

УДК 78

ББК 85.313(2)

Шатский Павел Андреевич

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0009-0009-3734-1523

ResearcherID: LJM-1265-2024

pavelshatskiypiano@hotmail.com

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, П.А. Ламм, источниковедение, текстология, фортепианные сочинения, танцы, оперные сцены, скерцо, Сорочинская ярмарка, Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского

Шатский Павел Андреевич

Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского.

Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-668-697

Для цит.: Шатский П.А. Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского. Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо // *Художественная культура*. 2024. № 4. С. 668–697. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-668-697>.

For cit.: Shatsky P.A. Piano Pieces by M.P. Mussorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 668–697. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-668-697>. (In Russian)

Shatsky Pavel A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Academic Music Publishing Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0009-3734-1523

ResearcherID: LJM-1265-2024

pavelshatskiypiano@hotmail.com

Keywords: M.P. Musorgsky, P.A. Lamm, source studies, textual studies, piano compositions, dances, opera scenes, scherzo, Sorochinskaya Fair, M.P. Musorgsky's Complete Works Academic Edition

Shatsky Pavel A.

Piano Pieces by M.P. Mussorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo

Аннотация. Статья посвящена малоизученной части фортепианного наследия М.П. Мусоргского — танцевальным жанрам (полька и гопак), ярмарочной сцене из оперы «Сорочинская ярмарка» и нескольким пьесам, написанным в жанре скерцо и скерцино. Предпринята попытка комплексного представления и анализа фортепианных опусов Мусоргского, не входящих в состав крупных циклических форм. Обсуждаются вопросы жанровой специфики, фортепианной стилистики и исполнительской интерпретации. Формальная структура пьес рассматривается путем обращения к теоретическим системам А.Б. Маркса, И.В. Способина и Л.А. Мазеля. Текстологическая проблематика является важной частью статьи, поскольку обращение к автографам композитора дает возможность выявить черты, утраченные в публикациях XIX–XX столетий. Сделан вывод о том, что специфический *симфонический пианизм* является одним из характерных сущностных свойств фортепианного стиля Мусоргского, выразившимся в различных сочинениях (или версиях одного сочинения) с разной степенью силы. Изучение и публикация инициированы ведущейся в Государственном институте искусствознания работой по изданию Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского.

Abstract. The article is devoted to the little-studied part of the piano heritage of M.P. Musorgsky — dance genres (Polka and Hopak), a Fair scene from the opera *Sorochinskaya Fair* and several plays written in the genre of Scherzo and Schercino. An attempt has been made to comprehensively present and analyze Musorgsky's piano opuses, which are not part of large cyclic forms. The issues of genre specificity, piano stylistics and performance interpretation are discussed. The formal structure of the plays is considered by referring to the theoretical systems of A.B. Marx, I.V. Sposobin and L.A. Mazel. Textual issues are an important component of the article, since referring to the composer's autographs makes it possible to identify features lost in publications of the 19th–20th centuries. It is concluded that the specific *symphonic pianism* was one of the characteristic essential properties of Musorgsky's piano style, expressed in various compositions (or versions of one composition) with varying degrees of strength. The study and publication were initiated by the ongoing work at the State Institute of Art Studies on the publication of the Complete Academic Collection of Works by M.P. Musorgsky.

Введение

Фортепианное наследие Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881) освещено в музыковедческих трудах весьма неравномерно. Самый масштабный и известный среди исполнителей цикл «Картинки с выставки» довольно часто становился предметом теоретического исследования. В монографических работах Г.Н. Хубова [Хубов, 1969], Е.Н. Абызовой [Абызова, 1986], Г.Л. Головинского и М.Д. Сабининой [Головинский, Сабина, 1998], посвященных жизни и творчеству композитора, это сочинение разбирается подробно. Также можно вспомнить детальный анализ цикла, осуществленный Ю.Н. Холоповым [Холопов, 2012, с. 455–483] с позиций теоретической гармонии и анализа музыкальной формы.

Прочие фортепианные сочинения обычно упоминаются по остаточному принципу. Они трактуются как незначительные дополнения, не заслуживающие внимания пьесы, написанные по случаю, или даже своеобразные эксперименты, связанные с определенными крупными вехами творческого пути композитора, но самооценности не представляющие. Практически всегда некоторая часть этих пьес оказывается пропущенной при беглом обзоре.

В отечественном музыкознании крайне мало работ, в которых корпус фортепианных сочинений Мусоргского, помимо «Картинок с выставки», рассматривается целиком. Одним из немногих исключений можно назвать статью Н.А. Любомудровой «Фортепианные сочинения М.П. Мусоргского и воспитание исполнителя» [Любомудрова, 1990, с. 111–123], однако все основные достоинства этой работы раскрыты в сфере проблематики исполнительства и педагогики.

В настоящей статье предпринята попытка комплексного представления и анализа фортепианных пьес Мусоргского, которые не входят в состав циклических форм. Небольшим исключением из этого выбора стали две пьесы, которые должны были составить цикл. Однако этот замысел так и остался незавершенным, полный авторский текст имеется только в одной пьесе. Обозначенный корпус сочинений отличается большим жанровым разнообразием: от развернутых пьес — до лирических миниатюр. При их рассмотрении автор статьи придерживается нескольких основных

методологических векторов, которые относятся к аспектам формообразования и модификаций жанров, фортепианной стилистики и текстологической проблематики.

Вопросы жанра и формы

Анализируемые произведения рассматриваются в соответствии с различными жанрами или группами родственных жанров, в которых работал Мусоргский. Разумеется, жанровая система не должна восприниматься как некая самоцель его творческого пути. Учитывая специфическое отношение ко всякого рода «шаблонам» и «музыкальной математике», крайне важно проследить разнообразные модификации и изменения, которые композитор осуществляет, даже находясь в рамках привычных жанровых моделей. Кроме того, имеется ряд миниатюр, в которых жанровые признаки не поддаются однозначной идентификации, и такие случаи требуют дополнительных разъяснений. Аналогичная внутренняя пластичность, связанная с потребностью глубокого и правдивого раскрытия образной сферы, свойственна и музыкальным формам, которые композитор использовал в своих пьесах. В процессе анализа автор статьи задействует достаточно традиционные теоретические системы немецкого музыковеда А.Б. Маркса (1795–1866), отечественных теоретиков И.В. Способина (1900–1954) и Л.А. Мазеля (1907–2000). Категориальный аппарат этих систем оказывается весьма жизнеспособным и позволяет получить информативные выводы, тем более что некоторые из рассмотренных миниатюр в музыковедческой литературе серьезно не разбирались никогда.

