

# Музыкальные архивы

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-110-126



## Формирование оркестрового мышления М. П. Мусоргского: Sonata in C-dur в четыре руки как потенциальная Симфония in C



*Иван Евгеньевич Левашев*

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,  
ivann.levashev@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8215-030X>*

**Аннотация:** В статье рассматривается неоконченная Соната для фортепиано C-dur в четыре руки М. П. Мусоргского, которая еще не становилась предметом детального научного изучения. Объектом рассмотрения является автограф композитора, хранящийся в Российской национальной библиотеке.

Текстологический анализ особенностей фортепианного письма, фактуры изложения, рукописных помет и маргиналий позволяют сделать предположение о том, что мы имеем дело либо с переложением оркестрового опуса для фортепиано, либо (что, на наш взгляд, более убедительно) с клавирным дирекционом будущей оркестровой партитуры. Опыт русского композитора корреспондирует с незавершенной Симфонией h-moll К. Дебюсси, которая сохранилась только в виде четырехручного фортепианного изложения. Оба сочинения также являются единственными образцами обращения к сонатной форме и сонатно-симфоническому циклу в целом в наследии русского и французского композиторов.

**Ключевые слова:** М. П. Мусоргский, Sonata in C-dur в четыре руки, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Римский-Корсаков, П. А. Ламм, К. Дебюсси

**Для цитирования:** *Левашев И. Е.* Формирование оркестрового мышления М. П. Мусоргского: Sonata in C-dur в четыре руки как потенциальная Симфония in C // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 110–126. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-110-126

# Music archives

Original article

## Formation of M. P. Musorgsky's orchestral intellection: A Four-hand Sonata in C major as a potential Symphony in C

Ivan E. Levashev

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
ivann.levashev@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8215-030X>

**Abstract:** The article examines the unfinished Sonata in C major for Piano four-hands by M. P. Mussorgsky, which has not yet been the subject of detailed scientific study. The object of consideration is the composer's autograph, which is kept in the Russian National Library.

A textual analysis of the features of piano writing, the texture of the presentation, handwritten markings and marginalia suggest that we are dealing either with an arrangement of an orchestral opus for piano, or (which, in our opinion, is more convincing) with the keyboard version of a future orchestral score. The experience of the Russian composer corresponds to that of C. Debussy's unfinished Symphony in B minor, which survives only as a piano arrangement for four hands. Both works are also the only examples of the treatment of the sonata form and the sonata-symphonic cycle as a whole in the legacy of Russian and French composers.

**Keywords:** M. P. Musorgsky, Sonata for piano four-hands, N. A. Rimsky-Korsakov, A. N. Rimsky-Korsakov, P. A. Lamm, C. Debussy

**For citation:** Levashev I. E. Formation of M. P. Musorgsky's orchestral intellection: A Four-hand Sonata in C major as a potential Symphony in C. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(3):110-126. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-110-126

Неоконченной фортепианной Сонате in C-dur в четыре руки Модеста Петровича Мусоргского, от которой сохранились две части — Allegro и Scherzo, — посвящено не так много строк в музыковедческой литературе. Какие-либо упоминания об этом сочинении отсутствуют и в эпистолярной композитора. Впервые Allegro и Скерцо не как части единого цикла, а как два разрозненных сочинения упоминаются в списке произведений Мусоргского, переданных его душеприказчиком Т. И. Филипповым для издания фирме В. Бессель и К<sup>0</sup> в сентябре 1886 года. Под номером 15 значится «Allegro для фортепиано в четыре руки», под номером 16 — «Скерцо для фортепиано в четыре руки».

Андрей Николаевич Римский-Корсаков (сын композитора) в примечании к публикации этого документа пишет о том, что «№ 15 — это Соната *C-dur* (*Allegro C-dur*), написанное в 1860 г., но не оконченное и до сих пор не изданное произведение Мусоргского для ф-п. в четыре руки; № 16, вероятно, по ошибке показан как Скерцо для ф-п. в четыре руки; такого произведения мы не знаем» [1, 527, 529]<sup>1</sup>. Его последнее утверждение ошибочно. Вероятно из-за того, что Скерцо не сохранилось в виде отдельной рукописи с титульным листом. Нотные листы Скерцо объединены и скреплены вместе с первой частью Сонаты — *Allegro assai*.

