

ОГЛАВЛЕНИЕ

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ».

Феномен бесконечности интерпретаций цикла М. П. Мусоргского6

«Картинки с выставки» М. П. Мусоргского в инструментовке

А. Н. Афанасьева для русского народного оркестра.

Комментарии к партитуре 10

«Картинки с выставки» М. П. Мусоргского как учебный материал

в классе дирижирования. Практические рекомендации 16

Приложение

Состав оркестра..... 22

Прогулка / Promenade 23

№ 1. Гном / Gnomus..... 28

№ 2. Старый замок / Il vecchio castello..... 43

№ 3. Тюльерийский сад / Tuileries 58

№ 4. Быдло / Bydlo..... 65

№ 5. Балет невылупившихся птенцов /

Ballet des poussins dans leurs coques 74

№ 6. Два еврея, богатый и бедный / Samuel Goldenberg und Schmuyle 81

Прогулка / Promenade 92

№ 7. Лимож. Рынок / Limoges. Le marche 98

№ 8. Катакомбы / Catacombae 110

№ 9. Избушка на курьих ножках / La cabane sur des pattes de poule..... 117

№ 10. Богатырские ворота / La grande porte 140

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ».

Феномен бесконечности интерпретаций цикла

М. П. Мусоргского

Трудно найти какое-либо музыкальное произведение, представленное в таком многообразии редакций, инструментальных версий и исполнительских трактовок, как фортепианный цикл «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского. Существует более сорока вариантов этого сочинения для различных оркестровых и ансамблевых инструментальных составов; авторитетный каталог грамзаписей классической музыки Red Classical Catalogue дает список 69 интерпретаций разными оркестрами и дирижерами «Картинок с выставки» в оркестровке М. Равеля при том, что существует множество аудио- и видеозаписей этого цикла в других инструментальных версиях и жанрах искусства, весьма далёких от первоначального авторского воплощения¹.

В числе прочих можно отметить постановку Василия Кандинского в Театре Фридриха в Дессау (4.04.1928) где исполняемая на фортепиано музыка звучала «с собственными декорациями и героями — светом, цветом и геометрическими формами»; балет «Картинки с выставки», поставленный в музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко балетмейстером Федором Лопуховым В 1963 году. В США, Японии, Франции, СССР были созданы талантливые мультфильмы на темы «Картинок с выставки». Концертное исполнение «Картинок» осуществляет культовая рок-группа «Emerson, Lake & Palmer» (1971), баянист-виртуоз Фридрих Липс делает студийную запись цикла (1987), в 2005 году издательство «Музыка» публикует цикл М.П. Мусоргского в переложении В. Г. Соколова для детского (женского) хора (авторы текстов Эм. Александрова и Л. Дымова)...

Всего не перечесать! В разнообразие исполнительских редакций внесли свою лепту и выдающиеся пианисты-исполнители. В 1951 году Владимир Горовиц представляет исполнительскую редакцию «Картинок с выставки» основанную на оркестровом переложении (!) М. Равеля, в 1958 году этот фортепианный цикл исполняет Святослав Рихтер — в редакции П. Ламма, основанной на оригинальном, авторском тексте М. П. Мусоргского (был опубликован в 1931 году издательством «Музгиз» к 50-летию со дня смерти автора).

¹ Некоторые дирижёры вносили свои изменения и в оркестровку М. Равеля, как например, А. Тосканини или Н. Голованов. В 1954 году свою оркестровку «Картинок с выставки» сделал российский дирижёр С. П. Горчаков (1905–1976). От инструментовки Равеля её отличает большее количество духовых инструментов. Эта версия, как отмечают специалисты, «ровнее и мрачнее», она «полна русской мощи и мужественного величия».

В чем причина этого удивительного феномена — сочинения, парадоксального в сочетании своей уникальности и, в то же время, множественности вариантов? Не получившее широкой признательности при жизни автора, оно впоследствии стало рекордсменом по количеству исполнительских редакций, инструментовок на самые разные оркестровые составы и переложений не только для различных инструментов, но даже для хоров и солистов. Чтобы лучше оценить масштабы этой поистине «геометрической прогрессии», можно отметить наиболее известные исторические факты появления новых версий «Картинок с выставки», их хронологию и географию.

Все «Картинки» были написаны М. П. Мусоргским на творческом подъёме всего за три недели. Поводом для их появления стало посещение композитором посмертной выставки работ Виктора Гартмана¹, с которым он познакомился в 1870 году. На этой выставке, организованной в Санкт-Петербурге по инициативе В. В. Стасова, было представлено около 400 авторских работ. Впечатления от увиденных картин в сочетании с личными переживаниями о безвременно ушедшем горячо любимом товарище (В. Гартман умер в возрасте 39 лет) и, конечно, творческий гений самобытного композитора — всё это нашло воплощение в форме оригинального цикла из отдельных пьес и своеобразных музыкальных прогулок по экспозиции. В результате получилась серия из 10 музыкальных картин и связующих интермедий, отражающих не столько изображённые предметы и сюжеты, сколько безграничный полет фантазии художника-музыканта.

