Топка и то: и кате-ама зад-
 нца Ах вы болюю море, и кате-ама задница с о-
 стои-ама задница сфинксом, и кате-ама задница с о-
 стои-ама задница Ах вы (о-стои-ама задница; но я шло-
 -то задница с кате-ама задница). С-стои-ама задница
 -но стои-ама задница. Ах вы, и кате-ама задница
 и кате-ама задница и кате-ама задница. Ах вы, и кате-ама задница
 и кате-ама задница Топка Работовая и кате-ама задница.
 Ах вы и Ах вы и кате-ама задница, а Топка
 и кате-ама задница Топка и кате-ама задница Работовая.
 Остои-ама задница Ах вы, и кате-ама задница.
 Ах вы и кате-ама задница Топка и кате-ама задница 28/1/44

Ил. 5. Б. А. Струве. Письмо к Л. С. Гинзбургу от 28 января 1944 года. Автограф.
 ВМОК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 699.
 Публикуется впервые (окончание)

(№ 1, 2, 10) публикуются с небольшими сокращениями (изъятые места, имеющие сугубо личный характер). Письма расположены в хронологической последовательности. Даты и место написания указаны в начале письма.

№ 1

Ленинград, 25 февраля 1941 года¹⁷

Дорогой, родной Лев Соломонович!

Вас удивляет, что я так долго ничего Вам не писал. Но разве Вы не получили письма Вероники Георгиевны¹⁸ о моем тяжелом состоянии? Вчера первый день, что я «поднялся», сегодня первый раз в этом году читаю лекцию, пишу письма. Однако это меня даже не радует, ибо самочувствие ужасное, <...> словом, если до сих пор я (хотя и не побеждал болезни) сопротивлялся ей, то теперь болезнь побеждает меня. А этого, увы, никто не понимает, и поймется все это тогда, когда я подохну (что не «за горами»). Ну, не стоит об этом говорить, вот плохо только, что меня собираются положить на месяц в клинику для исследования <...>.

Спасибо за сведения о Козолупове, хотя я думал, что ВАК пошлет мне полные материалы (статьи о нем, автобиографию и т[ак] д[алее]). Без Ваших сведений совсем бы «пропал»!

Сегодня отзыв закончил и отправляю К. Г. Мострасу¹⁹. С нетерпением будем ждать приезда Татьяны Петровны²⁰ и Вас (тогда и возьмите с собой «La Violoncelle»).

В Институте²¹ буду только в субботу (первый раз после месяца полной [неразборч.]) и переговорю о Ваших статьях. Простите за короткое пись-

¹⁷ Семья Струве была эвакуирована в Ташкент только осенью 1941 года.

¹⁸ Вероника Георгиевна Струве (урожденная де Мец) (1901–1958) — супруга Б. А. Струве, пианистка, выступала в ансамбле с мужем. Была талантливой художницей, владела несколькими европейскими языками. Ученый посвятил ей свой труд «Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов» (1937).

¹⁹ Константин Георгиевич Мострас (1886–1965) — российский скрипач, профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РСФСР. Автор произведений для скрипки, редактор произведений скрипичной литературы. Им написан ряд научно-методических работ. В конце 1930-х годов научно-методическая деятельность Мостраса была связана с подготовкой материалов к новому курсу «Методика обучения игре на скрипке». Как отмечает в своей диссертации Т. Б. Суханова, первый законченный труд Мостраса («Методические записки — беседы») был написан в эвакуации в Пензе в период с октября 1941 по 1943 год (см.: Суханова Т. Б. Константин Георгиевич Мострас: творческое и педагогическое наследие: дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2010. С. 21). Письмо Струве датировано февралем 1941 года. Возможно, Струве написал отзыв на методические разработки Мостраса конца 1930-х годов.

²⁰ Татьяна Петровна Кравченко (1916–2003) — первая супруга Л. С. Гинзбурга, пианистка, педагог, закончила Московскую консерваторию и аспирантуру по классу Л. Н. Оборина, преподавала в Ленинградской и Киевской консерваториях.

²¹ В настоящее время Российский институт истории искусств. В период написания письма назывался Ленинградский Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Струве в нем работал старшим научным сотрудником сектора инструментоведения. Здесь были написаны его первые инструментоведческие исследования и главный труд — докторская диссертация «Процесс формирования виол

мо (устал, слаб) и спасибо, родной, за Ваши частые письма; я так всегда рад иметь от Вас весточку.

Жду еще. Ваш Б. С.

№ 2

Ташкент, 15 февраля 1943 года

Дорогие, родимые Татьяна Петровна и Лев Соломонович!

