

# Nr. 5 Ballett der unausgeschlüpften Küken

Scherzino  
Vivo, leggiero

pp  
una corda

Measures 1-4: The piece begins in the right hand with a series of chords, each marked with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The left hand provides a simple accompaniment of chords. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Measures 5-8: The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 5 and a triplet of eighth notes in measure 8. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 9-12: Similar to the first system, the right hand has chords with fermatas, and the left hand has a simple accompaniment. The dynamic remains *pp*.

Measures 13-16: The right hand continues with melodic eighth-note patterns, and the left hand provides accompaniment. The dynamic remains *pp*.

mf  
cresc. . .

Measures 17-20: The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 17 and a triplet of eighth notes in measure 18. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic is *mf* and there is a *cresc.* marking. The piece ends with a fermata in the right hand.

## Vorwort

Der Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ („Kartinki ss wysstawki“) ist das einzige Werk für Klavier von unbestritten überragender Bedeutung, das Modest P. Mussorgskij (1839–1881) geschrieben hat. Angeregt dazu wurde der Komponist durch eine Ausstellung von Bildern und Zeichnungen des Architekten und Zeichners Viktor Hartmann (1842–1873), die man 1874 posthum zu dessen Gedenken veranstaltete. Mussorgskij und Hartmann waren seit etwa Mitte 1870 befreundet. Sie hatten sich durch die Vermittlung ihres gemeinsamen Freundes und Mentors Wladimir W. Stassow (1824–1906) kennen gelernt, dem Mussorgskij das Werk ja auch widmete. Alfred Frankenstein hat in *The Musical Quarterly*, Jahrgang 25 (Juli 1939) in seinem erschöpfenden Artikel „Victor Hartmann and Modeste Musorgsky“ die Bilder, die Mussorgskij inspirierten, ausfindig gemacht und beschrieben. Nicht alle Vorlagen ließen sich ermitteln, immerhin besitzen wir heute sechs in Reproduktionen greifbare Blätter Hartmanns. Sie sind dem Faksimile des Autographs (M. Mussorgskij, Bilder einer Ausstellung. Für Klavier. Faksimile, hg. v. Emilia Fried, Moskau 1975) beigegeben.

Mussorgskij hat das Autograph, wie es seiner Gewohnheit entspricht, am Ende genau datiert und signiert: „M. Mussorgskij, 22. Juni 1874 in Petersburg“. Das Titelblatt ist mit fünf Zeilen beschrieben: „Gewidmet Wladimir Wassiliewitsch Stassow. / „Bilder einer Ausstellung“ – / Erinnerungen an Viktor Hartmann. / Von M. Mussorgskij. – / 1874.“ Daneben lässt sich noch der zunächst vorgesehene Titel des Zyklus, „Hartmann“, erkennen sowie Mussorgskijs Namenszug. Darüber hinaus hat Mussorgskij in der unteren linken Ecke schräg hinzugeschrieben: „Ihnen, généralissime, dem Organisator der Ausstellung, im Gedächtnis an unseren lieben Viktor, 27. Juni.“ Diese Zeilen zeigen, dass der Komponist sein Autograph fünf Tage nach Beendigung der Nieder-

schrift Stassow geschenkt hat. Stassow war Leiter der Handschriften-Abteilung der Kaiserlichen Bibliothek (heute Staatsbibliothek) St. Petersburg; er hat alle ihm erreichbaren Handschriften Mussorgskijs dort gesammelt, natürlich auch die zunächst in seinem Privatbesitz befindlichen wie diejenige der „Bilder einer Ausstellung“.