Цикл, посвященный В. В. Стасову, был закончен в 1874 году (судя по авторской надписи на рукописи), но опубликован уже после смерти М. П. Мусоргского в 1886 году в редакции Н.А. Римского-Корсакова. Эта публикация не вполне точно соответствовала авторской рукописи; считалось, что ноты М. П. Мусоргского содержат ошибки и упущения, которые необходимо исправить. Через год вышло второе издание, уже с предисловием В. В. Стасова. Однако широкой известности произведение тогда не получило — далеко не все исполнители принимали острохарактерный пианизм М. П. Мусоргского (который по свидетельству современников блестяще владел фортепиано). В «Картинках» не находили «привычной» виртуозности, считая их «неконцертными».

С целью популяризации этого сочинения Н. А. Римский-Корсаков в качестве задания предложил своему ученику Михаилу Тушмалову сделать инструментовку нескольких (7) номеров для симфонического оркестра; оркестровый вариант был издан под названием «Картинки». 30 ноября

¹ Виктор Александрович Гартман (23 апреля [5 мая] 1834, Санкт-Петербург — 23 июля [4 августа] 1873, с. Киреево, Московская губерния) — русский архитектор, сценограф, художник и орнаментист, один из основоположников русского стиля в архитектуре.

1891 года Н. А. Римский-Корсаков уже дирижировал их исполнением в Петербурге. В таком виде «Картинки» довольно часто звучали в Петербурге и Павловске, причём финал («Богатырские ворота») исполнялся оркестром и как отдельная пьеса. Этот опыт, хотя и вошел в историю музыки как первая попытка оркестровки «Картинок», но не вошел в оркестровый репертуар¹.

В 1900 году было сделано переложение оркестровой версии М. Тушмалова для фортепиано в четыре руки, в феврале 1903 молодой пианист Г. Н. Беклемишев представил «Картинки с выставки» московской публике — это считается первым концертным исполнением цикла. В 1905 «Картинки» прозвучали в Париже на лекции Мишеля Кальвокоресси² о М. П. Мусоргском. Спустя 17 лет, в 1922 году Кальвокоресси уговаривает сделать инструментовку цикла М. П. Мусоргского (в редакции Н. А. Римского-Корсакова) французского композитора Мориса Равеля, на что последний соглашается в надежде на последующее исполнение «Картинок с выставки» дирижером Сергеем Кусевицким³, который и продирижировал премьерой оркестровой версии в Париже 19 октября 1922 года⁴ (партитура была впервые издана Российским музыкальным издательством в Париже в 1927 году), а в 1930-м осуществил первую в истории грамзапись этого сочинения с Бостонским симфоническим оркестром. Примечательно, что в том же 1922 году, за несколько месяцев до парижской премьеры «Картинок» оркестровку этого сочинения сделал Лео Фунтек, словенский композитор, живущий в Финляндии, а за 7 лет до этого, в 1915-м английский дирижер Генри Вуд исполняет «Картинки с выставки» в инструментовке М. Тушмалова, а затем сам оркеструет это сочинение М. П. Мусоргского с целью дальнейшего включения в программы популярных в Лондоне «Променад-концертов».

¹ Справедливости ради, следует сказать, что эта версия имеется в записи, которую в 1980 году осуществил Мюнхенский филармонический оркестр под управлением Марка Андреа (Acanta DC22128).

² Мишель Димитри Кальвокоресси (фр. Michel Dimitri Calvocoressi; 2 октября 1877, Марсель — 1 февраля 1944, Лондон) — франко-британский музыковед греческого происхождения. Автор ряда книг, в том числе «Русская музыка» (фр. La Musique russe; Париж, 1907), «Мастера русской музыки» (англ. Masters of Russian Music, Лондон, 1936). Отдельные монографии Кальвокоресси посвятил М. П. Мусоргскому (1908), М. И. Глинке (1911).

³ Сергей Александрович Кусевицкий, 1874 (Вышний Волочек, Тверская губерния, Российская империя) — 1951 (Бостон, штат Массачусетс, США) — русский и американский контрабасист и дирижер. Под управлением Кусевицкого в 1921–1928 гг. в Париже проходили ежегодные симфонические «Концерты Кусевицкого», в 1924–1949 гг. руководитель Бостонского симфонического оркестра.

⁴ Французский музыковед Анри Прюньер (1886–1942) указывает другую дату премьеры — 8 мая 1922 года, российский и американский музыковед Николай Слонимский (1894–1995) в книге «Music since 1900» указывает 3 мая 1923 года как дату первого исполнения, состоявшегося в Париже под управлением С. Кусевицкого.

