

Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструментовках пьес Шопена

Статья посвящена двум ранним, неизученным инструментовкам И. Стравинского, выполненным по заказу С. Дягилева для парижской премьеры балета «Сильфиды» (1909): Ноктюрн As-dur, op. 32 № 2 и Большой блестящий вальс, Es-dur, op. 18 Шопена. Впервые детально анализируются аранжировки Стравинского; дается описание авторской рукописи партитуры Ноктюрна, хранящейся в Фонде Пауля Захера (Базель, Швейцария).

Ключевые слова: Игорь Стравинский, Фридерик Шопен, Сергей Дягилев, Ноктюрн, Блестящий вальс, «Сильфиды», «Русские балеты», инструментовка.

В кросскультурных художественных контактах космополита Игоря Стравинского диалог с польской музыкальной культурой занимает периферийное положение. Тем не менее, эта область творческих интересов композитора должна обладать особой притягательностью для исследователей, поскольку в качестве центрального элемента здесь выступает малоизвестный шопеновский сюжет, относящийся к самому началу карьеры Стравинского. А изучение творчества петербургского композитора с точки зрения «генезиса, его корней и истоков»¹ является одним из перспективнейших направлений современной стравинскианы.

Для начала — скудные факты: в 1909 году Сергей Дягилев пошел на риск и доверил Игорю Стравинскому, тогда неизвестному петербургскому неопиту, оркестровку двух пьес Шопена к парижской постановке балета «Сильфиды»: Ноктюрн As-dur, op. 32 № 2 и Большой блестящий вальс Es-dur,

¹ Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. С. 1.

ор. 18. Задача перед молодым Стравинским стояла более чем ответственная, если учесть, что среди других контрибьюторов в сборном балете участвовали такие признанные мастера, как А. Глазунов и А. Лядов. Премьера балета прошла в театре Шатле 2 июня 1909 года под управлением Н. Черепнина в хореографии М. Фокина, в декорациях и костюмах А. Бенуа.

Трудно переоценить историческую роль шопеновских оркестровок в творческой судьбе начинающего автора. С шопеновскими транскрипциями музыка Стравинского впервые зазвучала за рубежом, эти пьесы ознаменовали его первый профессиональный контакт с дягилевским предприятием. После «Фантастического скерцо» и, возможно, «Фейерверка», фортепианную версию которого, как будто, уже знал к тому времени Дягилев, именно участие в «Сильфидах» стало для Стравинского решающим испытанием. Успешно пройдя его, он «ухватил» свою «жар-птицу»: выбор Дягилева в ходе напряженных поисков автора новаторского балета в итоге пал на него. Кроме того, две ранние обработки положили начало целому направлению ре-композиций в творчестве Стравинского, направлению, предполагавшему прямой контакт с «чужим» материалом в ходе излюбленного мастером «ремонта старых кораблей».

Между тем, шопеновский сюжет до сих пор практически не изучен в русскоязычной литературе о Стравинском и лишь частично разработан в зарубежных исследованиях, как, впрочем, и более широкая тема контактов композитора с польской музыкальной культурой и ее представителями². С точки зрения музыкального языка шопеновские транскрипции Стравинского еще никто детально не рассматривал — ни у нас, ни на Западе, — как никто не анализировал авторские рукописи этих пьес. Среди причин — с одной стороны, инерция представлений о Стравинском как о заклятом антиромантике, с другой — недоступность нотных материалов, на протяжении десятилетий остававшихся в частном владении и лишь сравнительно недавно опубликованных.

Долгое время исследователи не придавали значения этим ранним опытам Стравинского, заслонявшимся шедеврами неофольклоризма и неоклассицизма. В «Книге о Стравинском» Игоря Глебова (1929)³ шопеновские обработки даже не упоминаются; обошел их вниманием и М. Друскин в своей монографии (1974), ограничившись замечанием «Шопен ему чужд — Стравинский избегает говорить о нем, равно как и о Листе»⁴.

² В частности, биографический аспект этой темы представлен в монографии Л. Эрхардта. (См.: *Erhardt L. Igor Strawiński. Warsaw, 1978*).

³ *Игорь Глебов / Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л., 1929.

⁴ *Друскин М.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2009. С. 253.

Инструментовки Ноктюрна и Вальса впервые включаются в список произведений И. Ф. Стравинского (под номером 14, со справедливой на тот момент ремаркой «неопубл.»), составленный И. Белецким и И. Блажковым для российского издания «Диалогов» (1971)⁵ и кратко комментируются в первой обширной публикации писем композитора (1973), инициированной И. Блажковым⁶.

Скупые справочные сведения об инструментовках для «Сильфид» приводит В. Варунц в собрании «И. Стравинский — публицист и собеседник» (1988)⁷, но уже в первом томе «Переписки» он делает предположение о местонахождении рукописей на основании того, что после кончины Дягилева часть архива «Русских балетов» попала в собственность Сержа Лифаря (1905–1986), а после его смерти оказалась в руках его вдовы, проживающей в Лозанне. «По слухам, здесь [в Лозанне] ...хранится оркестровка двух пьес Шопена к балету „Сильфиды“. ...То и дело в прессе появляются сведения о продаже документов из этого собрания на аукционах», — обнадеживал В. Варунц в конце 1990-х⁸.

«Шопеновские пьесы в инструментовке Стравинского неизвестны, хотя считать их безвозвратно утраченными все же преждевременно», — писала в монографии 2001 года С. Савенко, предлагая несколько более развернутую (в сравнении с другими российскими источниками) информацию об истории создания шопеновского диптиха⁹.

На Западе первая обстоятельная попытка определить место данных транскрипций в творчестве Стравинского была предпринята Р. Тарускиным (1996)¹⁰. Хотя американский музыковед вполне осознавал решающую роль шопеновских пьес в продвижении карьеры молодого композитора, отсутствие нотных материалов, парализовавшее дальнейшие шаги, не помешало Тарускину высказать аргументы довольно безапелляционное

⁵ *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 377.