In der rechten unteren Ecke steht mit blauem Farbstift vermerkt: „Zum Druck – 26. Juli 74. Mussorgskij.“ Mit diesem Stift hat Mussorgskij auch die Seiten durchgezählt, was also zum Zeitpunkt des Vermerks vorne auf dem Titelblatt geschehen sein könnte. Auch die beiden größeren Änderungen im Notentext, acht Takte in Nr. 9 *Die Hütte auf Hühnerfüßen* und zwei Akkoladen in Nr. 10 *Das Heldentor*, sind mit diesem Stift paginiert, so dass es nahe liegt zu schließen, Mussorgskij habe sie erst nachträglich, eben etwa einen Monat nach der Datierung des Autographs, vorgenommen. Der Komponist hat also die Stassow gewidmete Handschrift als Stichvorlage für eine geplante Veröffentlichung gekennzeichnet. Aus Gründen, die man annehmen, aber nicht belegen kann, ist es zu dieser Drucklegung zu Mussorgskijs Lebzeiten nicht gekommen. Mussorgskij war immer mehr am Komponieren als an seinem Nachruhm und seinem materiellen Vorteil interessiert; gerade im Jahre 1874 beginnt eine Periode intensivster und reichster Arbeit an einer neuen Oper und an einer ganzen Reihe von Liedern. Es wäre durchaus möglich, dass er das – gewiss von Stassow begonnene – Projekt des Druckes vor lauter neuer Arbeit nicht vorangetrieben hat. Später, als es ihm gesundheitlich, materiell und sozial zusehends schlechter ging, könnte es dafür zu spät gewesen sein. Wir verfahren daher ganz in des Komponisten Sinn, wenn wir sein Autograph dieser Ausgabe als einzige Quelle zu Grunde legen. Der Notentext der Gesamtausgabe (Hg. Paul Lamm) wurde konsultiert. Die Erstausgabe mit einem von N. Rimskij-Korssakow stark überarbeiteten Notentext erschien bei W. Bessel in Petersburg 1886. Sie ist als Dokument für die Bearbeitungstätigkeit Rimskij-Korssakows

interessant, jedoch als Quelle für die Komposition unmaßgeblich. Die Lenin-Bibliothek, Moskau, hat uns freundlicherweise eine Fotokopie dieser Erstausgabe übersandt.

Das Autograph ist sauber, ja fast in Schönschrift geschrieben. Auch dies entspricht Mussorgskijs Gepflogenheit, der die Feder immer mit geradezu beamtenhafter Pedanterie handhabte. Notendurchstreichungen kommen dennoch vor. Der Komponist skizzierte so gut wie nie, komponierte alles am Klavier, und bei der Niederschrift kamen sowohl Verschreiber als auch kleine neue Einfälle vor, die dann doch wieder verworfen wurden. Sehr häufig handelt es sich auch um Unsicherheiten in der Notierung und Veränderungen zum Zwecke besserer Lesbarkeit. Diese Durchstreichungen sind weder für das Nachverfolgen des Entstehungsprozesses noch für Spekulationen über Mussorgskijs kompositorische Intentionen ergiebig. In den Bemerkungen am Ende des Bandes wird auf die Durchstreichungen jeweils hingewiesen. Sie sind in dem einschlägigen Band der Gesamtausgabe in Fußnoten abgedruckt. Die *Textdurchstreichung* im Titel von Nr. 7 *Limoges* wird hingegen in den Bemerkungen vollständig angeführt, weil sie etwas über Mussorgskijs plastische Vorstellungskraft aussagt, die sich besonders auf sprechende und im Sprechen agierende Menschen bezog.

Das hier vorgelegte Notenbild entspricht möglichst getreu dem Bild von Mussorgskijs Notenschrift. Nicht alles an ihr leuchtet unmittelbar ein. Warum hat Mussorgskij zum Beispiel den „Promenaden“ nach *Gnomus* und nach *Il vecchio Castello* keine Generalvorzeichen gegeben, sondern alle Vorzeichnungen individuell gesetzt? Oder warum hat er z.B. in *Bydlo* T. 21 ff. Noten doppelt notiert, die man ja doch nur einmal anschlagen kann? Solche „Umständlichkeiten“ der Schreibweise scheinen von einer suggestiven Vorstellungskraft hervorgebracht zu sein (der schwere, von Ochsen gezogene Karren *Bydlo* zum Beispiel kann gar nicht schwer genug notiert werden). Es würde das Spiel nicht erleichtern, verzichtete

man auf diese Eigentümlichkeiten und setzte an deren Stelle eine rationale, aber blasse konventionelle Notierung. Mussorgskij erreichte niemals Professionalität im Notenschreiben in dem Sinne, dass er stets die kürzeste und klarste Notierung gefunden hätte. Dafür aber geben seine Eigenarten, die sich sogar manchmal zu Fehlern verfestigen können, oft Hinweise auf das musikalisch Intendierte. Ergänzungen von offensichtlich Vergessenem werden ohne Kommentar im Notentext in Klammern vorgenommen, alle Warnungsakzidentien, sie mögen in der Handschrift stehen oder nicht, werden ohne Klammern vorgezeichnet; aus dem Notentext nicht unmittelbar zu Erschließendes ist weitgehend in den Bemerkungen am Ende des Bandes kommentiert; die Bogensetzung wurde an Stellen, wo dies möglich war, stillschweigend nach heutiger Norm korrigiert. Klammern in den Kopftiteln stammen vom Komponisten.

