ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ДЛЯ ОДНОЙ ЛЕВОЙ РУКИ

PIANO COMPOSITIONS

FOR LEFT HAND ALONE

Москва «Музыка» Moscow Muzyka

1989

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ДЛЯ ОДНОЙ ЛЕВОЙ РУКИ

PIANO COMPOSITIONS

FOR LEFT HAND ALONE

Редактор-составитель Т. ГВИНЕРИЯ

Edited by T. GUINERIA

Ноты: Ale07.ru

МОСКВА
«МУЗЫКА»
MOSCOW
"MUZYKA"
1989

О ФОРТЕПИАННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ

В многообразном наследии фортепианной музыки литература для левой руки занимает особое место. Ее репертуар достаточно обширен и охватывает такие различные жанры, как этюды, полифонические произведения, пьесы, транскрипции, сонаты, вариации, концерты и даже камерные ансамбли (фортепианный квартет Э. Корнгольда, квинтеты Ф. Шмидта).

Фортепианные произведения для левой руки сочиняли выдающиеся композиторы: Ф. Лист, К. Сен-Санс, А. Скрябин, М. Равель, Р. Штраус, Б. Барток, С. Прокофьев, Б. Бриттен, Б. Мартину, Л. Яначек и др.

Что побуждало композиторов при осуществлении своих замыслов пользоваться столь ограниченными исполнительскими средствами?

Рассмотрение истории происхождения и развития фортепианной музыки для левой руки дает возможность выделить три основных побудительных мотива: 1) инструктивные соображения; 2) профессиональные заболевания и травматические повреждения правой руки; 3) чисто творческие побуждения, когда композитор сознательно ограничивает себя в средствах оформления звучащего материала на фортепиано с целью нахождения новых, необычных форм фортепианной фактуры.

Отметим, что в практике фортепианной игры часто можно наблюдать недостаточное техническое развитие левой руки. По справедливому замечанию Г. Когана, не так уж редко «доводится слышать учеников даже третьего-четвертого курса какой-нибудь консерватории, у которых, собственно говоря, только правая рука находится на четвертом курсе, левая же застряла где-то на первом, если не в училище; она у них в сущности не играет, а лишь с грехом пополам подыгрывает правой, оставшись же одна, тотчас обнаруживает полную беспомощность» [1].

О недостаточном техническом мастерстве левой руки, о необходимости ее целенаправленного развития писал известный в прошлом пианист И. Левин: «Многие ученики с необыкновенной уверенностью играют правой рукой и не замечают, какие грубые ошибки они совершают левой. Если бы они знали, насколько важна роль левой руки! От нее зависит качество и характер всей игры» [2].

Проблема левой руки занимала исполнителей и педагогов не только нашего времени. Музыканты прошлого также глубоко осознавали значение левой руки в достижении полноценного двухручного ансамбля и художественного качества исполнения. Достаточно обратиться к музыкальным трактатам Д. Дируты «Трансильванец», Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине», Ф. Калькбреннера «Метода обучения игре на фортепиано» и др., чтобы убедиться в том, что данная проблема настолько же стара, насколько и само клавирно-фортепианное исполнительство. Таким образом, важность всестороннего моторно-технического усовершенствования левой руки не вызывает сомнения. Учитывая серьезную функциональную роль левой руки в двухручных произведениях, ее значение в достижении полноценного ансамбля с правой рукой, можно прийти к выводу, что «плохо играющая левая рука обычно портит и художественно, и технически все произведение» [3]. Следовательно, «техническая несостоятельность левой руки — крупнейший недостаток, подлежащий решительному искоренению» [4]. Именно поэтому многие деятели фортепианного искусства указывали на необходимость развития исполнительских возможностей левой руки. Но если высказывания одних не шли дальше советов упражнять левую руку, следить за тем, чтобы она чисто исполняла свою партию, то другие предпринимали практические шаги для компенсации ее недостаточного развития, создавая специальные экзерсисы, этюды, пьесы и другие сочинения.

Среди них первым был К. Ф. Э. Бах. Его маленькая «Пьеса для игры одной правой или одной левой рукой» послужила импульсом даль-

[1] *Коган Г.* Работа пианиста. — М., 1979, с. 83.

[2] *Левин И.* Основные принципы игры на фортепиано. — М., 1978, с. 55.

[3] *Гольденвейзер А.* О музыкальном исполнительстве. — В кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном исполнительстве. — М.—Л., 1966, с. 103.

[4] *Коган Г.* Работа пианиста. с. 83.

Ф 5206010100—046 / 026(01)—89 304—89

© Издательство «Музыка», 1989 г. Составление. Вступительная статья

нейшего развития и формирования нового вида фортепианной музыки — литературы для одной руки. Но здесь же следует оговориться. Если идея создания произведений для одной левой руки нашла плодотворное воплощение в практике фортепианного исполнительства в силу актуальности проблемы, то сочинения для одной правой руки (примерно пятнадцать произведений во всей мировой фортепианной литературе) не прижились ни в учебно-педагогическом, ни в концертном репертуаре.

Но вернемся к К. Ф. Э. Баху. Что толкнуло его обратиться к столь оригинальному способу изложения своего творческого замысла? Прямого ответа у нас нет, но определенное разъяснение может дать его труд «Очерк истинного способа игры на клавире», где он, говоря о вредных тенденциях музыкальной педагогики своего времени, пишет: «Вначале учеников мучают всякими безвкусными Murkys (непритязательные пьески с аккомпанементом в виде разбитых октав. — *Т. Г.*) и прочими уличными песенками; при этом левая рука применяется только для выколачивания басов; тем самым ее навсегда делают непригодной для выполнения ее истинной роли»[5]. По-видимому, указанная пьеса К. Ф. Э. Баха была сочинена именно с целью сделать левую руку более «пригодной для выполнения ее истинной роли».

По следам К. Ф. Э. Баха пошли многие композиторы-пианисты, специализировавшиеся в основном в области инструктивной литературы: Л. Бергер, К. Гурлитт, Л. Кёллер, Г. Беренс, К. Черни, И. Гуммель, Л. Шитте и др. Благодаря этим композиторам в репертуаре для левой руки накопилось большое количество инструктивной литературы различных жанров, способной принести пользу начинающим исполнителям.

Работа над сочинениями для левой руки привлекала композиторов не только с инструктивно-педагогической точки зрения. Часто побудительными причинами оказывались профессиональные заболевания и травматические повреждения правой руки. История пианизма хранит память о пианистах, вовсе лишенных правой руки и тем не менее достигших высоких результатов исполнительского мастерства. Это венгерский пианист и композитор Геза Зичи (1849—1924), австрийский пианист Пауль Витгенштейн (1887—1964), чешский пианист Отакар Гольман (р. 1894).

Своей деятельностью эти пианисты доказали возможность концертных выступлений с программой из произведений для левой руки. Они также содействовали обогащению леворучного репертуара.

Г. Зичи на протяжении всей жизни сам создавал произведения для левой руки. Это было в то время единственной формой осуществления его пианистических намерений. «Шесть этюдов», посвященных Ф. Листу, заслужили высокую оценку великого композитора, который в знак признательности сочинил блестящую транскрипцию третьего этюда (вальс «Адель») для двух рук. Лист написал также пьесу специально для левой руки под названием «Венгерский бог».

П. Витгенштейн активно содействовал расширению леворучной литературы. По его заказу были сочинены фортепианные концерты М. Равеля, Р. Штрауса, С. Прокофьева, Б. Бриттена, Э. Корнгольда, Ф. Шмидта. Перу Витгенштейна принадлежит большая «Школа для левой руки» в трех частях.

О. Гольману были посвящены Ноктюрн и Фантастическая пьеса И. Фёрстера (публикуется в настоящем сборнике), Каприччио для фортепиано и оркестра Л. Яначека, Дивертисмент для фортепиано и оркестра Б. Мартину.

Заболевания правой руки побудили А. Скрябина, Ф. Блуменфельда обратиться в определенный период своего творчества к созданию произведений для левой руки.

Говоря об основных причинах возникновения леворучных произведений, нельзя абсолютизировать ни ее «инструктивный», ни «травматический источник». Не так уж редко композиторы обращались к произведениям для левой руки в поисках средств фортепианной техники и фактурной организации музыкального материала. Их привлекали «экстремальные» условия работы, что, возможно, стимулировало творческую фантазию, выдумку, изобретательность. По-видимому, именно это обстоятельство побудило Б. Бартока в пору увлечения виртуозным пианизмом к сочинению бравурного Этюда для левой руки (публикуется в сборнике).

Таким образом, объективные музыкально-исторические условия и более конкретные субъективные причины оказались факторами, обусловившими постоянный интерес к проблеме расширения исполнительских возможностей левой руки и возникновение многочисленных леворучных произведений (в общей сложности более трехсот названий).

Говоря об этих произведениях, нельзя пройти мимо проблемы фактурного оформления музыкального материала в условиях отсутствия партии правой руки. При разрешении этого вопроса композиторы занимают различные позиции. Но, несмотря на многообразие творческих почерков, средств и способов реализации конкретных музыкально-исполнительских намерений, можно выделить два основных принципа построения леворучной фортепианной фактуры — «мономануальный» и «бимануальный».

«Мономануальный» принцип проявляется в таких формах изложения, где учитывается специфика левой руки, ее ограниченные игровые возможности, что ведет к облегчению фактурной вертикали, использованию преимущественно одноголосной и двухголосной фактуры, сужению регистрового диапазона изложения, преобладанию линеарных форм фактурного развития (см. пьесу И. Фёрстера).

«Бимануальный» принцип ориентирован на создание иллюзии двухручного исполнения, в связи с чем обнаруживается стремление к развертыванию изложения по широкому «клавиатурному

---

[5] *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. — Berlin, 1753 (Einleitung, § 5, S. 3).

полю» инструмента, к сопоставлению и столкновению различных регистров, к построению многоэлементной и насыщенной фактуры (см. этюды Б. Бартока, Ф. Блуменфельда, Вальс-экспромт В. Поля).

Игра на фортепиано, особенно же исполнение произведений для левой руки с их специфическими фактурными трудностями, предполагает прежде всего четкие слуховые представления. Именно так можно постигнуть внутреннюю логику построения формы, ощутить взаимосвязь между отдельными ее элементами и направить изложение по единому руслу. Слухомоторное овладение произведением, в свою очередь, зиждется на оттачивании таких музыкально-выразительных средств, как артикуляция и динамика. Более того, ограниченные условия игры повышают роль и значение этих средств, заставляют находить новые возможности их применения. Например, при освоении «бимануальной» леворучной фактуры левой руке приходится — с целью дифференциации одновременно развивающихся фактурных линий — находить для каждой из них свою динамику или артикуляцию. В результате в исполнительской практике формируются полидинамические и полиартикуляционные приемы игры. Пример полиартикуляции мы обнаруживаем в Фантастической пьесе И. Фёрстера (десятый такт от конца), где три фактурных голоса имеют свое артикуляционное выражение; исполнитель должен сочетать стаккато (нижний голос) — легато (средний голос) — нон легато (верхний голос).

Для иллюстрации приема полидинамики сошлемся на вторую часть Сонатины Д. Липатти. Здесь авторские обозначения динамики создают тонко сбалансированные по громкости сочетания ведущей и сопровождающей линий фактуры.

Исполнение на фортепиано произведений для левой руки предполагает решение разных аппликатурно-двигательных задач. Повышение роли и значения каждого пальца расширяет сферу их деятельности, рождает необходимость в функционально дифференцированной аппликатуре. В особенности это касается тех случаев, когда левая рука излагает функционально разнородные линии фактуры — мелодию и сопровождение. В таких условиях левая рука как бы совмещает в себе одновременно функции правой и левой рук. Исполнителями этих различных функций становятся пальцы, между которыми распределяются основные задачи. Когда мелодия излагается в верхнем слое фактуры, мелодически ведущим пальцем становится первый, пятому поручается ведение басовой линии, остальным пальцам отводится вспомогательная роль (см. Этюд Ф. Блуменфельда, Вальс-экспромт В. Поля). Но когда мелодия переходит в нижний пласт фактуры, то уже пятый палец становится мелодически ведущим, в то время как остальные пальцы, в том числе и первый, исполняют сопровождение (см. начало Серенады Г. Самазёя, среднюю часть Скерцо Л. Шкерянца). Количество пальцев, участвующих в выполнении той или иной функциональной задачи, может изменяться соответственно фактурным требованиям, но принцип функциональной дифференциации пальцев остается неизменным. В этом специфика аппликатуры произведений для левой руки. В них также широко используются различные приемы аппликатуры: скольжение, перекрещивание, беззвучная подмена, взятие двух соседних нот одним пальцем. Много интересных аппликатурных указаний приводится в Прелюдии и фуге Л. Годовского (публикуется в сборнике).

Важнейшим элементом полноценного интонирования всей музыкальной ткани на фортепиано является правая педаль, которая в леворучных произведениях приобретает компенсирующую роль. Она как бы умножает пальцы, скрепляет разрозненные куски фактуры, направляет их в единое русло изложения, колористически обогащает и усиливает звучание, дает возможность различно инструментовать общую палитру звуков, чем способствует преодолению физического ограничения, связанного с одноручной игрой.

Успешное решение музыкально-технических проблем в произведениях для левой руки оказывает неоценимую пользу исполнителям в их дальнейшем профессиональном совершенствовании.

Необходимость целенаправленного развития техники левой руки — неотложная задача каждого, кто стремится приблизиться к вершинам пианистического искусства. Ориентиром здесь может служить практика крупных художников-пианистов, обладающих всесторонне развитым моторно-техническим аппаратом, позволяющим свободно выражать свое понимание образного мира исполняемой музыки.

В многожанровом наследии фортепианной литературы для левой руки не всё представляет одинаковый интерес. Многое безвозвратно кануло в небытие или стало достоянием истории. Лишь несколько сочинений удержалось в исполнительской практике. Это прежде всего Прелюдия и Ноктюрн ор. 9 А. Скрябина, Чакона И. С. Баха в обработке И. Брамса, этюды ор. 135 К. Сен-Санса, фортепианные концерты М. Равеля и С. Прокофьева. Но не только эти произведения достойны того, чтобы их исполняли, есть и другие заслуживающие внимания образцы фортепианной литературы для левой руки. Таковы, на наш взгляд, произведения, публикуемые в настоящем сборнике. Все они интересны как в художественном, так и в техническом отношении. Эти сочинения окажутся большим подспорьем для пианистов в преодолении серьезных технических недостатков левой руки. Кроме того, они могут быть полезны также и для тех, кто из-за болезни правой руки вынужден временно оставить концертную эстраду.

Профессиональные заболевания правой руки (следствие продолжительного напряжения и переутомления мышц) и по сей день остаются тяжелым недугом пианистов. Лечение такого рода заболеваний предполагает отказ от исполнительской деятельности на определенное время — от нескольких недель до нескольких месяцев. В этот период незаменимым материалом для занятий могут служить произведения для левой руки.

И. Левин в вышеупомянутой книге писал: «Если левая рука у вас на подозрении — а для этого, несомненно, будет достаточно оснований — почему бы не вообразить, что правая „вышла из строя" на два-три дня, и не уделить всё внимание левой!»[6]. К сожалению, довольно часто правая рука «выходит из строя» на самом деле, и притом на более продолжительное время. В этот период игра одной левой рукой может оказать пользу не только ей самой, но и правой руке. Данные нейрофизиологии подтверждают положение о том, что основы техники коренятся в психике, и техническое развитие пианиста, состояние его двигательного аппарата регулируется высшими отделами центральной нервной системы. А, как известно, межполушарные связи таковы, что при игре одной рукой тренируются двигательные центры и другой руки. В связи с этим уместно вспомнить об опытах О. Райфа, который практически доказал эту особенность двигательной системы человека. Эти опыты горячо обсуждались и в нашей печати (см., например: *Клещёв С.* К вопросу о механизмах пианистических движений. — Сов. музыка, 1935, № 4; *Савшинский С.* Работа пианиста над техникой. — Л., 1968, С. 55).

О. Райф заставлял своих учеников в течение двух месяцев играть гаммы одной правой рукой. По истечении этого времени он констатировал прибавление скорости игры как в правой (50 %), так и в левой руке (30 %). Исходя из этого, есть все основания считать, что и занятия одной левой рукой принесут пользу не только ей самой, но и «неиграющей» правой руке.

Вошедшие в сборник произведения, за исключением этюдов К. Сен-Санса, печатаются в Советском Союзе впервые. Они рассчитаны на училищный и консерваторский уровни обучения, то есть на тот период, когда особенно интенсивно развивается, обогащается и совершенствуется техника пианиста.

Произведения хронологически охватывают время от последних десятилетий XIX века до 50-х годов XX столетия. Широка и их география, что свидетельствует о продолжительном интересе к этому виду фортепианной музыки и об осознании актуальности леворучных произведений, созданных представителями самых различных национальных школ: французской (К. Сен-Санс, Г. Самазёй), немецкой (М. Регер), русской (В. Поль, Ф. Блуменфельд), польской (Л. Годовский), итальянской (О. Равanелло), югославской (Л. Шкерянц), румынской (Д. Липатти), чешской (И. Фёрстер).

Включенные в сборник произведения, несомненно, обогатят наши представления о фортепианной литературе для левой руки и послужат расширению педагогического и концертного репертуара пианистов.

Т. Гвинерия

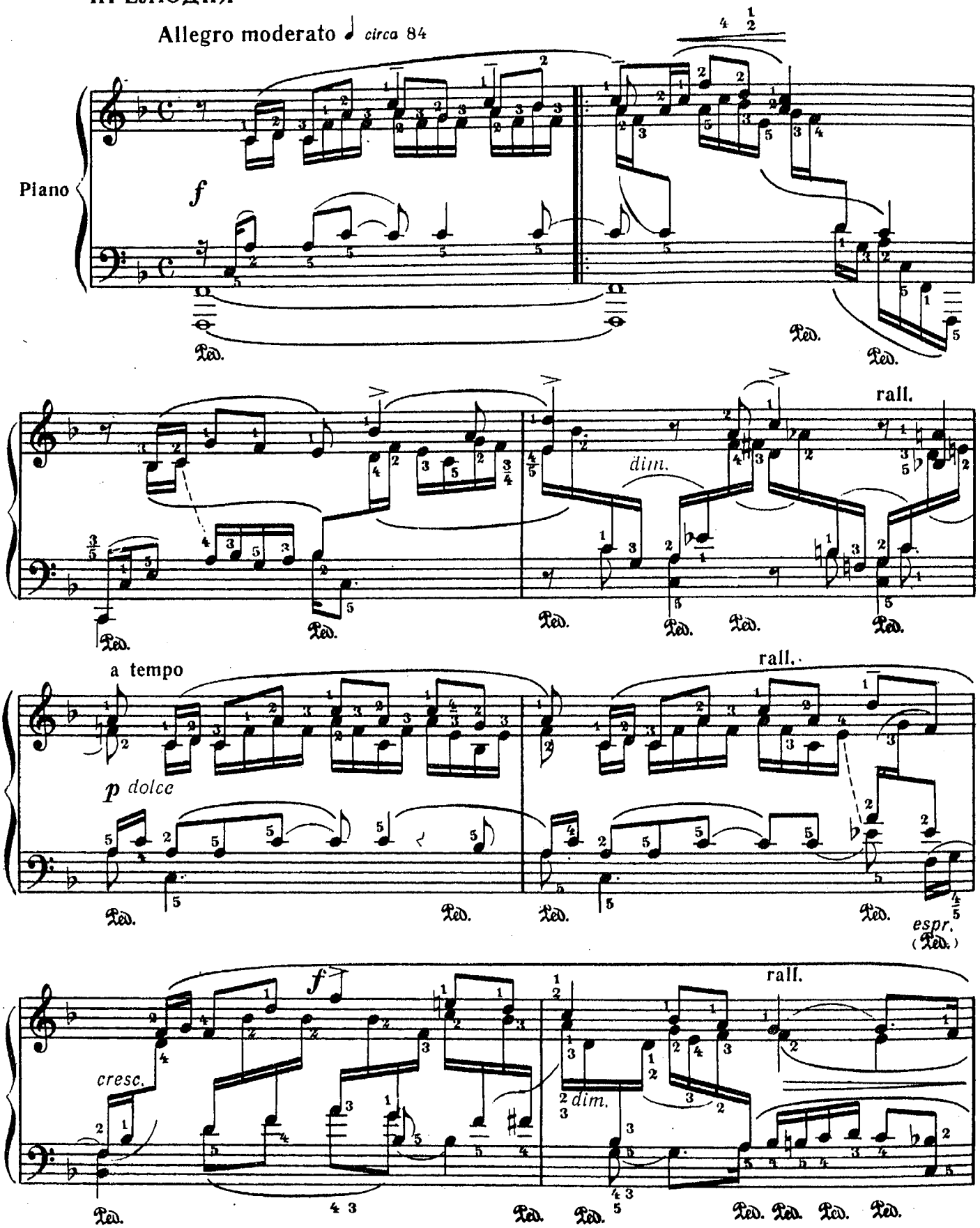
---

6 *Левин И.* Основные принципы игры на фортепиано, с. 56.

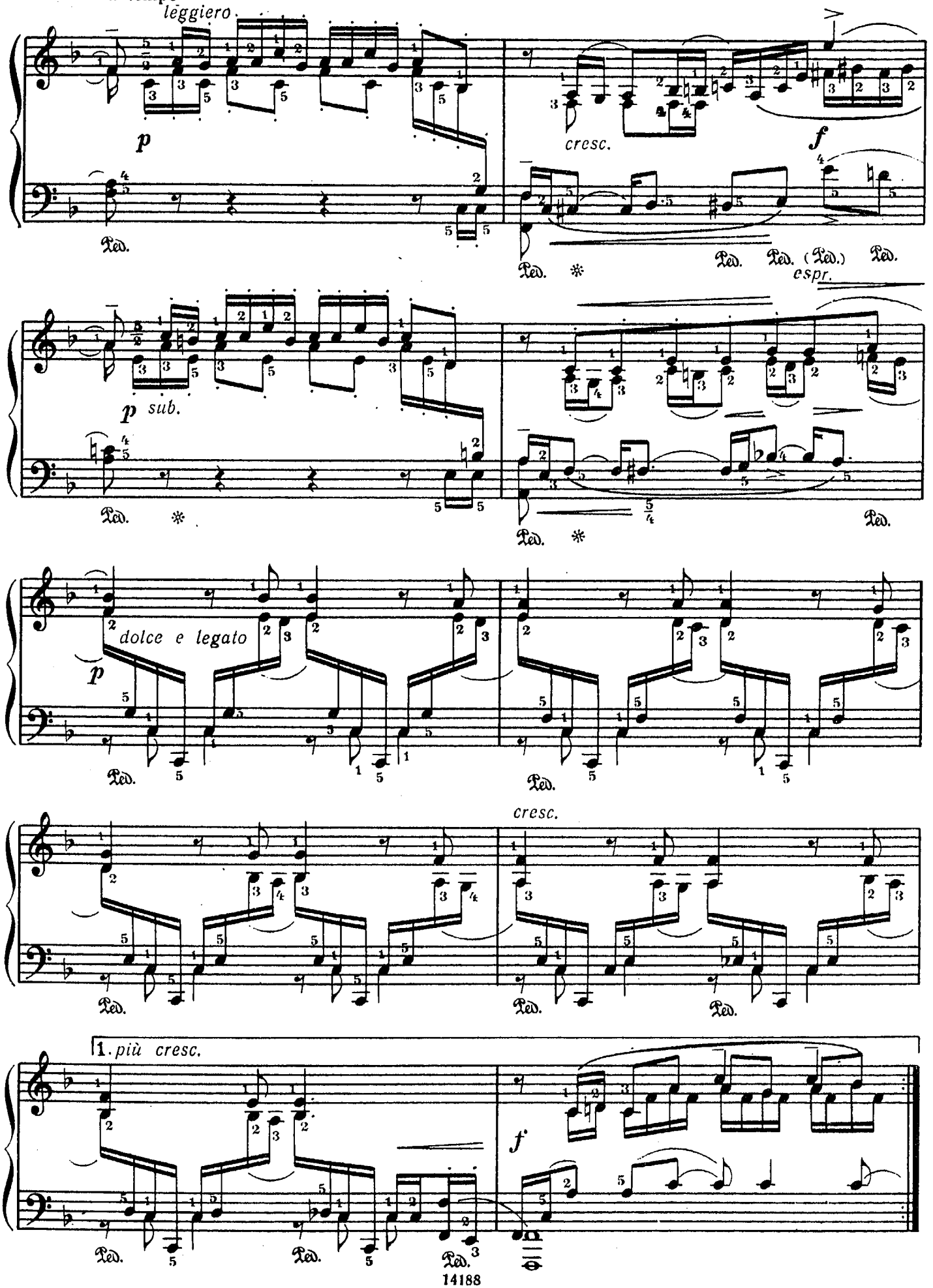
ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА

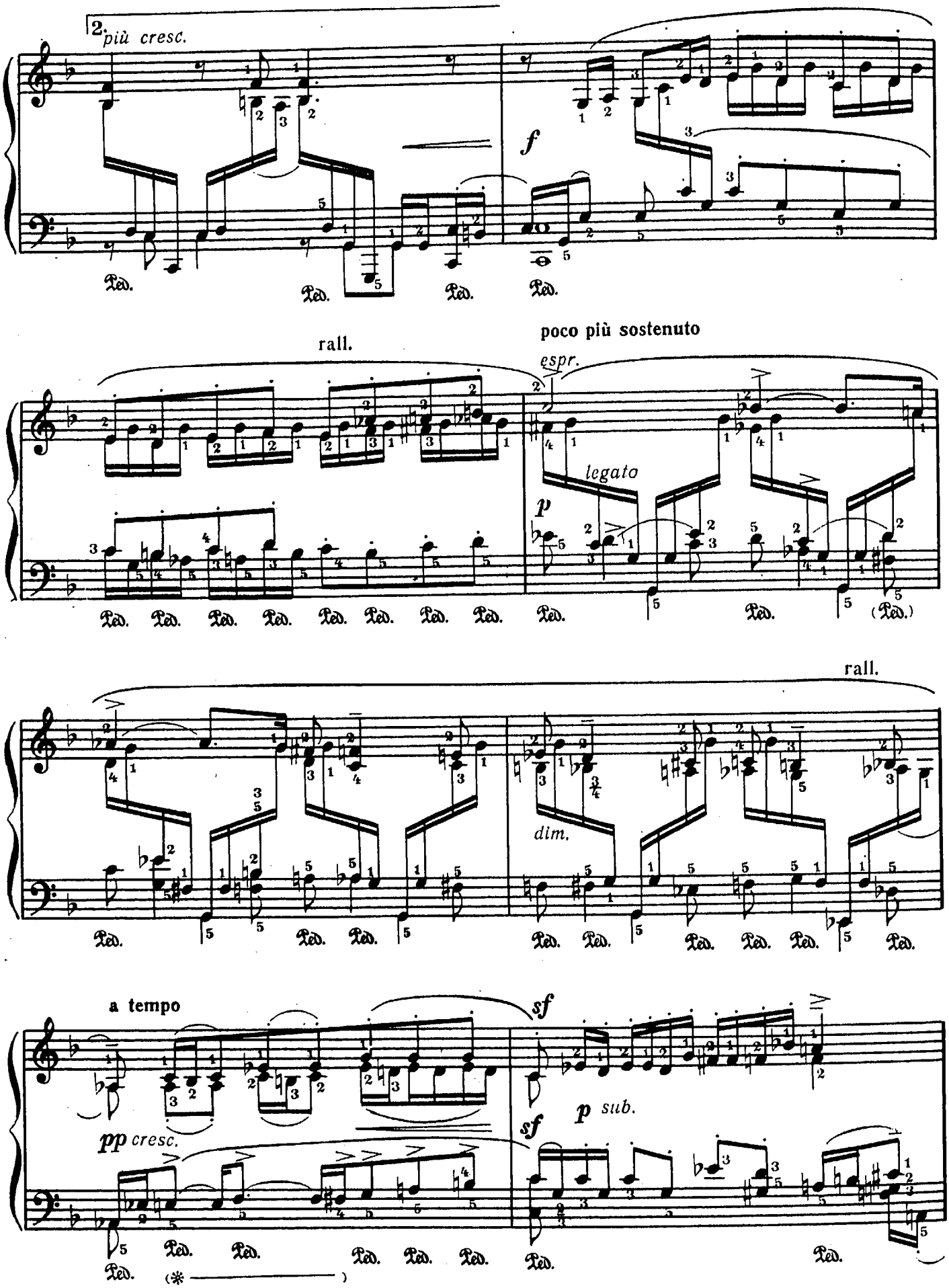
Л. ГОДОВСКИЙ
(1870—1938)

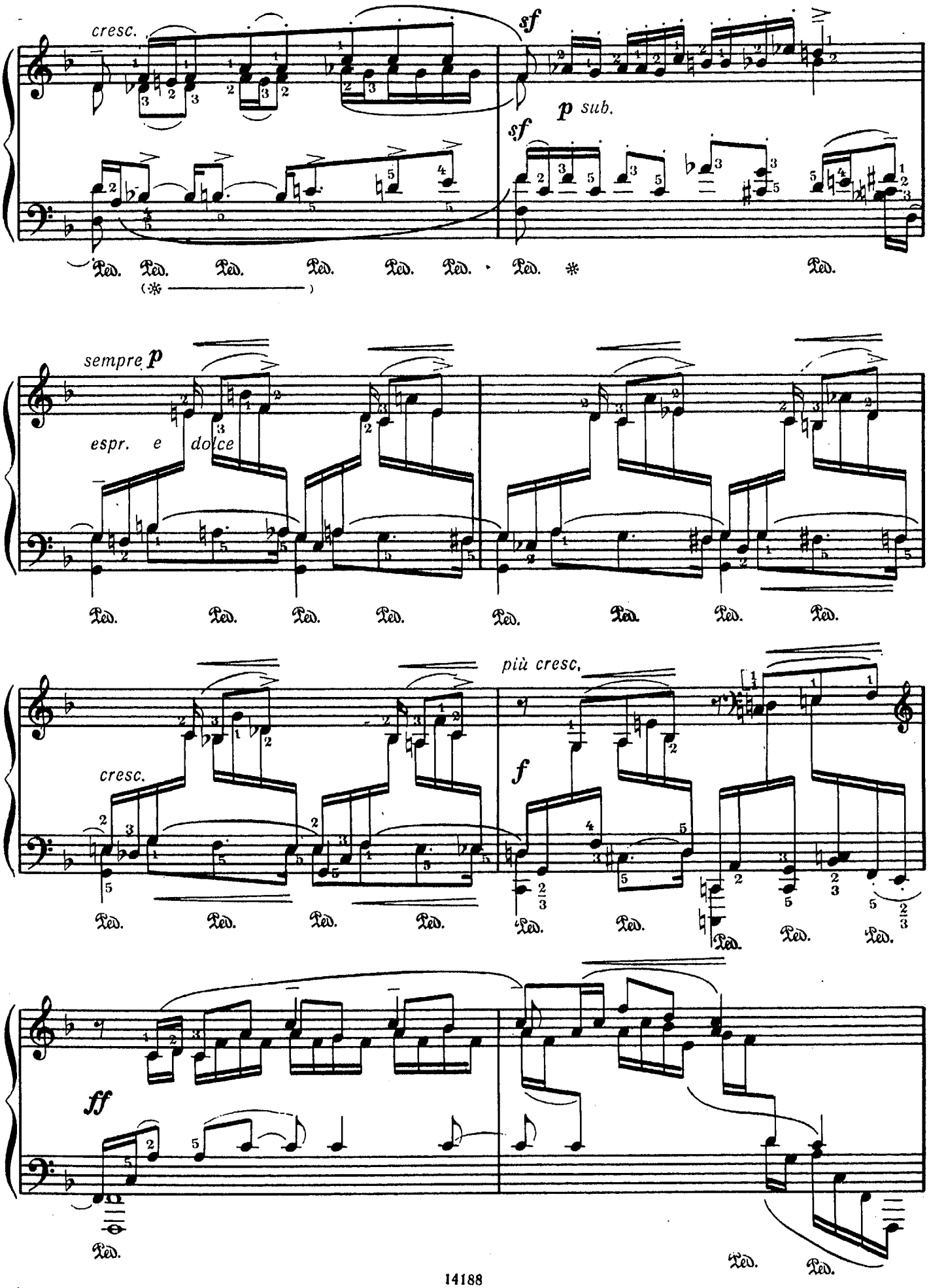
ПРЕЛЮДИЯ

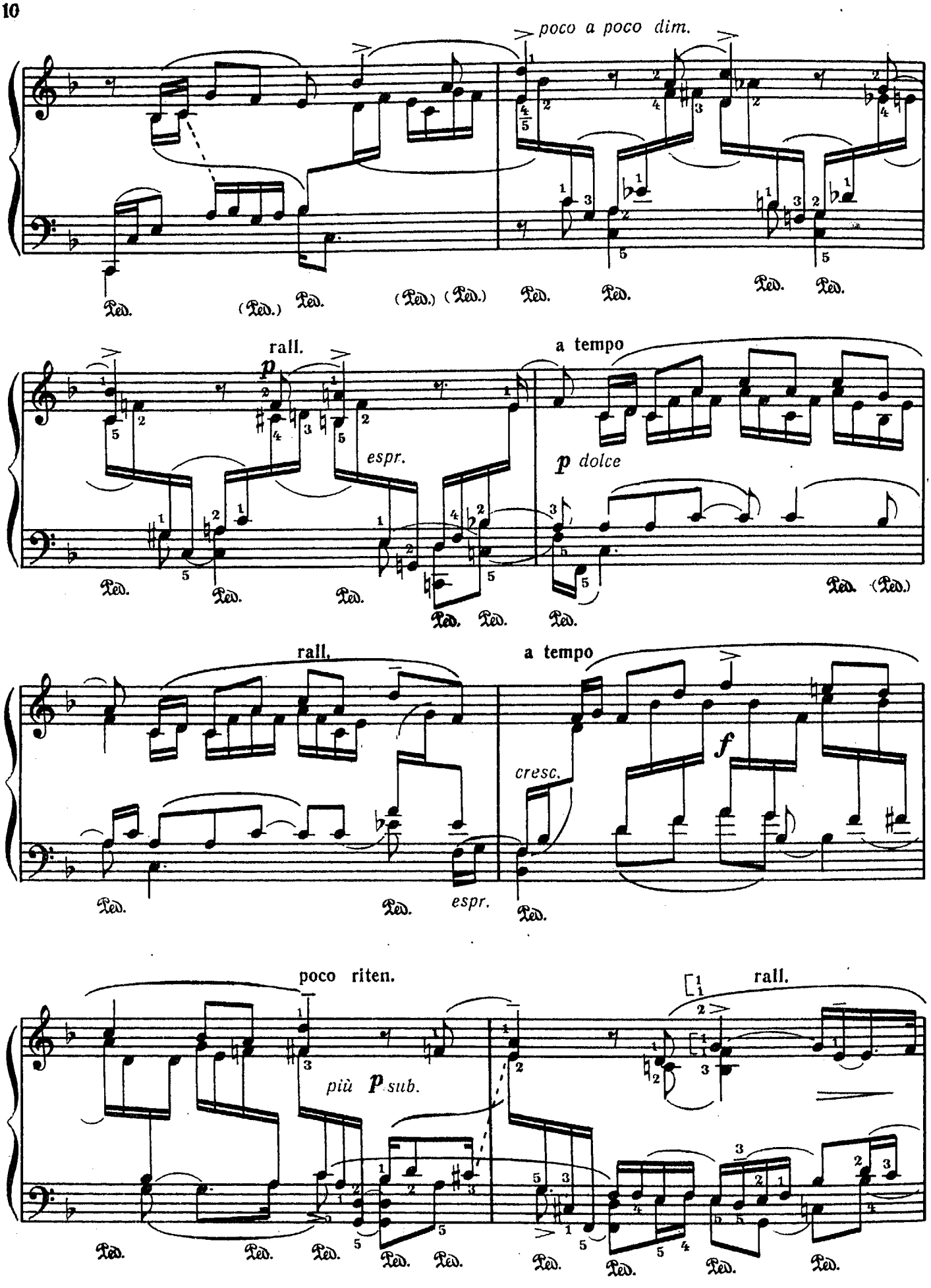


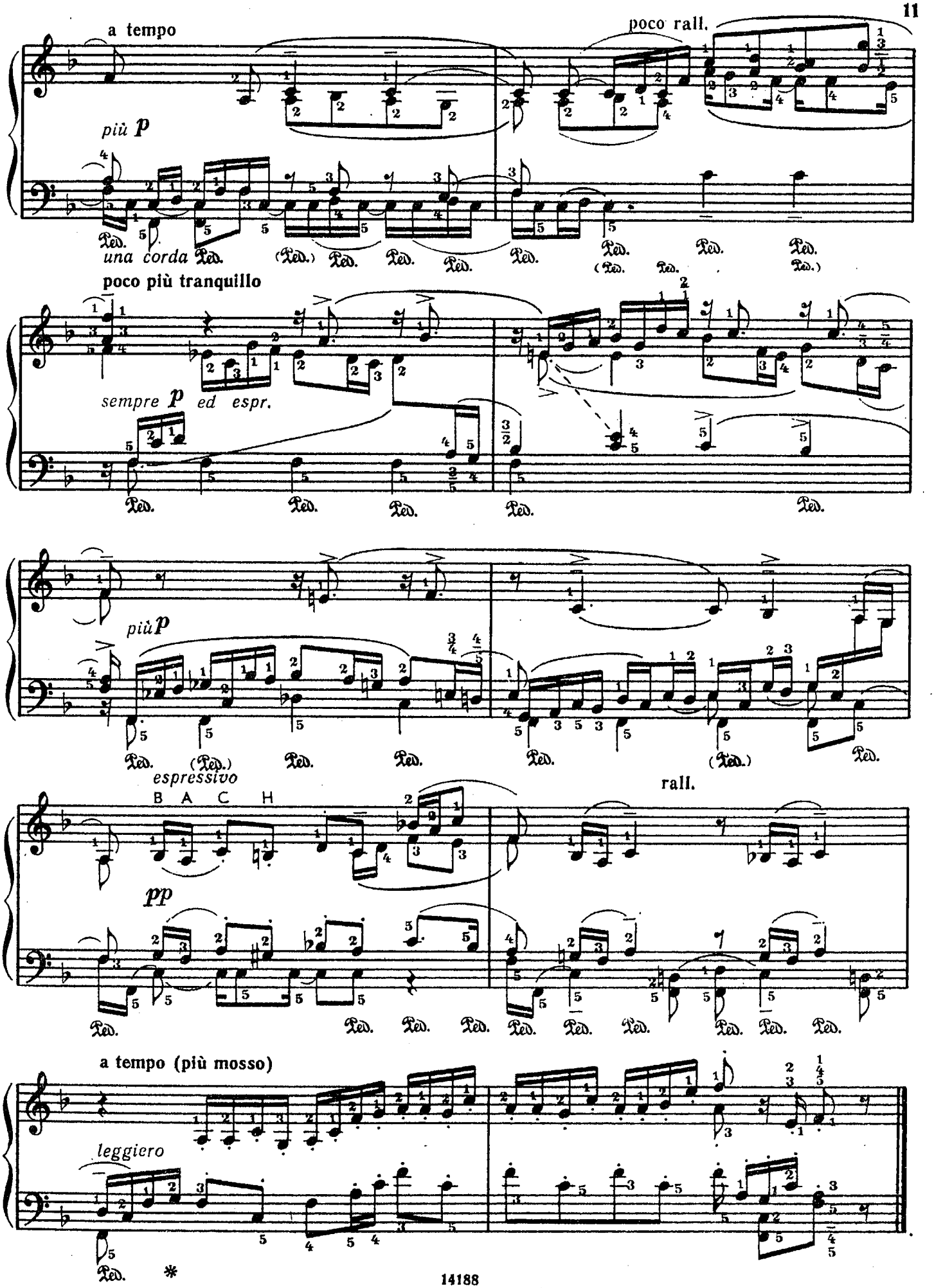
a tempo


leggiero
p
cresc.
f
espr.
p sub.
dolce e legato
cresc.
1. più cresc.
f


2.
più cresc.
f
rall.
poco più sostenuto
espr.
legato
p
dim.
rall.
a tempo
pp cresc.
sf
sf
p sub.

