М. МУСОРГСКИЙ. ПО СТРАНИЦАМ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР

Дельнова Марина Витальевна

преподаватель теоретических дисциплин

СПб ГБНОУ «Санкт-Петербургский музыкальный лицей»

Тареева Людмила Михайловна

преподаватель фортепиано

МБУДО «ДШИ г. Гаджиево» Мурманская область

Аннотация: В настоящей статье рассматриваются фортепианные миниатюры яркого представителя русской композиторской школы Модеста Петровича Мусоргского, которые представляют собой художественно ценный инструктивный материал на этапе обучения в ДМШ/ДШИ. Имеет практическую направленность, содержит краткий анализ пьес и методические рекомендации.

Ключевые слова: Мусоргский, педагогика, исполнительство, фортепиано, миниатюра.

M. MUSSORGSKY. BY PAGES OF PIANO MINIATURES

Delnova Marina Vitalevna

Tareeva Lyudmila Mikhailovna

Abstract: This article considers the piano miniatures of a vivid representative of the Russian school of composition Modest Petrovich Mussorgsky, which represent an artistically valuable guidance material at the stage of study in a Children's Music School / Children's Art School. It has a practical focus, contains a brief analysis of the plays and methodical recommendations.

Key words: Mussorgsky, pedagogy, performance, miniature, piano.

В ряду фортепианных произведений русских композиторов XIX века произведения М.П. Мусоргского занимают заметное место. Однако следует отметить, что преподаватели школ искусств в своей педагогической практике уделяют фортепианным миниатюрам Мусоргского незаслуженно мало внимания. Авторы полагают, что работа над этими пьесами принесет учащимся несомненную пользу.

Будет уместным предварить рассмотрение предлагаемых миниатюр составлением краткого портрета Мусоргского-исполнителя. Так, например, Ц. Кюи пишет: «... он был сильный пианист... техника его была замечательна, исполнение блестящее и эффектное. Если б он посвятил себя развитию фортепианной виртуозности, он, несомненно, мог бы стать наряду с величайшими концертными пианистами» [1, с.93]. Н. Лавров (педагог и пианист, живший в 1861-1927г.г.) отмечал, что Мусоргский поразил его «необыкновенной картинностью» своей игры и наличием в ней «изумительного совершенства звукоподражания» [2].

М. Мусоргский был композитором, исполнителем, но педагогикой не занимался и пьес, предназначенных для практического обучения, он не писал. Тем более поражает тот факт, что его сочинения для фортепиано достаточно удобны в пианистическом отношении. Порой они требуют виртуозности, технической оснащенности, хорошего чувства ритма, координации, но вместе с тем они «ложатся» в руки юного музыканта.

Обратимся к пьесе «Слеза» (1880). Эта миниатюра чаще остальных фортепианных пьес М.П. Мусоргского включается в репертуар учащихся ДМШ/ДШИ. В ней словно одинокий голос поет о своих горестях, обидах, страданиях на фоне размеренного сопровождения, напоминая «Баркаролу» П.И. Чайковского из цикла «Времена года» (в том числе и тональностью g moll). Вариантность тем «Слезы» в сочетании с неквадратностью и неравенством мотивов, роднит их с протяжной песней. Отметим преобладание нисходящих интонаций, передающих состояние безысходности и смирения. В мелодии и в басу явно слышна опора на органые пункты D и T соответственно. Эта легкая акустическая квинтовость окутывает все сочинение, написанное в простой трехчастной форме. Тихо и мечтательно льется в одноименном мажоре тема средней части, отражая светлые воспоминания. В ней слышны типичные для народных песен трихордовые попевки. Обрамляется миниатюра скорбными аккордами с преобладанием трезвучий побочных ступеней. Тоника G dur, тающая в верхнем регистре, приносит просветление и надежду.

Распространенной ошибкой учащихся, исполняющих «Слезу», является «утяжеление» аккордов в аккомпанементе крайних разделов. Будет полезным поучить звуки аккордов в виде длинного арпеджио с целью ощущения единой гармонии на полтакта. Другим вариантом может стать глубокое погружение в «соль» большой октавы (своеобразный тонический органый пункт). Мерный

аккомпанемент средней части с диапазоном квинты через октаву может «перетянуть» внимание исполнителя с целью точного попадания на крайние звуки, и тем самым внести метроритмическую статичность. Чтобы внимание учащегося не сосредотачивалось только на линии аккомпанемента, потребуется углубить звучание мелодии (не смотря на динамику *pp*), а левую руку играть без промежуточных метрических опор. Если учащийся обладает небольшой рукой, то он него потребуется большая кистевая гибкость и уверенное перемещение руки по клавиатуре. Работа над этой пьесой позволит развить двигательную свободу и пластичность кистевой рессоры.