⁶ Письма И. Ф. Стравинского / Сост. и коммент. И. Блажкова // *И. Ф. Стравинский.* Статьи и материалы. М., 1973. С. 498.

⁷ См.: *И. Стравинский — публицист и собеседник* / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М., 1988. С. 22, 466.

⁸ *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. Т. I: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М., 1997. С. 268, 492.

⁹ *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 231. Факт обращения к Шопену кратко обсуждает в контексте ранних обработок Стравинского и А. И. Климовицкий (см.: *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена / Под научн. ред. К. И. Южак; англ. пер. под ред. С. Кемпбелла. СПб., 2003. С. 140).

¹⁰ *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: in 2 v. Berkeley; Los Angeles, 1996. P. 546–547.

суждение о художественной ценности этих опытов: «Они имеют небольшое значение для музыкального развития Стравинского»¹¹.

Первую «благовую весть» принес в своей документальной монографии С. Уолш (2000), выяснивший, что в 1981 году Блестящий вальс продавался на европейском аукционе, попал в Университет Остина в штате Техас (The Harry Ransom Humanities Research Center) и в 1997-м был издан Boosey & Hawkes¹². В первом томе своей монографии С. Уолш писал и о Ноктюрне, промелькнувшем в декабре 1992-го на торгах Сотбис¹³, сообщая о том, что в 1997 году Фонд Пауля Захера приобрел манускрипт и что он готовится к изданию. Но сведения в наших источниках продолжали оставаться менее оптимистичными. Так, если в двух недавних версиях «Хроники» уже фигурировала информация по поводу публикации Блестящего вальса, то Ноктюрн по-прежнему числился неизданным и недоступным¹⁴.

Мой интерес к данной теме возник на волне шопеновских торжеств 2010 года, а счастливая возможность детального изучения вопроса появилась осенью 2011 года в Архиве Игоря Стравинского в Фонде Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung, Базель, Швейцария). Перед стажировкой в Базеле я узнала от профессора С. Уолша, что в 2002 году издательским домом Boosey & Hawkes был выпущен и Ноктюрн¹⁵. Именно в Фонде Пауля Захера представился случай познакомиться как с печатными версиями обеих обработок, так и с оригинальным автографом Ноктюрна. Разыскать его удалось не без труда, поскольку он все еще не значится в официальном каталоге Фонда; кроме того, это одна из немногих рукописей Стравинского в коллекции Пауля Захера, которая до сих пор не микрофильмирована. Заметим, к авторской рукописи Ноктюрна в инструментовке Стравинского в Фонде Пауля Захера приложен анонс аукциона Sotheby's 15 и 16 мая 1997 года (Лондон, Aeolian Hall) с предстоящей распродажей Bibliothèque d'un amateur (Sale LN7286 "MERCURY")¹⁶ и фрагмент каталога

¹¹ Ibid. P. 547.

¹² С. Уолш ссылается на лот 632 Каталога Сотбис (3–4 декабря 1992), где на с. 312–314 были приведены листы 9, 14, 15 манускрипта Стравинского в факсимильном варианте. См.: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934*. London, 2002. P. 580, n. 51.

¹³ Ibid. P. 123, 580.

¹⁴ См.: *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / Сост., ред., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М., 2004. С. 143; *Стравинский И.* Хроника моей жизни / Предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М., 2005. С. 405.

¹⁵ F. Chopin. Nocturne in A-flat. Op. 32, No. 1 [sic!] for orchestra. Instrumentation by Igor Stravinsky. Boosey & Hawkes, 2002.

¹⁶ Богатейшая коллекция содержала музыкальные манускрипты (от Кариссими и К. Ф. Баха — до Бетховена, Гайдна, Шуберта, Шумана, Элгара, Пуленка и Сати), литературные рукописи и письма (Вагнера, Лермонтова, Бальмонта) и многие другие материалы, включая такие экзотические, как, например «A theatrical manuscript by Marquis de Sade».

с кратким описанием лота № 301, купленного Фондом на тогдашних торгах.

Прежде чем приниматься за текстологическую характеристику рукописи Ноктюрна и анализировать метод, которому следовал Стравинский при оркестровке шопеновских пьес, попытаемся понять, как складывались отношения Стравинского с музыкой Шопена до 1909 года. В отрочестве он регулярно мог слышать оба концерта Шопена в исполнении петербургских оркестров и, вероятно, играл его пьесы, обучаясь у Александры Снетковой по фортепиано. Но эра пианистки Леокадии Кашперовой, начавшаяся в доме Стравинских в 1899 году, принесла и «полный запрет пользоваться педалями», и полное табу на сочинения Шопена¹⁷, что странно для верной ученицы Антона Рубинштейна.

Разумеется, Стравинский был хорошо знаком с польской ветвью русской музыкальной классики — от «польских актов» «Жизни за царя» и «Бориса Годунова», многочисленных романсов на стихи Мицкевича и мазурок разных авторов, до оперных и симфонических полонезов Чайковского и его же баллады «Воевода»¹⁸. Пожалуй, ближе всего к «Сильфидам» на этом пути стояли сочинения, прямо или косвенно связанные с музыкой Шопена — симфоническая поэма Ляпунова «Железова Воля», экспромт Балакирева на темы двух прелюдий Шопена, а также примыкающий по времени к опытам Стравинского рахманиновский цикл вариаций на тему Прелюдии c-moll Шопена (1903).

Как сообщает И. Бэлза, в 1950-е годы в архиве Римского-Корсакова были найдены рукописи оркестровок шопеновских пьес (полонезов, мазурок, ноктюрнов) для оркестров разного состава — духового, струнного, малого симфонического¹⁹. Эти находки были лишь частью внушительной польской темы в творчестве учителя Стравинского, раскрывшейся в Мазурке для скрипки с оркестром, в кантате «Свитезянка», наконец, в опере «Пан Воевода». Римский-Корсаков комментировал свой замысел в «Летописи»:

Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки, — все-таки преследовали меня; с другой, — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических

¹⁷ Стравинский И. Диалоги. С. 36.

¹⁸ Полный перечень польских сочинений русских композиторов XIX в. дан в книге: Бэлза И. Из истории русско-польских музыкальных связей. М.: Гос. муз. издательство, 1955.

¹⁹ См.: Там же. С.43.

оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой сторонней шопеновской музыки²⁰.

Не любопытно ли, что три первые предварительные встречи Стравинского с Н. А. Римским-Корсаковым в Гейдельберге и Крапачухе летом 1902, 1903 и 1904 годов прошли в известном смысле под знаком Шопена: в эти визиты Игорь заставлял Николая Андреевича за разными фазами работы над «Паном воеводой» и даже получил задание по инструментовке одного из фрагментов его оперы, посвященной памяти Шопена²¹.

Как появился Шопен в репертуаре дягилевской антрепризы в 1909-м? Следы этого замысла ведут к творчеству М. Фокина, в начале века находившегося под сильным влиянием идей А. Дункан, не только хореографических, но и музыкальных. Игнорируя специальную дансаттную музыку в своих выступлениях, танцовщица обратилась к сокровищам классического музыкального искусства. По словам Л. Гарафолы, «дерзость Дункан, которую она проявляла в выборе „высокой музыки“, была столь же скандальна, как и ее босые ноги»²², ведь сочинения великих авторов звучали в то время только в концертных залах, а она отважилась предложить их публике в качестве сопровождения к пластическим этюдам. Уже первая петербургская программа Дункан в декабре 1904-го целиком была построена на музыке Шопена. С этого момента для Фокина, по словам Л. Гарафолы, «Шопен олицетворяет саму идею балетной музыки»²³. Не случайно в его зрелом творчестве хорео-спектакли на музыку Шопена количественно преобладают: на вторую половину 1900-х приходятся шесть из восьми «шопеновских» композиций Фокина (включая дебютный «Полет бабочек»), с кульминацией в парижских «Сильфидах»²⁴.

²⁰ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 222. На с. 222–227 автор «Летописи» описывает либретто И. Ф. Тюменева («пьеса из польского быта XVI—XVII столетия драматического содержания, без политической окраски»), ход сочинения и первую постановку оперы.

²¹ Наблюдение Р. Тарускина, приводимое в его монографии вне какой-либо связи с шопеновскими инструментовками (См.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions...* P. 166).

²² *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. Пермь, 2009. С. 59.

²³ Там же.

²⁴ См.: Там же. С. 59, 386, 387.

Предыстория дягилевских «Сильфид» с акцентом на музыкальной стороне дела детально реконструирована в монографии Р. Тарускина²⁵. Первоначально сюита Глазунова «Шопениана» (1892), из которой впоследствии выросли «Les Sylphides», существовала как чисто музыкальное явление и включала четыре оркестровки: Полонез ор. 40 № 1, Ноктюрн ор. 15 № 1, Мазурка ор. 50 № 3, Тарантелла ор. 43. После премьеры в Беляевском концерте под управлением Римского-Корсакова (1893), партитура была издана Беляевым (1894). Лишь в 1907-м, по инициативе М. Фокина, она зазвучала вновь — на благотворительном спектакле в Мариинском театре — дополненная глазуновской оркестровкой Вальса *cis-moll*, ор. 64 № 2. Этот номер, предварявшийся короткой интродукцией на основе Этюда ор. 25 № 7, помещался между Мазуркой и Тарантеллой.

Когда позже Фокин переделал балет для выпускного экзерсиса Императорской Театральной школы, он дал расширенную версию *pasticcio*, записанную в программе как «Grand pas на музыку Шопена», но сам балетмейстер всегда называл ее «Вторая шопениана». Из прежнего балета здесь остался только Вальс *cis-moll*; оркестровку нескольких новых пьес в духе «romantique rêverie», вытеснивших жанровые эпизоды, Фокин поручил репетитору Мариинского театра Морису Келлеру. Музыка теперь состояла из следующих номеров: Ноктюрн *As-dur*, ор. 32 № 2; Вальс *Ges-dur*, ор. 70 № 1; Мазурка *D-dur*, ор. 33 № 2; Мазурка *c-moll*, ор. 67 № 3; Прелюдия *A-dur*, ор. 28 № 7 (исполнявшаяся трижды на протяжении балета); Вальс *cis-moll*, ор. 64 № 2 (в обработке Глазунова с этюдным вступлением); Большой блестящий вальс, ор. 18.

Не удовлетворенный работой Келлера Дягилев, обдумывая постановку балета в Париже, предусмотрел, помимо смены названия, новые оркестровки всех пьес (кроме Вальса *cis-moll* в версии Глазунова). Оркестровки были выполнены по его заказу несколькими петербургскими авторами. В заключение обзора Тарускин сетует на исчезновение дягилевской музыкальной версии «Шопенианы» из театральной практики после смерти великого импресарио.

Не ясно, существует ли где-то сводная партитура «Сильфид» в настоящий момент или она распалась на отдельные составные части, странствующие по свету. Не до конца прояснен и вопрос о числе композиторов-вкладчиков, в разных источниках оно колеблется. Так или иначе, наиболее полный вариант списка находим у С. Уолша²⁶: помимо уже упомяну-

²⁵ Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions... С. 546–547.

²⁶ См.: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring... P. 123.

тых А. Глазунова, А. Лядова и И. Стравинского это Н. Черепнин, А. Танеев²⁷ и Н. Соколов²⁸.

Стравинскому была поручена инструментовка начального и финального номеров балета (соответственно, Ноктюрн и Блестящий вальс) — исключительный знак доверия со стороны Дягилева. Предположительно, Стравинский работал над заказом в марте — апреле 1909-го, на 27-м году жизни. Шопен сочинил Два ноктюрна ор. 32 тоже в двадцать семь (Вальс ор. 18 был написан пятью годами раньше). Похоже, обе пьесы (и Ноктюрн, и Вальс) были созданы польским мастером в Париже; во всяком случае, со всей определенностью это можно сказать о Ноктюрне, родившемся во французской столице в лето 1837-го. Тогда же появились Второе скерцо и, возможно, знаменитый *marche funèbre*: Шопен, отвергнутый семьей Марии Водзинской, пытался забыть о своем одиночестве²⁹. Благодаря оркестровке Стравинского, Ноктюрн и Блестящий вальс Шопена через 70 лет вернулись в Париж в обновленном виде.

Итак, чистовая рукопись Ноктюрна выполнена на 27 страницах партитурной бумаги формата 30 на 22,5 см по 22 нотосоца на странице; всего в документе 30 страниц, титул и оборот титула не пронумерованы, три последние страницы — не заполнены. Желтоватые листы склеены по корешку более светлой нотной бумагой, с крупной разлиновкой (не партитурной). Основной текст записан черными чернилами — характерным для молодого Игоря Стравинского импульсивным, элегантным почерком. Кроме того, встречаются правки коричневыми чернилами и дополнительные надписи зеленым, синим, красным и простым карандашами, поскольку в оригинальной партитуре инструментовки оставили свои распоряжения и пометы арт-директор «Русских балетов» Сергей Дягилев, дирижер Николай Черепнин, позднейший владелец Серж Лифарь.

На титульном листе рукой Стравинского по центру записано название пьесы на французском:

²⁷ Танеев Александр Сергеевич (1850–1918) — дядя С.И. Танеева, композитор (ученик Ф. Рейхеля в Дрездене и Н.А. Римского-Корсакова в Петербурге), государственный чиновник, дослужившийся до должности начальника Императорской канцелярии. К участию в «Сильфидах» Дягилев привлек Танеева не столько из-за его музыкальных талантов, сколько по причине его близости к царской фамилии и спонсорских услуг антрепризе.

²⁸ Соколов Николай Александрович (1859–1922) — композитор и педагог, ученик Н.А. Римского-Корсакова, входивший в состав Беляевского кружка; в 1886–1917 преподавал в Придворной капелле, с 1896 — в Петербургской консерватории (с 1908 — профессор).

²⁹ См.: *Michalowski K., Samson J. Chopin, Fryderyk // The New Grove's Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V.5 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London, 2001. P. 708, 709.*

F. Chopin
 Nocturne
 As-dur
 op. 32
 № 2
 pour orchestra
 Instrumentée
 par
 Igor Strawinsky

Еще одно подтверждение авторства — автограф Стравинского — фигурирует в самом конце рукописи, на странице 27:

Instrumentée
 par
 Igor Strawinsky
 St Petersburg 1909.

Но вернемся к титулу. Напротив тональности и номера опуса заглавия хорошо различим экслибрис Сержа Лифаря с очень красивой монограммой, обрамленной лавровым венком с лирой-коронаой (подобным именным оттиском в партитуре помечены еще с. 2 и с. 25). Другое свидетельство принадлежности рукописи Лифарю можно обнаружить в нижнем левом углу титула, на «переплете»:

8 Pages ³⁰
 Chopin
 Stravinsky
 Nocturne
 pour “Les Sylphides”
 aux Ballets Russes
Lifar

Но это еще не все надписи, которые есть на титуле ³¹. В верхнем правом углу наискосок зеленым карандашом очень крупно выведен порядковый номер Ноктюрна в «Сильфидах» — «№ 1» (с подчеркиванием), правда,

³⁰ Упомянуто восемь листов, потому что Лифарь считает большие нотные листы (по 4 страницы каждый); их в рукописи семь с половиной.

³¹ Для полноты картины приведем и ремарку простым карандашом в правой верхней части титульного листа — едва заметную, очень мелкую — «среда: 4 у Черепнина [нрзб]».

по какой-то причине он переправлен синим на «№ 2», что для убедительности — ниже по центру — подкреплено большим римским «II» в кружке. Откуда взялись противоречия в нумерации? Единственным объяснением может служить тот факт, что в последний момент перед премьерой Дягилев решил добавить еще одно исполнение Прелюдии — перед открытием занавеса³². Значит, в хореографической партитуре «Сильфид» Ноктюрн действительно был первым номером, а в музыкальной — ему предшествовала Прелюдия ор. 28 № 7. Таким образом, получает объяснение и обращенная к дирижеру инструкция Дягилева на обороте титула. «Занавесь выждать затемъ вступить Nocturne», — начертано простым карандашом, наискосок, очень размашисто, во всю страницу — твердой хозяйской рукой!

Почерк Дягилева читается и в ремарке «Гельцеръ m-mes», появляющейся на границе первого и второго разделов трехчастной формы Ноктюрна (с. 18) и подразумевавшей, вероятно, выход балерины-солистки Екатерины Гельцер в момент вступления солирующего гобоя. Наконец, последняя запись Дягилева режиссирует финал всей пьесы. На с. 27 партитуры, рядом с двумя финальными тактами нотного текста, очень крупно, наискосок, выведено: «Группы разбегаются Затем Вальсь³³ Карсавина». Едва ли не поверх фамилии «Карсавина» синим карандашом предписано по-французски «Attende le groupe» или «Attendre le groupe» («жди группу» / «ждать группу»); слово «groupe» заключено в синий прямоугольник и вдобавок еще обведено красным³⁴. Похоже, это уже reminder дирижера Черепнина, который, по-видимому, также маркировал латинскими буквами разделы музыкальной формы, дописывал недостающие темповые указания, дублируя по аналогии ремарки Стравинского, производил иную дирижерскую разметку.

В заключение общей характеристики рукописи стоит остановиться на двух моментах. Во-первых, еще одно название, выписанное рукой Стравинского непосредственно перед началом нотного текста: Nocturne.

³² См.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions... P. 547, n. 148.

³³ Имеется в виду Вальс Ges-dur, ор. 70 № 1, а не Вальс Es-dur ор. 18 в инструментовке Стравинского, как ошибочно отмечено в каталоге Сотбис.

³⁴ Как много значили декоративные «группы» в фокинской хореографии «Сильфид», можно судить по свидетельству безымянного автора из майского каталога Сотбис 1997-го и по приведенному там описанию Р. Бакла: «Ноктюрн открывал балет, и в это время, когда занавес поднимался, на сцене была группа — Павлова и Карсавина, склонившие головы на плечи Нижинского, с Балдиной и кордебалетом, полулежавшим вокруг»; «кордебалет движется, формируя арки, фестоны или заросли, стоя, на коленях или полулежа, прыгая, ныряя, делая реверансы и черпая воздух руками, обрамляя главных танцоров...».

Op. 32 № 2. Lento. При этом «№ 2» выглядит словно неловко переправленное «№ 1». Возможно, у Стравинского были сомнения относительно номера Ноктюрна As-dur в опусе 32 на основании вероятных разночтений в изданиях того времени, недаром в опубликованной версии Boosey & Hawkes дают нумерацию op. 32 № 1³⁵!

Во-вторых, заслуживают внимания несколько исправлений (с. 8, т. 35; с. 12, тт. 47–48) и дополнений (с. 18, тт. 55–58), учтенных в опубликованной версии Ноктюрна. Как сказано в предисловии к изданию, правка коричневыми чернилами, «внесенная чужой рукой, предположительно, была сделана под наблюдением Стравинского»³⁶. В первых двух случаях речь идет о партиях арфы, а также арфы / челесты: нюансы перераспределения деталей фигурации можно проследить благодаря тому, что корректура внесена в текст на маленьких «флажках» — двух дополнительных полосках бумаги, приклеенных поверх старого варианта, но лишь с правой стороны, так что их можно легко приподнять и сверить с прежним вариантом. Дополнение в т. 55–58 касается партии челесты, где просто вписана мелодическая линия, дублирующая основной голос; вклекк здесь не понадобилось, нотоносец изначально был совершенно пуст, даже без пауз — не исключено, что автор не заполнил его в спешке.

Контраст характера пьес в шопеновском диптихе Стравинского напрямую отражается на оркестровке: если Блестящий вальс инструментован для тройного состава с эффектными трубами, тромбонами с тубой и целой батареей ударных³⁷, то меланхоличный Ноктюрн рассчитан на «матовый» парный состав с ограниченной медью (только четыре валторны) и локально использованным большим барабаном, единственным представителем своей группы. В обеих пьесах, помимо обязательных струнных, участвуют челеста и арфа. В обеих пьесах Стравинский, принявшись за «одиозную идею инструментовать Шопена» (R. Buckle)³⁸, виртуозно преодолевает фортепианную специфику фактуры. Оркестровая драматургия бравурного Вальса более предсказуема, да и сама пьеса в большей степени соответствовала блестяще-скерцозной, калейдоскопической образности недавних симфонических миниатюр Стравинского — «Фантасти-

³⁵ См. сн. 15 наст. статьи. Между тем, в современных источниках это однозначно op. 32 № 2 (См.: *Michalowski K., Samson J. Chopin, Fryderyk. P. 726*).

³⁶ Publisher's Note // F. Chopin. Nocturne in A-flat for orchestra. Instrumentation by Igor Stravinsky. Boosey & Hawkes, 2002.

³⁷ Кроме литавр это колокольчики, треугольник, малый барабан, большой барабан и тарелки.

³⁸ Цит. по: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring... P. 123*.

ческого скерцо» и «Фейерверка». Не случайно исследователи-шопенисты усматривают в Вальсе op. 18 «нечто от модели веберовского формата»³⁹, привлекавшей Стравинского в ряде композиций 1920-х. А вот Ноктюрн демонстрирует уникальную изобретательность интерпретатора: здесь Стравинский вступает на территорию романтического *Sehnsucht* — той открытой экспрессии, которой всегда панически боялся, и находит парадоксальные темброво-штриховые, фактурно-динамические пути для ее нейтрализации и трансформации в иное — колористическое качество.

Позволю себе остановиться более подробно именно на Ноктюрне. Мягкий хоральный вздох дерева и валторн с арфой на последнем аккорде в крохотной интродукции, как и изложение основной темы (сначала в группе струнных, затем с дублировкой у флейты), казалось бы, выглядит вполне академично и не предвещает никаких неожиданностей. Правда, уже в экспозиционном разделе Стравинский, оставаясь в пределах шопеновской гармонии и заданного набора тонов, искусно переиначивает рисунок аккомпанемента: заменяет дробный бас фортепианного оригинала на протяженный, делящийся и распределяет аккордовую фигурацию между вторыми скрипками и альтами с их певучими, колышущимися триолями. А «рубчатая» орнаментика второго восьмитакта поручается солирующему голосу — кларнету.

Если воспользоваться терминологией М. Гаспарова⁴⁰, «показатель точности» инструментовки, в сравнении с фортепианным оригиналом, весьма высок на протяжении всего сочинения, «показатель вольности» нарастает исподволь, начиная со среднего раздела, где устанавливается мелодическое лидерство деревянных духовых, а струнные уходят в фон. Но главные превращения происходят в ритмической структуре транскрипции. Именно здесь ярко проявляется «акцент» Стравинского. Заметим, ритмическая сетка в оригинальном ноктюрне Шопена базируется почти исключительно на комбинациях четвертей и восьмых, мелкие длительности (шестнадцатые) появляются лишь в мелодическом кружеве краткой коды. Тем более удивительно, что остигатное триольное движение в условиях заданного темпа *Lento* в шопеновском размере 12/8, устанавливаемом в середине, автор транскрипции отваживается заполнить тридцать вторыми!

³⁹ См.: *Michałowski K., Samson J. Chopin, Fryderyk. P. 714.*

⁴⁰ Цит. по: *Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена. С. 228–229.*

32

(legato)

Fl. 1.2

(legato)

Ob. 1.2

Cl. 1.2 in B \flat

Bsn. 1.2

Hn. in F 1.2 3.4

Harp

VI. I div. *sim.* *unis.*

VI. II div. *sim.* *unis.*

Vla. div. *sim.*

Vc. div.

Db. div.

Ил. 1. Ноктюрн Ф. Шопена As-dur (op. 32 № 2) в инструментовке И. Стравинского. Т.т. 32–33

Эффект равномерно-стремительной пульсации аккордов струнных *divisi* возникает от наложения «подталкивающих» остинатных фигур в симметричных парах. Легчайший ударный штрих обеспечивается особой разновидностью *spiccato* в сочетании с *pp*. Стравинский отказывается от форсированной шопеновской динамики, нивелируя первую кульминацию рамками *sotto voce*.

Парадоксально решен переход к репризе, в шопеновской версии сопряженный с эмоциональным спадом в инерционном секвенцировании. Стравинский, напротив, рассматривает этот четырехтактовый эпизод как подготовку генеральной кульминации на грани среднего раздела и репризы (Ил. 2).

Нарастает внутренняя динамизация ткани, основанная на той же логике ритмического диминуирования, когда в различные голоса, заполняющие триольную вертикаль, проникают сначала воздушные репетиции шестнадцатых, затем трепетные тремоло тридцать вторых. Все партии оркестра охватывает *crescendo*, при этом струнные на фоне тотального подъема звучности поразительным образом — пульт за пультом (с первого по восьмой) — последовательно устанавливают... сурдины!!! Вибрирующая, переливающаяся материя разрешается в репризное возвращение основной темы. Но *как* сделано это кульминационное проведение! (Ил. 3)

На фоне тремоло шестьдесят четвертых у кларнета и фагота — в партиях гобоев и флейт парит мелодия, почти бесплотная, в хрустальном верхнем регистре. Изумительно решена роль струнных: в партиях скрипок, альтов и отчасти виолончелей главная мелодическая линия декорирована трансцендентной сложности пассажами тридцать вторых, в этих феерических ломаных арпеджио опорные тоны основной мелодии проблескивают на четвертных долях. (Памятуя о стычке Стравинского с кларнетистом, который отказывался исполнять длинные пассажи стаккато в Вальсе во время репетиций «Сильфид» в 1910 году⁴¹, задаешься вопросом, как справлялись тогда со своей сложнейшей задачей парижские «струнники» в Ноктюрне?) При этом струнные продолжают играть с сурдинами, словно вопреки общей ремарке *f*! Только бархатный рокот большого барабана (четыре такта!), вторящий трели виолончелей и педали контрабаса, выделен пометой *tr*.

⁴¹ «В начале моей композиторской карьеры считалось, что кларнет не приспособлен к исполнению длинных быстрых пассажей стаккато. Я припоминаю свои аранжировки музыки Шопена для балета „Сильфиды“, поставленного в Париже..., и кларнетиста в дурном настроении, который, споткнувшись в быстром пассаже стаккато (единственный способ, которым я мог передать шопеновский пианизм), сказал мне: „Мосье, эта музыка не для кларнета“» (Стравинский И. Диалоги. С. 235).

49 8

Fl. 1 (cresc.) -

Fl. 2 (cresc.) -

Ob. 1.2 (cresc.) -

Cl. in A 1 take Cl. in Bb

Cl. in A 2 (cresc.) -

Bsn. 1 (cresc.) -

Bsn. 2 (cresc.) -

Hn. in F 1.2 (cresc.) -

Hn. in F 3.4 (cresc.) -

Harp

VI. I div. (cresc.) - *) **) ***) ****)

VI. II div. (cresc.) - *) **) ***) ****)

Vla. div. (cresc.) - *) **) ***) ****)

Vc. (cresc.) -

Db. (cresc.) -

*) Desk 5 con sord. **) Desk 6 con sord. ***) Desk 7 con sord. ****) Desk 8 con sord.

Ил. 2. Ноктюрн Ф. Шопена As-dur (op. 32 № 2) в инструментовке И. Стравинского. Т.т. 49–50

The image shows a page of a musical score for an orchestral arrangement. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns in F 1, 2, 3, and 4, Trumpets in D 1 and 2, Harp, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features a dynamic range from piano (p) to fortissimo (f), with specific markings like "take Cl. in Bb" and "gliss." for the harp. A rehearsal mark "G" is placed at the beginning of the woodwind and string sections.

Ил. 3. Ноктюрн Ф. Шопена As-dur (op. 32 № 2) в инструментовке И. Стравинского. Тт. 51–52.

В «опаловом сиянии» своей кульминации Стравинский отвергает полнокровное шопеновское *ff*, как и указание *Appassionato*, противоречащее эстетике петербургского мастера. Эта фосфоресцирующая, словно роящаяся звучность в своем таинственном, непостижимом мерцании приближается к некоей эльфийской субстанции. С учетом парижского заказа, можно было бы услышать в Ноктюрне, по крайней мере, изысканное эхо берлиозовской «Феи Маб». Во всяком случае, Шопен, по словам С. Уолша, «переведенный Стравинским на язык *art nouveau*», звучал на премьере совсем не по-шопеновски⁴². Недаром критик *Revue des deux mondes* после премьеры «Сильфид» описывал все аранжировки как «невыразимо ужасные» (думая, не исключено, в первую очередь о начальном Ноктюрне)⁴³, а А. Бенуа и тридцать лет спустя в «Воспоминаниях о Русских балетах», вышедших в Лондоне, сетовал, что в «Сильфидах» «наши первоклассные композиторы... сделали свои оркестровые версии слишком сложными и современными, лишенными простоты»⁴⁴...

Сам Стравинский на премьерные спектакли во Францию в 1909 году допущен не был. По остроумному замечанию Р. Тарускина, как на иголках сидел он в Устилуге, ожидая новостей из Парижа⁴⁵. В письме Штейнбергу от 12 мая 1909 года нетерпеливо вопрошал: «Не знаешь ли, как репетиции „Шопенианы“? Как мои пьесы? Что знаешь, напиши, пожалуйста»⁴⁶. А 3 июня, на следующий день после премьеры, жаловался Н. Н. Римской-Корсаковой: «Черепнин, обещавший мне написать, как выходят инструментованные мною пьесы Шопена, конечно, не написал, так я ничего и не знаю. Очень жаль»⁴⁷. Но уже начиная с 1910-го Стравинский слышал «Сильфиды» в Париже и Лондоне бесчисленное число раз: балет прочно вошел в репертуар дягилевской антрепризы. В «Списке опер и балетов, поставленных в труппе С. П. Дягилева» (Приложение IV к первому тому Переписки Стравинского), В. Варунц приводит хронограф спектаклей «Сильфиды» с 1909 по 1929 год⁴⁸. Статистика показывает, что только в премьерный сезон 1909-го, в течение июня, балет прошел семь раз, включая представление на парижской набережной Орсе в присутствии президента Франции. 29 мая 1913-го «Сильфиды» сопутствовали исторической премьере «Весны священной».

⁴² Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring... P. 123.

⁴³ Цит. по: Ibid.

⁴⁴ Цит. по: Ibid. P. 580, n. 50.

⁴⁵ См.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions... P. 547.

⁴⁶ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912. С. 204.

⁴⁷ Там же. С. 208.

⁴⁸ См.: Там же. С. 504.

Оценивая свой опыт обработок Шопена, в марте 1912-го, в письме матери, А. К. Стравинской, Игорь Федорович скептически рассуждает об образцах музыкальных «переделок» в дягилевской труппе («„Сильфиды“ — Шопен, „Карнавал“ — Шуман, „Клеопатра“ — все, „Шехеразада“ — Римский-Корсаков, etc. etc.»), рассматривая их как «необходимое зло, на котором долго немислимо останавливаться» («слишком ничтожна была хореографическая литература — и нам, помышляющим о возрождении пластического искусства „движения“, пришлось удовольствоваться на первых порах переделками») ⁴⁹. Не удивительно, что в «Диалогах» композитор почти отрекается от своих ранних шопеновских обработок:

Не думаю, чтобы эти аранжировки понравились мне сегодня — я больше не занимаюсь такого рода „соло-кларнетной“ музыкой ⁵⁰.

В отличие от Римского-Корсакова с его апологией Шопена, прямые воздействия шопеновского языка на творческий почерк Стравинского минимальны. Как полагал В. Варунц, Стравинский мог использовать опыт Шопена в своей ранней фортепианной сонате ⁵¹; С. Уолш отмечает заметное сходство гармонического языка Серенады in A и шопеновской Баллады F-dur, а Каприччио для фортепиано с оркестром рассматривает как модель трехчастного концертштюка, эволюционировавшую от концертных композиций «Фильда и Гуммеля, через Шопена к „симфоническим концертам“ Литольфа» ⁵². Недаром в интервью 1926 года Стравинский констатирует:

Шопен ...представлял фортепиано совсем не так, как я. <...> Эстетически Шопен принадлежал к другой эпохе. Шопен не мой музыкальный бог ⁵³.

Хотя и заверяет, что горячо восхищается его творчеством. Заявления более позднего времени уклончивы:

⁴⁹ Там же. С. 319.

⁵⁰ Там же. С. 79. Несомненным плюсом работы в «Сильфидах» Стравинский называет лишь встречу с А. Н. Бенуа.

⁵¹ См.: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. Т. I. 1882–1912 С. 147. Комментарий. 5.

⁵² *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. P. 163.

⁵³ См.: *И. Стравинский* — публицист и собеседник. С. 70–71.

Сейчас я ничего не скажу о Шопене, за исключением того, что мое мнение весьма близко к шёнберговскому⁵⁴.

Именем Шопена Стравинский не раз оперирует в подготовительных материалах для лекций «Музыкальной поэтики»: противопоставляя классицизм и романтизм («медленная часть у папаши Гайдна и у Шопена») или различия авторских стилей внутри романтизма («Шопен и Вебер»); устанавливая взаимосвязи музыки с исторической средой, «в которой ее окружает дух эпохи, как музыку Баха — Бетховена — Шопена (попытаться найти письма этих троих)»; обсуждая с П. Сувчинским образцы хронометрической музыки⁵⁵.

Любопытно, что в личной библиотеке Стравинского, основная часть которой сконцентрирована сейчас в Базельском архиве композитора, есть полное собрание сочинений Шопена в редакции Клиндворта — Шарвенки⁵⁶. Трехтомник, купленный Игорем Федоровичем, вероятно, в конце 1920-х, выглядит как новенький — вряд ли его часто листали. Тем более интересны редкие пометы, встречающиеся в тексте. Первый том собрания открывается как раз Большим вальсом op. 18, который в свое время Стравинский инструментовал для Дягилева, в этом же томе помещен и Ноктюрн op. 32 — без каких-либо ремарок владельца, как и Вальс. Комментарии возникают лишь по поводу отдельных пассажей вступительной статьи «F. Chopin. A Biographical Sketch and Brief Survey of his Works» (автор Fr. Nieck). Так на странице vii, заложенной рекламной карточкой о дешевых телефонных тарифах на английском, имеются пометы красными чернилами в цитате Ж. Санд о жизни на Майорке и прелюдиях, там сочиненных.