Краткое воспоминание об исполнении *Allegro* зимой 1861 года на собраниях балакиревского кружка оставил Николай Андреевич Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», рассказывая о первых встречах с Балакиревым, Кюи и Мусоргским: «С каким восхищением я присутствовал при настоящих, деловых разговорах об инструментовке, голосоведении и т.п. Играли также в 4 руки *Allegro C-dur* Мусоргского, которое мне нравилось» [2, 23].

В качестве примера Римский-Корсаков выписывает начальный двутакт *Allegro*:

Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. Запись первых двух тактов *Allegro* М. П. Мусоргского<sup>2</sup>

Fig. 1. N. A. Rimsky-Korsakov. Recording of the first two measures of *Allegro* by M. P. Mussorgsky



Отметим, что начальные такты *Allegro* в этой нотной записи не соответствуют оригиналу. У Мусоргского размер 6/8, тогда как Римский-Корсаков приводит начальную тему в размере 4/4, что выглядит несколько странным, так как автограф Мусоргского, скорее всего, ему был знаком, поскольку хранился у него дома, откуда позже был передан в рукописный отдел Публичной библиотеки (илл. 2).

Исследователи, занимающиеся творчеством Мусоргского, этому сочинению посвящают, как правило, один-два абзаца с самой обобщенной характеристикой. Так, например, Георгий Николаевич Хубов пишет: «Энергичная, проникнутая жизнерадостным настроением, первая часть (*Allegro assai*. — И. Л.),

<sup>1</sup> Договор фирмы В. Бессель и К<sup>о</sup> с Т. И. Филипповым от 29 сентября 1886 г. на издание произведений М. П. Мусоргского, перешедших в авторскую собственность Т. И. Филиппова по дарственной от 14 марта 1881 г. См.: [1, 527, 529].

<sup>2</sup> Илл. Приведена по изданию: [2, 23].

Ил. 2. М. П. Мусоргский. Allegro из Сонаты для фортепиано в четыре руки. Тт. 1–4.  
 РНБ. Ф. 640 (Н. А. Римский-Корсаков). Ед. хр. 1230. Л. 1  
 Fig. 2. M. P. Mussorgsky. Allegro from the Four-Hand Sonata. Bars 1–4.  
 RNL. F. 640 (N. A. Rimsky-Korsakov). Unit 1230. L. 1



написанная не без шумановских влияний, но в то же время весьма своеобразная по характеру <...> Что касается Scherzo, вместо предполагавшейся новой части в F-dur Мусоргский вписал после сонатного Allegro четырехручное переложение ранее сочиненного фортепианного Скерцо cis-moll, транспонировав его в c-moll» [3, 109]<sup>3</sup>.

Монография Григория Львовича Головинского и Марины Дмитриевны Сабининой «Модест Петрович Мусоргский», изданная в 1998 году, не содержит упоминаний об этом сочинении [5]. Современные исследователи, в частности Ксения Сергеевна Кемова, справедливо замечают: «Ранняя неоконченная соната Мусоргского знаменует прежде всего историческую дату появления на свет первой дуэтной сонаты, написанной русским композитором. Ее, несмотря на оригинальный музыкальный облик, в большой степени можно считать эпизодом в творческой жизни Мусоргского» [6, 179].

В труде Елены Геннадьевны Сорокиной «Фортепианный дуэт. История жанра» неоконченный опус Мусоргского кратко рассматривается в историко-стилистическом контексте: «Сонатное allegro первой части нельзя отнести к числу творческих удач молодого Мусоргского. Тематизм и некоторые модуляционные ходы в разработке allegro позволяют предположить, что образцом при его создании могла послужить первая часть симфонии C-dur Шуберта» [7, 221–222].

<sup>3</sup> В задачи нашего рассмотрения не входит анализ трех фортепианных Скерцо Мусоргского, написанных по единой жанровой модели и на одинаковый тематический материал, но различающихся количеством тактов, тональностями и трактовкой формы. Об этом см. статью П. А. Шатского [4].