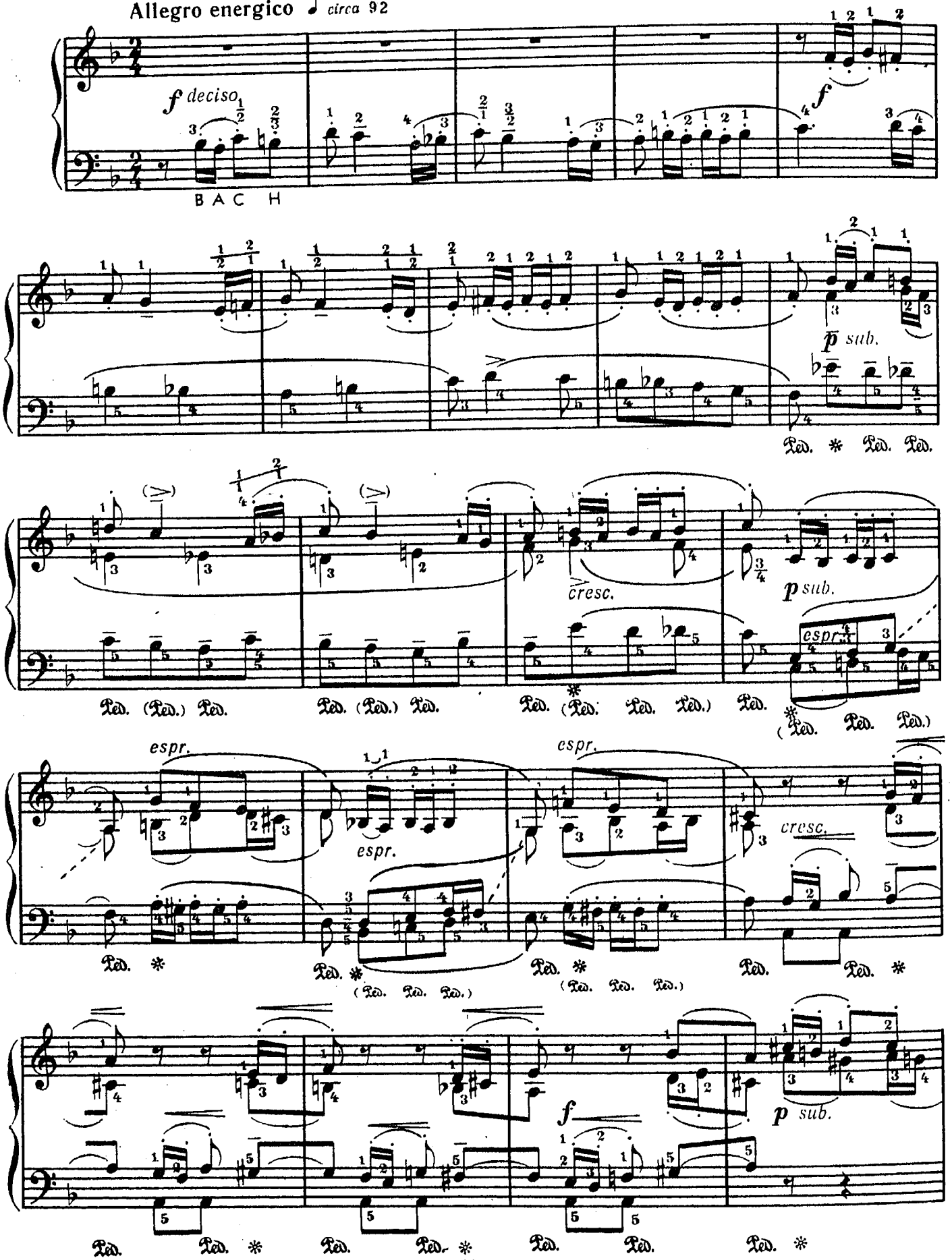

cresc.
sf
p sub.
sf
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
sempre p
espr. e dolce
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
più cresc.
cresc.
f
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
ff
Ped. Ped. Ped.

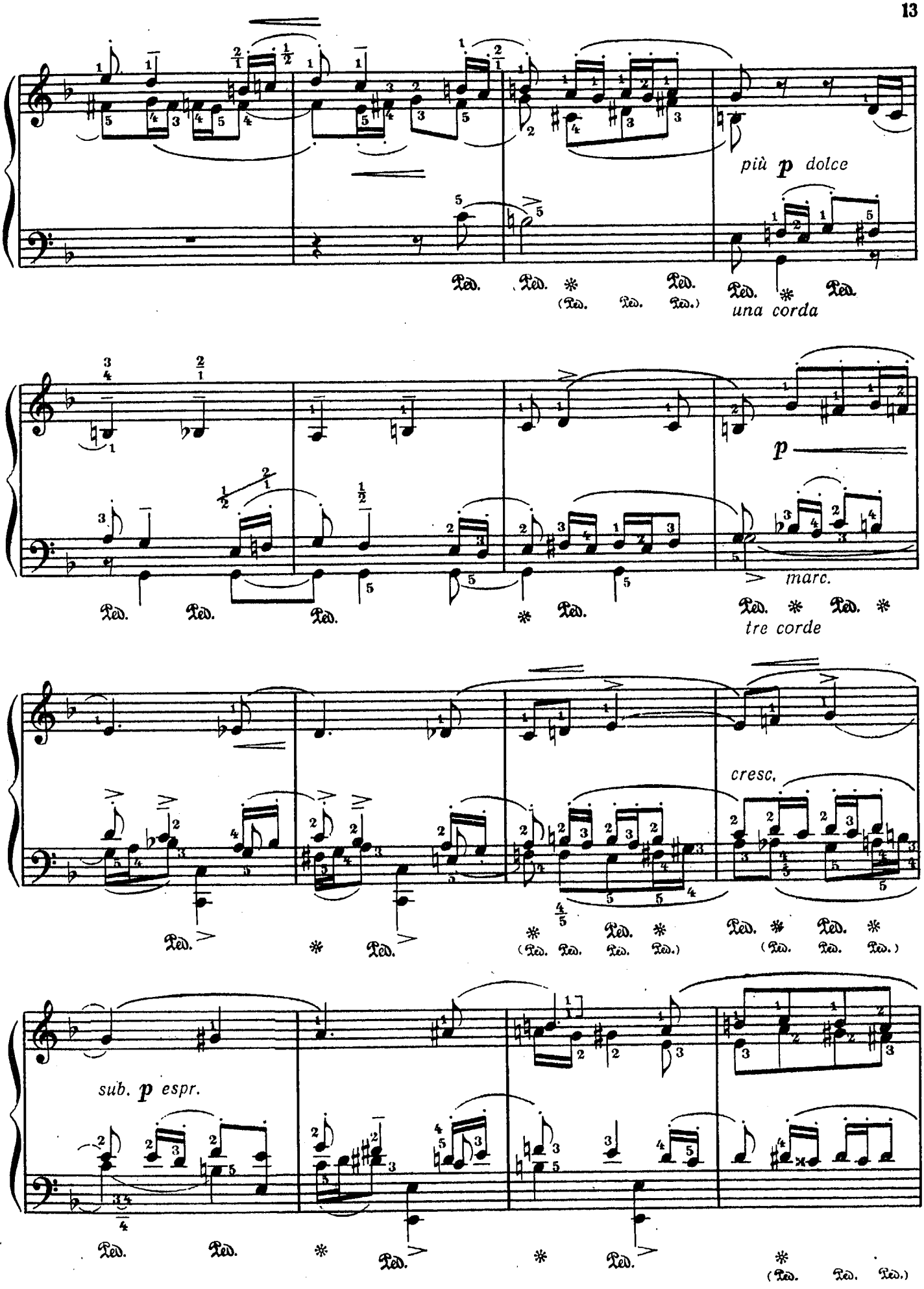

poco a poco dim.
rall.
a tempo
espr.
p dolce
rall.
a tempo
cresc.
f
poco riten.
più p sub.
rall.

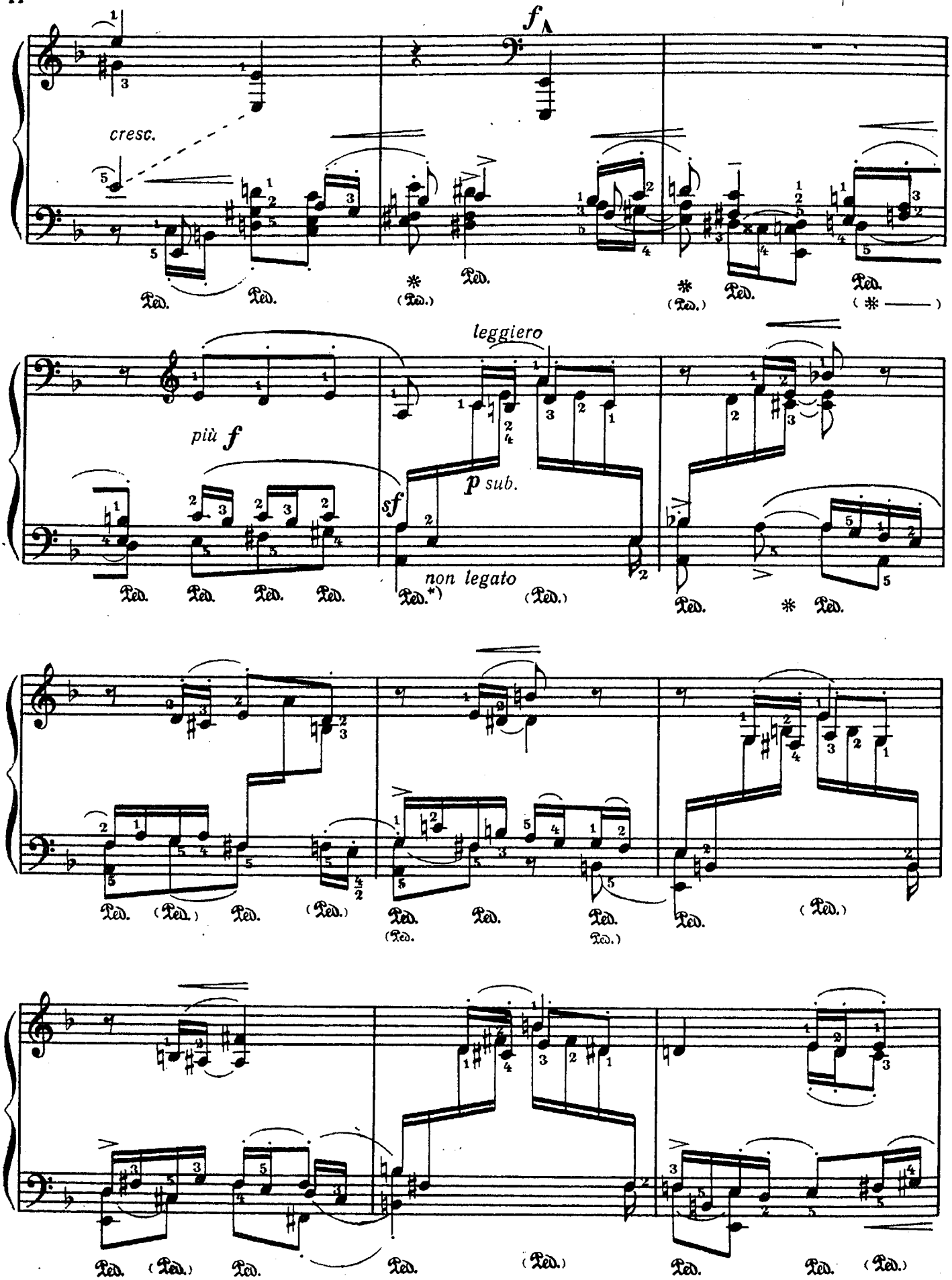

a tempo
poco rall.
più p
una corda
poco più tranquillo
sempre p ed espr.
più p
espressivo
B A C H
rall.
pp
a tempo (più mosso)
leggiero

ФУГА

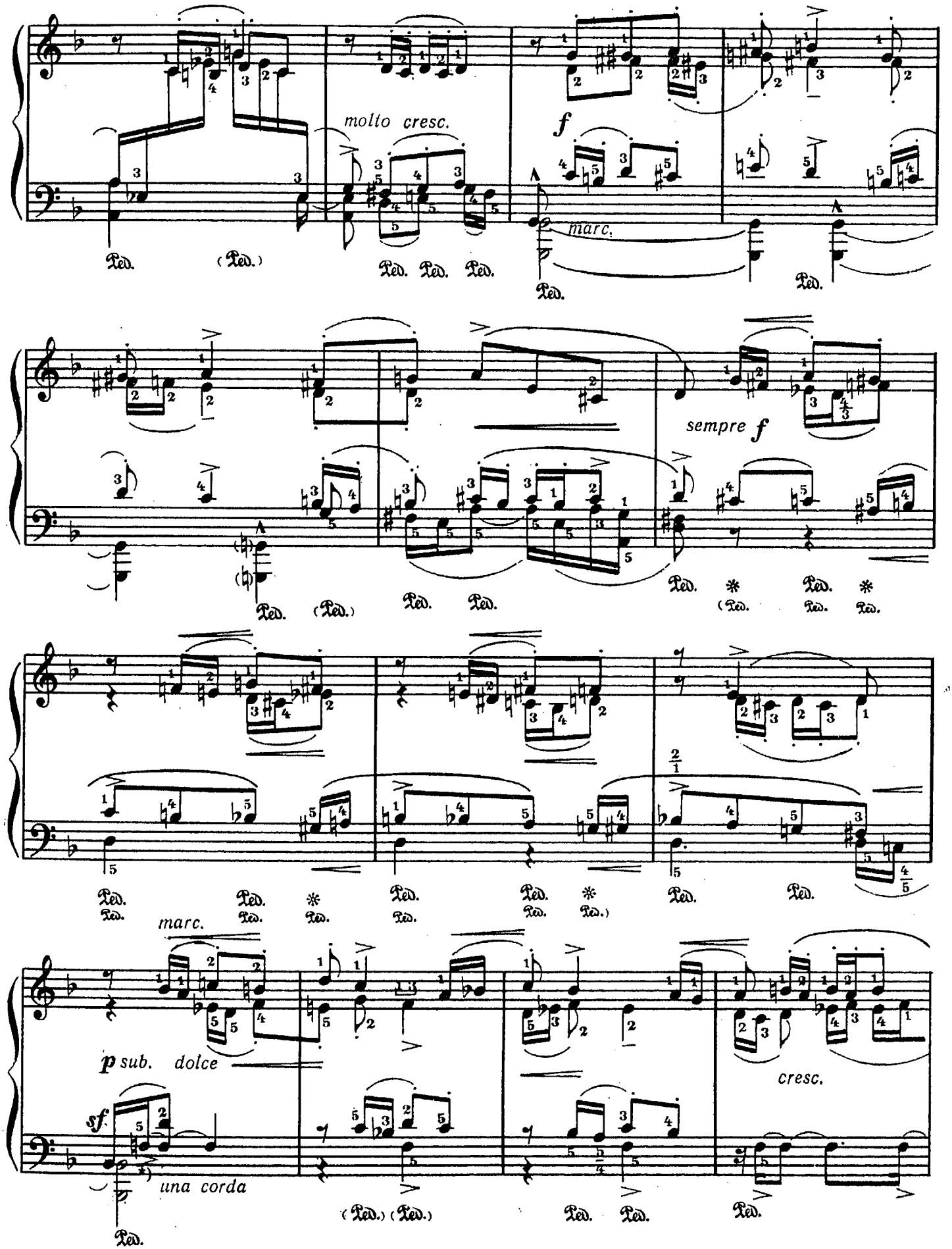
Allegro energico ♩ circa 92



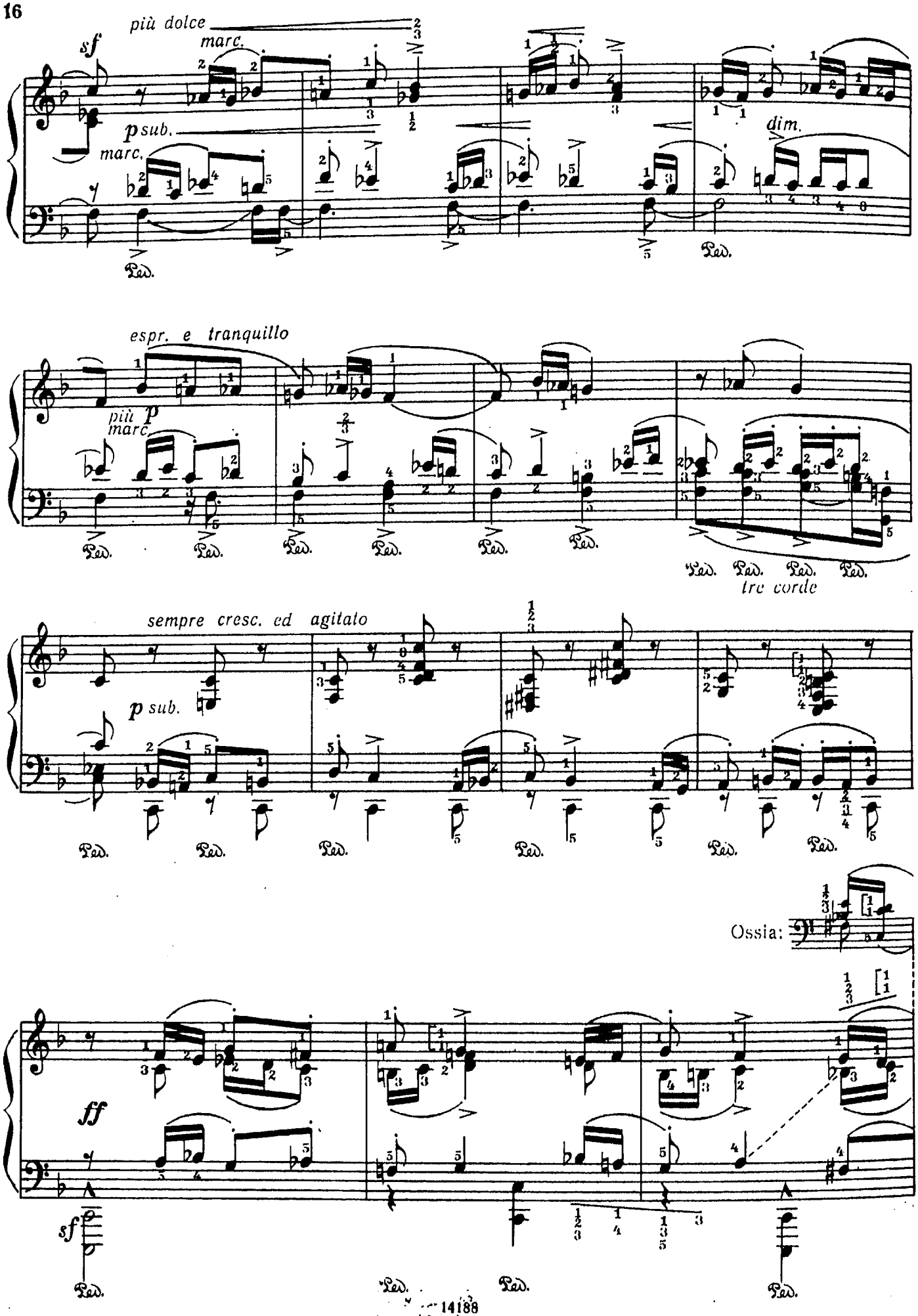

più p dolce
una corda
p
marc.
tre corde
cresc.
sub. p espr.

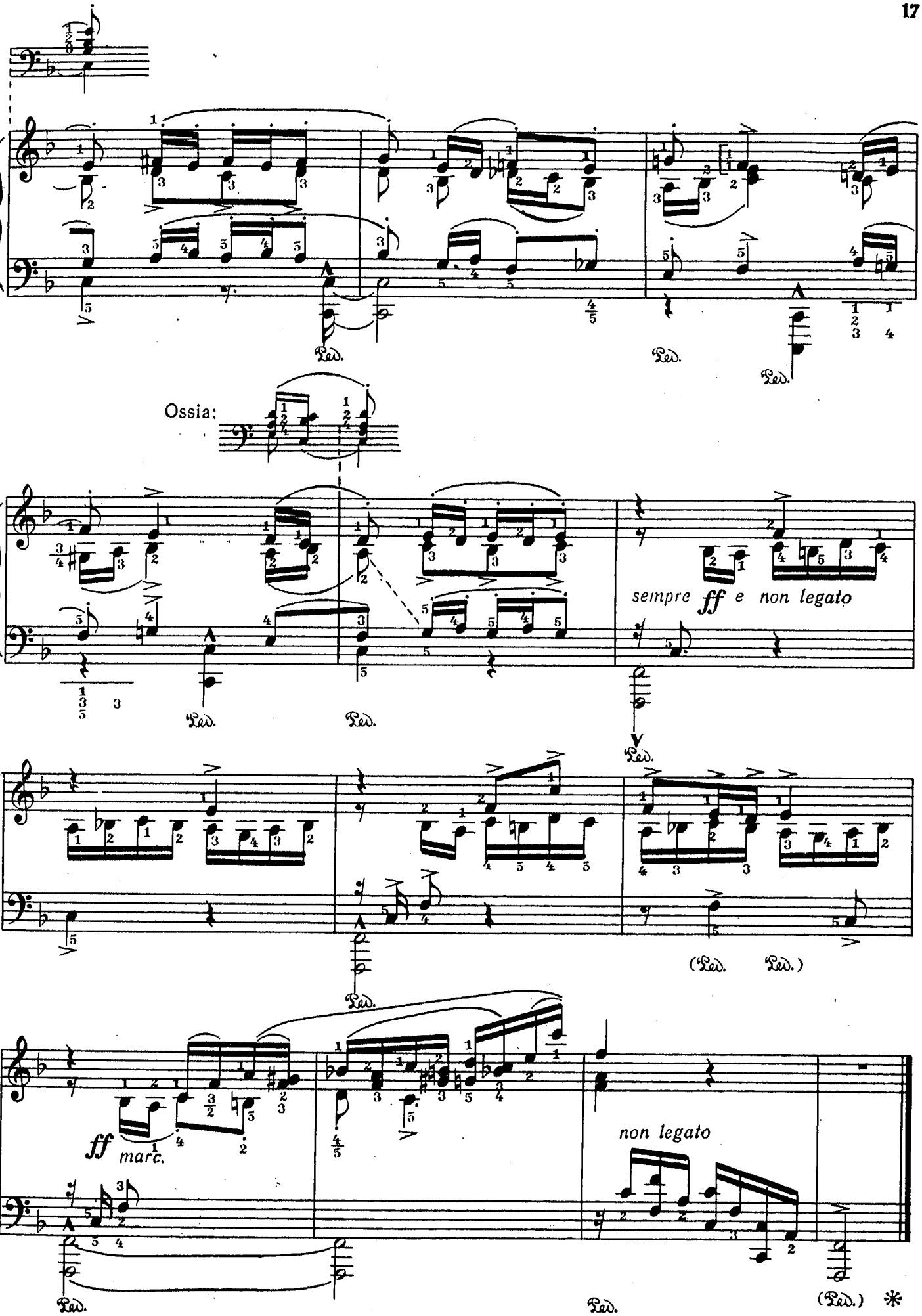


*) Полупедаль может быть использована в последующих девяти тактах. *(Примеч. автора.)*



*) Акцентируемая нота *фа* и последующие ее повторения должны быть исполнены очень подчеркнуто, тогда как другие голоса следует исполнять тише. *(Примеч. автора.)*


più dolce
sf
marc.
p sub.
marc.
dim.
Ped.
espr. e tranquillo
più p
marc.
tre corde
sempre cresc. ed agitato
p sub.
Ossia:
ff
sf

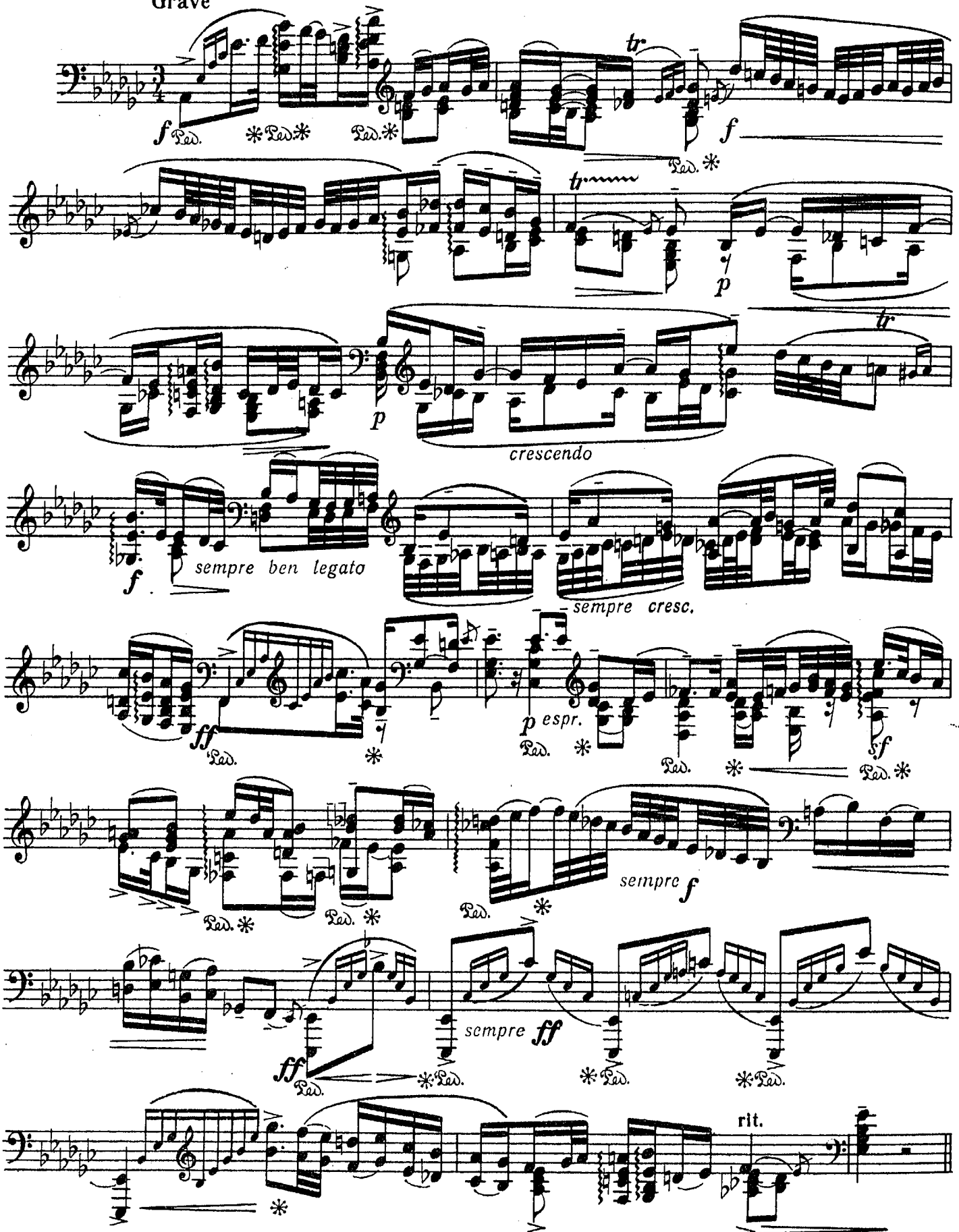

Ossia:
sempre ff e non legato
ff marc.
non legato

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА*

М. РЕГЕР
(1873—1916)

[ПРЕЛЮДИЯ]

