

MODEST
MUSSORGSKY

COMPLETE WORKS

Edited by **PAUL LAMM**

BORIS GODUNOV

An Opera in Four Acts

(PIANO-VOCAL SCORE)

VOLUME II

EDWIN F. KALMUS

PUBLISHER OF MUSIC
NEW YORK, N. Y.

M. Mussorgsky

RIS GODUNO

OPER IN VIER AUFZÜGEN MIT PROLOG

Die Handlung ist der dramatischen Chronik
A. S. Puschkin, unter Beibehaltung der meisten
Verse, entnommen

Nach den Manuskripten des Autors erneut, durch-
gearbeitet und mit bisher noch nicht veröffentlichten
Bildern, Szenen, Fragmenten und Varianten ergänzt von
PAUL LAMM

Deutsche Textübersetzung von
MAX HUBE

Klavierauszug mit Text

(Neu: verbesserte und vermehrte Ausgabe)

ОГЛАВЛЕНИЕ ¹

	<i>Стр.</i>
От издательства	VI
Социально-драматическая и музыкальная концепция „Бориса Годунова“ Му- соргского Ю. Келдыш.	VII
От редактора	XV
Действующие лица	XXXVIII
 Пролог.	
Первая картина. Двор Новодевичьего монастыря под Москвою	1
Вторая картина. Площадь в Кремле московском (венчание на царство)	31
 Первое действие.	
Первая картина. Сцена в келье Чудова монастыря	50
Вторая картина. Корчма на литовской границе	80
 Второе действие. Царский терем в московском Кремле (Борис с детьми).	
Предварительная редакция	118
Основная редакция	157
 Третье действие.	
Первая картина. Уборная Марины Мнишек в Сандомире	228
Вторая картина. Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)	255
 Четвертое действие.	
Сцена у собора Василия Блаженного	305
Первая картина. Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса)	327
Вторая картина. Лесная прогалина под Кромами	363
 Приложения.	
I. Польский	417
II. Хор „Расходилась, разгулялась удаль молодецкая“	430
III. Въезд Самозванца	445
IV. Отъезд Самозванца	450
V. Варианты	455

¹ В издании клавираусцуга автора 1874 г. оглавление и названия картин отсутствовали.

INHALTSVERZEICHNIS ¹

	<i>Seite.</i>
Vom Redakteur	XVI
Personen	XXXIX
P r o l o g.	
Erstes Bild. Hof des Jungfernklosters bei Moskau	1
Zweites Bild. Platz im Moskauer Kreml (Krönung)	31
E r s t e r A u f z u g.	
Erstes Bild. Szene in der Zelle des Tschudow Klosters	50
Zweites Bild. Schenke an der litauischen Grenze	80
Z w e i t e r A u f z u g. Zarengemach im Moskauer Kreml (Boris mit seinen Kindern).	
Ursprüngliche Redaktion	118
Grundredaktion	157
D r i t t e r A u f z u g.	
Erstes Bild. Gemach der Marina Mnischek in Sandomir	228
Zweites Bild. Schloss des Wojewoden Mnischek in Sandomir (Szene am Springbrunnen)	255
V i e r t e r A u f z u g.	
Szene an der Kirche „Wassily Blashenny“	305
Erstes Bild. Der grosse Empfangssaal im Moskauer Kreml (Tod des Boris)	327
Zweites Bild. Eine Waldlichtung bei Kromy	363
A n h a n g.	
I. Polonaise	417
II. Chor: „Frei und ledig aller Fesseln“	435
III. Einzug des Pseudodemetrius	440
IV. Abzug des Pseudodemetrius	450
V. Lesarten	455

¹ In der Ausgabe des Klavierauszuges des Autors von 1874 fehlten das Inhaltsverzeichnis und die Bezeichnung der Bilder.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

50-летие со дня смерти М. П. Мусоргского совпадает с небывалым развитием пролетарского музыкального движения в СССР.

Несомненно, что новая пролетарская музыка преимущественно связана с наиболее здоровыми музыкальными явлениями прошлого.

С этой точки зрения творчество Мусоргского имеет для нас огромное значение.

Творческая деятельность Мусоргского протекала в эпоху зарождения революционных настроений в среде русской либеральной интеллигенции. Движение революционной интеллигенции против царских порядков, против невыносимого гнета, который испытывали подневольные слои тогдашней России, это движение, вошедшее в историю русской революции под названием народничества, оказало решающее влияние на творчество и мирозерцание ряда значительнейших русских художников и в их числе на Мусоргского.

Отказ от „эстетской“ уводящей от действительности тематики, реализм в творческом методе, отражение в самом творчестве, хотя еще и не вполне осознанных, объективно революционных устремлений эксплуатируемых масс, их страданий и надежд — все эти черты делают творчество М. П. Мусоргского близким к пролетарскому музыкальному искусству.

Буржуазное общественное мнение долго замалчивало значение творчества Мусоргского, объявляло его варварским и дилетантским, стремясь „причесать“, „окультурить“ его. В результате редакции Римского-Корсакова произведения Мусоргского дошли до наших дней в значительно искаженном виде.

Издание Музгизом восстановленного подлинного текста полного собрания сочинений Мусоргского предоставит пролетарскому музыкальному движению возможность использовать для своего роста те огромные богатства, которые могут и должны быть освоены пролетарским музыкальным искусством.

Для того чтобы облегчить задачу критического усвоения творчества Мусоргского, Музгиз будет давать к каждому тому собрания его сочинений статьи марксистов-музыковедов с анализом соответствующих произведений.

СОЦИАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ „БОРИСА ГОДУНОВА“ МУСОРГСКОГО¹

В художественной эволюции Мусоргского можно установить несколько периодов, связанных с работой над тем или другим крупным произведением. Эпоха сочинения „Бориса Годунова“ занимает среднее, промежуточное место в этом общем процессе, находясь между почти десятилетием работы над „Хованщиной“, с одной стороны, и не осуществленной до конца попыткой создания оперы по роману Флобера „Саламбо“ — с другой. Остальные музыкально-драматические произведения Мусоргского возникают параллельно этим монументальным работам и имеют в сущности эпизодическое значение. По поводу „Сорочинской ярмарки“, создававшейся в одно время с „Хованщиной“, он сам писал В. Стасову, с которым делился тогда всеми своими замыслами и переживаниями, что „отдыхает на народных сценках“, рассматривая это, повидимому, как некоторую разрядку творческой энергии после большого ее напряжения. С большим увлечением, хотя и на незначительном отрезке времени, отдается Мусоргский планам „Женитьбы“, но сколько-нибудь заметного следа в дальнейшем его развитии этот опыт также не оставил. Не случайно то, что композитор сам отказался так быстро от своих „физиологических“ экспериментов. Уже несколько лет спустя, даря рукопись „Женитьбы“ Стасову, он пишет при этом: „посмотрите на попытки музыкальной речи, сравните с „Борисом“, сопоставьте 1868 и 1871 и увидите, что я дарю вам, бесповоротно, самого себя“. Для полноты можно еще упомянуть о юношеском намерении написать оперу: „Ган Исландец“ на сюжет В. Гюго, по поводу которой мы располагаем лишь следующим, лаконичским и безапелляционным признанием Мусоргского: „Ничего не вышло, потому что и не могло выйти. Автору было 17 лет“.

„Борис Годунов“, как известно, после своего завершения был подвергнут со стороны автора крупным переделкам: некоторые сцены были написаны заново и добавлены к первоначальной концепции, сцена у Василия Блаженного, наоборот, исключена, многое испытало весьма существенные изменения и переработку. В итоге мы имеем по существу два значительно различающиеся между собой произведения на одинаковый сюжет. Вопреки повторяющимся до сих пор утверждениям эти переделки не были добровольными, а явились результатом сильного давления на Мусоргского, оказывавшегося не только представителями враждебного лагеря, но и ближайшими друзьями композитора. Стасов в биографическом очерке Мусоргского говорит об этом совершенно прямо и открыто: „Все ближайшие к Мусоргскому люди (в том числе и я), любясь с восторгом на чудеса драматизма и правды народной, которыми наполнены были эти

¹ Настоящая статья составлена по моей работе „Мусоргский и проблема наследства прошлого“, написанной для юбилейного сборника к 50-летию со дня смерти М. П. Мусоргского, изд. Музгиза. Ю. К.

четыре акта, все-таки поминутно замечали ему, что опера его неполна, что многого необходимо в ней недостает и что, как ни велики красоты, уже и теперь существующие в опере, она может казаться подчас неудовлетворительной. Мусоргский, всегда упорно задиравший (как всякий настоящий автор) сделанное им, явившееся плодом размышления и вдохновения, долго не соглашался с нами и, наконец, уступил только силе, когда осенью 1876 г. театральная дирекция отказала ему в приеме „Бориса“ на сцену, находя там преобладание хоров и ансамблей и слишком чувствительное отсутствие сцен для отдельных действующих лиц. Этот отказ был очень благодетелен для оперы. Мусоргский решил ее полнить. Фактическая сторона дела изложена здесь с достаточной ясностью, что же касается до вызова Стасова о „благодетельности для оперы“ отказа театральной дирекции, вызвавшего переработку произведения, то это, конечно может быть оспариваемо. После прекрасных, хотя методологически и не совсем безупречных, статей И. Глебова о восстановленном „Борисе Годунове“ нельзя сомневаться в полной художественной оправданности и завершенности так называемой предварительной редакции. С точки зрения единства драматического развития и внутренней конструктивной целостности она обладает даже рядом преимуществ перед основной редакцией. Присоединение некоторых новых сцен оказалось довольно механическим и обусловило известную разбросанность действия оперы, а порою досадную и излишнюю растянutosть. Абсолютно ненужным кажется „польский акт“, представляющий собой своего рода вольную ингермедию. То, что его художественные достоинства значительно ниже всей оперы в целом, признает даже Стасов (особенно слабой кажется ему первая сцена этого акта — „Уборная Марины Мнишек в Сандомире“). „Национальный характер“ Польши охарактеризован здесь главным образом посредством мазурки и полонеза. Это можно сравнить с лубочной Германией из „Хованщины“ (я имею в виду впервые опубликованный в новом издании „Хованщины“ диалог между Голицыным и пастором), где лютеранский пастор сопровождается стилизованным хоралоподобным оборотом, а выложенная учтивость „полуевропейца“ Голицына передается условной манерностью галантного танцевального салона. Я бы назвал такой прием музыкальной обрисовки типов и психологических состояний поверхностным механистическим ассоциационизмом. Суть этого приема заключается в том, что представление о каком-нибудь предмете вызывается при помощи сочетающихся с ним внешним образом, по привычке образов и впечатлений. Иногда он применяется Мусоргским с большой меткостью и остроумием: вспомни хотя бы его духовных персонажей — поповича из „Сорочинской ярмарки“ и семинариста, — изъясняющихся посредством церковных песнопений. Но в передаче явлений более сложного характера подобный метод приводит к известному упрощению и схематизации. Причиной этого служат чаще всего ограниченность и примитивность самого представления об изображаемом предмете. В художественном воплощении „Запада“ у Мусоргского несомненно сказывались элементы проявлявшейся у него подчас шовинистической тенденциозности — нужно вспомнить при этом, что германюфобство и полонюфобство были у него всегда особенно сильны. Гораздо большего внимания, чем „польский акт“, заслуживает сцена под Кромами. Однако это и идейно уже есть новый этап творческого развития, ближе стоящий к „Хованщине“, и в музыкально-драматическом отношении не имеет непосредственной органической связи с общей концепцией оперы, представляя собой как бы надстройку над ней — „эпilog“ (хотя по содержанию эта сцена воспринимается скорее как пролог, преддверие к каким-то событиям; но это одно из общих противоречий Мусоргского, которое яснее станет при анализе „Хованщины“, и поэтому мы не будем его сейчас разбирать).

Все сказанное здесь дает нам право взять за основу анализа „Бориса Годунова“ именно первоначальную или так называемую „предварительную“ редакцию. Помимо отсутствия в ней двух сцен „польского акта“ и сцены под Кромами, она отличается от позднейшей обработки по своему построению еще сценою у Василия Блаженного, которая была Мусоргским впоследствии выпущена. Из отдельных сцен наибольшее различие в музыкальном содержании мы находим в 3-м действии („сцена в тереме“). Остальные несоответствия текста читатель сможет установить

по предисловию П. А. Ламма, где все они приведены. В своем первоначальном виде опера была закончена в очень короткий срок. Начало работы над ней датируется октябрём 1858 г., окончание в клавире 22-м мая 1869 г., в партитуре — 15-м декабря этого же года. Такой быстрый темп работы отчасти может быть объяснен тем, что как самый замысел, так и музыкальный материал был в некоторой мере подготовлен эскизами „Саламбо“ и отсюда заимствован уже в оформленной стадии. С другой стороны, это свидетельствует об определенности и ясности художественных намерений Мусоргского.

Чтобы установить наиболее важные моменты содержания „Бориса Годунова“, нужно, прежде всего, проанализировать характер самого сюжета. Мусоргским были написаны две музыкальные драмы из русской истории, причем обе они отражают сравнительно близкие и тесно связанные между собой эпохи. Мы можем до известной степени рассматривать „Бориса Годунова“ и „Хованщину“ как последовательные фазы воплощения одной идеи. Отраженная в них историческая эпоха характеризуется развитием большого и длительного процесса разложения московского феодализма и образования бюрократической монархии, опирающейся на интересы торгового капитала и крепостнического землевладения. В „Борисе Годунове“ мы находимся на одной из начальных стадий этого процесса, которая явилась непосредственным кануном крестьянской революции, разразившейся в первые годы XVII в.; „Хованщина“ показывает нам период, близкий к его завершению на исходе того же столетия.