Вопросы фортепианного стиля

Речь идет прежде всего о композиторском стиле и о некоторых чертах пианизма автора, которые раскрываются в его сочинениях. В связи с этим сложилась до гротескного поразительная ситуация. С одной стороны, биографы и исследователи многократно цитируют восторженные отзывы современников о Мусоргском-пианисте. С другой — ему же отказывают в самом элементарном ремесленном умении сочинять фортепианную музыку. Ошеломляюще прямолинейно

звучит вердикт П.А. Ламма: «Несмотря на то, что Мусоргский был таким сильным пианистом, фортепианные сочинения не являются сильной стороной его творчества» [Мусоргский, 1939, с. VII]. Причем эта характеристика подразумевает все опусы для фортепиано, включая «Картинки с выставки». Вероятно, исследователь — который, бесспорно, проделал колоссальный труд по изучению и подготовке к печати наследия композитора — сместил акцент в сторону количественных признаков в ущерб качественным. Разумеется, корпус сольных сочинений Мусоргского для фортепиано не столь значителен в сравнении с его работами в областях оперной или камерно-вокальной, но отрицать самобытность и оригинальность его сочинений для этого инструмента, по мнению автора статьи, никак нельзя.

Вопросы текстологии

Вопросы текстологии касаются общих проблем представления нотного текста в эпоху современных изданий [Henle, 1954, S. 377–380]; отчасти же — сопряжены с индивидуальной манерой написания нотных текстов, присущей Мусоргскому (как практически и всем великим композиторам [Webster, 1998, p. 33–64]). Применительно к рассматриваемым фортепианным пьесам, мы не имеем примеров трудоемкой реконструкции авторского текста. Различные варианты одного и того же сочинения (появившиеся по воле самого композитора или под давлением внешних обстоятельств) кардинально не меняют его драматургию. Однако работа с автографами и прижизненными изданиями позволяет исправить укоренившиеся ошибки, уточнить хронологию создания произведений и выявить важные детали, искаженные редакторскими вмешательствами, которые могут существенно расширить целостное восприятие авторского текста и его исполнительскую интерпретацию.

По мнению автора статьи, обозначенные выше векторы исследования не могут существовать изолированно друг от друга, особенно если предметом исследования являются конкретные музыкальные произведения, а не музыкально-теоретические построения общего порядка.

Porte-enseigne Polka

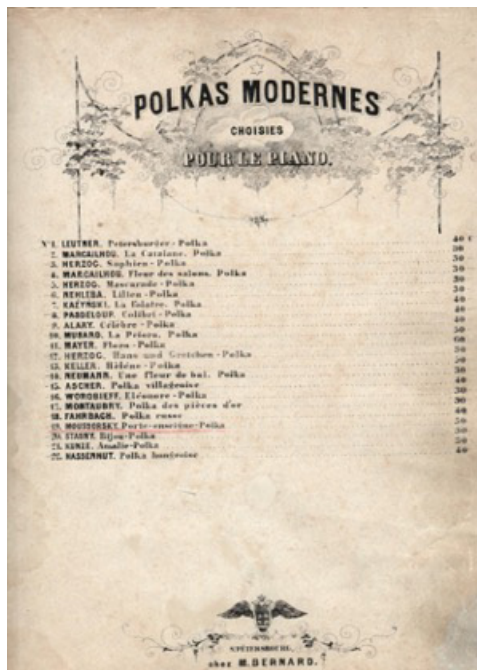
Как и многие другие отечественные авторы, сочинявшие фортепианную музыку в середине XIX века, Мусоргский не обошел стороной танцевальные жанры. В этом направлении им создано всего две пьесы, но они весьма показательны. Сам композитор вспоминал, что первым сочинением, напечатанным у М.И. Бернарда в 1852 году, была *Porte-enseigne Polka*⁽¹⁾, посвященная товарищам по Юнкерской школе⁽²⁾ [Мусоргский, 1971, с. 263]. Юному автору в то время было всего 13 лет, однако из его позднейших воспоминаний сложно понять, являлась ли «Подпрапорщик-полька» первым написанным (законченным) сочинением, или первым, выпущенным в свет. Автограф пьесы не сохранился, а первое издание долгое время считалось также утраченным. Незадолго до начала Великой Отечественной войны видный исследователь русской музыки М.С. Пекелис обнаружил один из редких печатных экземпляров этого издания. Полька была снова опубликована, сопровождаемая подробными комментариями [Пекелис, 1947, с. 43–50]. В настоящее время экземпляр, найденный музыковедом, хранится в фондах Мемориального музея-усадьбы М.П. Мусоргского (усадьба Наумово Псковской области), являющегося филиалом Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

Интересно заметить, что полька Мусоргского была выпущена в серии «*Polkas modernes choisies pour le piano*» — «Избранные современные польки для фортепиано», в которую были включены пьесы таких авторов, как А. Лойтнер⁽³⁾, Г.П.Ж.Ф. Маркалю д'Эме-

(1) До настоящего времени не имеется нотного издания, содержащего русскоязычное название пьесы. Автор статьи предлагает следующий перевод: «Подпрапорщик-полька». Это не единственный пример иноязычных названий пьес, под которыми они значатся в автографах композитора и прижизненных изданиях. Кроме того, в разных изданиях встречаются изменения и дополнения в заголовках. Все подобные случаи будут, по возможности, оговариваться.

(2) В 1852–1856 годах Мусоргский обучался в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, представлявшей собой военное училище с четырехгодичным курсом обучения.

(3) Albert Leutner (1815–1871) — немецкий композитор. Более всего был известен как автор танцевальной и военной музыки.



Ил. 1. М.П. Мусоргский. Подпрапорщик-полька. Первое издание. СПб., 1852. Титульный лист. Источник: Мемориальный музей-усадьба М.П. Мусоргского

Fig. 1. M.P. Mussorgsky. Porte-enseigne Polka. First edition. St. Petersburg, 1852. Title page. Source: Memorial Museum-estate of M.P. Mussorgsky

рик⁽⁴⁾, Ж.Э. Падлу⁽⁵⁾ и других. Возможно, что позднее⁽⁶⁾ подобное соседство могло несколько раздражать композитора, провозгласившего совершенно иные и весьма радикальные эстетические установки в своем творчестве.

Однако необходимо сказать, что полька Мусоргского ничем не уступает музыке приведенных выше корифеев танцевального жанра. Не уступает она и весьма популярным в то время пьесам для салон-

ного музицирования, выходявшим из-под пера М. Шимановской, К. Майера или А.А. Герке, у которого юный Мусоргский брал уроки по фортепиано и который, собственно говоря, воспитал выдающегося пианиста. Биограф композитора Г.Н. Хубов полагает, что Герке, способствовавший изданию пьесы, принимал существенное участие и в редактировании музыкального текста. Исследователь заходит еще дальше, утверждая, что «одна из „неписанных“ импровизаций Модеста обрела — при помощи Герке — форму законченной пьесы и увидела свет» [Хубов, 1969, с. 36]. Однако за неимением архивных материалов это можно воспринимать лишь как гипотезу, и в настоящее время мы можем апеллировать только к готовому тексту польки.