Вне зависимости от времени и национальности музыкантов-интерпретаторов привлекает уникальная по искренности, мощная энергетика сочинений М. П. Мусоргского, определяющая творческий потенциал его музыки для исполнителей. Измерить в физических величинах мощность этой «творческой энергетике» М. П. Мусоргского невозможно, в музыке это можно только почувствовать. Но это проявляется и фиксируется в эмоциональности его эпистолярного стиля — в текстовом выражении она становится буквально физически осязаемой. В качестве примера можно привести цитату из письма М. П. Мусоргского к В.В. Стасову, написанного 2.08.1873, спустя всего неделю после смерти Гартмана (23.07.1873 г.): *«...Нас, дураков, обыкновенно утешают в таких случаях мудрые: “его” не существует, но то, что он успел сделать, существует и будет существовать; а мол, многие ли люди имеют такую счастливую долю — не быть забытыми. Опять биток (с хреном для слезы) из человеческого самолюбия. Да чёрт с твоею мудростью! Если “он” не попусту жил, а создавал, так каким же негодяем надо быть, чтобы с наслаждением “утешения” примиряться с тем, что “он” перестал создавать. Нет и не может быть покоя, нет и не должно быть утешений — это дрябло...»*¹. А вот в каких словах-эмоциях он рассказывает о работе над «Картинками» в письме Стасову летом следующего года (Петербург, 12 или 19 июня 1874): *«Мой дорогой generalissime, Гартман кипит, как кипел “Борис”, — звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге <...> Хочу скорее и надёжнее сделать. Моя физиономия в интермедах видна. До сих пор считаю удачным...»*².

Очевидно, что предложенный список исполнительских редакций, инструментальных версий и оркестровок далеко не полон, более того, он постоянно расширяется. Подвести черту здесь невозможно, музыка М. П. Мусоргского — не окончательный, единственный вариант авторской мысли, но неиссякаемый источник творческого вдохновения, ориентирующий исполнителя на собственные толкования авторского замысла.

Предлагаемая здесь оркестровая версия «Картинок с выставки» в инструментовке для русского народного оркестра — не просто ещё один вариант реализации авторского замысла М. П. Мусоргского. В данном случае оркестровая версия цикла фортепианных пьес рекомендуется в качестве учебного материала для демонстрации различных способов инструментовки с использованием исполнительских возможностей отдельных инструментов русского народного оркестра. Кроме того, представленная партитура содержит весьма полезный материал для освоения навыков практического дирижирования — в классе с концертмейстером и с учебным оркестром соответствующего нормативного состава. То, что

¹ Мусоргский М. П. Литературное наследие [Текст] / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекеллис ; Под общ. ред. М. С. Пекелиса. — Москва : Музыка, 1971–1972. — С. 159.

² Там же. — С. 178.

гениальное сочинение М. П. Мусоргского в нашем случае рассматривается и в качестве учебного материала, отнюдь не умаляет его значения, скорее наоборот, позволяет реализовать в том числе и его учебно-воспитательный потенциал. Известно, что любая информация усваивается намного результативнее в эмоционально предрасположенном состоянии — яркие и глубокие по своей художественной выразительности образы музыки М. П. Мусоргского этому весьма способствуют. Настоящее издание содержит набор отдельных рекомендаций на примерах оркестровки конкретного музыкального произведения для определенного оркестрового состава и может быть рекомендовано студентам народных отделений средних и высших музыкальных учебных заведений как учебное пособие по предметам «Инструментовка», «Инструментоведение», «Дирижирование», «Оркестровый класс», «Чтение оркестровых партитур», «Изучение оркестровых сложностей», «Работа с оркестровыми партиями».

**«Картинки с выставки» М. П. Мусоргского
в инструментовке А. Н. Афанасьева
для русского народного оркестра.
Комментарии к партитуре.**

Не будет преувеличением сказать, что значение инструментовки во многом является определяющим в судьбе музыкального сочинения, предназначенного для коллективного исполнения, а иногда и самого произведения, изначально написанного композитором для отдельного инструмента. Именно так случилось с фортепианным циклом М. П. Мусоргского «Картинки с выставки», получившим мировое признание благодаря своим оркестровым версиям. Инструментовка для русского народного оркестра этого цикла разнохарактерных фортепианных пьес — ещё одна возможность по-новому раскрыть замысел великого русского композитора. Надо сказать, что представляемая партитура в инструментовке А. Н. Афанасьева — далеко не единственная оркестровка «Картинок» для русского народного оркестра. Продолжая перечень уже названных версий, в качестве примеров можно назвать инструментовку для большого состава оркестра им. В. В. Андреева Ленинградского радио, сделанную В. Т. Бояшовым (1935–2017, с 1955 года — артист Андреевского оркестра). Свою версию с солирующим фортепиано исполняет Государственный Русский концертный оркестр Санкт-Петербурга под управлением В. П. Попова.

В нашем случае инструментовка сделана на стандартный, «нормированный» инструментальный и количественный состав (от 25 человек) современного русского народного оркестра, где полностью и в определенном