Annelore Engel, Hamburg, half bei der Übersetzung der russischen Textteile, wofür ihr an dieser Stelle gedankt sei.

München, Sommer 1992  
Petra Weber-Bockholdt

## Preface

The cycle “Pictures at an Exhibition” (“Kartinki ss vīstavki”), by Modest Musorgsky (1839–1881), is the composer’s only unquestionably significant work for the piano. Musorgsky was inspired to create this masterpiece by a posthumous exhibition, held in 1874, of paintings and drawings by the architect and illustrator Victor Hartmann (1842–1873). Musorgsky and Hartmann had been friends from around mid-1870, when they were introduced to each other by their common friend and mentor Vladimir V. Stasov (1824–1906), to whom the work is also dedicated. In an exhaustive study “Victor Hartmann and Modeste Musorgsky” for *The Musical*

*Quarterly* (volume 25, July 1939), Alfred Frankenstein located and described the paintings which kindled the composer’s imagination. Though not all the originals could be identified, six of Hartmann’s pictures are at least available in reproduction. They can be found in a facsimile publication of the autograph manuscript edited by Emilia Fried (Moscow, 1975).

As was his habit, Musorgsky ended the autograph with his signature and a precise date of completion: Petersburg, 22 June 1874. The title page is inscribed with five lines in the composer’s hand: “Dedicated to Vladimir Vasilievich Stasov / “Pictures at an Exhibition” – / Recollections of Victor Hartmann. / By M. Musorgsky. – / 1874.” Alongside these lines one can still make out the title originally intended for the cycle – “Hartmann” – as well as Musorgsky’s signature. Moreover, written diagonally in the lower left-hand corner, the composer added: “To you, généralissime, the organizer of the exhibition, in memory of our beloved Victor, 27 June.” These lines reveal that Musorgsky presented his autograph to Stasov five days after writing out the fair copy. Stasov was the director of the manuscript division of the Imperial Library (today the State Library) in St. Petersburg. Here he collected all the Musorgsky manuscripts available to him, including, of course, those such as “Pictures at an Exhibition” which were originally part of his private collection.

The lower right-hand corner contains the following annotation in blue pencil: “to the printers – 26 July 74. Musorgsky.” The same pencil was used for the enumeration of the pages, which therefore may have taken place on the date given on the title page. The two major alterations to the musical text, the eight bars in No. 9 *The Hut on Chicken’s Legs* and two systems in No. 10 *The Heroic Gate*, are also paginated with this pencil, suggesting that Musorgsky did not add them until a later date, namely one month after dating the autograph. Thus, the manuscript intended for Stasov was marked by the composer as an engraver’s copy for a projected publication. For

undocumented but inferable reasons, this publication never took place during the composer’s lifetime. Musorgsky was always more concerned with the act of composition than with his posthumous reputation or material advantage, and the year 1874 initiated a highly active and productive period of work on a new opera and a whole series of lieder. It is entirely possible that he failed to pursue the publication of this work, doubtless instigated by Stasov, because of his many new projects. Later, as his material, social and physical condition increasingly deteriorated, it may have been too late. We are therefore fully in accord with the composer’s intentions when we use his autograph as the sole source for our edition. The musical text given in the Complete Edition of Musorgsky’s works, edited by Paul Lamm, has also been consulted. The first edition, in a reading heavily revised by Rimsky-Korsakov, was published in 1886 by W. Bessel in St. Petersburg. While interesting as a document on Rimsky-Korsakov’s activities as an arranger, it has no textual authority for Musorgsky’s piece. The Lenin Library in Moscow kindly provided a photocopy of this first edition.

The autograph is neatly written, indeed almost calligraphic. This, too, is in keeping with Musorgsky’s habit of treating his penmanship virtually with the pedantry of a petty bureaucrat. Still, a number of notes have been crossed out. The composer almost never made sketches, composing everything at the piano, and while writing out the fair copy a number of errors of haste crept in as well as minor new ideas which were then rejected after all. In many instances these have to do with uncertainties of notation and changes for improved legibility. The deletions have little bearing on Musorgsky’s creative process, nor do they permit speculations on his artistic intentions. They are listed in the editorial comments at the end of this volume, and appear in footnotes in the relevant volume of the Complete Edition. In contrast, the textual deletion in the title of No. 7, *Limoges*, is discussed in detail in the Comments as it is revealing of Mu-

sorgsky's pictorial imagination, particularly as applied to people speaking or gesticulating in conversation.