Трехстраничная пьеса написана согласно канонам танцевального жанра. Она состоит из четырех колен, обрамлена ярким вступлением и виртуозной кодой. В миниатюре можно усмотреть не только общие черты салонного пианизма середины XIX века, но и некоторые зародыши более зрелого фортепианного стиля композитора, который Пекелис в своем комментарии весьма удачно обрисовал как «характеристически-картинный» [Пекелис, 1947, с. 44]. Среди более частных моментов можно отметить насыщенность фактуры при достаточно частой смене ее видов; смелость в использовании регистров и других красочных возможностей инструмента; своеобразную виртуозность и очень подвижный аккомпанемент, представляющий собой в пианистическом отношении достаточно неудобные аккордовые, октавные и скачковые последовательности. При всей простоте и безыскусности (свойственной и детским сочинениям таких великих композиторов-вундеркиндов, как В.А. Моцарт и А.Н. Скрябин) музыкальный материал польки нигде не оказывается банальным или вычурно сентиментальным.

Говоря словами поэта:

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется «vulgar» [Пушкин, 1964, с. 172].

Таким образом, дебютное сочинение можно считать весьма многообещающим, учитывая возраст его автора. Интересно, что сам композитор, несмотря на уже приведенную критическую ремарку,

- (4) Gatien Pierre Joseph Ferdinand de Marceillou d'Aymeric (1807–1855) — французский пианист и композитор. При жизни был одним из самых известных авторов вальсов и других салонных танцев.
- (5) Jules Étienne Paderewski (1819–1887) — французский дирижер и композитор. Вел разностороннюю музыкально-просветительскую деятельность. Ему посвящена опера Ж. Бизе «Кармен».
- (6) Записка для Л.И. Шестаковой, по которой цитируется это высказывание, датирована 1871 годом.

отнюдь не в негативном ключе упомянул польку в своей «Автобиографической записке» [Мусоргский, 1971, с. 267].

Гопак веселых парбков

Говоря о танцевальных жанрах в миниатюрах Мусоргского, представляется весьма интересная возможность сравнить буквально первое сочинение композитора с одним из самых поздних. Конечно же, это «Гопак веселых парбков»⁽⁷⁾ из оперы «Сорочинская ярмарка» — пьеса, являющаяся одним из наиболее часто исполняемых фортепианных сочинений композитора.

Как известно, опера осталась незаконченной, а сведения о работе автора над ней крайне скудны. Считается, что творческий замысел начал формироваться около 1874 года [Головинский, Сабинина, 1998, с. 524]. Возможно появление фортепианного фрагмента пьесы стало следствием выполнения финансовых обязательств перед Ф.А. Ванлярским, условием которых была передача каждого законченного номера «Сорочинской ярмарки» издателю Н.М. Бернарду [Мусоргский, 1971, с. 29]. Однако у нас нет свидетельств того, что при жизни автора таковое издание состоялось.

В настоящее время основной текстологической репрезентацией пьесы является VIII том Полного собрания сочинений композитора под редакцией П.А. Ламма [Мусоргский, 1939, с. XVI, 204–211]. В нем гопак изложен в двух версиях, которые, как поясняет редактор, коррелируют двум вариантам автографа. Один автограф, условно назовем его «Источник А», представляет собой листы единого формата, содержащие название и собственно музыкальный текст фортепианной версии. Другая рукопись — назовем ее «Источник Б» — состоит из листов разного формата, где часть музыкального текста содержит клавирное изложение гопака; партии певцов не выписаны, а пустые ноты (размеченные тактами), ключевые знаки и ремарки, поясняющие состав действующих лиц (поющих хором), зачеркнуты. Интересно, что один из признанных знатоков наследия Мусоргского, выдающийся



Ил. 2. Малороссийская народная песня «На бережку у ставка». Переложение Н.А. Маркевича. Источник: Маркевич Н.А. Южно-руські пісні: з голосами: [для голосу з фп.] / [Зібрав та аранж. М. Маркевич]. Київ: Собственность издателя [Г. Галаган], 1856. С. 48.

Fig. 2. Ukrainian folk song *At the Marge a Pond Nearby*. Arranged by N.A. Markevich. Source: Markevich N.A. *South Russian Songs: With Voices: For Voices with Piano* / Collected and arranged by M. Markevich. Kiev: G. Galagan Publ., 1856. P. 48.

(7) Авторский заголовок выглядит следующим образом: «Гопак веселых парбков из оперы „Сорочинская ярмарка“ / по Гоголю / М. Мусоргскаго». Интересно, что композитор не упоминает слова «переложение», «транскрипция» и т.д.

систематизатор его архивов В.И. Антипов описывает *Источник Б* исключительно как клавир «с намеченными, но не выписанными хоровыми партиями» [Антипов, 1989, с. 93], отказываясь тем самым от концепции двух фортепианных версий. Ламм придерживался иной логики и в издании представил оба варианта (которые во всех подобных случаях именуются им *изложениями*). Следует признать, что именно это представление является в настоящее время традиционным. Оно культивируется во множестве переизданий и, например, в аннотациях к звукозаписям. По скромному мнению автора статьи, многое здесь нуждается в дополнительном пояснении, которое и было приведено выше.

Музыкальную тему гопака Мусоргский заимствовал из малороссийской песни «На бережку у ставка»⁽⁸⁾. Она была знакома просвещенной публике в Петербурге буквально с потемкинских времен [Лебедева-Емелина, 2015, с. 24–37]. В 1794 году блестящая обработка песни для торжественного исполнения с хором и оркестром была осуществлена О.А. Козловским [История русской музыки, 1940, с. 153–158]. В 1795 году, в четвертой части «Собрания русских простых песен с нотами» В.Ф. Трутовского была издана фортепианная аранжировка Козловского [Трутовский, 1953, с. 7–8, 147–154]. Иной вариант переложения Козловского знаком современному читателю из публикации первого выпуска серии «Памятники русского музыкального искусства» — «Русская вокальная лирика XVIII века», подготовленного О.Е. Левашевой [Памятники, 1972, с. 185–187, 373].

Кроме того, хотелось бы обратить внимание на два гораздо менее известных изложения рассматриваемой песни. Это очень незамысловатые в техническом плане аранжировки, которые были выполнены историком и этнографом Н.А. Маркевичем⁽⁹⁾ и появились в печати 1856 году в составе так называемого «Сборника Галагана»⁽¹⁰⁾

(8) Ставок (укр.) — пруд.

(9) Маркевич Николай Андреевич (1804–1860) — российский историк, этнограф, фольклорист и писатель; автор пятитомной «Истории Малороссии» (1842–1843). Обучался игре на фортепиано и композиции у Дж. Фильда.

(10) Галаган Григорий Павлович (1819–1888) — российский политический и общественный деятель, меценат. Основатель нескольких учебных и просветительских учреждений, в том числе Киевской русской публичной библиотеки в 1866 году.



Ил. 3. Вверху: М.П. Мусоргский. Гопак. Источник: Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. VIII: Фортепианные сочинения / Ред. и предисл. П.А. Ламма. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 205.

Внизу: П.И. Чайковский. Марш из балета «Щелкунчик». Источник: Чайковский П.И. Щелкунчик: балет-феерия в 2 д. / П. Чайковский; перелож. для фортепиано С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [б.д.]. С. 18.

