

**ПОСОБИЕ
ПО ОБЩЕМУ КУРСУ
ФОРТЕПИАНО**

*Для заочного
обучения*



**ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“ ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1974**

Пособие написано коллективом преподавателей кафедры фортепиано
ЛГИК им. Н. К. Крупской: М. И. Кирилловой, И. Б. Сере-
бровским, Н. А. Терентьевой.

Общая редакция И. Б. Серебровского.

Настоящее пособие является продолжением «Начального курса игры на фортепиано для взрослых» и адресовано учащимся, имеющим уже определенную подготовку в области игры на фортепиано. В него включены пьесы, широко распространенные в общих курсах/фортепиано консерваторий, институтов культуры, музыкальных училищ. Пьесы сборника рассчитаны на выборочное, а не обязательное изучение. Каждая пьеса сопровождается методической аннотацией, цель которой — облегчить самостоятельную работу учащегося-заочника. Советы, заключенные в аннотациях, не претендуют на исчерпывающую полноту. Они будут действительны только в том случае, если учащийся отнесется к ним серьезно и вдумчиво, обратится к дополнительной педагогической литературе (рекомендовать ее может преподаватель), заглянет в словари иностранных терминов.

Произведения, выученные с помощью пособия, должны быть доработаны с педагогом во время сессии.

И. Серебровский

Ноты: Ale07.ru

ЭТЮД

Соч. 636, № 6

К. ЧЕРНИ
(1791—1857)

Allegro

13 *mp* *legato* *cresc.* *simile*

15

17 *più f*

19 *ff* *dim.*

21 *p*

23 *cresc.* *f* *cresc.*

26 *ff*

Данный этюд предназначен для развития пальцевой техники и, прежде всего, техники подкладывания первого пальца. Однако задача студента не сводится лишь к техническому освоению этюда. «Всегда связывай техническое упражнение с работой над исполнением», — подчеркивал выдающийся итальянский пианист, композитор и музыкальный писатель Ф. Бузони.¹ Изучая данный этюд Черни, стремитесь добиться изящного, легкого и в то же время напевного исполнения. Ясно намеченная звуковая цель поможет вам решить технические задачи.

Прежде, чем непосредственно приступить к работе, внимательно разберитесь в нотном тексте, выясните фактурные и артикуляционные особенности этюда. Подобно путешественнику, изучающему карту местности, по которой предстоит ему пройти, пианисту, чтобы осмысленно и целенаправленно работать, необходимо в совершенстве знать музыкальную ткань исполняемого произведения.

Фактурные особенности. В этюде разрабатываются гаммообразные последовательности в восходящем и нисходящем движении; в начале произведения они чередуются с простейшими пятипальцевыми фигурациями. Гаммообразные пассажи поручены попеременно то правой, то левой руке, что создает своего рода переключку. Таким образом, обе руки являются равноправными участниками исполнения.

Техническая сложность последовательно возрастает: если в первых тактах пассажи охватывают только две октавы, то в середине этюда они простираются более чем на две с половиной октавы, а в заключительных тактах — на четыре, причем здесь имеет место расходящееся движение в партиях обеих рук. В тактах 26—27 рассыпчатые гаммообразные пассажи сменяют короткие арпеджио.

Артикуляционные особенности. Все пассажи шестнадцатых следует исполнять штрихом legato. Подумайте о характере этого штриха. Гаммообразные последовательности в этюде по манере артикуляции напоминают пассажи в произведениях Гайдна и Моцарта. Здесь предполагается legato, приближающееся к поп legato, к рассыпчатой звучности, «подобной серебристому звону колокольчиков» (выражение К. Черни).

В партии аккомпанемента вы встретитесь с различными артикуляционными приемами. Как правило, третью и четвертую доли следует исполнять поп legato (точки под лигой). В некоторых тактах две четверти соединены лигой, причем первая из них играетя tenuto.

После того, как этюд вами разобран, логически осмыслен, начинайте учить его небольшими звеньями отдельно каждой рукой и обязательно в медленном темпе. Однако нужно помнить, что не всякая игра в медленном темпе приносит пользу. Вы добьетесь успеха только в том случае, если ваше внимание будет сконцентрировано; каждый звук, каждое движение должны четко вам представляться.

Первым звеном, с которого вы начнете работать над этим сочинением, очевидно, будет первоначаль-

¹ Ф. Бузони. Рабочие правила пианиста. Правило № 3. В сб.: «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1. М., Музгиз, 1962, с. 163.

ный ля-мажорный пассаж. Как здесь добиться звуковой ровности и качественного legato?

Подкладывание первого пальца и переключивание руки через этот палец оказывается обычно основным препятствием, мешающим достичь ровности ведения звуковой линии.¹ Чтобы преодолеть эту трудность, старайтесь при подкладывании первого пальца заранее, без рывка подводить его под ладонь, а кисть и запястье свободно переводите из одной позиции в другую. При переключивании руки через большой палец, он должен быть подобен оси, на которой вращается гибкое запястье. И в том, и в другом случае обратите внимание на то, чтобы при опускании первого пальца на клавишу не возникло акцента. Советуем отдельно поучить переходы через первый палец, строго придерживаясь содействующих в тексте аппликатурных указаний.

Для достижения legato имеют огромное значение контакт пальцев с клавиатурой и осязательный момент — активность подушечки пальца (по образу выражению Г. Г. Нейгауза, пальцы — это «самостоятельно действующие, живые механизмы»)². В гаммообразных пассажах пальцы должны спокойно, без лишних движений переступать с клавиши на клавишу.

Каждую из гаммообразных последовательностей в первых тактах, а также в тактах 13—19 и 21—24 играйте «на одном дыхании», одним целостным движением руки. Это движение имеет огромное значение для пианиста: оно помогает объединить отдельные звуки в единую музыкальную линию, добиться устремленности при исполнении пассажа. «Объединяющее» движение руки, к которому мы настоятельно советуем прибегнуть, состоит из двух моментов: «вдоха» и «выдоха» руки. Момент «вдоха» — первая шестнадцатая гаммообразного пассажа; на эту ноту рука опирается мягко, без акцента. На последней шестнадцатой (в первом такте это нота ля первой октавы) происходит как бы «выдох» руки: кисть и запястье плавно идут наверх, однако, пальцы не следует отрывать от клавиши.

Рекомендуем тщательно поработать и над тактами 5—8, где пятипальцевые построения сочетаются с короткими, в одну октаву, гаммами. Советуем в каждом такте дважды воспользоваться «объединяющим» движением руки (опора здесь приходится на 5-й палец). Конечно, не следует эти движения преувеличивать; излишние движения так же вредны, как и зажатость игрового аппарата. Помощь руки не должна подменять активной атаки пальцев.

Обратите внимание на длинные гаммообразные пассажи в тактах 11—13 и 19—21, где последовательности шестнадцатых имеют более сложный рисунок. Здесь также необходимо использовать «объединяющее» движение руки, которое поможет вам исполнить пассаж как единый звуковой поток (каждая начальная шестнадцатая первой и третьей кварталей будет опорной).

¹ Вспомогательные упражнения помогут вам искоренить данный недостаток. Мы рекомендуем поработать, в частности, над этюдами №№ 31 и 43 из ор. 740, специально предназначенными Черни для развития ловкости первого пальца.

² Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1961, с. 115.