«классическом» соотношении представлены основные оркестровые группы — струнных (домры и балалайки, гусли клавишные и звончатые *ad libitum*) и духовых инструментов (флейта, гобой, два баяна), группа ударных инструментов. В настоящее время, когда в России существует более 100 профессиональных народных оркестров, различных по количественному и инструментальному составу, такая «классическая» оркестровка приобретает особое, «нормативное» значение. За годы, прошедшие со дня первого публичного выступления кружка любителей игры на балалайках под руководством В. В. Андреева в 1888 году в Петербурге, русский народный оркестр как социально-художественное явление достиг уровня, требующего осмысления и обобщения полученного опыта. Не отрицая возможности существования самых разных по инструментальному составу оркестров (в т.ч. включающих бас-гитару, синтезатор, медные духовые инструменты и пр.) и, тем более, ансамблей народных инструментов, сам вид русского народного оркестра подразумевает конкретику и определенность. Регламентации требуют тембрально-динамические комплексы русского народного оркестра, количественное соотношение исполнителей в основных оркестровых группах, стилевое единство инструментального состава. Публикуемая партитура позволяет сделать вывод о самодостаточности состава русского народного оркестра при наличии двух струнных групп (домр и балалаек) в количестве не менее 2/3 от общего числа исполнителей, оценить потенциал группы духовых инструментов русского народного оркестра, состоящей из 4-х исполнителей — флейты, гобоя и двух баянов (аккордеонов), получить представление о художественно-исполнительских возможностях используемых ударных инструментах. Партитура прошла практическую апробацию и была неоднократно озвучена в России и за рубежом на концертах Молодежного русского народного оркестра «СЕРЕБРЯНЫЕ СТРУНЫ» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена¹.

Рекомендуя настоящее издание как учебно-методическое пособие, следует отметить, что автор не ставит своей целью научить инструментовать для русского народного оркестра. Инструментовка — это в значительной мере больше искусство, чем наука; как и в любом виде искусства здесь тоже можно преуспеть и стать мастером, для этого надо много работать с настоящими высокохудожественными образцами музыкального искусства, двигаясь от простого к сложному. Расхожее выражение «научить нельзя, научиться можно» в данном случае применимо как нельзя точно — успех определяется не столько талантом наставника, сколько потенциалом и заинтересованностью ученика. Тем, кого интересуют учебные азы, можно порекомендовать работы Ю. Шишакова, Г. Тихомирова, К. Верткова,

¹ Афанасьев А. Н. Серебряные струны». Развивая традиции. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. ISBN 978-5-8064-3201-9.

Е. Максимова, М. Имханицкого, В. Чунина, Н. Шахматова и др., где рассказывается о русских народных инструментах и разбираются вопросы теории и практики инструментовки для русского народного оркестра.

В нашем случае партитура цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» — это, скорее образец, рабочий материал с комментариями, где будут отмечены и обоснованы лишь некоторые особенности представленной партитуры. Одна из них — отличие от распространенной в настоящее время практики применения укоренившихся традиционных названий струнных инструментов — групп домр и балалаек, входящих в состав русского народного оркестра. Мы используем логичную и конструктивно оправданную систему, где дополняющие основной вид названия «малая» или «прима» отсутствуют. В каждой группе есть основной вид — домра или балалайка — и их разновидности. Кроме домры как таковой, это домра альт, домра бас и ещё кое-где встречающаяся домра пикколо. В группе балалаек — балалайка, балалайка секунда, балалайка альт, балалайка бас и балалайка контрабас. В этой системе названий нет антагонистических противостояний типа «домра малая или домра прима?» и несуразностей вроде «малая — пикколо», что означает одно и то же (*piccolo* в переводе с итальянского — малый, небольшой), но подразумевает два разных инструмента.

Также принципиальным представляется само название оркестра, состоящего из оркестровых разновидностей русских народных инструментов, но не только. Из двух наиболее распространенных сегодня вариантов «оркестр русских народных инструментов» или «русский народный оркестр» второй является более обоснованным (если это не традиционный, аутентичный по инструментальному составу коллектив фольклорного направления). Современный русский народный оркестр — одна из разновидностей музыкального коллектива, где кроме национальных инструментов представлены инструменты симфонические (флейта, гобой, а иногда и другие духовые, а также ударные инструменты симфонического оркестра).

Кроме того, нельзя отрицать тот факт, что и сами русские народные инструменты уже давно и не без успеха развиваются в направлении академического искусства, обретая современные конструктивные отличия и осваивая новый репертуар. Немалую роль в раскрытии тембрально-динамических возможностей русского народного оркестра, более скромных по сравнению с потенциалом симфонического или духового оркестра, имеет правильное размещение оркестра на сцене (площадке для выступления), где оркестровые инструменты должны располагаться в определенном позиционном соответствии. Специфика относительно негромкого звучания и тембрально-акустические особенности струнных народных инструментов требует соответствующей рассадки. В нашем случае музыканты рассаживаются не друг за другом (как в симфоническом или

духовом оркестре), а в две или три (в зависимости от количества исполнителей и размера концертной площадки) изогнутые линии с учетом функциональных особенностей различных оркестровых групп (мелодия, бас, аккомпанемент). Очень важно расположиться таким образом, чтобы слыша друг друга, музыканты ориентировали деки своих инструментов в сторону слушателя вне зависимости от посадки в правой или левой части сценической площадки.