Fig. 3. Up: M.P. Mussorgsky. Hopak. Source: *Mussorgsky M.P. The Complete Works* / Ed. by An. Aleksandrov, P. Lamm, N. Myaskovsky. Vol. VIII: Piano Compositions / Ed. by P.A. Lamm. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1939. P. 205. Down: P.I. Tchaikovsky. March from the ballet *The Nutcracker*. Source: *Tchaikovsky P.I. The Nutcracker: Ballet Extravaganza in 2 parts* / P. Tchaikovsky, arranged for piano by S.I. Taneev. Moscow: P. Jurgenson Publ., [n.d.]. P. 18.

[Маркевич, 1856, с. 19]; одна из них написана для сольного голоса с аккомпанементом фортепиано (G-dur), вторая — для исполнения хором, также в сопровождении фортепиано (F-dur).

Достоверно неизвестно, с какими именно источниками — одним или несколькими — был знаком Мусоргский. Как и Козловский, он придерживается тональности G-dur, однако предпочитает размер 2/4, а не 4/4, который можно найти во всех имеющихся на сегодняшний день версиях Козловского. Нетрудно заметить, что буквально вся музыкальная ткань пьесы Мусоргского (кроме вступления и коды) соткана из бинарных фраз народного оригинала, соответствующих двустихиям стихотворного текста. При этом наиболее часто композитор задействует именно три первые пары, в то время как четвертая и пятая появляются лишь в разделе *un poco allargando*. Такая повторность тематического материала весьма характерна для народной музыки, между тем как тональный план пьесы напоминает структуру первой формы рондо (по А.Б. Марксу [Marx, 1879, S. 94–104]) или простой

Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского.
Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо



Ил. 4. Слева: М.П. Мусоргский. Гопак. Источник: Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. VIII: Фортепианные сочинения / Ред. и предисл. П.А. Ламма. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 205.
Справа: П.И. Чайковский. Марш из балета «Щелкунчик». Источник: Чайковский П.И. Щелкунчик: балет-феерия в 2-х д. / П. Чайковский; перелож. для фортепиано С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [б.д.]. С. 18.
Fig. 4. Left: M.P. Mussorgsky. Hopak. Source: *Mussorgsky M.P. The Complete Works / Ed. by An. Aleksandrov, P. Lamm, N. Myaskovsky. Vol. VIII: Piano Compositions / Ed. by P.A. Lamm. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1939. P. 205.*
Right: P.I. Tchaikovsky. March from the ballet *The Nutcracker*. Source: *Tchaikovsky P.I. The Nutcracker: Ballet Extravaganza in 2 parts / P. Tchaikovsky, arranged for piano by S.I. Taneev. Moscow: P. Jurgenson Publ., [n.d.]. P. 18.*

трехчастной формы с развивающей серединой (по И.В. Способину [Способин, 1984, с. 120–134] и Л.А. Мазелю [Мазель, 1979, с. 222–235]).

В рамках настоящего исследования хотелось бы отметить некоторое сходство гопака с пьесой столь «неродственного» композитора, как П.И. Чайковский, а именно с его Юмореской ор. 10 № 2⁽¹¹⁾, изданной в 1874 году. Она написана в тональности G-dur, в двухчетвертном размере; темп автор обозначает как *Allegretto*. Ее музыкальная ткань практически полностью состоит из бинарных четырехтактных фраз, многие из которых повторяются в духе рефрена. В среднем разделе юморески звучит тема французской песни *La fille aux oranges*⁽¹²⁾, услышанной Чайковским во время путешествия в Ницце [Тематико-библиографический указатель, 2006, с. 520]. Но главная тема миниатюры во многом напоминает мелодические очертания малороссийского гопака. Кроме того, фактура, с ее аккордовым складом и постоянным

движением аккомпанемента восьмью длительностями, весьма напоминает ту, которую Мусоргский выбрал для обработки народного оригинала. Вопрос, мог ли Чайковский вдохновляться тем же самым песенным источником, что и Мусоргский, остается открытым.

Помимо юморески также можно усмотреть небольшое тематическое сходство между пьесой Мусоргского и маршем из I действия балета «Щелкунчик», завершенным значительно позднее — в 1891 году.

Приводимые музыкально-тематические параллели и аналогии с сочинением другого автора, разумеется, никак не могут приуменьшить художественные достоинства музыки Мусоргского.

Как уже говорилось ранее, мы можем сравнить музыкальный язык гопака и польки. Обращает на себя внимание необыкновенная зрелость письма, которой композитор достиг с годами. Гопак, в принципе, является довольно небольшой⁽¹³⁾ пьесой, в которой развивается материал одной заимствованной темы. Однако выстроенная на этой основе драматургия чрезвычайно событийна; особое внимание уделено композитором артикуляции, разнообразным приемам акцентирования, выпуклым синкопированным ритмическим паттернам и их сменам, смелым тональным сопоставлениям и динамическим контрастам. Вместе с тем раннюю и позднюю пьесы роднит общее приподнятое настроение удалого веселья, праздничная атмосфера и движущая энергия танцевального ритма. Таким образом, ранняя пьеса, несмотря на все свои особенности, никак не может считаться абсолютно чуждой основному корпусу сочинений композитора.

Элементы танцевальности весьма многообразно представлены в музыке Мусоргского; вероятно, можно признать, что среди фортепианных сочинений композитора только полька и гопак являются выдержанными целиком в танцевальном жанре.

Изучая гопак, можно затронуть специфический вопрос о передаче оркестрового звучания средствами фортепиано. В данном случае важно учитывать, что у нас нет авторской версии для оркестра⁽¹⁴⁾, поэтому, строго говоря, он остается неразрешимым. Нужно однако отметить,

(11) Пьеса входит в цикл «Две пьесы для фортепиано».
(12) «Девушка с апельсинами» (фр.).

(13) Гопак содержит 102 такта в обоих изложениях. Полька содержит 115 тактов, учитывая ремарку «D. C. Polka e poi Coda», но без учета повторений каждого колена, количество которых может варьироваться исполнителем.
(14) Впервые оркестровку гопака осуществил А.К. Лядов. Издание вышло в свет в 1909 году.

что несмотря на выпуклость звучания пьесы и почти зримую оркестровую наполненность, фактура изложения практически не затрагивает многие выразительные средства фортепианной колористики, типичные для виртуозных транскрипций позднего романтизма. Пьеса Мусоргского скорее превосходит терпкое звучание танцевальных ритмов И.Ф. Стравинского и Б. Бартока. Возможно, это связано с тем, что фортепианный вариант задумывался как своеобразная «ознакомительная версия» планируемого оперного фрагмента, а не просто пианистически эффектная пьеса в духе парафраза.

Ярмарочная сцена

Аналогичные соображения относительно стиля изложения могут быть высказаны и применительно к другому фортепианному фрагменту незавершенной оперы — «Ярмарочной сцене». Вверху на первой странице автографа имеется заголовок: «Ярмарочная сцена из оперы „Сорочинская ярмарка“ (по Гоголю) М. Мусоргскаго»⁽¹⁵⁾. Внизу слева отдельной строкой добавлено: «Переложено для фортепиано автором».