Определенные трудности, связанные с подкладыванием 1-го пальца после 5-го, вы встретите в заключительных тактах этюда. Представьте себе пассаж в этих тактах в виде лесенки: первая ступень — ля первой октавы, вторая — ля второй и третья — ля третьей октавы. Советуем поработать над местами «стыков» этих звеньев. Следите за тем, чтобы рука не «оседала» на 1-м пальце; второе *ля* первой и третьей квартолей мыслите как слабую долю, вытекающую из первой. Едва заметное движение 5-го пальца в стыке звеньев должно быть направлено «к себе», под ладонь. После того, как 5-й палец берет ноту *ля*, он тотчас же уступает место 1-му. Стремитесь добиться безотказного звучания повторяющихся нот.

Полезно поиграть этот оборот другой аппликатурой, в частности, 2-3-4 пальцами, что поможет приобрести ловкость при смене пальцев и выработать определенное слуховое представление о желаемом результате:



Аналогичным методом поработайте над партией левой руки в тактах 25—26.

Для того, чтобы добиться активности пальцев, рекомендуем все пассажи в этюде поучить *staccato*, «похлопывающим» движением легких, «живых» пальцев, сохраняя объединяющее движение руки, которая как бы ведет пальцы. Целесообразно также поиграть гаммообразные фигурации следующим методом: используя объединяющее движение руки, вначале поучите 4-5 нот пассажа, затем прибавляйте к ним последующие, постепенно наращивая протяженность пассажа. Это научит вас последовательно удлинять «дыхание» руки.

После того, как будет проделана тщательная работа над отдельными пассажами, следует приступить к их объединению — сперва по два, потом по три и т. д. При соединении пассажей дослушивайте последнюю квартоль в такте; не устремляйтесь преждевременно к началу следующей. Следите за ровностью звучания в стыках звеньев (в примере 2 этот момент отмечен кружком), добивайтесь единства звуковой линии.



Большого внимания требуют динамические оттенки. В тех случаях, когда необходимо постепенное нарастание или же спад звучности, полезно мысленно разбить протяженную гаммообразную последовательность на несколько участков, каждый из которых рекомендуется представлять как новую фазу в общем усилении или ослаблении звука. Такого рода «ступенчатая» динамика поможет рельефно про-

изнести пассаж. Следите за тем, чтобы при *crescendo* и *diminuendo* звуки в последовательностях шестнадцатых были бы в динамическом отношении выстроены «по росту».

При переходе от одной звуковой градации к другой, то есть при филировке звука, стремитесь к округлым динамическим очертаниям. Не следует акцентировать высшую интонационную точку в пассаже.

Заключительные такты в этюде — кульминационные в динамическом отношении. Постарайтесь здесь добиться яркого *crescendo*: третью квартоль в такте 25, с которой, по замыслу автора, должно начаться *crescendo*, исполните *mf*, и затем постепенно подведите звучность к *ff*. Полезно поучить заключительный пассаж, замедляя вторую квартоль в такте 26. Это поможет вам избежать произвольного ускорения в среднем и быстром темпе.

Акомпанемент также требует специальной работы. Помните, что хорошее исполнение партии сопровождения способствует музыкально-осмысленному произнесению пассажей.

Различные штрихи в этой партии обуславливают применение различных игровых приемов. При игре половинных и четвертных нот, обозначенных *legato*, должно быть ощущение опоры руки на пальцы: она словно повисает на подушечке пальца. Из «самостоятельно действующих единиц» пальцы здесь превращаются «в крепкие подпорки, в стройные колонны, вернее арки под сводом руки».¹ Следите за тем, чтобы пальцы в суставах не прогибались и запястье было свободным. В тех случаях, когда четверти соединены лигой, первая из них — опорная; вторую (гармоническое разрешение) — лучше брать слегка поглаживающим движением пальца. Четверти *staccato* рекомендуем играть активным, четким движением пальцев и кисти. Благодаря этому, звук получится острым и отчетливым. Заключительные аккорды *staccato* должны прозвучать насыщенно. Используйте естественный вес руки; заранее нацельтесь на нужные клавиши. Рука падает сверху, пальцы как бы «вырывают» аккорд из клавиатуры.

После того, как весь этюд выучен вами наизусть, в медленном темпе, переходите к исполнению в среднем и быстром темпе. Соблюдайте постепенность при переходе к более быстрому темпу, причем взятый темп обязательно выдерживайте до конца.

Чрезвычайно важно каждому исполнителю уметь установить для себя в настоящий момент «темповый потолок». Берите тот темп, в котором вы сможете сыграть этюд выразительно, технически ровно и уверенно. Не торопитесь переходить к следующей темповой ступени, пока предыдущая недостаточно вами освоена.

Учтите, что при игре в медленном темпе вы как бы рассматриваете через увеличительное стекло каждую ноту. При исполнении в более подвижном темпе уже невозможно руководить взятием каждого звука: в поле вашего внимания должны попасть отдельные узловые моменты — подкладывание первого пальца, смена движения в пассаже. При игре

¹ Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры, с. 115.

в быстром темпе, обозначенном автором, стремитесь уже управлять исполнением длинных пассажных цепочек, больших звуковых комплексов. Часто достижению быстрого темпа мешает недостаточная экономность движений, высокий подъем пальцев, а

также тряска руки. Помните, что в быстром темпе все движения должны быть сведены к минимуму.

Музыкальное и технически свободное исполнение этюда способно доставить эстетическое наслаждение. Ради этого и происходит вся черновая работа.

ЭТЮД ре минор

Редакция Г. Бюлова

И. КРАМЕР
(1771—1858)

Allegro (♩ = 138)

The musical score is presented in six systems, each with a two-staff grand staff. The first system is marked with a '3' in the left hand. The second system is marked with a '3' in the left hand. The third system is marked with a '5' in the left hand. The fourth system is marked with a '7' in the left hand and includes the dynamic marking 'dim.'. The fifth system is marked with a '10' in the left hand. The sixth system is marked with a '13' in the left hand. The score is filled with intricate sixteenth-note patterns and complex fingering, characteristic of the 'Allegretto' style of the Op. 10 etudes.

1. Нижний звук арпеджированных аккордов левой руки ударяется на сильное время такта одновременно с первой нотой фигурированной партии правой руки. Несоблюдение это-

го правила неизбежно сделает исполнение гармонически неряшливым.

Таким образом, арпеджио левой руки исполняется:

При более медленном темпе возможно исполнять так:

2. После преодоления первоначальных трудностей исполнения рекомендуется разучивать восходящие пассажи *crescendo*, а нисходящие *diminuendo*.

3. Короткие форшлаги (мелкие ноты) в такте 7 исполняются так же, как арпеджио, за счет длительности больших нот, к которым они приписаны.

[Примечания Г. Бюлова. Приводятся по изданию: И. Крамер. Этюды для фортепиано. Тетр. I—II. М., «Музыка», 1965. Этюд № 19.]

Этюд построен на непрерывном разворачивании одной технической формулы — ломаного арпеджио. Он подготовит вас к исполнению аналогичной фактуры как в сочинениях композиторов-классиков, так и романтиков, в творчестве которых этот вид фортепианного изложения получил большое распространение.

Основные принципы работы над этимодом были нами изложены в предыдущей аннотации (см. с. 5). Мы рекомендуем ими руководствоваться и в этом случае. Однако в работе над каждым произведением надо учитывать и его индивидуальные черты.

В этюде Крамера технические трудности сосредоточены в партии правой руки. Паузы лишь в двух случаях на мгновение прерывают сквозное развитие первоначального мотива; таким образом, исполне-

ние предлагаемого сочинения потребует от вас большой технической сноровки и выдержки.

В данном этюде музыкальную фразу образует двутакт, следовательно, представлять каждые два такта нужно как единую звуковую волну. Первая нота пассажа служит точкой опоры для последующего разбега; кисть и запястье здесь идут вниз, а на последних нотах (четвертая кварта) — вверх. Это движение руки поможет вам исполнить тот или иной пассаж «на одном смычке». Следите за тем, чтобы в местах стыков пассажей «объединяющие» движения руки не разрывали музыкальную фразу.