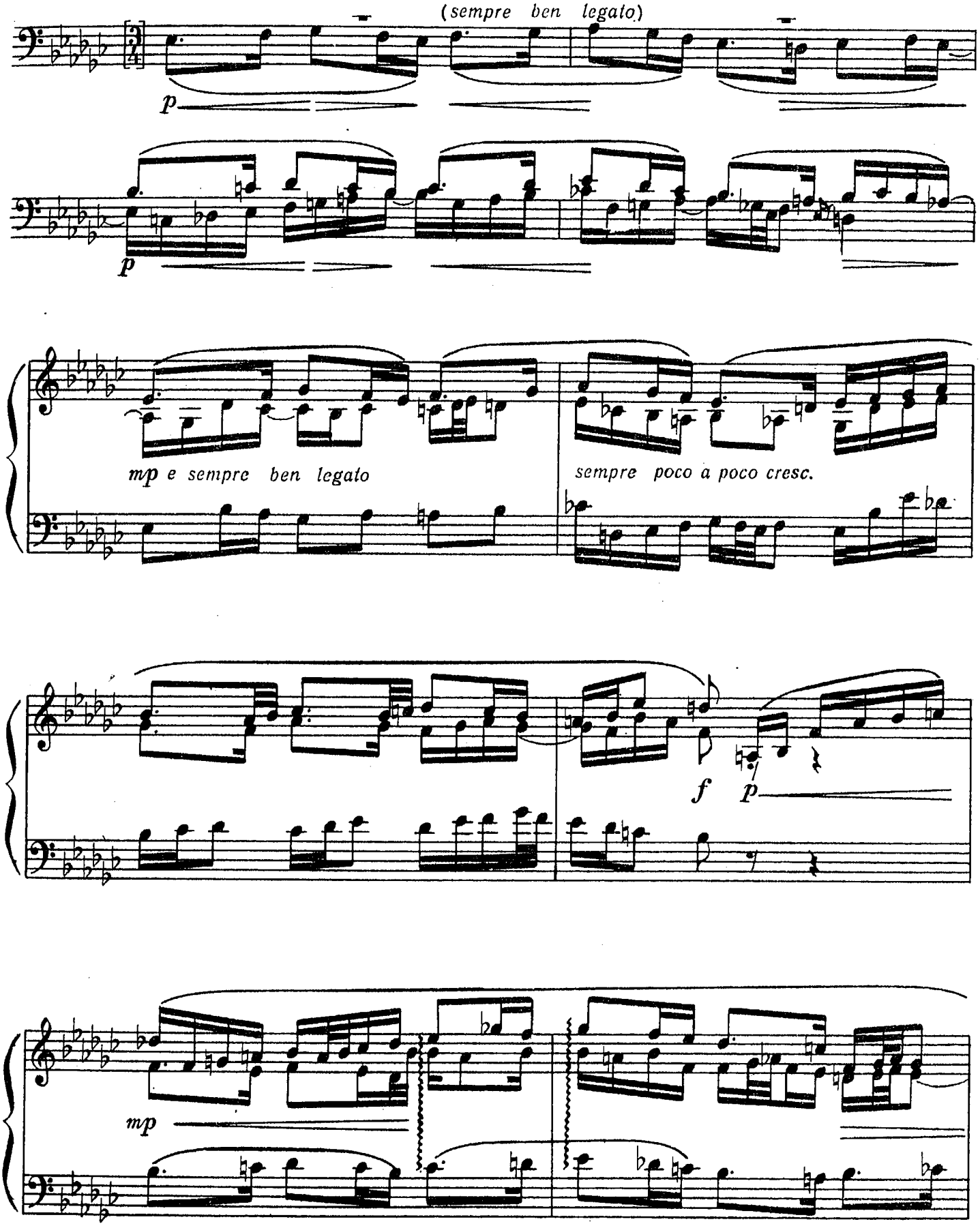
Grave

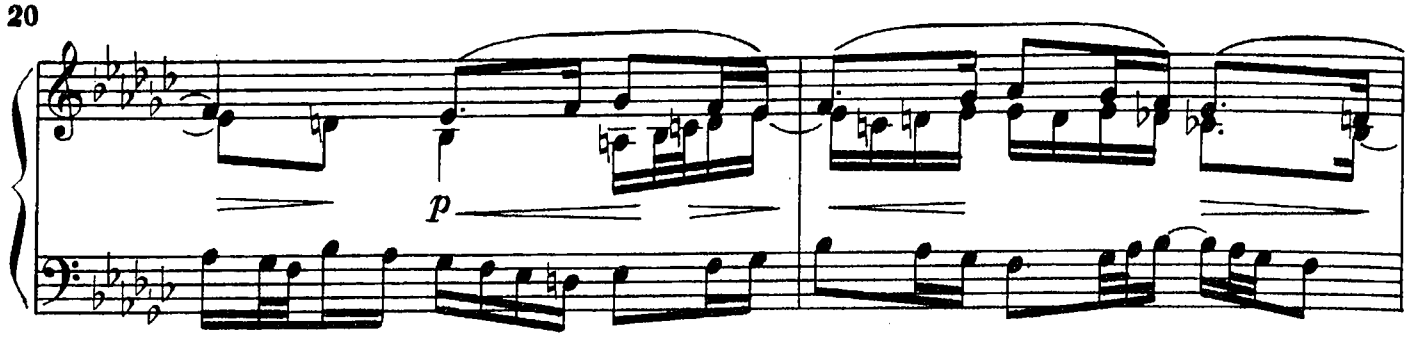


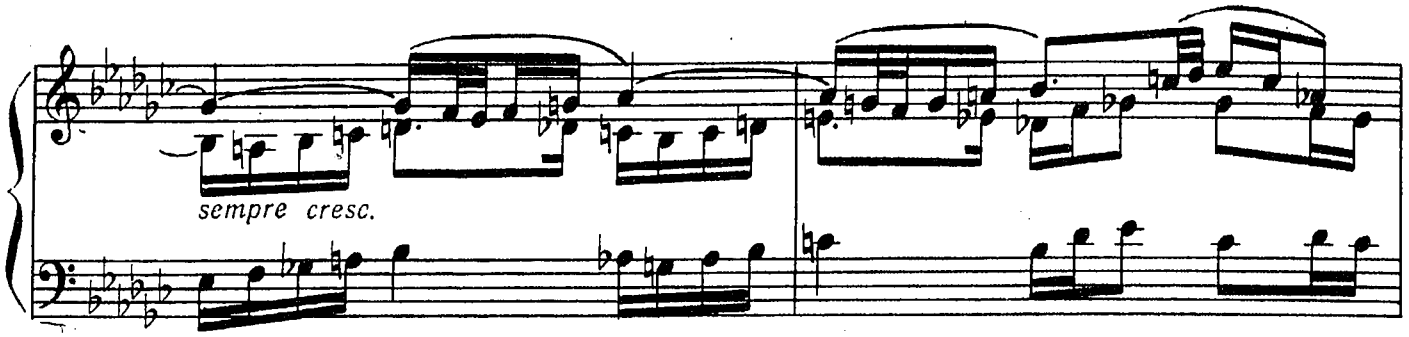
*) Я намеренно отказался здесь от обозначения аппликатуры, так как считаю намного более полезным, когда исполнитель устанавливает ее для себя сам. *(Примеч. автора.)*

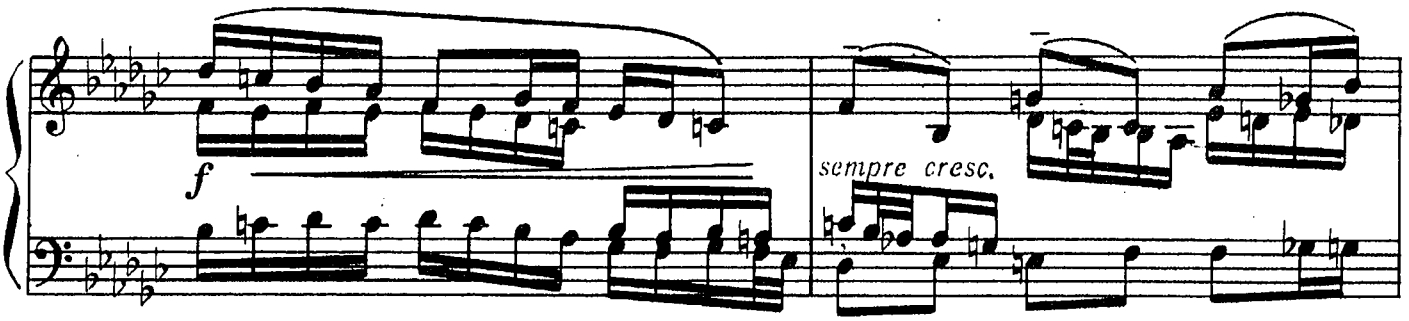
[ФУГА]

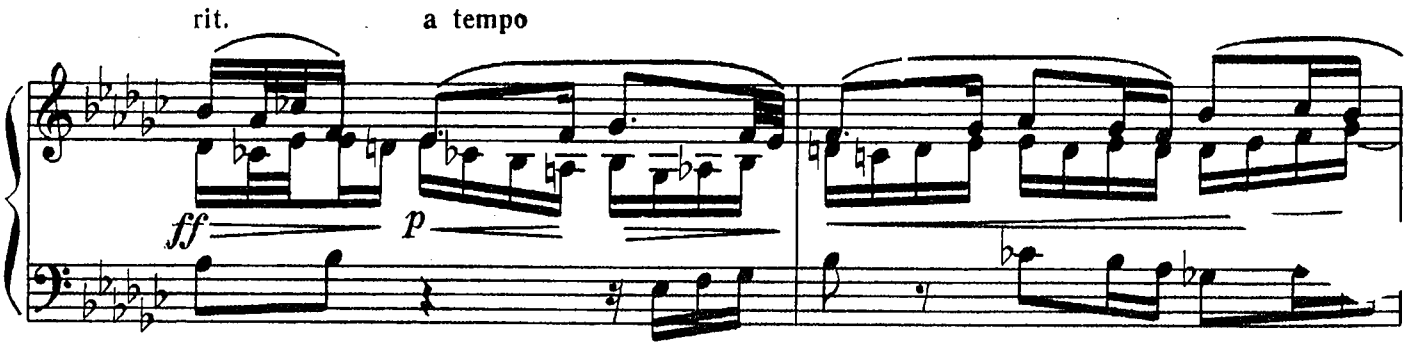
Moderato

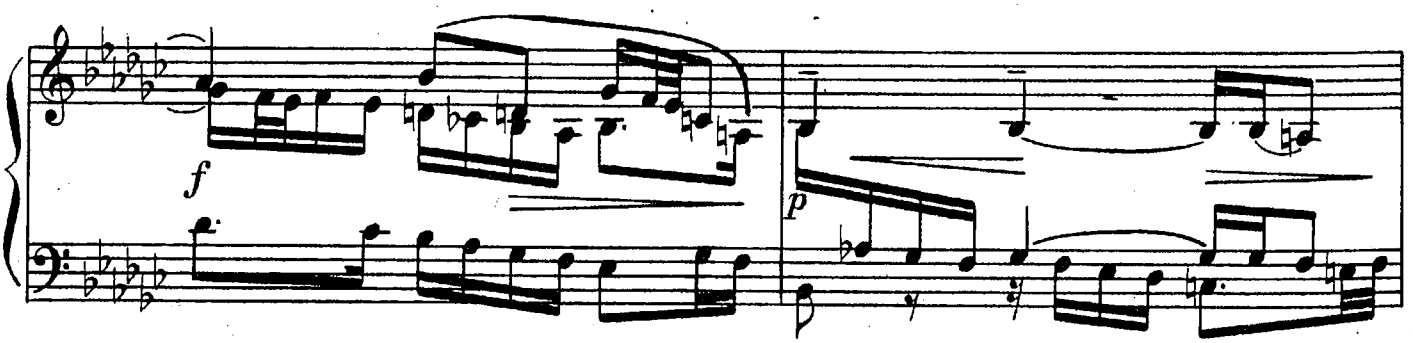


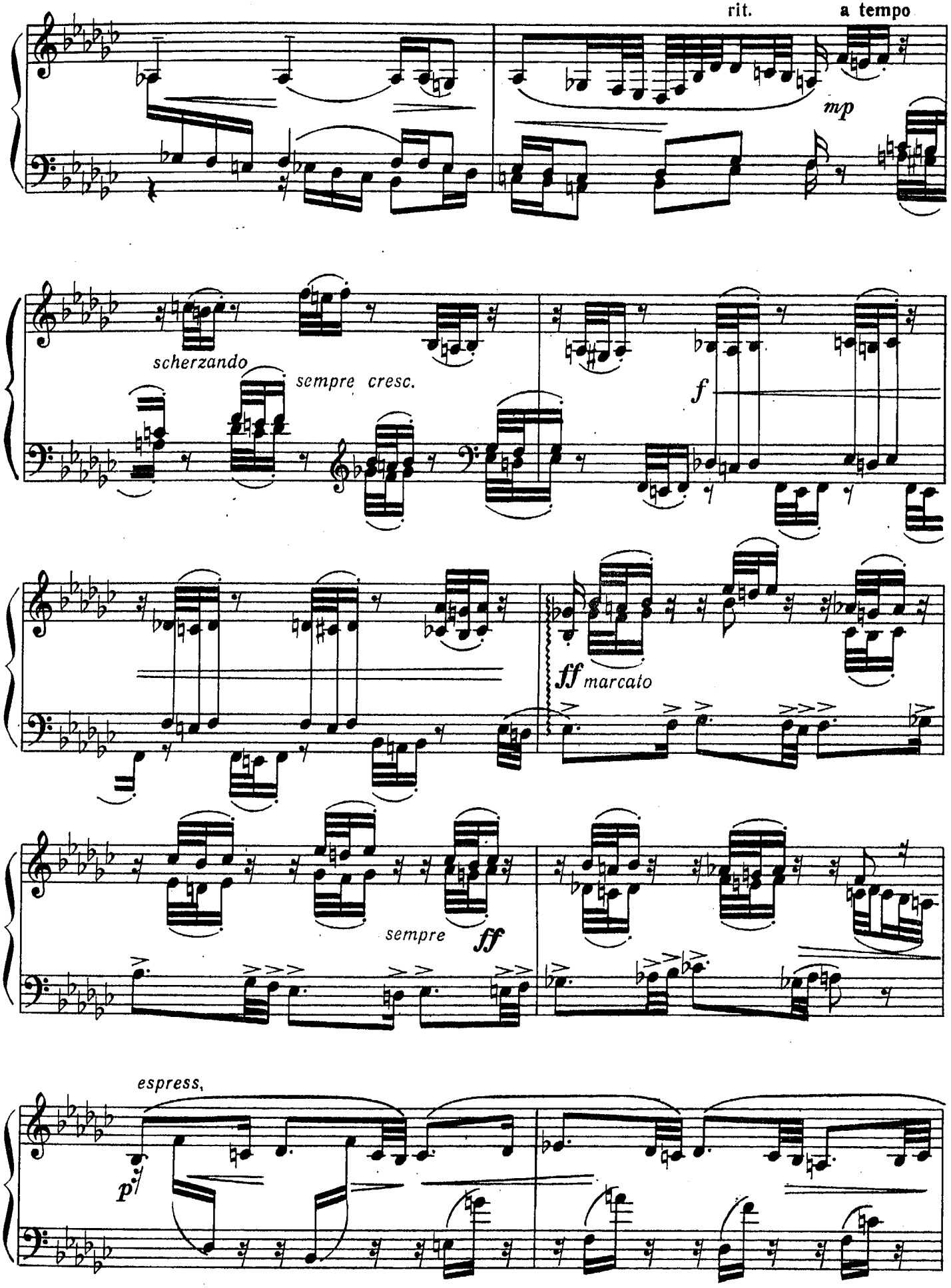

p

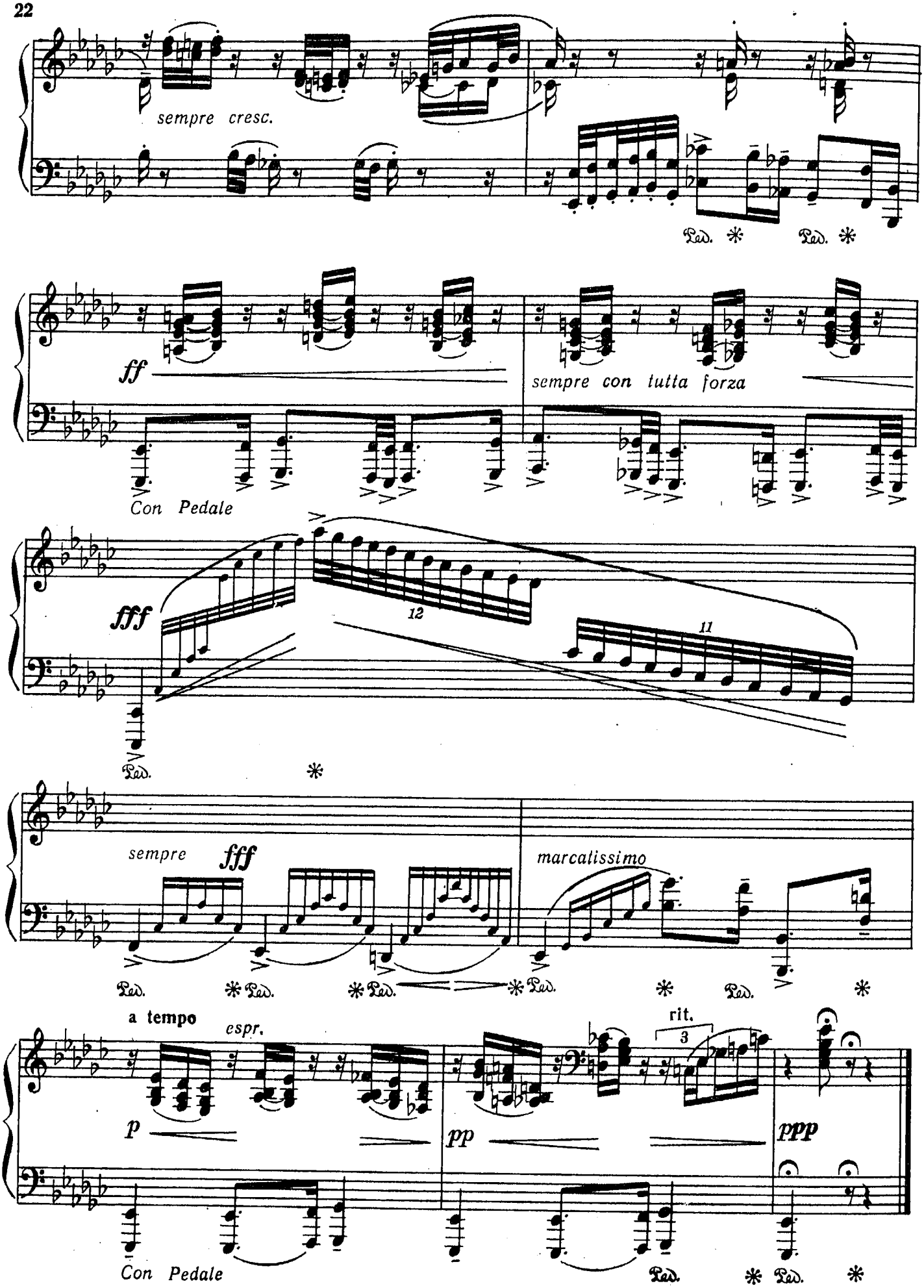

sempre cresc.


f
sempre cresc.


rit.
a tempo
ff
p


f
p

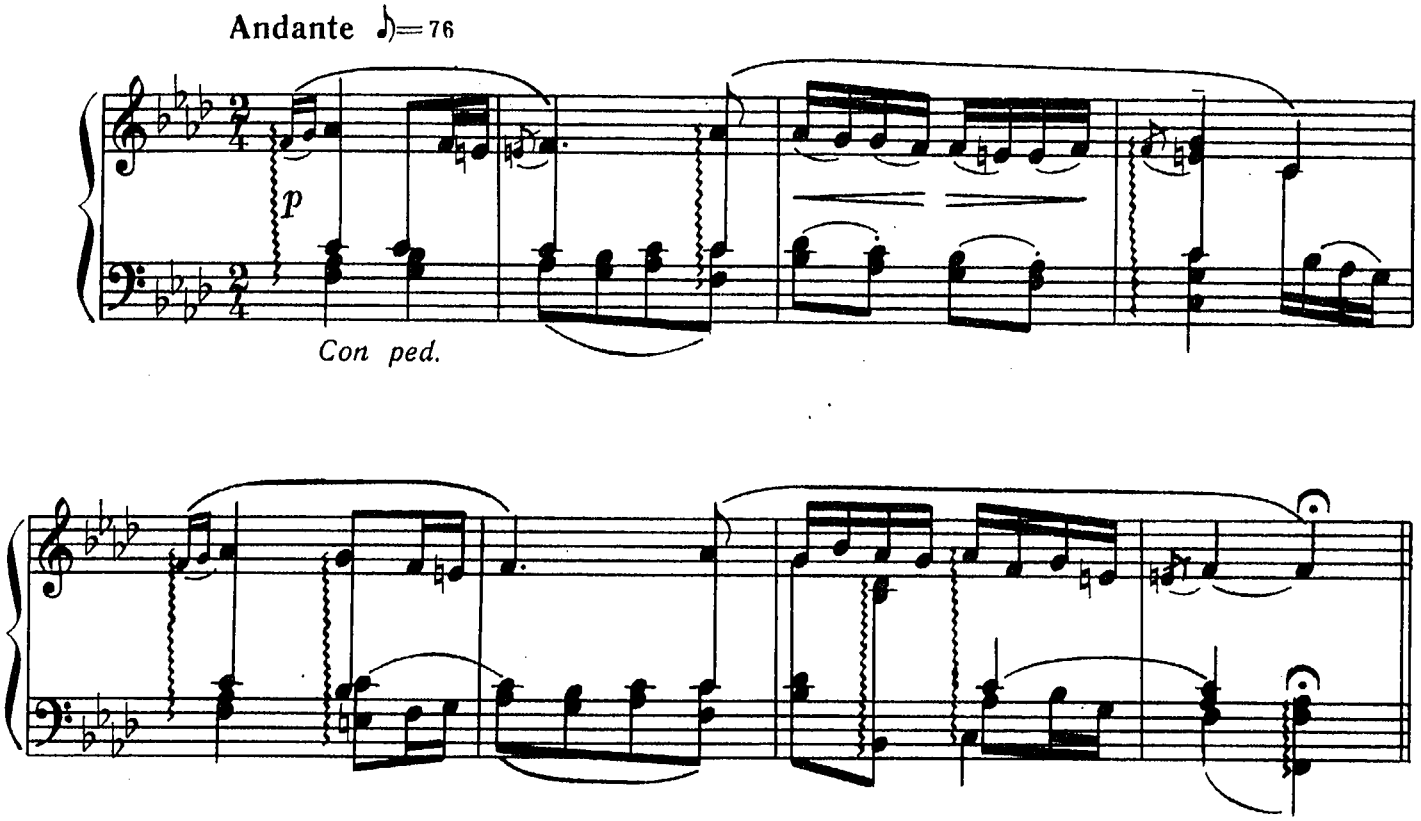

rit.
a tempo
mp
scherzando
sempre cresc.
f
ff marcato
sempre
ff
espress.
p

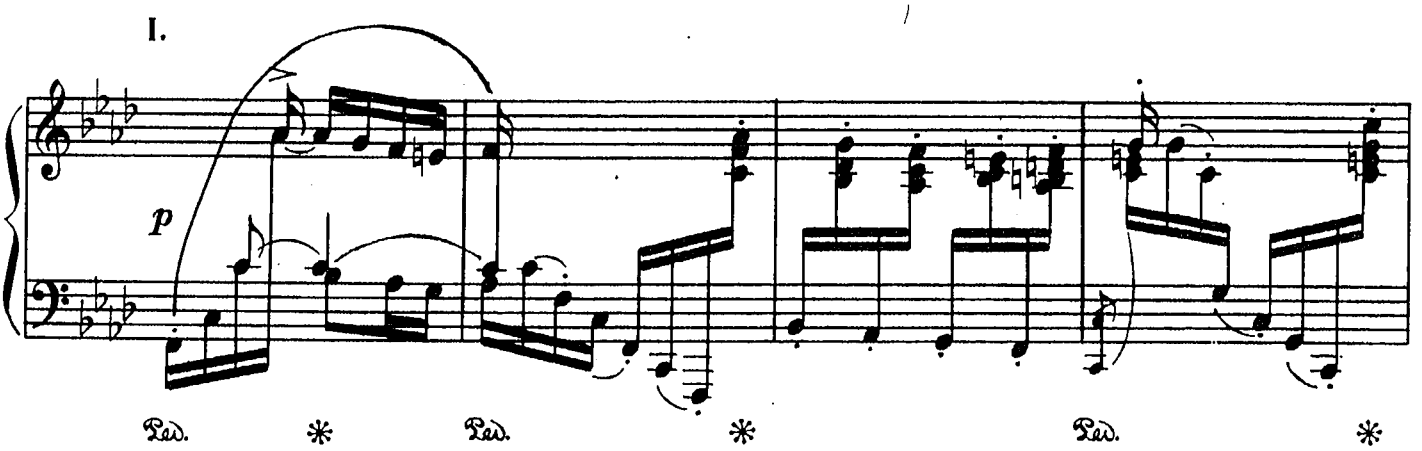

sempre cresc.
Ped. * Ped. *
ff
sempre con tutta forza
Con Pedale
fff
12
11
Ped. *
sempre
fff
marcatissimo
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
a tempo
espr.
rit.
3
p
pp
ppp
Con Pedale
Ped. * Ped. *

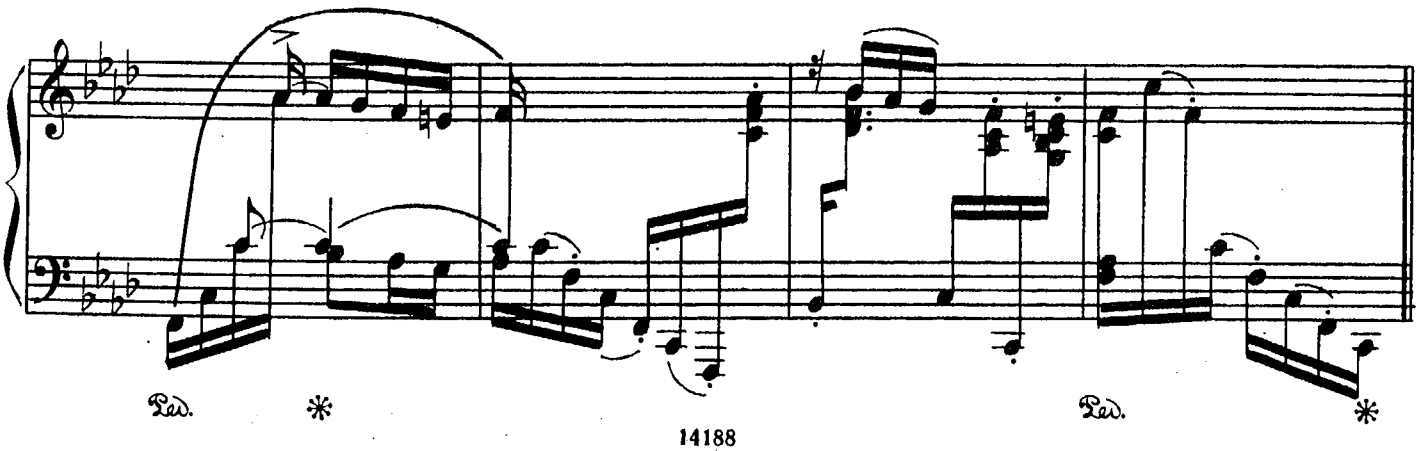
ВАРИАЦИИ В ФОРМЕ УПРАЖНЕНИЙ

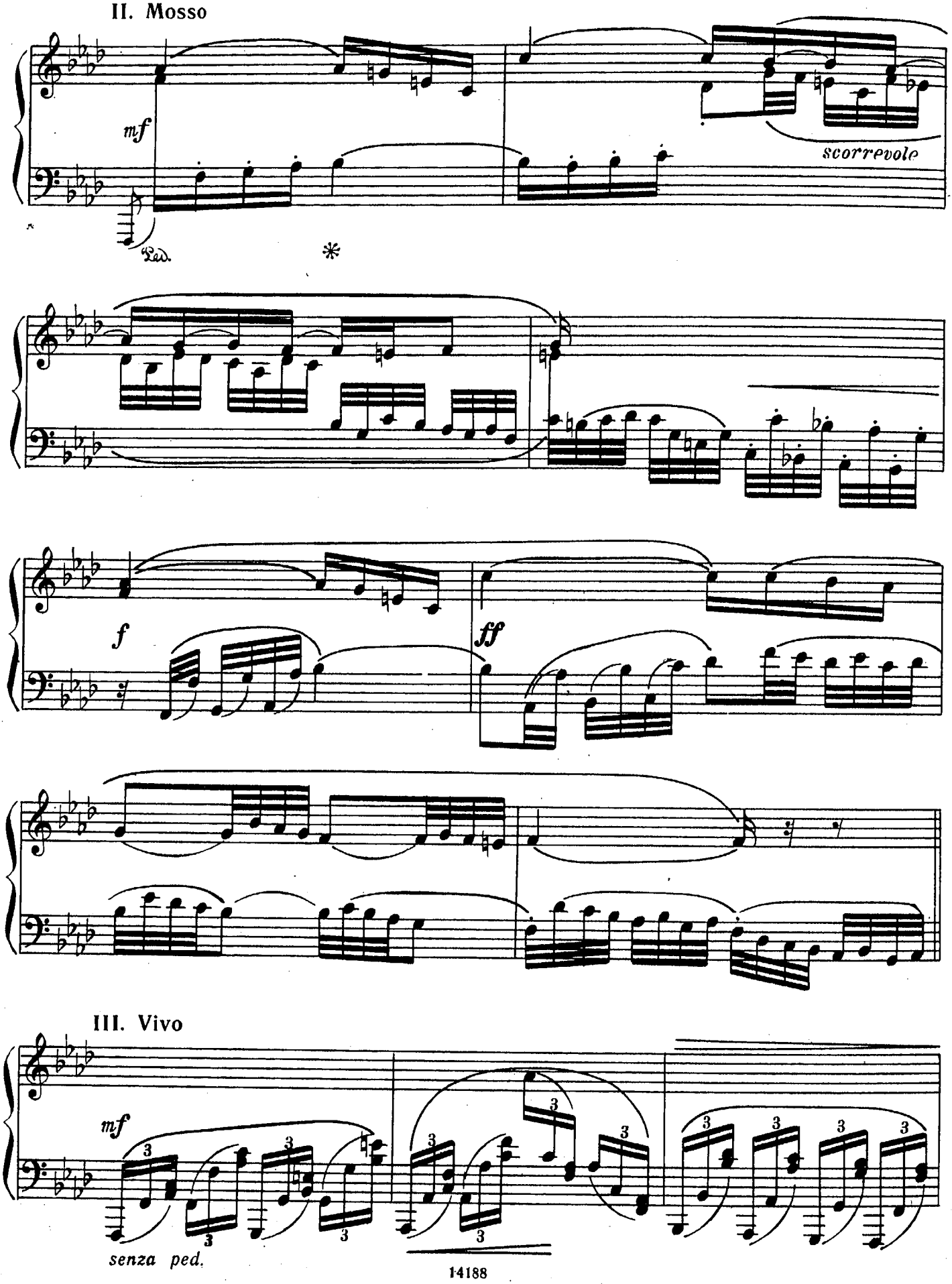
на тему Доменико Скарлатти

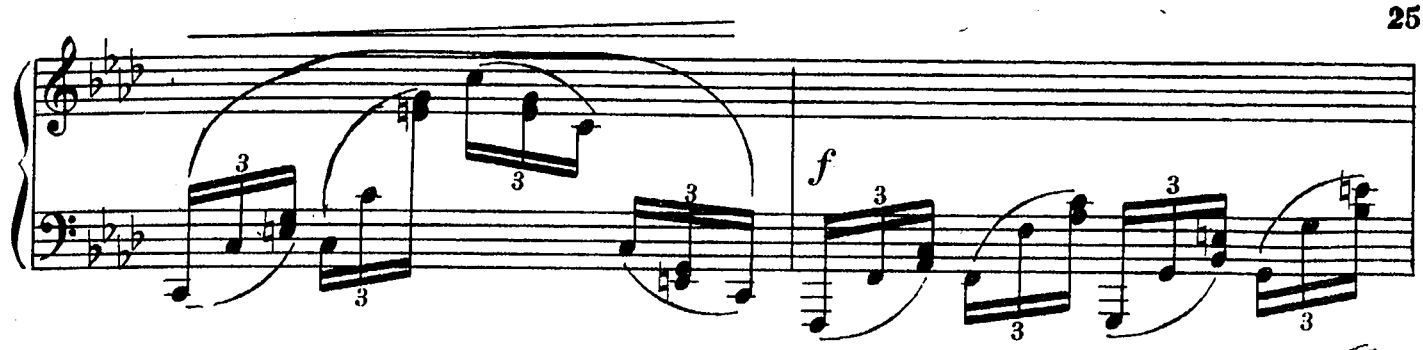
О. РАВАНЕЛЛО. Соч. 109

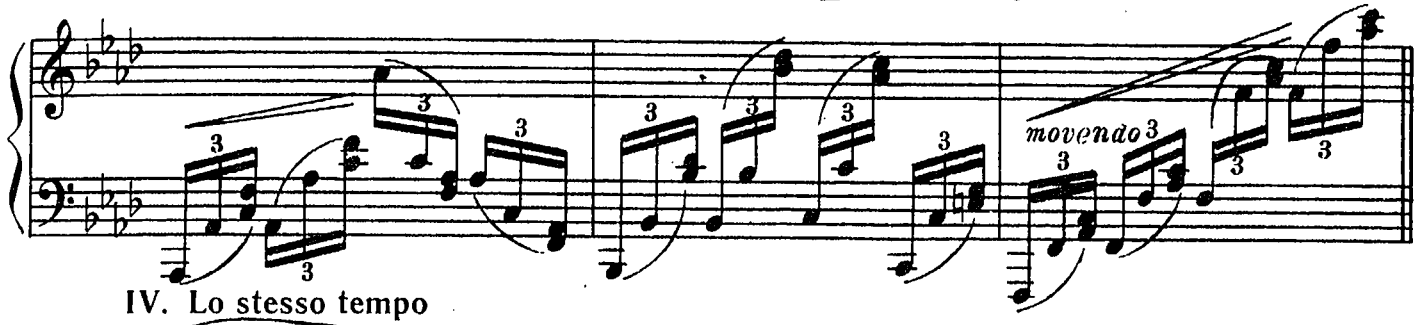




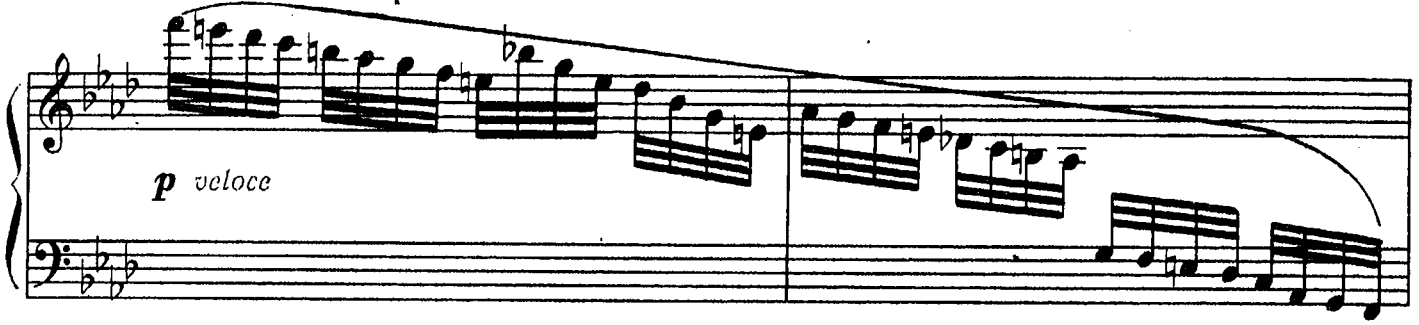


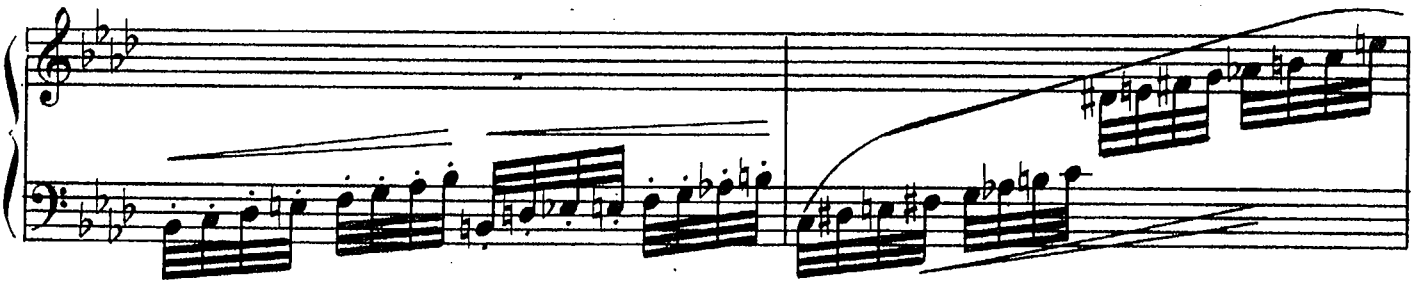

II. Mosso
mf
scorrevole
Ped.
*
f
ff
III. Vivo
mf
senza ped.

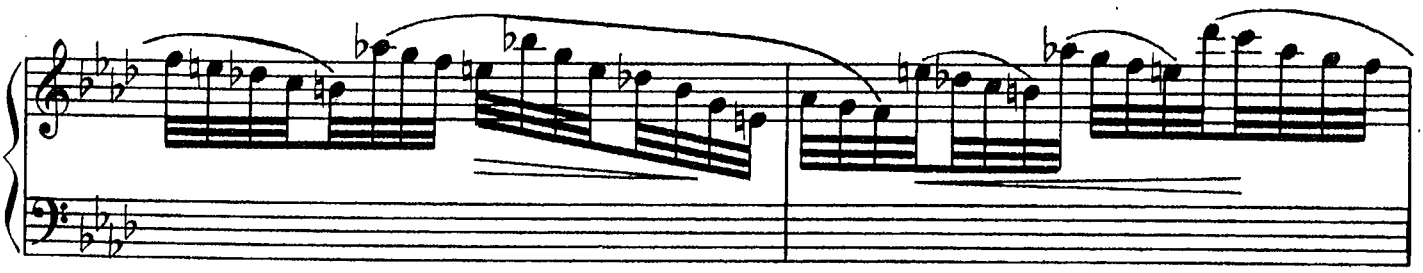


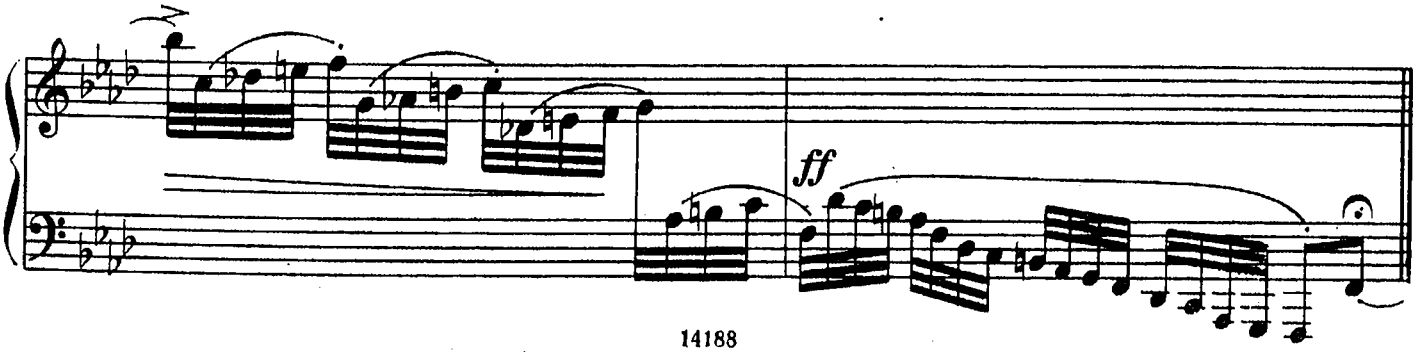


IV. Lo stesso tempo

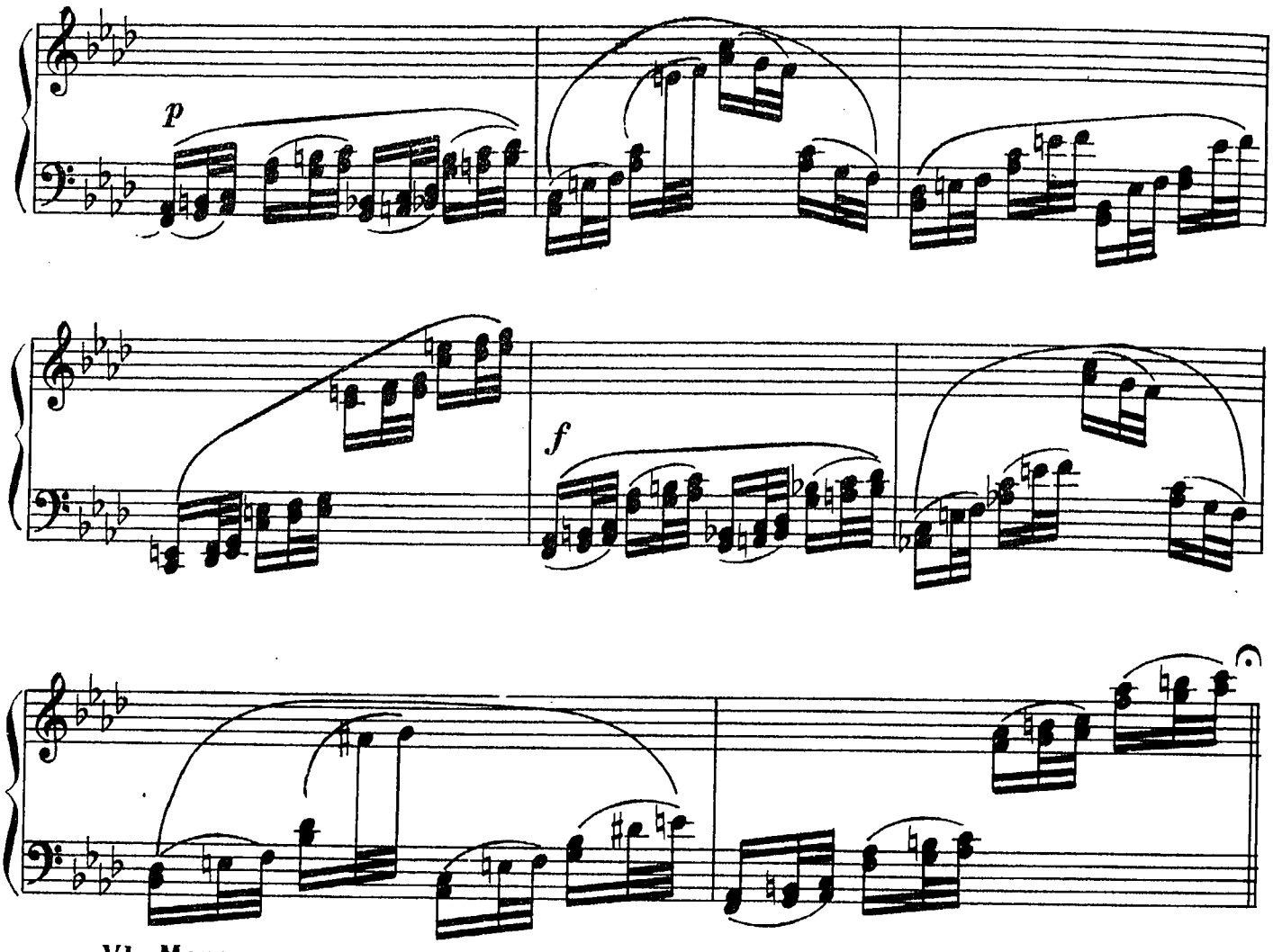




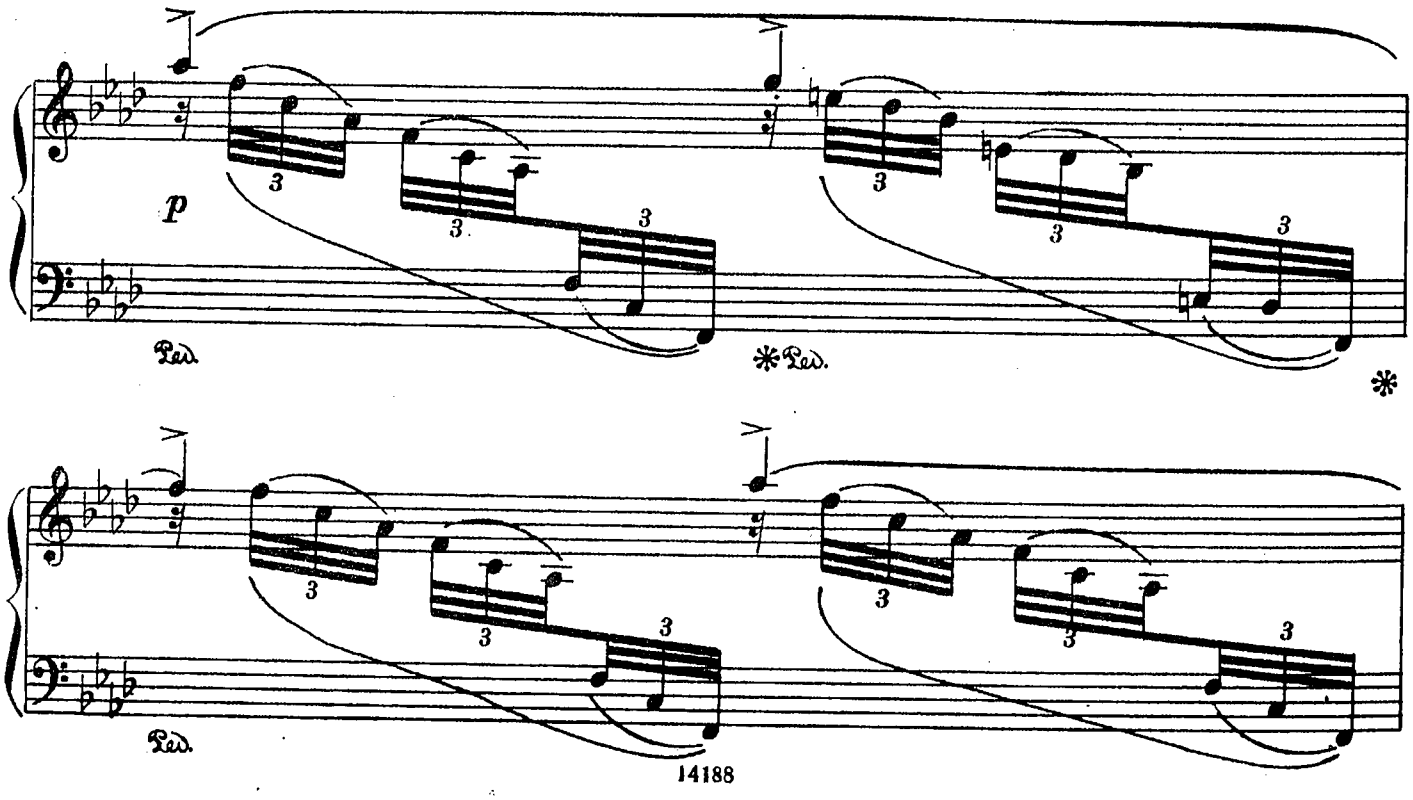


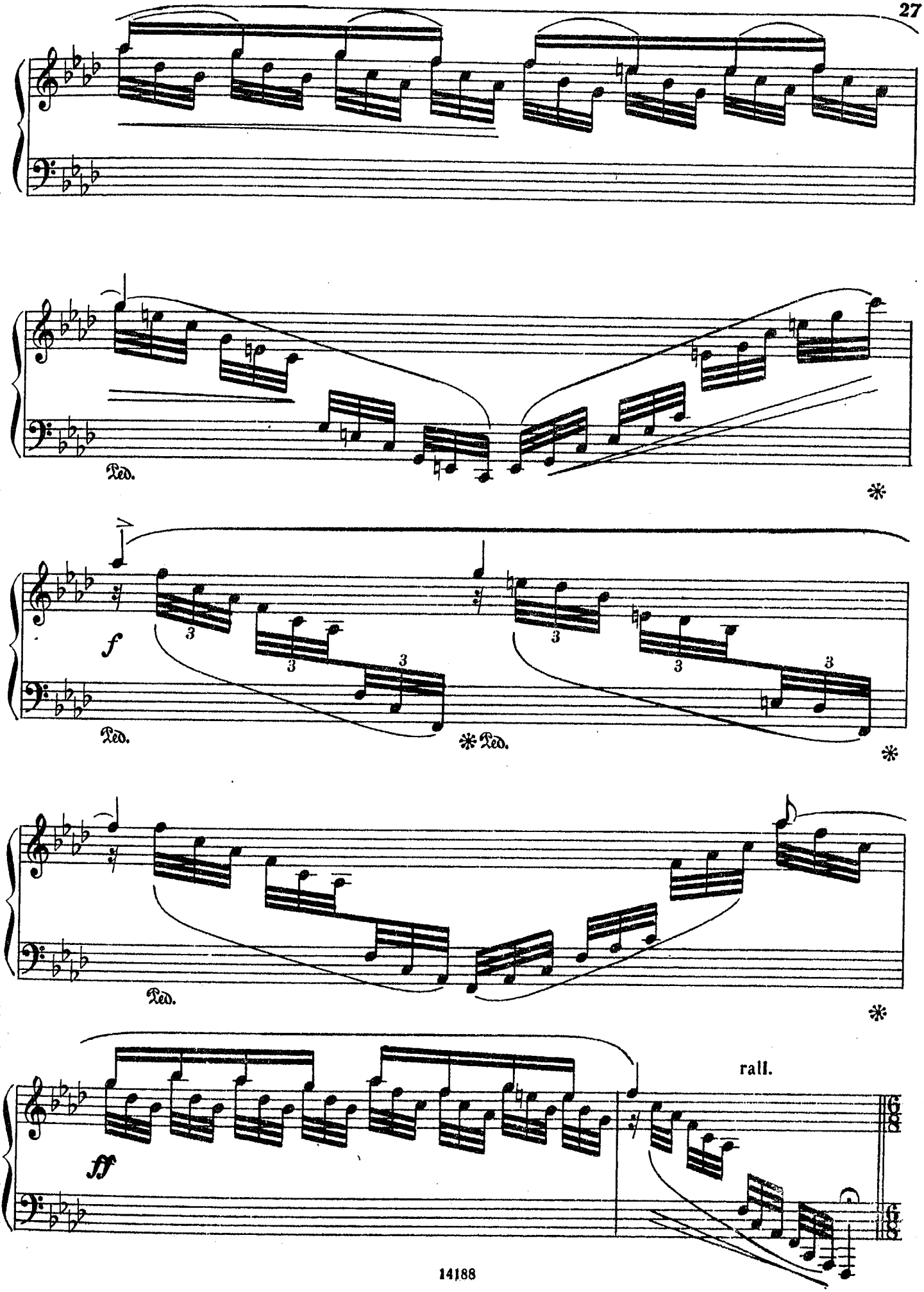


V. Leggiero e presto



VI. Meno mosso




Ped.
*
f
3
Ped.
*Ped.
*
Ped.
*
ff
rall.

VII. (Meditazione)

Andante

rall.

p

a tempo

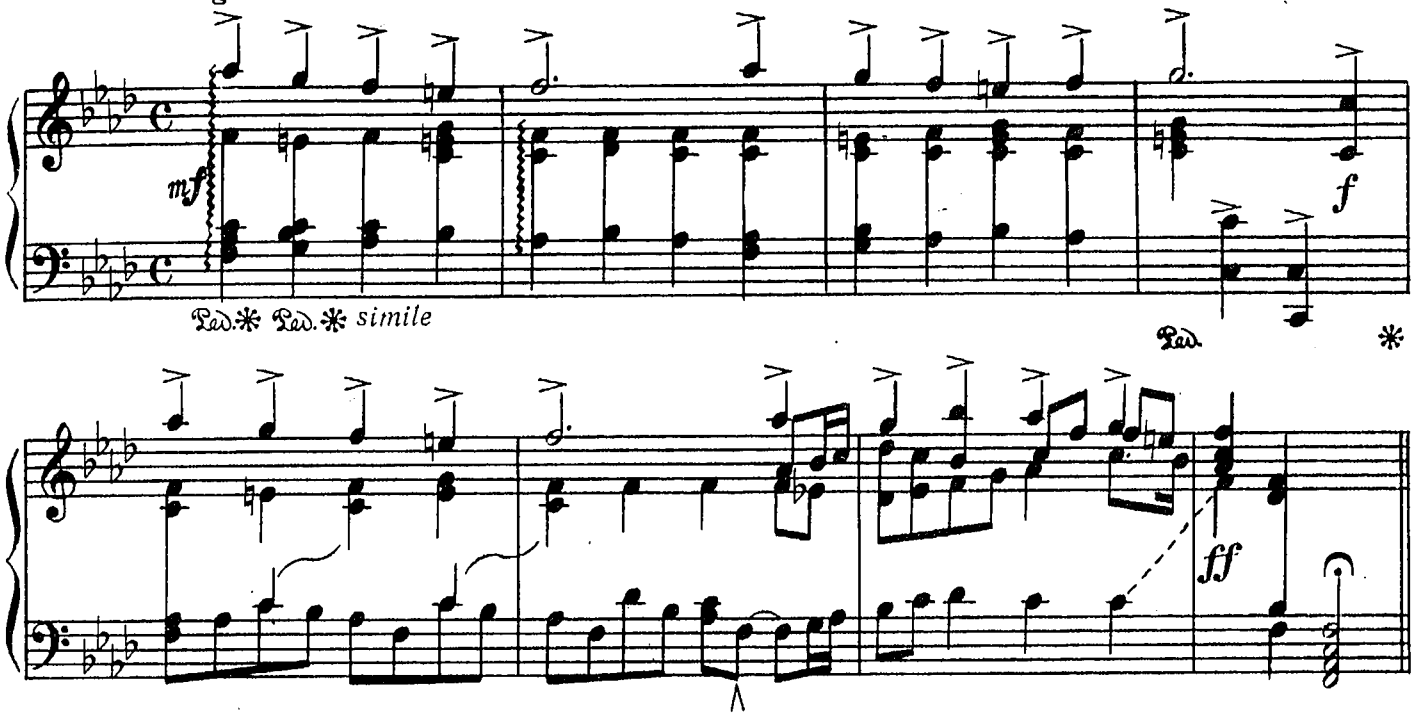
p

VIII. Poco meno

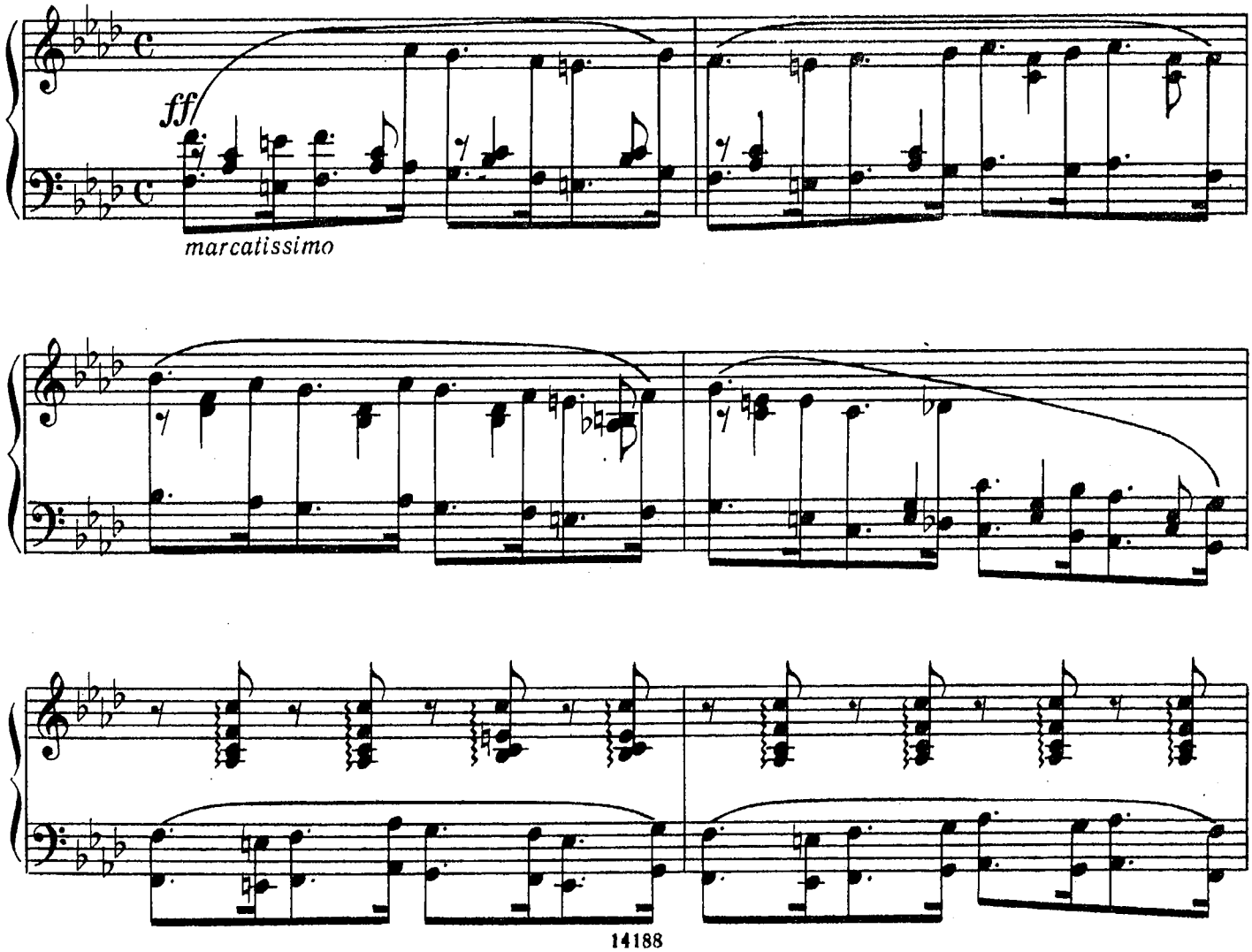
pp

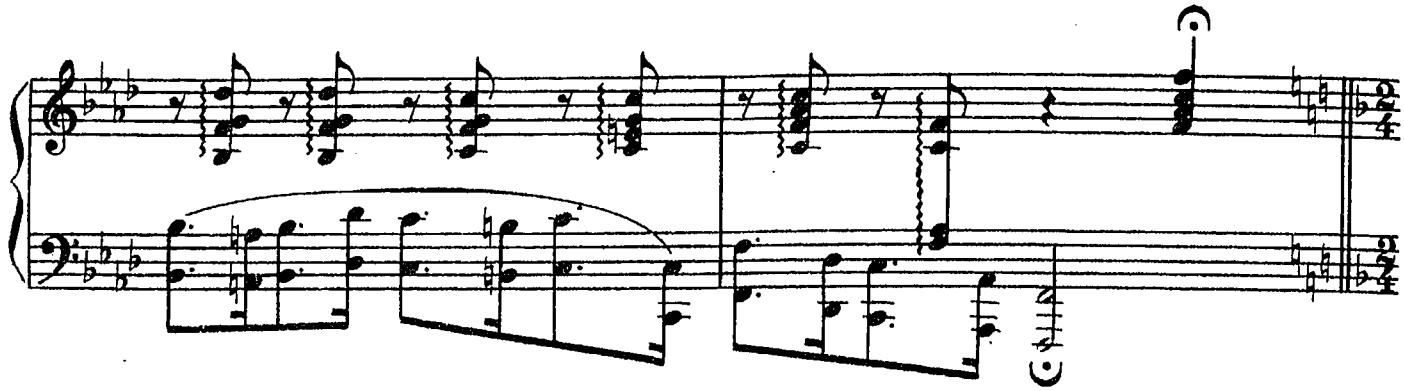
rall.

IX. (Corale)
Adagio

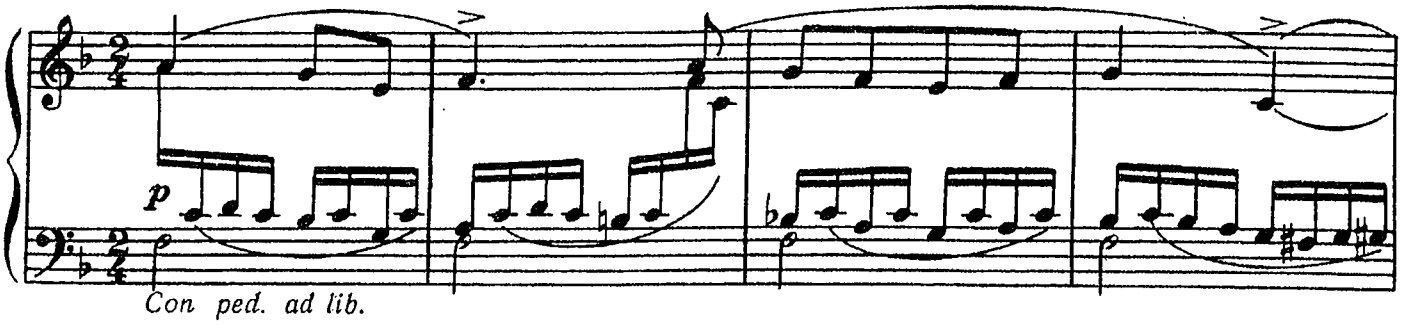


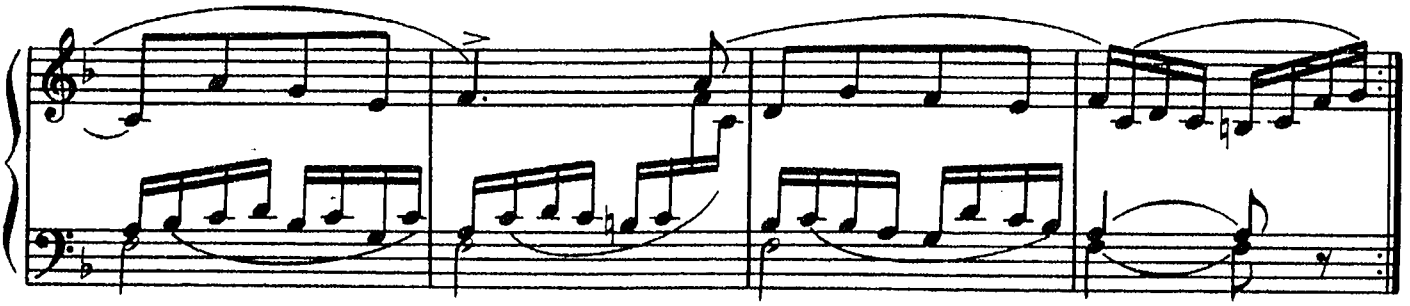
X. Grave e maestoso



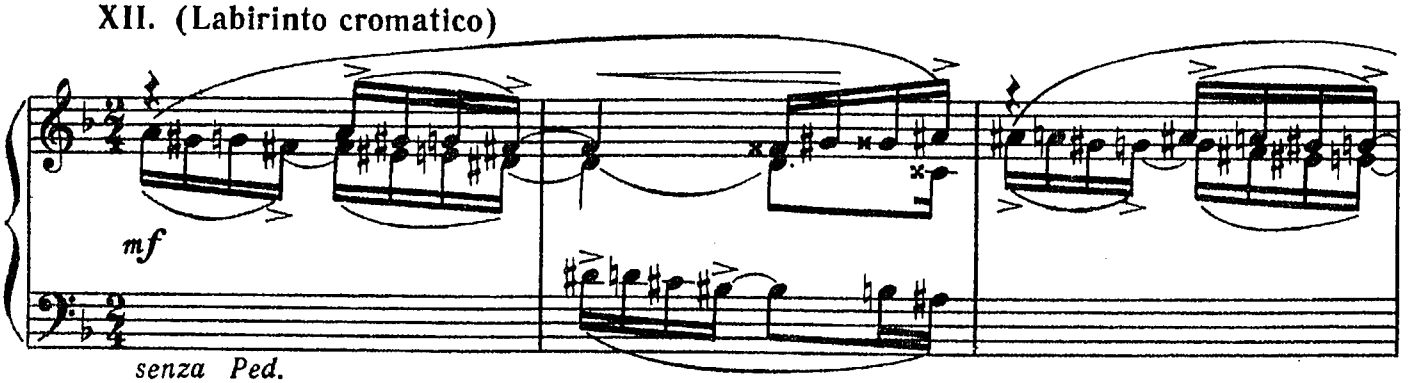


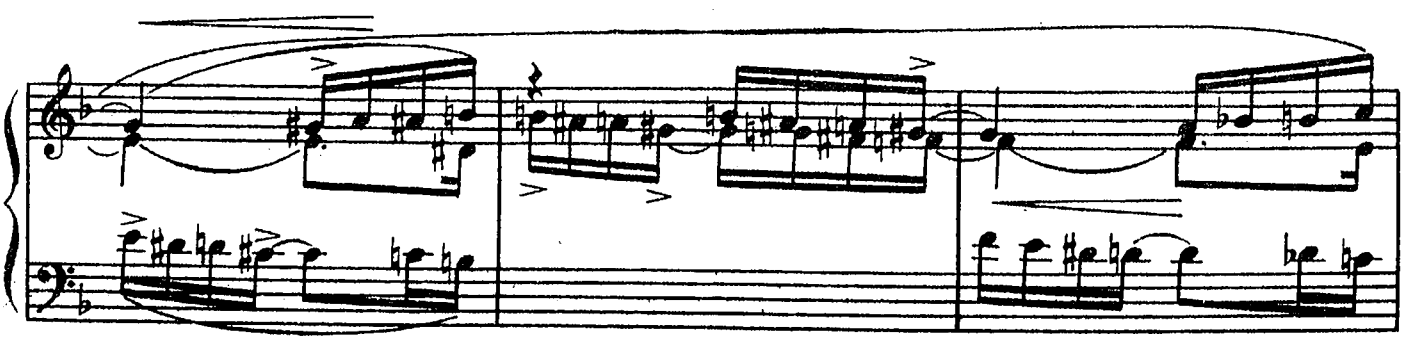
XI. (Musetta)
Maggiore

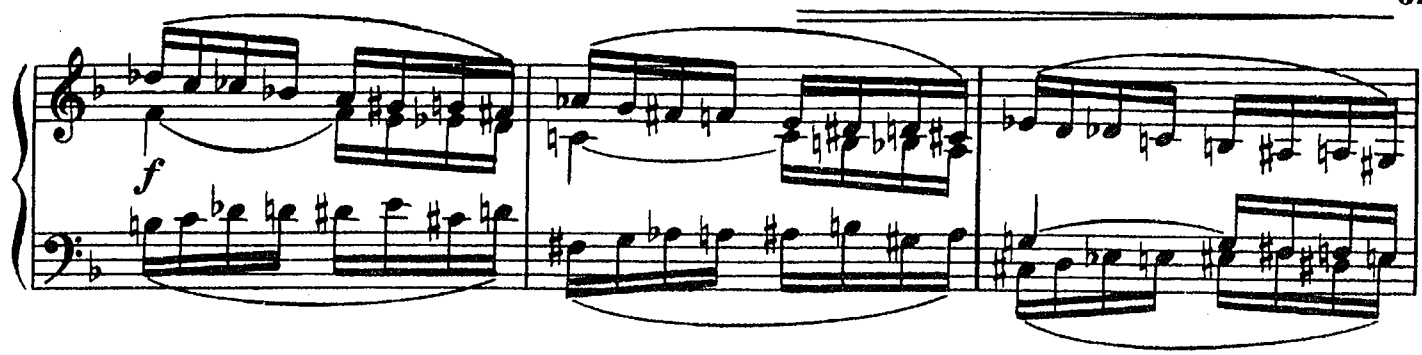


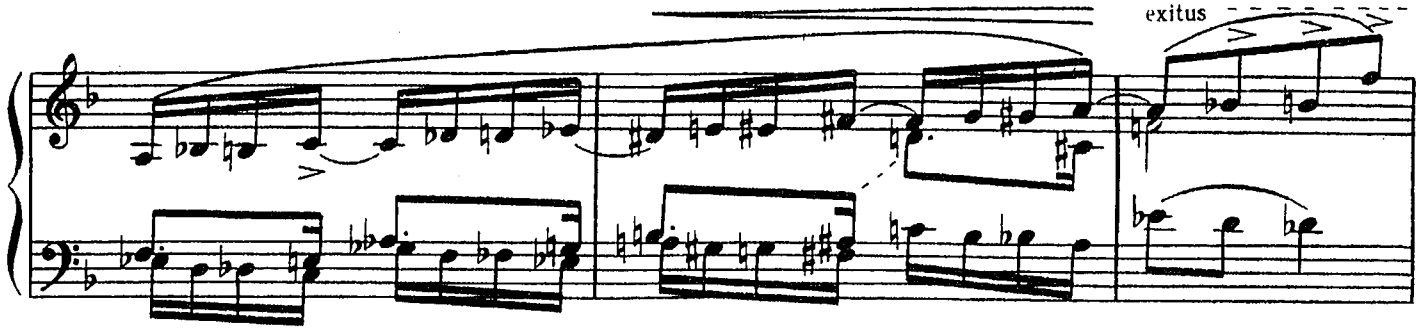


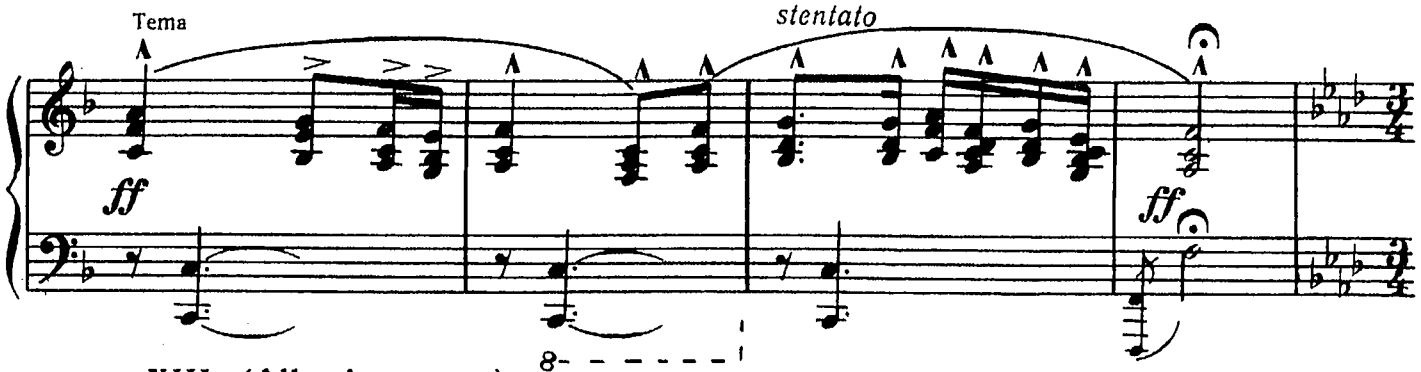
XII. (Labirinto cromatico)



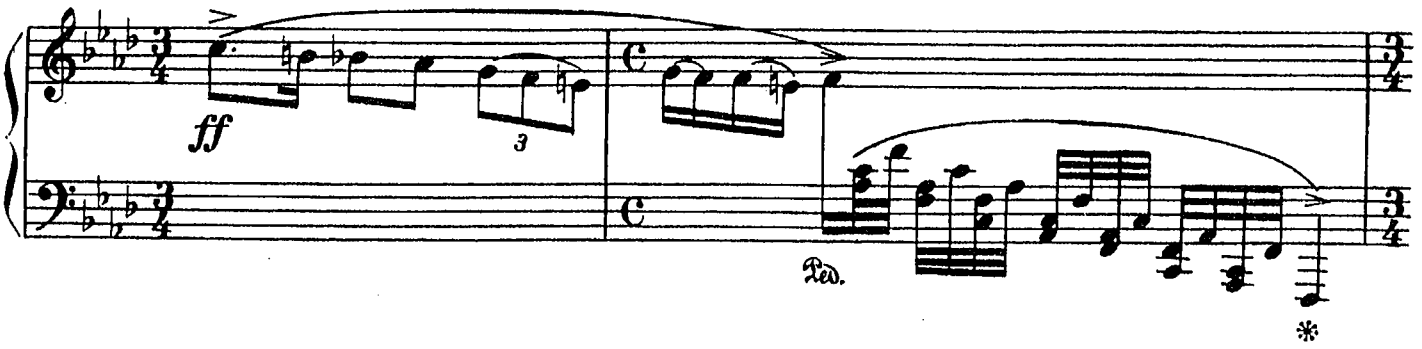


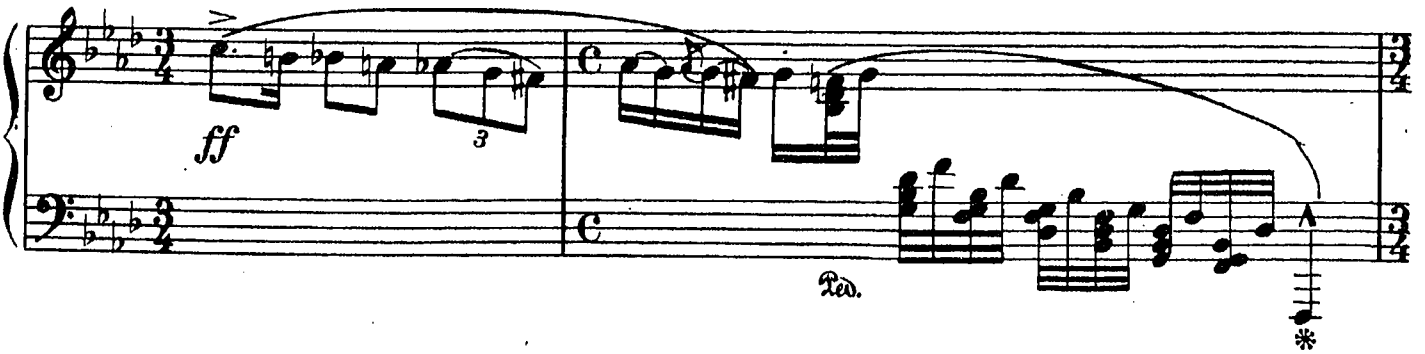


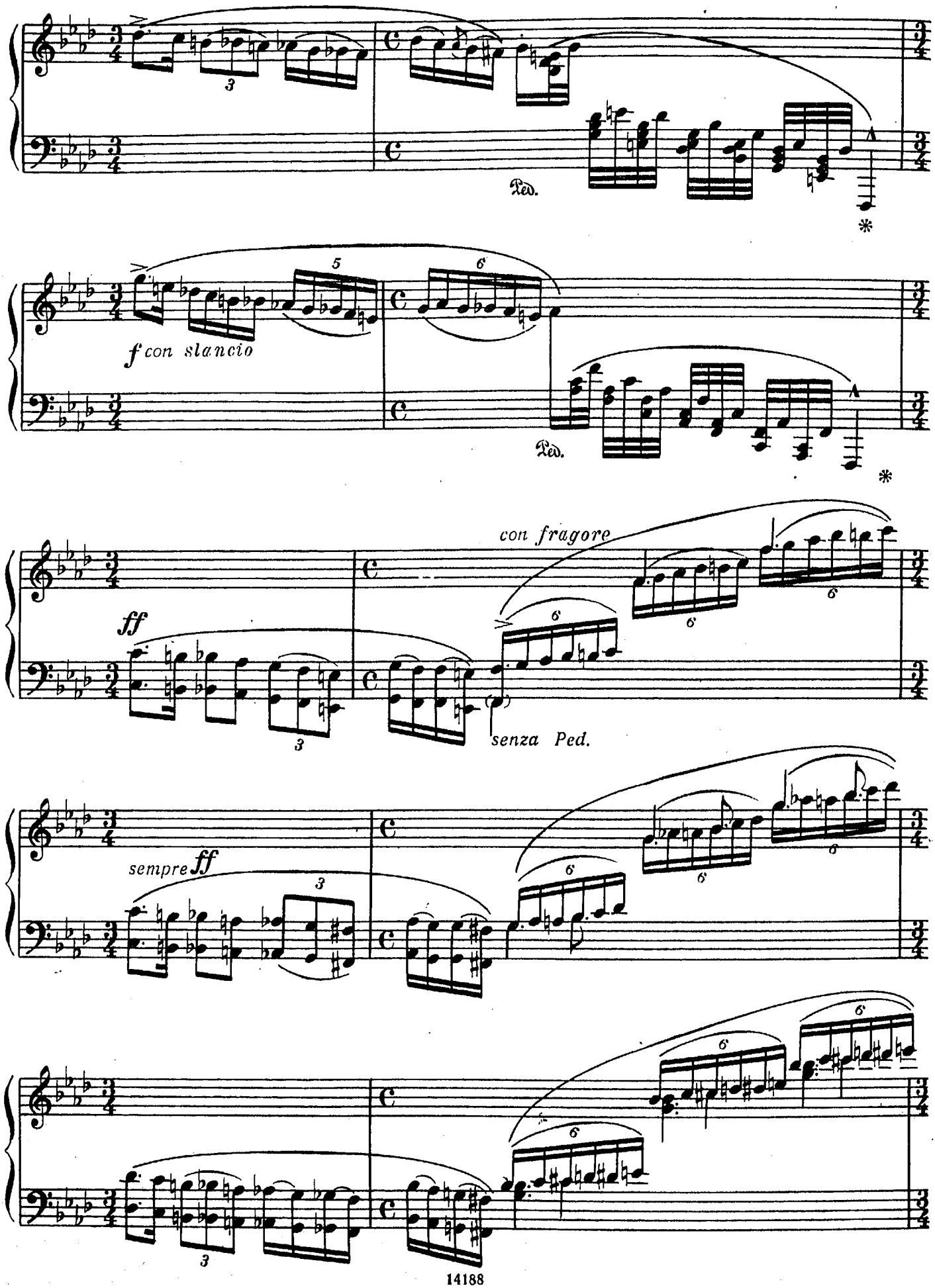


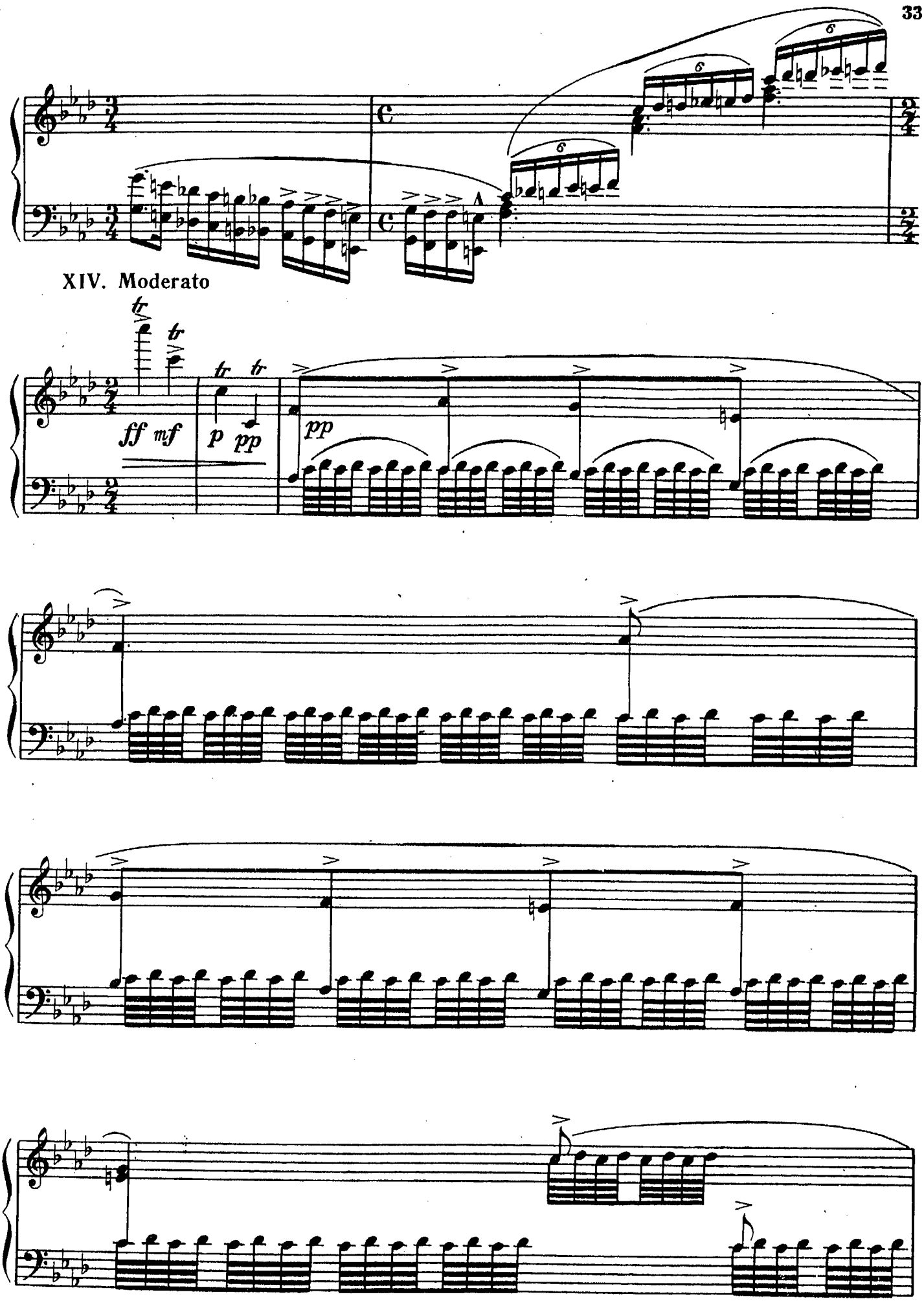


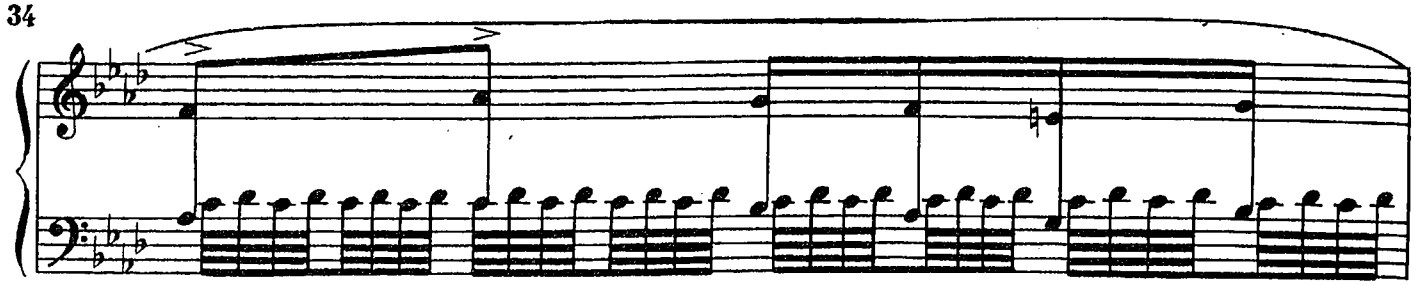
XIII. (Alla zingaresca)
Minore
Non troppo presto

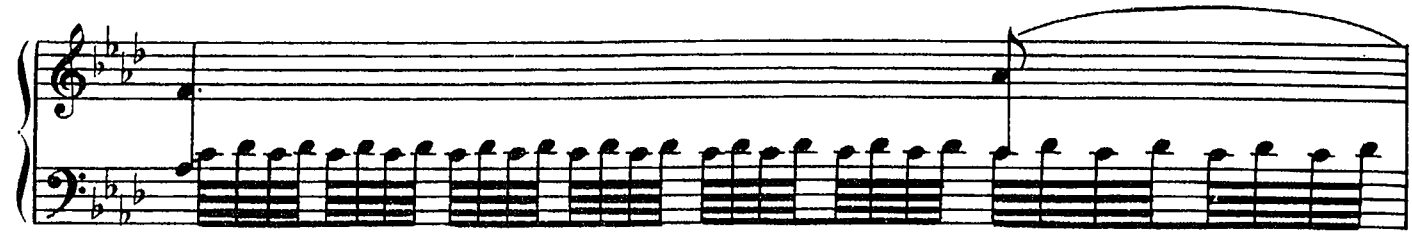


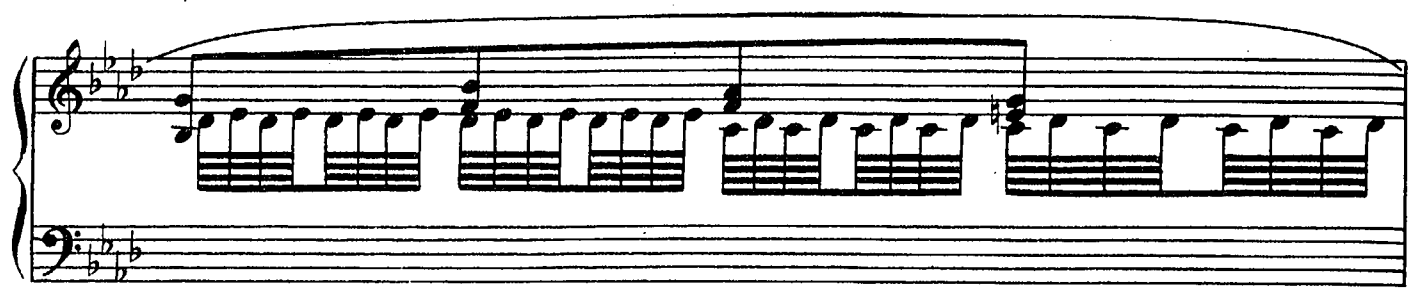


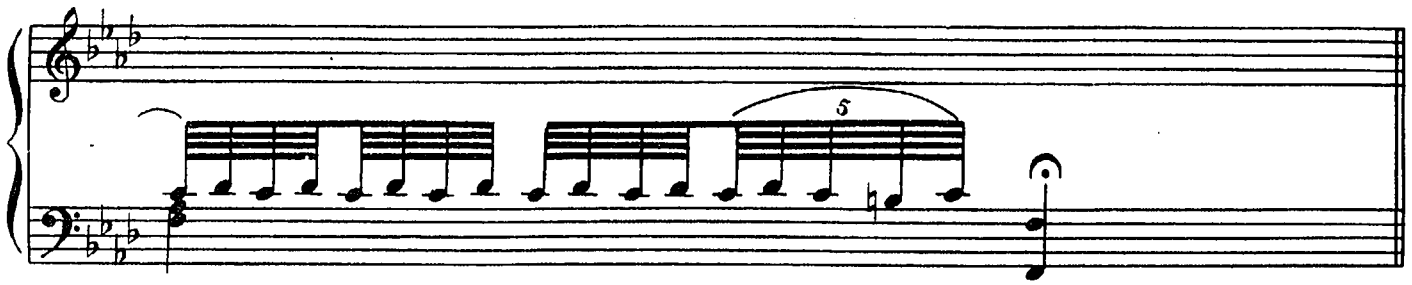

Ped.
*
f con slancio
Ped.
*
ff
con fragore
senza Ped.
sempre ff


XIV. Moderato
ff mf
p pp
pp

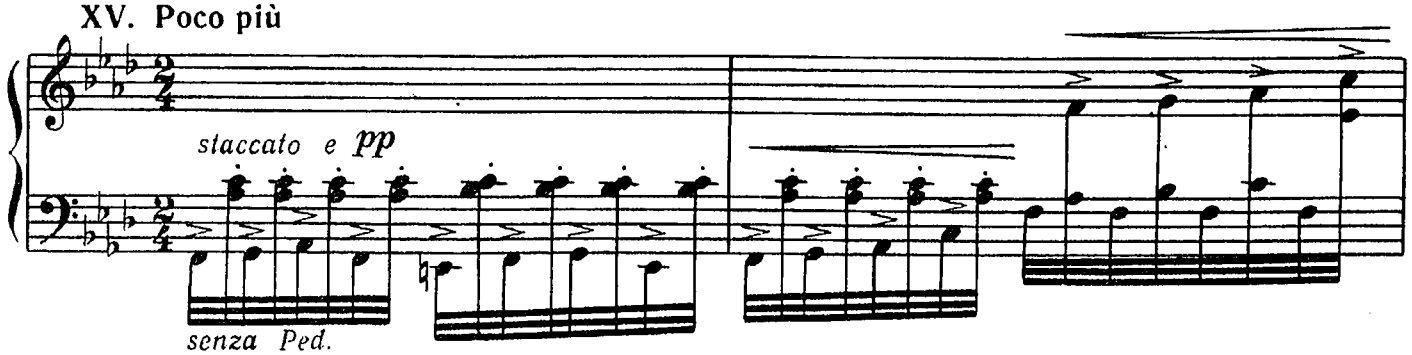


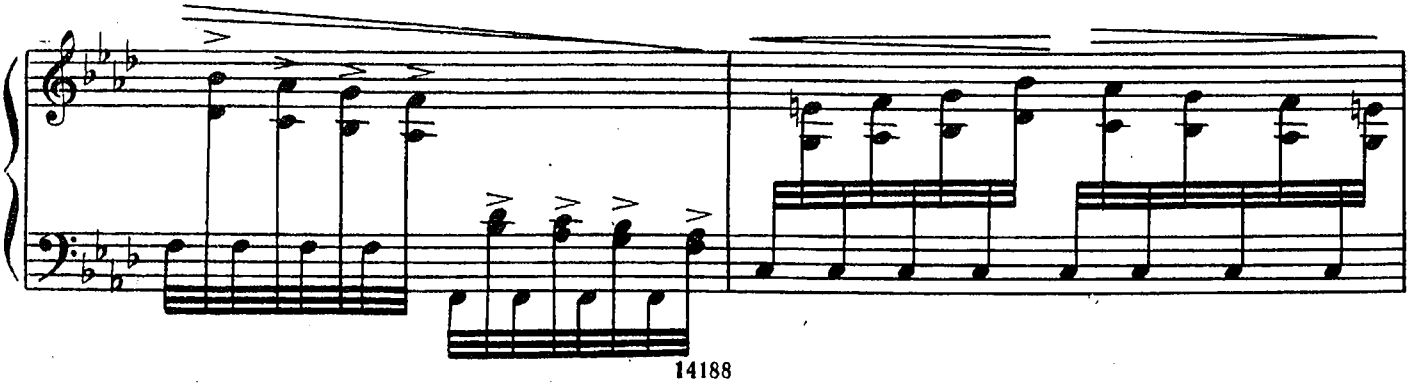


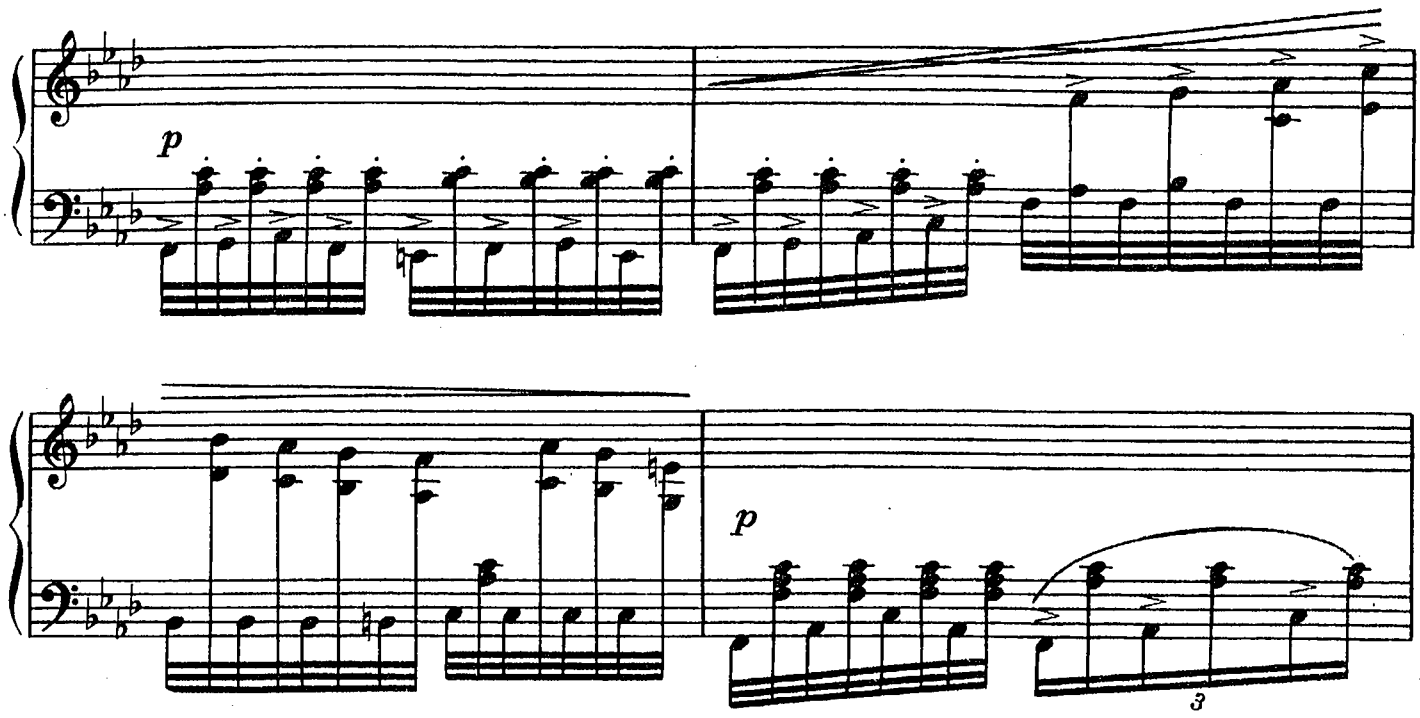




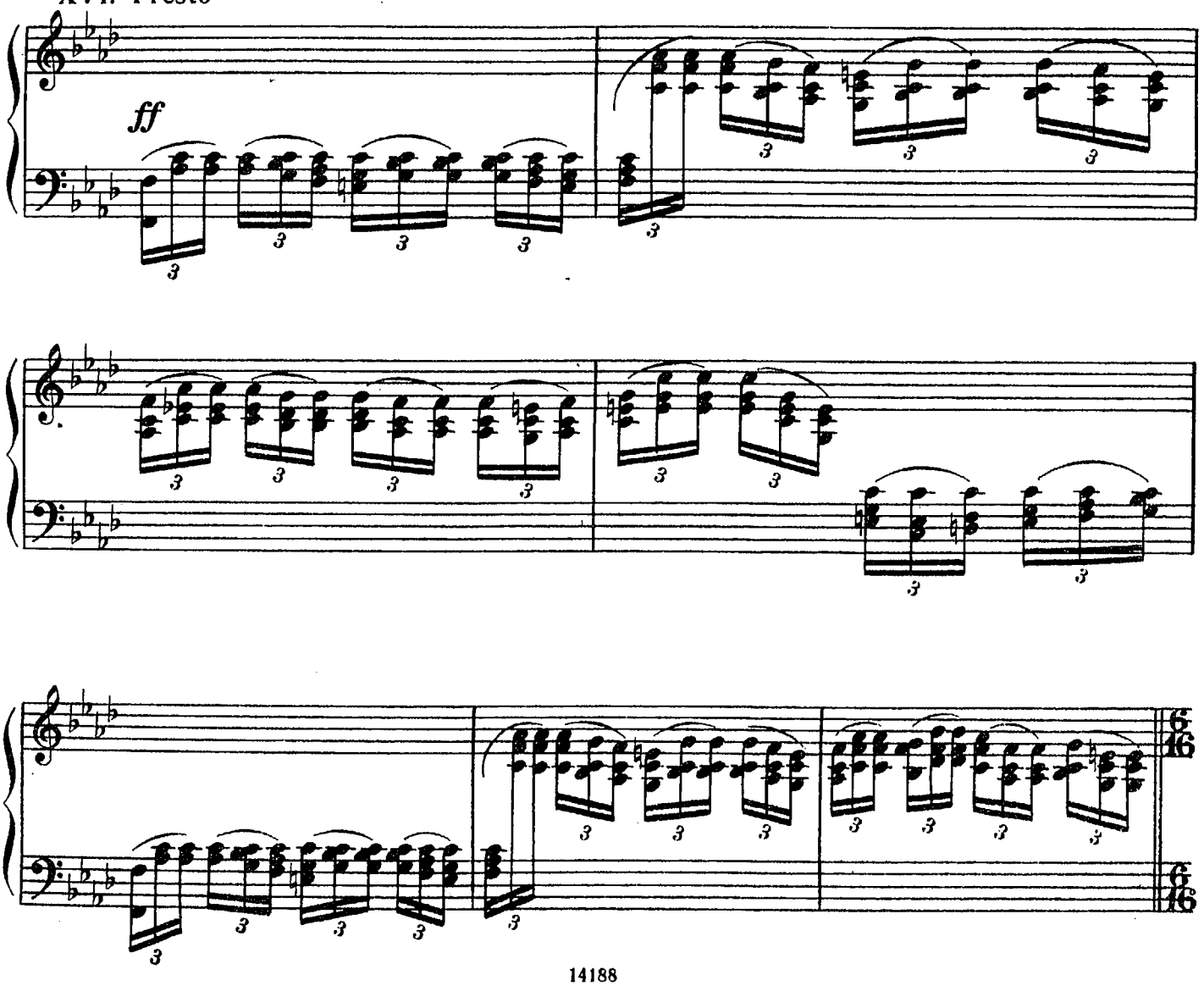
XV. Poco più



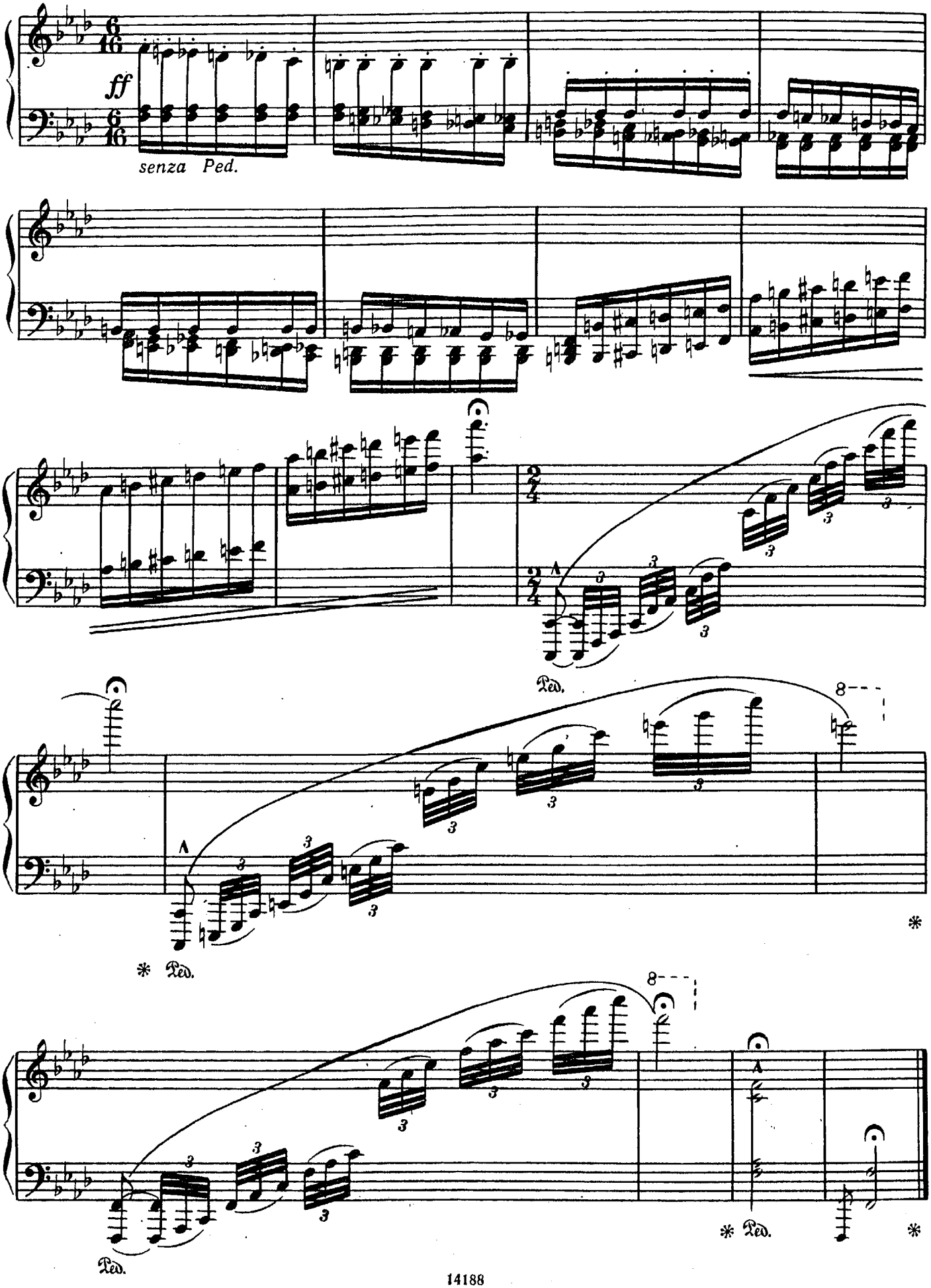




XVI. Presto



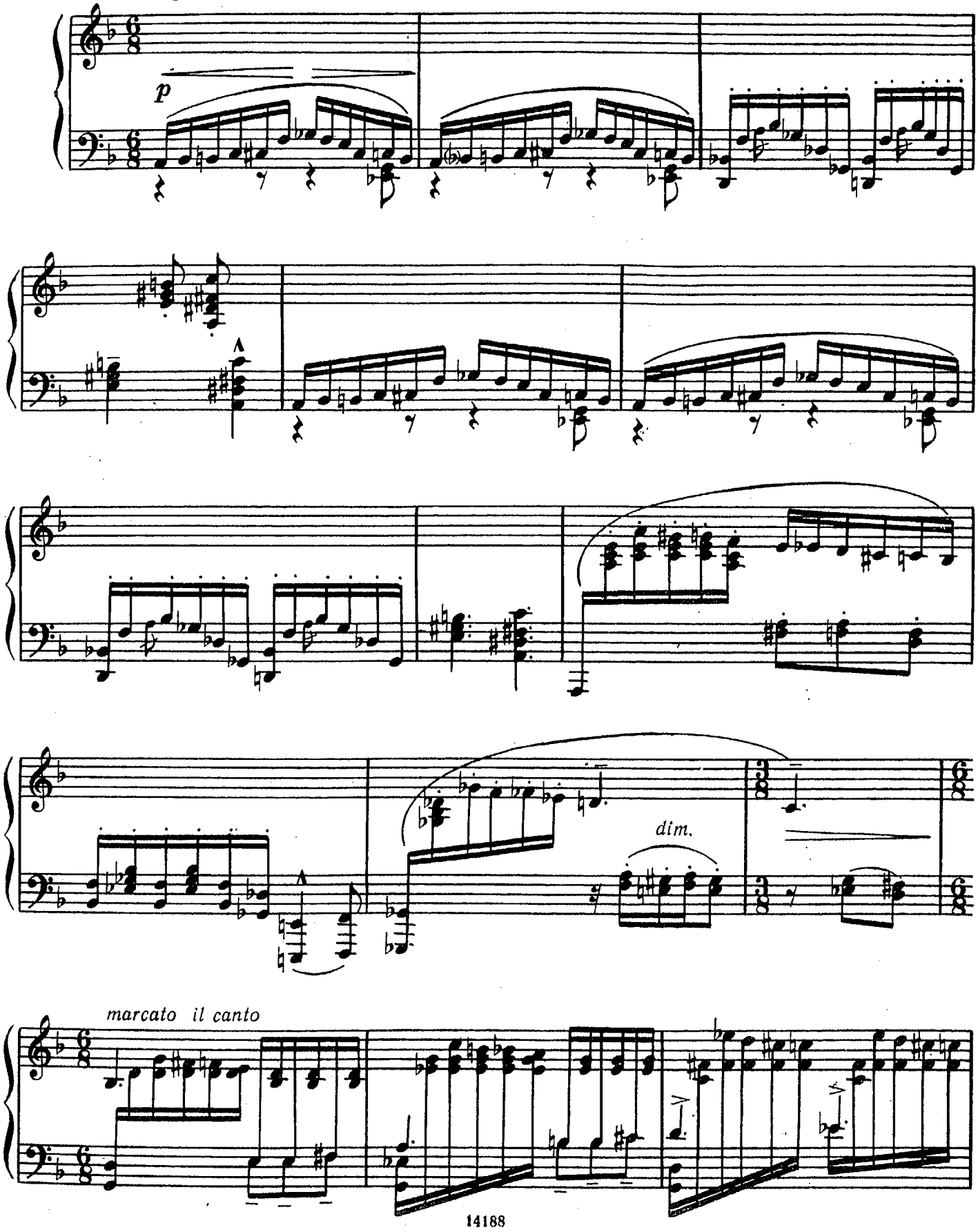
Coda. Prestissimo

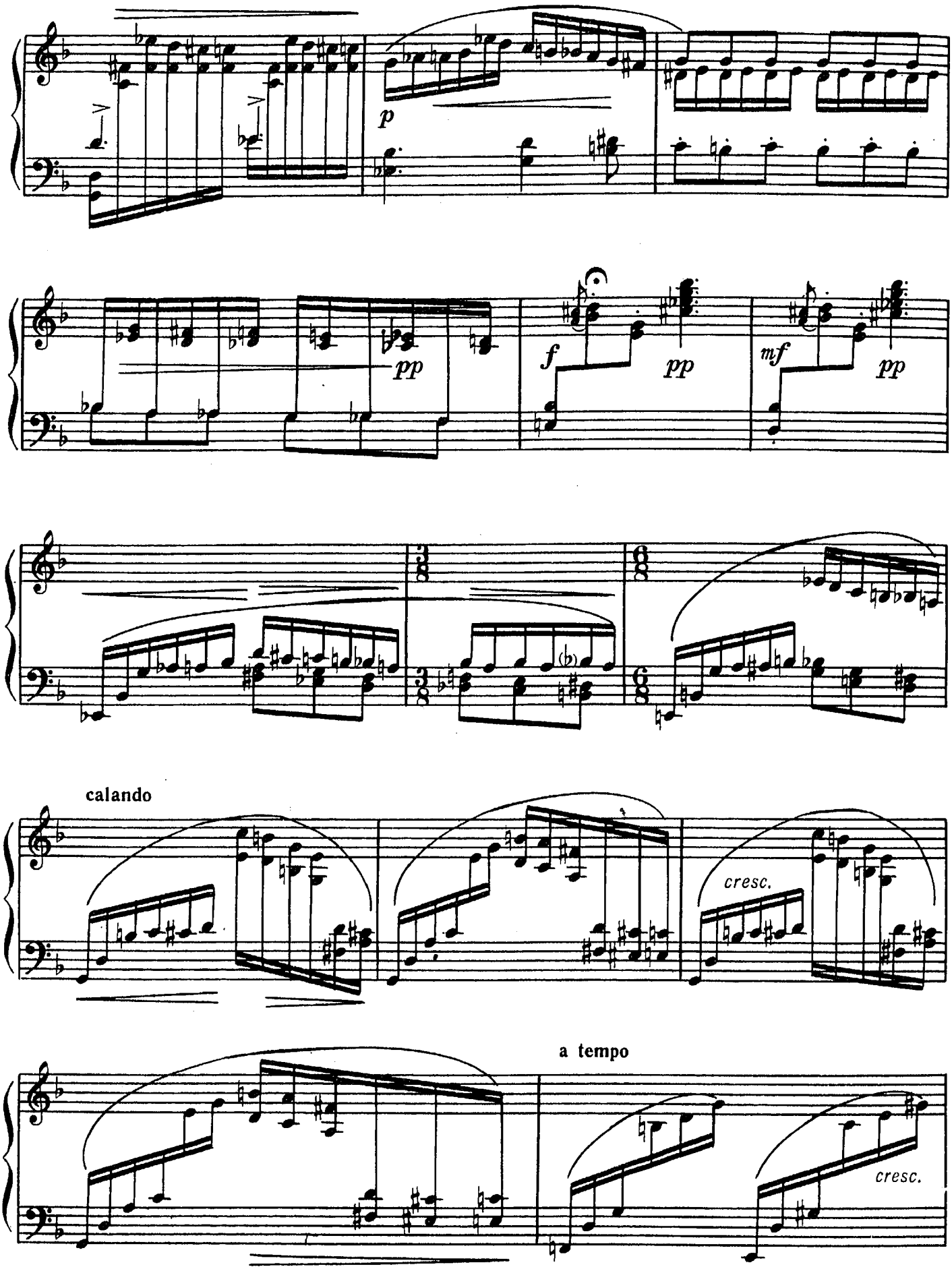


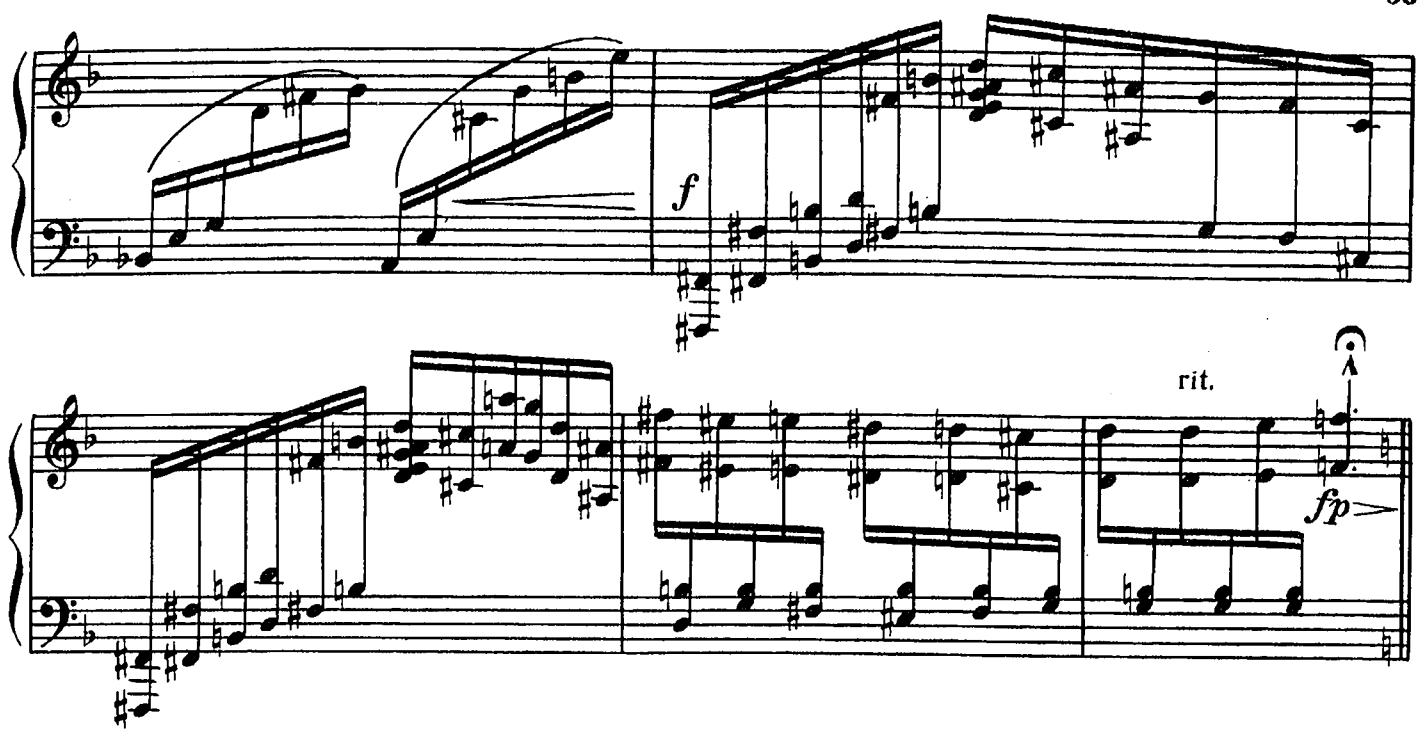
ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ПЬЕСА

Й. Б. ФЁРСТЕР. Соч. 142 № 2
(1859—1951)

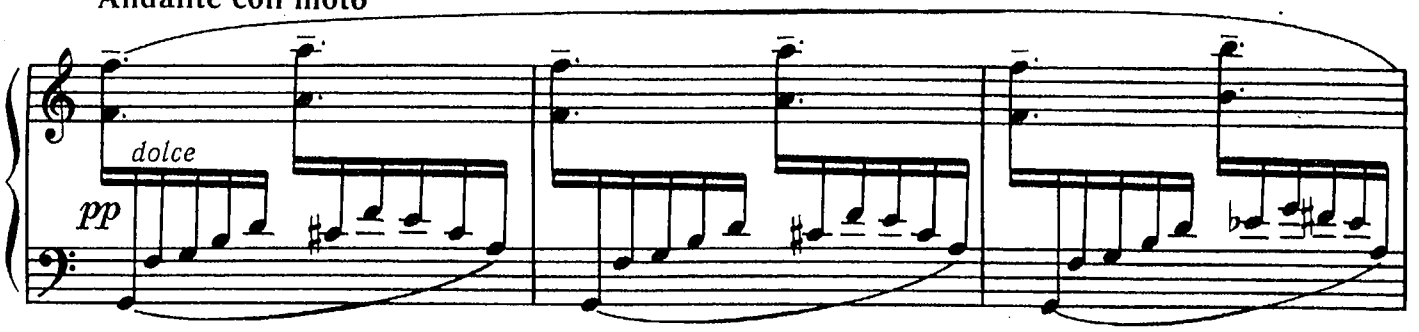
Allegro deciso

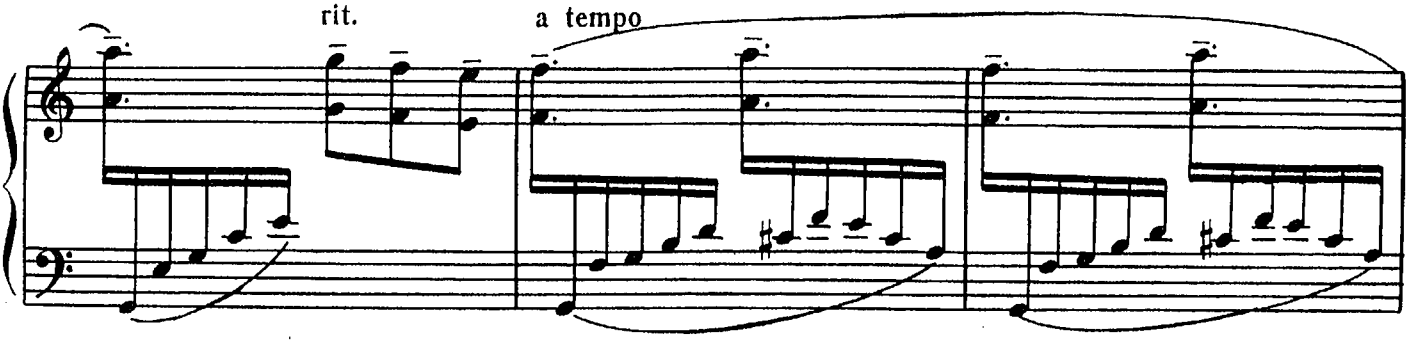


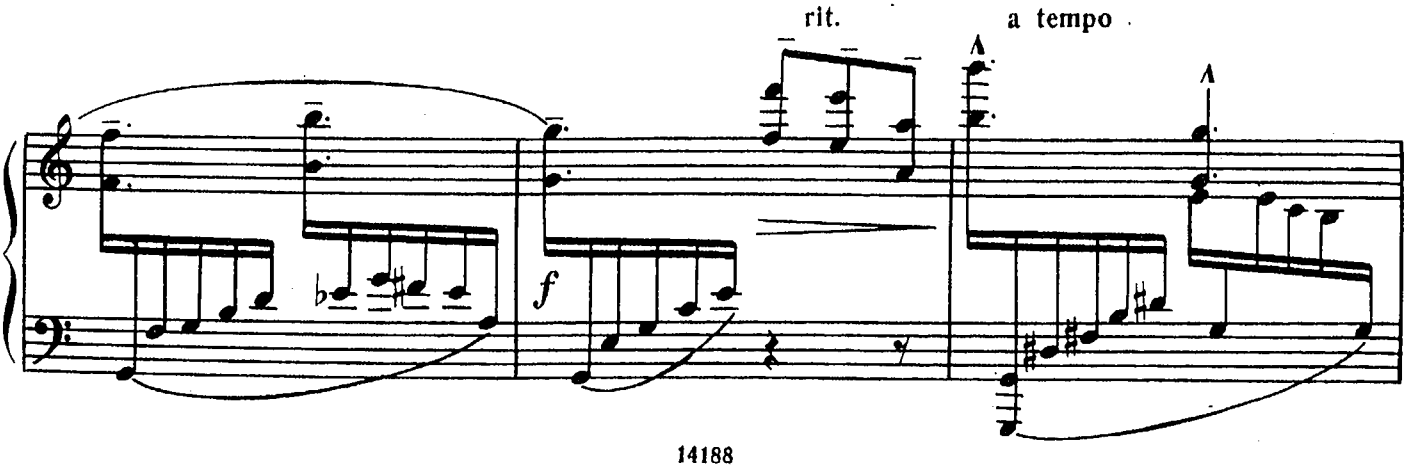

p
pp
f
pp
mf
pp
calando
cresc.
a tempo
cresc.

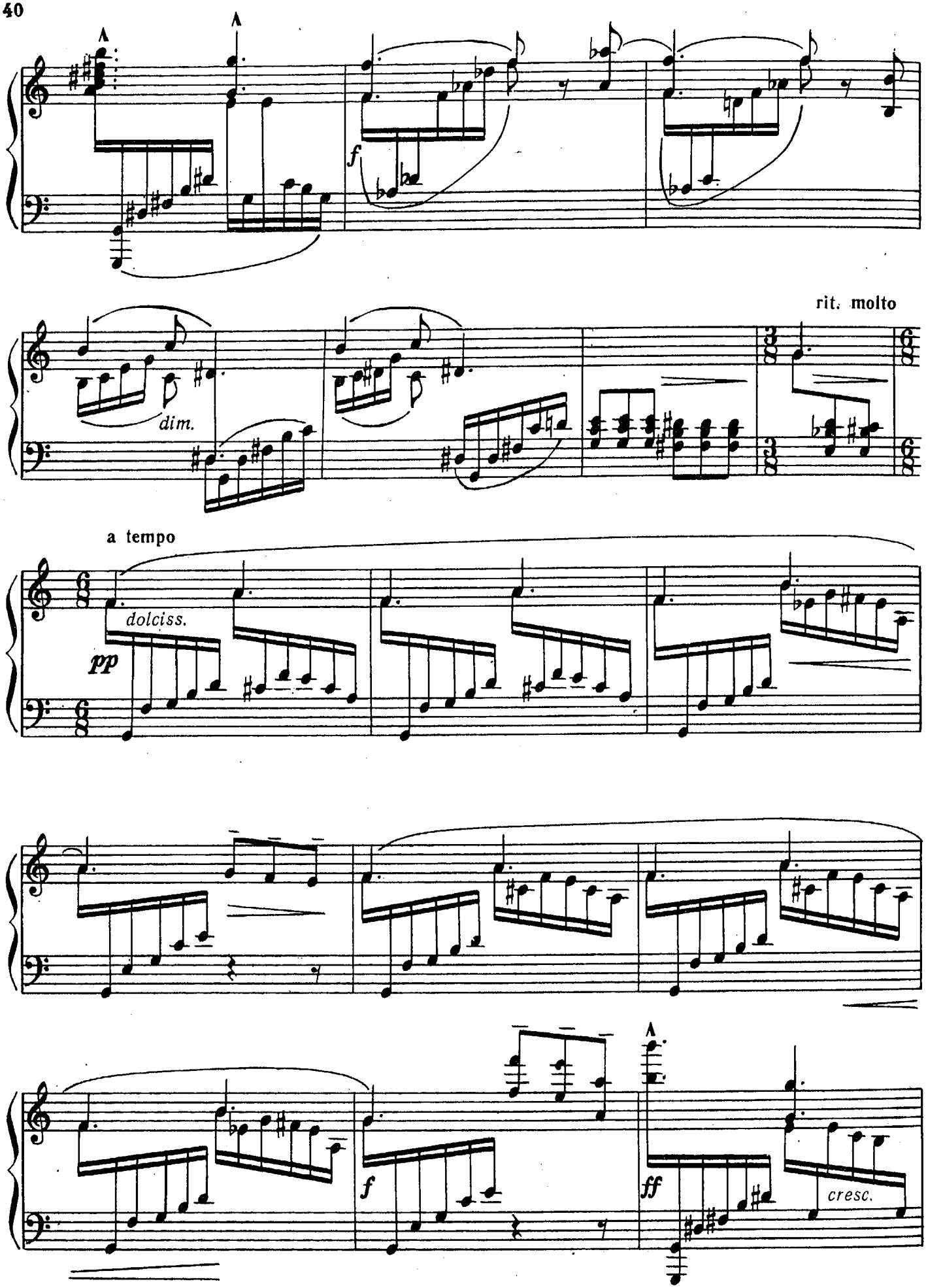


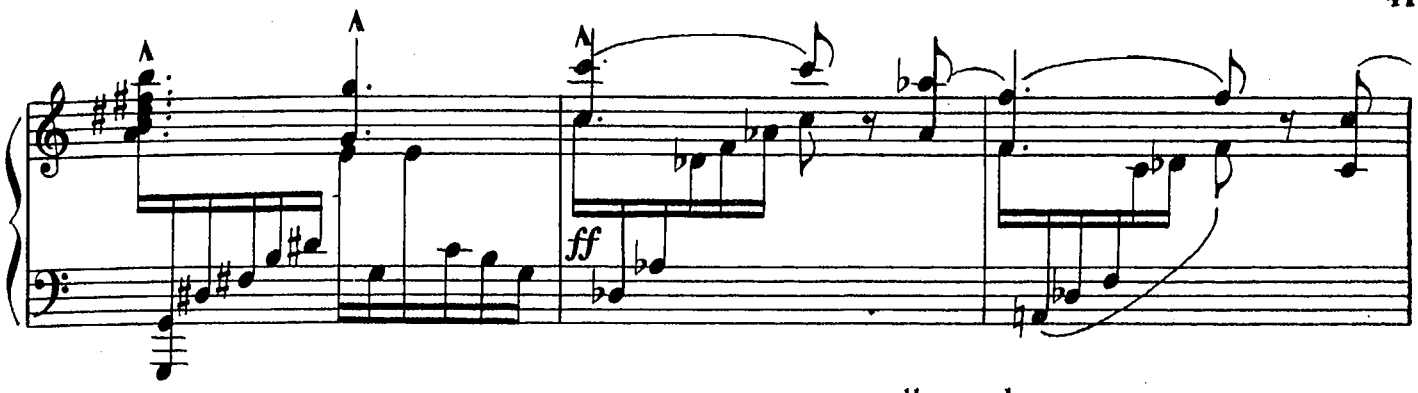
Andante con moto

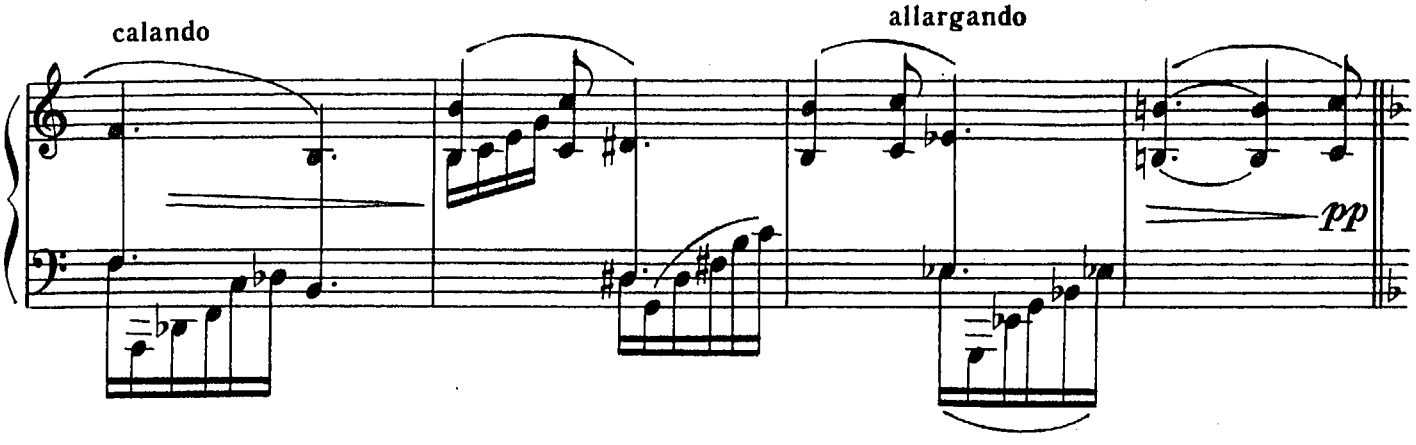


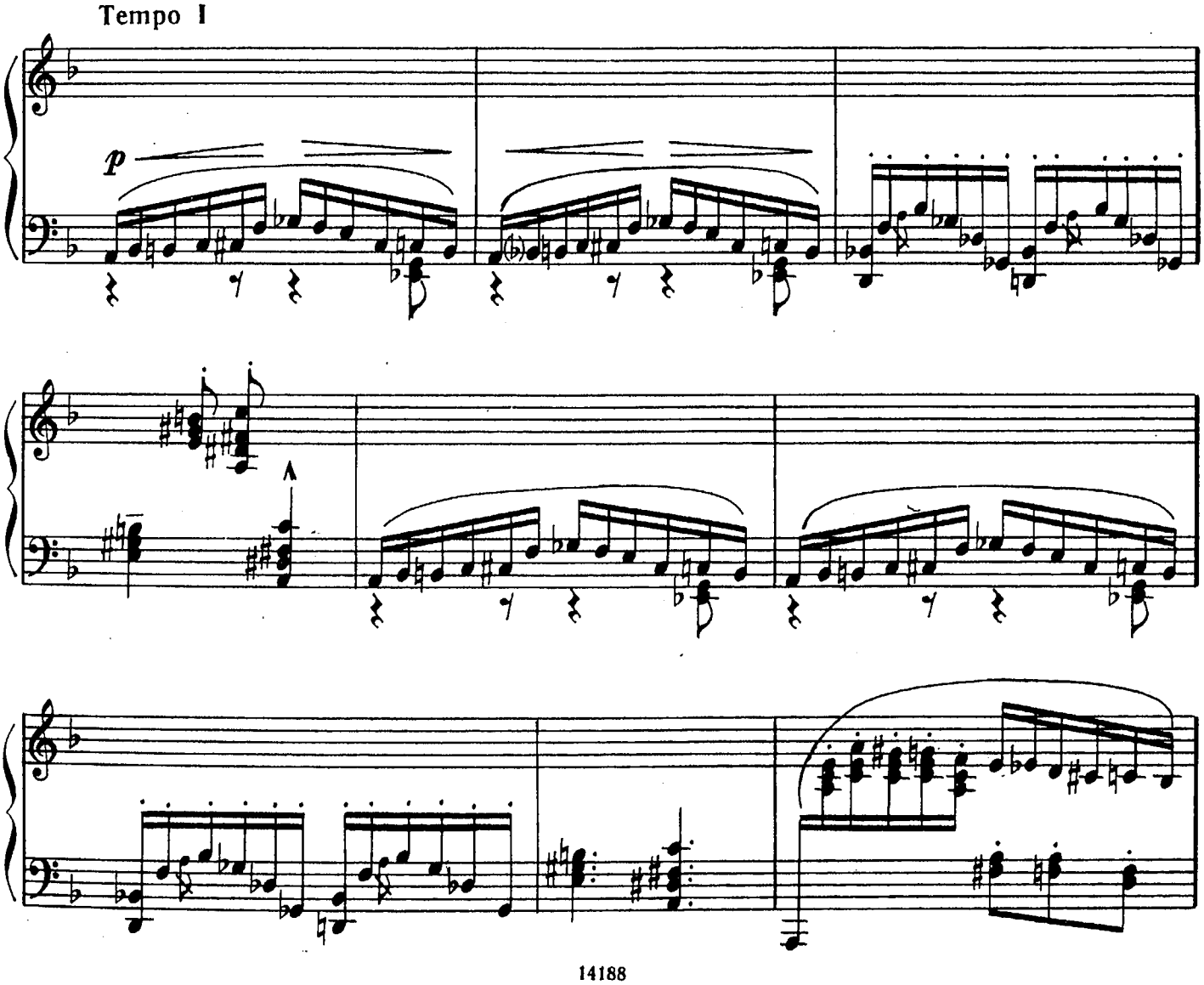


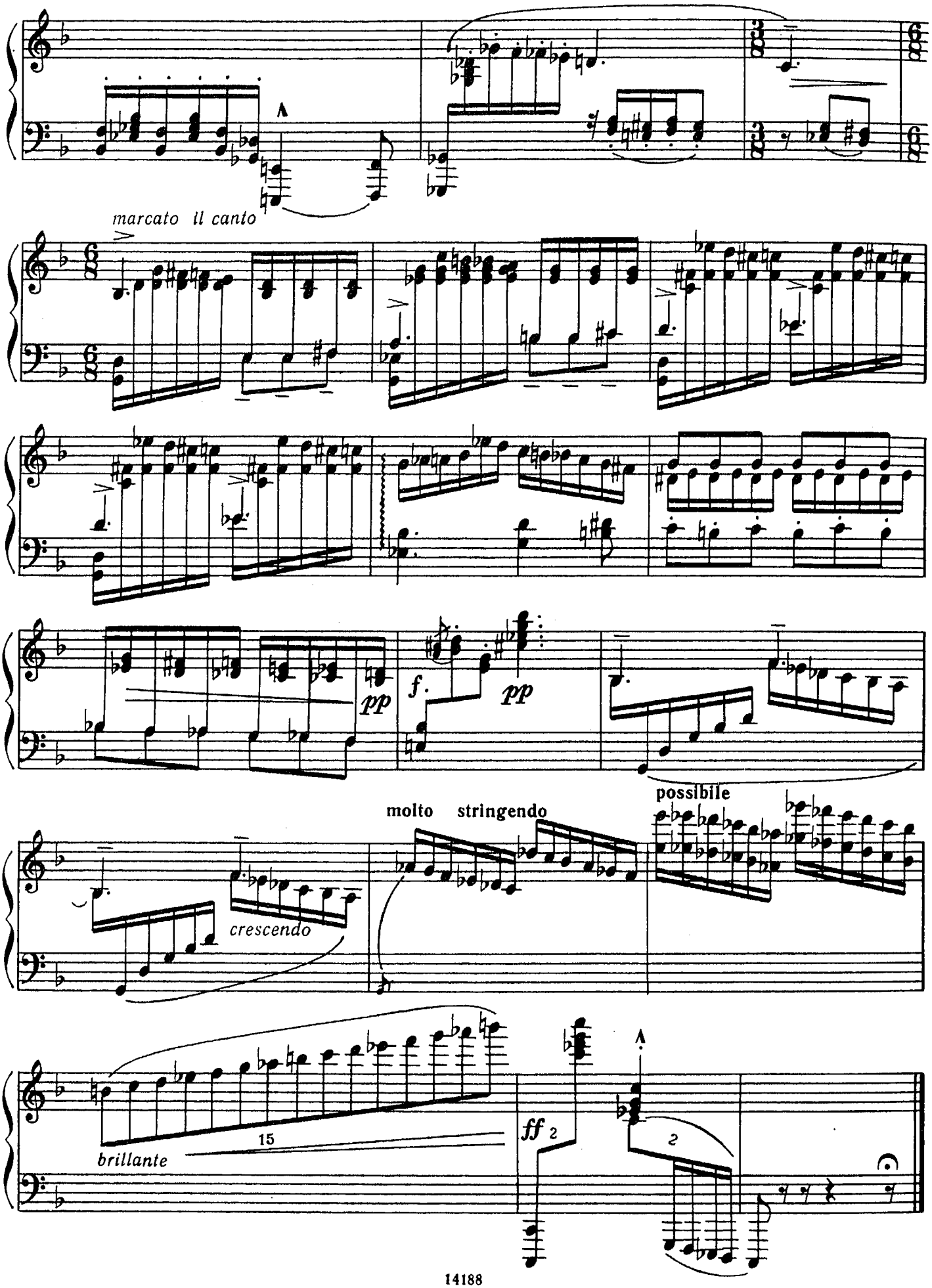



f
rit. molto
dim.
a tempo
dolciss.
pp
f
ff
cresc.


ff

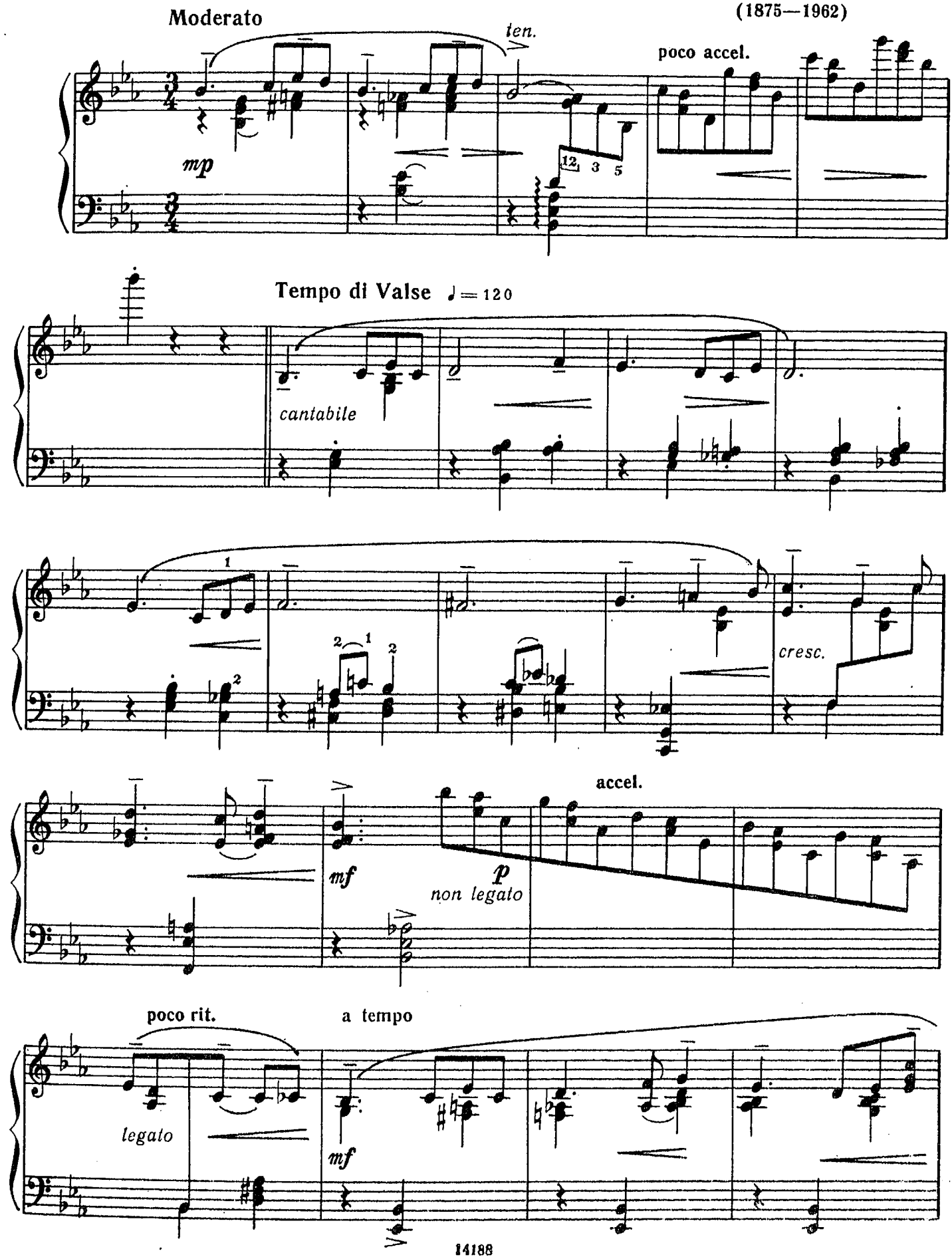

calando
allargando
pp

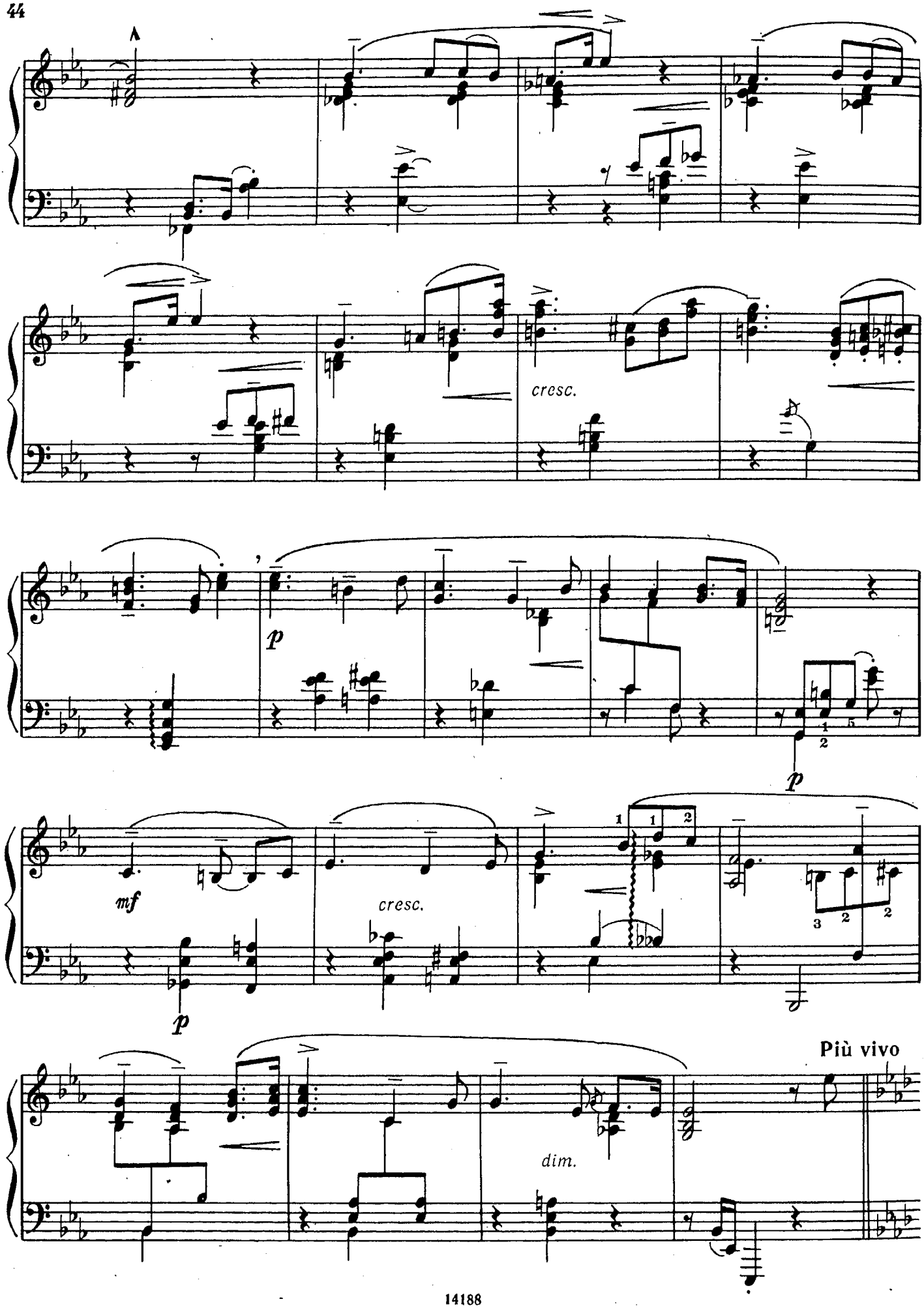

Tempo I
p

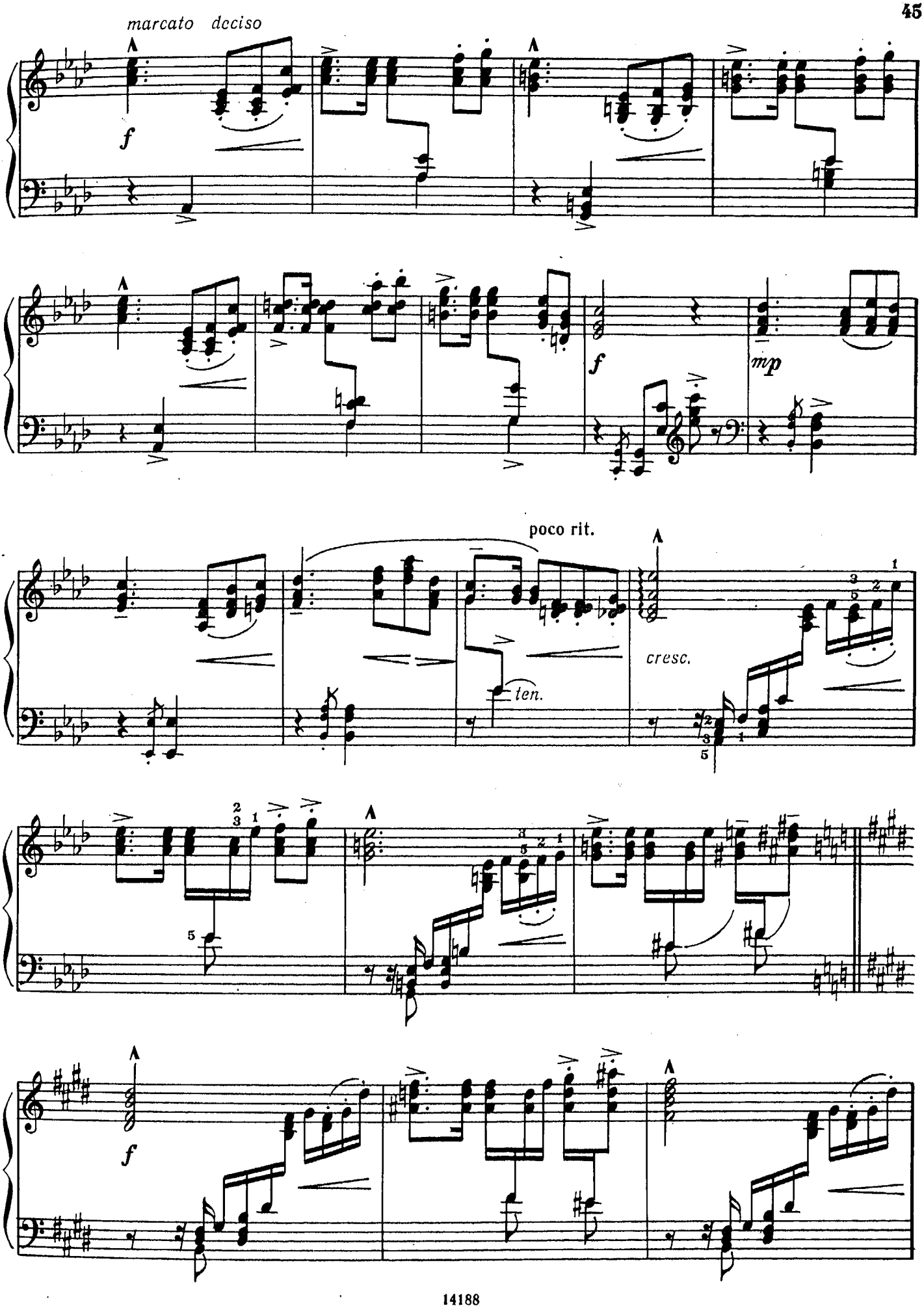

marcato il canto
pp
f.
pp
possibile
molto stringendo
crescendo
brillante
15
ff 2
2

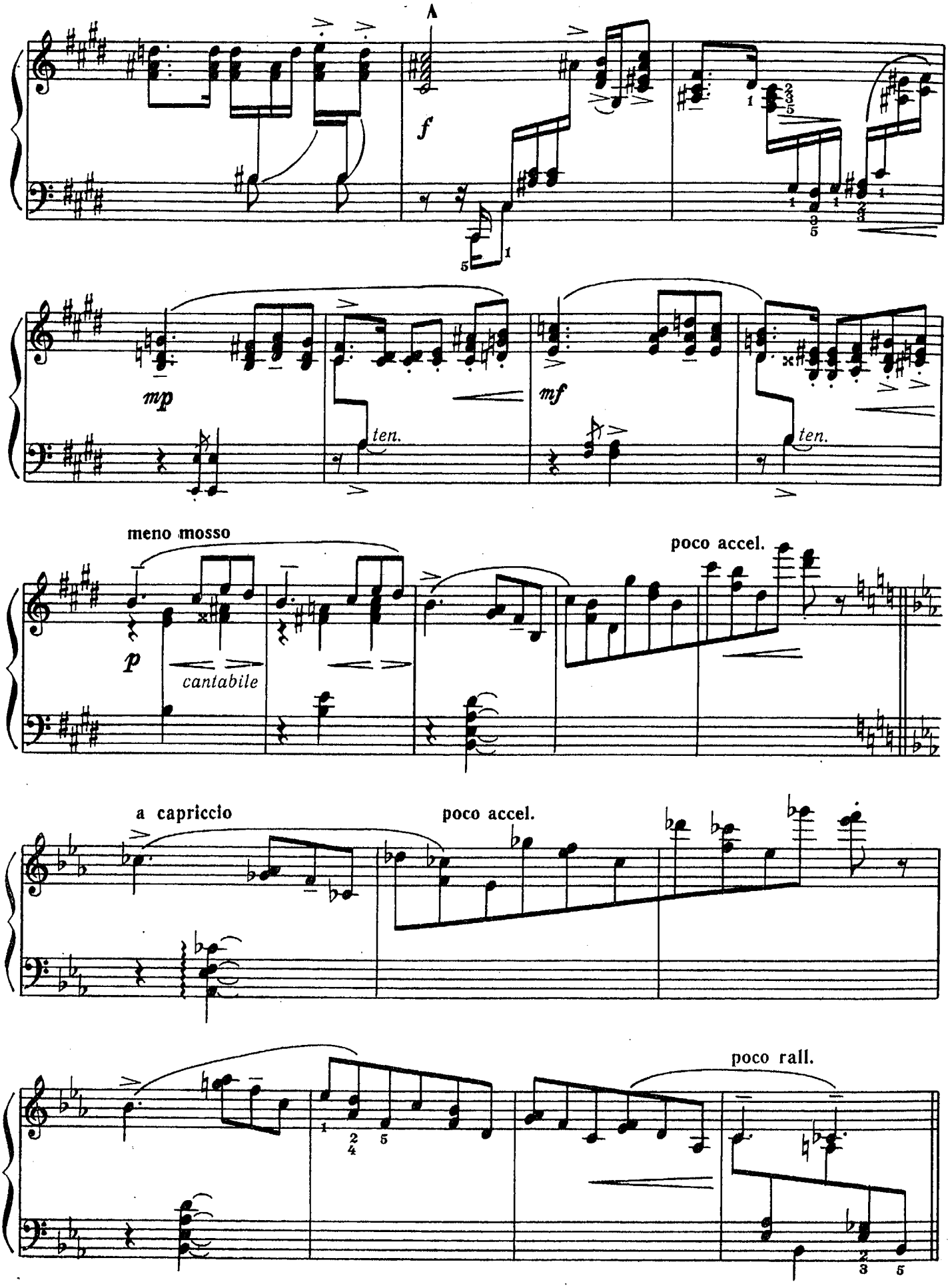
ВАЛЬС-ЭКСПРОМТ

В. ПОЛЬ. Соч. 19 № 1
(1875—1962)




cresc.
p
p
mf
cresc.
p
Più vivo
dim.


marcato deciso
f
f
mp
poco rit.
ten.
cresc.
f


A
f
mp
ten.
mf
ten.
meno mosso
p
cantabile
poco accel.
a capriccio
poco accel.
poco rall.

Tempo I

mf cantabile

2 1 2

cresc.

accel.

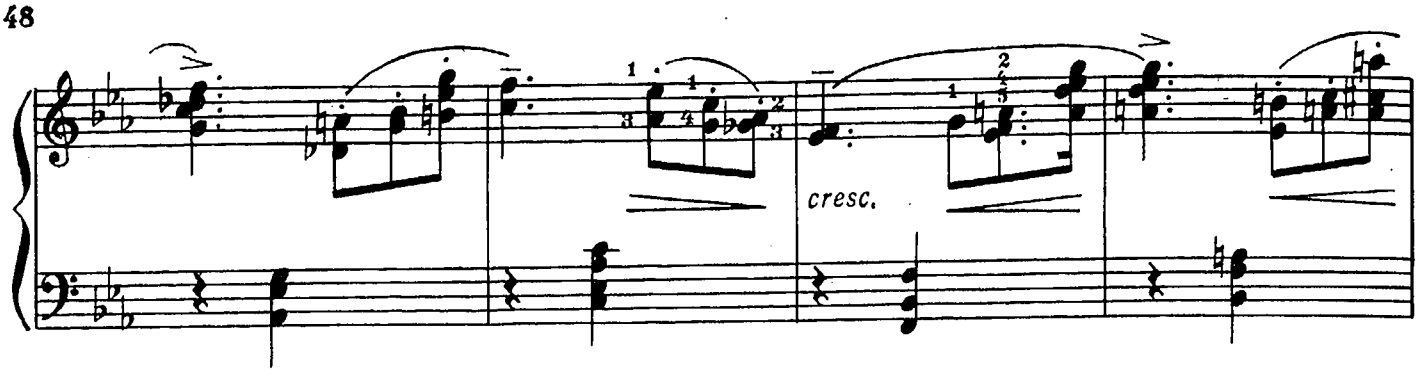
poco rit.

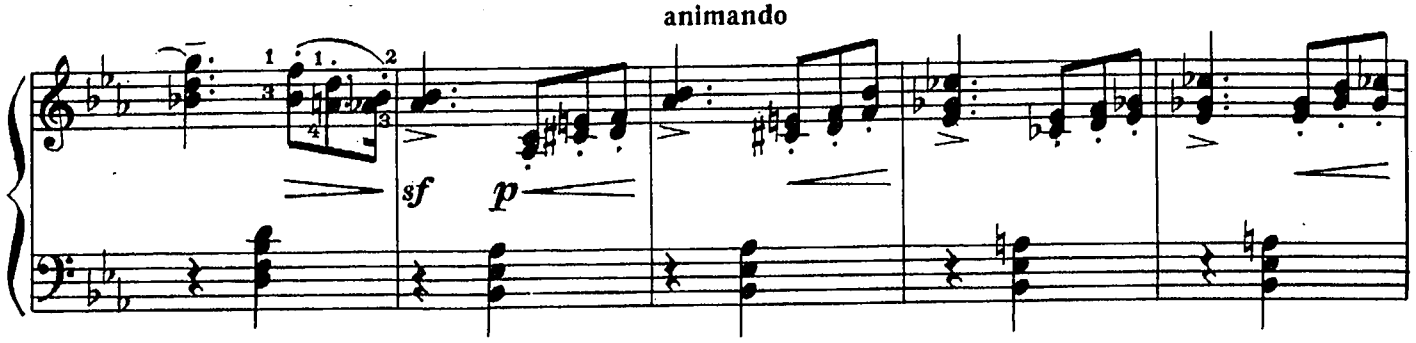
f

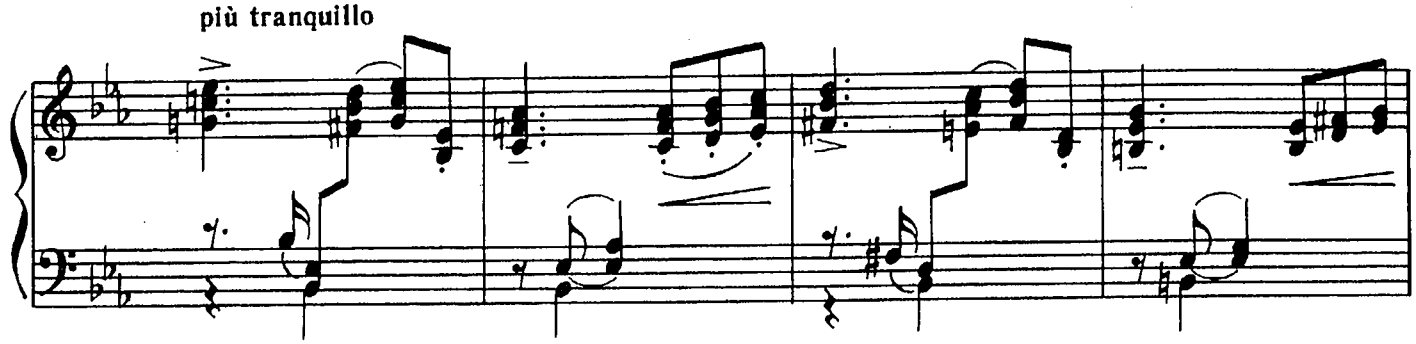
non legato

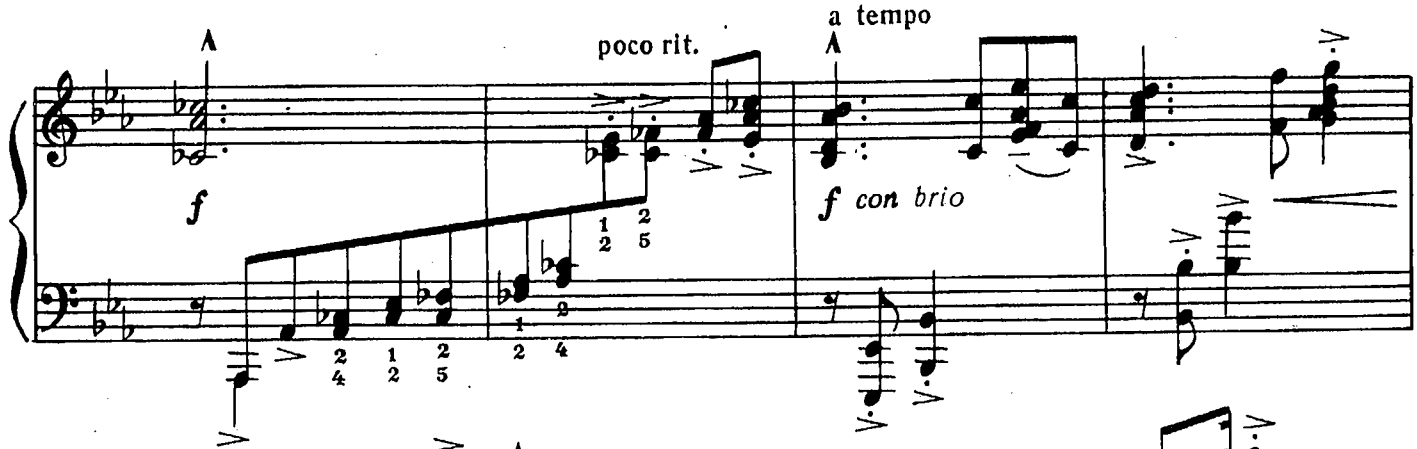
Tempo I

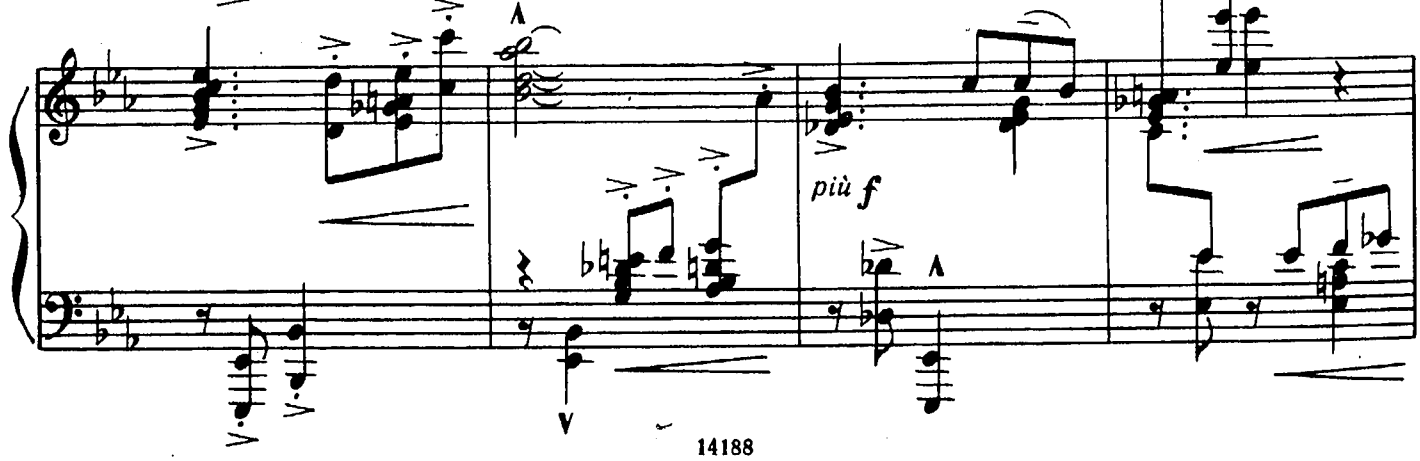
mf

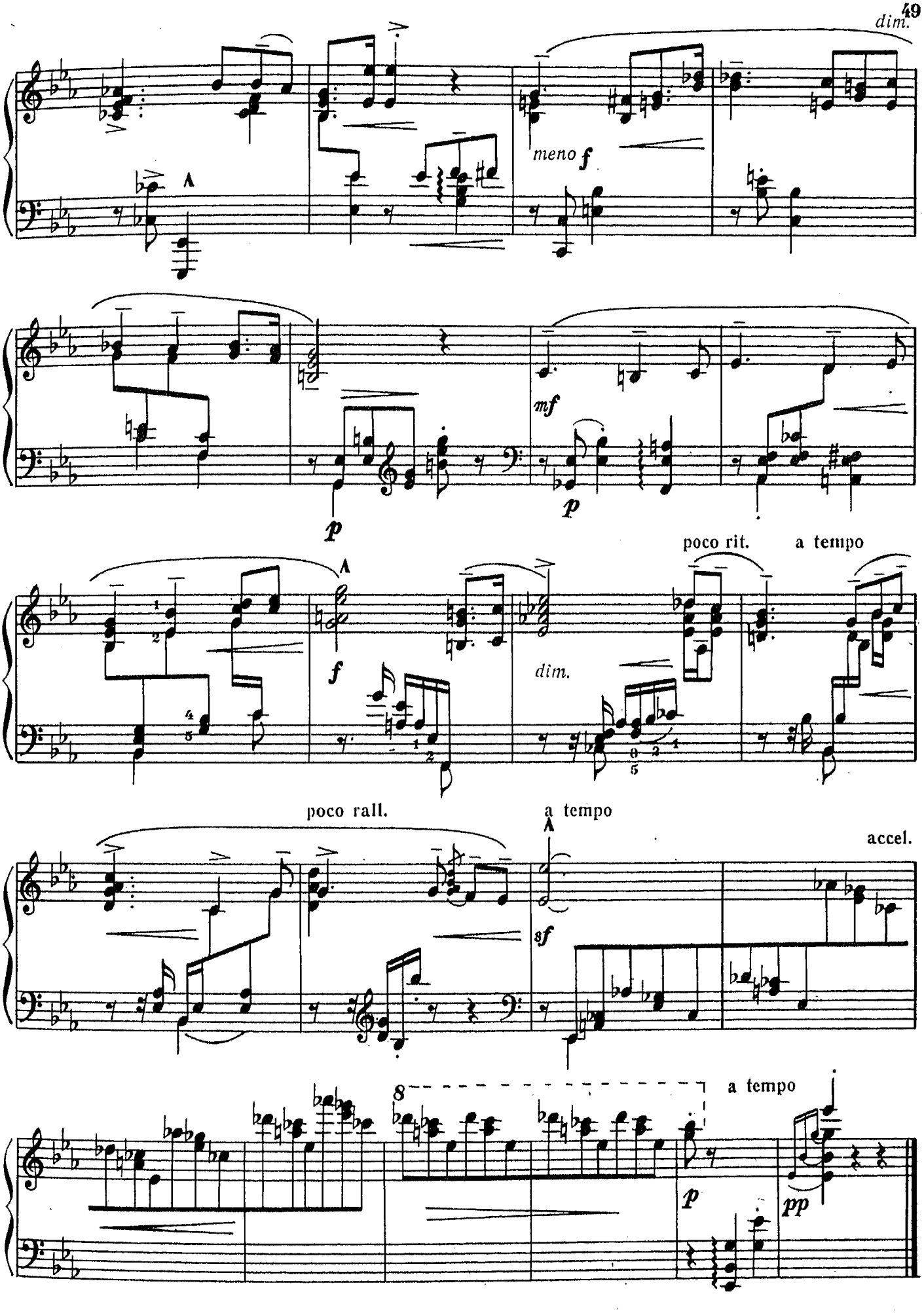

cresc.


animando
sf
p


più tranquillo

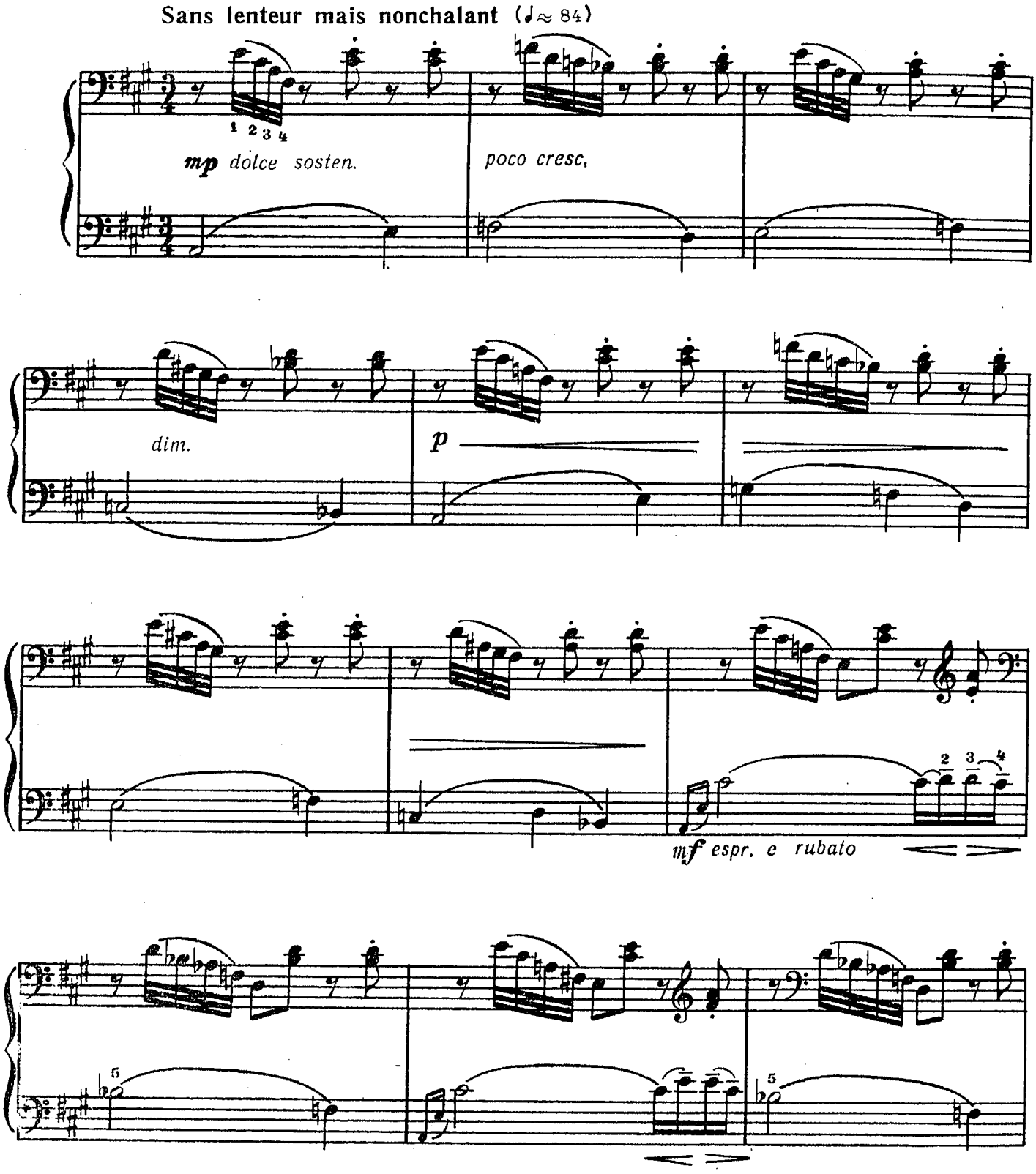

poco rit.
a tempo
f
f con brio


più f

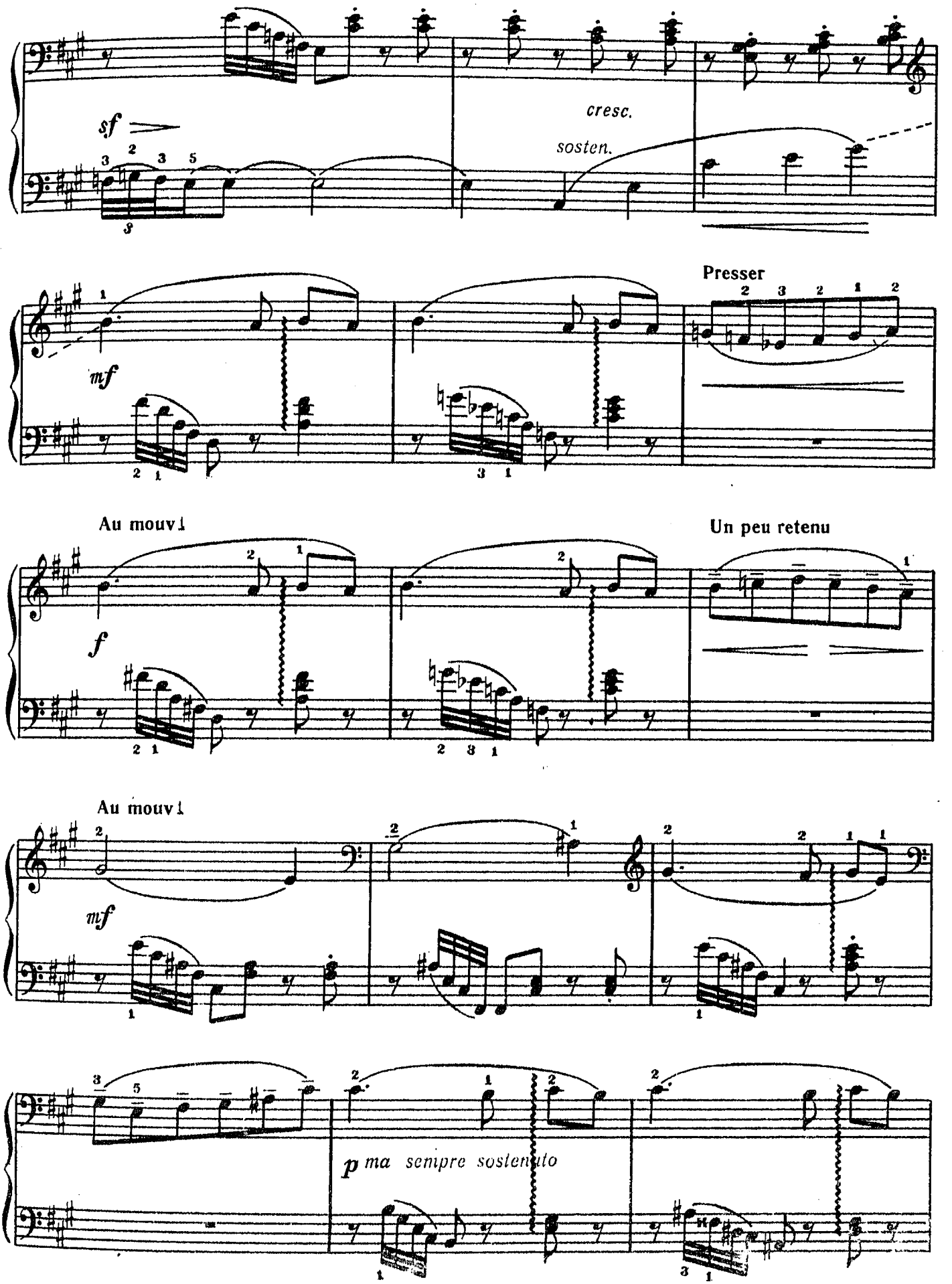

dim.
meno f
mf
p
p
poco rit.
a tempo
f
dim.
poco rall.
a tempo
accel.
sf
8
a tempo
p
pp

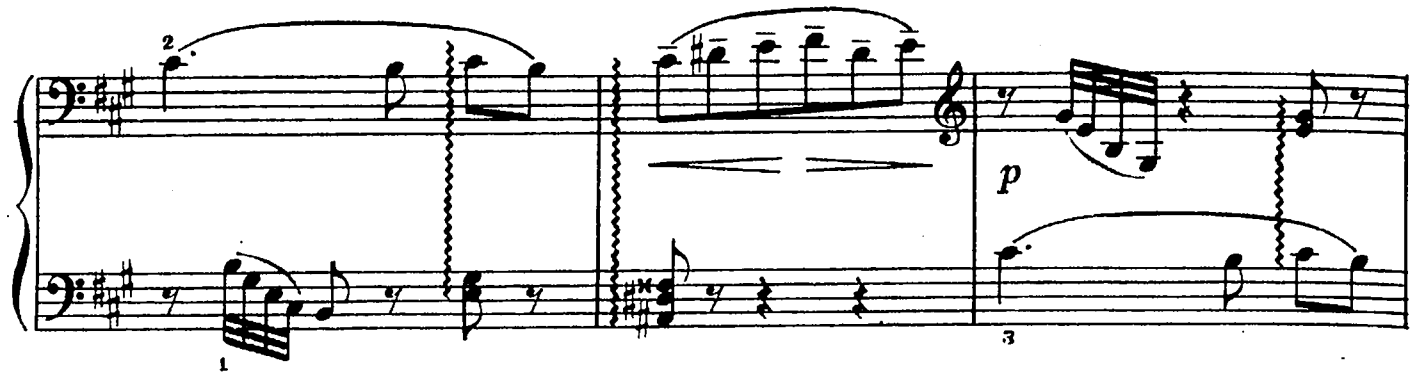
СЕРЕНАДА*

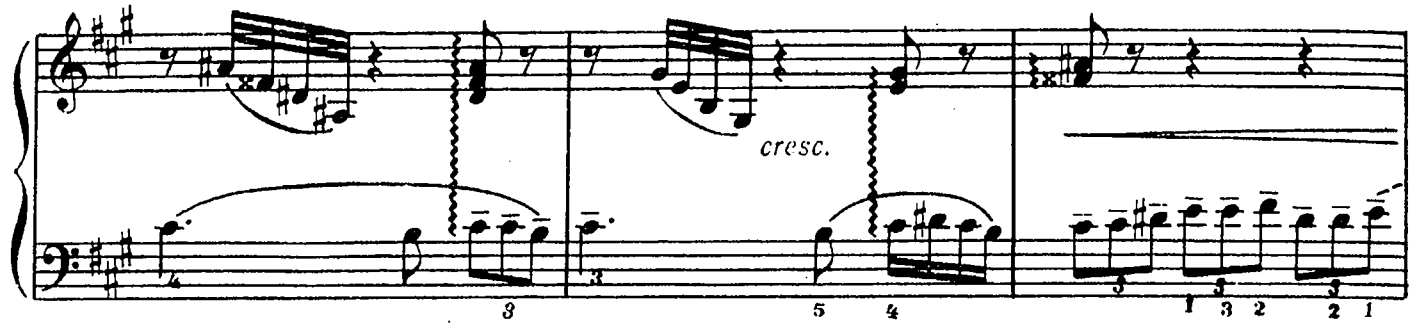
Г. САМАЗЕЙ
(1877—1967)

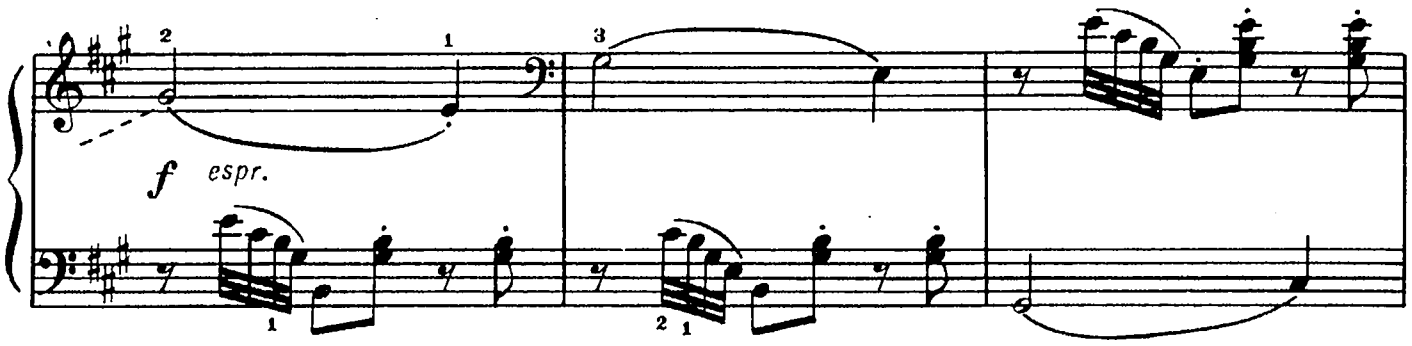


*) Пьеса сочинена и снабжена аппликатурой в расчете на исполнение одной левой рукой. В то же время менее подвинутые пианисты на первых порах могут облегчить себе задачу, пользуясь обеими руками. *(Примеч. автора.)*

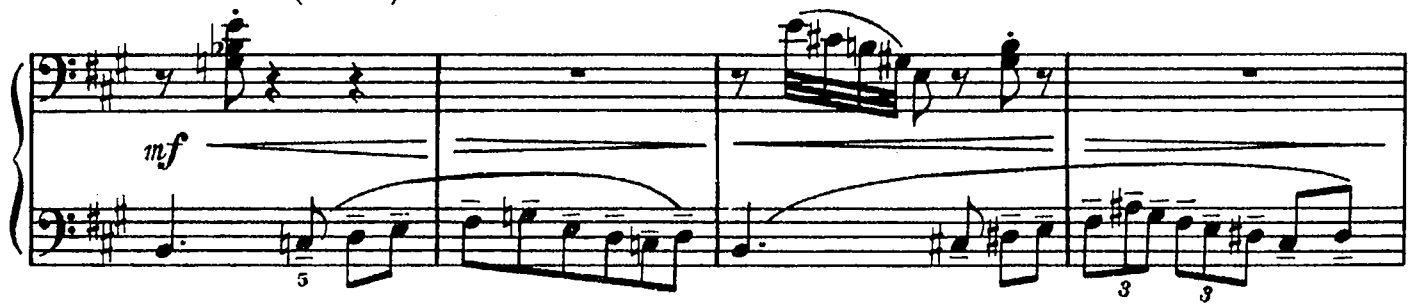

sf
cresc.
sosten.
mf
Presser
Au mouvt
f
Un peu retenu
Au mouvt
mf
p ma sempre sostenuto