Теперь о конкретных особенностях представленной партитуры. Исходным материалом для данной инструментовки фортепианного цикла «Картинки с выставки» стало издание к 50-летию со дня смерти автора (Музгиз, 1931, ред. Павел Ламм), а также факсимильное издание авторской рукописи М. П. Мусоргского (М.: Музыка, 1975). В отличие от оркестровой версии М. Равеля (основанной на редакции Н. А. Римского-Корсакова) в партитуре сохранен музыкальный материал в соответствии с авторским текстом, в т. ч. «Прогулка» между номерами «Два еврея, богатый и бедный» (№ 6) и «Лимож. Рынок» (№ 7). Эту Прогулку Равель убрал как якобы «повторяющую» музыкальный материал первой «Прогулки», открывающей цикл. Однако, при всей похожести эти пьесы различаются и по фактуре музыкального материала, и по значению каждой из них в общем цикле. Первая «Прогулка» отличается своей «интродукционностью», вторая сразу активно развивает основную тему в уплотненном октавном изложении с добавлением более мелких длительностей в нижних голосах, варьирует её в ином метроритмическом строении тактов, количество которых тоже различается. К характерным тактам с переменным размером в 5 и 6 четвертей, соответствующим свободному, в «русском стиле», ритмическому строению основной темы, добавляются два «расширяющих» семичетвертных такта. Изменение длительностей (половинные вместо четвертных) ритмического рисунка темы в заключительных тактах, характерное sforzando и фермата-задержание на последнем звуке (си бемоль — доминанта к тональности следующего номера) не просто отличают эту «Прогулку» от первой, но особым образом предваряют начало следующего номера цикла под названием «Лимож. Рынок» (№ 7).

Восстановленная (отсутствующая в оркестровой версии М. Равеля) «Прогулка», по нашему глубокому убеждению, играет важную формообразующую роль для всего цикла. Если № 6 («Два еврея, богатый и бедный») завершает первую его половину, то следующая за этим «Прогулка» открывает вторую, разделяя цикл на две примерно равные по продолжительности звучания части. В первой части каждый отдельный номер предваряется «Прогулкой», создающей ощущение перехода от одной картины к другой и смены внутреннего состояния посетителя художественной выставки в зависимости от образного содержания

увиденного. То, что «Балет невылупившихся птенцов» (№ 5) и «Два еврея, богатый и бедный» (№ 6) исполняются без смысловой цезуры (*attacca*) создает буквально аудиовизуальный эффект от восприятия двух, рядом расположенных, но совершенно разных по образному содержанию живописных картин. Вторая часть, открываемая похожей на первую, но другой «Прогулкой», отличается от первой непрерывностью исполнения номеров (*attacca*) «Лимож. Рынок» (№ 7), «Катакомбы» (№ 8), последующей «Прогулки» и «С мертвыми на мертвом языке» (единственной с названием и уникальной по одухотворенности музыкального языка) и двух последних — № 9 «Избушка на курьих ножках (Баба-Яга)» и № 10 «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве», соединенных восходящим пассажем «ломанных» фортепианных октав.

В соответствии с оригинальным авторским текстом в № 2 «Старый замок» в представленной партитуре отсутствует дополнительный такт (№ 19), имеющий место в оркестровке М. Равеля, возвращена «авторская» интонация в нотном тексте триоли (последняя нота «си») предпоследнего такта № 6 «Два еврея, богатый и бедный» (текст изменен в редакции Н. А. Римского-Корсакова). В отличие от оркестрового варианта М. Равеля в партитуре сохранена авторская динамика в начале № 4 «Быдло» (*ff*), во втором хорале № 10 «Богатырские ворота» (*ff*). В соответствии с авторскими штрихами исполняется мелодическая попевка в тт. 19–22 восьмого номера «Катакомбы» (М. Равель увеличивает этот характерный мотив на одну четверть за счет залированного затакта).

Вместе с тем нами внесены изменения в авторский тональный план цикла, а именно — заключительный № 10 «Богатырские ворота» исполняется в тональности *E-dur* (у автора *Es-dur*). Понимая всю ответственность за изменение оригинальной тональности, поясним, что это было сделано с учетом специфики инструментального состава русского народного оркестра, строя составляющих его инструментов и с целью наиболее полного раскрытия авторского замысла художественно-выразительными средствами русского народного оркестра. Авторская тональность финального номера (*Es-dur*) в наибольшей степени соответствует звучанию медной группы духовых инструментов, которые угадываются в монументальном звучании «Богатырских ворот» — ещё современники М. П. Мусоргского отмечали «оркестровость» его фортепианного цикла. Есть все основания предполагать (в первую очередь основываясь на фактуре оригинального текста), что для финального номера «Картинок с выставки» композитор ассоциативно выбрал тональность, наилучшим образом раскрывающую потенциал натуральных звуков самой мощной по динамике оркестровой группы медных духовых инструментов. Исходя из специфики струнных инструментов, составляющих большую часть русского народного оркестра и, в первую очередь, строя оркестровых домр и балалаек (ре-ля-ми) очевидно, что наиболее «звучащая» в плане динамики

«народно-оркестровая» тональность — это *E-dur*. Именно этот, ми мажорный звукоряд в наибольшей степени раскрывает тембрально-динамический потенциал струнных народных инструментов, придавая «богатырскому» звучанию финала особую яркость и национальный колорит в исполнении русского народного оркестра.