После того, как пассажи вами в целом освоены, необходимо более детально разобраться в их мотивном строении (скобки в нотном примере отмечают границы мотивов):



Обратите внимание на то, что в восходящем движении границы мотива и аппикатурной позиции совпадают. Поучите мотивы отдельно, добиваясь отчетливой «дикции» пальцев. Рекомендуем также поиграть их, акцентируя каждую ноту. Такой способ поможет добиться пальцевой ровности. Советуем затем поучить ломаные арпеджио с остановками между мотивами; постепенно сокращайте эти остановки до минимума, добиваясь исполнения пассажа на одном дыхании.

Рекомендуемый нами план работы над ломаными арпеджио сводится, таким образом, к следующему: от общего к частному и вновь к соединению частных моментов в одно целое. Вначале вы пытаетесь освоить музыкальные фразы, затем переходите к работе над отдельными звеньями пассажей, с тем, чтобы потом собрать их в одно целое (т. е. сначала в пассаж, простирающийся на такт, а затем уже в пассажи, составляющие музыкальные фразы).

Большое значение имеет положение пальцев и кисти перед началом исполнения каждой фразы. Пальцы должны быть собранными: не следует уже «на старте» широко распластывать кисть, стремясь заранее охватить весь пассаж. Это может вызвать напряжение руки и уменьшит ловкость пальцев.

Крамер не обозначил, как надо исполнять в динамическом отношении пассажи при движении наверх и вниз. Однако волнообразное движение (арпеджио то взмечаются ввысь, то тяжело ниспадают,

напоминая всплески волн) предполагает небольшое нарастание звучности к вершине пассажа (об этом говорится и в примечаниях Г. Бюлова к этому этюду — см. примечание 2 на с. 8). Пальцы, приходящиеся на «гребень волны» (см. ноты, обведенные кружком, в примере 1), должны с большим нажимом, активно захватывать клавиши. Очень важно найти степень этого нажима: как всегда, игровые ощущения корректируются слухом (звук не должен быть «задушенным» или резким).

Целесообразно поучить последовательности ломаных арпеджио различными динамическими красками (например, *f*, *mf*, *p*, *pp*), добиваясь ровности ведения звуковой линии.

Тем, у кого слабые, инертные пальцы, советуем поиграть пассажи *staccato*. В медленном темпе — сильным звуком; пальцы как бы «выхватывают» каждую ноту из клавиатуры с помощью кисти и запястья. В среднем и быстром темпе *staccato* должно быть более легким и острым; в этом случае движение пальца направлено «к себе», под ладонь.

Один из эффективнейших методов освоения пассажей — прием «броска», который воспитывает виртуозную хватку и способствует овладению пассажами в быстром темпе. Советуем поиграть ломаные арпеджио, постепенно наращивая количество звуков в пассаже, двумя способами. В первом случае бросок устремлен к какой-либо ноте:



Хорошенько опирайтесь на тот палец, которым оканчивается бросок; на последней ноте пассажа научитесь собирать пальцы в кулак. Благодаря этому, вы лучше разработаете ладонные мышцы, играющие важную роль в фортепианной технике.

Второй рекомендуемый нами способ противоположен первому — группа нот как бы выплескивается из опорного акцентированного звука:



У вас должно быть такое ощущение, будто с трудом сдерживаемая энергия, словно стрела из натянутого лука, стремится вырваться из первой ноты. Опорные звуки исполняйте весомо, свободной рукой. Почувствуйте всю прелесть, увлекательность игры этим приемом. Начатый бросок обязательно доводите до конца, даже если по пути возникает какая-то случайная нота; найдите причину ошибки после того, как сыграли пассаж, и внесите соответствующие коррективы при повторном исполнении.

Полезно в процессе работы применять метод, рекомендуемый Ф. Лешеттицим. Поиграйте этюд в медленном и среднем темпе в ритмически свободном движении, замедляя темп там, где встречаются неудобные для руки положения, а также происходит смена фигурационного рисунка. Работая этим методом, вы научитесь сосредотачиваться на менее удобных в техническом отношении пассажах.

Обратите внимание на следующие моменты этюда. В такте 3 в основе ломаных арпеджио лежит уменьшенное трезвучие и его обращения; появляется тритон — новый, непривычный для руки интервал. В такте 7 и 14 дистанция «пробега» становится более короткой: вместо пассажа, простирающегося почти на три октавы, здесь появляются два, охватывающие немногим более октавы. Естественно, что в этих тактах ритм движения руки должен измениться. Воспользуйтесь дважды в такте плавным объединяющим движением кисти и запястья. Точками опоры вам послужат первые ноты первой и третьей квартолей. В тактах 15 и 23 первые квартоли содержат скачки на дециму. Научитесь плавно, близко к клавиатуре переносить руку с ноты *ре* первой октавы на ноту *фа* второй октавы. Старайтесь как бы дотянуть одну ноту до другой; это поможет сыграть пассаж legato.

В тактах 8, 16 и 25 на смену ломаным арпеджио приходят пассажи, последние ноты которых поручено исполнять левой руке. Отдельно поработайте над моментами переключивания руки через 1-й палец. Постарайтесь добиться, чтобы пассаж звучал ровно, на одном дыхании, незаметно переходя из одной руки в другую. Заключительную ноту подобных пассажей нужно играть staccato. У вас должно быть такое ощущение, словно пассаж куда-то «улетает»; 5-й палец, берущий последнюю ноту, плавным движением «уносится» вверх вместе с кистью и рукой. Последующая пауза пусть послужит «островком отдыха» для ваших рук.

В партии левой руки арпеджированные аккорды рекомендуем исполнять движением руки снизу вверх.¹ Пальцы должны быть активными и цепкими. Сохраняя объединяющее движение руки, советуем поучить ноты разложенного аккорда staccato.

¹ Обратите особое внимание на советы относительно ритмического исполнения арпеджированных аккордов и форшлаггов, содержащиеся в примечаниях Г. Бюлова (см. примечание 1 на с. 8).

приемом щипка (представьте себе, что вы перебираете струны арфы). Полезно также поиграть аккорды без арпеджирования, мягким и глубоким прикосновением пальцев к клавишам. Постарайтесь в процессе работы добиться рельефного звучания средних нот («начинки») в аккорде. Для этого динамически расслоите аккорд: бас исполняйте *mf*, средние ноты — *f*, а верхнюю ноту — *p*.

Несколько слов о педали. В этом этюде встречается как прямая, так и запаздывающая педаль. При восходящем движении тридцатьвторых уместно брать запаздывающую педаль на весь такт, что поможет сделать интонационное *grescendo* к динамической вершине пассажа. Все ноты арпеджированного аккорда (и, конечно, бас) должны попасть в педаль. В тактах 7 и 14 рекомендуем брать прямую короткую педаль на каждую новую гармонию.

Целенаправленная работа в медленном темпе должна привести к качественному исполнению этюда в среднем и быстром темпе. При игре даже в медленном темпе важно правильно определить ритмическую пульсацию этюда, т. е. уяснить, какую метрическую единицу вы изберете — шестнадцатые, восьмые, четверти или половинные доли. Вначале мы рекомендуем научиться мыслить пассажи по восьмым; в таком случае тридцатьвторые в такте будут группироваться по 4 ноты. Через некоторое время, когда вы лучше освоите этюд, попробуйте дальше рационализировать свои представления: теперь группа будет состоять из 8 нот. На заключительном этапе научитесь исполнять целый такт «на один удар дирижерской палочки».

Последовательное увеличение единицы пульсации позволит значительно сдвинуть темп, добиться скользящего движения как в медленном, так и в более подвижном темпе. Помните, что произведение, сыгранное в одном и том же темпе, но с различными единицами пульсации, воспринимается и звучит по-разному. Мышление мелкими ритмическими категориями приводит к тому, что музыкальная мысль как бы топчется на одном месте: она лишена устремленности, движения вперед.

В случае, если не удастся достигнуть качественного исполнения в темпе, задуманном Крамером (метрономическое обозначение $\text{♩} = 138$), мы рекомендуем придерживаться «компромиссной» скорости движения в пределах $\text{♩} =$ от 98 до 128. Избранный вами темп должен быть единым на протяжении всего произведения.

В заключение напомним мудрый совет Ф. Бузони: «Попытайся взглянуть на этюды для юношества с точки зрения виртуоза. Ты удивишься, как трудно сыграть какого-нибудь Черни, Крамера, Клементи».¹

¹ Ф. Бузони. Рабочие правила пианиста. Правило № 6. В сб.: «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1. М., Музгиз, 1962, с. 163.

ИНВЕНЦИЯ № 6

(двухголосная)

Редакция Ф. Бузони

И. С. БАХ
(1785—1850)**Allegretto piacevole, quasi andantino***Anmutig bewegt, nicht schnell* [Грациозно, подвижно, не быстро]

p espressivo

p

mf

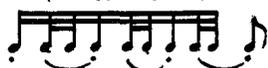
dim *leggero* *p tranquillo*

2) *dolce egualmente* [нежно, спокойно]

*Red. **

dolce egualmente

¹⁾ Эта фигура должна, по мнению редактора, звучать строго ритмично, не слишком legato и совершенно свободно от той современной элегантности, которая никак не соответствует баховскому стилю. Традиционную фразировку:



(причем обычно обе тридцатьвторые ноты несколько ускоряются в темпе) следует поэтому отвергнуть.

²⁾ Только предписанным употреблением педали можно добиться здесь legato в верхнем голосе.

27

meno p *poco cresc.*

(una corda)

31

quasi f

(tre corde)

35

39

f energico

f

43

p

espressivo

47

p

3) Сказанное при 1) в полной мере относится и сюда

4) Предписанная фразировка должна выявить тематические отношения этого и последующих тактов.

[Примечания Ф. Бузони. Приводятся по изданию: Иоганн Себастьян Бах. Инвенции (двухголосные и трехголосные) для фортепиано. Редакция Ф. Бузони. М., «Музыка», 1965]

51

55 *molto espress* *più cresc.* *sf*

59 *p tranquillo*

Перед нами двухголосная полифоническая пьеса — инвенция И. С. Баха. Текст дается в редакции Ф. Бузони. Редактор так определяет характер этой музыки: «Двухголосная песня — что-то вроде интермеццо для флейты и виолончели в какой-нибудь пасторальной кантате». Представьте себе, как в спокойном и изысканном музицировании сочетаются звучания этих двух инструментов.

Инвенция написана в трехчастной форме. В первом разделе пьесы тема сначала проводится в верхнем голосе. На первый взгляд, это обыкновенная гамма, мерно нисходящая по ступеням Ми мажора. Однако мы находим в ней и своеобразные черты — хроматизм (*ре-диез — ре-бекар*) и синкопированный ритм, что придает теме оттенок утонченности и изящества. В четвертом такте гаммообразный ход завершается на сильной доле, после чего тему заканчивают спокойные нисходящие фигурации.

Противосложение к теме, проходящее в нижнем голосе, как бы сглаживает ее «вольности» своей назидательной простотой. Оно также построено на гамме Ми мажор, но уже восходящей; хроматизмов в нем нет. Ритмическая «устойчивость» нижнего голоса уравнивает синкопы темы, и в четвертом такте тема и противосложение приходят к согласию на сильной доле такта. Далее голоса меняются ролями: нижний проводит тему, верхний — противосложение (т. 5—8); после чего следует интермедия,¹ построенная на секвенциях (т. 9—20). Она модулирует в тональность Си мажор, завершая первый раздел пьесы.

¹ Интермедия — часть полифонического произведения между двумя соседними проведениями темы.

Второй, средний раздел инвенции начинается двумя проведениями темы в Си мажоре (т. 21—28). Большая интермедия, следующая за этим, приводит к кульминации (т. 39). Средний раздел заканчивается кадансом в тональности соль-диез минор (т. 42).

В третьем разделе (репризе) вновь звучат проведения темы в основной тональности, затем интермедия приводит к главной кульминации всей пьесы, после чего основная тональность утверждается кадансом.

Выучите текст, обращая особое внимание на штрихи (артикуляцию) и аппликатуру. Вы встретитесь с сопоставлением разных штрихов, сочетанием *legato* (связная игра) с различными видами расчлененного штриха, разделяющего звуки равными промежутками. Одним из видов расчлененного штриха (он обозначен точками под лигой) нужно сыграть нисходящий ход темы, в то время как противосложение, вплоть до последней ноты, исполняется *legato*. Такая контрастная артикуляция прояснит полифоническую ткань, поможет лучше прослушать каждый голос.

При выполнении штриха *legato*, пальцы, как ноги при ходьбе, переступают с клавиши на клавишу. Следует заботиться о том, чтобы один палец передавал другому звуковую линию связано, не создавая перерыва в звучании и в то же время отпуская свою клавишу тотчас после того, как следующий звук будет взят (недопустимо оставление отыгранных пальцев на клавишах).

Расчлененный штрих, отмеченный точками под лигой, играется мягко. Кисть, плавно и невысоко приподнимаясь, переносит нужные пальцы с ноты

на ноту. Следует заметить, что, несмотря на расчлененность, аппликатура здесь ни в коем случае не может быть случайной; этот вид артикуляции требует такой же точной, продуманной аппликатуры, как и legato. Промежутки между звуками — «звуковые просветы» — должны быть равными; каждый такой «просвет» отнимает у ноты половину ее длительности. Далее в тексте встретится и другая разновидность расчлененного штриха — *staccato*, обозначенная точками без лиги. Не увлекайтесь здесь остротой звучания, играйте и этот штрих мягко, лишь увеличив «просветы» между нотами.

Определенные трудности будут ощущаться в сопоставлении штрихов. В тактах 9—12 голоса как бы обмениваются штрихами; подобные места должны быть внимательно проштудированы отдельно каждой рукой. Сводить вместе оба голоса нужно в медленном темпе, строго следя за точностью выполнения штрихов.

Аппликатура этой пьесы непростая, следует к ней отнестись внимательно. Недаром редактор довольно обильно снабжает текст аппликатурными комментариями, сосредоточивая свое внимание на исполнении ритмической фигуры, которая содержит тридцатьвторые. Порядок пальцев здесь детально разработан — выучите его. Впрочем, иногда предложенная аппликатура становится чересчур замысловатой. В таких случаях можно предложить более простые варианты (в нотном тексте они приведены в скобках).

И. С. Бах обычно не ставил в своих рукописях динамических указаний. Это было сделано в более позднее время редакторами его клавирных произведений. В данной пьесе мы рекомендуем руководствоваться указаниями Ф. Бузони. Динамический план, предложенный редактором, прост, свободен от вычурности, естественно и логично вытекает из характера музыки. Диапазон его сравнительно скромный (от *p* до *f*), музыка инвенции не требует динамических «излишеств». Однако градации динамики должны быть ярко и точно очерчены. Следует обратить внимание на градацию *ritard.*, которая в особенности соответствует бузониевскому определению характера пьесы. Прием звукоизвлечения, необходимый для исполнения *ritard.* — легкое и точное прикосновение кончиков пальцев к клавишам. Не давите на клавишу сильно («до дна»), сделайте руку легкой, а пальцы «деликатными». *Forте* в инвенции должно быть не столько громким, сколько звонким. При игре *forte* соответственно возрастает вес руки и сила пальцевого удара.