В том же 1880 году были написаны еще две фортепианные пьесы: «Раздумье» и «В деревне». Равномерное движение восьмых в четырехтактовом вступлении «*Раздумья*» передает состояние внутренней сосредоточенности. Прослеживается ее отчетливое сходство с началом сцены в келье Чудова монастыря из «Бориса Годунова», которое выражается не только в ровном движении восьмыми в сопровождении (в опере - шестнадцатыми), но и в совпадении тональностей – *d moll*. Тема вступления отличается удивительной выразительностью, сдержанностью и многоплановостью, она насыщена характерными интервалами. Эта тема становится самостоятельным персонажем, сохраняясь на протяжении первой части и репризы (форма пьесы сложная двухчастная). На ее фоне звучит основная, и, как всегда у Мусоргского, очень вокальная мелодия, которая начинается с горестной нисходящей ум. 4. Динамический уровень *pp* позволяет говорить о сокровенном, спрятанном глубоко внутри настроении. Окончания мотивов основной темы в данном периоде представлены вопросительными интонациями, передающими сомнение, поиск ответа и его отсутствие. Появление доминанты на последнюю четверть такта оставляет рассмотренный период открытым. Мастер вокальных интонаций Мусоргский подсказывает исполнителю важность коротких двузвучных мотивов. Такты 17-18 представляют для учащихся некоторую сложность: после оstinатного движения аккомпанемент снова становится мелодизированным (как во вступлении) и его фразировка не совпадает с мелодией правой руки. Тема второй части (*Largamente*) парящая на фоне оstinатных бурдонов в одноименном мажоре, вызывает ассоциации со «Старым замком» из «Картинок с выставки» и одновременно с восточными темами Бородина. Многочисленные вопросительные интонации *Poco meno mosso* остаются без ответа (фермата на

паузе). Минорная субдоминанта в предпоследнем такте оттеняет мажорную тонику, чем вносит очередное сомнение в поиске ответов.

Миниатюры «Слеза» и «Раздумье» можно отнести к ряду так называемых «сольных песен» [3, с. 30], где партия вокалиста получает инструментальное сопровождение. Как известно, звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством в раскрытии музыкально-художественного замысла. Поэтому при разучивании этих пьес работа над звуком будет находиться в центре внимания и педагога и ученика. Уместным будет и использование левой педали. От юного музыканта потребуется умение дослушивать длинные звуки до конца и в то же время ощущать горизонтальное движение в развитии мелодии. Почувствовать протяженность половинных в началах фраз «Раздумья» поможет выразительное интонирование арпеджированного хода по тоническому трезвучию в левой руке.

В жанровой миниатюре «*В деревне*» национальное музыкальное мышление композитора находит отражение в умелом обращении с песенным материалом в сочетании с удобной фортепианной фактурой. Свободно-импровизационная манера изложения музыкального материала отмечена самим композитором ремаркой «В характере фантазии», обусловила и форму миниатюры, в которой можно выделить три раздела с разной смысловой нагрузкой и тематическим материалом: это своего рода картина-триптих. Объединяющим приемом развития является принцип вариационности, своеобразно примененный Мусоргским.

Издалека, на звучности *pp*, доносится одноголосный унылый запев, наполненный печальными думами о тяжелой судьбе русского народа. К нему поочередно присоединяются голоса, динамика нарастает до *f*, и далее вступает мощный хор. Сила звучания подчеркивается октавными удвоениями баса, яркостью и полнокровностью одноименной мажорной тональности *H dur*, напоминая величальные песни. В мелодии Мусоргский использует и другие характерные черты народной песни: восходящий скачок на квинту с последующим гаммообразным заполнением, окончание фразы на пятой ступени, опору на переменный лад, обогащение гармонического сопровождения трезвучиями побочных ступеней, приемы подголосочной полифонии. Таким образом, мы видим один из многочисленных примеров влияния вокального начала на фортепианный стиль Мусоргского.

В теме второго раздела (*A tempo, non agitato*), имеющей плясовой характер, на первый план выступают ее тональные изменения, звучащие на

фоне гулких басов квинтовых бурдонов. В третьем разделе пьесы фигурационное движение шестнадцатых в правой руке снова вызывает ассоциации со звучанием струнных щипковых инструментов, которым отвечают октавные унисоны (словно *tutti* оркестра). Ведущим исполнительским приемом мелодической линии является легато. В первом разделе миниатюры характер этого штриха обоснован песенным началом и будет отличаться от более легкого легато третьего раздела.