Ещё одна, не менее существенная причина повышения тональности заключительного номера цикла — диапазон басовых инструментов домровой (домра бас) и балалаечной (балалайка бас, балалайка контрабас) групп народного оркестра, ограниченный нижней нотой «МИ». Для сохранения оригинальной тональности *Es-dur* пришлось бы пожертвовать нижней октавой важнейшего (базового) оркестрового диапазона, транспонируя партию басовых инструментов на октаву вверх, либо, для сохранения авторской тональности, применять приём «скордатура», то есть перестраивать третью, нижнюю струну на полтона вниз. В нашем случае этот вариант был отвергнут по двум причинам — даже незначительное понижение нормированного тона непременно сказывается на ухудшении строя и тембрально-динамических качеств звучания струнного инструмента, где все конструктивные элементы и их размеры (самого инструмента, мензура грифа) и определенная степень натяжения при настройке соответствующих струн требуют строгого согласования.

Другая причина — применяемая автором инструментовки оркестровая фактура с использованием аккордового изложения музыкального материала (для достижения соответствующего уровня динамики) в партии практически всех струнных инструментов, в т.ч. оркестровой группы домр. Отказ от квартового строя трехструнных инструментов (с понижением на полтона нижней струны) не только усложняет технику аккордового звукоизвлечения, но вызывает естественные затруднения в прочтении нотного текста. Для сохранения связного, непрерывного исполнения двух последних номеров цикла (согласно замыслу М. П. Мусоргского) и логичного перехода в другую тональность нами внесены изменения в авторский текст заключительных 15 тактов связки-перехода от № 9 к № 10. А именно — в первом из указанных 15 тактов повышена на полтона третья нота (ля бемоль — ля бекар, восьмая по длительности). Это минимальное изменение позволило в точности сохранить последующее «авторское» интервальное движение мелодической линии в остальных 14 тактах связки-перехода между двумя номерами и естественным образом прийти в «желательную» для народного оркестра тональность ми мажор. Вследствие изменения тональности финала нами было принято решение поднять на полтона и оригинальную тональность первой, интродукционной «Прогулки» — из *B-dur* в *H-dur* (в инструментовке для русского народного оркестра). Это позволило сохранить тональное соотношение крайних частей цикла и практически не отразилось на сочетании «Прогулки» с первым номером цикла («Гном»), более того, усилило

эффект неожиданности, «раздвинув» тональности двух соседствующих частей ещё дальше (*B-dur* — *Es-moll* у автора, *H-dur* — *Es-moll* в инструментовке). Представление о том, как эта, первая «Прогулка» звучала бы в тональности оригинала, можно получить, исполняя в авторской тональности (*B-dur*) похожую, но другую, «восстановленную в правах» «Прогулку», открывающую вторую половину цикла в предлагаемой оркестровке.

Подводя итог вышеизложенным комментариям по поводу инструментовки фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, ещё раз отметим, что все изменения, нашедшие своё отражение в представленной партитуре, сделаны исключительно с единственной целью — более достоверно и полно раскрыть авторский замысел художественно-изобразительными средствами нормативного по своему составу русского народного оркестра.

«Картинки с выставки» М. П. Мусоргского как учебный материал в классе дирижирования.

Практические рекомендации

Трудно найти музыкальное произведение, настолько ёмкое по количеству художественно-исполнительских задач, требующих правильного решения от дирижера-руководителя оркестра, как «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского. Состоящий из отдельных разнохарактерных пьес и различных по продолжительности и образному содержанию интермедий («Прогулок»), этот цикл представляет собой буквально «сборник практических заданий» по формированию профессиональных умений и навыков дирижирования — от освоения базовых элементов тактирования в классе с концертмейстером-пианистом до исполнения всего цикла в программе открытого концерта оркестром под управлением дирижера. Острохарактерный пианизм М. П. Мусоргского — бесценная кладёшь для начинающих дирижёров, весьма и весьма полезный учебный материал в работе над специфическим образно-выразительным дирижерским жестом, необходимым для адекватной передачи авторского замысла музыкантам оркестра. Не ставя целью сделать из «Картинок» очередную хрестоматию по дирижированию, здесь даются лишь некоторые рекомендации, ориентирующие студентов и их педагогов на конкретные музыкальные фрагменты, полезные в качестве «рабочего материала» для организации учебного процесса в классе и репетиционного процесса в оркестре. При этом необходимо учесть, что «Картинки с выставки» — далеко не первый уровень сложности, даже для работы в классе с концертмейстером этот материал требует соответствующей элементарной базы,

формируемой в процессе выполнения отдельных упражнений с целью «начальной постановки» дирижерского аппарата.

Начнем с того, что в данном случае фортепианный первоисточник сразу решает проблему поиска нужного нотного материала для работы концертмейстера в классе по дирижированию. При наличии оркестровой партитуры «Картинок с выставки» (для народного или симфонического оркестра) не надо искать подходящее двух- или четырехручное переложение для фортепиано — уже есть авторский оригинал, предельно точно соответствующий творческой идее композитора.