Окончательно утвердившийся в первые десятилетия XVIII в. благодаря преобразованиям Петра I государственный строй российской империи продолжал существовать вплоть до самого конца прошлого столетия. Однако в 60-х годах ясно было его разложение (что, впрочем, несколько не ослабляло его агрессивности) и „крестьянская реформа“ явилась вынужденной уступкой буржуазным элементам. Поэтому все радикальные общественные теории выступают в это время, прежде всего, с критикой крепостничества и бюрократии, стремясь доказать их несостоятельность и несоответствие потребностям общественного развития.

Таким образом, сюжеты „Бориса Годунова“ и „Хованщины“ должны были представляться с точки зрения революционной идеологии 60-х годов чрезвычайно актуальными, ибо они помогали выяснению исторических корней того социально-политического порядка, с которым велась борьба. В свете этого обстоятельства определенный характер приобретает и тезис самого Мусоргского „прошлое в настоящем“, подлинный смысл которого состоял не в реакционной идеализации пережитков старины, а в желании осознать окружающую общественную действительность как закономерный результат процесса социальной эволюции. Конечно, показать действительную зависимость крепостнических отношений от роста торгового капитала Мусоргский не был в состоянии, точно так же, как не мог он вскрыть и настоящих причин разложения крепостного права. К прошлому он обращается с тенденциозным намерением оправдать свое осуждение существующего строя. Не обладая при этом методом классового объективно-исторического анализа, он становился часто на почву одностороннего отрицания, соединяемого с верой в народные потенции, которая носила у него крайне неясный и по существу идеалистический характер. В этом отношении недостатки его историзма выражают общие слабости народнического движения. Но если революционные планы народничества связывались с надеждой на инициативу передовых кружков интеллигенции, то Мусоргский, никогда, повидимому, не склонявшийся к насильственной революции, не задумывался и над той реальной силой, которая способна осуществить общественный переворот. Характерно, что в обеих его музыкальных драмах не дано самых острых моментов подъема народного брожения: „Борис Годунов“ — это только преддверие крестьянской революции, сильно потрясшей основы торгового капитала; „Хованщина“ рисует не восстание Степана Разина, явившееся на более ярким эпизодом революционного движения во второй половине XVII в., а гораздо более слабые отголоски этого движения — раскол и стрельцкий бунт.

Некоторые особенности разработки материала в первой музыкальной драме Мусоргского, интересующей нас в настоящий момент, определяются тем, что

в основу ее был положен готовый литературный текст, который даже при условии ряда изменений ставил все-таки известные границы воплощению замыслов композитора. Либерально-дворянский монархизм Пушкича изменен у Мусоргского идеей „неразумность“ самодержавия и резкой критикой связанного с ним полицейско-бюрократического порядка. Но центральной фигурой остался все-таки „преступный царь“ Борис, концентрирующий вокруг себя все нити действия. В пропорции ко всей драме роль Бориса даже несоразмерно выросла у Мусоргского, так как некоторые действующие лица были им совсем уничтожены, другие сильно урезаны и выброшено большинство эпизодов, в которых не участвует Годунов. Если мы исключим из оперы персонажи, расцветивающие основную фабулу но не двигающие драматического развития, как например Варлаам и Мисаил, то действующих в собственном смысле слова лиц почти не останется. Фигурой, которая могла бы быть противопоставлена Годунову, является самозванец, но его роль сокращена у Мусоргского до минимальных пределов, и на сцену выводится лишь беглый монах, до своего вступления на путь царской карьеры, еще как Гришка Отрепьев, а не Лжедмитрий¹. Образ Пимена хотя и утрачивает свою иконописность и благодаря тому, что ему передается рассказ патриарха о чуде на могиле Дмитрия (причем драматическое положение обостряется переносом самого рассказа в сцену смерти Бориса), он превращается в отнюдь не безразлично относящегося к окружающему участника событий, — но к руководящим персонажам его нельзя причислить. Остается, таким образом, один Шуйский.

Мы встречаемся, правда, в опере с новой силой, вводимой Мусоргским и отсутствующей у Пушкина — народом. Идеологически этот момент имеет исключительную важность, так как именно благодаря ему центром тяжести всей драмы становится противоречие между царской властью и волей народа, характерное для демократа Мусоргского. Эта основная антитеза красной нитью проходит с начала действия и до последней его стадии. Но все же народ в „Борисе Годунове“ не обуславливает хода действия, а наоборот, сам пассивно подчиняется внешнему течению событий. В сущности ни один из определяющих поворотных этапов драматического развития не падает на народные сцены. В первоначальной редакции оперы, не включавшей сцены под Кромами, народ выступает дважды: в первой картине пролога, рисующей общую обстановку социальных отношений эпохи, на фоне которой разворачивается драматическая фабула, — эта картина предваряет собой завязку — и в сцене у Василия Блаженного, накануне трагического исхода. Один из этих моментов передает лишь неясное брожение, еще не успевшее вылиться в форму определенного движения, другой — находится уже на ниспадающей линии, после того как вершина динамического нарастания достигнута и в развитии наступил перелом. Кульминационным пунктом пролога, как по смыслу действия, так и по музыке, является выход и монолог Бориса „Скорбит душа“, и все предыдущее как бы подводит к нему. Психологическая ситуация напряженного ожидания и глухих, зловещих предчувствий, которые ощущаются в музыке, сопровождающей этот выход, приобретает особую рельефность благодаря контрастирующему сопоставлению патетического тона монолога с умышленно разработанным в казенных тонах славением и мертвой статичностью механического звучания колоколов. Две последующих сцены — рассказ Пимена в келье и корчма — образуют своего рода связку, переход, приводящий к главному и решающему моменту в развитии всей концепции — действию в тереме, которое сосредоточивает в себе наибольшее количество напряжения и является самой значительной частью драмы.

У Пушкина содержание этого действия дано в двух различных эпизодах, разделенных очень значительным промежутком. Непосредственное же сближение монолога Бориса и сцены с Шуйским, так что одно прямо следует за другим, соединяя основные драматические конфликты в одном узловом моменте, придает ему чрезвычайно сгущенный и обостренный характер. Собственно говоря, здесь уже чувствуется начало развязки, ее окончательный итог наступает быстро, без

¹ Я говорю все время о первоначальной концепции оперы, в которой отсутствовал „польский“ акт.

всякой задержки и отклонения. Сцена у Василия Блаженного, обнаруживающая полный разрыв между царем и голодной народной подавленной массой, довершает трагедию Бориса, но самая неизбежность его гибели предопределена уже ранее произошедшей катастрофой.

Но если народ не вершит действия по Мусоргскому, то мы видим зато, что он произносит окончательный приговор над поступками лиц, представляющих действующие и борющиеся стороны. В качестве выразителя оценки происходящих событий народом выступает юродивый — фигура отнюдь не случайная и эпизодическая в опере. В сцене у Василия Блаженного как раз в самый критический момент толпа смолкает, вопли, обращенные к Годунову, внезапно обрываются, и от ее имени начинает говорить юродивый. К нему, как к народному посреднику, обращается Борис со словами: „Молись за меня, юродивый“, и его ответ на эту реплику: „Нет, Борис, нельзя молиться за царя Ирода“ — является голосом народной справедливости и осуждения по отношению к убийце, восшедшему на царский престол. Таким образом, Борис Годунов оказывается жертвой не скрытого возмущения массы, а моральной ответственности перед нею. Он гибнет не насильственным путем, из-за заговора или народного восстания, а в результате внутренней невозможности как-нибудь примирить противоречия своего положения.

В чем однакоже причина того, что Мусоргскому не удалась последовательная социально-драматическая концепция с активным участием масс? Частично, как уже было отмечено, это можно отнести за счет зависимости от пушкинского текста. Но это не основная и не определяющая причина. Главное же — это некоторая нечеткость идеи произведения, существовавшая, повидимому, у самого Мусоргского. Следствие перенесения центра тяжести с политического столкновения на момент этический, чрезмерно выпяченными оказались элементы психологизма, подчас даже заслоняющие собою социальное содержание. Изображение „мучений совести“ Бориса занимает иногда Мусоргского просто с точки зрения психолога-экспериментатора и становится самодовлеющей художественной задачей. Этим обуславливается и несколько отвлеченный характер действия, подменяющегося сплошь и рядом созерцанием и анализом.

Морально покаянная окраска идеологии Мусоргского проникает целый ряд высказываний, представляющих большое значение для общей характеристики его идейной эволюции.¹ Эта сторона его мировоззрения в значительной мере определила и трактовку сюжета „Бориса Годунова“. Для кающегося дворянина, осознавшего утрату почвы под ногами своего класса и стремившегося загладить свою „вину“ перед народом, многое в судьбе обреченного и мучимого нравственными терзаниями царя должно было быть созвучным. Именно поэтому образ Бориса получил у Мусоргского такую притягательную силу, выросши до гиперболических размеров, и пушкинская историческая хроника, рисующая обычную дворцовую интригу, превратилась в возвышенную трагическую эпопею.

Мусоргский однако оставался во всех своих произведениях эмпириком, стремясь к возможному пределу конкретности и психологической оправданности выражения. Это создает и в музыкальном стиле „Бориса Годунова“ известное противоречие между тенденцией к широкому философскому обобщению и инертностью звуковых образов-характеристик, не поддающихся широкому развитию и разработке. Мы находим здесь, правда, своеобразное преломление лейтмотивного принципа, который служит как бы скрепляющим музыкальную ткань началом. И постольку, поскольку Мусоргский пользуется приемами лейтмотивизма, он оказывается в плену у того же самого „симфонического развития“, которое подвергал в словесных высказываниях всевозможным измешкам и третированию. Но проведение лейтмотивов не принимает в „Борисе Годунове“ формы законченной системы и является лишь одним из методов музыкально-драматической обрисовки различных положений. Нужно впрочем условиться относительно самого употребления данного слова. Часто встречающиеся у Мусоргского характерные ритмо-мелодические и гармонические обороты, которые сопровождают каждое появление какого-нибудь

¹ Об этом см. в моей работе „Мусоргский и проблема наследства прошлого“, гл. II.

персонажа или возвращается при сходных сценических положениях, не могут быть собственно отнесены к понятию лейтмотива. Такими музыкальными „метками“, обозначениями Мусоргский пользуется и в „Борисе Годунове“. Часто они бывают связаны с моментами не только эмоционально-психологического, но и зрительно-моторного порядка, вытекающими из натуралистической изобразительности. Возьмем например пристава с его колоритным обрывистым мотивом, возникшим из постукивания дубинкой и передающим несколько боязливое и вместе с тем ироническое отношение к нему народа, фигуры странствующих монахов, корчмарки и т. д. Этот прием, основанный на раздельности и обособлении, подчеркивает „неизменяемую“ сторону, вещьность, ощутимость явления. Лейтмотив — в противоположность ему — не столько конкретная характеристика, сколько общий и абстрактный символ. Поэтому он в гораздо большей мере изменчив и свободен от связи именно с данной определенной ситуацией. Вагнеровская лейтмотивная ткань местами кажется почти что не зависящей от сценического действия, заполняя большие отрезки времени развитием чисто симфонического типа. Мусоргскому, непримиримо враждовавшему со всякой идеалистической метафизикой, это казалось, конечно, неприемлемым, и он не видел здесь ничего, кроме схоластических ухищрений, „выдуманных немцем“.

Тем не менее музыкальный язык его собственных произведений не лишен известных черт отвлеченной метафизической условности. Это обнаруживается с особенной наглядностью при попытках Мусоргского перенести обычный его метод звуковой характеристики с единичных предметов и психологических состояний на более обобщенные понятия или действующие силы. В подобных случаях музыкальный фон неизбежно приобретает несколько формальный и абстрактный характер. Таково например проведение темы Дмитрия, построенное на применении лейтмотивного принципа. То, что Мусоргский объединил тематически самозванца и убитого царевича, является не случайным. Самозванец в его опере — не столько реальный политический противник Бориса, сколько носитель неотвратимой исторической кары, который страшен и силен именно тем, что с ним связывается „Дмитрия воскреснувшее имя“. И хотя он сам непосредственно на сцене не фигурирует, но его мотив звучит постоянным и грозным напоминанием о надвигающейся беде для царя, запятнавшего свою совесть кровавым преступлением. Этот мотив появляется в самые решающие моменты драматического развития: так, на нем построен рассказ Шуйского о зарезанном младенце во втором действии, который доводит эмоциональное напряжение в этой сцене до крайнего предела, переходящего степень нормальных психологических градаций и раздражающегося безумием и галлюцинациями Бориса; затем он появляется при аналогичных же обстоятельствах в заключительной картине, во время рассказа Пимена, наносящего Борису окончательный смертельный удар.

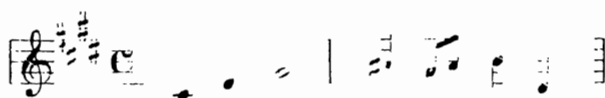
Тема Дмитрия ярко выделяется на общем музыкальном фоне оперы своей эмоциональной „нейтральностью“, частично, может быть, обусловленной неопределенным характером вложенной в ней мысли, частично же намеренно противопоставляемой сгущенному психологизму партии Годунова. Широкий размах, образумый ход на большую сексту вверх в начале мелодии, не вызывает дальнейших толчков, а сразу уравнивается плавным спуском, спокойно возвращающим к исходной точке



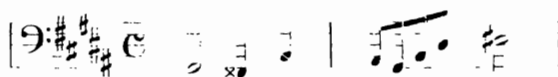
Эта сжатость и лаконичность мелодического оборота делают его удобным и гибким в смысле подчинения разнообразным сценическим положениям, в которые он вклинивается, то бегло промелькнув и как бы напоминая о себе, то более или менее длительно развиваясь. Благодаря настойчивому, временами почти до назойливости, проведению этого мотива, убийство малолетнего царевича Годуновым превращается в какой-то рок, нависший над ним и неотступно его преследующий. Это выясняет нам понимание Мусоргским одного из главных ведущих начал дей-

ствия, придавая идее, положенной в основу данного произведения, оттенок своеобразного фатализма. Представление об исторической необходимости принимает у него здесь идеалистическую форму некоего приуждения, которое не заключено во внутренней причинной связи событий, а является чем-то извне действующим на них.