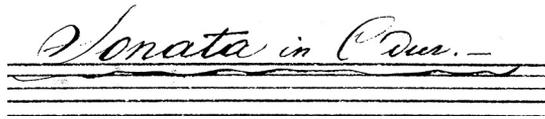
Обратим внимание, что и Н. А. Римский-Корсаков, как композитор XIX века, и Е. Г. Сорокина, как музыкант XX столетия, рассматривают *Allegro assai* в контексте не фортепианной, а симфонической музыки. Аналогичную корреляцию отмечает также и К. С. Кемова: «очевидна оркестровая природа письма» [6, 181].

Ключевые особенности неоконченной Сонаты в четыре руки будут рассмотрены нами в следующем порядке: особенности заголовка, замысел сонатного цикла, специфические черты формы, фактура и голосоведение, приметы оркестрового мышления.

Рассмотрение неоконченной Сонаты целесообразно начать с авторского заголовка, открывающего манускрипт: “Sonata in C dur”, который однако не вполне соответствует сложившейся традиции. Ведь при обозначении опуса указывается жанр, инструмент и состав исполнителей. В таком случае сочинение могло быть названо по-русски: «Соната для фортепиано в четыре руки»; либо на немецкий лад: “Sonate für das Pianoforte zu vier Händen”; либо на французский манер: “Sonate pour le Piano à quatre Mains”. Мусоргский же пишет заголовок латинскими буквами, обозначая только жанр и тональность: “Sonata in C dur”.

Ил. 3. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1

Fig. 3. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1



Возникающий круг ассоциаций ведет не к фортепианным, а к оркестровым опусам западноевропейских и русских композиторов XVIII–XIX и XX столетий. Обратившись к автографам либо к прижизненным изданиям симфоний, обнаруживаем, что Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ж. Бизе и даже И. Ф. Стравинский часто именно так обозначали свои оркестровые сочинения. Придерживаясь, например, следующих образцов: “Sinfonie in C” или “Sinfonia in C”, либо “Symphony in C”. Такие заголовки являлись, скорее, нормой, а не исключением из общих правил. Более того, именно первые симфонии многих композиторов были сочинены в тональности C-dur, что имело важную практическую особенность: все транспонирующие деревянные духовые и медные духовые инструменты записывались в одном строе in C, что было чрезвычайно удобно при чтении партитур для дирижеров и для авторов музыки.

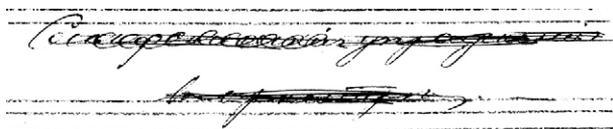
Павел Александрович Ламм, впервые публикуя в томе VIII Полного собрания сочинений Мусоргского *Allegro assai* в четыре руки, считал, что это сочинение имело еще два варианта названия: «Сонатное *allegro* C-dur»

и “Allegro de symphonie”. «Последнее название, — пишет Ламм, — а также кое-где встречающиеся в автографе указания оркестровых инструментов дают возможность предположить, что Мусоргский думал инструментовать это произведение, но намерения этого не привел в исполнение. Во всяком случае никаких набросков партитуры этого сочинения до сего времени обнаружить не удалось» [8, XI].

Изучая манускрипт, Ламм обнаружил на последней странице Allegro густо зачеркнутую чернильную помету, которую и расшифровал — «Симфоническое упражнение в оркестре».

Ил. 4. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5

Fig. 4. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 5



Другие маргиналии, сделанные разными почерками и пишущими средствами — карандашами тремя цветами (простым, коричневым, синим) либо чернилами, — Ламм не опубликовал. Хотя среди них находится весьма важная и показательная фраза на немецком языке. На листе 3 авторского манускрипта между третьей и четвертой нотными системами четко записано почерком неизвестного лица на немецком языке с синтаксическими и грамматическими ошибками: “bitte recht starck liebe Trombone”, что можно перевести как «довольно громко — лучше использовать тромбон».