Структура цикла, состоящего из отдельных номеров, позволяет выбрать тот или иной фрагмент, в большей степени соответствующий конкретной задаче, поставленной перед студентом. Для освоения тактирования сложных, чередующихся размеров 5/4, 6/4 можно рекомендовать любую из «Прогулок», построенных на схожем тематическом материале («Прогулка» перед № 7 «Лимож. Рынок» содержит и 7-четвертные такты). Показательно, что в самой первой оркестровке «Картинок», сделанной М. Тушмаловым и исполненной под управлением Н. А. Римского-Корсакова сложноразмерные такты размечены пунктирами, разделяющими их на более простые 2-х и 3-х дольные элементы тактирования.

Другие «Прогулки» (в цикле их всего 6) в силу своих образно-эмоциональных различий позволяют ставить перед учеником задачи разнообразного воплощения одного и того же тематического материала, когда уже знакомая, освоенная мелодия излагается автором в различных регистрах и темпах, с уплотнением посредством октавного удвоения или в сочетании с различными элементами фортепианной (оркестровой в партитуре) фактуры. В этом случае жест как основной элемент мануальной дирижерской техники осваивается не только как средство указания вступления отдельного инструмента или группы, темпа, динамики, размера такта и пр., но, прежде всего, как средство передачи образа.

Перед началом работы непосредственно с нотным текстом следует уделить особое внимание авторским указаниям, определяющим характер, от которого зависит и темп исполнения. В особой важности такой работы можно убедиться, разбирая ремарку М. П. Мусоргского к первой «Прогулке», открывающей весь цикл. Она записана автором на итальянском языке и при «поверхностном» переводе на русский язык выглядит несколько противоречиво — *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto* (Скоро, в русском стиле, без торопливости, несколько сдержанно). В этом случае у исполнителя вполне резонно возникает вопрос — «скоро ... и при этом без торопливости и несколько сдержанно» — это как? К сожалению, в большинстве случаев итальянский термин *Allegro* воспринимается исключительно как указание темпа исполнения — «скоро»,

хотя в более точном переводе он означает не темп, а характер исполнения — «весело, бодро, жизнерадостно»¹.

На самом деле, в более точном переводе и правильном толковании ремарка М. П. Мусоргского означает конкретный характер исполнения в определённом темпе, а именно: «Бодро, в соответствующем темпе, в русском духе, без торопливости, несколько сдержанно». Естественно, что подобное разъяснение поможет учащемуся лучше понять особый характер и выбрать правильный темп исполнения этой музыкальной Прогулки.

№ 1 ГНОМ — весьма насыщенная «дирижерскими задачами» пьеса. Здесь можно отрабатывать навыки тактирования «на раз» (начало пьесы), умение останавливать и возобновлять движение, исполняя авторские ферматы. Частые смены динамики (*mf* — *ff*) и темпа в средней части (*Poco meno mosso* — *Vivo* — *Meno mosso*) заставляют добиваться точности в ауфтактах — жестах, определяющих темп и характер последующего исполнения. Постепенное ускорение в заключительной части (*Poco a poco accelerando* — *Sempre vivo* — *velocissimo*) и характер исполнения, требующий максимально насыщенного звучания (*con tutta forza*) позволяют уже в классе ставить перед студентами-дирижерами задачи «высшего пилотажа», без решения которых исполнение этого номера в оркестре будет весьма проблематично.

№ 2 СТАРЫЙ ЗАМОК — по уровню сложности ниже предыдущей пьесы, но вполне подходит для решения задач «базового» уровня — практического освоения схемы тактирования 6/8 на «два» с заполнением каждой доли тремя восьмыми в разных ритмических вариантах.

№ 3 ТЮЛЬЕРИЙСКИЙ САД. Ссора детей после игры (в названии сохранена авторская орфография при переводе с французского *Jardin des Tuileries*)². Пьеса не сложная в плане метроритмическом, но требует особой легкости, «изысканности» в исполнении и, следовательно, соответствующего по выразительности дирижерского жеста. В этом случае надо обратить особое внимание на развитие навыков владения кистевыми движениями обеих рук, чему данный музыкальный материал способствует в превосходной степени.

№ 4 БЫДЛО — прямая противоположность предыдущей пьесе. Острохарактерный пианизм М. П. Мусоргского требует от оркестра и дирижера длительного массивного и напряженного звучания (*Sempre moderato*,

¹ Аналогичный казус наблюдается в начале первой части «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова, где авторское указание *Non allegro* означает исполнение в характере «не весело», а отнюдь не темп «не скоро». Показательно, что и П. И. Чайковский в «Утренней молитве» (первой пьесе из «Детского альбома») слева над первой строчкой (там, где обычно размещаются указания к исполнению) пишет «Тихо», и здесь же, между строк указывает динамический нюанс *p* (*piano*).

² Мусоргский М. П. Картинки с выставки / Ред. П. Ламма. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. — С. 15.

pesante, ff), ещё более нарастающего с использованием череды *sf* и достигающего в кульминации динамического предела (*con tutta forza, sempre pesante e poco allargando*). Здесь задача педагога — следить за свободой движения всей руки (плечо–предплечье–кисть) и не допускать напряженной зажатости, провоцируемой массивностью звучания. В этом случае должно действовать правило: «чем больше звука — тем свободнее жест». Заключительная линия *diminuendo – ritardando* до последнего авторского нюанса *ppp* с ремаркой *perdendosi* — ещё одна художественно-исполнительская задача, которую предстоит решить дирижеру.