У нас снова нет возможности сравнить переложение с оркестровой версией за отсутствием последней. Но можно сравнить переложение с клавиром первого действия, который композитор завершил почти полностью. При этом убедимся, что фортепианный вариант практически в точности повторяет изложенное в клавире. Подчиненный характер переложения, на взгляд автора статьи, подчеркивают и сохраненные в нем ремарки, поясняющие сценическое действие.

Из большой оперной сцены, которая занимает все первое действие, композитор включает в переложение только начальный ее фрагмент (от выхода Паробков до диалога Грицько и Параси). В нем экспонируются многие темы оперы. Они контрастируют друг другу, но между ними не содержится еще конфликтного взаимодействия. Такое усеченное композиционное построение делает фортепианную версию сцены похожей на небольшую сюиту, в которой драматургическим стержнем становится калейдоскопическое движение открывающегося ярмарочного действия.

Одним из самых ярких и запоминающихся эпизодов «Ярмарочной сцены» является тема Параси (в тональности G-dur). Можно отметить, что в своем фортепианном изложении она имеет некоторое тематическое и гармоническое родство с такими миниатюрами композитора, как каприччио «Близ южного берега Крыма», «Раздумье» и даже ранняя пьеса «Souvenir d'enfance». В частности, это показывает, что выдающийся природный пианизм композитора и оперно-симфоническое мышление гармонично дополняли его музыкальное сознание.

Что же касается рассмотренных выше фрагментов неоконченной оперы, то можно сделать два промежуточных резюмирующих вывода.

Реконструкция работы над «Сорочинской ярмаркой» является крайне трудоемким процессом, который продолжается до сих пор, поэтому многие детали (в том числе и появление авторских переложений) нуждаются в дальнейшем исследовании и уточнении. Осуществляя переложения оперных отрывков для фортепиано соло, автор довольно строго придерживается клавирной версии (для фортепиано и вокальных голосов), отступления от которой весьма незначительны. Как будет видно из дальнейшего, такой метод изложения отнюдь не был типичным для симфонической трактовки фортепиано, свойственной многим сочинениям композитора.

Скерцо и модификации жанра

Среди фортепианных миниатюр Мусоргского довольно большое место занимают пьесы, относящиеся к жанру скерцо, который разносторонне представлен в его наследии. Важны они и для понимания фортепианного стиля композитора. Самым ранним примером является Скерцо cis-moll. Несмотря на то что ни одна из трех версий скерцо (как самостоятельной пьесы или части цикла) так и не вышла в прижизненных изданиях, работа над ним стала важным этапом в становлении того, что можно назвать *симфоническим пианизмом* Мусоргского.

Для фортепиано в две руки скерцо имеется в двух изложениях. Причем в данном случае это именно два варианта одного произведения, настолько глубокими оказываются различия.

В версии 1858 года присутствуют элементы симфонического мышления, которые проявляются в изложении фактуры и использовании выразительных возможностей инструмента. Однако в целом пьеса

(15) РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 38.



Ил. 5. М.П. Мусоргский. Скерцо cis-moll. РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 130

Fig. 5. M.P. Mussorgsky, Scherzo cis-moll. The Russian National Library, fund 502, storage unit 130

остается, если так можно выразиться, «в фортепианных рамках». Например, кульминация на фортиссимо (*ff*), которая достигается после большого нарастания на quasi-литавровом *tremolo*, обозначена вполне фортепианной ремаркой *martellato*.

Тем не менее и здесь В.Г. Каратыгин отмечает интересную особенность тематизма, выходящую за пределы лишь фортепианных сочинений композитора: «среднее колено основной части... напоминает среднюю часть большого народного хора в сцене под Кромами в „Борисе Годунове“ („Ой, ты, сила, силушка“)» [Каратыгин, 1917, с. 224]. Кроме того, не отрицая несомненной принадлежности главной темы скерцо к русскому мелодизму, в ней возможно услышать интонационное родство с некоторыми скерцозными фрагментами Р. Шумана, одного из любимых композиторов Мусоргского. В качестве примера приведем Этюд IX из «Симфонических этюдов» оп. 13. Добавим, что главная тема в цикле Шумана также написана в тональности *cis-moll*.

В автографе Мусоргский обозначает иную версию скерцо как «Переложение для фортепиано». К сожалению, манускрипт остался без датировки. Усложненный музыкальный текст (в сравнении с сольной версией) провоцирует большинство исследователей считать



Ил. 6. Р. Шуман. Симфонические этюды. Оп. 13. Этюд IX. Источник: Robert Schumanns Werke. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. S. 140

Fig. 6. R. Schuman. Symphonic Studies. Op. 13. Etude IX. Source: Robert Schumanns Werke. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. S. 140

этот вариант более поздним. Но на примере некоторых сочинений Мусоргского (например, «Ein Kinderscherz» — см. ниже) мы вынуждены признать, что эта гипотеза может быть ложной. Следовательно, более корректным нам представляется трактовка этого источника как недатированной версии-переложения.

Рассмотрим его особенности. В первой части и трио добавлены варьированные повторы (причем трио, благодаря этому варьированию, представлено гораздо более развернуто в сравнении с текстом 1858 года); видоизменена кульминационная зона перед возвращением основной темы; добавлена кода, завершающаяся в несколько умиротворяющем одноименном мажоре. Не остался без изменений и стиль изложения. Даже чисто зрительно этот вариант воспринимается как оркестровое сочинение, записанное для фортепиано. Фактура как будто бы распределена между разными группами оркестра, а не регистрами одного инструмента. Мы можем легко найти одновременные «включения» этих групп, похожие на звучание оркестрового *tutti*, обнаружить фрагменты, напоминающие о таких приемах инструментовки, как *divisi*, педаль, дублировка и удвоение. Некоторые места из этого варианта являются, строго говоря, неисполнимыми на фортепиано. Но не будем забывать, что такие фактурные перегрузки допустимы в рамках переложения, так как они призваны передать особенности ткани оркестровки, а их адекватная интерпретация остается на совести исполнителя.

Говоря об этой версии скерцо как о переложении, следует признать нашу неспособность ответить на важнейший вопрос: какое сочинение является в таком случае оригиналом. Об оркестровой версии не сохранилось никаких сведений⁽¹⁶⁾.

Не добавляют ясности в этих поисках и сохранившиеся фрагменты Сонаты in C-dur для фортепиано в 4 руки, которая имеет самое непосредственное отношение к рассматриваемому материалу, так как включает в себя еще один модифицированный вариант скерцо (в тональности c-moll).

Вариант в тональности c-moll также отличается по тексту от двух описанных. Во всем тексте сонатных фрагментов (обнаружены только первая часть и скерцо) мы снова можем легко найти «симфонические элементы» фортепианной фактуры. Первая часть датирована 1860 годом. Ламм на основании расшифровки помет композитора считал, что четырехручная соната предполагалась композитором к оркестровке [Мусоргский, 1939, с. XI]. Однако заявление В.И. Антипова о том, что версия-переложение скерцо является именно переложением «для фортепиано в две руки скерцо c-moll из сонаты C-dur для фортепиано в четыре руки» [Антипов, 1989, с. 136], является, на наш взгляд, весьма упрощенной трактовкой источников.