Ил. 5. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 3

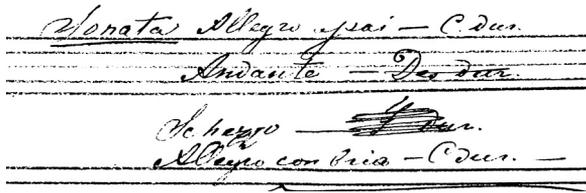
Fig. 5. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 3



В намерение композитора входило сочинение цикла из четырех частей с классическими темповыми и жанровыми соотношениями: 1. *Allegro assai* — 2. *Andante* — 3. *Scherzo* — 4. *Allegro con brio* (см. илл. 6). Тональности каждой части намечались следующие: *C-dur* — *Des-dur* — *F-dur* — *C-dur*. Господство мажорных тональностей было довольно необычным и, по нашему мнению, могло вызвать критические замечания коллег, после чего тональность *F-dur* была многократно перечеркнута чернильным пером. Но новая тональность *Scherzo* — *c-moll* — так и не была вписана в общий план Сонаты.

Ил. 6. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5

Fig. 6. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Ed. hr. 1230. L. 5



Таким образом, замысел Сонаты принял следующий вид:

- 1 часть. *Allegro assai*. *C-dur* (сохранилась полностью, точная дата записи 8 декабря 1860 года);
- 2 часть. *Andante*. *Des-dur* (не сохранилась);
- 3 часть. *Scherzo*. *c-moll* (сохранилась полностью, точная дата записи не известна);
- 4 часть. *Allegro con brio*. *C-dur* (не сохранилась).

Особого разговора заслуживает первая часть, *Allegro assai*, написанная по модели сонатного *allegro*, пронизанная тематической вариационностью, полифоничностью и обладающая какой-то особой текучестью формы.

На наш взгляд, возможно говорить даже о своеобразном монотематизме и, вследствие этого, об отсутствии драматического контраста между главной (*C-dur*) и побочной (*e-moll*) партиями.

Даже заключительная партия (*G-dur*) полностью построена на интонационном и ритмическом посыле главной темы<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> См. в данной связи труды В. В. Протопова [9, 71–76], [10].

Ил. 7. Главная партия Первой части Сонаты в четыре руки, тт. 1–10

Fig. 7. Main part of the First Part of the Four-Hand Sonata, bars 1–10

Allegro assai

Primo

Allegro assai

Secondo

*p* *tranquillo*

*p*

Ил. 8. Побочная партия Первой части Сонаты в четыре руки, тт. 43–50

Fig. 8. Side part of the First Movement of the Four-Hand Sonata, bars 43–50

Allegro assai

*p*

*f*

В авторской рукописи можно найти критические замечания, которые сделаны карандашом коричневого цвета. По нашему мнению, они принадлежат руке Милия Алексеевича Балакирева<sup>5</sup>. Одно из них касается изменения структуры формы, а другое — голосоведения. Балакирев, по-видимому, хотел добиться от своего ученика выполнения правил классической сонатной формы с повторением экспозиции. Он пишет: «еще раз сначала надо повторить». Мусоргский однако не выполняет это формальное по своей сути требование и отмечает двойной тактовой чертой без знака повтора окончание экспозиции и начало разработки, то есть средствами нотной графики ставит грань между двумя разделами. Тем самым молодой композитор, противодействуя наставнику, добивается приоритета сквозного развития формы в целом.

Ил. 9. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 2

Fig. 9. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 2



Второе замечание Балакирева относится к голосоведению. Мусоргский в разработке в партии правой руки у первого пианиста сопоставляет минорное и мажорное трезвучия *b-des-f* и *a-cis-e* (такты 140–141). Балакирев отмечает параллельные квинты *b-f* и *a-e*, ремаркой на полях коричневым карандашом: «2 квинты» и, тем самым, обращает внимание своего ученика на промахи в голосоведении.

Обратим внимание на большую, развернутую кульминационную коду, почти как вторую разработку, которая (сошлемся здесь на учебник И. В. Способина) начинается «теми же оборотами, что и сама разработка» [11, 214].