№ 5 БАЛЕТ НЕВЫЛУПИВШИХСЯ ПТЕНЦОВ. Уникальная по легкости и прозрачности фактуры музыкальная картинка. Не представляет собой сложности для работы в классе с концертмейстером, но требует особо тонкой и тщательной работы в оркестре, что обусловлено разнообразием применяемых исполнительских штрихов и «шумовых» способов звукоизвлечения. В инструментовке использованы характерные, «завышенные» диапазоны струнных и духовых инструментов с целью достижения соответствующего художественного образа.

№ 6 ДВА ЕВРЕЯ, БОГАТЫЙ И БЕДНЫЙ. Исполнение этой пьесы требует соответствующей мануальной техники, включая заполненное минимальным дроблением тактирование на 4/4. В оркестре определенную сложность представляет точность и динамическая насыщенность ансамбля в октавно-унисонном исполнении первой темы разными группами инструментов и соединение двух тем в среднем-заключительном разделе пьесы.

№ 7 ЛИМОЖ. РЫНОК (Большая новость). Настоящее оркестровое скерцо с характерными переключками различных инструментальных групп, сменой размера в центральной части и ритмическими «сбивками» в заключительной, требующими серьезной предварительной работы в классе с концертмейстером. Дирижеру надо обратить внимание на авторское указание темпа исполнения (*Allegretto, vivo, sempre scherzando*) и не гнаться за чрезмерно быстрым темпом (что, к сожалению, бывает слишком часто) — исполнение в правильном, авторском темпе передает более четкую, индивидуализированную картину, изображающую (согласно авторской ремарке) отдельные персонажи и их общение на рынке.

№ 8 КАТАКОМБЫ (Римская гробница). Переход от предыдущего номера к последующему (оба исполняются без перерыва, на *attacca*) посредством 4-тактовой связки не будет представлять собой сложности — достаточно отработать соединение заключительного такта (исполняется *poco accelerando e crescendo*) с первым тактом следующего номера. Пьеса представляет комплекс задач, связанных с динамическими возможностями инструментов русского народного оркестра. Максимальные звуковые контрасты, как характерные особенности этой пьесы, требуют тщательной работы дирижера. В данном случае надо помнить, что сильная сторона

русского народного оркестра не «запредельно» громкий, а наоборот — самый тихий звук. Исполнительские возможности группы струнных инструментов народного оркестра и соответствующие приемы звукоизвлечения позволяют добиться уникального по качеству «тишайшего» *pianissimo*. Именно с учетом этой специфики и надо выстраивать контрастные динамические сопоставления разных оркестровых групп — не форсируя звук духовых и ударных инструментов, но добиваясь предельно возможного тихого звучания струнных инструментов русского народного оркестра.

С МЕРТВЫМИ НА МЕРТВОМ ЯЗЫКЕ. Уникальная по идейно-духовному содержанию пьеса, построенная на тематическом материале «Прогулки», но уже без переменных размеров тактов (единственная из всех «Прогулок» с собственным названием). Здесь всё подчинено состоянию, предшествующему восхождению (вознесению?) из сумрачной глубины «катакомб» предыдущего номера к просветленным вершинам «горного мира». В партитуре это выражается в контрапунктическом сочетании двух разнонаправленных мелодических линий в верхних и нижних регистрах с последующим переходом из тональности *h-moll* в просветленный *Fis-dur* с восходящим движением по ступеням арпеджио. Задача дирижера — обеспечить устойчивое, качественное звукоизвлечение на уровне *pp* в различных диапазонах звучания инструментов народного оркестра и в соответствии с авторскими штрихами (длинные линии легато), добиться тембрально-динамической ровности при передаче звуковой линии от одного инструмента к другому (восходящее движение по ступеням арпеджио в оркестровой группе балалаек).

№ 9 ИЗБУШКА НА КУРЬИХ НОЖКАХ (Баба-Яга). Здесь М. П. Мусоргский музыкальными средствами изображает не картинку с выставки В. Гартмана (живописно оформленные в русском стиле настенные часы в виде избушки), но, по собственным словам автора, «поезд Бабы-Яги». Особая, острохарактерная выразительность музыкальных образов требует от русского народного оркестра соответствующих средств и «дополнительных резервов». К последним относится активное использование в этом номере исполнителями на баянах (аккордеонах) басовой клавиатуры левой руки — как выборной, так и готовой. К сожалению, в современной народно-оркестровой практике баянисты-аккордеонисты пользуются, в основном, только правой клавиатурой — низкорегистровая фактура озвучивается другими, струнными басовыми инструментами домровой и балалаечной группы. В предлагаемой инструментовке баянисты-аккордеонисты используют весь потенциал своих инструментов, в том числе и левую клавиатуру. Это не только оказывает существенную поддержку инструментам басовой группы, уплотняя оркестровую фактуру, но весьма убедительно и художественно раскрывает музыкальный образ в средней, медленной части пьесы. Дирижёру

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru