

Ярослав Тимофеев

О РУКОПИСИ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО ХОРА СТРАВИНСКОГО К «ХОВАНЩИНЕ» МУСОРГСКОГО

Парижская постановка «Хованщины» в редакции Дягилева была одним из самых громких и неоднозначных проектов «Русских сезонов»: партитура, скомпонованная из нескольких весьма необычно сочетающихся текстов (оригинал Мусоргского, «самовольная» редакция Римского-Корсакова, вкрапления оркестровок Равеля и Стравинского, композиционные и редакторские решения самого Дягилева), стала поводом к активной и продолжительной полемике в русской и европейской прессе.

Из-за огромных расходов или по каким-то иным причинам, но Дягилев никогда больше не возвращался к своей «Хованщине» после серии премьерных показов в 1913 году. С тех пор жизнь спектакля продолжалась лишь на страницах научных исследований¹. Но и в музыковедении судьбу дягилевской «Хованщины» нельзя назвать удачной. Большой корпус рукописных документов, связанных с нею, оказался рассредоточен по разным частям света и погребен в частных архивах. Только в восьмидесятые годы отдельные манускрипты стали попадать в поле зрения ученых.

Данная статья посвящена одному из важнейших нотных памятников дягилевской «Хованщины», который никогда прежде не подвергался анализу. О местонахождении клавира *Заключительного хора* Стравинского² ничего не было известно с 1914 по 1994 годы³. Как оказалось, все эти 80 лет манускрипт провел в доме ленинградского дирижера Григория Вениаминовича Фурмана. В 1994 году клавир был продан потомками Фурмана Министерству культуры Российской Федерации, а оттуда попал в Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, где хранится в настоящее время⁴.

Тимофеев Ярослав Ильич — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

В первой части статьи на основе анализа эпистолярных источников реконструирована история публикации *Заключительного хора* в издательстве Бесселя. Во второй, основной части дано подробное источниковедческое описание этого вновь открытого манускрипта⁵.

* * *

В общей сложности в рукописном наследии Стравинского к *Заключительному хору* имеют отношение три нотных документа:

а) тетрадь эскизов, озаглавленная: *Хованщина / Заключительный хор / на темы Мусоргского*;

б) чистовой клавир-партичелло (заголовок: *Заключительный / хор / для «Хованщины» / на темы / Мусоргского и под- / линно расколнничьи*);

в) партитура (считается утерянной; возможно, находится в архиве Сергея Лифаря, принадлежащем ныне его наследникам).

Хронологически первой появилась на свет тетрадь эскизов. Можно утверждать, что Стравинский завел ее не позже 24 марта 1913 года⁶ — этот день он потом укажет как дату начала работы в рукописи клавира *Заключительного хора*. Уже 31 марта в письме Александру Бенуа Стравинский сообщает, что «на днях вчерне сочинил заключительный хор» [6, II, 50]. Следовательно, эскизная тетрадь была

¹ Из всего созданного в рамках этого дягилевского проекта только *Заключительный хор* Стравинского звучал публично после 1913 года: в 1989 году в Венской государственной опере дирижер Клаудио Аббадо и режиссер Альфред Кирхнер предпочли завершить «Хованщину» в редакции Шостаковича финалом Стравинского (преьера состоялась 21 января). Эта постановка зафиксирована на аудио- и видеоносителях. Партитура *Заключительного хора* до сих пор считается утерянной. Вероятно, дирижер-постановщик заказал новую оркестровку на основе сохранившегося клавира хора, который был доступен и в бесселевском издании 1924 года, и в новом на тот момент переиздании, осуществленном Ириной Вершининой (*Стравинский И. Заключительный хор для оперы М. Мусоргского «Хованщина» // Вокальная музыка. Вып. 2. Сост. и коммент. И. Я. Вершининой, ред. Д. Н. Смирнова. М.: Советский композитор, 1988. С. 179–189*). Во всяком случае, об этом говорят расхождения между оркестровыми пометками Стравинского, известными из тетради эскизов хора, и звучанием финала в версии Аббадо.

В 2007 году аналогичную комбинацию (редакция Шостаковича и хор Стравинского) избрали дирижер Кент Нагано и режиссер Дмитрий Черняков, представившие 18 марта свою «Хованщину» в Баварской государственной опере.

Следующее «возвращение» хора должно состояться в сезоне 2013/2014 в Шведской королевской опере: театр планирует поставить «Хованщину» опять-таки с финалом Стравинского (в качестве режиссера приглашен Дмитрий Бертман).

² *Заключительный хор* следует считать сочинением Стравинского на чужие темы, но никак не редакцией или обработкой. Об этом см. в нашей статье [7].

³ В 1914 году по этому клавиру в петербургском издательстве Бесселя была осуществлена публикация *Заключительного хора*.

⁴ Шифр: ГИК 17813/2. В литературе о Стравинском заслуга первого упоминания о нынешнем местонахождении клавира принадлежит Виктору Варунцу [6, II, 174, 686]. На с. 174 Варунц датирует второе обретение рукописи началом, а на с. 686 — серединой 1990-х. Напомним, действительная дата (по сведениям самого музея) — 1994 год. Варунц называет рукопись *авторским переложением для хора и фортепиано* (с. 686), что не совсем корректно. Во-первых, это не переложение, а исходный композиторский клавир с оркестровыми пометками. Во-вторых, он предназначен не только для хора и условного фортепиано, но и для солистов.

⁵ В статье принят следующий порядок описания: 1) рукопись в целом; 2) словесные надписи; 3) нотный текст.

⁶ Даты событий, происходивших за рубежом, а также в России после 1/14 февраля 1918 года, приводятся по григорианскому календарю.

закрыта примерно 28–30 марта, и процесс сочинения хора занял не более недели. Дальнейшая судьба тетради эскизов прослеживается с достаточной ясностью. 6 июля 1913 года Стравинский подарил ее своему другу Михаилу Кальвокоресси⁷, написав на последней странице:

Эта тетрадь принадлежит / Михаилу Дмитриевичу / Кальвокоресси / Игорь Стравинский / Париж 6 июля 1913 / Villa Borghese.

Кальвокоресси умер в 1944 году в Лондоне. В пятидесятые годы библиотекарь и коллекционер Оливер Нейбор (Neighbour) обнаружил тетрадь эскизов в одном из антикварных салонов Брайтона (Восточный Сассекс, Англия)⁸ и приобрел ее⁹. Находясь в его частной коллекции, тетрадь была предоставлена для анализа двум музыковедам — Роберту Трелфоллу (Threlfall) и Ричарду Тарускину (Taruskin).

В 2007 году 84-летний Нейбор передал всю свою коллекцию в дар Британской библиотеке, где в настоящее время и хранится тетрадь эскизов *Заключительного хора*.

* * *

История второго рукописного источника *Заключительного хора* гораздо сложнее. Чистовой клавир создавался, вероятно, после завершения эскизной тетради, то есть ориентировочно с 28–30 марта по 6 апреля 1913 года (6 апреля Стравинский указал в конце рукописи как дату окончания хора). Этот воскресный день в Кларане стал отправной точкой сложного пути, предстоявшего клавирю, прежде чем он оказался в Петербургском театральном музее.

Предыстория вопроса связана с оркестровкой «Песни о блохе» Мусоргского, выполненной Стравинским в 1909 году. В том же году состоялся телефонный разговор между Стравинским и неким Суком, представителем издательства *Бессель и К*¹⁰. Сук от имени фирмы предложил Стравинскому продать права на публикацию «Песни о блохе». Стравинский запросил 100 рублей, но Сук нашел сумму слишком большой, и сделка не состоялась.

⁷ 3 июня 1913 года у Стравинского диагностировали брюшной тиф. 11 июня его перевезли в частный санаторий «Вилла Боргезе» в пригороде Парижа Нёйи-сюр-Сен, где Стравинский с женой провели ровно месяц (11 июля они направились в Устилуг). На «Виллу Боргезе» и приехал навестить друга Михаил Кальвокоресси. (Здесь и далее хронология событий 1913–14 годов, связанных с созданием *Заключительного хора*, восстановлена нами по корреспонденции Стравинского и его окружения, см. [6, II].)

⁸ Нынешний хранитель рукописи в Британской библиотеке Николас Белл полагает, что речь идет о магазине «Холлимэн и Тричер» (*Hollyman & Treacher*). Об этом он сообщил автору данной статьи в письме от 17 октября 2011 года.

⁹ Вместе с тетрадью эскизов господин Нейбор купил также клавир «Хованщины» (издание Бесселя, Петербург, 1883 год) с многочисленными пометками Дягилева, ставший основой для работы Стравинского и Равеля. Вероятно, и он ранее принадлежал Кальвокоресси.

¹⁰ Издательство «Бессель и К» было основано в 1869 году Василием Васильевичем Бесселем. После смерти коммерсанта в 1907 году фирма перешла в руки его брата, Ивана Бесселя (именно с ним довелось сотрудничать Стравинскому). В 1871 году на Невском проспекте заработала типография Бесселя. В 1888 году открылся филиал компании в Москве. Фирма эмигрировала в Париж в 1918 году и продолжала работу под руководством сына основателя издательства, Александра Васильевича Бесселя. В 1945 году компания переместилась в Лондон, но спустя несколько лет закрылась.

Осенью 1912 года ту же тему в разговоре с Дягилевым поднял Иван Васильевич Бессель (Дягилев был в Петербурге в сентябре-октябре 1912 года; вероятно, беседа состоялась именно в это время).

15/28 октября Бессель пишет письмо¹¹ Стравинскому, начиная переговоры с чистого листа:

Уважаемый Игорь Федорович, как нам стало известно через С. П. Дягилева, у Вас имеется оркестровка «Песни Мефистофеля» Мусоргского нашего издания. Настоящим обращаемся к Вам с просьбой сообщить нам Вашу цену за таковую Вашу работу, так как в случае, если назначенная Вами плата будет для нас доступной, мы были бы готовы издать это сочинение в Вашей оркестровке [6, I, 368].

Спустя неделю, 6 ноября, Стравинский отвечает Бесселю, излагая суть своих прежних переговоров с Суком, упоминая свою первоначальную цену (100 рублей) и довольно дерзко назначая новую — 200 рублей. Очевидно, заинтересованность Бесселя вызвала в Стравинском желание взять реванш за нанесенную тремя годами ранее обиду. Действительно, за прошедший срок как художественный, так и публичный «рейтинг» Стравинского вырос не вдвое, а куда больше, и теперь он с чувством собственного превосходства поднял ставки. Скорее всего, к этому его «подзуживал» и Дягилев, как станет ясно из дальнейшего.

Еще через неделю, 31 октября / 13 ноября Бессель дает понять, что уже согласен на 100 рублей — но не более:

Мне лично не было известно, что служивший у меня раньше г-н Сук, которого я никогда не уполномочивал вести с Вами переговоры по поводу оркестровки «Песни о блохе» Мусоргского, по собственной инициативе обратился к Вам с просьбой сообщить размеры желаемого Вами гонорара, а потому и не могла быть [мне] известна назначенная Вами сумма. То же обстоятельство, что сумма, назначенная Вами за оркестровку за три года, удвоилась, меня удивляет. Так как мне через С. П. Дягилева стало известно, что у Вас имеется оркестровка принадлежащей мне по праву полной собственности для всех стран «Песни о блохе» Мусоргского и я вообще предполагал выпустить оркестровое издание, то я и обратился с запросом к Вам, прежде всего. И так как Вами была, как оказывается, уже назначена сумма 100 (сто) руб., то настоящим я и выражаю готовность уплатить Вам за Вашу оркестровку вышеупомянутого сочинения, переданную мне в собственность, 100 (сто) руб. В случае же, если бы Вы не сочли возможным согласиться на этот гонорар, то я закажу оркестровку этого сочинения другому композитору, которую и издам [6, I, 374].

В ответном письме (написанном, вероятно, 20–23 ноября) Стравинский отвергает как предложение Бесселя о покупке оркестровки за 100 рублей, так и претензии по поводу своих сильно выросших запросов¹².

¹¹ Здесь и далее во всех цитатах из писем сохранены авторские орфография и пунктуация; стандарты дореволюционной орфографии не учитываются.

¹² О содержании этого несохранившегося письма можно судить по переписке Стравинского со Штейнбергом, приведенной ниже.

На этом диалог, дошедший до предела допустимой в том культурном контексте эмоциональной резкости, временно прекратился.

Стоит добавить, что Стравинский никогда, за исключением описываемой истории, не издавался у Бесселя. В годы жизни в России он сотрудничал преимущественно с издательством Юргенсона и с Русским музыкальным издательством, в отдельных случаях также с фирмами Беляева («Фавн и Пастушка») и Шотта («Фейерверк»).

Пересечение Стравинского с Бесселем было обусловлено исключительными правами на издание сочинений Мусоргского, принадлежавшими коммерсанту, и в этом смысле оно было неизбежным, раз уж Стравинский стал «играть на чужом поле»¹³.

3/16 декабря Максимилиан Штейнберг приоткрыл Стравинскому еще одну сторону деятельности Бесселя по «добыванию» оркестровки «Песни о блохе». В начале декабря, очевидно, после получения «отказного» письма Стравинского, Бессель обратился к Штейнбергу с предложением оркестровать песню Мусоргского — вполне возможно, с целью насолить Стравинскому и воплотить в жизнь свою угрозу. Видимо, он не знал о дружеских отношениях Стравинского и Штейнберга, которые не позволили последнему встать на сторону издателя:

Я притворился невинным и сказал, что, насколько мне известно, существует твоя оркестровка, отчего бы ее не издать? Тогда Бессель стал уверять, что он никак не может дожидаться ответа от тебя (также Дягилева, который по непонятной причине должен был это дело устроить), что он не знает твоего адреса (я сейчас же любезно взялся сообщить его). В конце концов я, конечно, наотрез отказался, ибо совсем не желаю потакать торгашеским наклонностям Бесселя [6, I, 389].

Таким образом, Стравинский уже дважды уличил Бесселя во лжи: первый раз — по поводу «незнания» о переговорах с Суком, второй — по поводу «незнания» его кларанского адреса. 19 декабря он просмаковал все эти полученные по дружбе сведения в ответном письме Штейнбергу:

Курьезное это дело с Бесселем. Дело в том, что его шантаж не имеет решительно никакого предела. Когда Дягилев был в Питере, он виделся с Бесселем и в разговоре упомянул о том, что у меня есть оркестровка «Блохи» Мусоргского. На это Бессель ему возразил, что я ломяю невероятную цену помилуйте, он просит 100 рублей. Дягилев сказал, что ему следует купить эту оркестровку, если она ему обошлась бы и несколько дороже, ибо через несколько лет «он с Вас спросит 1000 рублей». Разумеется, я получаю письмо от Бесселя, который делает вид, что он лишь теперь от Дягилева узнал о том, что у меня имеется эта оркестровка. Я ему на это написал, что три года тому назад его уполномоченный Сук мне телефонировал относительно

¹³ Любопытно, что после публикации *Заключительного хора* Стравинский не издавался в течение трех лет — до 1917 года (единственное исключение — лондонский журнал *The Book of Homeless*, на страницах которого в 1916 году была опубликована миниатюра *Souvenir d'une marche boche*). Все связи с русскими издательствами были нарушены, да и сами издательства в военных условиях едва функционировали. Поэтому *Заклучительный хор* с большой долей уверенности можно назвать последним сочинением Стравинского, изданным в дореволюционную эпоху.

этого и, найдя мою цену слишком дорогой, отказался от приобретения оркестровки. Теперь же я прошу 200 рублей. На это я получаю от Бесселя письмо довольно резкого содержания – что он никакому Суку (уволенному им) не поручал со мной вести переговоры, что он удивляется, что за три года цена на эту оркестровку возросла вдвое (а не втрое?!) и что он готов уплатить мне первоначальную цену – в случае же [если] я не соглашусь на эту, он закажет инструментовку этого сочинения другому композитору и напечатает ее (оригинальная форма мести и принуждения). Я ответил на это письмо, что я во все не навязывал своей инструментовки и он волен заказывать или не заказывать кому угодно. Что же касается до «удивления» его, что цена за три года повысилась вдвое, то я ему позволил себе заметить, что такого рода удивления в промышленно-издательском деле суть ценности, ждущие своей переоценки. После этого я больше не получал письма от него – а теперь оказывается, что он обращался к тебе. Каков черт? И причем тут Дягилев?» [6, I, 391–392].

В 1913 году, скорее всего, весной, между Стравинским и Бесселем состоялась личная беседа, которая кардинально изменила весь ход переговоров. Бессель предложил Стравинскому продать вместе с «Песней о блохе» права на «все сделанное» им для «Хованщины»¹⁴. В первую очередь Бесселя интересовал *Заключительный хор* (на нем сконцентрирована дальнейшая переписка со Стравинским). Сумма, на которой сошлись издатель и композитор – 600 рублей, – весьма любопытна. Если условно распределить ее на два опуса («Песня о блохе» и «Хованщина»), получается, что Стравинский продолжил поднимать ставки и воплотил свою ехидную шутку в жизнь (напомним, Бессель удивляется, что цена на эту оркестровку возросла вдвое. *А не втрое?!* – добавлял Стравинский) [6, I, 391]). Если принять во внимание большую весомость работы над «Хованщиной» (все-таки *Заключительный хор* – оригинальное сочинение), то можно разделить 600 рублей ориентировочно на 200 и 400 – и тогда Стравинский все же победил в их давнем споре. Но то и другое – лишь догадки, поскольку Бессель и Стравинский приняли самое мудрое решение, решение двух взаимно обиженных музыкальных коммерсантов: дабы не спорить, чья сторона взяла верх, они объединили два опуса под одно финансовое «ребро» и тем самым замяли вопрос цены на «Песню о Блохе».

После 25 июля (день окончания гастролей «Русских сезонов» в Лондоне) Бессель ждал из Лондона нотные материалы «Хованщины», которые были арендованы Дягилевым для постановки, и надеялся обнаружить среди них *Заключительный хор* Стравинского. Ждать ему пришлось до октября, а получить партитуру хора не довелось никогда.

Тем временем рукописный клавир хора попал в Россию, но совсем иными путями. 12/25 августа в письме Владимиру Владимировичу Держановскому Стравинский рассказал о своем хоре (*он мне очень удался*) и добавил:

¹⁴ Приводимое ниже письмо Бесселя от 9/22 октября 1913 года убеждает, что на момент их разговора Стравинский еще точно не знал, что он будет оркестровать в «Хованщине». Следовательно, диалог мог состояться не позже марта 1913 года – до начала активной работы над оперой.

Если желаете ознакомиться с музыкой моего заключительного хора к «Хованщине», то могу Вам его на короткое время прислать [6, II, 128]¹⁵.

Четырьмя днями позже Держановский отвечает:

За намерение не надолго прислать хор – большое спасибо, буду ждать; жаль только, что на днях Мясковский уже уезжает в Питер на свою службу и до присылки хора не доживет здесь [6, II, 133].

Еще через четыре дня (именно столько шли письма от Москвы до Устилуга, где отдыхал тогда Стравинский) Игорь Федорович пишет:

Хор (финал из «Хованщины») же Вам вышлю – если хотите, можете его послать Мясковскому, но к 15-му сентября прошу его мне вернуть, а если можно и раньше [6, II, 135].

Видимо, в середине сентября (по старому стилю) Стравинский намеревался уезжать в Швейцарию и хотел иметь рукопись при себе.

26 августа / 8 сентября Держановский в письме Николаю Яковлевичу Мясковскому замечает:

Прислал он [одно слово неразборчиво] и заключительный хор «Хованщины». Это великолепно и, на мой скромный вкус, интереснее (глубже и суровее), чем у Корсакова, а вместе с тем звучать должно пленительно [6, II, 136].

Стравинский уехал в Кларан не в середине сентября, а раньше (скорее всего, 5/18 сентября). За пять дней до назначенного срока, 10/23 сентября, Держановский пишет Мясковскому:

А финал «Хованщины»? Беляев должен был его передать Вам, а я должен его отослать [6, II, 141]¹⁶.

Двумя днями позже Мясковский отвечает:

Хор его к «Хованщине» красиво и с суровым настроением сделан, но лучше ли Корсакова, судить не могу, так как того не имею под рукой. Высылаю его Вам [6, II, 141].

Итак, 12/25 сентября Мясковский отправил рукопись Держановскому в Москву (напомним, Мясковский жил в Петербурге), 14/27 сентября она была доставлена адресату. К тому времени Стравинский уже был в Европе, но Держановский не знал его точного адреса. В письме Держановского от 24 сентября / 7 октября (вероятно, отправленном до востребования) чувствуется волнение из-за задержки хора и неопределенности:

Сообщите, ради Бога, свой точный кларанский адрес, ибо я так боюсь послать не наверняка рукопись хора [6, II, 150].

¹⁵ Как будет ясно из дальнейшего, речь идет именно о к л а в и р е *Заключительного хора*.

¹⁶ Таким образом, автограф *Заключительного хора* держали в руках как минимум три русских музыкальных деятеля. Под Беляевым Держановский, вероятно, подразумевал музыковеда Виктора Михайловича Беляева.

Письма в Кларан шли четыре дня, следовательно, не раньше 11–12 октября Стравинский отправил Держановскому недатированную открытку с адресом, добавив:

Хор к «Хованщине» <...> присылайте [6, II, 142]¹⁷.

30 октября Стравинский спрашивает Держановского:

Получили ли Вы мою открытку и почему Вы мне ничего не пишете [sic], или Вы сейчас очень заняты – ну тогда простительно [6, II, 158].

Следовательно, до этого момента хор еще не был получен. Через четыре дня Держановский ответит:

<...> не писал Вам не потому, что был занят (ибо я всегда занят), а потому, что был болен <...> [6, II, 160].

Судя по всему, хор был прислан Стравинскому в Кларан между 7 и 12 ноября (7-е — самая ранняя возможная дата, учитывая сроки доставки почты, а 12-го Стравинский отправил хор Бесселю¹⁸) — то есть с полуторамесячным опозданием.

Тем временем Бессель, не обнаружив партитуры *Заключительного хора* среди дягилевских нот, решил написать Стравинскому напрямую:

Петербург

9/22 октября 1913

Многоуважаемый Игорь Федорович, до настоящего времени я все ждал получения из Лондона, сданного там Сергеем Павловичем Дягилевым нотного материала «Хованщины», в котором я думал найти Ваш хор и затем немедленно урегулировать с Вами наше соглашение по поводу этого хора, которое возникло при нашем личном свидании: а именно, Вы были так любезны согласиться представить мне совсем, со всеми правами, Ваш

¹⁷ Виктор Варунц датирует эту открытку около 15/28 сентября, полагая, что она является ответом на открытку Держановского от 10/23 сентября. На самом деле Стравинский отвечает на другое письмо Держановского — от 24 сентября / 7 октября. Это становится очевидным из сопоставления двух документов.

Держановский:

Сообщите, ради Бога, свой точный кларанский адрес, ибо я так боюсь послать не наверняка рукопись хора. Вообще есть всякие дела, о которых хочется списаться. Карагичев уже прислал корректуру, а Юргенсон волнуется по поводу Andante и тоже печалится о Вашем молчании. Кстати, я спрашивал Юргенсонов о тарифе за корректуру и они для партитуры указали в 40–50 рублей. Из этих двух Б. В. Карагичев остановился на первой, то есть на 40 рублях за страницу [6, II, 150].

Стравинский:

Свой адрес я сообщую на обороте. Жду от Вас известий, обещанных еще в Вашей открытке 9/IX [слово «еще» доказывает, что открытка от 9 сентября была не последней, полученной Стравинским. — Я. Т.]. Хор к «Хованщине» и статью Флорана Шмитта высылайте. Очень прошу сообщить, куда выслать гонорар за корректуру Карагичеву и сколько это выходит, ибо я не знаю сколько страниц в Симфонии (за вычетом страниц «Andante», которое я на днях вышлю Юргенсону) [6, II, 142].

¹⁸ Об этом свидетельствует его ремарка на титульном листе хора (*После гравировки прошу вернуть мне обратно*) с соответствующей датировкой. Стравинский явно торопился отправить хор: на это указывают спешные неаккуратные правки красно-розовыми чернилами (см. сноску 59).

финальный хор из «Хованщины» и оркестрованную Вами «Песню о блохе» — за 600 руб. Представьте, что в сданном Сергеем Павловичем материале, не только не оказалось партитуры Вашего хора, но даже из 78 хоровых партий мне не было сдано обратно ни одной.

Поэтому, я Вас очень прошу не отказать в любезности выслать мне имеющийся у Вас манускрипт или копию Вашего хора¹⁹, а также оркестровку к «Песне о блохе».

Одновременно при сем посылаю Вам передаточное условие, которое прошу подписать и выслать мне, взамен чего я немедленно Вам вышлю 600 руб. [6, II, 157].

26 либо 27 октября Стравинский получил это письмо, подписал «передаточное условие» и отправил обратно в Петербург. Для себя он сделал копию документа:

*Петербург
9/22 октября 1913*

Сим передаю музыкальному издательству, торговому дому «Василий Бессель и Ко» в Санкт-Петербурге и его правопреемникам полное право собственности навсегда и для всех стран на сделанную мною оркестровку:

*а) заключительного хора из оперы «Хованщина» Мусоргского²⁰;
б) «Песни о блохе» Мусоргского же, и отказываюсь от всяких претензий в случае исполнения вышеупомянутых сочинений в моей оркестровке.*

*За что имею получить с упомянутого торгового дома 600 руб.
[6, II, 156].*

В. Варунц ошибочно считает этот документ письмом Стравинского Бесселю. Не придавая значения совершенно идентичному написанию места и даты в письме Бесселя и в передаточном условии, он полагает, во-первых, что «передаточное условие, разумеется, написано в Кларане (на что указывает дата), но Стравинским по какой-то причине здесь был назван Петербург» [6, II, 156], во-вторых, что «скорее всего по случайности передаточное условие Стравинского и публикуемое письмо Бесселя написаны в один и тот же день» [6, II, 157]²¹.

На самом деле дата и место в обоих случаях указаны Бесселем, да и юридически выверенный текст передаточного условия мог быть сочинен только издателем. Напомню, он просит Стравинского *подписать*, а не написать условие. Наконец, бросается в глаза неосведомленность Бесселя в авторстве *Заключительного хора*: он называет самостоятельную пьесу Стравинского *оркестровкой хора из оперы Мусоргского*²². Здесь Стравинский «вклинивается» в навязанный ему текст и добавляет сноску, защищая свое авторство.

¹⁹ В случае, если Вами кроме хора оркестровано еще что-либо из «Хованщины», прошу также мне выслать, так как мы условились с Вами, что «все сделанное» Вами в «Хованщине» я получу (примечание Бесселя).

²⁰ Моего сочинения на темы Мусоргского и подлинно раскольничьи (примечание Стравинского).

²¹ Этой же версии придерживается и Климовицкий [1, 173].

²² Заблуждение Бесселя видно и по его примечанию к собственному письму от 9/22 октября 1913 года, приведенному выше: *В случае, если Вами кроме хора оркестровано еще что-либо из «Хованщины» <...>*.

Вместе с подписанным документом Стравинский относит на почту телеграмму или письмо своему брату Гурию: партитура «Песни о блохе» находится в Петербурге у Александра Зилоти, и Стравинский просит Гурия забрать ее у дирижера и передать Бесселю. Уже 18/31 октября Гурий выполнил просьбу. В архиве Стравинского в Базеле сохранилась расписка, которую Бессель отправил в Кларан:

Через Гурия Федоровича Стравинского от А. И. Зилоти получил оркестровую партитуру «Песни о блохе» Мусоргского в оркестровке И. Стравинского. 18 октября 1913 г. И. Бессель [6, II, 157]²³.

24 ноября / 7 декабря Бессель написал Стравинскому последнее письмо:

*При сем посылаю Вам перевод на 600 (шестьсот) руб. и квитанцию, которую прошу не отказать в любезности подписать и мне вернуть. Подписанное Вами передаточное условие я получил и также любезно принесенную Вашим братом оркестровку «Блохи» Мусоргского, которую я уже отдал в работу. Оркестровки же заключительного хора из «Хованщины» я до сих пор не получил; этим объясняется происшедшая задержка в высылке Вам 600 руб., но так как Ваша сестра мне сообщила, что Вы желаете получить эти деньги, я Вам их сегодня высылаю. Я Вас очень прошу написать С. П. Дягилеву еще раз относительно передачи мне оркестровки, ибо, хотя Сергей Павлович здесь, [я] тщательно пытался и по телефону и письмом получить от него какие-либо известия. Между тем я хочу издать Ваш заключительный хор в ближайшем будущем. Присланный Вами клавир хора я получил. <...> При сем перевод на *Vanque de Montreux* на франки 1595.70 (руб. 600) [6, II, 173].*

Из этого письма можно извлечь несколько существенных сведений. Во-первых, Стравинский торопился получить деньги и для этого подключил еще одного своего родственника — на этот раз свояченицу Людмилу Гавриловну Белянкину. Во-вторых, из письма ясно, что партитуры хора на руках у Стравинского не было — очевидно, в предыдущем письме Бесселю он сообщил, что партитурой обладает только Дягилев²⁴. В-третьих, становится очевидным, что Держановскому и Мясковскому Стравинский посылал именно клавир хора: ведь ноты, побывавшие в России, были возвращены автору, и если бы это была партитура, Стравинский, несомненно, отправил бы ее Бесселю. Получив клавир хора от Держановского, 12 ноября Стравинский послал его Бесселю в Петербург. Наконец, из этого и предыдущего писем Бесселя выясняется, что приоритетом для него было издание партитуры хора, а выпуск клавира интересовал его куда меньше²⁵.

²³ Остается догадываться, насколько легко было уговорить Зилоти расстаться с партитурой заказанной и оплаченной им оркестровки. Просить его об этом мог как Гурий (таково мнение Варунца), так и сам Стравинский.

²⁴ Именно по его нерасторопности или нежеланию партитура *Заключительного хора* так и не была издана.

²⁵ Напомним, Бессель ошибочно называл *Заключительный хор* Стравинского оркестровкой хора Мусоргского. Следовательно в контракте со Игорем Федоровичем его интересовала именно работа Стравинского-оркестровщика — это касается и хора, и, разумеется, «Песни о блохе». Некоторое безразличие Бесселя к изданию клавира *Заключительного хора* подтверждается весьма неоднозначным статусом собственно клавирной партии. Обозначенная Стравинским как *orchestra*, у Бесселя эта партия лишилась названия, хотя и обрела фортепи-

Итак, Стравинский, формально выполнив передаточное условие (в нем говорится о передаче права собственности, а не нот), забрал в банке гонорар, а Бессель «остался с носом», так и не получив ни партитуры хора, ни оркестрованных Стравинским эпизодов «Хованщины».

Ему оставалось лишь издать клавир *Заключительного хора*, что он и сделал, и «Песню о блохе» Мусоргского в оркестровке Стравинского, что сделать не удалось — процесс прервался на стадии корректурных оттисков.

Заклучительный хор вышел в свет, вероятно, не позднее августа-сентября 1914 года, поскольку местом издания на титульном листе указан *С.-Петербург*. Остается неизвестным, видел ли Стравинский эту публикацию до 1958 года²⁶. Существующее издание заставляет усомниться и в том, что до выхода хора из печати Бессель присылал Стравинскому корректурные оттиски. Композитор наверняка исправил бы ошибку во франко-английской справке о происхождении хора, изъял бы слепое воспроизведение эскизных набросков оркестровки, изменил бы навязанный ему редакторами недостающий текст хора. Вполне возможно, что после напряженной переписки со Стравинским, получив от него передаточное условие, Бессель счел возможным сэкономить время и деньги на дальнейших контактах с композитором по поводу *Заклучительного хора*.

На сегодняшний день доподлинно известно о существовании лишь трех экземпляров хора в издании Бесселя. Первый — тот, что, вероятно, принадлежал Михаилу Кальвокоресси — попал затем в коллекцию английского музыковеда Джеральда Абрахама (1904–1988) и сейчас, предположительно, находится в одной из канадских библиотек²⁷. Снятая с него фотокопия имела в собрании Оливера Нейбора.

Второй экземпляр принадлежит Роберту Крафту. Рискнем утверждать, что это те самые ноты, которые были высланы Стравинскому по его просьбе в 1958 году. Третий хранился в коллекции московского филолога и специалиста по латиноамериканской музыке Павла Алексеевича Пичугина. В восьмидесятые годы он подарил раритет музыковеду Ирине Яковлевне Вершининой. Именно по этому экземпляру она осуществила переиздание *Заклучительного хора* во II томе вокальных сочинений Стравинского.

Процесс публикации «Песни о блохе», напомним, Бесселю так и не удалось завершить. Единственный известный награвированный экземпляр хранится

анную акколаду. По сути же она осталась композиторским эскизом оркестровки, реально не исполнимым на фортепиано: тому препятствуют полипластовость фактуры, требующая трех или даже четырех рук, а также наложения пластов друг на друга, предполагающие наличие двух фортепиано.

²⁶ 1 апреля 1958 года издательство *Breitkopf & Härtel* отправило Стравинскому письмо с вопросом, сохранилась ли партитура *Заклучительного хора* и можно ли ее издать. 5 апреля Стравинский написал:

Для меня стало сюрпризом узнать, что опубликованный клавир Заклучительного хора к «Хованщине» в моей версии существует у Бесселя в Париже и у Вас в Висбадене. У меня нет ни одного экземпляра. Поэтому я был бы очень признателен, если бы Вы выслали мне его копию, за что заранее благодарю Вас [6, II, 29].

Письмо позволяет предположить, что в архивах упомянутых издательских домов до сих пор могут храниться экземпляры бесселевского *Заклучительного хора*.

²⁷ Информация сообщена автору данной статьи Николасом Беллом в письме от 18 октября 2011 года.

Feld Abel

ПОСВЯЩАЮ
Сергью Павловичу ДЯГИЛЕВУ.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ХОРЪ
ДЛЯ „ХОВАНЩИНЫ“
НА ТЕМЫ
М. МУСОРГСКАГО
И ПОДЛИННО РАСКОЛЬНИЧЬИ
СОЧИНЕНІЕ
ИГОРЯ СТРАВИНСКАГО.
1913 г.

Цена 1 р. 50 к.

A M-r S. de DIAGHILEW.
IGOR STRAWINSKY:
CHOEUR FINAL DE
„KHOVANCHTCHINA“
DE
M. MOUSSORGSKY.
Traduction française d'après R et M. d'HARCOURT
FINAL CHORUS.
English version by ROSA NEWMARCH

Prix Mk 4.

Собственность издателя для всех стран
В. БЕССЕЛЬ и К°.
Исполнитель Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО
ВЕЛИЧЕСТВА
С.-Петербургъ Москва.
Новский, 54 Петровка, 12
Телефонъ 53-61 Телефонъ 32-27

PROPRIÉTÉ DES ÉDITIONS POUR TOUTS PAYS
W. BESSEL et C°.
Éditeurs de la Cour IMPÉRIALE
St-Petersbourg Moscou
Nevsky 54 Petrowka, 12
Telephone 53-61 Téléphone 32-27

Berlin - Bruxelles - **BREITKOPF & HÄRTEL** - Leipzig - New-York.
Bear Building, LONDON, W., 54 Great Marlborough Street
Все права воспроизведения, перевода и публичнаго исполненія сохранены для всѣхъ странъ.
Tous droits de reproduction de traduction et d'exécution publique réservés en tous pays

Ил. 1

ныне в Музыкальном отделе Российской государственной библиотеки в Москве²⁸. Его подробный источниковедческий анализ представлен в книге А. И. Климовицкого [1, 172–174]. Автор указывает на ошибку трех музыковедов, писавших о дореволюционном издании «Песни о блохе» как о состоявшемся факте, — Павла Ламма [2, VIII], Валерия Смирнова [3, 2; 4, 88] и Ричарда Тарускина [8, 414]. Корректурные листы «Песни о блохе» были напечатаны не ранее осени 1914 года (об этом свидетельствует топонимика титульного листа: *Петроград и Москва*), но, вероятно, и не позднее (на последней странице по инерции стоит *Нотопечатня В. Бессель и К° в С. Петербурге*).

Довести дело до конца удалось лишь сыну Василия Бесселя Александру в 1923–24 годах. Незадолго до того Стравинский передал ему через директора Русского музыкального издательства Э. А. Эберга свой экземпляр корректурных оттисков, желая возобновить прерванный десятилетием ранее издательский процесс. Бессель сделал новые гравировальные доски и выпустил «Песню о блохе» в свет не позднее февраля 1924 года. Но перед публикацией он не показал корректуру Стравинскому, чем навлек на себя праведный композиторский гнев. Об этом заключительном витке противостояния Стравинский-Бессель можно судить по единственному сохранившемуся письму Александра:

Нам стало известно, что Вы выражали неудовольствие по поводу того, что мы не прислали Вам своевременно, до выпуска из печати корректуру Вашей оркестровки «Песни о блохе». <...> Так как издание это сделано нами пока как временное и не гравировано, а лишь размножено литографски с Вашего же экземпляра, то мы не хотели беспокоить Вас этой работой <...> [6, III, 41].

Александр Бессель лукавит с поразительной неаккуратностью: ведь если бы Стравинскому довелось увидеть «временное» издание 1924 года²⁹, ему хватило бы секунды, чтобы отличить его от прежней гравировки. Достаточно того, что в новом варианте добавлен перевод на английский язык, выполненный Розой Ньюмарч, а русская подтекстовка внесена печатными буквами и с ошибками (кириллическая буква б всюду написана как латинская *b*), что выдает в писце иностранца. Следовательно, ложь о *литографском размножении* с экземпляра Стравинского, предпринятая Бесселем, очевидно, чтобы успокоить нервничающего композитора, могла привести лишь к большему возмущению.

После эмиграции издательства Бесселя из Петрограда рукопись *Заключительного хора* оказалась на руках у Григория Фурмана, вероятно, работавшего у Бесселя.

Фурман был в некотором смысле «одноклассником» Стравинского: в 1906–07 годах он занимался композицией и инструментовкой в классе Римского-Корсакова. Несмотря на то что фамилия Фурман — одна из наиболее часто встречающихся в родословной Стравинского (его прадед по материнской линии Роман Федорович Фурман был российским сенатором), хранитель рукописи

²⁸ Шифр Д. $\frac{162}{211}$. Издательский номер 7320 свидетельствует о том, что работа над «Песней о блохе» началась раньше, чем над *Заключительным хором* (номер 7396).

²⁹ Ноты, вышедшие ограниченным тиражом и не для продажи (на титульном листе есть соответствующая надпись *Unverkäufliches Leihmaterial*), явно предназначались для исполнения «Песни о блохе». В экземпляре, находящемся в РГБ (шифр МЗ $\frac{6}{161}$), сохранились многочисленные дирижерские пометки. Судя по всему, это «временное» издание в итоге оказалось единственным, осуществленным в издательстве Бесселя.

Заключительного хора, скорее всего, не связан со Стравинским сколь-нибудь прослеживаемыми родственными узлами.

У Бесселя Фурман мог работать музыкальным редактором. После революции он стал дирижером в театре музкомедии М. Ксендзовского и А. Феоны на Невском проспекте, 56³⁰. В 1929 году этот театр был объединен с частью труппы Харьковской музкомедии, находившейся тогда на гастролях в Ленинграде. В образовавшемся Ленинградском государственном театре музыкальной комедии Фурман служил дирижером до 1948 года, регулярно выпуская премьеры, в том числе и в блокадное время³¹.



Ил. 2. Г. Фурман

После смерти Фурмана клавиш *Заключительного хора*, а также рукописная партитура «Кащей бессмертного» Римского-Корсакова хранились у родственников дирижера. В 1994 году оба раритета были проданы Министерству культуры РФ, которое направило их в Санкт-Петербургский театральный музей.

* * *

Рукопись *Заключительного хора* представляет собой альбом из шести двойных листов³² (254×339 мм): пять листов четырнадцатистрочной нотной бумаги вложены один за другим в лист десятистрочной бумаги (того же формата), первая страница которого служит титульным листом. Второй и третий двойные листы четырнадцатистрочной бумаги согнуты в обратную сторону по отношению к остальным (это видно по фирменной маркировке на полях). Десятистрочный лист, которым обернута рукопись, на сгибе порван снизу примерно до середины.

³⁰ Информация сообщена заведующей литературным отделом Театра музкомедии Мариной Годлевской.

³¹ Об этом автору статьи рассказала сотрудница литературного отдела Театра музкомедии Ирина Шолохова.

³² Бумага братьев Фётиш в Лозанне и Вева (*Lausanne – Foetisch Frères S. A. – Vevey*). Любопытно, что фирма братьев Фётиш выпускала также инструменты, к которым Стравинский питал особое пристрастие, — пианолы.

На всех четырех страницах этого листа, а также на последней странице пятого четырнадцатистрочного листа (без записей) видны желтые пятна. Рукопись хранили или переносили сложенной вдвое по горизонтали, что видно по сгибу, проходящему посередине. С левой стороны есть еще несколько менее заметных сгибов.

В рукописи оставили следы своей работы как минимум три человека. Стравинскому принадлежат нотный текст и пагинация, словесные надписи на титульном листе и после финальной черты клавира, часть надписей на первой странице нотного текста, большая часть текста хора, а также некоторые исправления и наметки оркестровки. Основная часть записей выполнена тушью, в отдельных случаях Стравинский использовал черные и красно-розовые чернила и простой карандаш.

Французский и английский переводы текста и заголовка внесены соответственно красными и зелеными чернилами, но одной и той же рукой: это особенно отчетливо видно по написанию иноязычных транскрипций слова *Хованщина* на первой странице. Автора этих надписей мы условно обозначим как редактора-переводчика. Этой же рукой простым карандашом вписан русский³³ текст — там, где отсутствует подтекстовка Стравинского.

На обороте титульного листа и на первой странице имеются многочисленные надписи, сделанные простым карандашом и принадлежащие одному и тому же лицу. В нотном тексте есть несколько карандашных редакторских пометок, внесенных, вероятно, этим же человеком (назовем его музыкальным редактором). Однако доказать единое авторство тех и других записей не представляется возможным, поскольку пометки внутри нотного текста крайне немногочисленны и не содержат слов.

Нотный текст начинается на втором листе, оттуда же ведет отсчет авторская пагинация. Три последние страницы оставлены пустыми и не пронумерованы. Номера страниц расположены вверх: четные в левом углу, нечетные — в правом. По бокам они окружены тире. Для выставления номеров Стравинскому понадобились четыре порции туши; номера выставлялись в прямой последовательности — это видно по изменению яркости цифр.

Музыкальный редактор оставил в рукописи Стравинского свою нумерацию листов, выписанную вверх по центру. Странице 1 по Стравинскому соответствует редакторский лист 2, последней, девятнадцатой странице — лист 11.

На третьей странице этой же рукой проставлен издательский номер 7396, присвоенный хору.

Рукопись неоднократно проходила процедуру разметки для последующей публикации: страницы и партитурные системы будущего издания нумеровались и разграничивались несколько раз.

Самой ранней была разметка, нанесенная, по всей вероятности, рукой музыкального редактора. На том этапе предполагалось, что издание будет альбомного формата: редактор планировал располагать на одной странице не более 11 нотных станов. На первой странице издания согласно этой разметке должно было быть три партитурных системы, на остальных — по одной системе. Всего у редактора получилось 20 страниц.

³³ В тексте *Заключительного хора* сочетаются слова на церковнославянском и русском языках (подробнее об этом см. с. 73). В данной статье мы будем условно называть этот текст русским.

В процессе разметки редактор несколько раз изменял свои решения — об этом свидетельствуют подчистки. Например, конец 8-й страницы перенесен на такт вперед, конец 4-й — на два такта назад, конец 15-й — на такт назад.

Когда впоследствии рукопись разметал другой редактор и уже с иными издательскими намерениями (рассчитывая на вертикальную ориентацию текста), он либо стирал первоначальную разметку (как это было с обозначением конца 12-й страницы), либо зачеркивал ее карандашом (например, на страницах 4, 7, 8, 9).

После принятия решения издавать *Заключительный хор* в книжной ориентации разметка нотного текста осуществлялась еще как минимум дважды.

Первая, «рабочая», разметка была сделана простым карандашом: конец первой партитурной системы обозначался кривой единицей, а конец страницы — дробью, в которой числитель — количество партитурных систем на странице (две³⁴ или три), знаменатель — номер страницы. Многие надписи зачеркнуты или стерты редактором в поисках оптимальной разметки. Так, на 3-й странице будущего издания он первоначально предполагал разместить три партитурных системы, но затем решил ограничиться двумя.

На втором этапе окончательная разметка была закреплена синим карандашом: надписи, сделанные простым карандашом, обведены, за исключением знаменателей дробей. На 3-й странице, обведя цифры разметки, редактор решил заодно перечеркнуть купированные Стравинским такты тем же синим карандашом — для большей ясности (см. ил. 16 на с. 89)³⁵. Цветные пометки заканчиваются на 11-й странице (по пагинации Стравинского), карандашные — продолжают до конца.



Ил. 3

Полностью соответствуя этой разметке, издание *Заключительного хора* насчитывает 11 страниц нотного текста. Следовательно, можно с полной

³⁴ Цифра 2 у этого редактора выглядит как прописная буква E.

³⁵ Перечеркивание представляет собой кривой (X-образный) крест. Линия каждой перекартины проведена дважды. Скорее всего, той же рукой нарисован и прямой крест красным карандашом, также перечеркивающий купированные такты (обе линии креста проведены трижды). Под рукой у редактора наверняка находились красный и синий карандаши, необходимые в работе. Стравинский же, перечеркнувший эти такты простым карандашом и дописавший внизу VS (итал. *vedi sotto* — «смотри ниже»), нигде в рукописи не пользовался цветными карандашами.

уверенностью утверждать, что именно эта рукопись служила издательским оригиналом, по которому изготовлялись гравировальные листы.

К окончательной разметке добавлены цифры от 7 до 14, обозначающие количество нотных станов на каждой странице будущего издания. Они проставлены карандашом, в аккуратных кружочках, около каждого знака конца страницы. Все они также соответствуют результату, известному нам по изданию хора.

Текст титульного листа занимает по вертикали почти всю страницу; по горизонтали он центрован с небольшим смещением влево. Надпись, сделанная черной тушью, гласит: *Заключительный / хор / для / «Хованщины» / на темы / Мусоргского и под- / линно раскольничьи / Сочинение / Игоря Стравинского / 1913 г.*

Позднее Стравинский добавил на титульном листе несколько надписей черными чернилами. Выше заголовка он подписал: *Посвящаю / Сергею Павловичу / Дягилеву*. Вокруг слова *Хованщина* добавил кавычки (в обратном порядке — «», как это было принято в немецком и австрийском издательском деле). В правом нижнем углу поверх нечитаемой зачищенной надписи сделал новую: *В этом клавире / девятнадцать страниц / ИСтравинский*³⁶. Сходство чернил, а также финально-оформительский характер надписей позволяют предположить, что «опись» страниц, кавычки и посвящение были добавлены Стравинским одновременно — возможно, перед отсылкой рукописи Держановскому.

В правой части, чуть выше центра, наискосок размещена надпись красными чернилами: *После гравировки / прошу вернуть мне / обратно / Игорь Стравинский / Clarens $\frac{12}{XI}$ 1913*, сделанная перед отправкой хора Бесселю.

Чуть ниже находится след «стравигора», изобретенного Стравинским инструмента для черчения нотных станов. Вероятно, Игорь Федорович просто пробовал свой аппарат на той бумаге, которая была под рукой.

На обороте титульного листа надписей Стравинского нет. Зато эту страницу активно использовал музыкальный редактор. Он наметил здесь содержание будущего титульного листа, а также первой страницы издания — на трех языках. Образцом и источником информации для него служил бесселевский франко-английский клавир «Хованщины», выпущенный в Париже в 1913 году³⁷. Все надписи сделаны простым карандашом.

В верхней части расположены заголовки на французском (слева) и английском (справа): *Chœur final / de / La Khovanchtchina* и *Final Chorus / by / Khovanstchina*³⁸. Они будут воспроизведены в печатном издании на первой странице нотного текста с незначительными изменениями: из французской версии исчезнет артикль перед названием оперы, в обеих версиях слово *Хованщина* будет взято в кавычки.

³⁶ Интересно, что двузначное число Стравинский выписывает словом — в этом жесте чувствуется уважение к собственному труду и его объему. Еще одна причина — аналогия с финансовыми документами, в которых ради затруднения фальсификаций вместо чисел используются числительные. Стравинский нередко производил подсчет страниц рукописи с целью контроля за ее будущей сохранностью. Так, надпись на титульном листе оркестровки «Песни о блохе» Мусоргского гласит: *В этой партитуре шестнадцать страниц / ИСтравинский*.

³⁷ *Moussorgsky M. P. La Khovanchtchina. Drame musical populaire en cinq actes. Terminé et orchestré par N. A. Rimsky-Korsakov. Paris: W. Bessel & Cie Editeurs, [1913].*

³⁸ Похоже, музыкальный редактор знал английский не в совершенстве: предлог *by* в значении *для* не используется (в русском оригинале — именно *для* «Хованщины»). К слову, это единственные две буквы во всем англоязычном тексте, которые нельзя было взять из бесселевского клавира 1913 года.

Трубадуран
Серенада Пастораль
Влюблены

Закрываются двери
Дворъ
дворъ

«Совангунны»
на стенах
музыкального и под-
линно романского
Святилища

Анна Софьявическая.
1913г.

Взгляните на этого
романского артиста
Костякова

LAUSANNE — FURCH FIDES S. A. — VEVEY. B. 10

Ил. 4

Первоначально заголовок задумывался иным. Под английским текстом едва различима стертая надпись *Closing Scene*, сделанная той же рукой, что и весь текст страницы (она была взята из бесселевского клавира). Поскольку под французским заголовком никаких стертых надписей нет, можно предположить, что редактор счел название *Closing Scene* неверным сразу и тут же исправил его.

В левом верхнем углу намечено уведомление о защите авторских прав на трех языках: *Tous droits / All rights reserved for all countries*. Английский вариант вначале был написан тоже двумя словами, но затем редактор решил дописать его — возможно, из-за того, что английский язык довольно редко употреблялся в издательской практике Бесселя, и гравировщик мог в нем ошибиться³⁹.

Под двуязычным заголовком перечислен «авторский коллектив» издания: *Traduction française de R. et M. d'Harcourt*⁴⁰. / *English version by Rosa Newmarch*⁴¹. / *Terminé et orchestré par Igor Strawinsky*.

Словосочетание «закончен и оркестрован», также взятое из франко-английского клавира Бесселя, где оно относилось к работе Римского-Корсакова, не соответствовало действительности: ведь Стравинский не заканчивал хор Мусоргского, а сочинял на избранные Модестом Петровичем темы. Впоследствии справедливость была восстановлена (об этом см. ниже).

Рукой музыкального редактора были зачеркнуты и исправлены также оба предлога в упоминаниях переводчиков: *de* превратилось в *d'apres*, а *by* — в *upon*⁴². Причина в том, что издательство решило сэкономить на переводе и воспользоваться уже имеющимися иноязычными подтекстовками супругов д'Аркур и Розы Ньюмарч. Однако эти переводы были предназначены для хора Римского-Корсакова, в котором используется только текст партитурного наброска Мусоргского⁴³. Стравинский же решил скомпилировать слова из обеих рукописей, оставленных

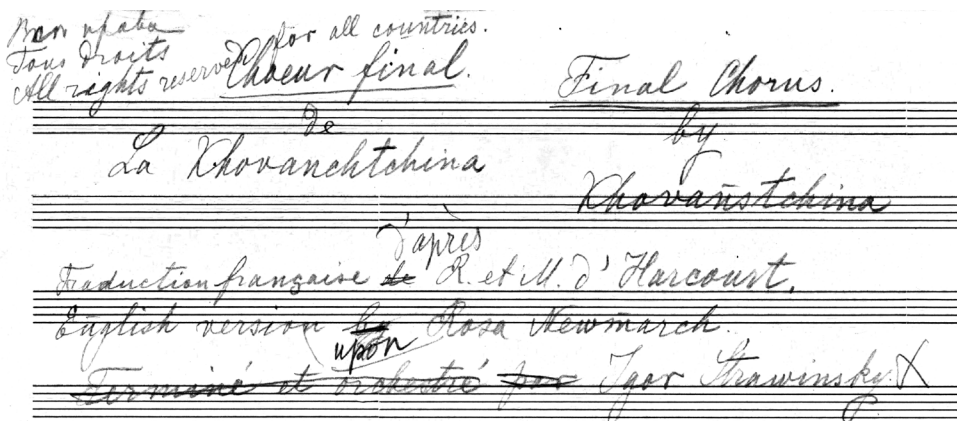
³⁹ Стандартом русской нотоиздательской практики тех лет были переводы на немецкий и французский языки. Этот «джентльменский набор» наличествует и в гравировке «Песни о блохе» в оркестровке Стравинского. Но Бессель как чуткий коммерсант решил изменить правилам в случае *Заключительного хора*. Он прекрасно знал, что «Хованщина» с финалом Стравинского исполнялась в Париже и Лондоне, и рассчитывал на интерес покупателей именно в этих странах (помимо России). Весьма вероятно, что и издание франко-английского клавира «Хованщины» в 1913 году обусловлено осведомленностью Бесселя в гастрольных планах «Русских сезонов».

⁴⁰ Супруги Маргарита Беклэр д'Аркур (1884–1964) и Рауль д'Аркур (1879–1969) перевели «Хованщину» для издания Бесселя еще в 1910 году. Маргарита была композитором и фольклористом, училась в парижской *Schola Cantorum*, в том числе у Венсана д'Энди. В 1908 году она вышла замуж за фольклориста же Рауля д'Аркура. Помимо русофильства (Маргарита, в частности, оркестровала «Женитьбу» Мусоргского), супругов объединяло увлечение перуанским и канадским фольклором. Их самый знаменитый труд — «Музыка инков и ее реликты» (*D'Harcourt M., D'Harcourt R. La Musique des Incas et ses survivances*. P.: P. Geuthner, 1925. 575 p.).

⁴¹ Роза Ньюмарч (1857–1940), урожденная Роза Хариэтт Джефрсон (Jeafrson), была одним из первых исследователей русской музыки в Англии. Она многократно ездила в Россию, работала в Публичной библиотеке под руководством Владимира Стасова и выпустила в 1900 году монографию о Чайковском, которая переиздается до сих пор (*Newmarch R. Tchaikovsky; His Life and Works, With Extracts from His Writings, and the Diary of His Tour Abroad in 1888*. London: G. Richards, 1900. 232 p.).

⁴² Окончательный вариант, известный нам по изданным экземплярам, стал своего рода компромиссом: во французском — *d'apres*, в английском — *by*.

⁴³ Автограф №95 по нумерации Павла Ламма. Хранится в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург), осн. архив, №49е.



Ил. 5

Мусоргским: монодийной записи раскольничьей молитвы⁴⁴ (ее текст взят Стравинским за основу) и партитурного наброска (используется в качестве своего рода интермедии).

В раскольничьей молитве распевается первая строка 22-го псалма в церковнославянском переводе: *Господь посет мя / Ничтоже лишит мя*.

Мусоргский почти без изменений использовал мелодию молитвы, но значительно (до четырех строк) расширил ее текст, создав парафраз на псалмовый стих. Добавленные им слова — как церковнославянские (*исповемы, той*), так и современные русские (*защитник, покровитель*), — в целом, более велеречивы и по-оперному выразительны, чем первоисточник. Этот стилистически неоднородный по языку парафраз псалма в неизменном виде перешел в хор Римского-Корсакова (см. полный текст на странице 80).

Стравинский вернулся к исходному тексту молитвы, однако в самом эмоционально открытом фрагменте (такты 31–38) задействовал и часть текста Мусоргского, причем стилистическое чутье не изменило ему: использованы были более «аутентичные» строки: *Господа правды исповемы / Ничто же⁴⁵ лишит нас*.

Однако в окончательном тексте *Заключительного хора*, реализованном в издании, появились и менее стильные строки Мусоргского. Дело в том, что в тактах 63–72, где Стравинский не стал выписывать текст, редактор-переводчик решил применить «методу» Стравинского и вставить оставшуюся неиспользованной первую строчку из наброска Мусоргского, слегка сократив ее в соответствии с требующимся количеством слогов (*Господь мой покровитель*). Стравинский едва ли согласился бы с этим вариантом: с большой долей вероятности можно предположить, что сам он подразумевал здесь повторение текста предыдущей, почти идентичной в музыкальном отношении строфы.

Таким образом, по воле редактора-переводчика текст хора приобрел черты рондальности: рефреном служит текст раскольничьей молитвы, эпизодами — строки из наброска Мусоргского.

⁴⁴ Автограф №64 по нумерации Ламма. *Раскольничья молитва, петья Просковьей царицей* (деревня Еленовки, Эриванской губ.). Сообщено Л. И. Кармалиной. Хранится в РНБ, осн. архив, №49ж.

⁴⁵ В церковнославянском языке *ничтоже* — одно слово, пишущееся слитно. Так же вносит его в рукопись Стравинского и редактор-переводчик. Однако сам Стравинский пишет *ничто же*, видимо, воспринимая текст в правилах современной ему орфографии.

Работу над английским и французским переводами редактор-переводчик вел сходным образом, но с большей долей досочинения. Ведь в его распоряжении были готовые переводы лишь текста партитурного наброска, но не самой раскольничьей песни. Он раскидал скудные фразы имеющихся переводов по девятнадцати страницам клавира, подстраивая их под ритм и протяженность музыкальных фраз и не удержавшись от добавления своих слов⁴⁶. Поэтому музыкальный редактор заменил упомянутые выше предлоги *de* и *by* в упоминаниях переводчиков, — это было корректнее по отношению к Ньюмарч и д'Аркурам, которые, скорее всего, и не подозревали о новом издательском проекте Бесселя.

Внизу слева на обороте титульного листа помещено краткое упоминание еще одной издательской формальности: Соб.[ственность] д[ля] в[сех стран] // Pr[opriété pour] t[ous] p[ays]».

На первой странице (по пагинации Стравинского) нотный текст начинается только с третьего стана. Первые два занимает заголовок: *Заключительный / хор / для / Хованщины*.

Справа от заголовка Стравинский разместил пояснительный текст: *На темы Мусоргского и под- / линные⁴⁷ раскольничьи, оставленные им / для этого хора Игорь Стравинский 1913 год*.

По обеим сторонам от русского заголовка редактор-переводчик добавил иноязычные названия: слева дан французский перевод — *Chœur final / de / «Khovanchtnina»* [sic]⁴⁸, справа английский — *Final Chorus / by / «Khowanstchina»*⁴⁹. Рядом с английским вариантом зелеными чернилами поставлен вопросительный знак в скобках, а еще правее, на краю страницы, красными чернилами сделана надпись: *По моему, английск.[ое] правоис.[ание] другое*. Замечание относится к написанию слова *Khowanstchina* — оно подчеркнуто красными чернилами.

Резонно предположить, что редактор-переводчик списывал эти заголовки откуда-то — вероятно, из не очень надежного источника. Во франко-английском клавира, на который опирался в своей работе музыкальный редактор, приведены иные транскрипции: *Khovanchtchina* (разница в буквах *chi/ni*) для французского языка и *Khowanstchina* (разница в букве *v/w*) — для английского. Именно они появятся в издании хора, они же присутствуют и в пометках музыкального редактора на обороте титульного листа⁵⁰. Любопытно, что на титульном листе издания (см. ил. 1) вообще нет английской транскрипции слова *Хованщина*:

⁴⁶ Стравинский этого принципиально не делал. Для него ценность *Заключительного хора* заключалась и в том, как мало в нем исходит не от Мусоргского. Того же принципа Стравинский придерживался в работе над «Пульчинеллой»: замечательно «не то, как много, а то, как мало там добавлено или изменено», говорил он [5, 172].

⁴⁷ Любопытно, что различия в орфографии подзаголовка на титульном листе (*подлинно*) и на первой странице (*подлинныя*) по невнимательности редакторов перешли в издание. Зато слово *раскольничья* (женский род, множественное число) в обоих случаях было исправлено на более современное *раскольничьи*.

⁴⁸ Редактор-переводчик допустил ошибку. В издании слово *Хованщина* будет транскрибировано так, как написано на обороте титульного листа: *Khovanchtchina*. Напомним, современная общепринятая транскрипция выглядит иначе: *Khovanshchina*.

⁴⁹ Буква *c* в слове *Khowanstchina* больше похожа на *o*, но это, судя по всему, описка.

⁵⁰ Этим подтверждается тот факт, что музыкальный редактор приступил к работе с рукописью после редактора-переводчика — иначе переводчик списал бы слово *Khovanstchina* у коллеги и не стал бы письменно задаваться вопросом неправильной транскрипции.

вероятно, из-за нехватки места редакторы оставили лишь *Final Chorus*, не указывая его принадлежность к конкретной опере.

Музыкальный редактор внес в текст первой страницы свои поправки. Он зачеркнул комментарии редактора-переводчика по поводу правильности английской транскрипции и знак вопроса в скобках, оставленный им. Под заголовками он добавил во всех трех версиях — русской, французской и английской — упоминание М. П. Мусоргского: *de M. P. Moussorgsky. / М. П. Мусоргского / By M. P. Musorgsky*⁵¹. А в левом нижнем углу первой страницы написал: *Propriété* — имея в виду все то же обязательное издательское уведомление о своих правах.

Дальнейшие исправления свидетельствуют о переломе в восприятии *Заключительного хора* представителями издательства Бесселя. Как нам уже известно из писем самого Бесселя, он считал хор Стравинского оркестровкой хора Мусоргского (что выдает уровень осведомленности эксклюзивного издателя *Хованщины* об уртексте оперы и истории ее создания). Главной целью Бесселя была отнюдь не пропаганда творчества Стравинского: именно Мусоргский и все, что с ним связано, интересовало Бесселя, «отвечавшего» за судьбу сочинений композиторов «Могучей кучки». Напомним, Стравинскому уже приходилось исправлять ошибку Бесселя в передаточном условии (в сноске к пункту о *Заключительном хоре* он дописал: *Моего сочинения на темы Мусоргского и подлинно раскольничьи*). И все же даже после получения рукописи *Заключительного хора* заблуждение не развеялось. Когда музыкальный редактор намечал будущий титульный лист, справа перед его глазами находилась первая страница хора, на которой Стравинский недвусмысленно обозначил свое авторство. Тем не менее, музыкальный редактор пишет *terminé et orchestré par Igor Strawinsky*, а непосредственно на первой странице добавляет имя Мусоргского на трех языках.

Впоследствии в издательстве все-таки выяснили авторство хора. Установить, как это произошло, не представляется возможным. То мог быть телефонный разговор Стравинского с Бесселем, либо устный комментарий Дягилева, либо осознание своей ошибки самим музыкальным редактором. Так или иначе, в результате этого переосмысления весь корпус выходных данных претерпел серьезные изменения. Имя Мусоргского на всех трех языках было зачеркнуто⁵². Около слов *Игорь Стравинский* на первой странице появились крест (обозначающий конец строки) и подчеркивание, а от самого имени в левый край страницы протянулась длинная стрелка: редактор предполагал разместить имя композитора там⁵³. Слова *terminé et orchestré par* на обороте титульного листа также были зачеркнуты, а после *Igor Strawinsky* здесь же появился еще один крест, фиксирующий конец фразы.

На титульном листе редактор поставил звездочку у французской версии названия и две звездочки — у английской. Заглянув в издание, можно выяснить, что звездочки подразумевали комментарий об истинном происхождении

⁵¹ Здесь из-за нехватки места редактор подчеркнул волнистой линией оказавшееся рядом имя Мусоргского, написанное по-русски Стравинским.

⁵² Одновременно около фамилии Мусоргского, входящей в примечание Стравинского в правой части страницы, были поставлены инициалы на русском языке.

⁵³ Это намерение не было воплощено в издании: фамилия Стравинского на первой странице осталась справа.

Заключительного хора. Первоисточник этого комментария обнаруживается все в том же франко-английском клавире «Хованщины»⁵⁴.

* * *

Подтекстовку хора Стравинский выполнял письменными буквами, довольно аккуратно соотнося ее по вертикали с нотным текстом⁵⁵. Но композитор внес текст далеко не везде. Вероятно, он не стал выписывать слова в некоторых случаях повтора мелодических фраз. Однако эти повторы не везде точны, и потому редактору-переводчику, как уже говорилось, пришлось кое-где досочинять текст.

Сам факт невыписывания части текста, а также некоторые странности в подтекстовке Стравинского (о которых — ниже) свидетельствуют: словесная часть этой композиции явно заинтересовала автора в гораздо меньшей степени, чем музыкальные ее стороны.

На первой странице весьма странно выглядит текст в тактах 7–9. Весь этот довольно продолжительный фрагмент Стравинский сопровождал одним слогом *Гос* [подь], причем длинные вокальные тире подтверждают, что ничего другого автор здесь не предполагал.

Весь второй взвод раскольничьей песни, сохранившийся в черновиках Мусоргского, подтекстован как раз в такой более чем размеренной манере: в частности, первый слог *и* растянут на три такта. Стравинский, взяв мелодию второго взвода почти без изменений, перетекстовал ее по-своему. В первых шести тактах он в основном ориентировался на соотношение «один слог = один такт». В тактах 7–9 логичнее всего было бы разместить *ничто же лишит мя*, но, не желая учащать ритм текста вдвое (шесть слогов на три такта), Стравинский предпочел растянуть его втрое. Редактор-переводчик подписал слог *Гос* под партией вторых альтов — там, где сам Стравинский этого не сделал.

В такты 10–15 укладываются обе первые фразы текста. Соответственно, слогоритм учащен примерно вдвое.

Следующие десять тактов Стравинский довольно опрощенно оставил без выписанного текста: ведь если такты 16–21 повторяют начало хора, и редактор, разумеется, перенес сюда соответствующую подтекстовку из начала, то музыкальный материал тактов 22–25 является отчасти новым, и здесь редактору пришлось опираться лишь на собственное мнение.

⁵⁴ Французский текст в издании хора таков: *Заключительный хор был не сочинен М. П. Мусоргским, а написан Игорем Стравинским на найденную среди набросков «Хованщины» тему [sic], основанную на подлинных старинных напевах секты «староверов», присутствующей в драме Мусоргского.*

До слова «Хованщины» этот текст полностью взят из бесселевского клавира, остальное досочинено. Английская версия вновь выдает слабое знание языка музыкальным редактором: он не смог или не захотел перевести конец фразы, дописанный по-французски, ограничившись тем, что было в клавире. Подставляя имя Стравинского вместо Римского-Корсакова, редактор не подумал о возникающем искажении смысла: в клавире оперы *тема* упоминается в единственном числе, что было верно для редакции Римского-Корсакова, но напрямую противоречит замыслу Стравинского. Незамеченным «проскочил» в издание и французский артикль *la* перед словом *Khovanchtchina*, от которого во всех остальных местах (на титульном листе и на первой странице) редакторы отказались.

⁵⁵ Полный текст хора см. на с. 80.

Текст для тактов 31–38⁵⁶ на страницах 5–6, как уже говорилось, взят из партитурного наброска Мусоргского: *Господа правду*⁵⁷ *исповемы / ничто же лишит нас.*

Следующий раздел хора, построенный антифонно, возвращает нас к началу текста, но в варьированном виде: *И*⁵⁸ *Гос-* / *подъ мой пасет мя / И Господь мой пасет / мя Ничто же лишит мя.*

В тактах 58–62 (хоровой ответ на фразу Досифея) Стравинский не стал выписывать текст еще раз; это сделал редактор.

Следующая строфа (такты 63–72) также оставлена Стравинским без подтекстовки, и именно здесь, напомним, редактор позволил себе наибольшую вольность: взял текст из партитурного наброска Мусоргского, который Стравинским вообще не использовался.

Далее текст выписан Стравинским до конца — тот же самый, что и в тактах 39–62. Песочку в этой, финальной, строфе происходит своего рода суммирование — мелодия раскольничьей песни сочетается с нисходящей аккордовой последовательностью, впервые прозвучавшей в тактах 31–35 на странице 5, — то и текст произносится полиритмически. На странице 14, где начинается строфа, Стравинский сперва выписал только подтекстовку основной мелодии (четырежды на разных уровнях — для альтов, басов и солистов), забыв про альтернативный текст сопрано и теноров. Позднее он добавил эту более разреженную подтекстовку красно-розовыми чернилами — теми же, которыми на титульном листе сделана надпись *После гравировки прошу вернуть*, etc. Следовательно, недостачу текста на 14-й странице Стравинский обнаружил уже перед отсылкой нот Бесселю, когда бегло просматривал рукопись (см. ил. 7)⁵⁹.

Несмотря на то, что текст вписан печатными буквами, руку Стравинского можно узнать, сравнив эти надписи с аналогичными в тетради эскизов *Заключительного хора* (см. ил. 8).

Редактор-переводчик вписал французский и английский текст красными и зелеными чернилами соответственно. Судя по расположению надписей, особенно в местах зачеркиваний, французский текст был внесен первым. Как уже говорилось, слова были взяты из иноязычного издания «Хованщины» и приспособлены под ритм и фразировку хора Стравинского. Видно, что редактор выписывал подтекстовку в рукопись Стравинского, «подстраивая» ее на ходу, — без предварительного черновика. В процессе работы он шесть раз зачеркивал и исправлял отдельные фрагменты, находя в некоторых случаях более удачные

⁵⁶ Два последних такта на 3-й странице, купированные Стравинским, в нашей нумерации не учитываются.

⁵⁷ Буква *y* — описка Стравинского. Позднее музыкальный редактор исправил ее карандашом, зачеркнув *y* и написав *ы*.

⁵⁸ Союз *и* изначально был в тексте раскольничьей песни, но Стравинский предусмотрительно решил использовать его не в начале хора, а здесь — по принципу русских протяжных песен, где *и* также добавлялось при повторе.

⁵⁹ О беглости позволяет говорить то, что на других страницах текстовые лакуны так и остались незаполненными. Вероятно, Стравинский заглянул в ноты непосредственно перед отправкой. На странице 14 заодно с добавлением текста он исправил ошибочную ноту в партии Досифея (*ля-диез* вместо *соль-диеза* в 86-м такте), а в партии Андрея Хованского в такте 80 по ошибке поставил лигу, которую сам же и перечеркнул (эта ошибка и тот факт, что Стравинский не стал зачищать чернильную надпись лезвием, а просто зачеркнул ее, также свидетельствуют о спешке).

-14-

Сопрано
Альто
Тенор
Бас
Месса
Контральто
Контральто
Бас

И ГОС — ПОДЬ
Сей же — ст — па — се — же,
же — ст — па — се — же,
же — ст — па — се — же,
же — ст — па — се — же,
же — ст — па — се — же,
же — ст — па — се — же,
же — ст — па — се — же,
же — ст — па — се — же,

Ил. 7

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ХОРЪ КЪ ОПЕРѢ „ХОВАНЩИНА“

Альто
Бас

ГОС — ПОДЬ — ПА — СЕТЬ — МЯ
ГОС — ПОДЬ — ПА — СЕТЬ — МЯ
ГОС — ПОДЬ — ПА — СЕТЬ — МЯ
ГОС — ПОДЬ — ПА — СЕТЬ — МЯ

Ил. 8

решения. Приводим полный текст *Заключительного хора* на трех языках в сравнении со словами хора Римского-Корсакова, послужившими для него основой⁶⁰.

⁶⁰ Стравинский явно не рассчитывал, что его *Заключительный хор*, создаваемый в противовес существующему хору Римского-Корсакова, окажется производным от своего «соперника» в отношении текста.

	Русский ⁶¹	Французский	Английский
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ	Господь мой, защитник и покровитель! Пасет той мя.	O Maître, Toi mon aide et ma défense! Viens me prendre!	O Lord God, Thou our protector, Thou our help and shield! Take us to Thy care,
	Господа правды исповемы ничто же лишит нас.	Dieu de justice, absous nos fautes! Délivre nos âmes! Amen!	O God of justice, pardon all our sins! Withdraw not Thy spirit from us! Amen!
СТРАВИНСКИЙ	Господь пасеть мя	Dieu est ma garde	God ⁶² our Protector,
	Господь пасеть мя	Dieu est ma garde,	God, our Protector,
	ничто же лишитъ мя	Dieu me prèserve	Thou our help and shield!
	Господь пасеть мя	Onc le mal ne m'atteind plus	God is my Saver,
	ничтоже лишитъ мя.	Dieu est ma garde,	Rescue me, my God!
	Господа правду [sic]	Onc le mal ne m'atteind plus!	God, our protector,
	исповѣмы	Dieu vrais—vrai Dieu jus te	Thou our help and in our need!
	Ничто же лишитъ насъ	Oh mon vrais Dieu, je	Oh God of justice to thee aye true!
	И Господь мой пасеть мя	te confesse-dis ta gloire!	God, our help and our shield!
	И Господь мой пасеть мя	Mon secour contre tous!	God, my Lord, our protector!
Ничто же лишитъ мя	Car mon Dieu est ma garde!	God our shield our protector!	
Ничтоже лишитъ мя.	Car mon Dieu est ma garde!	Oh, rescue me, my God!	
Господь мой покровитель,	Oh, sois ma defense, Dieu!	Resque me My God, our protector,	
ничтоже лишит мя!	Dieu, sois ma défense,	Oh God, my shield my Saver, res-	
И Господь пасеть мя	Oh Dieu qui me protège, sois	cue me me, my God!	
ничто же лишитъ мя	ma défense!	Oh our God, our Saver, rescue me,	
	Car Dieu est ma garde, onc nul	our protector!	
	mal ne m'atteind plus!	Rescue me, our Protector	
	Dieu, sois ma défense!		

Как видно, иноязычные тексты весьма отдаленно соответствуют русскому оригиналу по смыслу и далеко не везде совпадают с ним по ритму.

Рассмотрим два наиболее любопытных исправления, сделанных редактором.

Третья страница, т. 22–25: редактор по инерции хотел вписать *Thou our help and shield!* (как было в первой строфе), но заметил, что после *help* впереди еще три слога, и добавил от себя новое окончание строки: *in our need!* (в переводе Розы Ньюмарч таких слов не было).

Пятая страница, т. 31–33: увидев, что перевод д'Аркуров не подходит по количеству слогов, редактор решил предложить свой вариант. Этапы его творческого процесса остались зафиксированными в клавише Стравинского: написав *Dieu vrais – vrai Dieu juste*, затем убрав тавтологичное *vrai*, в итоге он отказался от всей фразы, зачеркнул ее и надписал выше: *Oh mon vrais Dieu, je <...>*.

На последней странице нотного текста, справа от финальной акколады, примерно на уровне 11–12-го нотных станов по диагонали размещена надпись Стравинского: *Игорь Стравинский // Clarens ^{24 III}/_{6 IV} 1913*. Это единственное указание во всех известных на сегодняшний день источниках, позволяющее точно датировать работу Стравинского над *Заключительным хором*.

⁶¹ Сохранены орфография и пунктуация первоисточника; приводятся зачеркивания, сделанные редактором-переводчиком.

⁶² Все заглавные G написаны как строчные, но крупнее.

Нотный текст занимает 19 страниц. В соответствии с нормами оформления чистовика, ключи и ключевые знаки выписаны на каждом нотномосце. Тактовый размер проставлен в начале и нигде не меняется. На первой странице размещены две партитурные системы, на всех остальных страницах — по одной.

Общая начальная черта на всех страницах одинарная, заключительная черта на странице 19 — двойная (обе линии жирные). Прямые акколады, отделяющие группы хора и оркестр⁶³ друг от друга, есть на всех страницах, кроме 15-й. Эти акколады снабжены «усиками» на страницах 2–5, 8, 12–14 и 18. На страницах 1, 7, 11, 16, 17, 19 Стравинский забывает ставить «усики». На страницах 6, 9, 10 встречаются оба варианта акколад. Это графическое разнообразие выдает относительную небрежность, проявленную Стравинским по отношению к данному аспекту нотной графики⁶⁴.

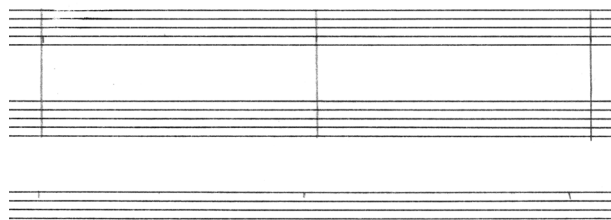
Зато весьма щепетилен он в разметке страниц клавира. На страницах 2–4 и 7–18 сохранилась карандашная разметка тактовых черт, которую Стравинский так и не стал обводить тушью. На страницах 2–3 он сначала провел сплошные черты с очень легким нажимом, а затем обвел их только там, где присутствовал нотный текст, соблюдая тем самым правило дискретности тактовых черт между разными исполнительскими группами. На странице 4 это правило нарушено: черты проведены сплошную и с довольно сильным нажимом. На остальных страницах, размеченных карандашом (7–18), Стравинский изначально проводит тактовые черты с пробелами (довольно часто линии выходят за пределы нотных станов; здесь автор не стремится к предельной аккуратности). На странице 8 тактовые черты на восьмом нотном стане сверху стерты: Стравинский думал, что запишет здесь партию Досифея, но затем увидел, что начало его соло приходится на следующую страницу.

Перед тем как провести по линейке тактовые черты, Стравинский делал предварительную разметку: проводил черточки на одном из нотных станов, откладывая нужное количество тактов и соблюдая примерно равную дистанцию между метками. Высота меток равна расстоянию между двумя нотными линейками. Стравинский располагал их и между верхними двумя линейками, и между нижними, и между второй и третьей снизу — на уровне ноты *ля* (в скрипичном ключе). Почти на всех страницах эти метки едва можно разглядеть, поскольку они покрыты проведенными по ним тактовыми чертами. Но на 15-й и 18-й страницах метки оказались на тех станах, что в итоге остались пустыми, поэтому здесь их хорошо видно. На странице 15 окончательная разметка точно следует предварительной, на странице 18 — слегка нарушает ее. Здесь Стравинский проложил еще один пунктир черточками на шестом стане сверху, возможно, не будучи удовлетворен ровностью первоначального пунктира (на восьмом стане).

Единственная страница, на которой автор не пользовался предварительной разметкой, — первая. И именно здесь ему пришлось исправлять ошибки

⁶³ Напомним, везде в *Заключительном хоре* Стравинский обозначает партию инструментального сопровождения как *Orch[estra]*. Это доказывает, что автор мыслил ее не как партию, специально написанную для фортепиано в две руки, но как конспект оркестра. Поэтому в нашей статье мы будем называть ее партией оркестра.

⁶⁴ Обычно Стравинский относится к акколадам педантично, даже в композиторских эскизах (см., к примеру, наброски *Арии Шакловитого*, хранящиеся в *Фонде Пауля Захера* в Базеле, шифр 112–675).



Ил. 10

в расстановке тактовых черт. Две первые черты на второй системе, нанесенные тушью, были зачищены: Стравинский сделал эти два такта очень узкими, рассчитывая на небольшое количество нот, но затем исправил материал предшествующих тактов 6–7, и уже нанесенные черты пришлось зачищать.

Начальную тактовую черту карандашом Стравинский провел на страницах 2–4, 7–10, 13–18. Впоследствии на всех этих страницах, кроме 13, 15 и 18, начальная черта была проведена и тушью. Всюду две черты не совпадают; визуально они воспринимаются как двойные черты в начале нотного стана.

Максимальное количество нотных строк, понадобившееся Стравинскому на одной странице, — 11 из 14 (на 14-й странице). Размещая нотные строки, он заботился о симметрии: на всех страницах сверху и снизу от заполненных нотных станов находится равное количество пустых станов — в основном, либо по два, либо по одному. Он также оставлял пустые станы между мужской и женской группами хора (один пустой стан, кроме первой страницы, где поют альты и тенора), между хором и солистами (один пустой стан), между хором/солистами и оркестром (один, два или три пустых стана, в зависимости от их общего количества на странице).

Партия оркестра в первой нотной системе отсутствует (хор поет а cappella). Во второй системе на первой странице, а также на страницах 6–7, 9 и 12 она занимает две строки. На страницах 2–5, 8, 10 и 11 — три строки, а на 15–19 — четыре. Налицо тенденция к регистровому расширению оркестра и к усилению полипластовости. Звучание оркестра в *Заключительном хоре* начинается с тишины, из одной точки (*си* второй октавы) и разрастается до космической регистровой всеохватности в конце. Очевидно, что оркестровая фактура здесь символизирует стихию огня, рождающегося от одной свечки и в итоге сжигающего всех раскольников. Образы раскольников статичны, их музыка не меняется под воздействием огня и не имеет к огню отношения, тогда как оркестр отвечает за действенность и звукоизобразительность одновременно; он с ж и г а е т.

К слову, именно «действенная» функция оркестра лежит в основе глинкинских вариаций, особенно в трактовке Мусоргского: например, в *Песне Варлаама* вокальная партия реагирует на сюжет песни в минимальной степени, а оркестр выступает истинным рассказчиком и звукописует происходящее.

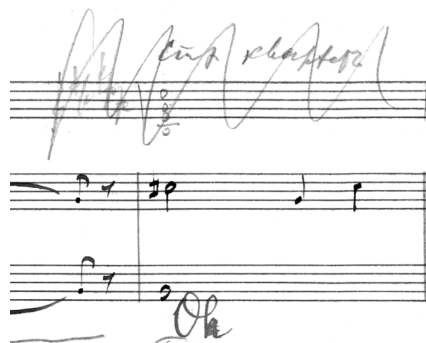
На каждую из четырех хоровых партий всюду в *Заключительном хоре* отводится один нотный стан, за исключением первой страницы: здесь *divisi* альтов было первоначально размещено на двух станах.

Со второй страницы до конца рукописи Стравинский отводит четыре строки для хора, независимо от того, должен ли хор петь на каждой конкретной странице. Это обычное свойство авторских рукописей в данном случае выглядит несколько странно: ведь размещение сольных партий и изменение числа строк

в партии оркестра убеждает, что Стравинский отнюдь не формально разлиновывал рукопись — он просчитывал ее структуру. Поэтому неизменные четыре строки для хора стоит отнести скорее на счет инерции.

При этом только на странице 4 все пустые такты заполнены паузами; в остальных случаях (на страницах 1, 6–13, 16–19) Стравинский не тратит время на проставление пауз.

Дополнительные строки, не запланированные композитором изначально, появляются в двух фрагментах — на страницах 11–12 и 13. В первом случае это карандашный набросок партии струнных, выполненный выше хоровых партий. Стравинский разместил его именно здесь, а не на свободной строке около партии оркестра, из-за удобства «считывания»: партия струнных в основном дублирует хоровые голоса.



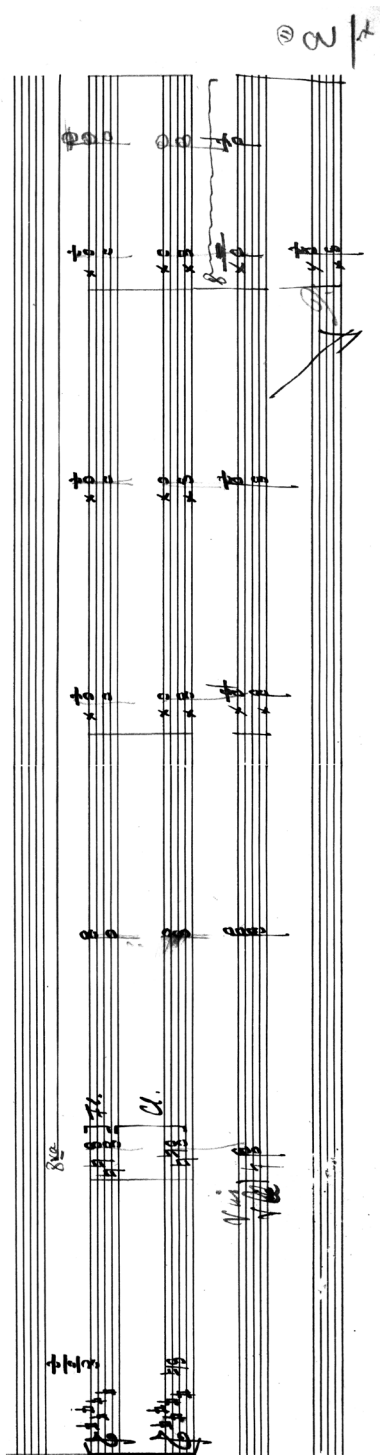
Ил. 11

Второй подобный случай также относится к партии оркестра: на странице 13 Стравинскому не хватило отведенных для нее двух строк, а в последнем такте — не хватило и трех. Две «запасные» строчки, оставленные снизу, спасли ситуацию. Со следующей страницы на партию оркестра отводится уже по четыре строки.

Имена героев оперы, названия хоровых партий и партии оркестра присутствуют в начале большинства страниц клавира. При этом партия Марфы обозначается как полностью, так и довольно странным сокращением *Марф.* (на второй системе первой страницы); партия Андрея — как *Кн. Андрей Хованский*, *Кн. Андрей Хов.* и даже *Кн. Андрей Х.*; партия Досифея — целиком и сокращением *Дос.* На страницах 7, 9 и 15 имена героев-солистов сопровождаются небольшими чертами снизу.

На страницах, расположенных слева, хоровые партии в большинстве случаев поименованы целиком, а на страницах справа — с некоторыми сокращениями, что, вероятно, объясняется меньшим размером полей. На первой странице появляются *Alti div. a 2*⁶⁵ и *Tenori*. На второй странице поют все группы хора, а в скобках около указания партии альтов добавлено *unis* (впоследствии зачеркнутое редактором). Целиком названия всех партий выписаны также на страницах 4, 6, 10 и 14. С единственным сокращением *Sopr.* — на страницах 9, 11, 15

⁶⁵ Указание *div. a 2* тщательно зачеркнуто, даже заштриховано, вероятно, музыкальным редактором. Не будет его и в издании хора.



Ил. 12

и 17; с сокращениями *Sopr.* и *Ten.* — на страницах 3, 5 и 7; а на страницах 12, 13, 16, 18 и 19 указания хорových партий отсутствуют вовсе (как и вообще указания исполнителей).

Обозначение партии *Orch.[estra]* есть на страницах 1–4, 6–8, 10, 14; причем на страницах 1, 6 и 7 оно дано горизонтально, в остальных случаях — вертикально. На второй странице это слово зачеркнуто карандашом со слабым нажимом.

Кроме того, в отдельных местах есть обозначения конкретных инструментов — как то свойственно партителло, наброску партитуры, записанному в форме расширенного клавира.

В тактах 34–35 (страница 5) Стравинский карандашом «прикинул» инструментовку двух аккордов, причем первого — даже в двух вариантах.



Ил. 13

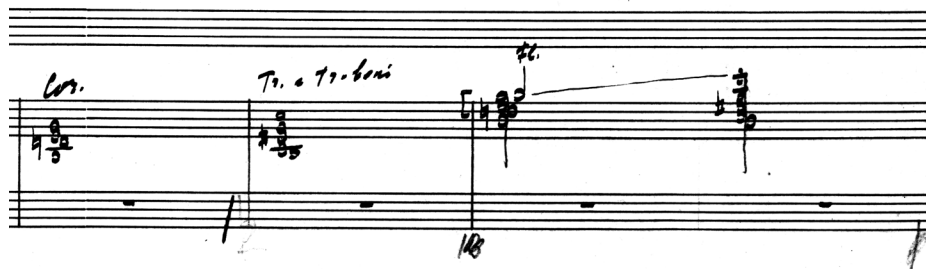
Первый аккорд сначала оркестрован для флейты, двух гобоев и трех труб. Во втором варианте добавлены нижние звуки аккорда, порученные трем тромбонам, а верхняя часть перекомпонована с расчетом на то, чтобы флейта передала ноту *ля*² первому гобою. Во втором, протянутом аккорде подключаются четыре валторны. Таким образом, в этом наброске Стравинскому нужно было отработать «передачу» аккордовой последовательности между разными семействами духовых.

В такте 62 тушью по диагонали сделана надпись *Corni* (подчеркнута Стравинским). Она относится к октавам, начинающимся в следующем такте. В том же, 63-м такте над верхним станом карандашом сделана единственная русскоязычная надпись, касающаяся оркестровки: *стр квартет* (см. ил. 11). В течение десяти тактов (до 72-го) продолжается карандашный нотный набросок партии струнных, выполненный на верхнем стане.

В такте 67 — надпись *Tr-boni*, аналогичная вышеприведенной *Corni* (также сделана тушью по диагонали и относится к следующему такту).

Три оркестровых обозначения есть в тактах 73–75: *Cor.*, *Tr. e Tr-boni* и *Fl.* Все три нанесены тушью.

На следующей, 13-й странице аккорд в 77-м такте инструментован для трех флейт, трех кларнетов, скрипок и альтов. Аккорд из трех нот, предназначенный струнным, первоначально должны были исполнять только скрипки (надпись



Ил. 14

V ni); затем Стравинский решил добавить альты: пометку *V ni* он исправил на *V le*⁶⁶, а *V ni* добавил чуть выше. Все эти надписи исполнены тушью⁶⁷ (см. ил. 12).

В печатное издание перешли все оркестровые указания Стравинского, сделанные тушью.

На странице 8 слева от восьмой и девятой строк имеются подчистки. Вероятно, сначала Стравинский отвел эти строки для партий Андрея Хованского и Досифея соответственно. Затем он увидел, что в строке для Досифея необходимости нет (он вступит лишь на следующей странице), и зачистил имя вместе с ключом и ключевыми знаками. Имя Андрея Хованского тоже было зачищено — либо по ошибке, либо в момент сомнений в необходимости этой партии в данном фрагменте. Но затем Стравинский решил вернуть партию и вновь написал имя персонажа на зачищенной поверхности.

Темп (*Largo* $\text{♩} = 69$) указан Стравинским в начале и на протяжении хора ни разу не меняется.

Динамические указания для хора есть только на странице 5: *ff* (такт 31) и *decrescendo poco a poco* (такты 32–34). У оркестра их ненамного больше: *p* при вступлении (такты 14–15); *crescendo* на странице 3 (такт 25⁶⁸); три динамические вилки и *f* на 4-ой странице (такты 28–30); *ff*, вилка и *p* на 5-ой (такты 31–35), *p* на 6-ой (перед 39-м тактом) и *perdendosi* в последних трех тактах (114–116).

Фразировка у хора отсутствует, за исключением одной лиги в тактах 10–11 на первой странице. Из терминов артикуляции — лишь указание *a bouche fermée*⁶⁹ в такте 104 на 17-й странице. В партии оркестра фразировка и артикуляция кратко указаны в первой половине клавира: лиги, ремарка *legato etc.*, тремоло с акцентом. На страницах 8 и 10–19 имеются лишь «голые» ноты и знаки тремоло.

Уровень концентрации нюансов со всей очевидностью показывает, что по ходу работы внимание к этой стороне рукописи постепенно ослабевало.

⁶⁶ Хотя тушь, которой делалось исправление, гораздо более блеклая, все же можно утверждать, что вариант *V le* был окончательным: это понятно из непривычно большого размера букв *le*, который был обусловлен именно желанием Стравинского «заслонить» первоначальную надпись.

⁶⁷ Проанализировав все оркестровые пометки Стравинского в тетради эскизов, партителло *Заключительного хора*, а также в наброске *Арии Шакловитого* (хранится в Фонде Пауля Захера в Базеле), мы реконструировали состав оркестра дягилевской *Хованщины*: 3 флейты, 3 гобоя, 3 кларнета (3-й кларнет / бас-кларнет in B), 3 фагота (3-й фагот/контрафагот), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба (не упоминается в рукописях), арфа, фортепиано, литавры, большой барабан, струнные.

⁶⁸ Еще одно *crescendo* и две вилки *diminuendo* — в зачеркнутых тактах на третьей странице.

⁶⁹ Закрытым ртом (фр.).

В манускрипте *Заключительного хора* преобладают черты белой рукописи, или чистовика. Об этом свидетельствуют полнота и законченность нотного текста, тщательные разметка и проведение тактовых черт, наличие качественно оформленного титульного листа, применение подчисток лезвием (вместо простого зачеркивания). При этом вполне различимы черты и других типов рукописного текста.

Прежде всего, это признаки черновика: исправления, в том числе связанные с переменной композиторского решения, активно применяемые знаки сокращения нотной записи⁷⁰, непредусмотренное добавление нотных строк (страница 13), карандашные «прикидки» будущей оркестровки, неравномерное снабжение нотного текста нюансировкой, знаками динамики и артикуляции, неполное выписывание Стравинским словесного текста.

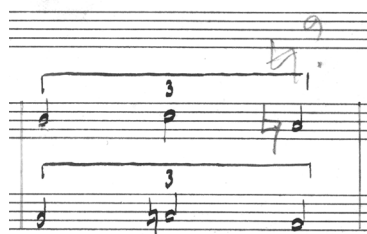
Кроме того, использование рукописи в издательском деле обусловило появление в ней многочисленных записей, не принадлежащих руке Стравинского: это и издательская разметка, и подтекстовка на трех языках, и редакторские исправления. Подобные детали придают документу черты и издательского оригинала.

Таким образом, манускрипт *Заключительного хора* — это чистовик с элементами черновика, использованный как рабочая издательская рукопись.

В нотном тексте содержится более 50 исправлений, внесенных как Стравинским, так и сотрудниками издательства.

Атрибутировать разнообразные пометки не всегда просто: теоретически они могут принадлежать как Стравинскому, так и любому редактору из коллектива Бесселя. Однако авторство некоторых указаний можно установить по аналогии с другими рукописями Стравинского.

Ряд пометок с полной определенностью можно отнести на счет музыкального редактора. Таковы нисходящие штили в тактах 1–5 в партии альтов и надпись справа: *в одну стро[ку]* (см. ил. 6). Таков ошибочно поставленный на странице 13 внизу басовый ключ (редактор неправильно понял или не разглядел намерения Стравинского: его аккорд должен звучать в скрипичном ключе; см. ил. 12). Таков бекар с вопросительным знаком на странице 6 вверху (впоследствии редактор убедился в правильности своей поправки и поставил бекар непосредственно перед нотой).



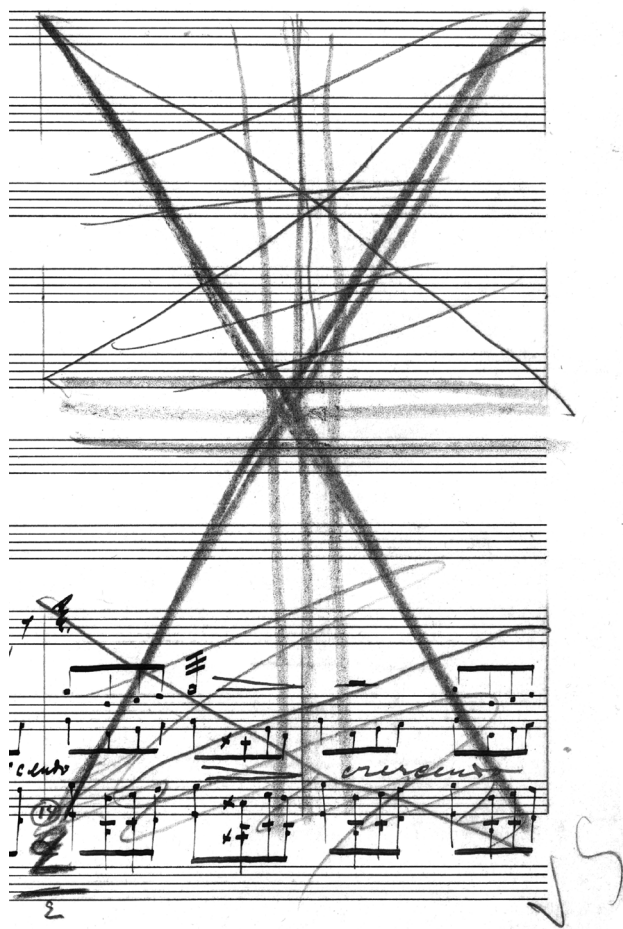
Ил. 15

⁷⁰ К ним относятся: указания *etc col* при дублировании одной партии в другой, без выписывания нотного текста; знак повторения материала предыдущего такта (например, на странице 14); октавы, в которых выписан только верхний звук и добавлен нисходящий штиль (на странице 8).

Около полутора десятков исправлений принадлежат руке редактора-переводчика, и атрибутируются они довольно легко, поскольку почерк их автора узнаваем без труда. Вокальный пунктир, заполняющий пустоты между слогами распеваемого слова, редактор-переводчик в большинстве случаев наносит с небольшим прогибом. Благодаря этой детали его руку можно узнать даже там, где словесный текст отсутствует.

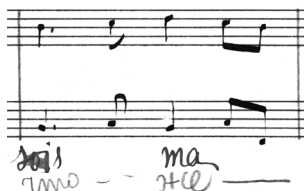
Большинство правок, принадлежащих Стравинскому, — это подчистки, вписки, зачеркивания, исправляющие несущественные ошибки, которые он допустил в спешке или по невнимательности.

Есть и несколько крайне существенных правок, относящихся к сфере не корректуры, а творческого процесса. Таковы купированные последние такты на третьей странице. Композитор, всегда следовавший идеалам лаконизма, нашел что сократить и в этой пятиминутной композиции.



Ил. 16

Таковы метроритмические поправки, внесенные в тактах 75 и 77–78 на страницах 12–13 и преследующие ту же цель: аккорды, изначально записанные целыми нотами, Стравинский решил ускорить вдвое, прибавив к ним штили (см. ил. 14 и 12). Такова и маленькая, но важная правка в такте 59 на странице 10: зачистив ноту *си* у альтов, Стравинский сделал звучащий в этот момент септаккорд с уменьшенной квинтой неполным и избежал открыто фольклорного «завывания» терциями.



Ил. 17

Любопытны карандашные наброски инструментовки, которые Стравинский сделал на страницах 5 и 10–12, и тушевые — на страницах 10–13. Часть из них, вероятно, была внесена просто в мнемонических целях, в других же случаях Стравинский решал технические композиторские задачи: ему нужно было «прикинуть», как распределить задуманные аккорды и созвучия на конкретный инструментальный состав.

Наконец, самое интересное и значимое исправление, внесенное Стравинским, — это полное исключение партии Марфы в начале хора: все 15 тактов, на протяжении которых она должна была петь в сопровождении альтов, зачеркнуты.

При этом тетрадь эскизов хора недвусмысленно дает понять, что изначально солирование Марфы в первой строфе и не предполагалось. Вероятно, на завершающем этапе работы с эскизами Стравинский обнаружил, что три солиста находятся в неравных условиях. Все трио целиком поет (вместе с хором) лишь в продолжение 13-ти тактов в коде. Досифей и Андрей Хованский участвуют еще и в довольно длительных антифонах в середине хора (при этом Досифей поет соло, а Андрей лишь вторит тенорам, повторяющим реплики своего духовного отца). У Марфы же нет более ничего. Очевидно, Стравинский намеревался уравнивать солистов в правах и добавил Марфу к поющим в начале хора альтам. Но потом все же передумал и вернулся к исходному варианту. Причину установить нетрудно, если прислушаться к голосам, начинающим хор (запись из Венской государственной оперы позволяет это сделать). Ни одна, даже самая скромная и мудрая, оперная дива не сможет спрятать свое драматическое меццо за легкой дымкой альтов, начинающих петь «из тишины». Именно этот эффект — начала из тишины — нужен был Стравинскому. Ради него композитор решил пренебречь равноправием оперных звезд⁷¹.

По количеству и разнообразию правок, а также по интенсивности творческого (и издательского) процесса, запечатленного в нотном тексте, рукопись *Заключительного хора* можно отнести к самым интересным манускриптам

⁷¹ С унисонного пения Марфы и женского хора начинается *Заключительный хор* Римско-Корсакова. Нежелание в чем-либо совпадать со своим учителем, с которым Стравинский в данном случае вступил в конкуренцию, могло стать для Игоря Федоровича дополнительным доводом против партии Марфы в начале.

в наследии Стравинского. Разумеется, при этом интерес, который клави́р вызывает как «вещь в себе», не лишает его и пользы для науки о Стравинском.

Во-первых, рукопись дает ответы на несколько хронологических и исторических вопросов. Только благодаря ей выясняются точные даты создания *Заключительного хора* (24 марта — 6 апреля 1913 г.) и его отправки из Кларана в издательство Бесселя (12 ноября).

Во-вторых, манускрипт проливает свет на замысел *Заключительного хора* и его развитие во времени (в частности, введение и снятие партии Марфы в начале хора).

В-третьих, он содержит много любопытных деталей, касающихся привычек, особенностей и «слабостей» Стравинского в работе с нотной графикой.

В-четвертых, рассказывает об особенностях редакторской и корректорской работы в одном из крупных российских музыкальных издательств начала XX века.

Наконец, в-пятых, манускрипт содержит важнейшие «коды» оркестровки, часть из которых уже была известна благодаря изданию Бесселя и тетради эскизов, часть — открывается впервые. До тех пор, пока оркестровая рукопись хора будет считаться пропавшей, этот манускрипт останется одним из двух необходимых ключей — наряду с тетрадью эскизов — к возможной реконструкции *Заключительного хора* в его полном виде.

Использованная литература

1. *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена. СПб.: Музыкальная школа, 2003. 392 с.
2. *Ламм П.* От редактора // М. Мусоргский. Полное собрание сочинений: в 8 т. (неоконч.). Т. V. Вып. 8. М.: Музгиз, 1939. С. VI–VIII.
3. *Смирнов В. В.* Мусоргский и Стравинский // Мусоргский и музыка XX века / Ред.-сост. Г. Некрасова. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 1996. С. 145–165.
4. *Смирнов В. В.* Стравинский: вслед за Мусоргским // Советская музыка. 1989. №3. С. 86–91.
5. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Пер. с англ. В. А. Линник. Л.: Музыка, 1971. 415 с.
6. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. / Составление, текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998–2003. 552, 800, 944 с.
7. *Тимофеев Я.* Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 177–193.
8. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra. In 2 volumes. Berkeley, 1996. P. 414.