<sup>5</sup> Наш вывод основывается на визуальном изучении рукописных документов, собственноручно написанных М. А. Балакиревым. По запросу «М. А. Балакирев» в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации (<https://goskatalog.ru/portal/#/>) можно рассмотреть в увеличении цветные копии эпистолярия Балакирева. Однако тема, связанная с анализом помет Балакирева в нотных автографах его учеников, на наш взгляд, нуждается в дополнительных текстологических изысканиях.

О подобном принципе мышления, когда, с одной стороны, многое структурно строится по привычной схеме, а с другой стороны, предполагается индивидуальная интерпретация этой схемы, написал Борис Владимирович Асафьев: «*ученики, <... > сочиняющие музыку еще до усвоения правил голосоведения и гармонии, очень долго инстинктивно и упорно противятся механическому и пассивному усвоению готовых рецептов техники. <... > Мусоргский в данном отношении выступает как характерный тип композитора большой силы изобретения, упорно стремившегося охранить себя от влияния общепринятых форм-схем, от “инерции” в творчестве» [12, 34].*

Форму первой части Сонаты в целом можно характеризовать как динамическую (определение В. А. Цуккермана) [13]. Тогда как третья часть — Scherzo с Trio — структурно четко оформленная, имеющая своим истоком симфонические скерцо Бетховена, что, на наш взгляд, дополняет асафьевский вывод и не противоречит тенденциям развития и совершенствования молодого композитора.

Рассматривая Сонату in C-dur исключительно как сочинение для фортепиано в четыре руки, можно заметить, что многие характерные особенности изложения музыкального материала, например, голосоведение, запись ритма, полифонические приемы, передача мелодических линий из одной руки в другую или из одного фактурного пласта в другой оказываются до такой степени нелогичными, что их порой можно посчитать за ошибки начинающего композитора. Но только до той поры, пока это сочинение анализируется как фортепианное. Как только за точку отсчета будет принят оркестровый принцип, как переложение оркестрового опуса для фортепиано в четыре руки или даже как клавирный дирекцион будущей партитуры, тогда все кажущиеся нелогичности перестанут мешать общему впечатлению от визуального восприятия нотного текста.

Приведем несколько примеров. Во-первых, покажем, как записан аккорд (трезвучие e-moll) на первой доле такта 31 (см. ил. 10, такт 4), где заканчивается связующий раздел, а со второй половины такта начинается побочная партия. Два мелодических голоса в партии первого пианиста, записанные нотами со штилями вверх, оканчиваются четвертной длительностью. Тогда как аккомпанирующие голоса в той же партии, записанные нотами со штилями вниз, оканчиваются восьмой длительностью.

Для клавирной музыки подобная ритмически несогласованная запись заключительного аккорда была бы, очевидно, показателем невнимательности автора. Тогда как для оркестрового дирекциона при точном понимании и знании различных функций мелодических и аккомпанирующих голосов становится, напротив, грамотным окончанием двух инструментальных пластов: мелодического с более длинным и весомым окончанием (четверть) и аккомпанирующего с коротким окончанием (восьмая).

Следующий пример относится к области штриховых обозначений. В тактах с 53 по 59 обратим внимание на знак акцента, поставленный в партии первого

Ил. 10. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1 оборот  
Fig. 10. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1 reverse



пианиста под нижним голосом левой руки на звуках, попадающих на вторую половину такта. Сначала три раза выделяется  $e^1$ , затем трижды акцентирован звук  $d^1$ . Именно эти ноты записаны со штилем вниз. Налицо оркестровое двухголосие, а никак не фортепианное двухголосие, когда даже физически невероятно трудно выделить нижний звук при игре терций или кварт одной рукой. Тогда как в оркестре мягко звучащие акцентные ноты, напоминающее ударный слог человеческой речи, легко играют духовые инструменты, например, валторны.

Ил. 11. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1 оборот  
Fig. 11. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1 reverse



Еще более выразительный пример оркестрового изложения находим на первой странице автографа в партии пианиста *primo*. Приемы изложения оркестровой горизонтали и полифоническое оркестровое мышление

делают возможным как удержание звука (каким-либо инструментом), так и повтор (репетицию) этого же звука другим инструментом в другом фактурном слое. Однако подобная техника невозможна в фортепианном изложении. Поэтому вычеркивание многократно повторенных звуков и интервалов, уже занятых верхним или нижним голосом, сделано, на наш взгляд, в результате пианистического переложения многолинейной оркестровой фактуры.

Ил. 12. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1

Fig. 12. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1



Наконец, укажем на конкретные исполнительские оркестровые приемы, использованные в клавирном направлении. Речь пойдет о двух фрагментах *Allegro* (такты 62–66, 244–248), особенности фортепианного изложения которых подсказывают возможную оркестровку.

Ил. 13. Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений.

Том VIII. Фортепианные сочинения. М.–Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 57. Такты 62–66

Fig. 13. Mussorgsky M. P. Complete Works.

Volume VIII. Piano Works. M. – Leningrad, State Musical Publishing House, 1939. P. 57. Bars 62–66



Ил. 14. Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений.  
Том VIII. Фортепианные сочинения. М.–Ленинград, Государственное музыкальное  
издательство, 1939. С. 57. Такты 244–248

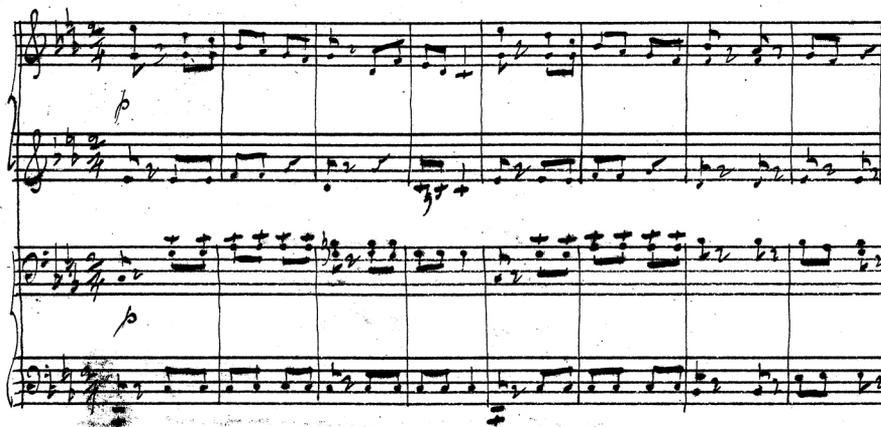
Fig. 14. Mussorgsky M. P. Complete Works.  
Volume VIII. Piano Works. M. – Leningrad, State Musical  
Publishing House, 1939. P. 57. Bars 244–248



Как мы видим, басовая партия у второго пианиста строится на октавных ходах  $D-d-D-d-D\dots$  (такты 62–66) и  $G-G_1-G-G_1-G\dots$  (такты 244–248). Основная ритмическая фигура (четверть и восьмая) повторяется, но в момент *crescendo* ритм из триольного становится двудольным. Бесперывные восьмые, повторы высокого и низкого звука создают необходимую двудольность, хотя в нотной записи вязки остаются по три ноты. Мусоргский в своем автографе под каждым нижним звуком дополнительно ставит *staccato*, тем самым акцентно выделяя именно двудольность. При этом возникает эффект гемио-лы, когда трехдольность (в верхних голосах) сопоставляется с двудольностью (в нижних голосах). В оркестре подобный тип изложения возможен во многих вариантах инструментовки.

Третья часть неоконченной Сонаты в четыре руки — Scherzo C-moll — представляет по существу переработанное и пересочиненное композитором уже в третий раз двуручное Скерцо, причем хронологическая последовательность источников до конца не выяснена. «Несмотря на то, — пишет П. А. Шатский, — 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» [4, 685]. Подтвердим мысль П. А. Шатского нашими наблюдениями передачи оркестровой фактуры посредством фортепиано. Начнем с того, что традиционная фортепианная фактура в Скерцо сведена к минимуму. Сделано это несколькими способами, главным из которых является ритмическое дублирование основного тематического материала на разных интервальных и звуковысотных уровнях, что является стандартной практикой для классического оркестрового стиля.

Ил. 15. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5 оборот  
 Fig. 15. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 5 reverse



В голосоведении встречается композиторский прием, определим его как мелодический перехват: основную тему завершает не тот голос, который ее начинал. Это заметно по графике записи: по вязкам нот, лигам и штилям в тех случаях, когда мелодический голос оказывается как бы брошенным, он не приходит к своему окончанию, как это принято в фортепианной музыке.

Ил. 16. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5 оборот  
 Fig. 16. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 5 reverse



Также стоит упомянуть ритмизированное тремоло у нижнего голоса, записанное шестнадцатыми длительностями, с последующим разрешением, что является стандартным симфоническим приемом, например, у венских классиков.

Отдельно можно сказать об артикуляционных идеях, раскрывающихся в способе записи нисходящей лавинообразной гаммы, которая передается от одного пианиста к другому с изменением приема игры, где *primo* играет в высоком регистре *non legato*, а *secondo* подхватывает в нижнем регистре уже *legato* так, словно бы происходит передача от одной оркестровой группы инструментов к другой, от одних тембров к другим.

Ил. 17. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 6

Fig. 17. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 6



Подобные закономерности и внутренние правила оркестрового мышления постоянно выявляются в рукописном подлиннике Сонаты.

Соната in C-dur для фортепиано в четыре руки является уникальным примером обращения Мусоргского к сонатной форме и сонатно-симфоническому циклу в целом. Опус удивительным образом корреспондирует с незаконченной Симфонией h-moll Клода Дебюсси, созданной в 1880, а обнаруженной (почти случайно) спустя 40 лет.

Как свидетельствует Г. А. Моисеев, сочинение представляет собой «единственный пример обращения к этому жанру в творческом наследии французского композитора» [14, 21].

По словам Н. С. Жияяева, исследователя и первого издателя музыки французского композитора, симфония сохранилось «в виде четырехручного переложения (несомненно, самого Дебюсси); но возможно, что она так и осталась

неоркестрованной и что, таким образом, четырехручный вид ее является не переложением, а подлинником» [15, 2].

Более тридцати лет спустя Дебюсси написал о ней: «*1-re symphonie, a jamais inachevee*» («первая симфония, навсегда незаконченная»)» [14, 25].

Эти же слова можно отнести и к Сонате in C-dur Модеста Петровича Мусоргского.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Мусоргский М. П.* Письма и документы. Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. — М.–Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1932. — 573 с.
2. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — Москва: Музыка, 1980. — 453 с.
3. *Хубов Г. Н.* Мусоргский. — Москва: Музыка, 1969. — 803 с.
4. *Шатский П. А.* Фортепианные пьесы М. П. Мусоргского. Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо // *Художественная культура*. — 2024. — № 4. — С. 668–696.
5. *Головинский Г. Л., Сабина М. Д.* Модест Петрович Мусоргский. — Москва: Музыка, 1998. — 730 с.
6. *Кемова К. С.* Соната для фортепиано в четыре руки в творчестве композиторов XVIII–XIX веков: исторический путь и музыкально-стилистические особенности: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 2022. — 272 с.
7. *Сорокина Е. Г.* Фортепианный дуэт. История жанра. — Москва: Музыка, 1988. — 316 с.
8. *Ламм П. А.* [Предисловие от редактора] // Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений. Том VIII. Фортепианные сочинения. — М.–Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1939.
9. *Протопопов В. В.* Вторжение вариаций в сонатную форму // *Советская музыка*. — 1959. — № 11 (252). — С. 71–76.
10. *Протопопов В. В.* История сонатной формы: Сонатная форма в русской музыке / Научный редактор Т. Н. Дубравская. — Москва: Музыка, 2010. — 440 с.
11. *Способин И. В.* Музыкальная форма. — Москва: Музыка, 1984. — 401 с.
12. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Книга первая. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 376 с.
13. *Цуккерман В. А.* Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. первый. — Москва: Советский композитор, 1970. — С. 19–120.
14. *Моисеев Г. А.* История Симфонии си минор Клода Дебюсси для фортепиано в четыре руки // *PIANO DUO XIII–XIV*. Сборник научных статей. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2016.
15. *Жилев Н.* [Предисловие] // Дебюсси К. Симфония h-moll для фортепиано в четыре руки. Редакция Н. Жилева. — Москва: Огиз Музгиз, 1933.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**И. Е. Левашев** — аспирант Российской Академии музыки имени Гнесиных.

## REFERENCES

1. *Musorgskij M. P. Pis'ma i dokumenty* [Letters and Documents]. Collected and prepared for publication by A. N. Rimsky-Korsakov with the participation of V. D. Komarova-Stasova. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1932. 573 p.
2. *Rimskij-Korsakov N. A. Letopis' moej muzykal'noj zhizni* [A chronicle of my musical life]. Moscow: Muzyka, 1980. 453 p.
3. *Hubov G. N. Musorgskij* [Musorgsky]. Moscow: Muzyka, 1969. 803 p.
4. *Shatskij P. A. Fortepiannye p'esy M. P. Musorgskogo. Stat'ja I. Tancy, opernye sceny, skerco* [Piano Pieces by M. P. Musorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo] // *Hudozhestvennaja kul'tura* [Art & Culture Studies]. 2024. No. 4. P. 668–696.
5. *Golovinskij G. L., Sabinina M. D. Modest Petrovich Musorgskij* [Modest Petrovich Musorgsky]. Moscow: Muzyka, 1998. 730 p.
6. *Kemova K. S. Sonata dlja fortepiano v chetyre ruki v tvorchestve kompozitorov XVIII–XIX vekov: istoricheskij put' i muzykal'no-stilisticheskie osobennosti: dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija* [Sonata for piano four-hands in the works of composers of the XVIII–XIX centuries : historical path and musical and stylistic features. Dissertation of the Candidate of Art History]. Moscow, 2022. 272 p.
7. *Sorokina E. G. Fortepiannyj dujet. Istorija zhanra* [Piano Duet. History of the genre]. Moscow: Muzyka, 1988. 316 p.
8. *Lamm P. A. Predislovie ot redaktora* [Preface by the editor] // *Musorgskij M. P. Polnoe sobranie sochinenij. Tom VIII. Fortepiannye sochinenija* [M. P. Musorgsky's Complete Works. Volume VIII. Piano works]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1939.
9. *Protopopov V. V. Vtorzhenie variacij v sonatnuju formu* [The intrusion of variations into sonata form] // *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music]. 1959. No. 11 (252). P. 71–76.
10. *Protopopov V. V. Istorija sonatnoj formy: Sonatnaja forma v ruskoj muzyke* [History of Sonata Form: Sonata Form in Russian Music] / Scholarly editor T. N. Dubravskaja. Moscow: Muzyka, 2010. 440 p.
11. *Sposobin I. V. Muzykal'naja forma* [Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1984. 401 p.
12. *Asaf'ev B. V. Muzykal'naja forma kak process* [Musical form as a process]. Book one. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
13. *Cukkerman V. A. Dinamicheskij princip v muzykal'noj forme* [Dynamic principle in musical form] // *Cukkerman V. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i jetjudy* [Musical-theoretical essays and etudes]. Issue 1. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1970. P. 19–120.
14. *Moiseev G. A. Istorija Simfonii si minor Kloda Debjussi dlja fortepiano v chetyre ruki* [History of Claude Debussy's Symphony in B minor for piano four hands] // *PIANO DUO XIII–XIV. Collection of scholarly articles. Petrozavodsk: Izdatel'stvo PetrGU, 2016.*
15. *Zhiljaev N. Predislovie* [Foreword] // *Debjussi K. Simfoniya h-moll dlja fortepiano v chetyre ruki* [Symphony in B minor for piano four-hands]. Ed. by N. Zhiljaev. Moscow: Ogiz Muzgiz, 1933.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Ivan E. Levashev** — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 17.04.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 28.05.2025