В пьесе есть две кульминации (скромные по динамике). Первая, возникающая за несколько тактов до репризы, отмечена знаком *sf* и указанием *energico*. Вторая, главная кульминация начинается незадолго до конца пьесы (указание *molto espressivo* — очень выразительно) и ведет к ноте *фа-диез* в верхнем голосе, отмеченной знаком *sf*.

Динамический план первой кульминации, предложенный редактором, требует, на наш взгляд, некоторого уточнения: слишком рано здесь предписывается начать увеличение громкости (т. 29 — *mezzo p*, т. 30 — *poco cresc.*). Длительное нарастание динамики — трудная задача для неопытного исполнителя, поэтому такое указание вряд ли поможет ему

расчетливо построить подход к кульминации и избежать неуместного в этой пьесе громыхания. Мы предлагаем начать интермедию (т. 29) с градации *pp*, выдержать ее два-три такта (ощутить прелесть тихого звучания!) и уже потом с осторожностью начать накопление громкости.

Темп инвенции спокойный и ровный, $\text{♩} = 96$ (примерно). Замедления и ускорения темпа не соответствуют характеру этой музыки. Для того, чтобы выдержать темп на протяжении всей пьесы, обратите особое внимание на спокойное и точное исполнение тридцатьвторых. Решая эту задачу, руководствуйтесь указанием редактора (см. примечание 1 на с. 11). Очень точно нужно играть и синкопированные обороты (особенно их окончания).

Инвенция исполняется с педалью, однако ее применение сводится к минимуму. Редактор остроумно использует связующие свойства правой педали для того, чтобы первые пальцы обеих рук, сойдясь на одной клавише, «выяснили свои отношения» (см. примечание 2 на с. 11). Короткой педалью отмечено у Бузони заключительное тоническое построение перед репризой (т. 42). Со своей стороны, советуем отметить такой же короткой педалью тонические построения в последних тактах первого раздела и в конце всей пьесы. Применение правой педали следует этим ограничить.

В инвенции возможно использование и левой педали, которая придает звуку особую приглушенность. Это уместно сделать в начале среднего раздела пьесы, где мы условились поставить динамическое указание *pp* (т. 29). Левая педаль поможет создать здесь небольшой «динамический спад». Через три такта левую педаль нужно будет снять. Таким образом, звуковой план инвенции будет более ярко очерчен.

Работу над этой пьесой советуем организовать следующим образом: на начальном этапе, когда ваше внимание поглощено разбором нотного текста, проигрывайте целиком основные разделы пьесы, часто обращаясь к приему разучивания каждого голоса в отдельности. В дальнейшем, когда нотный текст уже освоен, уместнее работать над отдельными фрагментами, многократно их повторяя. В процессе этой работы следует выучить нотный текст наизусть. Затем опять играйте всю пьесу целиком (или ее основные разделы), как можно точнее выполняя все исполнительские указания, и старайтесь построить убедительный исполнительский план инвенции.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ В ТЕКСТЕ ПЬЕСЫ:

dolce — нежно
egualmente — ровно
energico — энергично
espressivo — выразительно
leggiero — легко
meno — меньше
molto — очень
piacevole — приятно
più — больше
poco — немного
quasi — вроде
tranquillo — спокойно

СКЕРЦО № 1

Си-бемоль мажор

Ф. ШУБЕРТ
(1797—1828)

Allegretto

5 4 2 4 1 4

p 3 3 (*pp*)

Red. 4 * *Red. simile*

2 5 2 5 4 1 4

4 (*p*) 3 (*pp*)

Red. *

8 2 3 3 5 1 2 5 1 2

pp 3 3

3

4 5 2 4 3 3 3 4

12 *ff* *p*

Red. * *Red.* *

16 3 3 3 3 1 2 4

p 3 *fp* 3 *fp*

2 2

20 3 4 4 1 4 1 3

pp 3 3 3 3 3

5 2 3 3 3 3 3

(*una corda*)

24

3 2 5 4 2 3

3 3 3 3

3 2 3 2

3 3

28

p *cresc.* *fff*

3 3 3 3

(tre corde)

3

32

decresc. *p* *pp* *p*

2 5 5 4

3 3 3 3

Red. * *Red.* *

(una corda)

3

37

3 4 1 5

3 3 3 3

4 4

41

3 4 1 5

3 3 3 3

pp 3

45

f *ff*

3 3 3 3

Red. * *Red.*

Trio *legato*

49 *p*

53

58 (*pp*)

64 *pp*

69 *una corda*

74

Scherzo da capo

1)

2)

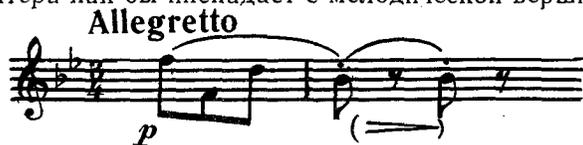
Скерцо Шуберта Си-бемоль мажор — изящная танцевальная миниатюра, в которой юношеская жизнерадостность сочетается с лирической проникновенностью высказывания. Произведение написано в сложной трехчастной форме.

Первая часть скерцо (т. 1—50) пронизана ритмом венского вальса. Характерным оборотам тирольских напевов вторят грациозные флейтовые фразы, неожиданные фанфарные реплики гаснут в причудливом кадансе. В среднем, разработочном разделе первой части (т. 17—36) игривая начальная интонация трансформируется, приобретая тревожный характер. Тем ярче воспринимается возвращение Си-бемоль мажора — одной из самых радостных тональностей в творчестве Шуберта.

В светлом, исполненном благоговения трио напевный характер мелодии сочетается то с движением плавного лендлера, то с мерной поступью менуэта. Повторение первой части (точная реприза) замыкает форму (см. указание «Scherzo da capo» в конце трио).

Особенности образного содержания скерцо определяют выбор исполнительских средств его воплощения. Наиболее существенные из них подсказаны в исполнительских обозначениях Шуберта. Это — детально отмеченные штрихи (артикуляция), динамическая нюансировка и темповые указания.

Гибкая артикуляция и динамика помогают передать светлый и в то же время постоянно изменчивый характер первой части. Ведущий мотив игривого характера как бы ниспадает с мелодической вершины:



Выразительного произношения этого мотива в пределах звучности *p* можно достичь, исполняя затактовую интонацию певучим звуком, *legato*, а мягко расчлененное окончание — штрихом *portamento* на естественном угасании звучности. Штрих *legato* лучше исполнять «поющими», чуткими пальцами, а *portamento* — поглаживающими движениями пальца и легкой руки.

Ответная «флейтовая» фраза (т. 2—4) отличается более звонким тембром — «хрустальным» стаккато, достигаемым прикосновением легких, цепких пальцев. Она завершается закругленным «женским» окончанием — хорейским мотивом, объединенным лигой.¹ В этом мотиве задержание (четверть на сильной доле) лучше исполнять пропетым звуком, *tenuto* (именно так следует понимать шубертовский знак >), а разрешение — легким снятием.

Вершина кульминации — аккорды *ff* (т. 13—14). Они должны звучать на педали, ярко, но не грузно (V_2 — *portamento*, движением руки вверх, а I_6 — *tenuto*, движением сверху вниз).

В заключительном кадансовом обороте (вновь *p!*) важно услышать беспедальные цезуры — восьмые паузы, разделяющие краткие хорейские мотивы и придающие им затаенный характер.

Чередование разнообразных интонаций в первой части скерцо необходимо объединить гибким ритмом вальсового кружения. Во многом это зависит от сопровождения. При исполнении басового звука аккорда желательно добиться глубокого, мягко-гудящего тембра, как бы с усилием поглаживая клавишу вытянутым 5-м пальцем. Аккорд на второй доле такта должен звучать легко, воздушно (*ppp*). Педаль после аккорда рекомендуется снять на третьей доле такта.

При последовании триолей и дуолей в мелодии старайтесь неторопливо пропеть затактовую триольную интонацию: чуть заметное торможение третьей доли придает вальсовому ритму особое очарование.

Средний раздел первой части (т. 17—36) ставит перед учащимся новые задачи. Появившиеся в первых двух тактах секундовые созвучия в партии левой руки приносят оттенок напряженности. Шуберт отмечает их характерным знаком *fr*, что по существу означает акцент на фоне звучности *r*.

Известные трудности представляет имитационная переключка голосов в тактах 20—24. Чтобы добиться свободного исполнения этого эпизода, необходимо сначала поучить партии правой и левой руки отдельно, а затем вместе, сохраняя обозначенную композитором звучность *pp*. В этом фрагменте возможно применение левой педали (см. обозначение *una corda* в нотном тексте).

Завершающая средний раздел модулирующая триольная фигурация объединена динамической волной (плавное нарастание от *p* к *sff* и столь же постепенный спад). Важно услышать мотивное строение этой фигурации и, прежде всего, изгибы скрытого в ней верхнего голоса (*ре-бемоль-фа, ре-бекар-фа* и, наконец, кульминационный мотив *ре-соль*, подкрепляемый гармонией V_2 и звучностью *ff*).

Приглушенные заключительные аккорды, отмеченные штрихом *staccato*, лучше исполнять мягко, ближе к *non legato*. Эти аккорды отчленены паузами; вторая пауза, увеличенная фермой, — важная «звучащая» цезура, оттеняющая грань формы и подготавливающая репризу.

В плавном, напевном трио ведущую роль приобретает связная артикуляция. Шуберт заостряет внимание исполнителя на этой особенности, дополняя лиги ремаркой *legato*.

Для того, чтобы сохранить протяженное дыхание фразы, объединенной лигой, необходимо начинать ее *mp*, с известным «запасом звучности», завершая на естественном *diminuendo*. При этом важно добиться наполненного звучания протяженных тонов, не дробя, однако, фразу по тактам. Наиболее весомо (*tenuto*) прозвучит *ми-бемоль* в начале каждой фразы (этот звук отмечен у Шуберта знаком >). Напротив, предваряющее его группетто лучше исполнять нежным, более легким звуком, неторопливо «проговаривая» орнаментальные фигуры (это относится и к группетто, предваряющим кадансы в т. 57, 65 и 80).¹

Легко, без нажима рекомендуется исполнять и пунктированные обороты мелодии, завершающие первую и третью фразы. Эта ритмическая фигура не

¹ В хорейском мотиве метрическая опора приходится на первый звук.

¹ Обратите внимание на расшифровку группетто в примечании на с. 17.

должна быть чрезмерно укорочена (шестнадцатую не следует превращать в форшлаг!), но, с другой стороны, она не должна быть и закруглена наподобие триоли.

Мягкое певучее сопровождение создает плавный фон. Синкопированный квинтовый тон *си-бемоль* противостоит плавному движению басового голоса и создает ощущение мерного покачивания. Шуберт отмечает его акцентом, что здесь также означает *tenuto*.

При повторении (т. 59—66) начальный восьмитакт окрашивается светлым верхним регистром, что создает эффект удаления, угасания звучности. Мелодию первого восьмитакта (в среднем регистре) лучше исполнять певучим, «струнным» звуком, *p*, более плоскими пальцами, а второго (в верхнем регистре) — «флейтовым» звуком, *pp*, слегка закругленными пальцами.

В задумчивом среднем разделе трио (до минор, т. 67—81) мелодия, изложенная параллельными терциями, неторопливо разворачивается на фоне текучего сопровождения. Здесь важно добиться нежного, певучего звучания мелодии. *Legato* в верхнем

голосе поможет достичь обозначенная в нотном тексте аппликатура. В партии левой руки также важно создать плавный текучий фон, добиться ровного движения восьмых *pp* (см. аппликатуру в нотном тексте). Характер этого эпизода неплохо оттенить засурдиненной звучностью, достигаемой с помощью левой педали.

В репризе трио регистровые и исполнительские краски подчеркивают вопросо-ответный характер обеих фраз темы. Ответную фразу в верхнем регистре лучше исполнить подобно эхо, *pp*.

Выразительного, образно-осмысленного исполнения этого Скерцо можно достичь, последовательно работая в разных темпах, и прежде всего — в замедленном, как бы «разглядывая произведение сквозь лупу» или «методом замедленной киносъемки» (выражения С. В. Рахманинова и Г. Г. Нейгауза). В процессе работы от медленного темпа следует перейти к среднему, рабочему. Окончательный темп — умеренно-подвижный (*Allegretto*, рекомендуется $\text{♩} = 46$), среднюю же часть можно играть и в более спокойном движении ($\text{♩} = 42$).

ПРЕЛЮДИЯ № 2

Ю. КОРНАКОВ
(р. 1938)

Molto sostenuto ($\text{♩} = 63$)

The musical score for "Прелюдия № 2" by Yu. Kornakov is presented in two systems. The first system begins with the tempo marking "Molto sostenuto" and a quarter note equal to 63 (♩ = 63). The music is written for piano with three staves. The right hand (RH) part features a melodic line with various articulations and dynamics, including *p* and *pp*. The left hand (LH) part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include "Л. р." (left hand) and "пр. р." (piano right hand). The second system continues the piece, featuring a triplet of eighth notes in the RH and a dynamic marking of *pp*. The score concludes with a final cadence marked "ред. *" (ritardando).

Musical score system 7-9. Treble clef, 4/4 time. Measure 7: *mf*. Measure 8: *mf*. Measure 9: *mf*. Bass clef: *mf*. *Red. ** markings are present in measures 7, 8, and 9.

Musical score system 10-12. Treble clef: *poco a poco cresc.* Measure 10: *mp*. Measure 11: *non legato*. Measure 12: *mp*. Bass clef: *mp*.

Ossia:!) musical staff with notes and dynamic markings.

Musical score system 13-15. Treble clef: Measure 13: *p*. Measure 14: *f secco*. Measure 15: *f secco*. Bass clef: *mf*. *Red. ** markings are present in measures 13 and 14.

Musical score system 16-18. Treble clef: Measure 16: *mf pesante*. Measure 17: *mf pesante*. Measure 18: *mf pesante*. Bass clef: *mf pesante*. *Red. ** markings are present in measures 16 and 17.

1) Облегченный вариант, одобренный композитором.

17 *sf*

18 *sf*

19 *fff con forza*

secco

ff

5 3 3

Red. *

20 *cresc.*

21 *fff marcatisissimo*

22 *fff*

Red. *

23 *p* *sub. p*

24 *pp*

25 *pp*

Red. *

una corda

26 *pp* *ppp*

27 *poco dim.*

28 *lunga* *mp lunga*

Red. *

tre corde Red. *

Предлагаемая пьеса Ю. Корнакова¹ входит в цикл «Пять концертных прелюдий». Ее музыка несет в себе заряд большой внутренней напряженности, которая неуклонно нарастает и, наконец, прорывается в грозной кульминации. Сквозное развитие одночастной прелюдии проводится как бы в трех плоскостях — во взаимодействии трех образных и регистровых планов. Это произведение требует исполнительской воли, выдержки, умения распределить на протяжении лаконичной пьесы значительное эмоциональное нарастание, а также оркестровой красоты звучания.

Образный строй прелюдии во многом определяется особенностями ее ритмики. Впечатляет мерный шаг непрестанно повторяющейся в среднем регистре терции (*ре-бемоль — фа*), которая служит ритмическим и одновременно гармоническим стержнем пьесы. Равномерное движение четвертей (см. авторское указание $\text{♩} = \text{♩}$) подчинено свободно-переменному метру прелюдии. Смена четырехдольного метра трехдольным создает асимметрию в конце первой фразы (т. 5); со второй фразы свободное метрическое чередование становится нормой. Желательно, чтобы при всех переменах размера исполнитель сохранял ощущение сильной доли такта.

Характер сдержанного, но неодолимого шестврия создается также скандированным произношением мелодических попевок. Чеканно должны звучать интонации основной «сигнальной» темы в верхнем регистре (т. 1—2) и ее «отражения» в малой октаве (т. 3), исполняемые правой рукой. Особое внимание следует обратить на отчетливое произношение шестнадцатых.

Тембро-регистровое разнообразие — органическое свойство этой прелюдии. Впечатления оркестровых тембров можно добиться на фортепиано с помощью разнообразных приемов звукоизвлечения. Так, *pizzicato* остинатного фона можно передать, исполняя терции *staccato*, слегка закругленными пальцами, «пружинным» движением руки снизу вверх. Цезуры также помогут расчленить терции и создать ощущение сдержанной, внутренне напряженной поступи.

В главной призывной попевке слышится клич трубы (т. 1—2), а в дополняющих ее тревожных репликах (т. 3—5) — звучание флейты. Пронзительный тембр трубы лучше передать «острым» звуком, активными и слегка закругленными цепкими пальцами, а флейтовый — звонким, более легким звуком. Главная тема исполняется, преимущественно, расчлененным штрихом — *staccato*, поэтому короткую лигу в такте 2 не следует понимать буквально: здесь штрих приближается к *portamento*. Дополняющие тему реплики разнообразны по характеру. Объединенные лигой хорические мотивы (*ми-бемоль — ми-бекар*, т. 3), благодаря метро-ритмическому смещению второго из них, приобретают иронический характер. Важно услышать и подчеркнуть

¹ Молодой ленинградский композитор Ю. Н. Корнаков (р. 1938) активно работает в различных жанрах. Им написаны вокальные, оркестровые, хоровые и инструментальные произведения (лирическая сюита «Песни об Ильиче», вокальные циклы и фортепианные пьесы, концерт для фортепиано с оркестром и др.).

отмеченные акцентами их начальные звуки. Поступенный мотив (*си-до-ре*) вносит некоторое успокоение, однако «мерцающий» в верхнем регистре сигнал (повторяющийся звук *фа-диез*) сохраняет ощущение внутренней напряженности. Настороженные интонации в басовом регистре (*си-бемоль — соль*) звучат подобно ударам литавр. Их лучше сыграть прямыми, слегка фиксированными пальцами (4-м и 2-м) при более выпуклом своде кисти (видны все косточки пясти).

Динамический диапазон пьесы очень широк — он простирается от *pp* до *ff* *marcatissimo*. В начале прелюдии главная тема исполняется *p* (можно *mp*); остинатное сопровождение и флейтовые реплики лучше играть *pp*, «удары литавр» — *mp*; к концу второго предложения звучность этих ударов усиливается до *mf* (т. 8).

В начале второго раздела пьесы главная тема звучит более настойчиво, на 2,5 тона выше (т. 10—12). Соответственно, новой ступенью динамики отмечены все голоса. Еще более высокий динамический уровень (*f*, акценты над каждым звуком) и сухой (*secco*), «свистящий» тембр (труба в сочетании с флейтой) отличает проведение темы в тактах 14—16, где она изложена малыми нонами в верхнем регистре; каждый звук мелодии акцентируется. Это, как и следующее проведение темы (т. 18—19), необходимо исполнять плотным, насыщенным звуком, упругими пальцами, используя вес всей руки (плечо, предплечье), особенно на ритмически опорных звуках; средние пальцы (2—3—4) рекомендуются приподнять, чтобы избежать случайных «прислуков». Нисходящие хроматические интонации следует играть как бы одним скользящим движением руки сверху вниз.

Исполнение темы, изложенной малыми нонами, представляет известную трудность даже для больших рук. Для маленьких рук можно рекомендовать иной вариант изложения — малыми септимами, одобренный композитором (см. строчку *Ossia* в нотном тексте).

В кульминационном разделе прелюдии важное значение приобретает властная тема в басовом регистре (ремарка «*pesante*»), в которой слышится медная группа симфонического оркестра. Каждая из трех фраз этой темы должна звучать энергичнее и весомее предыдущей (см. исполнительские указания автора). Выразительного исполнения этой темы можно добиться, разучивая ее отдельно в медленном темпе с точной нюансировкой, энергичными, «прошивающими дно клавиши» пальцами (выражение С. В. Рахманинова). Это в особенности относится к активным квартовым и тритоновым взлетам в нижнем регистре, отмеченным знаком \llcorner .

Пронзительно, акцентированно (*marcato, con forza*) должны прозвучать репетиции «трубного» *ми* в верхнем голосе, как бы возвещающего кульминацию (т. 20), и кульминационная фраза в нижнем регистре, достигающая высшей точки своего развития в такте 22 (*sfff*).

Следующий послек кульминационный эпизод играет роль коды. Он требует от исполнителя резкого эмоционального переключения: внутренне напряженный ритмический пульс сохраняется, но харак-

тер звучности и артикуляции меняется. Кода отмечена засурдиненным тембром (левая педаль). Однако выдержанный звук *соль*, дважды прорезающий фон, лучше исполнять светлым и острым звуком (первым пальцем левой руки). Флейтовые попевки в коде звучат более робко (лиги, плавное *поп legato*); желательно оттенить их более продолжительной педалью (на каждой четверти такта).

Появляющийся после генеральной паузы тонический аккорд До мажора неожиданно и в то же время естественно завершает прелюдию. Исполняя этот аккорд глубоким погружением всей руки, тр,

на фоне правой педали, можно добиться гулкого тембра, подобного колокольному звону. Брать левую педаль здесь уже не следует (см. указание «*tre corde*»).

Темп прелюдии обозначен автором в соответствии с ее сдержанным характером (*Molto sostenuto*, ♩ = 63). Темповое единство желательно сохранить на протяжении всего произведения.

Как всякое новое сочинение, прелюдия Ю. Корнакова еще не имеет исполнительских традиций. Работа над этой пьесой поможет более полно выявить творческую самостоятельность учащегося.

МЕНУЭТ

из симфонии соль минор (№ 40)

В. А. МОЦАРТ
(1756—1791)

Allegro

Primo

f

Allegro

Secondo

f

8

6

6

Fl. *p* Ob. *p* Fag. *p* Fine

36

36

Fine

Fine

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), both marked *p*. The bottom staff is for Bassoon (Fag.), also marked *p*. The music features melodic lines with slurs and ties, and a bass line with chords. The system concludes with a double bar line and the word "Fine" on both staves.

Trio 8 Viol. *p* Ob. 8 *p* Fag. *p*

Viol. *p* Ob. 8 *p*

p *p*

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Violin (Viol.), marked *p*. The middle staff is for Oboe (Ob.), marked *p*. The bottom staff is for Bassoon (Fag.), marked *p*. The music features melodic lines with slurs and ties, and a bass line with chords. A dashed line above the top two staves indicates a first ending. The system concludes with a double bar line.

Fl. *cresc.* *f* *p* Viol. *p* Fag. *p*

49 Fl. *cresc.* *f* *p* Viol. *p* Fag. *p*

49 Fag. *p*

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Flute (Fl.), marked *cresc.*, *f*, and *p*. The middle staff is for Violin (Viol.), marked *p*. The bottom staff is for Bassoon (Fag.), marked *p*. The music features melodic lines with slurs and ties, and a bass line with chords. A dashed line above the top two staves indicates a first ending. The system concludes with a double bar line.

Ob. Ob. Fl. *p*

57 *p* Fag.

Viol. Corni. 8 *p*

63 *p*

63

8 *f* Fl.

70 *p* Corni. *cresc.* Fag.

70 *p*

Ob. *p* Viol. *pp* M.D.C.

77 *f* *p* *pp*

77 *f* *p* *pp*

Симфония соль минор Моцарта, одно из совершеннейших произведений симфонической литературы, до сих пор покоряет сердца слушателей страстностью и глубиной своих музыкальных образов. В симфонии четыре части. Третья ее часть — Менуэт. Но это не просто танцевальное «интермеццо»: Менуэт становится одним из этапов в развитии лирико-драматических образов симфонии. Его музыка выходит за рамки танцевально-галантного стиля, она глубока и значительна.

Менуэт написан в сложной трехчастной форме. Главная тема, изложенная в первой части, носит характер серьезный и решительный. Ей противопоставлена средняя часть — трио — нежная, светлая музыка, написанная в одноименном мажоре. После трио следует точное повторение первой части.¹

Первая часть, в свою очередь, также трехчастна. После первого знака повторения следует разработочный раздел, насыщенный отклонениями в побочные тональности. С такта 28 тема Менуэта, полифонически обогащенная, вновь звучит в основной тональности. Это — реприза первой части.

Вам предлагается разучить партию Primo; партию Secondo сыграет на сессии ваш педагог.²

Фортепиано — необычайно многокрасочный инструмент. Умело пользуясь различными приемами игры, пианист может ярко и впечатляюще исполнить сложную оркестровую партитуру. Отнеситесь с предельным вниманием к штрихам, ибо они продиктуют вам нужные приемы.

В первой части Менуэта преобладает плотное и интенсивное звучание струнной группы оркестра. Подобное звучание на фортепиано достигается смелым погружением руки в клавиатуру. Вес всей руки свободно ощущается кончиком пальца — «подушечкой». Палец глубоко погружается в клавишу, ладонь и кисть хорошо амортизируют вес плеча.

Фразировка первой части весьма разнообразна по артикуляционным приемам. Решительный и волевой характер начального мотива (*ре* — соль — си-бемоль) требует смелого, глубокого штриха *tenuto* с одинаковыми «просветами» — цезурами между нотами. Во время таких цезур руки мягко и свободно приподнимаются, «набирая вес» для взятия следующей ноты. От верхнего си-бемоль начинается легатное движение, замыкающее фразу (т. 1—3). Оно как бы сбегает с ноты си-бемоль, взятую которую нужно глубоко и весомо. Аналогично исполняется и вторая фраза темы.

Далее (т. 8—10) мы видим соединение нескольких мотивов, исполняемых штрихом *legato*. В конце

¹ Указание в конце трио «M. D. C.», то есть «Menuetto da capo», означает, что следует повторить первую часть до слова «Fine» (конец). При этом знаки повторения внутри первой части выполнять уже не нужно.

² Педадь в четырехручном ансамбле берет партнер, исполняющий партию Secondo.

каждого мотива, обозначенного лигой, руки плавно приподнимаются и, опускаясь на начальный звук следующей группы, создают нужный интонационный акцент.

В заключительных тактах темы мы встречаемся со штрихом *staccato* (т. 11—14). Это не острое *staccato*, соответствующее оркестровому штриху *pizzicato*, а скорее плотное и раздельное прикосновение, соответствующее оркестровому штриху *détaché*. Струнные инструменты исполняют этот штрих, играя каждую ноту отдельным движением смычка. По принципу звукоизвлечения штрих этот близок к фортенианному *tenuto*, с несколько большими «просветами» между звуками.

В разработочном разделе вы снова встретитесь с сочетанием различных штрихов. Вначале размашистые *tenuto* стремятся к нотам *ми-бемоль, до* и *ля-бемоль*, — эти звуки нужно взять с особым смысловым ударением. Затем следуют отдельные легатные группировки (т. 23—26). В репризе отнеситесь с особой серьезностью к довольно сложной полифонической фактуре. Ведя три голоса, не забываяте о четком выполнении штрихов.

В конце первой части происходит важное изменение динамики и оркестровки: здесь мы впервые видим обозначение «р»; этот эпизод исполняют деревянные духовые инструменты — флейты и гобой. Естественно, что сила звука и тембр должны стать иными: в звучании должна чувствоваться легкость и звонкость. Для этого нужно изменить приемы звукоизвлечения, перестроить игровые ощущения: до сих пор мы играли смелыми, размашистыми движениями, теперь же должны ощутить концы пальцев как бы более острыми; свод ладони становится более фиксированным, вес плеча уже не в такой степени, как ранее, передается на конец пальца. Движения кисти становятся более умеренными, но остаются такими же точными и собранными. Все лиги должны быть выполнены аккуратно. *Staccato* в левой руке (т. 40—41) не должно быть чересчур острым.

Для трио Менуэта характерна легкая, прозрачная оркестровка. Начинает его струнная группа, далее музыкальную мысль подхватывают деревянные духовые. *Forте*, указанное в тексте, не следует понимать буквально: оно предполагает не столько громкий, сколько светлый звук.

В конце первого периода одну и ту же фразу играют сначала скрипки, (т. 56—57), а затем гобой (т. 58—60). У вас, таким образом, есть возможность в исполнении сопоставить два различных оттенка, два разных тембра. Добейтесь этой разницы!

При повторении первой части Менуэта нужно сохранить все динамические и артикуляционные указания. Остается прежним и темп Менуэта — умеренно быстрый, бодрый (♩ = 120).

СОДЕРЖАНИЕ

К. Черни. Этюд соч. 636, № 6	3
Педагогический комментарий	5
И. Крамер. Этюд ре минор	7
Педагогический комментарий	9
И. С. Бах. Инвенция № 6 (двухголосная)	11
Педагогический комментарий	13
Ф. Шуберт. Скерцо № 1	15
Педагогический комментарий	18
Ю. Корнаков. Прелюдия № 2	19
Педагогический комментарий	22
В.А. Моцарт. Менуэт из симфонии соль минор (№ 40)	23
Педагогический комментарий	27

ПОСОБИЕ
ПО ОБЩЕМУ КУРСУ
ФОРТЕПИАНО

Для заочного обучения

Редактор *А. В. Вульфсон*. Художник *Н. М. Пискунова*
Худож. редактор *Т. Пугачева*. Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректор *И. Е. Филиппова*. Фотограф *Н. Н. Пронозова*

Подписано к печати 16/X 1974 г. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 2.
Печ. л. 3,5 (3,5). Уч.-изд. л. 3,5. Тираж 23 000 экз. Заказ № 2559.
Цена 34 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете Совета Министров СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. 197101, Ленинград, П-101.
Кронверкская ул., 7.