Скерцо из четырехручной сонаты содержит краткую мажорную коду, как и версия-переложение. Однако в других важнейших конструктивных особенностях Скерцо c-moll схоже именно с более простым вариантом 1858 года; прежде всего, это касается точных повторов в основной части, как ее называл Каратыгин, и, конечно же, в трио. Таким образом, корреляция оригинала и переложения, предложенная Антиповым, выглядит спорной, так как версия-переложение оказывается существенно богаче (фактурно и гармонически) своего гипотетического оригинала.

Итак, вопрос об оркестровой версии скерцо остается открытым и подлежит дальнейшей разработке. Однако в рамках настоящей статьи нам важнее обобщение, касающееся фортепианного стиля

композитора. Проанализировав две версии Скерцо для фортепиано соло (а также эскизы четырехручной сонаты, в которую оно включено в транспонированном виде), можно сделать вывод о том, что специфический *симфонический пианизм* являлся одним из характерных сущностных свойств фортепианного стиля Мусоргского, выражавшимся в различных сочинениях (или версиях одного сочинения) с разной степенью силы. И рассмотренное скерцо стало, вероятно, первым столь ярким проявлением этого свойства.

Приблизительно в то же время, около 1859–1860 годов, Мусоргский работал над еще одним скерцо, которое раскрывает иную грань его фортепианного стиля. Заголовок раннего автографа позволяет предположить, что композитор планировал создать цикл под названием «Детские игры». Первым номером значилась ре-мажорная пьеса «Уголки. Скерцо», которая оказалось единственной завершенной. В прижизненном издании А. Битнера (1873) она именована «Ein Kinder-Scherz» и под этим названием чаще встречается в зарубежных источниках. Отечественным музыкантам более привычен вариант, предложенный П.А. Ламмом: «Детские игры — уголки»⁽¹⁷⁾.

Миниатюра очень виртуозна; написана «для фортепиано в чистом стиле *klaviermäßig*», как говорил в таких случаях С.В. Рахманинов [Рахманинов, 1978, с. 90]. Здесь можно найти искусное распределение материала между партиями двух рук, многообразные скачки и другие приемы крупной техники (в том числе так называемые «слепые октавы»), прихотливые, но в то же время естественно укладывающиеся в фортепианные «позиции» гаммообразные пассажи и последовательности двойных нот.

В настоящее время мы можем говорить о двух более ранних автографах 1859 года и одном — 1860 года. Ранние версии находятся на одном уровне пианистической сложности; в них автор как будто использует разные фактурные решения одних и тех же фрагментов. Местами технические задачи оказываются крайне сложными для исполнителя: требующими мастерства, выносливости и выровненности пианистического аппарата. Более позднему варианту также

(16) Известно, что, помимо Скерцо cis-moll, Модест Петрович в то же самое время работал еще и над Скерцо B-Dur. Это произведение (при жизни не изданное) было оркестровано под руководством М.А. Балакирева и успешно исполнено в концерте РМО; за дирижерским пультом стоял А.Г. Рубинштейн (1860) [Левашев, 2024, с. 61–74].

(17) В переписке с В.В. Стасовым композитор полушутя называл эту пьесу «Kinderbalm» [Мусоргский, 1971, с. 119].

присущ виртуозный блеск, однако этот результат достигается более экономными средствами. Облегчена и «разрезана» аккордовая фактура. Повторение середины (или побочной темы) обозначено знаками вольт. В двух ранних редакциях именно этот повтор представлял собой выписанную целиком сложнейшую терцовую вариацию. Мы можем предположить, что автор решил снять этот эпизод вследствие его чрезмерной трудности.

Что же касается прижизненного издания 1873 года, то оно продолжает линию упрощения, так как в нем сняты вообще все повторения разделов. Таким образом ранняя структура AABV1AC, столь актуальная, например, для шопеновских Скерцо, была сокращена до сложной трехчастной формы (по терминологии Л.А. Мазеля) или второй формы рондо (по А.Б. Марксу) [Marx, 1879, S. 104–114].

Был ли описанный процесс многократных переработок продиктован стремлением самого Мусоргского к лаконизму музыкального высказывания? Или изначальные варианты показались слишком громоздкими для сборника *Frühlingsblüten-Album*⁽¹⁸⁾, в котором пьеса появилась в печати? За скудостью исторических сведений мы не можем утверждать ничего определенного. Необходимо только заметить, что пересмотр готовых вещей в направлении «от избытка работы величайших композиторов-пианистов. Примеры позднейших более «умеренных» версий обнаруживаются среди сочинений Ф. Листа, С. Рахманинова и, в отдельных случаях, Ф. Шопена.

Кроме того, важно сделать следующее обобщение: в рассмотренном сочинении Мусоргский продемонстрировал замечательное владение жанром виртуозной фортепианной миниатюры и виртуозного фортепианного стиля в целом, существенно опередив (в данной области и в данный момент времени) всех участников «Могучей кучки», кроме, конечно же, М.А. Балакирева. Эту пьесу можно также считать косвенным свидетельством собственной пианистической одаренности и прекрасной исполнительской выучки композитора.

Обозревая фортепианные *scherzi* Мусоргского, нужно также упомянуть пьесу «Первое наказание»⁽¹⁹⁾. Она осталась незавершенной⁽²⁰⁾, так же как и цикл «Из воспоминаний детства» (1865), частью которого она задумывалась. Жанр композитором не обозначен, но общий юмористический характер пьесы и постоянное движение *quasi*-пиццикатных шестнадцатых достаточно явно напоминают черты скерцоности.

Сочетание жанра скерцо (точнее, скерцино⁽²¹⁾) и фактуры в духе *perpetuum mobile* весьма самобытно проявляется в более поздней миниатюре композитора под названием «Швея» (1871), содержащей почти что импрессионистические звучности. В ней нет мелодии в классическом понимании, зато имеется выразительная мелодизированная фигурация, опевающая диссонантные гармонии, которые зачастую остаются без разрешения и содержат много сопоставлений, например медиантовых. Исполнительские задачи этой пьесы находятся не столько в сфере пианистической моторики, сколько в поиске верного туше и его разнообразия. Можно предположить, что подобная звукопись могла стать одной из важных особенностей более позднего фортепианного стиля композитора.

На настоящий момент не обнаружены отзывы современников относительно скерцино. Но, к сожалению, мы имеем самоуверенную в своем пренебрежительном неприятии характеристику того, как композитор играл «довольно длинную и весьма сумбурную фантазию, долженствующую нарисовать бурю на Черном море» [Римский-Корсаков, 1909, с. 199]. Эти слова принадлежат Н.А. Римскому-Корсакову. Не более позитивным был и отзыв Н.С. Лаврова, профессора специального фортепиано Петербургской консерватории, в 1880-х годах — ее недавнего выпускника по классу композиции, занимавшегося у Ю. Иогансена и Н.А. Римского-Корсакова. Молодой музыкант — как и присутствовавший при этом исполнении А.К. Лядов и, можно предположить, другие слушатели — в Фантазии «не нашел музыки», однако не смог отрицать «изумительного совершенства звукоподражания»

(18) Альбом «Весенний цвет».