В строгом смысле слова в „Борисе Годунове“ может быть названа лейтмотивом только тема Дмитрия. Однако некоторые из мотивов, связанных с Борисом, также выходят за пределы конкретных психологических характеристик и приобретают известное общее значение. Музыкальный материал, относящийся к Борису, в опере чрезвычайно богат и разнообразен, но особенно важны две темы, которые обрисовывают наиболее существенные стороны его образа: 1) Борис умный и великодушный государственный правитель, стремящийся к благу своих подданных



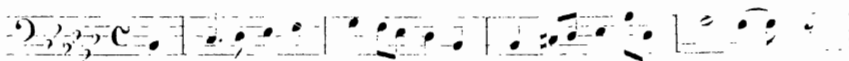
и 2) Борис убийца, подавленный тяжелым преступлением



В этой раздвоенности и переплетении этих элементов — основа драматической фабулы. Мусоргский с самого начала дает эти темы как взаимно сопряженные и борющиеся между собой. Их антагонизм обнаруживается уже в монологе второго действия, где они впервые появляются, раскрывая противоречивость душевного состояния Годунова. Интересно между прочим, что Мусоргский окончил оперу утверждением темы царственного величия Бориса, на которой построено небольшое, пятнадцатитактовое инструментальное заключение, образующее своего рода апофеоз к драме. Это вносит характерный штрих в общую концепцию произведения — смерть оказывается моральным искуплением греха, совершенного под влиянием властолюбивых стремлений и выступает здесь в качестве примиряющего начала. Торжественное спокойствие финала увенчивает, таким образом, вслушную трагедию человеческой совести.¹

Мы видим существование как бы двух музыкально-драматических планов в опере. Наряду с тщательной реалистической передачей всех внешних деталей и тонкой аналитической индивидуализацией в обрисовке психологических состояний, в ней есть элементы некоторой условной символичности. Эти две тенденции ведут до известной степени параллельное сосуществование. Нужно впрочем сказать, что первенствующее значение в „Борисе Годунове“ все же принадлежит индивидуально-психологической задаче. Это определяет метод воплощения художественной идеи в данном произведении. Основные музыкальные мысли остаются в конечном счете связанными с выявлением конкретного эмоционального содержания, и их антагонизм не принимает формы внутреннего диалектического противоречия, из развития которого рождается какое-то новое качество. Даже тема Дмитрия — самая подви-

¹ В позднейшей редакции действия в тереме вторая из приведенных тем совсем отсутствует и заменена эпизодическим мотивом страданий и подавленности



Первая же тема теряет свое первоначальное значение благодаря смещению драматических функций. Так, на ней построена мольба Бориса, обращенная к Шуйскому („Крестом тебя и богом заклинаю“), и целый ряд аналогичных по характеру мест. Вообще поздняя редакция этой сцены отличается от так называемой предварительной стремлением к гораздо большей детализации и заострению психологических моментов, обуславливающим некоторую расплывчатость и структурную несообразность целого.

жая из всех по существу подвергается изменениям только внешнего порядка, достигаемым посредством характерной гармонической и ладовой (мажор — минор) окраски, ритмического расширения и сжатия и т. п. Конструктивную целостность и завершенность музыка приобретает лишь в соединении со словом и драматическим действием. Я говорю здесь именно о соединении двух элементов, а не об односторонней зависимости, так как они оба равноправны у Мусоргского. Борис Годунов одинаково был бы немислим и как чистая инструментальная симфония и как драма с полным словесным текстом, но без музыки. Если вагнеровские музыкальные драмы в значительной мере представляют собой программные симфонические произведения, то Мусоргский на самом деле сливает слово, действие, зрительный образ и звук в органическом синтезе. Такое взаимодействие различных сторон восприятия являлось одним из главных положений его эстетики, основанной на „антропологическом“ принципе единства и неразрывности всех проявлений человеческой природы. Разделение сфер между словом и звуком, из которого исходил метафизик и спиритуалист Вагнер, было совершенно чуждо Мусоргскому. Собственно говоря, в применении к его музыкально-драматическим представлениям нельзя даже говорить о синтезе, так как для него такая „целокупность“ мироощущения являлась не результатом какой-либо обработки первоначальных простых элементов, а непосредственной эмпирической „данностью“. Поэтому проведение всяких граней между различными видами искусства представлялось ему натянутым и произвольным. Отсюда же проистекало стремление Мусоргского к воплощению психологических состояний в их, так сказать, первичной форме, благодаря чему в центре его внимания всегда находятся переживания определенной личности, как социально-биологической особи (в том, что „человек — животное общественное“, Мусоргского, по его собственному признанию, убедил Дарвин). Реальное сводилось им, таким образом, к единичному, за пределами которого для него терялась конкретность бытия. Это заставляло его облекать даже общие закономерности в форму осязаемого „предметного“ символа.

Нужно заметить, что название „народная музыкальная драма“ Мусоргский относил только к „Хованщине“, очевидно противопоставляя ее „Борису Годунову“ как произведению, имеющему субъективно-драматическую основу. И действительно, социально-народнические тенденции выявляются у него более или менее четко и осознанно лишь в 70-х годах, получая яркое художественное выражение в идее музыкально-сценического представления, передающего стихийное движение протеста угнетенных и недовольных масс. Хотя в „Борисе Годунове“ есть определенная политическая направленность — мысль о непримиримости образа царя-преступника с народными представлениями о власти должна была несомненно казаться смелой и вызывающей и тот период жестокой самодержавной реакции, когда создалась и впервые появилась на сцене эта опера, — но она значительно ослабляется и затухает морально-аналитическим моментом, находящимся на первом плане. В этом отношении „Борис Годунов“ связан еще с характерными особенностями так называемого „раннего“ периода в творчестве Мусоргского, отражая черты некоторого эгоцентризма (в данном случае как бы „объективированного“ в драматической форме) и склонности к философско-этическому созерцанию.

Социальная проблема, поставленная в „Борисе Годунове“ более широко, разработана в „Хованщине“. Обдумывание планов этого последнего из крупных созданий Мусоргского начинается уже в начале 70-х годов. В этот период достигают зрелости эстетические воззрения композитора, могущие быть восстановленными в довольно стройной системе по его переписке со Стасовым. Но наряду с заострением моментов общественной критики и протеста, углублением исторического мирозерцания и обогащением средств художественной передачи с большой силой выявляются все противоречия социально-классового облика Мусоргского, приводя его в конечном счете к полному идейному тупику и безысходности. Об этом однако придется говорить в связи со всей совокупностью явлений творческого развития Мусоргского в 70-х годах.

Юрий Келдыш

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящее издание клавирауссуга оперы „Борис Годунов“ является первым томом полного собрания сочинений М. П. Мусоргского.

Опера Модеста Петровича Мусоргского „Борис Годунов“ известна большинству не в оригинальной авторской редакции, а в обработке Н. А. Римского-Корсакова. Но уже при самом беглом просмотре этой обработки, и при сличении ее с автографами Мусоргского видно, что опера подверглась значительным изменениям и была сильно сокращена. Неточно утверждение редактора в предисловии к изданию клавирауссуга оперы 1908 года (второе издание под редакцией Н. А. Римского-Корсакова), где он пишет:

„В настоящем издании народная музыкальная драма Мусоргского является в своем полном виде, без каких-либо сокращений“.

На самом деле в это издание не только не вошли многие материалы, которые дают автографы Мусоргского, но и первое печатное издание 1874 года. Кроме того, Н. А. Римский-Корсаков внес почти в каждый такт оперы значительные и очень существенные изменения. Но если даже мы обратимся к печатному изданию 1874 года, вышедшему при жизни автора и им прокорректированному, то в нем мы тоже не найдем полностью всей оперы, что объясняется историей ее сочинения и первых сценических постановок.

Мысль написать оперу на текст драматической хроники А. С. Пушкина „Борис Годунов“ была дана Мусоргскому профессором В. В. Никольским. Для работы над либретто оперы Мусоргский получает осенью 1868 года в подарок от Людмилы Ивановны Шестаковой (сестры М. И. Глинки) печатный том сочинений Пушкина, куда входит „Борис Годунов“, переплетенный вместе с чистыми листами бумаги. Работа над составлением либретто и сочинением оперы для голосов с фортепианным сопровождением пошла быстро, о чем свидетельствуют хронологические даты на автографах Мусоргского, приведенные в конце каждой картины настоящего издания. Сведений о времени окончания сочинения клавирауссуга последней картины („Смерть Бориса“) рукописи не дают, но оно, вероятно, близко примыкает к последней дате: 22-го мая 1869 года („Сцена у собора Василия Блаженного“). Всю остальную часть 1869 года Мусоргский работал над инструментальной и 15-го декабря 1869 года вся партитура оперы была закончена.

Летом 1870 года композитор представляет „Бориса“ в дирекцию императорских театров в Петербурге, вместе с просьбой об ее постановке. Но опера не была принята, и „огорченный и обиженный Мусоргский“, как пишет Н. А. Римский-Корсаков в своей „Летописи“ (стр. 127¹), „взял свою партитуру назад, но, подумав, решил подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям“.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музсектор. М. 1928 г.

К 23 июня 1871 года все переделки были сделаны. 3 апреля 1872 года в концерте Бесплатной музыкальной школы, под управлением М. А. Балакирева, был исполнен в концертной обработке (без хора) „Польский“ из третьего действия. 5 февраля 1873 года, в бенефисе режиссера Г. П. Кондратьева, состоялось в Мариинском театре, под управлением Э. Ф. Направника, исполнение трех сцен оперы, а именно: 1. Сцены в корчме, 2. Сцены в уборной Мариньи и 3. Сцены у фонтана. Наконец, после вторичного забракования „Бориса“ театральным комитетом, опера была принята лишь по категорическому настоянию артистки Ю. Ф. Платоновой, требовавшей этой постановки для своего бенефиса. Требование это привело тогдашнего директора театров С. А. Гедеонова к вынужденному согласию, и, по его единоличному распоряжению, 27 января 1874 года состоялось первое представление оперы в Мариинском театре, под управлением Э. Ф. Направника, при чем она шла не в полном виде (пропущена была „Сцена в келье“).

Повидимому, успех постановки 5 февраля 1873 года трех сцен из „Бориса“, а также неоднократные исполнения этой оперы в частных музыкальных кружках в Петербурге побудили нотопечательскую фирму В. Бессель и К^о в Петербурге предпринять издание клавирауссуга оперы. О начале переговоров издателя с композитором мы узнаем из следующего письма Мусоргского к В. В. Бесселю от 14 мая 1873 года (автограф в библиотеке Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона, бывш. Московской государственной консерватории).

„Ответом на ваше письмо от 2 этого мая должно было служить только исполнение с моей стороны и, конечно, скорое, Вашего желания иметь манускрипт „Бориса“. Вот он — я торопился насколько хватило силы. Об условиях издания, я думаю, мы побеседуем на-днях, если не сегодня же; впрочем, договоренное на словах между нами, при обращении в документ, не потерпит изменений... Мусоргский“.

При сдаче клавирауссуга в печать композитор сделал еще кое-какие небольшие поправки, изменения и сокращения. Около 15 января 1874 года, приблизительно за неделю до первого представления оперы на Мариинской сцене, клавирауссуг вышел из печати с таким своеобразным обозначением на обложке:

„Полное переложение (со включением сцен, не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепиано с пением“.

Дальнейшие изменения в опере происходили без участия Мусоргского и для настоящего издания не имеют значения. В приводимой ниже хронологической таблице создания оперы указаны все авторские изменения музыки со ссылками на страницы настоящего издания.

В основание таблицы взят принцип указания изменений в музыке по отношению к первой, называемой нами „предварительной“, редакции оперы.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

создания оперы „Борис Годунов“ М. П. Мусоргского.

Название картин	Первая редакция (предварительная)		Вторая редакция					Третья редакция (основная, по клавираусуугу автора 1874 г.)	
	Хронология		Хронология		Страницы настоящего издания			Страницы настоя- щего издания	
	Клави- раусууг	Парти- тура	Клави- раусууг	Парти- тура	Измене- ния в музыке	Пропуски	Вставки	Измене- ния в музыке	Пропуски
Пролог.									
1-я картина. Двор Новодевичьего монастыря под Москвою.	4 ноября 1868	—	—	—	21	26-30	—	2,3,4,9,11	—
2-я картина. Площадь в Кремле московском (венчание на царство).	14 ноября 1868	30 сентября 1869	—	—	—	—	—	35,37,38,45	35,36,45
Первое действие.									
1-я картина. Сцена в келье Чудова монастыря.	5 декабря 1868	—	1 октября 1871	13 сентября 1871	55-62,64,68,69,70,76	70-76	55,59	53,57,63,65,69	—
2-я картина. Корчма на литовской границе.	—	—	—	—	80	—	82-86	83-85,87,89,90,92,93,95,100,104,106-108	88
Второе действие.									
Царский терем в московском Кремле (Борис с детьми).	21 апреля 1869	19 октября 1869	10 сентября 1871	11 января 1872	Все действие	—	—	163-165,180,190,195,202	197,204,206,207
Третье действие.									
1-я картина. Уборная Марини Мнишек в Сандомире.	—	—	10 апреля 1871	10 февраля 1872	—	—	Вся картина	230,249,251	—
2-я картина. Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана).	—	—	14 декабря 1871	29 марта 1872	—	—	Вся картина	255,269-279,281,282,289,299	—
Четвертое действие.									
Сцена у собора Василия Блаженного.	22 мая 1869	—	—	—	—	Вся сцена	—	—	—
1-я картина. Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса).	—	15 декабря 1869	—	—	—	327,334-336,346,353,355	—	350,357	—
2-я картина. Лесная прогалина под Кромами.	—	—	—	23 июня 1872	—	—	Вся картина	415-418	—

Целью настоящего издания было восстановление оперы Мусоргского „Борис Годунов“ по автографам композитора в полном объеме, с точным указанием всех изменений, сокращений и дополнений, с приведением всех вариантов как музыкального, так и словесного текста. Помимо этой чисто научной цели настоящее издание вполне пригодно также для практического пользования при исполнении.

При редактировании издания мы полагаем целесообразным исходить из нижеследующих соображений и применять нижеследующие приемы:

1. Положить в основу издания последнюю авторскую редакцию и к ней прибавить все варианты и добавления. Принцип этот удалось провести почти полностью в клавираусцуге всей оперы, за исключением двух сцен, а именно: второго действия — царский терем в московском Кремле, Борис с детьми (стр. 118-227) и сцены у собора Василия Блаженного (стр. 305-326). Необходимо иметь в виду, что второе действие, кроме немногих страниц, впрочем также подвергшихся существенным авторским изменениям, а именно: стр. 124, 125, 128-130, 138 и 152-156, было совершенно заново переработано Мусоргским, сцена же у собора Василия Блаженного (за исключением стр. 314-317 и 325-326) совершенно не вошла в печатный клавираусцуг 1874 года. На этом основании мы приводим обе картины в нашем издании во всех редакциях полностью и, в виду их самостоятельного значения, не петитом, как все примечания и варианты, а общим шрифтом.

2. Восстановить все пропуски и сокращения (купюры), снабдив их соответствующими примечаниями. При автоматическом сокращении, т. е. при простом вычеркивании композитором ряда тактов (без каких-либо музыкальных перемен), обозначать только какие такты были пропущены; в других случаях — точно указывать каким образом была сделана купюра.

3. Сохранить полностью способ композитора излагать оркестровую партитуру в клавираусцуге, за исключением мест, указанных ниже в пунктах 4 и 5 и не считая небольших редакционно-технических изменений, как то: выписки полностью знаков сокращения, перемены ключей и т. п. Все такие изменения не оговорены.

4. Сверить клавираусцуг с оркестровой партитурой и, в случаях существенного расхождения, отличные от клавираусцуга места приводить в особых примечаниях или в строчках *ossia*, каждый раз оговаривая все такие добавления.

5. Отказаться от изложения клавираусцуга в фортепианном четырехручном переложении (как это и сделано композитором в некоторых местах), как мало целесообразном и затрудняющем изучение и репетиции под фортепиано; заменить его обычным двухручным, авторское же четырехручное изложение привести в конце издания в виде приложений.

6. В тех случаях, когда автографы взаимно уточняют и дополняют как музыкальный текст (динамические оттенки, лиги и т. д.), так и словесный (подробности сценария, ремарки по игре действующих лиц и т. п.), не меняя их по существу, не затемнять настоящего издания излишними редакционными обозначениями и добавлениями, как то: прямыми скобками, особыми шрифтами, выносками в примечания и т. п. Все подобные мелкие добавления к основному тексту клавираусцуга, взятые исключительно из автографов, можно легко обнаружить, сравнив наше издание с авторским клавираусцугом 1874 года, который теперь уже не является библиографической редкостью, так как переиздан иностранными нотопубликаторскими фирмами и доступен каждому исследователю.

7. Придерживаться однообразного обозначения темпов, так как у автора они проставлены различно: то на двух языках — русском и итальянском, то на одном из них. Необходимые добавления обозначений на одном из языков помещать в прямые скобки.

8. Имея в виду, что у композитора нет последовательного проведения определенного принципа в отношении ключевых обозначений, что легко заметить при сравнении различных редакций одних и тех же страниц оперы, выставлять знаки в ключах при длительном пребывании музыки в одной тональности там, где они в авторской рукописи отсутствуют, оговаривая это в особых примечаниях.

9. Проставлять тщательно все авторские динамические оттенки, используя для этого не только автографы клавираусцуга и оркестровой партитуры, но и партии отдельных исполнителей, имеющиеся в автографах.

10. Сверять весь словесный текст оперы с либретто и хроникой Пушкина, отмечая в примечаниях все его разночтения с либретто, а с текстом Пушкина только в тех случаях, когда это можно объяснить лишь простой опiskeй.

11. Приводить в клавир-ауссуге все подробности сценария и ремарок по игре действующих лиц, заимствуя их как из либретто, так и из всех музыкальных автографов.

12. Сохранять все имеющиеся в автографах хронологические записки, приводя их в подлинной редакции композитора.

13. Дать переложение для фортепиано оркестровой партитуры тех отрывков оперы, у которых не имеется авторского клавир-ауссуга, придерживаясь насколько возможно ближе фортепианного стиля композитора и его способов переложения партитуры.

14. Внести в новое издание клавир-ауссуга отсутствующее у автора цифровое деление оперы на части (для исполнительских целей), для каждой картины новое и в произвольном количестве, совпадающее также с буквенными обозначениями, имеющимися местами в авторской партитуре.

15. По техническим причинам признать возможным заменить старое правописание новым.

Приводим далее перечень всех материалов по опере „Борис Годунов“, использованных нами в настоящем издании, с кратким их описанием, обозначая основные крупным шрифтом.

I. ПЕЧАТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ.

Издания бывшей нотопечатательской фирмы В. Бессель и К^о в Петербурге.

1. **Клавир-ауссуг 1874 года**, напечатанный при жизни Мусоргского и им прокорректированный.

2. Либретто оперы. Издание 1901 года.

Мы не приводим в нашем перечне других изданий оперы, выпущенных фирмой Бессель, а также всех редакционных обработок „Бориса Годунова“ Н. А. Римского-Корсакова (1896 и 1908 гг.), перепечаток отдельных сцен из оперы и всего клавир-ауссуга издания 1874 г. в целом иностранными нотопечатательскими фирмами, как то: В. Честер в Лондоне, Универсальное издательство в Вене и др., так как все они для настоящего издания не имеют значения. Не останавливаемся также на опубликованной (в виде приложения к монографии О. Ризмана о Мусоргском) в 1926 г. в Мюнхене, во время печатания настоящего клавир-ауссуга (в первом издании), „Сцены у собора Василия Блаженного“, печатавшейся, повидимому, по непроверенной копии, без надлежащего использования всех имеющихся автографов этой сцены.

II. РУКОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ.

Автографы Мусоргского.

1. Автограф № 88¹. **Тетрадь с полным либретто**. Хранится в рукописном отделении Государственной публичной библиотеки в Ленинграде — основной архив № 48 у. Полное либретто предварительной редакции оперы, написано чернилами на листах (28 страниц) простой белой бумаги без линеек. Имеет следующее заглавие: „Борис Годунов. Опера в четырех действиях М. Мусоргского. Содержание взято из драматической хроники того же названия А. С. Пушкина. Адрес автора: в Михайловском замке кв. Опочинина“.

2. Автограф № 213. Неполное либретто. Хранится там же. Номера не имеет. Печатный том произведений А. С. Пушкина с переплетенными в нем листами

¹ Нумерация автографов приводится согласно составленной нами „Книги автографов М. П. Мусоргского“, которая будет опубликована после окончания всей работы по изданию полного собрания сочинений этого композитора.

писчей бумаги, на которых написано либретто оперы (пролог и первые два действия). Картонный переплет, на корешке обозначено: „Пушкин. Борис Годунов“. Либретто написано чернилами. На первой странице надпись Мусоргского: „Вот Вам, голубушка Людмила Ивановна, оконченная работа, чему Вы были свидетельницей. 27 января 1874 г. Модест Мусоргский“. Далее рукою Л. И. Шестаковой: „1874 г. 31 марта передаю я право на эту книгу Баху, т. е. Владимиру Васильевичу Стасову. Людмила Шестакова“. На второй странице рукою Мусоргского: „Борис Годунов. Опера в четырех частях М. Мусоргского. Сюжет заимствован из драматической хроники того же названия Пушкина, с сохранением большей части его стихов. Опера окончена сочинением и в инструментовке в июле 1872 г. в Петрограде. М. Мусоргский. NB. Задумана в осень 1868 г., работа начата в октябре 1868 г. Для этой-то работы и сооружена сия книжица Людмилою Шестаковою“.

3. Автограф № 412. **Оркестровая партитура**. Хранится в Центральной музыкальной библиотеке государственных академических театров в Ленинграде за № 37. Партитура переплетена в 3 тома. Написана чернилами. На нотной бумаге небольшого, приближающегося к квадратному, формата. I том — пролог и первое действие, II том — второе и третье действие, III том — четвертое действие.

4. Автограф № 167. Обложка. Хранится в рукописном отделении Государственной публичной библиотеки (III серия, № 61 а). Отдельный лист нотной бумаги со следующим текстом обложки: „Борис Годунов. Оп. Г [-на] Мусоргского“.

5. Автограф № 171. Обложка. Хранится там же (III серия, № 61 д). Отдельный лист нотной бумаги со следующим текстом обложки: „М. Мусоргский. Опера „Борис Годунов““.

Все последующие автографы хранятся в рукописном отделении Государственной публичной библиотеки в Ленинграде, причем автографы за № 48 обозначены рукою В. В. Стасова отдельными буквами алфавита. Приводим их в порядке картин оперы, в надлежащей последовательности, указывая, каким страницам нашего клавираусцуга они соответствуют.

ПРОЛОГ. ПЕРВАЯ КАРТИНА.

Двор Новодевичьего монастыря под Москвою.

В основу настоящего издания этой картины положен **клавираусцуг 1874 года** и **автограф № 68** (см. ниже). Все существенные различия их с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

6. Автограф № 216. Либретто. Продолжение автографа № 83. Занимает в нем стр. 1—9.

7. Автограф № 217. Либретто. Продолжение автографа № 213.

8. Автограф № 198. Оркестровая партитура. Продолжение автографа № 412. Занимает в нем стр. 1—58.

9. Автограф № 194. Полный клавираусцуг. Хранится — вторая серия № 54. Том в коричневом переплете; написан чернилами. На переплете значится: „Борис Годунов. М. Мусоргский. Часть первая“. Первая картина пролога занимает в этом автографе стр. 1—11. — Стр. 1—30 настоящего издания клавираусцуга.

10. Автограф № 233. Два такта партии хора на возгласе „А!“ Хранится — в архиве писем Мусоргского. Автограф находится в письме Мусоргского к В. В. Стасову от 14 июля 1870 г. По музыке совпадает с аналогичным местом в нашем клавираусцуге (стр. 18), за исключением последней ноты: *gis* вместо *fis*.

11. Автограф № 69. Отрывок клавираусцуга. Хранится — основной архив № 48 б. Черновой набросок хора калек переходящих (без текста). — Стр. 21.

12. Автограф № 68. **Оркестровая партитура**. Хранится — основной архив № 48 а. Заключительная сцена первой картины пролога (стр. 1—10); написан чернилами. Положен в основу настоящего издания этой сцены. — Стр. 26—30.

ПРОЛОГ. ВТОРАЯ КАРТИНА.

Площадь в Кремле московском (зачение на царство).

В основу настоящего издания картин положен **клавирасцуг 1874 года**. Различия с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

13. Автограф № 218. Либретто. Продолжение автографа № 216. Занимает в нем стр. 10—13.

14. Автограф № 219. Либретто. Продолжение автографа № 217

15. Автограф № 199. Оркестровая партитура. Продолжение автографа № 198. Занимает в нем стр. 59—86. — Стр. 31—49.

16. Автограф № 400. Полный клавирасцуг. Продолжение автографа № 194. Занимает в нем стр. 12—16. — Стр. 31—49.

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ. ПЕРВАЯ КАРТИНА.

Сцена в келье Чудова монастыря.

В основу издания этой картины положен **клавирасцуг 1874 года** и **автограф № 73**. Различия с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

17. Автограф № 220. Либретто. Продолжение автографа № 218. Занимает в нем стр. 14—19.

18. Автограф № 221. Либретто. Продолжение автографа № 219.

19. Автограф № 200. Оркестровая партитура. Хранится в художественном отделе, без номера. Стр. 1—51. Написан чернилами. — Стр. 50—79.

20. Автограф № 378. Оркестровая партитура. Фотография с автографа № 200 (стр. 1—3 и 51), опубликована в журнале Théâtre National de l'Opéra. Париж. 1908 г.

21. Автограф № 324. Оркестровая партитура. Фотография с первой страницы автографа № 200; опубликована в журнале „Музыкальный современник“ № 5—6, 1917 г. Стр. 121.

22. Автограф № 325. Оркестровая партитура. Фотография с первой страницы автографа № 200; опубликована в издании клавирасцуга оперы „Борис Годунов“ фирмой J. W. Chester в Лондоне.

23. Автограф № 70. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 в. (начало автографа). Первая страница отрывка оркестровой партитуры начала картины, до слов Пимена „Еще одно последнее сказанье“. Имеет заглавие: „Борис Годунов, вторая часть, первая картина. Ночь. Келья в Чудовом монастыре“. — Стр. 50.

24. Автограф № 74. Клавирасцуг. Хранится — основной архив № 48 ж. 21 страница клавирасцуга (черновой набросок) от слов Григория: „Все тот же сон“, до конца картины. Написан чернилами. На обложке надпись: „Борис Годунов М. Мусоргского. Вторая часть, первая картина. Ночь. Келья в Чудовом монастыре“. Далее, возможно, что и не рукой Мусоргского: „к уничтожению“. Стр. 56—79.

25. Автограф № 207. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 в. (конец автографа). Четыре страницы оркестровой партитуры, от слов Григория „спокойный, величавый“, до его же слов „и на меня указывал со смехом“. — Стр. 58—61.

26. Автограф № 71. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 г. Две страницы партитуры, от слов Григория „и на меня указывал со смехом“, до слов Пимена „и сны твои видений легких будут полны“. Стр. 61—62.

27. Автограф № 72. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 д. Две страницы партитуры, от слов Пимена „(о, как) часть, часто они меняли свой посох царский“, до его же слов „и в келии святой душою отдыхали. Здесь (в этой самой келье)“. — Стр. 65—66.

28. Автограф № 73. **Оркестровая партитура**. Хранится — основной архив № 46 е. Четыре страницы оркестровой партитуры рассказа Пимена об убиении царевича. От слов Григория „Ты, говорят, в то время был в Угличе“, до слов Пимена „он был бы твой ровесник и царствовал“. Полежен в основу настоящего издания рассказа.— Стр. 71—76.

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ. ВТОРАЯ КАРТИНА.

Корчма на Литовской границе.

В основу издания этой картины положен **клавираусдуг 1874 года**. Разночтения с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

29. Автограф № 169. Обложка. Хранится — вторая серия № 61 в. Отдельный лист нотной бумаги с следующим текстом: „Борис Годунов. Опера М. Мусоргского. Вторая часть, вторая картина. Корчма на литовской границе“.

30. Автограф № 222. Либретто. Продолжение автографа № 220. Занимает в нем стр. 20—29.

31. Автограф № 223. Либретто. Продолжение автографа № 221.

32. Автограф № 201. Оркестровая партитура. Продолжение автографа № 199. Занимает в нем стр. 87—141.

33. Автограф № 160. Десять тактов наброска карандашом из вступления. Хранится — вторая серия № 58 а. Стр. 81.

34. Автограф № 208. Партия Мисаила. Хранится — основной архив № 48 и б. Одна страница нотной бумаги. Партия написана без сопровождения.— Стр. 85, 87, 90, 91, 98, 106, 107, 109—114 и 117.

35. Автограф № 75. Клавираусдуг. Хранится — основной архив № 43 з. 36 тактов отрывка клавираусдуга. От слов Мисаила и Варлаама „люди христианский“.— Стр. 85—88.

36. Автограф № 76. Партия Пристава. Хранится — основной архив № 48 и а. Две страницы нотной бумаги. Партия написана без сопровождения. — Стр. 85, 87, 90, 91, 98, 106, 107, 109—114 и 117.

37. Автограф № 161. Обложка. Хранится — вторая серия № 58 б. Текст обложки следующий: „Как во городе было во Казани (песня Варлаама из оперы Борис Годунов) М. Мусоргского“.— Стр. 92.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РЕДАКЦИЯ.

Царский терем в московском Кремле (Борис с детьми).

В основу издания этой редакции второго действия положен **автограф № 82**. Разночтения с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

38. Автограф № 224. Либретто. Продолжение автографа № 222. Занимает в нем стр. 30—41.

39. Автограф № 82. **Оркестровая партитура**. Хранится — основной архив № 48 н. 83 страницы полной оркестровой партитуры; написан чернилами. Положен в основу настоящего издания этой редакции второго действия.— Стр. 118—156.

40. Автограф № 83. Клавираусдуг. Хранится — основной архив № 48 о. 29 страниц полного клавираусдуга. Написан чернилами.— Стр. 118—156.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ. ОСНОВНАЯ РЕДАКЦИЯ.

В основу издания этой редакции второго действия положен **клавираусдуг 1874 года**. Разночтения с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

41. Автограф № 225. Либретто. Окончание автографа № 223.

42. Автограф № 202. Оркестровая партитура. Продолжение автографа № 201. Занимает в нем стр. 1—135.

43. Автограф № 77. Клавираусцуг. Хранится — основной архив № 48 i (начало автографа). Шесть тактов отрывка клавираусцуга начала рассказа Феодора о попке. Написан карандашом.—Стр. 198.

44. Автограф № 78. Клавираусцуг. Хранится — основной архив № 48 i (продолжение автографа № 77). 16 тактов из сцены Бориса с Феодором. От слов Бориса „мой сын, дитя мое родное“, до его же слов „о, с каким восторгом на то блаженство (я променял бы посох царский)“. Черновой набросок.—Стр. 202—203.

45. Автограф № 209. Клавираусцуг. Хранится — основной архив № 48 i (продолжение автографа № 77). 13 тактов из сцены Бориса с Шуйским. От слов Бориса „а, преславный вития“, до его же слов „обманщик, плут“. Также черновой набросок, карандашом.—Стр. 204—205.

46. Автограф № 162. Эскиз. Хранится — вторая серия № 58 в. Эскиз хода курантов. Написан карандашом.—Стр. 223, строчка мелким шрифтом.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ. ПЕРВАЯ КАРТИНА.

Уборная Марины Мнишек в Сандомире.

В основу издания этой картины положен **клавираусцуг 1874 года**. Разночтения с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

47. Автограф № 203. Оркестровая партитура. Продолжение автографа № 202. Занимает в нем стр. 1—61.

48. Автограф № 165. Либретто. Хранится — вторая серия № 59 в. Одна страница писчей бумаги с полным текстом всего хора девушек. Написан карандашом.—Стр. 228—233.

49. Автограф № 163. Клавираусцуг. Хранится — вторая серия № 59 а. Одна страница клавираусцуга (20 тактов) хора девушек. С начала картины до слов хора „в зеркальные воды (лениво глядится)“. Написан чернилами.—Стр. 228.

50. Автограф № 164. Клавираусцуг. Хранится — вторая серия № 59 б. Одна страница клавираусцуга (18 тактов) хора девушек. С начала картины до слов хора „снега белее“. В последних восьми тактах сопровождение не написано.—Стр. 223.

51. Автограф № 79. Клавираусцуг. Хранится — основной архив № 48 к. Две страницы отрывка клавираусцуга. От слов Марины „красотка панна благодарна“, до ее же слов девушкам „Ступайте“.—Стр. 234—237.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ. ВТОРАЯ КАРТИНА.

Замок Мнишек в Сандомире. Сцена у фонтана.

В основу издания этой картины положен **клавираусцуг 1874 года**. Разночтения с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

52. Автограф № 204. Оркестровая партитура. Продолжение автографа № 203. Занимает в нем стр. 1—107.

53. Автограф № 172. Клавираусцуг. Хранится — вторая серия № 62. Одна страница клавираусцуга вступления, с начала картины до слов Самозванца „(придешь ли ты)“.—Стр. 255.

54. Автограф № 80. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 л (начало автографа). Одна страница (35) отрывка оркестровой партитуры сцены иезуита с Самозванцем. От слов иезуита „Царевич, скройся“, до его же слов „уйди скорее“.—Стр. 269.

55. Автограф № 210. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 л (продолжение автографа № 80). 17 страниц (37—54) отрывка оркестровой партитуры „польского“.—Стр. 270—281.

56. Автограф № 81. Тема полонеза. Хранится — основной архив № 48 м. Черновой набросок темы средней части „польского“.— Стр. 273.
57. Автограф № 157. Партия хора. Хранится — вторая серия № 56 в. Пять строчек партии 1-х и 2-х теноров хора „польского“.— Стр. 274 и 279—281.
58. Автограф № 158. Партия хора. Хранится — вторая серия № 56 г. Пять строчек партии 1-х и 2-х сопранов хора „польского“.— Стр. 274—275 и 278—281.
59. Автограф № 156. Партия хора. Хранится — вторая серия № 56 б. Три строчки партии 1-х и 2-х сопранов хора „польского“.— Стр. 275 и 278.
60. Автограф № 155. Партия хора. Хранится — вторая серия № 56 а. Две строчки партии 1-х и 2-х альтов хора „польского“.— Стр. 275.
61. Автограф № 211. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 л (окончание автографа № 80). Две страницы (55—56) отрывка оркестровой партитуры „польского“ от слов Самозванца „иезуит лукавый“, до его же слов „я только издали успел взглянуть на (дивную Марину)“.— Стр. 282.
62. Автограф № 212. Оркестровая партитура. Хранится — основной архив № 48 л. Одна страница (55 bis) отрывка оркестровой партитуры окончания „польского“.— Стр. 281.

ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ.

Сцена у собора Василия Блаженного.

В основу издания этой сцены положен **автограф № 85**. Различия с ниже следующими автографами отмечены в сносках.

63. Автограф № 228. Либретто. Продолжение автографа № 224. Занимает в нем стр. 42—46.

64. Автограф № 85. **Оркестровая партитура**. Хранится — основной архив № 48 р. 36 страниц полной оркестровой партитуры всей сцены. Написан чернилами. Положен в основу настоящего издания сцены.— Стр. 305—326.

65. Автограф № 87. Клавирауссуг. Хранится — основной архив № 48 т. Полный клавирауссуг всей сцены (стр. 1—15). Является первым изложением всей сцены.— Стр. 305—326.

66. Автограф № 86. Клавирауссуг. Хранится — основной архив № 48 с. Восемь неполных страниц клавирауссуга. Точная копия первых восьми страниц автографа № 87.— Стр. 305—312.

67. Автограф № 214. Клавирауссуг. Хранится — основной архив № 48 т. Один листик отрывка клавирауссуга от слов хора „подай нам, голодным“, до их же слов „хлебушка, Христа ради“.— Стр. 320—321.

ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ. ПЕРВАЯ КАРТИНА.

Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса).

В основу издания картины положены **клавирауссуг 1874 года и автографы № 154 и 84**. Различия с ниже следующими автографами отмечены в сносках.

68. Автограф № 170. Обложка. Хранится — вторая серия № 61 г. Отдельный лист нотной бумаги с следующим текстом: „Борис Годунов. Опера М. Мусоргского. Первая картина четвертого действия“.

69. Автограф № 229. Либретто. Окончание автографа № 228. Занимает в нем стр. 47—56.

70. Автограф № 205. Оркестровая партитура. Продолжение автографа № 204. Занимает в нем стр. 49—124.

71. Автограф № 154. **Оркестровая партитура**. Хранится — вторая серия № 55. Шесть страниц оркестровой партитуры (стр. 43—48) обращения думного дьяка Щелкалова к Боярской думе. До слов Щелкалова „того ради благословясь, над ним прав-

дивый суд наш сотворите)“ Положен в основу настоящего издания этого обращения.—Стр. 327—330.

72. Автограф № 84. **Оркестровая партитура.** Хранится—основной архив № 48 п. Две страницы (63—64) оркестровой партитуры сцены Шуйского с боярами. От слов бояр „народ на площадях мутьгь“, до слов Шуйского „намедни уходя от государя“. Положен в основу настоящего издания этой сцены.—Стр. 338—339.

ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ. ВТОРАЯ КАРТИНА.

Лесная прогалина под Кромами.

В основу издания картины положен **клавирасцуг 1874 года.** Разночтения с клавирасцугами автографами отмечены в сносках.

73. Автограф № 168. Обложка. Хранится—вторая серия № 61 б. Отдельный лист нотной бумаги с следующим текстом: „Борис Годунов. Опера М. Мусоргского. Четвертое действие, вторая картина“.

74. Автограф № 206. Оркестровая партитура. Окончание автографа № 205. Занимает в нем стр. 1—80.

75. Автограф № 159. Партии. Хранится—вторая серия № 57. Девять строчек (карандашом) партии иезуитов Лавицкого и Черниковского. Черновой набросок почти без слов и оттенков.—Стр. 401—404, 406—408 и 416.

76. Автограф № 166. Клавирасцуг. Хранится—вторая серия № 60. Два такта клавирасцуга с темой въезда Самозванца.—Стр. 410.

77. Автограф № 332. Клавирасцуг. Хранится—в архиве писем Мусоргского. Семь тактов заключительной песни Юродивого, вписанных М-им в его письме к В. В. Стасову от 13 июля 1872 г.—Стр. 418.

При рассмотрении всех перечисленных автографов в целом, мы можем установить, что опера „Борис Годунов“ М. П. Мусоргского сохранилась в полном объеме лишь в виде оркестровой партитуры, в авторском же клавирасцуге многие страницы отсутствуют.

Павел Ламм.

Москва 1923—1926 гг.
1931г.

VOM REDAKTEUR

Staats-Musikverlag in Moskau hat einen bestimmten Plan für den Verlag von russischen klassischen Komponisten entworfen. Diese Ausgaben werden auf Grund von musikalischen und wörtlichen Urtexten (Autographen und erste Auflagen) mit allen vorhandenen Lesarten erscheinen.

In erster Reihe ist die Ausgabe der sämtlichen Werke von Mussorgsky beschlossen, wobei die Ausführung des ganzen Verlagsplanes und die Redaktion mir übertragen wurden. Die vorliegende Ausgabe des Klavierauszuges der Oper „Boris Godunow“ bildet den ersten Band von Mussorgsky's sämtlichen Werken.

Die Oper „Boris Godunow“ von Modest Petrowitsch Mussorgsky ist meistens nicht in der Redaktion des Autors, sondern in der Bearbeitung von N. A. Rimsky-Korssakow bekannt. Doch schon bei ganz oberflächlicher Betrachtung dieser Bearbeitung sieht man im Vergleich mit den Autographen Mussorgsky's, dass die Oper stark verändert und bedeutend abgekürzt ist. Der Hinweis des Redakteurs im Vorwort zur Ausgabe des Klavierauszuges vom Jahre 1908 (zweite Ausgabe unter der Redaktion von N. A. Rimsky-Korssakow), dass:

„In der vorliegenden Ausgabe erscheint das Musikdrama von Mussorgsky in vollem Umfange, ohne jede Abkürzung“,
ist nicht richtig.