The musical text of our edition reflects Musorgsky's manuscript as faithfully as possible. Not every aspect of the latter is immediately intelligible. Why, for example, did the composer fail to supply key signatures for the "Promenades" following *Gnomus* and *Il vecchio Castello*, writing out all the accidentals instead? Again, why did he duplicate the notes in M. 21 ff. of *Bydlo* although they can only be struck once? This "clumsiness" of notation seems to be the product of a vivid imagination: the ponderous ox-drawn cart *Bydlo* cannot be notated ponderously enough. To remove these peculiarities and substitute a rational but bland and conventional notation would not simplify the work's performance. Musorgsky never attained professional standards in musical notation in the sense of finding the clearest and most concise manner of writing down his thoughts. In compensation, his eccentricities, some of them even downright errors, often provide clues to his musical intentions. Signs obviously omitted by mistake have been added to the text in parentheses without further comment. All warning accidentals, whether or not found in the manuscript, are entered without parentheses. Passages not readily comprehensible from the musical text alone are largely dealt with in the Comments at the end of this volume. Wherever feasible, the phrasing has been adapted without comment to conform with modern standards. Parentheses in the headings of these pieces are the composer's own.

Assistance in the translation of the Russian texts was supplied by Annelore Engel of Hamburg, to whom the editor wishes to express her thanks.

Munich, summer 1992  
Petra Weber-Bockholdt

## Préface

La suite «Tableaux d'une exposition» («Kartinki ss vysstavki») est la seule œuvre pour piano d'une valeur incontestée que Modest P. Moussorgski (1839–1881) ait jamais écrite. C'est à la suite d'une exposition posthume de peintures et dessins de l'architecte et dessinateur Viktor Hartmann (1842–1873), organisée en 1874 à la mémoire de l'artiste, que le compositeur a eu l'idée d'écrire ce cycle pour piano. Moussorgski et Hartmann s'étaient liés d'amitié vers le milieu des années 70, par l'entremise de leur mentor et ami commun, Vladimir V. Stassov (1824–1906), auquel Moussorgski a dédié l'œuvre. Dans *The Musical Quarterly*, 25<sup>ème</sup> année (juillet 1939), Alfred Frankenstein décrit en détail dans son article «Victor Hartmann and Modeste Musorgsky» les tableaux et dessins, retrouvés par ses soins, dont Moussorgski s'est inspiré. Il n'a pas été possible de réunir toutes ces œuvres, mais nous possédons néanmoins aujourd'hui six feuilles de Hartmann, disponibles sous forme de reproductions. Elles sont jointes au fac-similé de l'autographe (M. Moussorgski, Tableaux d'une exposition. Pour piano. Fac-similé, éd. par Emilia Fried, Moscou, 1975).

Conformément à l'habitude de Moussorgski, l'autographe est exactement daté et signé à la fin: «M. Mussorgskij, 22 juin 1874, Pétersbourg». La page de titre comporte cinq lignes: «Dédié à Vladimir Vassilievitch Stassov. / «Tableaux d'une exposition» – / En souvenir de Victor Hartmann. / De M. Mussorgskij. – / 1874.» On peut encore discerner à côté le titre initialement prévu pour le cycle, «Hartmann», ainsi que la signature Moussorgski. En outre, le compositeur a ajouté en bas dans le coin gauche, en biais: «A vous, généralissime, l'organisateur de l'exposition, à la mémoire de notre cher Victor, 27 juin.» Ces lignes prouvent que le compositeur a fait cadeau de son autographe à Stassov 5 jours après l'avoir terminé. Stassov était directeur du service des manuscrits de la Bibliothèque Impériale (aujourd'hui Bi-

bliothèque Nationale) de Saint-Pétersbourg; il a rassemblé dans ce service tous les autographes de Moussorgski qu'il avait pu réunir, en premier bien sûr ceux, comme les «Tableaux d'une exposition», qu'il possédait à titre personnel.

En bas également, dans le coin droit, on trouve, écrite au crayon bleu, la mention suivante: «Pour impression – 26 juillet 74. Mussorgskij.» C'est avec ce même crayon que Moussorgski a numéroté les pages, opération qu'il aurait donc pu effectuer en même temps que la mention portée sur la page de titre. Les deux corrections importantes du texte musical – 8 mesures dans le N° 9, *La cabane sur des pattes de poule*, et 2 accolades dans le N° 10, *La porte de Kiev* – sont aussi notées avec ce crayon, ce qui permettrait de déduire que Moussorgski a effectué ces corrections après coup, un mois environ après la datation de l'autographe. Le compositeur a par conséquent expressément désigné comme modèle de gravure pour une édition ultérieure le manuscrit offert à Stassov. Pour des raisons que l'on peut imaginer mais non prouver, la mise sous presse n'a jamais eu lieu du vivant de Moussorgski. Il s'est toujours montré plus intéressé par la composition même que par sa renommée posthume et son avantage matériel: c'est en 1874 justement que débute pour lui une période de travail très intense et fécond, consacré à un nouvel opéra et à une série de mélodies. Il est tout à fait plausible que, surchargé de travail, il n'ait pas eu le loisir de mener à bien ce projet d'édition, dont certes Stassov avait eu la primeur, et qu'il ait été trop tard ensuite, alors que sa santé se détériorait de plus en plus et que sa situation matérielle et sociale se dégradait. Nous agissons donc pleinement dans l'esprit du compositeur en retenant son autographe comme unique source de la présente édition. Nous avons consulté pour notre travail d'édition le texte de l'édition complète, éd. par Paul Lamm. La première édition, dont le texte musical a été fortement remanié par Rimski-Korsakov, est parue en 1886 à Saint-Pétersbourg, chez W. Bessel. Elle est intéressante en soi,

en tant que document relatif au travail d'arrangement de Rimski-Korsakov, mais elle ne présente aucun intérêt en tant que source des *Tableaux*. La Bibliothèque Lénine, de Moscou, nous a très aimablement fait parvenir une photocopie de la dite première édition.

L'autographe est écrit très soigneusement, d'une écriture quasi calligraphique. Ceci correspond aussi aux habitudes de Moussorgski, qui maniait pour ainsi dire la plume avec la pédanterie d'un bureaucrate. L'autographe comporte cependant un certain nombre de corrections du texte musical. Le compositeur ne réalisait pratiquement jamais d'esquisses; il composait directement au piano et ses mises au propre comportent aussi bien des erreurs d'écriture que de légères modifications dues à des «travaux» finalement rejetés. Très fréquemment aussi, il s'agit d'incertitudes de notation et d'améliorations destinées à faciliter la lecture. Ces ratures et corrections ne sont d'aucun enseignement en ce qui concerne la genèse de l'œuvre ou l'analyse des intentions de Moussorgski du point de vue composition. Les Remarques à la fin du volume signalent les corrections effectuées par le compositeur. Elles sont reproduites sous

forme de notes en bas de page dans le volume correspondant de l'édition complète. La correction effectuée par Moussorgski dans le titre du N° 7 – *Limoges* – est par contre reprise entièrement dans les Remarques dans la mesure où elle révélatrice de l'imagination plastique du compositeur, orientée spécialement sur les individus parlant et agissant.

Le texte musical de cette édition se conforme de façon aussi fidèle que possible à la notation de Moussorgski. Celle-ci n'est pas toujours des plus évidentes. Pourquoi par exemple Moussorgski n'a-t-il pas indiqué d'armure à la clé pour les «Promenades» suivant *Gnomus* et *Il vecchio Castello* et noté à la place chaque altération individuellement? Ou encore, pourquoi a-t-il dans *Bydlo* m. 21 et ss., noté des doubles notes alors qu'elles ne peuvent être frappées qu'une seule fois? De telles «complications» semblent provenir chez Moussorgski d'une imagination suggestive (c'est ainsi p. ex. que le lourd chariot *Bydlo* tiré par des bœufs réclame une notation aussi lourde que possible). L'exécution ne s'en trouverait pas pour autant facilitée si l'on renonçait à ces singularités et les remplaçait par une notation conventionnelle, certes rationnelle mais beaucoup

plus fade. Moussorgski n'a jamais atteint en matière de notation ce professionnalisme qui lui aurait fait trouver constamment la notation la plus courte et la plus claire. En revanche, ses particularités d'écriture, qui peuvent même parfois devenir de véritables fautes, sont souvent révélatrices de l'intention musicale. Les rajouts concernant des oublis manifestes sont placés simplement entre parenthèses dans le texte, sans commentaire particulier; toutes les altérations accidentelles à valeur d'avertissement sont notées sans parenthèses, qu'elles se trouvent ou non dans l'autographe. Les éléments ne pouvant être directement déduits du texte même font l'objet d'un commentaire dans les Remarques à la fin du volume; le tracé original des liaisons a été simplement remplacé, là où c'était possible, conformément aux règles de notation actuelles. Les parenthèses accompagnant les titres proviennent du compositeur.

L'éditrice remercie ici expressément Annelore Engel (Hambourg) pour l'aide qu'elle a apportée à la traduction des passages rédigés en russe.

Munich, été 1992  
Petra Weber-Bockholdt