Бесконечно тронут был Вашей сердечной телеграммой с поздравлением к моему двадцатипятилетию деятельности на поприще нашего дорогого советского искусства. И как это Вы об этом вспомнили? Ведь я, очевидно, лишь мельком когда-то мог об этом сказать Вам, мой хороший Лев Соломонович! Если бы не война, то бы мог бы справить и юбилей — срок достаточно почтенный.

У нас все так же. Мне лично было дней шесть значительно лучше (очевидно, в связи с тем, что мне достали белый хлеб), но вот опять два дня опять плохо — боли в мышцах до слез, да и легочный туберкулез сейчас — мне на это «отвечает» температурой и усилением кашля. А самое плохое — все слабею и слабею. Бывает, что часами лежу в какой-то прострации и не могу работать. Все ждем фото Вашей дочки. Хочется хоть по изображению познакомиться с маленькой Наташей²²! Окончательно оформил (включая нотные примеры) свои очерки по истории гамбизма²³, Вам, Лев Соломонович, посвящение. Отвечаю еще на несколько пунктов вопросов по Вашей диссертации²⁴. Продолжение их выше [sic. — А. У.] последует. Все мои шлют самый сердечный привет.

1. Полное наименование моей диссертации следующее: «Процесс формирования виол и скрипок», машинопись, 18 ½ авторск[ого] печатн[ого] лист[a], Ленинград, 1940.

2. История виолончельного смычка в моих исследованиях не выделена. Она проходит на общем фоне истории скрипичного и виольного смычка в двух работах: в исследовании «История виольного и скрипичного смычка» (машинопись, Институт Театра и Музыки, Ленинград, 1941 г. — 4 печатн[ых] лист[a]) и в научно-популярной брошюре: «История смыч-

и скрипок». См.: *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок / Под ред. Л. Н. Раабена М., 1959.

²² Наталья Львовна Кравченко (р. 1941) — дочь Л. С. Гинзбурга и Т. П. Кравченко.

²³ Имеются в виду «Очерки по истории виольно-гамбного исполнительства и литературы» (См.: Письмо Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу. 29 января и 2 февраля 1944 г. ВМОМК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 696. Л. 1).

²⁴ Речь идет о докторской диссертации Л. С. Гинзбурга «Виолончельное искусство от его истоков до конца XVIII столетия». Диссертация была успешно защищена Львом Соломоновичем в 1947 году.

ковых инструментов (виолы и скрипки)» в главе «История смычка» (машинопись, Госуд[арственный] Эрмитаж, Л[енинград,] 1939)²⁵.

3. Мне кажется, что вводить отдельную главу о виолончели в камерной и оркестровой литературе не рационально. Это может быть темой отдельного, самостоятельного исследования и свяжет Вас, т[ак] к[ак] обязывает ко многому. На Вашем месте я использовал бы необходимые в этом плане для истории виолончельного сольного искусства данные и материалы попутно, так сказать на фоне основной тематики Вашей диссертации, делая необходимые «экскурсы» в камерную и оркестровую область по мере необходимости исследования и для создания большей полноты исторического развития виолончельного сольного исполнительства. Мне думается, что подтемами таких экскурсов являются следующие, например, вопросы: *развитие сольного виолончельного исполнительства и литературы и взаимосвязь и взаимодействия с солирующими задачами виолончели в камерной музыке и в оркестре*. М[ожет] б[ыть,] можно даже, примерно под таким заглавием, ввести отдельную главу.

4. О теноровых виолах в оркестре Легренци²⁶ судить очень трудно, не имея ссылок на конкретные произведения. Во-первых, не исключена возможность, что это альт-теноровые скрипки. Во-вторых, это могли быть басовые виолы с тесситурно-регистровыми функциями альт-тенора. Откуда Вы берете указания в этом вопросе и связаны ли эти указания с конкретными произведениями? Тогда и я смогу ответить Вам более конкретно.

5. К сожалению, оригинальных тональностей шести лецион²⁷ (сюит) Ариости²⁸ — не помню. Они приведены в статье Гарно — «Виолы» во II томе энциклопедии Лавиньяка (1927)²⁹, которой я в данное время

²⁵ В 1959 году Л. Н. Раабен опубликовал монографию, в которой были объединены обе работы Струве — его докторская диссертация «Процесс формирования виол и скрипок» и «История виольного и скрипичного смычка» в одном издании. См.: *Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок* / Под ред. Л. Н. Раабена. М., 1959.

²⁶ Легренци Джованни Батиста (Giovanni Legrenzi, 1625–1690) — итальянский композитор, представитель венецианской школы XVII в. Наибольшую известность получили его оперы и инструментальные произведения.

²⁷ *Lezione (um.)* — урок.

²⁸ Ариости Атилио Малакья (Attilio Ariosti, 1666–1729) — итальянский композитор, виолончелист и органист. В 1697–1703 гг. придворный композитор принцессы Софии Шарлотты в Берлине. В 1704–1711 гг. находился на службе в Вене, затем работал придворным музыкантом в Италии. С 1716 жил в Лондоне, в 1722 вместе с Дж. Боноччини и Г. Ф. Генделем был руководителем Королевской академии музыки. В 1724 году опубликовал «Шесть уроков (сонат) для виоль д'амур» («Six lessons for viola d'amore»).

²⁹ Б. А. Струве неоднократно отсылает Гинзбурга к статье: *Garnault P. Les violes // Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire / Albert Lavignac (éd.). Vol. 3. Paris, 1927. P. 1753–1793*. В своих работах ученый часто ссылается на эту публикацию.

не располагаю. Если не ошибаюсь, то в транскрипциях этих сюит для скрипки (Сен-Жорме, 1901 г[од]³⁰) и для виолончели (Пиатти) как будто оригинальные тональности частично сохранены (но не ручаюсь за это). Две изданные *Музгизом* сюиты Ариости Вам очевидно известны (*D-dur*, Сен-Жорме³¹ и *e-moll*, Пиатти³²). Имейте в виду, что сюиты написаны не для виоль д'амура в нашем обычном понимании, а для виолы с металлическими [*неразборч.*] струнами без резонирующих (в своей диссертации я о такой виоле д'амур подробно пишу).

6. Полагаю, что использование (дословное) отдельных разделов Вашей книги о Боккерини³³ вполне возможно, тем более в вводной главе (*надо только это оговорить*). <...>.

№ 3

Ташкент, 27 февраля 1943 года

Список трудов пошлю на днях вместе с текстами.

Как сейчас Ваше здоровье?

Меня волнует вопрос: получили ли Вы мои ответные письма: — это шестое.

Дорогие милые друзья Татьяна Петровна и Лев Соломонович!

Вчера только отправил Вам письмо, а сегодня Вы так порадовали меня Вашим милым, сердечным письмом от 10/II. Спасибо, родные, за поздравления и пожелания, за всю Вашу сердечность и душевность, за то, дорогой Лев Соломонович, что Вы называете себя моим учеником (я этим очень горжусь!!), только разрешите небольшое дополнение: бывший ученик, теперь коллега-ученый, ушедший в избранной им области несоизмеримо дальше своего бывшего учителя и старшего друга-товарища в жизни и научной деятельности. Да, милая Татьяна Петровна (в сердце всегда говорю Танечка; это теперь уже старому, совсем седому профессору можно так). Здоровье — это для меня теперь все: и жизнь, и работа. Увы, плохо с этим делом! Не далее как сегодня ночью была старая, давно уже меня не мучившая «новость» — приступ мозгового переутомления с жуткой рвотой (от головной и глазной боли дословно кричал — нет больше сил страдать!). Да, я счастлив тем, что дожил до того момента, что мы немцу

³⁰ Ariosti A. Six sonatas (Sei lezioni) for viola d'amore / Transcribed for violin with an acc. for the pianoforte founded on the figured bass of the author by G. Saint-George. London, 1901.

³¹ Ариости А. Соната № 6: D-dur: для виоль д'амур и баса / Перелож. для скрипки и фортепиано Г. Сен-Жорж. М.; Л., 1939.

³² Ариости А. Соната e-moll: для скрипки и баса / Перелож. для виолончели с ф.-п. А. Пиатти. М., 1936.

³³ Имеется в виду кн.: Гинзбург Л. С. Луиджи Боккерини и роль его в развитии виолончельного искусства. М.; Л., 1938.

задали перцу и что фашисты повернули нам свои гнусные хвосты и пятки. Но я хочу дожить до их окончательного разгрома!! Обнимаю Вас обоих крепко и целую ручку маленькой Наташеньке. От всех моих спасибо и сердечный привет. Ваш любящий Вас Борис Александрович.

[Неразборч.] — болеет. [Неразборч.] за нее расстроены.

Отвечаю на некоторые Ваши вопросы (в последнем письме), на те, на которые могу ответить сразу, не засматривая материалы и работы.

1. Редакций сонат Бонончини у меня нет, к сожалению, редакцию Де Сверта знаю лишь «по имени», поэтому на Ваш вопрос о тождественности (или нетождественности) сонат в ред[акции] Сверта и Шредера³⁴ ответить не могу.

2. Хватка смычка (скрипичного и виолончельного) выше колодки (примерно на ладонь) — итальянская хватка, «манера» — конечно, сказывалась отрицательно на достижениях широкой, «полной» кантилены и на динамической палитре в целом. Чем была стимулирована эта хватка? С одной стороны, она — наследие того времени, тогда техника штрихов ограничивалась средними двумя четвертями смычка; с другой, возможно, закрепилась на некоторое время наличием кремальеры³⁵, которая своими «зазубринами» мешала держать смычок в области колодки. Еще Джеминиани в своей скрипичной школе (1740 г[од]) пропагандирует эту хватку выше колодки. Но (и это особенно показательно!) он требует вести смычок не только до места хватки, но и за нее, т[о] е[сть] до самой колодки, путем кистевого движения, ибо таковая эстетика эпохи требует полнокровной, широкой кантилены! Но в то же время начинает бытовать и хватка у колодки (вполне закономерно)³⁶.

³⁴ Имеются в виду издания: Bononcini Giovanni Cello Sonatas in A minor / Reduced for Cello and Piano Jules de Swert. Mainz: Schott, 1881; Bononcini Giovanni Cello Sonatas in A minor / Reduced for Cello and Piano Carl Schröder. Mainz: B. Schott's Söhne, 1911.

³⁵ Кремальера (франц. *cremallere*) — устройство в скрипичных смычках XVII веков, не имевших винтового механизма. Применялась для регулирования натяжения волоса смычка, представляла собою зубчатую пластинку, вделанную сверху в трость смычка. Кремальера использовалась недолго, почти одновременно с ней вводится винт.

³⁶ Историческое изменение формы смычка и способов его держания детально рассмотрено Струве в главе IX «История смычка», см.: *Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок*. М., 1959. С. 233–255. По этой же теме в 1941 году им был представлен доклад на оркестровом факультете Ленинградской консерватории: «История смычка и проблема взаимоотношений в процессе исторического развития восточного и западноевропейского смычка». До сих пор это единственная работа в отечественной литературе, посвященная исследованию эволюции западноевропейского смычка в связи с историческим развитием струнно-смычкового исполнительства. В ряде работ по истории смычкового искусства российских теоретиков Е. Ф. Витачека, Я. И. Вольдмана, Т. А. Гайдамович, Л. С. Гинзбурга, В. Ю. Григорьева, В. А. Свободова особенности становления смычка рассматриваются лишь эпизодически, в ходе раскрытия основной

3. Конкретных произведений для лиры да гамба я назвать не могу. Табулатурные записи для нее приводят Черетто (1601 г[од])³⁷ и Мерсен (1636 г[од])³⁸. Табулатура — по виольному образцу, но связаны ли эти образцы с конкретными произведениями — не знаю (Мерсеновск[ого] труда у меня здесь, естественно, нет). Есть в моей диссертации (1940 г[од]) след[ующая] цитата из Мерсена: «...Ее (т[о] е[сть]) лиру да гамба) используют для аккомпанирования голоса и речитативам. ...Этот вид игры редко употребляется во Франции, несмотря на то, что он превосходит с голосом и, быть может, нет другого инструмента, который так хорошо представляет музыку Орфея и древности». Лира да гамба и лироне перфетто («контрабас» семейства смычков[ых] лир) использовались в оркестре («Интермедии» Дж[ованни] Бат[тиста] Чина от 1565 г[ода], опера «Эвридика» Якопо Пери — от 1600 г[ода]). Вот в основном данные, которыми я сейчас располагаю. Интересует ли Вас строй?

4. Об интересующей Вас картине в нашем Эрмитаже я в своей диссертации пишу следующее: «Одним из представителей ассимиляционной разновидности гамбы-виолончели является инструмент, изображенный на картине испанского художника Висенте Кардучо: „Видение св[ятого] Феликса“³⁹ от 1631 года: явно виолончельный корпус с прямыми плечами и эфами, розетка, 6 струн, головка еще типа лютневых виол (наличие или отсутствие ладов — не ясно» (стр. 304).

5. Свои мысли об отдельной главе о виолончели в оперном, симфоническом и камерном творчестве я Вам уже излагал (неужто это письмо Вы не получили, или, б[ыть] м[ожет], еще не получили?). Вкратце, они сводились к следующему: если такую вводить, то лишь в плане влияний и взаимодействий в смысле виолончельного солирования, иначе, думается мне, такая глава очень обяжет, и тема ее, в сущности, — отдельная тема, требующая большого объема.

темы. Вопрос эволюции форм смычка струнных инструментов в связи с исполнительством и смычковой литературой еще ждет своих исследователей.

³⁷ *Cerreto S. Della prattica musica vocale, et strumentale, opera necessaria a coloro, che di musica si diletano. Napoli, 1601.*

³⁸ *Mersenne M. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris, 1636.*

³⁹ Струве имеет в виду хранящуюся в Эрмитаже картину Висенте Кардучо «Видение святого Антония Падуанского» (1631). Эта неточность повторяется и в диссертации (1940), и в публикуемом письме. В монографии (опубликованной по материалам диссертации) также ошибочно указано это название: «Показателен в этом отношении инструмент, изображенный испанским художником Висенте Кардучо на относящейся к 1631 году картине „Видение св. Феликса“ (хранится в Государственном Эрмитаже)» (См.: *Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959. С. 179*). Сложно объяснить причину ошибки, поскольку Струве был чрезвычайно скрупулезен в работе с источниками.

6. В «конфликте» Боккерини-Дюпоры-Ромберг я поступил бы так: ввести отдельный подраздел между I и II периодами истории виолончелизма в плане-смысле: основоположники виолончельного искусства XIX в. При таком выделении этой «троицы» разделы виолончелизма в Италии «дойдут» до Боккерини, во Франции — до Дюпоров, в Германии — до Ромберга, и, при таком планировании, ясно выделится апогей — итог развития виолончелизма в начале XIX в[ека], роль и историческое значение этих мастеров в отдельности и в «совокупности». Как Вы полагаете? Такая «концовка» I периода мне кажется рациональной. На оставшиеся вопросы отвечу на днях.

№ 4

Ташкент, 28 января 1944 года

Дорогой, родной друг!

Решил все же постепенно составлять и пересылать Вам оглавление с пояснением содержания моих очерков по истории гамбизма, т[ак] к[ак] «вопрос» о перепечатке на машинке — на точке замерзания. Думаю, уложиться на 6–8 страничках, след[ующие] перешлю пр[имерно] в 3-х письмах. М[ожет] б[ыть], пока этого будет достаточно. Ведь наши грандиозные успехи фронта быстро приближают час нашего возвращения домой. Очевидно, поедем через Москву. А я полагаю, что если Московская Консерватория выразит пожелание задержать меня на пару дней в Москве для консультаций — это можно будет сделать. Конечно, если предоставят отд[ельную] комнату, ибо я совсем «лежачий», двигаться вовсе не в силах и работать могу лишь лежа в кровати. В сер[едине] февр[аля] врачи собираются вновь «загнать» меня в больницу; хотят испробовать новые методы лечения. Надо что-то делать. Боли измучили вконец. Бывает, что плачу (ведь не кричать же!). А наркотину стараюсь применять как можно реже. Иначе, боюсь, голова перестанет работать. А творческая энергия, несмотря на жалкое состояние тела, сейчас на высоте. Прерывают боли только тогда, когда они становятся невыносимыми. Бывает, даже что ночами, не в силах спать из-за страданий, я начинаю работать, и работой сдерживаю слезы и стон. Думаю о наших раненых бойцах и говорю себе: ведь они терпят! Наконец, вчера, окончательно закончил пере- и доработку всех моих не напечатанных трудов. Теперь, если болезнь скрутит меня неожиданно (как моего дорогого А. С. Рабиновича), смерть не застанет в хаосе остающееся после меня наследие. И это осознание помогает мне. В данное время начал работать над двумя темами параллельно: над ста-

твѣй для сборника ЛОЛГК⁴⁰ по узбекской муз[ыкальной] культуре (о реконструкции струн[ных] инстр[ументов])⁴¹ и над истоками школы Ауэра (обе — плановые темы; но я несколько запоздал с началом их)⁴². С моими домочадцами — по-старому. Мама, увы, лежит, Вер[оника] Георг[иевна] и Ринуся⁴³ плохо выглядят и волнуют меня этим. Как Вы, как дорогая Татьяна Петровна и Наташенька? Всем им и Вам сердечный привет от моих, а Танечку и Наташеньку мои дамы просят крепко расцеловать. Обнимаю Вас крепко, как люблю.

Ваш старый друг. [Подпись]

№ 9

Ленинград, октябрь 1944 года

Дорогой, родной Лев Соломонович!

Пользуюсь любезностью директора нашей Школы-десятилетки Г.М. Бузе⁴⁴, чтобы переправить первую партию материалов по курсу. Возможно, что Вы получите еще до моего последнего письма от 11 октября. Поэтому вкратце излагаю деловые пункты.

1. Бумагу от М[осковской] Г[осударственной] К[онсерватории] подписью проф[ессора] Богатырева получил и ответил (копию ответа послал Вам в письме).

2. Так как материалы будут печататься для М[осковской] Г[осударственной] К[онсерватории], то прошу черновые материалы не печатать, ибо они совершенно неприемлемы в смысле изложения и предназначаются Вам лишь для личного пользования (они вложены в отд[ельную] тетрадную обложку).

3. К сожалению, в этой партии могу оставить Вам только работу Раабена (и то без нотн[ых] пр[имеров], которых у меня не осталось). Остальные прошу вернуть, но можно не сразу, а в след[ующей] последователь-

⁴⁰ Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория.

⁴¹ Научная работа консерватории в эвакуации была большей частью связана с проблематикой узбекской музыкальной культуры. Струве была написана статья «Реконструкция узбекских музыкальных инструментов», которая явилась методологической основой планирования реконструкции узбекского народного инструментария. Это последняя опубликованная при жизни ученого работа. См.: *Струве Б. А. Реконструкция узбекских музыкальных инструментов // Пути развития узбекской музыки: сб. статей / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Л.; М., 1946. С. 176–188.*

⁴² Об этом исследовании см. сноску 8.

⁴³ Ринусей в семье называли Веронику Борисовну Крюденер-Струве (1922–2014) — дочь Б. А. Струве и В. Г. Струве.

⁴⁴ Григорий Михайлович Бузе (1909–1978) — пианист, закончил Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано и аспирантуру под руководством Л. Николаева.

ности: Италия XVII в[ек] до Корелли, Франция → (нотн[ые] пр[имеры]) → к 10 ноября; остальные — к 20 ноября.

В дальнейших материалах много смогу оставить Вам в «вечное пользование».

4. Посылаю Вам свою «Италию XVII в[ека]»⁴⁵, ибо перепечатать следует именно этот экземпляр с введенными мной поправками (крайне существенными).

5. До отправки в машинопись прошу Вас ознакомиться с работами и подправить все, что найдете нужным, тем более, что я успел лишь наспех проследить их. Также прошу Вас лично провести корректуру машинописей для М[осковской] Г[осударственной] К[онсерватории].

Вкратце — деловое и спешное — как будто все. След[ующую] партию материалов уже собираю. Посылаем Вам «чуни» — тувельки для Наташеньки. Мои беспокоятся: будут ли они ей впору. [Неразборч.], увы, послать не можем, ибо она очень увесиста, и мы не решаемся нагрузить Г.М. Бузе.

Здорово мерзнем. Обещают дать пары нашему центр[альному] отоплению с сер[едины] месяца, хорошо бы. Здоровье мое все хуже со дня на день. Помимо более вдруг замучил кашель (хотя температура приличная), и опять хуже кишечник. Я в отчаянии, ибо уже настраивался хоть раз в неделю бывать в консерватории и читать лекции (ведь больше года я уже лишен этого удовольствия). Плохо и то, что, кажется, останусь без аспирантов в этом году (не знаю, дадут ли мне хоть одно место, а мой оставшийся асп[ирант] Левушка Раабен не приехал с нами из-за болезни — как его теперь вызвать — не знаю, говорят, это очень сложно).

Все мы обнимаем Вас дорогих, т[о] е[сть] маму, папу и дочку. Пишите, давно не имею весточек о Вас, о здоровье и житье-бытье.

Ваш Борис Александрович.

⁴⁵ Имеется в виду рукопись «Скрипичное исполнительство и литература в Италии до середины XVII века». Написана она была в 1939 году по заказу Ленинградского государственного научно-исследовательского института театра и музыки для учебной книги по истории музыки (II том), но отдельно не была опубликована. Рукопись хранится в Отделе документов и личных архивов ВМОМК им. М. И. Глинки, представляет собой один из разделов работы: «Смычково-струнное исполнительство и литература XVII-XVIII веков».

№ 10

Ленинград, без даты⁴⁶

Более чем когда-либо я затрудняюсь ответить на вопрос, кому принадлежит пьеса «Операция» в сборнике М. Марэ⁴⁷ (пятый сборник виольных пьес Марэ от 1725 г[ода]).

За то, что эта включенная Марэ в его сборник пьеса принадлежит Шенку⁴⁸, говорят следующие факты:

1. Статья Гарно о виолах (в энциклопедии Лавиньяка) очевидно относит ее к творчеству Шенка (во всяком случае, его описания, крайне «туманные», побуждают скорее понять это именно так).

2. Нам известно, что если ор. 10 Шенка (сонаты для гамбы с басом)⁴⁹ именуется «[неразборч.] подагры» (а при подагре операция удаления камней из мочевого пузыря вполне могла быть связана).

3. Сам стиль пьесы (судя по отрывку, приводимому Гарно) как-то не вяжется в моем представлении со стилем Марэ (за исключением последней «части» — «Выздоровление» — совсем в манере танцев[альных] пьес Марэ).

За то, что это пьеса Марэ, говорят:

1. Указания А. Мозера⁵⁰ на программное творчество Марэ (Мозер именно эту пьесу приводит в качестве программных пьес великого французского гамбиста).

2. Отсутствие чужих пьес в сборниках Марэ.

3. Отмеченная, характерная для Марэ, манера письма в пьесе — «Выздоровление» (поправка), заканчивающая и его «Операцию».

Вот сейчас в связи с «передумыванием» вопроса об истоках «Операции» на основе Вашего вопроса, я, пожалуй, склонен ответить, что

⁴⁶ Предположительно октябрь 1944 года, Ленинград.

⁴⁷ Марен Маре (Marin Marais, 1656–1728) — французский гамбист и композитор. По композиции брал уроки у Ж.-Б. Люлли, влияние которого проявилось в его творчестве. После смерти Люлли — дирижер Парижской оперы. Впервые во Франции ввел в оперный оркестр контрабас вместо контрабасовой виолы. Известность получил как блистательный гамбист и автор пьес для гамбы. Струве имеет в виду пьесу М. Маре «Tableau de l'opération de la taille» («Картина хирургической операции») из сюиты № 7 (ми минор). См.: *Marin M. Pièces de viole. Livre 5. Paris: chez l'auteur, Boivin, 1725.* Произведение воплощает в музыкальной форме операцию по удалению камня из мочевого пузыря.

⁴⁸ Йоханнес Шенк (Johannes Schenck, 1660–1712) — голландский гамбист-виртуоз и композитор.

⁴⁹ Schenck J. *Les Fantaisies Bizarres de la Goutte contenant XII Sonades pour une Viole de Gambe Seule avec la Basse Continue, ou avec une autre Viole de Gambe ou Theorbe.* [Op. 10]. Amsterdam: Estienne Roger & Le Cène, 1710.

⁵⁰ Moser A. *Geschichte des Violinspiels. Mit einer Einleitung: Das Streichstrumehtespiel im Mittelalter* von Hans Joachim Moser. Berlin, 1923.

пьеса — продукт творчества Марэ. Очевидно, неясность описаний Гарно возбудила во мне сомнения. Конечно, без оригинала окончательно разрешить проблему — невозможно. Но все же будет лучше относить «Операцию» скорее к творчеству Марэ. Знаете что? Если в Московской Консерватории есть энциклопедия Лавиньяка, перечитайте данное место в статье Гарно и сообщите мне, какова будет Ваша трактовка [*неразборчи*]. Ведь мне лично, до направления в печать моей диссертации, надо выяснить этот вопрос, хотя он и не имеет особенно важного принципиального значения. В конце концов, ведь и Марэ мог «заразиться» таким внешне-программным натурализмом в отдельных программных эпизодах своего творчества.

1. Вернее всего, что у Торелли⁵¹ не одна «соната для скрипки соло, виолончели облигато и чембало» (заглавие, которые приводит Вазилевский в своих «Приложениях» к известной Вам сонате D-dur). Я это заключаю из след[ующих] соображений: в имеющемся у меня, мною составленном перечне произведений Т[орелли] (8 опусов и ряд рукописных) к этому инстр[ументальному] составу можно отнести также ор. IV — камерные концертино для скрипки и виолончели (обычно прелюд и две быстрые части танцев[альных] обозначений) — ок[оло] 1690 г[ода]. Следовательно, помимо *приводимой Ваз[илевским] сонаты* (явно церковного жанра) имелись у Торелли и *камерные сонаты-сюиты* для скр[ипки] и виолончели. К какому опусу отнести ре-мажорную сонату — затрудняюсь сказать. Ваз[илевский] дает весьма «расплывчатую» дату: ок[оло] конца XVII в[ека] (черт бы его за это побрал!!). Ближе всего подходит *ор. 1 — трехголосные сонаты (жанра церковного!!)* от 1686 г[ода], ибо *ор. 2* — трехголосные сюиты-концерты, *ор. 3* — «Симфонии» вообще не сохранился, *ор. IV* — сюиты (см[отрите] выше), *ор. 6* — четырехголосные концерты (1698), *ор. 7* — ?, *ор. 8* — известные концерты гротти, известные мне рукописи — скр[ипичные] концерты также *ор. 8*.

«Подходит» еще *ор. 5–6* трио-симфоний и *6* квартет-симфоний (1692 г[од]), но менее, чем *ор. 1* (трио-симфонии можно понимать и как трио-сонаты, тем более это — жанр церковн[ых] сонат).

Вот, увы все, что я могу по этому вопросу сообщить (под рукой — никаких трудов нет!).

⁵¹ Джузеппе Торелли (Giuseppe Torelli, 1658–1709) — итальянский композитор, скрипач, альтист, педагог. Один из ведущих представителей болонской скрипичной школы. Наиболее значительны его произведения в жанрах трио-сонаты, скрипичного концерта, концерто гротто.

2. «Приложения» (нотные) Вазилевского относятся к его труду: «Скрипка в XVII столетии и зачатки (начала) инструментальной композиции» (1874 г[од]); «Приложения» — отдельно⁵².

3. О применении Торелли духовых инструментов в его «Кончерти гресси» ор. 8 — я ничего не знаю, в известных мне двух партитурах — их нет, и др[угие] авторы, если мне память не изменяет, об этом не пишут (по крайней мере не помню; сообщите *кто на это указывает и по адресу какого именно опуса или произведения*). Мне осталось ответить на два вопроса (пересмотрел Ваши письма). Получили ли Вы все мои ответы на вопросы письма? Данное письмо — четвертое <...>.

Литература

1. Борис Александрович Струве (Б. А. Струве-Крюдинер), род. 1897 г. Музыкально-исполнительская, педагогическая и научная деятельность. Рукопись. Семейный архив Б. А. Струве. 202 л.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Т. 1: Виолончельная классика. М.; Л.: Музгиз, 1950. 509 с.
3. Гинзбург Л. С. Луиджи Боккерини и роль его в развитии виолончельного искусства, М.; Л.: Искусство, 1938. 171 с.
4. Ленинградская государственная консерватория. 100 лет Ленинградской консерватории, 1862–1962: Исторический очерк / Сост. В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин, М. А. Ганина. Л.: Музгиз, 1962. 302 с.
5. Московская консерватория 1866–1966 / Ред. колл.: Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина (Рукавишников). М.: Музыка, 1966. 726 с.
6. Письма Б. А. Струве к Л. С. Гинзбургу, 1941–1944. ВМОМК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 442. Ед. хр. 695–701. 15 л.
7. Свободов В. А. Б. А. Струве // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (СПб., 21–25 апреля 1993 года). Вып. 1. / Российский институт истории искусств, сектор инструментоведения. СПб., 1993. С. 19–21.
8. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок / Под ред. Л. Н. Раабена. М.: Музгиз, 1959. 269 с.
9. Струве Б. А. Смычково-струнное исполнительство и литература XVII–XVIII веков. ВМОМК им. М. И. Глинки. Отдел документов и личных архивов. Ф. 285. Ед. хр. Б 529. Машинопись. 131 л.
10. Струве Б. А. Реконструкция узбекских музыкальных инструментов // Пути развития узбекской музыки: сб. статей / под ред. С. Л. Гинзбурга М.; Л.: Искусство, 1946. С. 176–188.

⁵² Wasielewski W.-J. Die Violine im XVII. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomposition. Bonn, 1874. Приложение: Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis Ende des XVII. Jahrhunderts — als Musikbeilage zu Die Violine im XVII. Jahrhundert. Berlin, 1905.

11. *Суханова Т.Б.* Константин Георгиевич Мострас: творческое и педагогическое наследие: дис. ...канд. иск. Нижний Новгород, 2010. 203 с.
12. *Garnault P.* Les violes // Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire: Technique de la musique / Albert Lavignac (éd.). Vol. III. Paris: Delagrave, 1927. P.1753–1793.
13. *Mersenne M.* Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musiique. Chez Sebastien Cramoisy. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. 10 livres.
14. *Moser A.* Geschichte des Violinspiels. Mit einer Einleitung: Das Streichmstrumehtespiel im Mdttelalter von Hans Joachim Moser. Berlin: Max Hesses Verlag, 1923. VII, 586 s.
15. *Cerreto S.* Della prattica musica vocale, et strumentale, opera necessaria a coloro, che di musica si dilettaano. Con le postille poste dall' autore à maggior dichiaratione d'alcune cose occorrenti ne' discorsi. Napoli: I. Carlino, 1601. 335 p.
16. *Wasielewski W.-J.* Die Violine im XVII. Jahrhundert und die Anfange der Instrumentalconiposition. Bonn: M. Cohen, 1874. Приложение: Instrumentalsatze vom Ende des XVI bis Ende des XVII. Jahrhunderts — als Musikbeilage zu Die Violine im XVII. Jahrhundert. Berlin, 1905.

Нотные издания:

17. *Ариости А.* Соната е-молл: Для скрипки и баса / Перелож. для виолончели с ф.-п. А. Пиатти. М., 1936. 6 с.
18. *Ариости А.* Соната N 6: D-dur: для виоль д'амур и баса / Перелож. для скрипки и фортепиано Г. Сен-Жорж. М., Л., 1939. 7 с.
19. *Ariosti A.* Six sonatas (Sei lezioni) for viola d'amore / Transcribed for violin with an acc. for the pianoforte founded on the figured bass of the author by G. Saint-George. London, 1901.
20. *Bononcini G.* Cello Sonatas in A minor / Reduced for Cello and Piano Carl Schröder. Mainz: B. Schott's Söhne, 1911.
21. *Bononcini G.* Cello Sonatas in A minor / Reduced for Cello and Piano Jules de Swert. Mainz: Schott, 1881.
22. *Schenck J.* Op. 10: Les Fantaisies Bisarres de la Goutte, douze sonates pour viole de gambe seule et basse continue ou viole de gambe ou théorbe. Amsterdam: Estienne Roger & Le Cène, 1710.
23. *Marin M.* Pièces de viole, Livre V. Paris: chez l'auteur, Boivin, 1725.