In Wirklichkeit fehlt in dieser Ausgabe sowohl viel von dem Material, das die Autographe von Mussorgsky geben, als auch die erste gedruckte Ausgabe von 1874. Ausserdem hat N. A. Rimsky-Korssakow fast in jedem Takt der Oper bedeutende und sehr wesentliche Veränderungen vorgenommen. Auch wenn wir uns an die Ausgabe von 1874 halten, die zu Lebzeiten von Mussorgsky erschienen und von ihm korrigiert worden ist, finden wir nicht die ganze Oper, was durch die Geschichte ihrer Komposition und der ersten szenischen Aufführungen erklärlich ist.

Der Gedanke eine Oper auf den Text der dramatischen Chronik „Boris Godunow“ von A. S. Puschkin zu komponieren ist Mussorgsky von Professor W. W. Nikolsky gegeben worden. Im Herbst 1868 erhält Mussorgsky von Ludmilla Iwanowna Schesakowa (der Schwester M. I. Glinka's) den Band von Puschkin's Werken zum Geschenk, der „Boris Godunow“ enthält. In den Band waren reine Papierbogen gebunden, damit Mussorgsky an dem Libretto der Oper arbeiten konnte. Die Arbeit am Libretto und an dem Komponieren der Oper in Form des Klavierauszuges mit Stimmen ging schnell von statten, was die chronologischen Daten auf den Autographen Mussorgsky's beweisen, die am Ende eines jeden Bildes der vorliegenden Ausgabe angeführt sind. Ueber den

Zeitpunkt der Beendigung des letzten Bildes des Klavierauszuges („Tod des Boris“) finden wir in den Autographen keinen Hinweis, doch liegt er wahrscheinlich dem letzten Datum: 22. Mai 1869 nahe (Szene an der Kirche „Wassily Blashenny“). Den übrigen Teil des Jahres 1869 arbeitete Mussorgsky an der Instrumentation, und am 15. Dezember 1869 war die Partitur der Oper beendet.

Im Sommer 1870 übergibt der Komponist die Oper der Direktion der Kaiserlichen Theater in Petersburg mit dem Ersuchen um deren Aufführung. Die Oper wurde jedoch nicht angenommen und der „schmerzlich berührte und beleidigte Mussorgsky nahm“, wie N. A. Rimsky-Korssakow in seiner „Chronik“ berichtet (Seite 127), „die Partitur zurück, beschloss aber nach einiger Ueberlegung die Oper einer gründlichen Umarbeitung und Erweiterung zu unterwerfen“.

Am 23. Juni 1871 waren alle Aenderungen beendet. Am 3. April 1872 wurde die „Polonaise“ des dritten Aufzuges im Konzert der Unentgeltlichen Musik-Schule unter Leitung von M. A. Balakirew (ohne Chor) aufgeführt. Am 5. Februar 1873 wurden zum Benefiz des Regisseurs G. P. Kondratjew im Marientheater unter Leitung von E. F. Naprawnik folgende drei Szenen gegeben: 1) Die Szene in der Schenke, 2) die Szene im Toilettenzimmer der Marina und 3) die Szene am Springbrunnen. Am 27. Januar 1874 endlich fand die erste Aufführung der Oper im Marientheater unter Leitung von E. F. Naprawnik statt, zum Benefiz der Sängerin I. F. Platonowa und zwar auf ihr dringendes Ersuchen und persönliche Veranlassung des Direktors der Kaiserlichen Theater, S. A. Gedeonow, nachdem die Oper vom Komité zum zweiten Mal verweigert worden war. Es wurde nicht die ganze Oper gegeben, denn die Szene in der Klosterzelle wurde ausgelassen.

Der Erfolg der Aufführung der drei Szenen des „Boris“ am 5. Februar 1873, sowohl als auch die mehrfachen Aufführungen dieser Oper in musikalischen Privatkreisen in Petersburg, veranlassten die Verlagsfirma W. Bessel & Co in Petersburg, die Herausgabe des Klavierauszuges der Oper vorzunehmen. Ueber den Beginn der Verhandlungen des Verlegers mit Mussorgsky erfahren wir aus folgendem Briefe des Komponisten an W. W. Bessel vom 14. Mai 1873 (der Autograph befindet sich in der Bibliothek F. Kohn's Musikhochschule, ehemals des Moskauer Staatl. Konservatoriums).

„Als Antwort auf ihren Brief vom 2. Mai sollte nur die Erfüllung meinerseits, und zwar die schnelle Erfüllung, ihres Wunsches, in den Besitz des Manuskriptes des „Boris“ zu gelangen, erfolgen. Hier ist es, — ich habe mich nach Kräften beeilt. Ueber die Bedingungen des Verlags sprechen wir, denke ich, in diesen Tagen, wenn nicht heute bereits. Uebrigens wird das mündlich Abgemachte beim Niedersetzen im Dokument keine Veränderung erfahren... M. Mussorgsky“.

Bei der Ablieferung zum Druck hat der Komponist im Klavierauszug noch einige kleine Verbesserungen, Veränderungen und Abkürzungen vorgenommen. Ungefähr am 15. Januar 1874, also etwa eine Woche vor der ersten Aufführung im Marientheater, erschien der Klavierauszug aus dem Druck mit folgender eigenartigen Bezeichnung auf dem Umschlag:

„Vollständige Umarbeitung (einschliesslich der nicht zur Aufführung bestimmten Szenen) für Klavier und Gesang“.

Die weiteren Aenderungen der Oper wurden ohne Mussorgsky's Mitwirkung vorgenommen und haben für die vorliegende Ausgabe keine Bedeutung. In folgender chronologischen Tabelle sind alle Abänderungen des Komponisten unter Bezeichnung der betreffenden Seite der vorliegenden Ausgabe angegeben.

Als Grundlage für diese Tabelle ist das Prinzip des Hinweises auf die Veränderungen in der Musik im Vergleich zur ersten Auflage, die als „ursprüngliche“ Redaktion bezeichnet wird, — genommen.

CHRONOLOGISCHE TABELLE

des Schaffens der Oper „Boris Godunow“ von M. P. Mussorgsky.

Bezeichnung der Bilder	Erste Redaktion (Ursprünglich)		Zweite Redaktion					Dritte Redaktion (Grundredaktion nach d. Klav. Auszug d. Autors v. 1874).	
	Chronologie		Chronologie		Seite d. vorlieg. Ausgabe			Seite d. vorliegen- den Ausgabe	
	Klav. Auszug	Partitur	Klav. Auszug	Partitur	Abände- rung d. Musik	Fortgelas- sen	Einge- schaltet	Abände- rung d. Musik	Fortgelas- sen
Prolog.									
1. Bild. Hof des Jung- fernklosters bei Moskau.	4 Novbr. 1868	—	—	—	21	26-30	—	2,3,4,9,11.	—
2. Bild. Platz im Moskauer Kreml; Krönung.	14 Novbr. 1868	30 Sept. 1869	—	—	—	—	—	35,37,38, 45.	35,36,45.
Erster Aufzug.									
1. Bild. Szene in der Zelle des Tschudow-Klosters.	5 Dez. 1868	—	11 Oktob. 1871	13 Septb. 1871	55-62,64, 68,69,70, 76.	70-76	55-59.	53,57,63, 65,69.	—
2. Bild. Schenke an der litauschen Grenze.	—	—	—	—	80	—	82-86.	83-85,87, 89,90,92, 93,95,100, 104,106- -108.	88
Zweiter Aufzug.									
Zarengemach im Moskauer Kreml; Boris mit den Kindern.	21 April 1869	19 Oktob. 1869	10 Septb. 1871	11 Jan. 1872	Der ganze Aufzug	—	—	163-165, 180,190, 195,202.	197,204, 206,207.
Dritter Aufzug.									
1. Bild. Toilettenzimmer der Marina Mnischek in Sandomir.	—	—	10 April 1871	10 Febr. 1872	—	—	Das ganze Bild	230,249, 251.	—
2. Bild. Schloss des Woje- woden Mnischek in San- domir; Szene am Spring- brunnen.	—	—	14 Dez. 1871	29 März 1872	—	—	Das ganze Bild	255,259- -279,281, 282,289, 299.	—
Vierter Aufzug.									
Szene an der Kirche „Wassilij Blashenny“.	22 Mai 1869	—	—	—	—	Die ganze Szene	—	—	—
1. Bild. Der grosse Em- pfangssaal im Moskauer Kreml; Tod des Boris.	—	15 Dez. 1869	—	—	—	327,334- -336,346, 353,355.	—	350,357.	—
2. Bild. Eine Waldlichtung bei Kromy.	—	—	—	23 Juni 1872	—	—	Das ganze Bild	415-418.	—

Die vorliegende Ausgabe bezweckt Wiederherstellung der Oper „Boris Godunow“ von Mussorgsky im vollen Umfange nach den Autographen des Komponisten mit genauer Angabe sämtlicher Veränderungen, Verkürzungen und Zusätze, mit Aufführung aller Lesarten sowohl der Musik, als des Textes. Ausser diesem rein wissenschaftlichen Zwecke ist diese Ausgabe zum praktischen Gebrauch bei Aufführungen voll brauchbar.

Wir haben es für zweckentsprechend gehalten, beim Redigieren der vorliegenden Ausgabe, Folgendes zu beobachten:

1. Als Grundlage haben wir die letzte Redaktion des Autors angenommen und alle Lesarten und Zusätze beigelegt. Dieses Prinzip ist fast vollständig im Klavierauszug der ganzen Oper eingehalten, mit Ausnahme von zwei Szenen, und zwar: des zweiten Aufzuges — Zarengemach im Moskauer Kreml, Boris mit den Kindern (ff. 118-127) und der Szene bei der Kirche „Wassily Blashenny“ (ff. 305-326). Wir müssen bedenken, dass der zweite Aufzug (ausser wenigen, übrigens auch veränderten Seiten, und zwar 124, 125, 128-130, 138 u. 152-256) von Mussorgsky vollständig umgearbeitet worden ist; die Szene an der Kirche „Wassily Blashenny“ (ausser den Seiten 314-317 und 325-326) ist in den gedruckten Klavierauszug von 1874 überhaupt nicht aufgenommen. Aus diesem Grunde geben wir in unserer Auflage beide Bilder in allen Redaktionen vollständig und ihrer Bedeutung nach nicht in petite-Schrift, wie alle Anmerkungen und Lesarten, sondern in gewöhnlicher Schrift.

2. Sämtliche fortgelassene und abgekürzte Stellen sind mit entsprechenden Bemerkungen aufgenommen — dort, wo der Komponist eine Reihe von Takten einfach ausgestrichen hat, (ohne musikalische Veränderung), haben wir nur die ausgelassenen Takte bezeichnet; in anderen Fällen haben wir genau angegeben, wie die Abkürzung vorgenommen ist.

3. Wir haben die Art Mussorgsky's, die Orchester-Partitur im Klavierauszug wiederzugeben, voll beibehalten, mit Ausnahme der in Punkt 4 und 5 angeführten Stellen, sowie kleiner technischer Abänderungen, z. B. haben wir die Zeichen von Verkürzungen voll ausgeschrieben, die Schlüsselzeichen gewechselt u. s. w. Alle diese Veränderungen sind nicht bezeichnet.

4. Wir haben die Partitur mit dem Klavierauszug verglichen und bei grossen Differenzen die abweichenden Stellen in besonderen Anmerkungen oder in den Zeilen Ossia angeführt unter jeweiligem Hinweis auf solche Zusätze.

5. Wir haben die vierhändige Bearbeitung des Klavierauszuges, als wenig zweckentsprechend und das Studium sowie die Klavierproben erschwerend, fallen lassen, wie es der Komponist an einigen Stellen gemacht hat, und dieselbe durch die gewohnte zweihändige Bearbeitung ersetzt; die vierhändige Bearbeitung des Autors ist im Anhang angeführt.

6. Dort, wo die Autographen sich gegenseitig ergänzen und sowohl den musikalischen Text (dynamische Bezeichnungen, Bogen u. s. w.) als auch den wörtlichen (Einzelheiten des Szenariums, Anmerkungen, das Spiel der Mitwirkenden betreffend u. a.), genauer bestimmen, ohne dieselben zu verändern, haben wir uns bemüht, den Text nicht durch überflüssige redaktionelle Bezeichnungen und Zusätze, als Klammern, Anmerkungen, besondere Schrift zu verdunkeln. Solche Zusätze zum Urtext, die sämtlich den Autographen entnommen sind, lassen sich aus dem Vergleich mit dem Klavierauszug des Jahres 1874 bestimmen, der gegenwärtig keine bibliographische Seltenheit bildet, da er durch ausländische Notenverleger neu veröffentlicht und jedem Forscher zugänglich ist.

7. Wir haben uns an eine einheitliche Bezeichnung der Tempi gehalten, obgleich sie beim Autor verschieden bezeichnet sind: bald in zwei Sprachen — russisch und italienisch, bald in einer von diesen Sprachen. Die nötigen Zusätze in einer dieser Sprachen haben wir in gerade Klammern gesetzt.

8. Da der Komponist nicht das Prinzip der Schlüsselbezeichnung durchgeführt hat, was sich leicht durch den Vergleich von gleichen Stellen der Oper in den verschiedenen Redaktionen feststellen lässt, haben wir die Schlüsselzeichen dort ausgestellt, wenn die Musik dauernd in einer Tonart verbleibt, wo dieselben in dem Manuskript des Autors fehlen. Solche Bezeichnungen haben wir in besonderen Anmerkungen erwähnt.

9. Wir haben sorgfältig alle dynamischen Zeichen des Autors ausgeschrieben und dabei nicht nur die Autographen des Klavierauszuges und der Orchesterpartitur benutzt, sondern auch die Partien der einzelnen Mitwirkenden nach den Autographen.

10. Der wörtliche Text der Oper ist mit dem Libretto und der Chronik von Puschkin verglichen, wobei sämtliche Abweichungen vom Libretto in den Anmerkungen angeführt sind; die Abweichungen von Puschkin's Text sind nur in den Fällen angegeben, wo solche sich durch einfache Schreibfehler erklären lassen.

11. Es sind im Klavierauszug alle Einzelheiten des Szenariums und die Anmerkungen, das Spiel der Mitwirkenden betreffend, angegeben, die im Libretto und allen musikalischen Autographen verzeichnet sind.

12. Sämtliche chronologischen Angaben der Autographen sind in der Fassung des Komponisten beibehalten.

13. Diejenigen Teile der Oper, deren Orchesterpartitur für Klavier nicht vorhanden war, sind für Klavier bearbeitet, wobei nach Möglichkeit der Klavierstil des Komponisten und seine Art der Partiturübertragung beibehalten wurde.

14. Für Studium ist die Oper durch Zahlen in einzelne Absätze geteilt, und zwar ist diese Zahleneinteilung für jedes Bild eine neue und entspricht den stellenweise angeführten Buchstabenbezeichnungen der Partitur des Autors.

15. Aus technischen Gründen ist die alte russische Orthographie durch die neue ersetzt.

Untenstehend führen wir das von uns in der vorliegenden Ausgabe benutzte Material zur Oper „Boris Godunow“ auf, wobei das Grundmaterial durch fetten Druck bezeichnet ist.

I. GEDRUCKTES MATERIAL.

Ausgaben der früheren Notenverlagsfirma W. Bessel & Co in Petersburg.

1. Klavierauszug von 1874, bei Lebzeiten Mussorgsky's gedruckt und von ihm korrigiert.

2. Libretto der Oper, Ausgabe von 1901.

Wir führen die anderen Ausgaben der Oper durch die Firma W. Bessel & Co, sowie die redaktionellen Bearbeitungen durch N. A. Rimsky-Korssakow (1896 und 1908), als auch die Wiederdrucke der einzelnen Szenen der Oper und des ganzen Klavierauszuges von 1874 durch ausländische Firmen, wie W. Chester in London, die Universaledition in Wien u. A. nicht an, da sie für die vorliegende Ausgabe keine Bedeutung haben. Wir halten uns auch nicht bei der 1926 in München als Beilage zu O. Riesemann's Monographie über Mussorgsky, während des Druckes des vorliegenden Klavierauszuges (erste Ausgabe), erschienenen Szene bei der Kirche „Wassily Blashenny“ auf, die augenscheinlich nach einer nicht verifizierten Kopie, ohne Benutzung der vorhandenen Autographen dieser Szene, gedruckt worden ist.

II. MANUSKRIPTE.

Mussorgsky's Autographen.

1. Autograph № 88¹. Ein Heft mit dem vollen Libretto. Befindet sich in der Manuskript-abteilung der Öffentlichen Staatsbibliothek in Leningrad—sub № 48 y I. Serie. Das volle Libretto der ursprünglichen Redaktion der Oper, geschrieben mit Tinte auf 28 Seiten einfachen weissen Papiers ohne Linien. Trägt die Überschrift: „Boris Godunow. Oper in vier Aufzügen von M. Mussorgsky. Die Handlung ist der gleichnamigen dramatischen Chronik von A. S. Puschkin entnommen. Adresse des Komponisten: Michailowsky Schloss, Wohnung von Opo'schinin“.

2. Autograph № 213. Ein unvollendetes Libretto. Dasselbst befindlich ohne Nummer. Ein gedruckter Band von A. S. Puschkin's Werken, in welchem Bogen von Schreibpapier mit eingebunden sind, auf denen das Libretto der Oper geschrieben ist.

¹ Die Zahlzeichnungen sind dem von uns verfassten „Buch der Autographen von Mussorgsky“ entnommen. Dasselbe wird nach der Herausgabe der gesammelten Werke des genannten Komponisten veröffentlicht.

(Der Prolog und die beiden ersten Aufzüge). Ein einfacher Schülereinband, auf dessen Rücken die Bezeichnung: „Puschkin. Boris Godunow“. Das Libretto ist mit Tinte geschrieben. Auf der ersten Seite befindet sich folgende Aufschrift von Mussorgsky: „Hier, meine liebe Ludmilla Iwanowna, ist die vollendete Arbeit, deren Zeugin Sie waren. 27. Januar 1874. Modest Mussorgsky“. Weiter folgt von L. I. Schestakowa geschrieben: „1874“ den 31. März übergebe ich das Anrecht auf dieses Buch an Bach, d. h. Wladimir Wassiljewitsch Stassow. Ludmilla Schestakowa“. Auf der 2-ten Seite finden wir die Aufschrift von Mussorgsky: „Boris Godunow. Oper in vier Teilen. M. Mussorgsky. Die Handlung ist der gleichnamigen dramatischen Chronik von Puschkin mit Beibehaltung eines grossen Teils seiner Verse entnommen. Die Komposition und Instrumentation der Oper ist im Juli 1872 in Petrograd beendet. M. Mussorgsky. NB. Der Gedanke an diese Oper ist im Herbst 1868 entstanden; die Arbeit ist im Oktober 1868 angefangen. Für diese Arbeit eben wurde dieses Buch durch Ludmilla Schestakowa errichtet“.

3. Autograph № 412. **Orchester-partitur**. Befindet sich in der Zentralmusikbibliothek der Staatstheater in Leningrad sub № 37. In 3 gebundenen Bänden. Mit Tinte auf Notenpapier kleinen, fast quadratischen, Format geschrieben. Der erste Band enthält den Prolog und den ersten Aufzug; der zweite Band — den zweiten und dritten Aufzug; der dritte Band — den vierten Aufzug.

4. Autograph № 167. Umschlag. Befindet sich in der Manuskript-abteilung der Öffentlichen Staatsbibliothek (2. Serie № 61 a). Einzelnes Notenblatt mit dem folgenden Texte: „Op. von H[errn] Mussorgsky“.

5. Autograph № 171. Umschlag. Dasselbst (2. Serie № 61 d). Einzelnes Notenblatt mit dem folgenden Texte: „M. Mussorgsky. Oper „Boris Godunow“.

Alle folgende Autographen befinden sich in der Manuskript-Abteilung der Öffentlichen Bibliothek in Leningrad, wobei die Manuskripte sub № 48 durch W. W. Stassow mit einzelnen Buchstaben bezeichnet sind. Wir führen sie, den Bildern der Oper folgend, an und bezeichnen die entsprechenden Seiten unseres Klavierauszuges.

PROLOG. ERSTES BILD.

Hof des Jungfernklosters bei Moskau.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Bildes sind der **Klavierauszug von 1874** und der **Autograph № 68** (s. unten) zugrunde gelegt. Die wesentlichen Abweichungen dieser Materiale von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

6. Autograph № 216. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 88. Auf Seite 1—9 geschrieben.

7. Autograph № 217. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 213.

8. Autograph № 198. Orchester-partitur. Fortsetzung des Autographs № 412. Auf Seite 1—58 geschrieben.

9. Autograph № 194. Vollständiger Klavierauszug (2. Serie № 54). Ein Band in braunem Einband mit Tinte geschrieben. Auf dem Einband steht: „Boris Godunow von M. Mussorgsky. Erster Teil“. Das erste Bild des Prologs ist auf den Seiten 1—11 des Autographs notiert.—Seite 1—30 des vorliegenden Klavierauszugs.

10. Autograph № 233. 2 Takte der Partie des Chors auf dem Worte „A!“ (Sammlung der Briefe von Mussorgsky). Der Autograph befindet sich in dem Brief von Mussorgsky an W. W. Stassow vom 14. Juli 1870. Die Musik ist der analogen Stelle unseres Klavierauszuges (Seite 18) gleich, mit Ausnahme der letzten Note: gis statt fis.

11. Autograph № 69. Unvollendeter Klavierauszug (1. serie № 48 6). Ursprünglicher Entwurf der Szene mit dem Pilgerchor (ohne Text)—Seite 21.

12. Autograph № 68. **Orchester-partitur** (1. Serie № 48 a). Endszene des ersten Bildes des Prologs (Seite 1—10); mit Tinte geschrieben. Der vorliegenden Ausgabe dieser Szene zugrunde gelegt.—Seite 26—30.

PROLOG. ZWEITES BILD.

Platz im Moskauer Kreml (Krönung).

Der vorliegenden Ausgabe dieses Bildes ist der **Klavierauszug von 1874** zugrunde gelegt. Die Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

13. Autograph № 218. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 216. Auf Seite 10—13 geschrieben.

14. Autograph № 219. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 217.

15. Autograph № 199. Orchester-partitur. Fortsetzung des Autographs № 198. Auf Seiten 59—86 geschrieben.—Seite 31—49.

16. Autograph № 400. Vollständiger Klavierauszug. Fortsetzung des Autographs № 194. Auf Seite 12—16 geschrieben.—Seite 31—49.

ERSTER AUFZUG. ERSTES BILD.

Szene in der Zelle des Tschudow-Kloster.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Bildes sind der **Klavierauszug von 1874** und der **Autograph № 73** zugrunde gelegt. Die Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

17. Autograph № 220. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 218. Auf Seite 14—19 geschrieben.

18. Autograph № 221. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 219.

19. Autograph № 200. Orchester-partitur (Kunstabteilung, ohne Nummer). Seite 1—51; mit Tinte geschrieben.—Seite 50—79.

20. Autograph № 378. Orchester-partitur. Photographie des Autographs № 200 (Seite 1—3 u. 51), in dem Journale Théâtre National de l'Opéra veröffentlicht. Paris. 1908.

21. Autograph № 324. Orchester-partitur. Photographie der 1. Seite des Autographs № 200, im Journal „Musikalnij Sowremennik“ № 5—6, 1917, Seite 121 veröffentlicht.

22. Autograph № 325. Orchester-partitur. Photographie der 1. Seite des Autographs № 200, im Klavierauszug der Oper „Boris Godunow“ bei der Firma J. W. Chester in London veröffentlicht.

23. Autograph № 70. Orchester-partitur (1. Serie № 48 в, Anfang des Autographs). 1 Seite des Orchesterentwurfes. Anfang des Bildes bis zu den Worten Pimen's „Nur eine“. Trägt folgende Aufschrift: „Boris Godunow. Zweiter Teil, zweites Bild. Nacht. Zelle des Tschudow-Klosters“.—Seite 50.

24. Autograph № 74. Klavierauszug (1. Serie № 48 ж). 21 Seiten des Klavierauszugs (Entwurf). Von den Worten Grigory's „Der gleiche Traum“, bis zum Schluss des Bildes; mit Tinte geschrieben. Auf dem Umschlag steht: „Boris Godunow von M. Mussorgsky. Zweiter Teil, erstes Bild. Nacht. Zelle des Tschudow-Klosters“. Weiter steht, vielleicht auch nicht von Mussorgsky, geschrieben: „Zum Vernichten“.—Seite 56—79.

25. Autograph № 207. Orchester-partitur (1. Serie № 48 в, Ende des Autographs). 4 Seiten Orchester-partitur. Von den Worten Grigory's „(und ruhig und er) haben“, bis zu seinen Worten: „und wies auf mich mit Fingern höhnisch (lachend)“.—Seite 58—61.

26. Autograph № 71. Orchester-partitur (1. Serie № 48 г). 2 Seiten Orchester-partitur. Von den Worten Grigory's: „(und wies auf mich mit Fingern höhnisch) lachend“, bis zu den Worten des Pimen: „und du wirst nur von heit'ien Bildern fortan (träumen)“.—Seite 61—62.

27. Autograph № 72. Orchester-partitur (1. Serie № 48 д). 2 Seiten Orchester-partitur. Von den Worten Pimen's: „(O, wie) oft, wie oft schon hab'n sie vertau-

schet ihr Zarenszepter“, bis zu seinen Worten: „und nur die heil'ge Zelle brachte ihnen Frieden. Hier (hier in dieser Zelle)“.—Seite 65—66.

28. Autograph № 73. **Orchester-partitur** (1. Serie № 48 e). 4 Seiten Orchesterpartitur der Erzählung Pimen's vom Ermorden des Zarewitsch. Von den Worten Grigory's: „Du, sagt man mir, warst damals in Uglitsch“, bis zu den Worten Pimen's: „Er war so alt wie du jetzt, und Herrscher nun“. Dieser Erzählung in der vorliegenden Ausgabe zugrunde gelegt.—Seite 71—76.

ERSTER AUFZUG. ZWEITES BILD.

Schenke an der litauischen Grenze.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Bildes ist der **Klavierauszug von 1874** zugrunde gelegt. Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

29. Autograph № 169. Umschlag (2. Serie № 61 b). Einzelnes Notenblatt mit folgendem Text: „Boris Godunow. Oper von M. Mussorgsky. Zweiter Teil, zweites Bild. Schenke an der litauischen Grenze“.

30. Autograph № 222. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 220. Auf Seite 20—29 geschrieben.

31. Autograph № 223. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 221.

32. Autograph № 201. Orchesterpartitur. Fortsetzung des Autographs № 199. Auf Seite 87—141 geschrieben.

33. Autograph № 160. Zehn Takte eines mit Bleistift geschriebenen Entwurfes der Einleitung (2. Serie № 58 a).—Seite 81.

34. Autograph № 208. Die Partie des Missail's (1. Serie № 48 и—6). 1 Seite Notenpapier. Die Partie ist ohne Begleitung notiert.—Seite 85, 87, 90, 91, 98, 106, 107, 109—114 u. 117.

35. Autograph № 75. Klavierauszug (1. Serie № 48 э). 36 Takte des Klavierauszugs. Von den Worten Missail's und Warlaam's: „Brüder und Christen“.—Seite 85—88.

36. Autograph № 76. Die Partie des Hauptmanns (1. Serie № 48 и—a). 2 Seiten Notenpapier. Die Partie ist ohne Begleitung notiert.—Seite 85, 87, 90, 91, 98, 106, 107, 109—114 u. 117.

37. Autograph № 161. Umschlag (2. Serie № 58 б). Der Text des Umschlages lautet: „Zu Kasan war es, in der alten Feste (Lied des Warlaam's aus der Ope. Boris Godunow) von M. Mussorgsky“.—Seite 92.

ZWEITER AUFZUG. URSPRÜNGLICHE REDAKTION.

Zarengemach im Moskauer Kreml; Boris mit seinen Kindern.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Aufzuges in ihrer ursprünglichen Fassung ist der **Autograph № 82** zugrunde gelegt. Die Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

38. Autograph № 224. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 222. Auf Seite 30—41 geschrieben.

39. Autograph № 82. **Orchester-partitur** (1. Serie № 48 и). 83 Seiten der vollständigen Orchesterpartitur; mit Tinte geschrieben. Ist der vorliegenden Ausgabe des zweiten Aufzuges in der ursprünglichen Redaktion zugrunde gelegt.—Seite 118—156.

40. Autograph № 83. Klavierauszug (1. Serie № 48 о). 29 Seiten des vollständigen Klavierauszugs; mit Tinte geschrieben.—Seite 118—156.

ZWEITER AUFZUG. GRUND-REDAKTION.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Aufzuges in ihrer Grund-redaktion ist der **Klavierauszug von 1874** zugrunde gelegt. Die Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

41. Autograph № 225. Libretto. Schluss des Autographs № 223.

42. Autograph № 202. Orchester-partitur Fortsetzung des Autograph. № 201. Auf Seite 1—135 geschrieben.

43. Autograph № 77. Klavierauszug (1. Serie № 48 i, Anfang des Autographs). 6 Takte der Erzählung des Feodor vom Papagei; mit Bleistift geschrieben.—Seite 198.

44. Autograph № 78. Klavierauszug (1. Serie № 48 i, Fortsetzung des Autographs № 77). 16 Takte der Szene des Boris mit Feodor. Von den Worten des Boris: „Mein Sohn, mein vielgeliebtes Kind du“, bis zu seinen Worten: „O, mit welcher Freude für diese Freude (würde ich hingehen selbst mein Szepter)“. Entwurf.—Seite 202—203.

45. Autograph № 209. Klavierauszug (1. Serie № 48 i, Fortsetzung des Autographs № 77). 13 Takte der Szene des Boris mit Schuiskij. Von den Worten des Boris: „Ha, berühmter Redner du“, bis zu seinen Worten: „Betrüger, Schuft“. Entwurf; mit Bleistift geschrieben.—Seite 204—205.

46. Autograph № 162. Entwurf (2. Serie № 68 б). Ein Entwurf in Bleistift des Glockenspiels.—Seite 223, Zeile des Kleindruckes.

DRITTER AUFZUG. ERSTES BILD.

Gemach der Marina Mnischek in Sandomir.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Bildes ist der **Klavierauszug von 1874** zugrunde gelegt. Die Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

47. Autograph № 203. Orchester-partitur. Fortsetzung des Autographs № 202. Auf Seite 1—61 geschrieben.

48. Autograph № 165. Libretto (2. Serie № 59 б). 1 Seite Notenpapier mit dem vollen Text des Chors der Mädchen; mit Bleistift geschrieben.—Seite 228—233.

49. Autograph № 163. Klavierauszug (2. Serie № 59 а). 1 Seite des Klavierauszugs. 20 Takte des Chors der Mädchen. Vom Anfang bis zu den Worten des Chors: „In spiegelnde Fluten (schaut lange es nieder)“; mit Tinte geschrieben.—Seite 228.

50. Autograph № 164. Klavierauszug (2. Serie № 59 б). 1 Seite Klavierauszugs. 18 Takte des Chors der Mädchen. Vom Anfang bis zu den Worten des Chors: „schneeweiss und duftend“. Bei den letzten 8 Takten fehlt die Begleitung.—Seite 228.

51. Autograph № 79. Klavierauszug (1. Serie № 48 κ). 2 Seiten des Klavierauszugs. Von den Worten der Marina: „Das schöne Fräulein saget Dank euch“, bis zu ihren Worten: „Nun geht“.—Seite 234—237.

DRITTER AUFZUG. ZWEITES BILD.

Schloss der Mnischek in Sandomir. Szene am Springbrunnen.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Bildes ist der **Klavierauszug von 1874** zugrunde gelegt. Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

52. Autograph № 204. Orchester-partitur. Fortsetzung des Autographs № 203. Auf Seite 1—107 geschrieben.

53. Autograph № 172. Klavierauszug (2. Serie № 62). 1 Seite des Klavierauszuges der Einleitung. Vom Anfang bis zu den Worten des Pseudodemetrius: „O, kommst du wohl“.—Seite 255.

54. Autograph № 80. Orchester-partitur (1. Serie № 48 л, Anfang des Autographs). 1 Seite (35) der Orchester-partitur. Szene des Jesuiten mit Pseudodemetrius. Von den Worten des Jesuiten: „Verbirg dich, Dmitrij“, bis zu seinen Worten: „Fort schneller von hier“.—Seite 269.

55. Autograph № 210. Orchester-partitur (1. Serie № 48 л, Fortsetzung des Autographs № 80). 17 Seiten (37—54) der Orchester-partitur der Polonaise.—Seite 270—281.

56. Autograph № 81. Entwurf des Themas des mittleren Teils der Polonaise (1. Serie № 48 м).—Seite 273.

57. Autograph № 157. Die Partien des Chores (2. Serie № 56 в). 5 Zeilen der Partie der 1-ten und 2-ten Tenors der Polonaise.—Seite 274 u. 279—281.

58. Autograph № 158. Die Partien des Chores (2. Serie № 56 г). 5 Zeilen der Partie der 1-ten und 2-ten Bässe der Polonaise.—Seite 274—275 u. 278—281.

59. Autograph № 156. Die Partien des Chores (2. Serie № 56 д). 3 Zeilen der Partie der 1-ten und 2-ten Soprans der Polonaise.—Seite 275 u. 278.

60. Autograph № 155. Die Partien des Chores (2. Serie № 56 а). 2 Zeilen der Partie der 1-ten und 2-ten Alts der Polonaise.—Seite 275.

61. Autograph № 211. Orchester-partitur (1. Serie № 48 л, Ende des Autographs № 80). 2 Seiten (55—56) der Orchester-partitur der Polonaise. Von den Worten des Pseudodemetrius: „In den Krallen hielt mich“, bis zu seinen Worten: „Und nur von Weitem hab'ich erblickt die herrliche Marina“.—Seite 282.

62. Autograph № 212. Orchester-partitur (1. Serie № 48 л). 1 Seite (55 bis). Ende der Orchester-partitur der Polonaise.—Seite 281.

VIERTER AUFZUG.

Szene an der Kirche „Wassilij Blachenny“.

Der vorliegenden Ausgabe dieser Szene ist der **Autograph № 85** zugrunde gelegt. Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

63. Autograph № 228. Libretto. Fortsetzung des Autographs № 224. Auf Seite 42—46 geschrieben.

64. Autograph № 85. **Orchester-partitur** (1. Serie № 48 п). 36 Seiten der vollständigen Orchester-partitur der Szene; mit Tinte geschrieben. Ist der vorliegenden Ausgabe der Szene zugrunde gelegt.—Seite 305—326.

65. Autograph № 87. Klavierauszug (1. Serie № 48 т). Vollständiger Klavierauszug der Szene (Seite 1—15). Ursprüngliche Fassung der ganzen Szene. Seite 305—326.

66. Autograph № 86. Klavierauszug (1. Serie № 48 с). 8 nicht volle Seiten des Klavierauszuges. Genaue Kopie der ersten 8 Seiten des Autographs № 87.—Seite 305—312.

67. Autograph № 214. Klavierauszug (1. Serie № 48 т). 1 Notenblatt mit dem Entwurfe des Klavierauszugs. Von den Worten des Chores: „O, Vater, gib Brot uns“, bis zu seinen Worten: „Gib uns; in Christi Namen“.—Seite 320—321.

VIERTER AUFZUG. ERSTES BILD.

Der grosse Empfangssaal im Moskauer Kreml; Tod des Boris.

Der vorliegenden Ausgabe dieses Bildes sind der **Klavierauszug von 1874** und die **Autographen № 154 und 84** zugrunde gelegt. Die Abweichungen dieser Materiale von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

68. Autograph № 170. Umschlag (2. Serie № 61 г). Einzelnes Notenblatt mit folgendem Text: „Boris Godunow. Oper von M. Mussorgsky. Erstes Bild des vierten Aufzuges“.

69. Autograph № 229. Libretto. Schluss des Autographs № 228. Auf Seite 47—56 geschrieben.

70. Autograph № 205. Orchester-partitur. Fortsetzung des Autographs № 204. Auf Seite 49—124 geschrieben.

71. Autograph № 154. **Orchester-partitur** (2. Serie № 55) 6 Seiten der Orchester-partitur (Seite 45—48) der Anrede des Gerichtsschreibers Schtschelkalow an die Bojaren. Bis zu den Worten Schtschelkalow: „Und nun sollt ihr, so will der (Zar, darob gerechtes Richterurteil fallen)“. Ist der vorliegenden Ausgabe der Anrede Schtschelkalows zugrunde gelegt.

72. Autograph № 84. **Orchester-partitur** (1. Serie № 48 n). 2 Seiten (63—64) der Orchester-partitur der Szene des Schuiskij mit den Bojaren. Von den Worten der Bojaren: „Es liebe der Zarewitsch doch“, bis zu Schuiskij's Worten: „Als neulich ich beim Zaren war und fortging“. Der vorliegenden Ausgabe der Szene zugrunde gelegt—Seite 338—339.

VIERTER AUFZUG. ZWEITES BILD.

Eine Waldlichtung bei Kromy.

Der vorliegenden Ausgabe des Bildes ist der **Klavierauszug von 1874** zugrunde gelegt. Die Abweichungen von den untenfolgenden Autographen sind in den Anmerkungen angeführt.

73. Autograph № 168. Umschlag (2. Serie № 61 6). Ein Notenblatt mit folgendem Text: „Boris Godunow. Oper von M. Mussorgsky. Vierter Aufzug, zweites Bild“.

74. Autograph № 206. Orchester-partitur. Schluss des Autographs № 205. Auf Seite 1—80 geschrieben.

75. Autograph № 159. Die Partien (2. Serie № 57). 9 Zeilen (mit Bleistift geschrieben) der Partie der Jesuiten Lavitzky und Tschernikowsky. Ein Entwurf, fast ohne Text und Nuancen.—Seite 401—404, 406—408 u. 416.

76. Autograph № 166. Klavierauszug (2. Serie № 60). 2 Takte des Klavierauszugs des Erscheinen des Pseudodemetrius.—Seite 410.

77. Autograph № 332. Klavierauszug (Sammlung der Briefe von Mussorgsky). 7 Takte des Schlussliedes des Blödsinnigen. Der Autograph befindet sich in dem Briefe von Mussorgsky an W. W. Stassow vom 13. Juli 1872.—Seite 418.

Auf Grund der oben angeführten Autographen können wir feststellen, dass die Oper „Boris Godunow“ von M. Mussorgsky in ihrem vollen Umfange nur als Orchesterpartitur erhalten geblieben ist, während viele Seiten des Klavierauszuges des Autors fehlen.

P E R S O N E N:

Boris Godunow.

Feodor }
Xenia } Seine Kinder.

Amme der Xenia.

Fürst Wassilij Iwanowitsch Schuiskij.

Andrei Schtschelkalow, Geheimschreiber.

Pimen, Chronikschreiber, Mönch.

Pseudodemetrius genannt Grigorij (in Erziehung bei Pimen).

Marina Mnischek, Tochter des Wojewoden von Sandomir.

Rangoni, geheimer Jesuit.

Warlaam }
Missail } Landstreicher.

Eine Schenkwirtin.

Ein Blödsinniger.

Nikititsch, Hauptmann.

Mitjucha, ein Bauer.

Ein Leibbojar.

Bojar Chruschtschow.

Lawitzkij }
Tschernikowskij } Jesuiten.

Bojaren, Bojarenkinder, Stre'zy, Wachen, Hauptleute, polnische Edelleute
Damen, Mädchen aus Sandomir, Pilger, Volk.

(Zeit der Handlung 1598—1605).

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Борис Годунов.

Феодор }
Ксения } дети Бориса.

Мамка Ксении.

Князь Василий Иванович Шуйский.

Андрей Щелкалов, думный дьяк.

Пимен, летописец отшельник.

Самозванец под именем Григория (на воспитании у Пимена).

Марина Мнишек, дочь сandomирского воеводы.

Рангони, тайный иезуит.

Варлаам }
Мисаил } бродяги.

Шинкарка.

Юродивый.

Никитич, пристав.

Митюха, крестьянин.

Ближний боярин.

Боярин Хрущов.

Лавицкий }
Черниковский } иезуиты.

Бояре, боярские дети, стрельцы, рынды, пристава, паны, пани, сandomирские девушки, калики перехожие, народ московский.

(1598—1605 гг.).