В танцевальных разделах пьесы желательно использовать минимум педали, тогда как в первой части она может быть более глубокой. Смысловое значение партии левой руки также различно: в песенном эпизоде ее функция – мелодическая (она участвует в «хоровой партитуре»), далее – аккомпанирующая. Третий раздел миниатюры потребует координации и исполнительской ловкости при распределении «до» второй октавы между руками (эпизод *Tempo I*), а также артикуляционной четкости и виртуозности.

Две пейзажные зарисовки «На Южном берегу Крыма» и «Близ Южного берега Крыма» (1879–1880) – музыкальный «трофей» концертной поездки Мусоргского по югу России, Малороссии, Крыму с певицей Д.М. Леоновой, с которой композитор работал в последние годы. Начинаясь с развернутого вступления, пьеса «*На южном берегу Крыма. Гурзуф у Аю-Дага*» живописно рисует картину лениво колышущегося моря (равномерность триольной фразы, ползущие хроматические интонации). Два аккордовых фрагмента рельефно выступают на фоне этого мерного движения. Прием звукописи, примененный здесь Мусоргским, позднее получит широкое развитие у русских и французских композиторов [3]. Композитором тонко схвачен восточный колорит: изящная пластичная мелодия с капризным ритмом (обилие мелких длительностей, триоли, синкопы, усиленные *sf*) многократно повторяется с различными ритмическими и интонационными вариантами на фоне оstinатного сопровождения. В работе над пьесой следует обратить внимание учащихся на красочное звучание гармоний на органном басу тоники. И вновь мы видим, как Мусоргский оригинально использует оstinатные конструкции в аккомпанементе на фоне «до» большой октавы, но уже в другом смысловом значении: здесь они играют звукоизобразительную роль, имитируя звучание барабанов. В крайних разделах, рисующих картину моря, уместной будет густая педализация, в то время как в основном разделе миниатюры потребуются минимум педали, но, по мере приближения к кульминации, ее роль в создании звукового объема возрастет. Некоторую трудность для исполнителя составят

такты 33 и 35. В них присутствует полиритмия, требующая хорошей слуховой и двигательной координации.

Проблема интонирования – одна из наиболее важных в интерпретации фортепианных сочинений Мусоргского, для музыкального языка которого характерно нестандартное структурирование. Ключом к пониманию правильного и убедительного прочтения мелодических построений станут вокально-речевые интонации, лежащие в основе тематизма фортепианных сочинений композитора. Поэтому полезным окажется прослушивание вокальных сочинений композитора, чтобы ученик получил представление о специфике мелодического языка Мусоргского.

Изучение фортепианных миниатюр М.П. Мусоргского может принести ученику большую пользу и в музыкальном и в инструктивном отношении. В пианистическом аспекте работа над фортепианными пьесами композитора позволит ученику научиться умелому распределению дыхания, поможет овладеть градацией штрихов, особенно в сфере *legato*.

Рассмотренные в статье миниатюры М.П. Мусоргского «Слеза» и «Раздумье» могут более активно использоваться в педагогической практике ДМШ/ДШИ с целью углубленного развития навыков игры кантилены, в которой «...надо уметь дышать и петь» [3, с. 113]. Работа над жанровыми пьесами «В деревне», «На южном берегу Крыма» обогатит исполнительские возможности учащихся, расширит звуковую палитру, позволит совершенствовать навыки образного перевоплощения.

Изучение и дальнейшая популяризация фортепианного творчества Мусоргского, композитора-новатора, является неотъемлемой составляющей в сохранении и передачи преемственности лучших традиций русской национальной музыкальной школы и их претворении в новых современных условиях. Надеемся, что и другие фортепианные миниатюры Мусоргского займут достойное место в исполнительской и педагогической практике на разных ступенях музыкального образования.

Список литературы

1. М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников: сб. статей / [сост., текстолог. ред., вступит. статья и коммент. Е.М. Гордеевой]. — М.: Музыка, 1989. — 319 с.
2. Сабина М.Д. Мусоргский [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL:<https://lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/musorgskij/st>

3. Смирнов М.А. Фортепианные произведения композиторов «Могучей кучки». — М.: Музыка, 1971. — 115 с.
4. Как исполнять русскую фортепианную музыку. — М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2009. — 160 с.
5. Фрид Э. Модест Петрович Мусоргский. — 2-е издание. — Л.: Музыка, 1968. — 124 с.
6. Холопов Ю. Мусоргский как композитор XX века / Ю. Холопов // М.П. Мусоргский и музыка XX века: сб. статей / [ред.-сост. Г. Головинский]. — М.: Музыка, 1990. — С. 65–92.
7. Хубов Г.Н. Мусоргский. — М.: Музыка, 1969. — 802 с.
8. Шлифштейн С.И. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. — М.: Музыка, 1975. — 334 с.
9. <https://classic-online.ru/ru/composer/Mussorgsky/58>