Это шедевры. Некоторые вызывают в сознании образы умерших монахов (подчеркивание и вопрос на полях. — Н. Б.) и звуки погребальных песнопений, которые преследовали его воображение; другие меланхоличны и обаятельны; они приходили к нему в солнечные и здоровые часы среди шума детей, смеявшихся под окном, отдаленных звуков гитар, пения птиц под мокрой листвой (вновь подчеркивание и вопрос на полях. — Н. Б.).

⁵⁴ Стравинский И. Диалоги. С. 257.

⁵⁵ Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 259, 260, 269, 270.

⁵⁶ F. Chopin. Complete Piano Works: in 3 v. / Rev. by C. Klindworth and X. Scharwenka. London: Augener, 1928.

Скорее всего, именно Игорь Федорович был тем читателем, который оставил в предисловии свои язвительные, пусть и бессловесные знаки. Как не сослаться здесь на его возмущенные выпады в «Хронике» по адресу недалеких музыковедов:

...Музыкальное образование, за немногими исключениями, в корне порочно. Стоит только вспомнить те сентиментальные глупости, которые говорятся о Шопене, Бетховене, даже о Бахе,— и это в школах, предназначенных для формирования профессиональных музыкантов. Эти скучные комментарии «вокруг да около» не облегчают понимания музыки, но, напротив, являются серьезным препятствием к тому, чтобы глубже проникнуть в ее сущность⁵⁷.

Возвращаясь к шопеновским образцам в библиотеке Стравинского, стоит отметить два случая рукописной корректуры в нотном тексте Первой и Четвертой баллад (том II), а также упомянуть об ансамблевой версии Траурного марша Шопена, включенной, наряду с сочинениями Бетховена, Моцарта, Шуберта, Мендельсона и др., в петерсовское издание четырехручных обработок 1886 года, которое было куплено Стравинским у букиниста, вероятно, для домашнего музицирования с детьми.

Как бы иронически ни относился Стравинский к своим ранним обработкам Шопена, в упомянутом каталоге Сотбис-1997 приводится выразительный парижский эпизод 1936 года. Две шопеновские аранжировки Стравинского оставались неопубликованными, но оркестровые голоса были подготовлены для проката. Когда копии партий представили к продаже, Игорь Федорович обратился к сотруднику издательства Schott Вилли Штрекеру с тем, чтобы изъять их из публичной собственности: «Все копии, конечно, запачканы и находятся в отвратительном состоянии, но было бы неблагоприятно допустить, чтобы эти партии, которые вы не продаете, но сдаете в аренду, попали в частные руки. Этот комплект, хотя он, возможно, очень грязный, мог бы быть полезным для нас, как это было у Дягилева»⁵⁸. Дело не вышло. В 1969-м Стравинский, не имея на руках никаких нотных материалов — ни автографов, ни копий, — пере-

⁵⁷ Стравинский И. Хроника моей жизни / Предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М., 2005. С. 351.

⁵⁸ Цит. по фрагменту каталога Sotheby's (15 и 16 мая 1997 г.) с описанием лота № 301, приложенным к рукописи шопеновской оркестровки И. Стравинского в Фонде Пауля Захера. Без номера хранения, без пагинации.

дал все права на шопеновские обработки лондонскому издательству, с которым постоянно сотрудничал⁵⁹.

По иронии судьбы, в том же 1969-м в труппе New York City Ballet родилась американская альтернатива русской «Шопениане». Шестьдесят лет спустя после парижской премьеры «Сильфид» хореограф Джером Роббинс поставил спектакль «Танцы на вечеринке» на музыку Шопена (автор музыкальной компиляции остался неизвестным). Harper's magazine за 1970 № 2 опубликовал хвалебную статью — рецензию, подписанную Игорем Стравинским⁶⁰. Зная, что композитор был слишком болен и слаб в те месяцы, чтобы посещать подобные мероприятия и столь резко реагировать на них, можно с уверенностью утверждать, что в этом случае за голос Стравинского выдавал свой голос Роберт Крафт.

Сегодня остается надеяться, что вскоре мы сможем насладиться живым оркестровым исполнением вновь обретенных обработок Стравинского.

Литература

1. *Бэлза И.* Из истории русско-польских музыкальных связей. М.: Гос. муз. издательство, 1955. 61 с.
2. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. 477 с.
3. *Друскин М.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М.С. Собрание сочинений: В 7 т. Т.4 / Ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.
4. *Игорь Глебов/Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 398 с.
5. *И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца.* М.: Советский композитор, 1988. 501 с.
6. *Климовицкий А.И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена / Под научн. ред. К.И. Южак; англ. пер. под ред. С. Кемпбелла. СПб.: Музыкальная школа, 2003. 392 с.
7. *Письма И.Ф. Стравинского / Сост. и коммент. И. Блажкова // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы.* М.: Советский композитор, 1973. С. 437–520.
8. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Гос. муз. издательство, 1955. 396 с.
9. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.
10. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.

⁵⁹ См.: Publisher's Note // F. Chopin. Grande valse brillante opus 18 for orchestra. Instrumentation by Igor Stravinsky. Boosey & Hawkes, 1997.

⁶⁰ См.: И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 357, 359.

11. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. Т. I: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. 551 с.
12. *Стравинский И.* Хроника моей жизни / Предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершиной. М.: Композитор, 2005. 463 с.
13. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / Сост., ред., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. 366 с.
14. *Michałowski K., Samson J.* Chopin, Fryderyk // *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*: in 29 v. V. 5 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. P. 706–736.
15. Publisher's Note // F. Chopin. Grande Valse brillante opus 18 for orchestra. Instrumentation by Igor Stravinsky. Boosey & Hawkes, 1997.
16. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: in 2 v. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. 1757 p.
17. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
18. *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934. London: Pimlico, 2002. 698 p.