(19) Полный заголовок по автографу: «№ 2 Первое наказание. (Няня запирает меня в темную комнату)».

(20) Обычно пьеса издается с заключением, сочиненным В.Г. Каратыгиным.

(21) Указано в автографе и прижизненном издании.

[Мусоргский, 1932, с. 115]. Поразительно, насколько эта музыкальная парадигма «совершенства звукоподражания», разработанная еще в глубокой древности (скажем, на примере аристотелевской концепции мимесиса [Аристотель, 1927, с. 41–48]) и долженствующая на рубеже XIX–XX веков дать начало целому музыкальному направлению, оказалась чуждой почти всей композиторской школе, которая на момент описываемых событий считалась авангардно-передовой в нашем отечестве.

Фантазия так и осталась незаписанной. Остается только надеяться, что отсутствие фантазии в зафиксированном нотном тексте явилось самостоятельным решением автора, а не болезненным проявлением реакции на критику. Во всяком случае, если звукопись большой фантазии могла расширять достижения фортепианного импрессионизма, показанные в маленьком Scherzino, — можно вообразить и степень озадаченности слушателей.

Заключение

Анализируя образцы скерцо в фортепианном наследии Мусоргского, мы могли убедиться, сколь разными могли быть образное наполнение и черты фортепианного стиля в рамках одного и того же жанра. Некоторые особенности фортепианного изложения, которые затрагивались в ходе этого анализа, оказались весьма актуальными и для других сочинений композитора. Например, это касается аспектов симфонического пианизма, к которым относится и использование фортепианной колористики для передачи разнообразных оркестровых красок, и работа с симфоническими и оперными сочинениями с целью осуществления фортепианных переложений. Эти и многие другие вопросы фортепианного творчества Мусоргского будут рассмотрены в следующих статьях.

Список литературы:

- 1 *Абызова Е. Н.* Модест Петрович Мусоргский. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1986. 158 с.
- 2 *Антипов В. И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в 32 томах / Сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 63–148.
- 3 *Аристотель.* Поэтика / Перевод, введение и примечания Н.И. Новосадского. Л.: ACADEMIA, 1927. 120 с.
- 4 *Головинский Г. Л., Сабина М. Д.* Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 736 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
- 5 История русской музыки в нотных образцах. Т. 1: Русская музыка XVIII в. / Ред. С.Л. Гинзбург. Л.; М.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 452 с.
- 6 *Каратыгин В. Г.* Перечень сочинений М.П. Мусоргского // Музыкальный современник. Журнал музыкального искусства. 1917. Кн. 5/6. С. 224–235.
- 7 *Лебедева-Емелина А. В.* Потемкинский бал: контекст и подтекст (к вопросу реконструкции церемонии) // Старинная музыка. 2015. № 4 (70). С. 24–37.
- 8 *Левашев И. Е.* Скерцо В-dur для оркестра М.П. Мусоргского: встреча прошлого, настоящего и будущего // Аспирантский сборник. Выпуск 13: Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна-2023» / Ред.-сост. Н.Д. Мостицкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2024. С. 61–74.
- 9 *Любомудрова Н. А.* Фортепианные сочинения М.П. Мусоргского и воспитание исполнителя // М.П. Мусоргский: Современные проблемы интерпретации (К 150-летию со дня рождения) / Отв. ред. Т.А. Гайдамович. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1990. С. 111–123.
- 10 М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти, 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. 352 с.
- 11 *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.
- 12 *Маркевич М. А.* Южно-руські пісні: з голосами: [для голосу з фп.] / [Зібрав та аранж. М. Маркевич]. Киев: Собственность издателя [Г. Галаган], 1856. 95 с.
- 13 *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. VIII: Фортепианные сочинения / Ред. и предисл. П.А. Ламма. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 212 с.
- 14 *Мусоргский М. П.* Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова, М.С. Пекелис. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы. М.: Музгиз, 1971. 400 с.
- 15 Памятники русского музыкального искусства / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Вып. 1: Русская вокальная лирика XVIII века / Сост., публ., ком. О.Е. Левашевой. М.: Музыка, 1972. 388 с.
- 16 *Пекелис М. С.* Неизвестное произведение Мусоргского // Советская музыка. 1947. № 2. С. 43–50.
- 17 *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. Б.В. Томашевского. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: Наука, 1964. С. 5–213.

- 18 *Рахманинов С.В.* Как работают русские студенты // *Рахманинов С.В.* Литературное наследие: В 3 т. / Сост. и ред. З.А. Апетян. Т. 1: Воспоминания; Статьи; Интервью. М.: Советский композитор, 1978. С. 90.
- 19 *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. СПб.: Типография Глазунова, 1909. 373 с.
- 20 *Способин И.В.* Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
- 21 Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / Ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М.: П. Юргенсон, 2006. 1194 с.
- 22 *Трутовский В.Ф.* Собрание русских простых песен с нотами / Ред. В.М. Беляев. М.: Музгиз, 1953. 184 с.
- 23 *Холопов Ю.Н.* Мусоргский как мастер музыкальной формы («Картинки с выставки») // *Холопов Ю.Н.* Музыкальные формы классической традиции: Статьи; Материалы / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 455–483.
- 24 *Хубов Г.Н.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 804 с.
- 25 *Henle G.* Über die Herausgabe von Urtexten // *Musica*. 1954. № 8. S. 377–380.
- 26 *Marx A.B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch / Herausgegeben H. Riemann. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879. 629 S.
- 27 *Webster J.* The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata No. 49 in E flat / Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period: Essays in Honour of Alan Tyson / Ed. by S. Brandenburg. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 33–64.

Фортелианские пьесы М.П. Мусоргского.

Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо

References:

- 1 *Abyzova E.N. Modest Petrovich Musorgskii* [Modest Petrovich Mussorgsky]. 2nd ed., compl. Moscow, Muzyka Publ., 1986. 158 p. (In Russian)
- 2 *Antipov V.I. Proizvedeniya Musorgskogo po avtografam i drugim pervoistochnikam: Annotirovannyi ukazatel'* [Mussorgsky's Works Based on Autographs and Other Primary Sources: Annotated Index]. *Nasledie M.P. Musorgskogo: Sbornik materialov: K vypusku Polnogo akademicheskogo sobraniya sochinenii M.P. Musorgskogo v 32 tomakh* [The Legacy of M.P. Mussorgsky: Collection of Materials: For the Release of the Complete Academic Collection of M.P. Mussorgsky's Works in 32 volumes], comp., ed. E. Levashev. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 63–148. (In Russian)
- 3 *Aristotel'. Poetika* [Poetics], transl., intr., notes N.I. Novosadsky. Leningrad, ACADEMIA Publ., 1927. 120 p. (In Russian)
- 4 *Golovinskii G.L., Sabinina M.D. Modest Petrovich Musorgskii* [Modest Petrovich Mussorgsky]. Moscow, Muzyka Publ., 1998. 736 p. (Klassiki mirovoi muzykal'noi kul'tury [Classics of World Musical Culture]). (In Russian)
- 5 *Istoriya russkoi muzyki v notnykh obraztsakh* [Russian Music History in Note Samples]. Vol. 1: *Russkaya muzyka XVIII v.* [Russian Music of the 18th Century], ed. S.L. Ginzburg. Leningrad, Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1940. 452 p. (In Russian)
- 6 *Karatygin V.G. Perechen' sochinenii M.P. Musorgskogo* [List of Works by M.P. Mussorgsky]. *Muzykal'nyi sovremennik. Zhurnal muzykal'nogo iskusstva*, 1917, book 5/6, pp. 224–235. (In Russian)
- 7 *Lebedeva-Emelina A.V. Potemkinskii bal: kontekst i podtekst (k voprosu rekonstrutsii tseremonii)* [Potemkin Ball: Context and Subtext (On the Issue of Reconstruction of the Ceremony)]. *Starinnaya muzyka*, 2015, no. 4 (70), pp. 24–37. (In Russian)
- 8 *Levashev I.E. Shcherzo B-dur dlya orkestra M.P. Musorgskogo: vstrecha proshlogo, nastoyashchego i budushchego* [Scherzo B-dur for Orchestra by M.P. Mussorgsky: Meeting of the Past, Present and Future]. *Aspirantskii sbornik. Vypusk 13: Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnogo foruma molodykh issledovatelei iskusstva "Nauchnaya vesna – 2023"* [Postgraduate Collection. Issue 13: Collection of Articles Based on the Materials of the International Forum of Young Art Researchers "Scientific Spring 2023"], ed., comp. N.D. Mostitskaya. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Publ., 2024, pp. 61–74. (In Russian)
- 9 *Lyubomudrova N.A. Fortepiannye sochineniya M.P. Musorgskogo i vospitanie ispolnitelya* [The Piano Works of M.P. Mussorgsky and the Education of the Performer]. *M.P. Musorgskii: Sovremennye problemy interpretatsii (K 150-letiyu so dnya rozhdeniya)* [M.P. Mussorgsky: Modern Problems of Interpretation (To the 150th Anniversary of His Birth)], ed. T.A. Gaidamovich. Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo Publ., 1990, pp. 111–123. (In Russian)
- 10 *M.P. Musorgskii: K pyatidesyatiletiyu so dnya smerti, 1881–1931: Stat'i i materialy* [M.P. Mussorgsky: On the Fiftieth Anniversary of His Death, 1881–1931: Articles and Materials], eds. Yu. Keldysh, V. Yakovlev. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1932. 352 p. (In Russian)
- 11 *Mazel' L.A. Stroenie muzykal'nykh proizvedenii: Uchebnoe posobie* [The Structure of Musical Works: Textbook]. 2nd ed., compl., rev. Moscow, Muzyka Publ., 1979. 536 p. (In Russian)
- 12 *Markevich M.A. Yuzhno-rus'ski pisni: z golosami: dlya golosa z fp.* [South Russian Songs: With Voices: For Voices with Piano], col., arang. M. Markevich. Kiev, Sobstvennost' izdatelya, G. Galagan Publ., 1856. 95 p. (In Ukrainian)

- 13 Musorgskii M.P. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Complete Works], eds, An. Aleksandrov, P. Lamm, N. Myaskovsky, Vol. VIII: Fortepiannye sochineniya [Piano Compositions], ed. P.A. Lamm. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1939. 212 p. (In Russian)
- 14 Musorgskii M.P. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage], comp. A.A. Orlova, M.S. Pekelis. Book 1: Pis'ma, biograficheskie materialy i dokumenty [Letters, Biographical Materials and Documents]. Moscow, Muzgiz Publ., 1971. 400 p. (In Russian)
- 15 *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva* [Memorials of Russian Musical Art], chief ed. Yu.V. Keldysh. Issue 1: Russkaya vokal'naya lirika XVIII veka [Russian Vocal Lyrics of the 18th Century], comp., publ., com. O.E. Levasheva. Moscow, Muzgiz Publ., 1972. 388 p. (In Russian)
- 16 Pekelis M.S. Neizvestnoe proizvedenie Musorgskogo [An Unknown Work by Mussorgsky]. *Sovetskaya muzyka*, 1947, no. 2, pp. 43–50. (In Russian)
- 17 Pushkin A.S. Evgenii Onegin [Eugene Onegin]. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: V 10 t.* [The Complete Works: In 10 vols.], USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House), ed. B.V. Tomashevsky. Vol. 5: Evgenii Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya [Eugene Onegin. Dramatic Works]. Moscow, Nauka Publ., 1964, p. 5–213. (In Russian)
- 18 Rakhmaninov S.V. Kak rabotayut russkie studenty [How Russian Students Work]. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie: V 3 t.* [Literary Heritage: In 3 vols.]. Vol. 1: Vospominaniya; Stat'i; Interv'yu [Memoirs; Articles; Interviews], comp., ed. Z.A. Apetyan. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1978, p. 90. (In Russian)
- 19 Rimskii-Korsakov N.A. *Letopis' moei muzykal'noi zhizni. 1844–1906* [Chronicle of My Musical Life. 1844–1906]. St. Petersburg, Tipografiya Glazunova, 1909. 373 p. (In Russian)
- 20 Sposobin I.V. *Muzykal'naya forma: Uchebnyk* [Musical Form: Textbook]. 7th ed. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 400 p. (In Russian)
- 21 *Tematiko-bibliograficheskii ukazatel' sochinenii P.I. Chaikovskogo* [Thematic and Bibliographic Index of the Works of P.I. Tchaikovsky], ed., comp. P. Vaidman, L. Korabelnikova, V. Rubtsova. Moscow, P. Yurgenson Publ., 2006. 1194 p. (In Russian)
- 22 Trutovskii V.F. *Sobranie russkikh prostykh pesen s notami* [Collection of Simple Russian Songs with Notes], ed. V.M. Belyaev. Moscow, Muzgiz Publ., 1953. 184 p. (In Russian)
- 23 Kholopov Yu.N. Musorgskii kak master muzykal'noi formy ("Kartinki s vystavki") [Mussorgsky as a Master of Musical Form ("Pictures from the Exhibition")]. Kholopov Yu.N. *Muzykal'nye formy klassicheskoi traditsii: Stat'i: Materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition: Articles; Materials], ed., comp. T.S. Kyuregyan. Moscow, Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2012, pp. 455–483. (In Russian)
- 24 Khubov G.N. *Musorgskii* [Musorgsky]. Moscow, Muzyka Publ., 1969. 804 p. (In Russian)
- 25 Henle G. Über die Herausgabe von Urtexten. *Musica*, 1954, no. 8, S. 377–380.
- 26 Marx A.B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch*, herausgegeben H. Riemann. Bd. 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879. 629 S.
- 27 Webster J. The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata No. 49 in E flat. *Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period: Essays in Honour of Alan Tyson*, ed. S. Brandenburg. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 33–64.