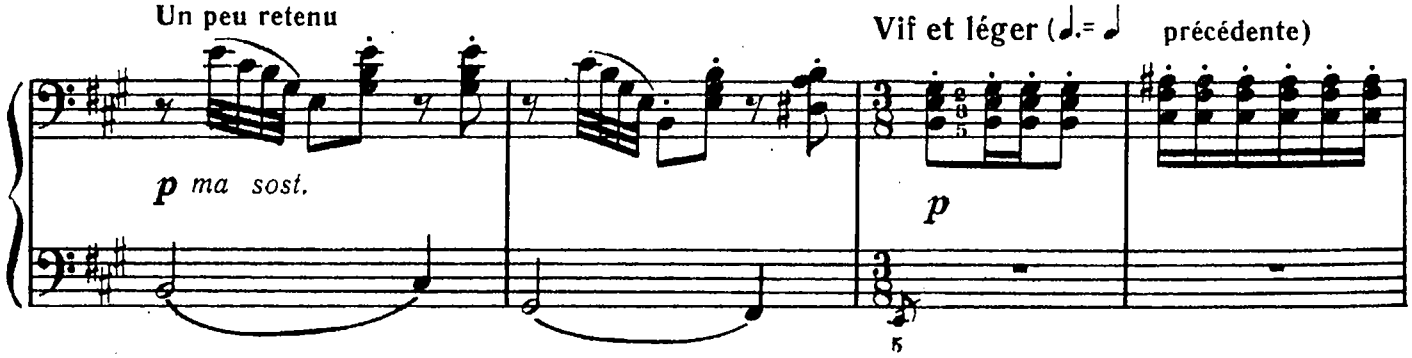


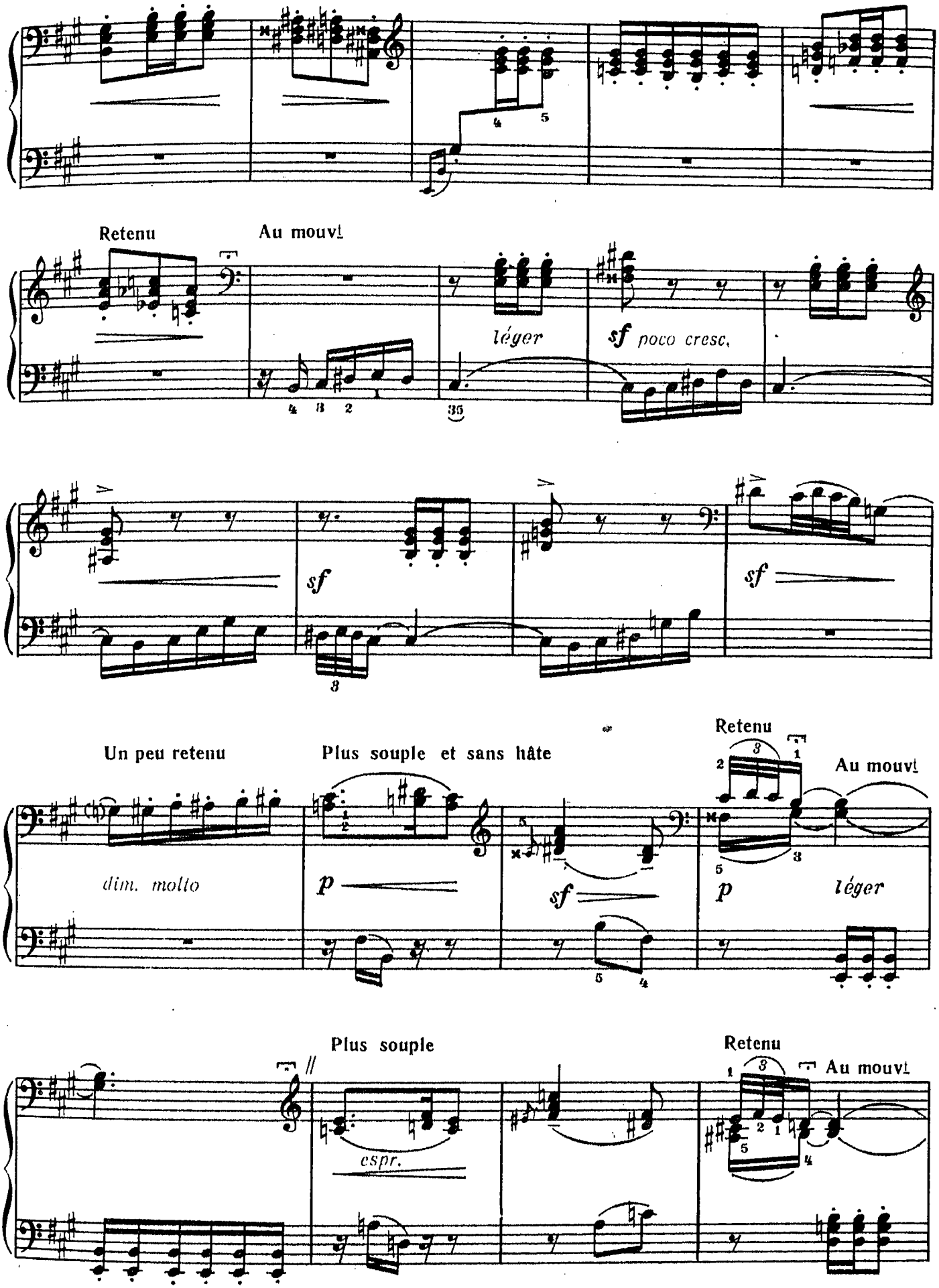
Librement (rubato)

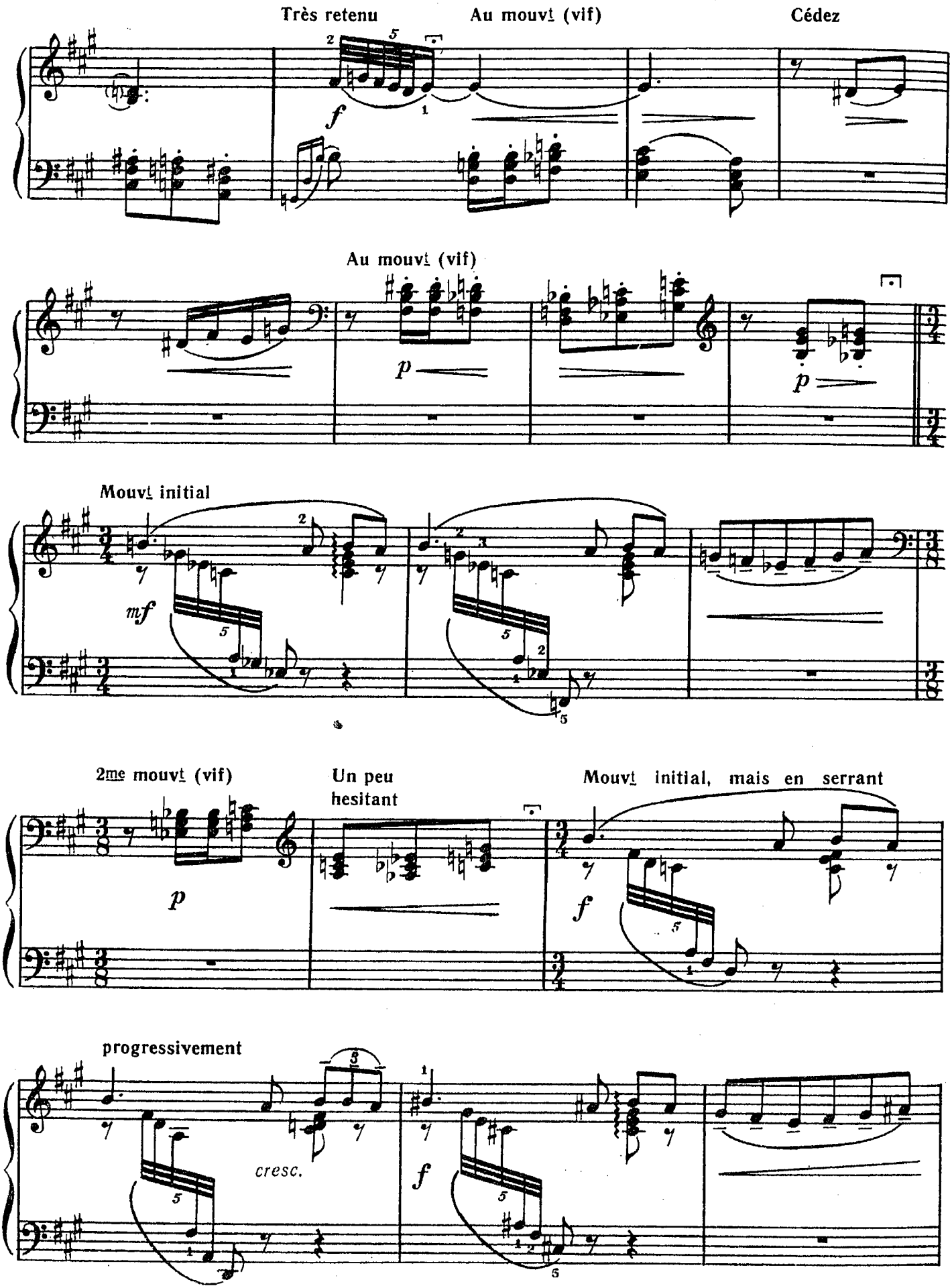


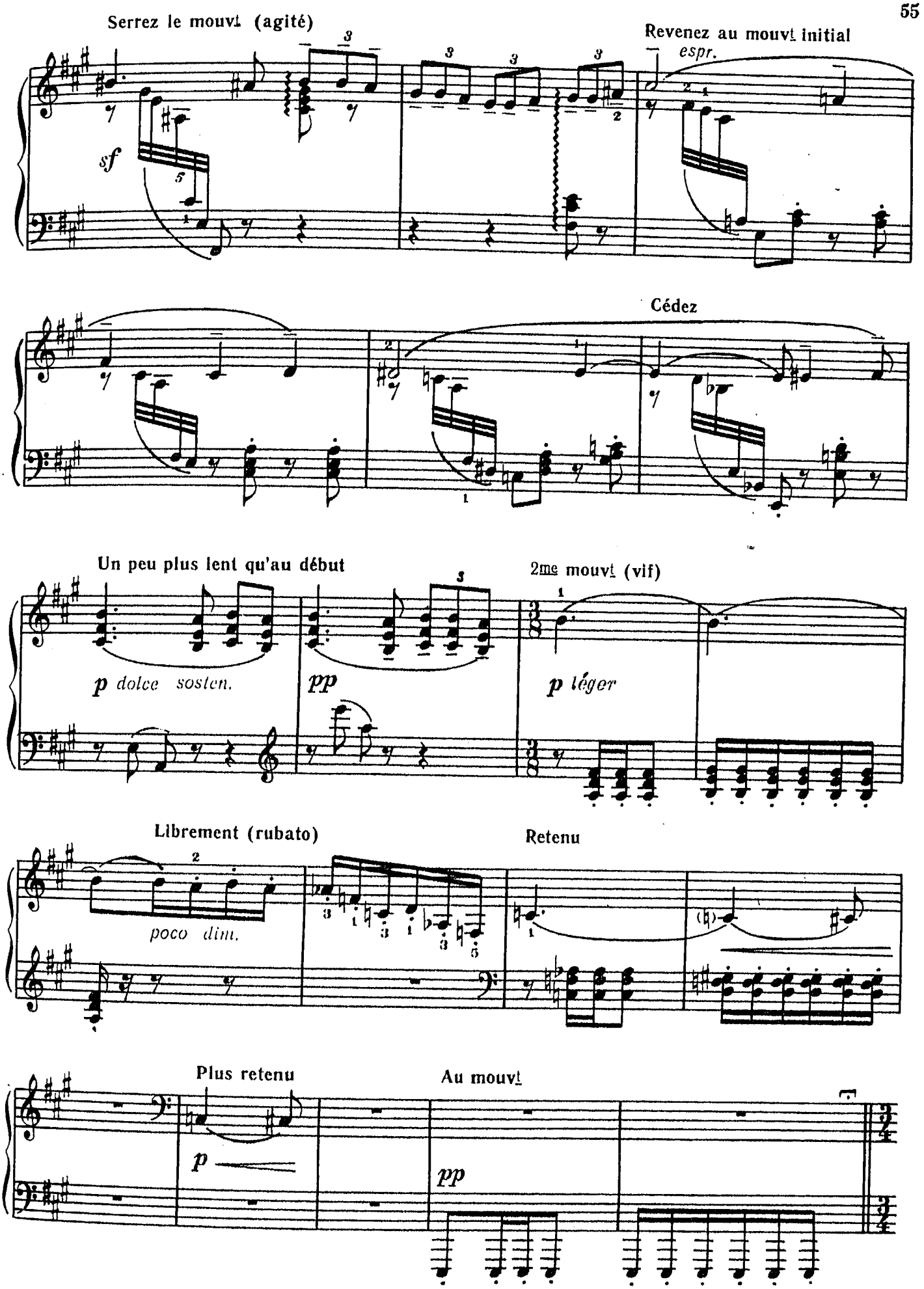
Un peu retenu

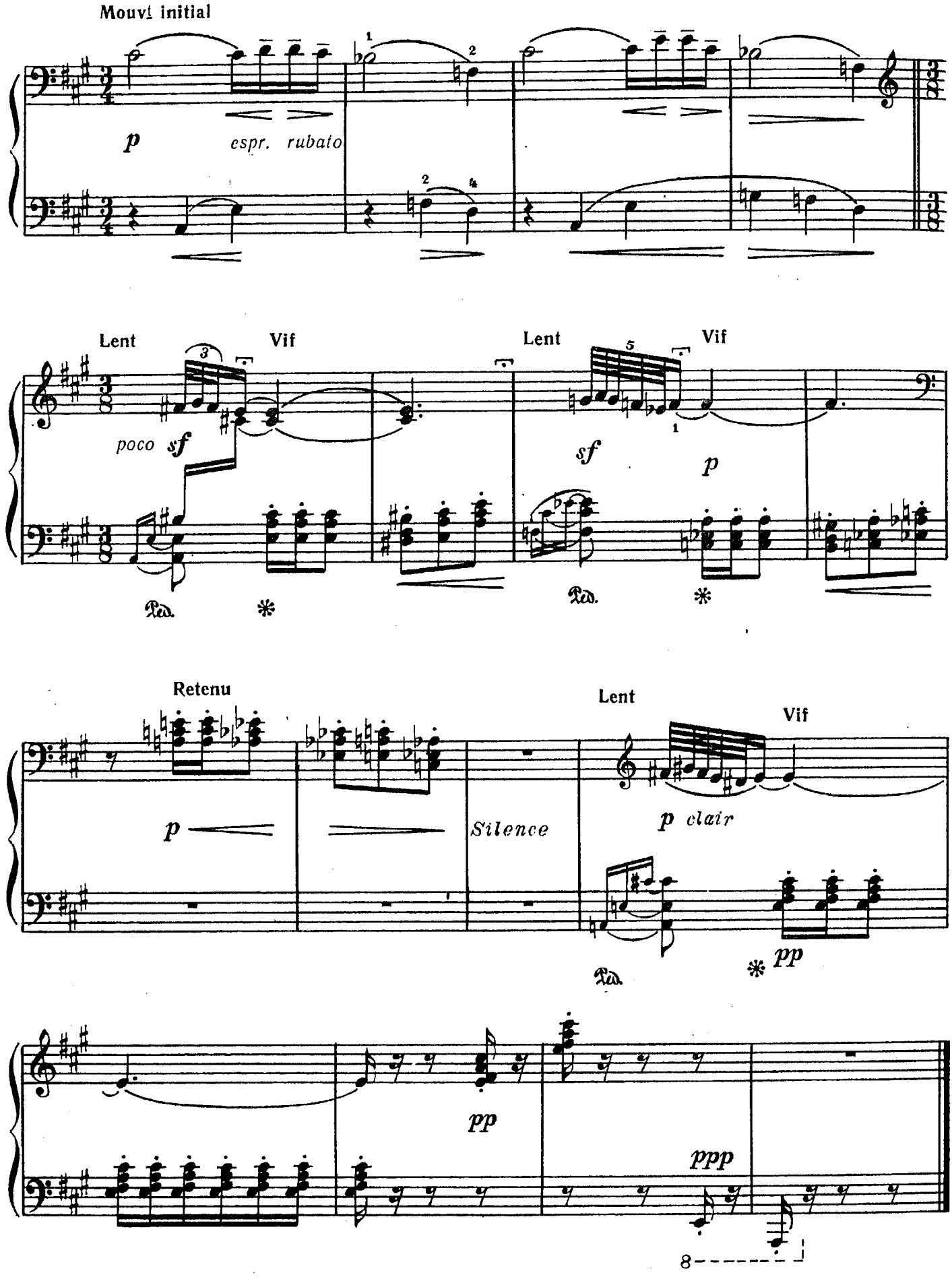
Vif et léger (♩.= ♩ précédente)




Retenu
Au mouvt
léger
sf poco cresc.
sf
sf
Un peu retenu
Plus souple et sans hâte
Retenu
Au mouvt
dim. molto
p
sf
p
léger
Plus souple
Retenu
Au mouvt
espr.

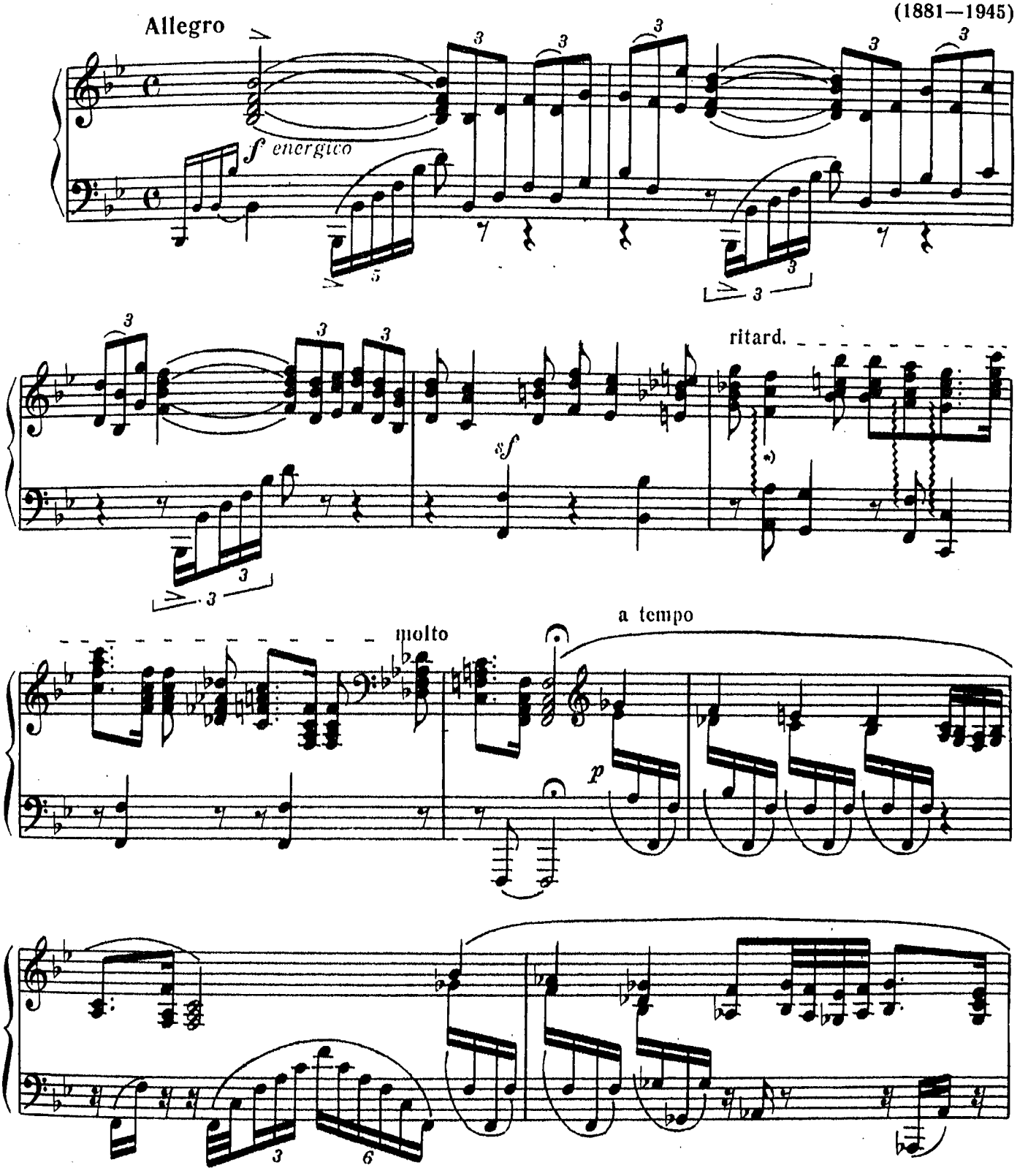

Très retenu
Au mouvt (vif)
Cédez
Au mouvt (vif)
Mouvt initial
2me mouvt (vif)
Un peu hesitant
Mouvt initial, mais en serrant
progressivement
cresc.

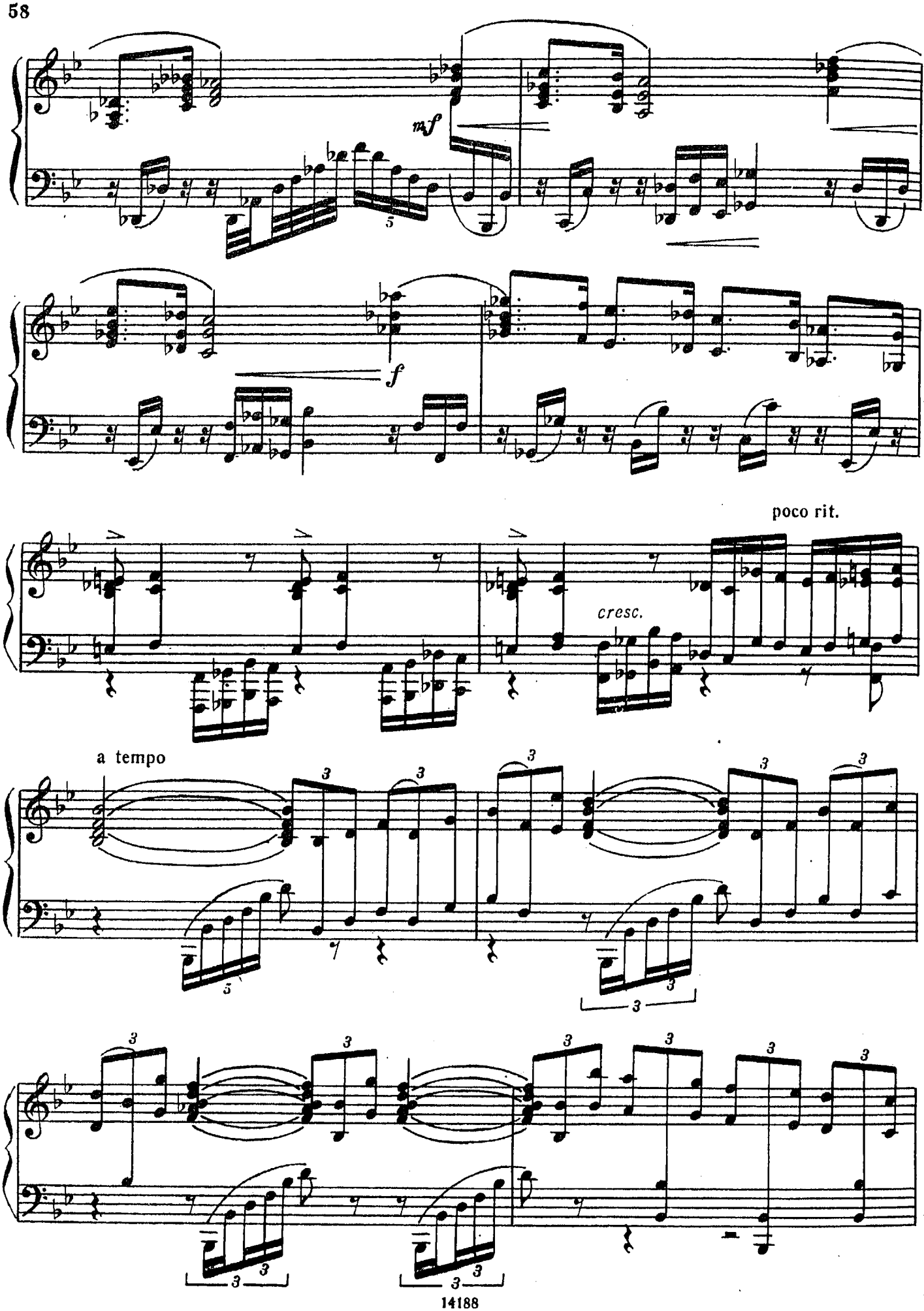

Serrez le mouvt (agité)
sf
Revenez au mouvt initial
espr.
Cédez
Un peu plus lent qu'au début
p dolce sosten.
pp
2me mouvt (vif)
p léger
Librement (rubato)
poco dim.
Retenu
Plus retenu
p
Au mouvt
pp

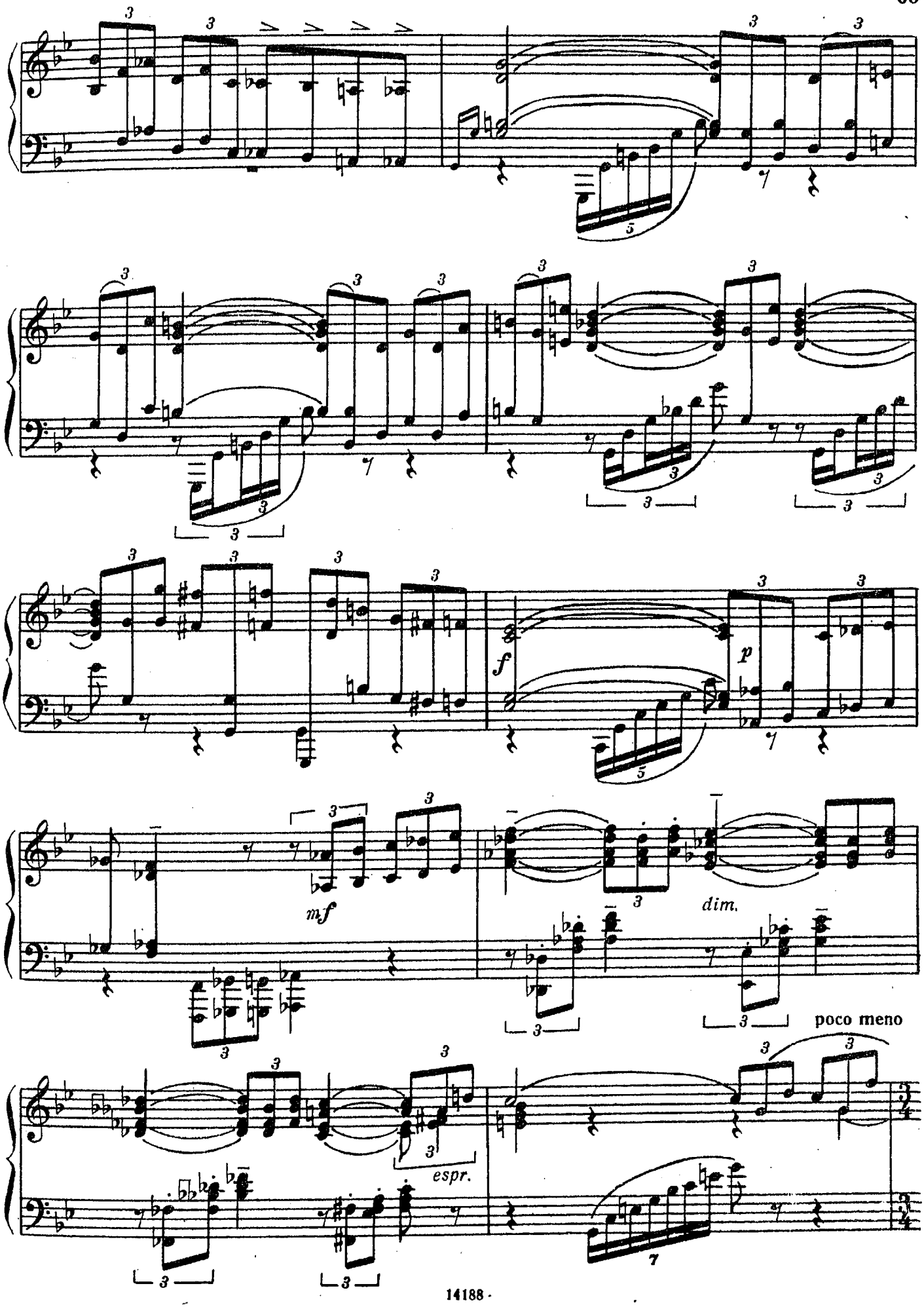

Mouvt initial
p
espr. rubato
Lent
Vif
poco sf
Lent
Vif
sf
p
Retenu
p
Silence
Lent
Vif
p clair
pp
pp
ppp
8

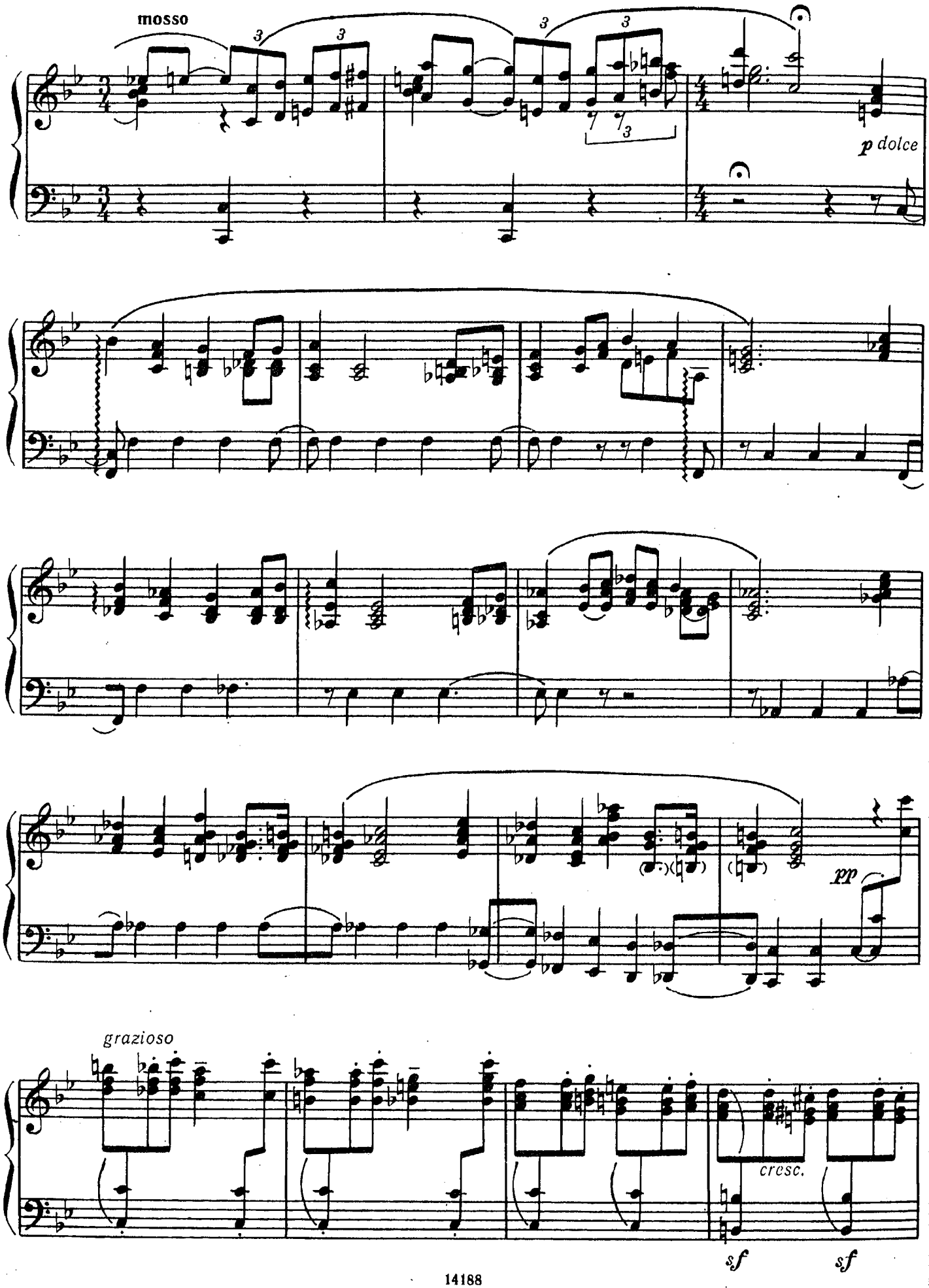
ЭТЮД

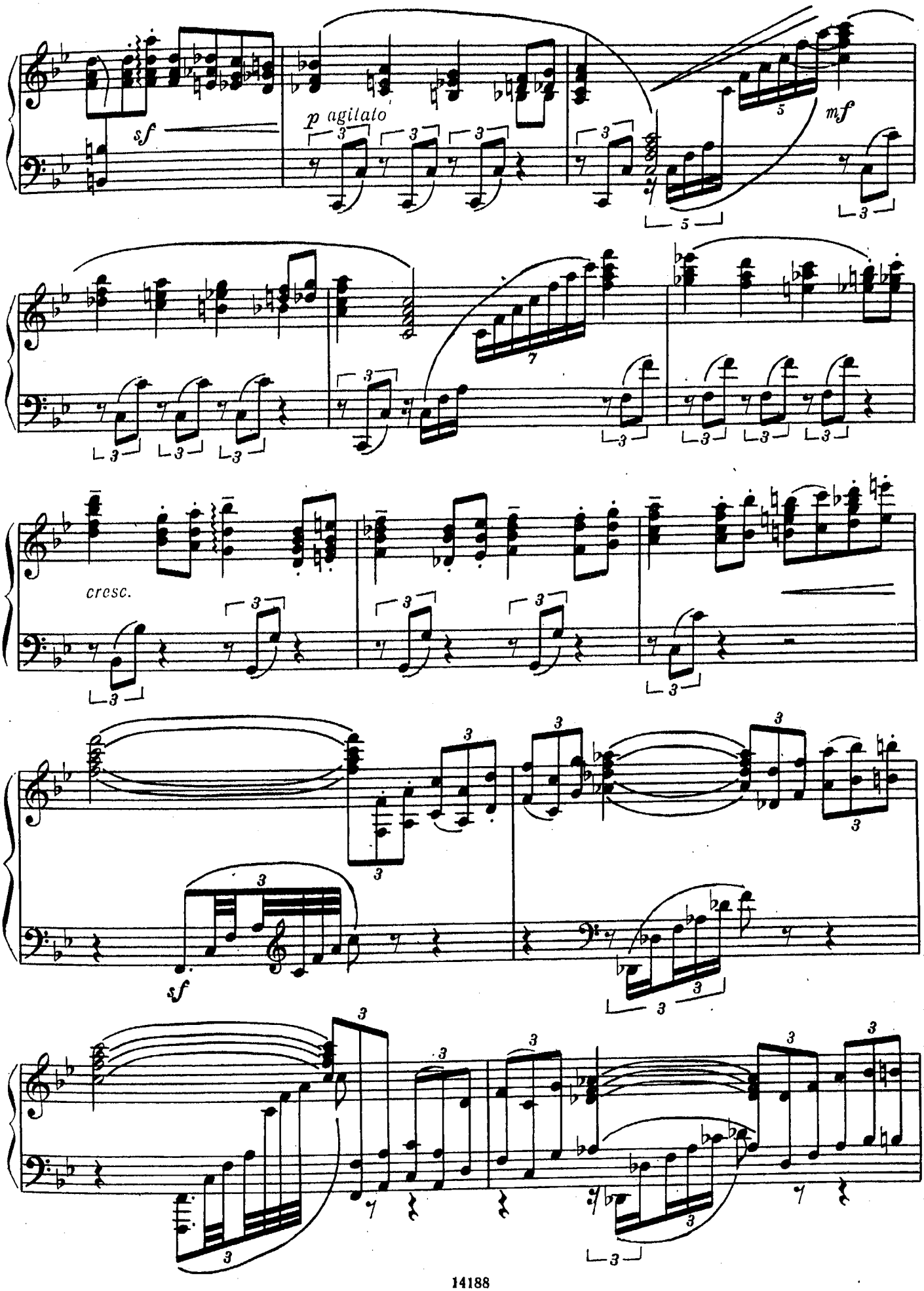
Б. БАРТОК
(1881—1945)

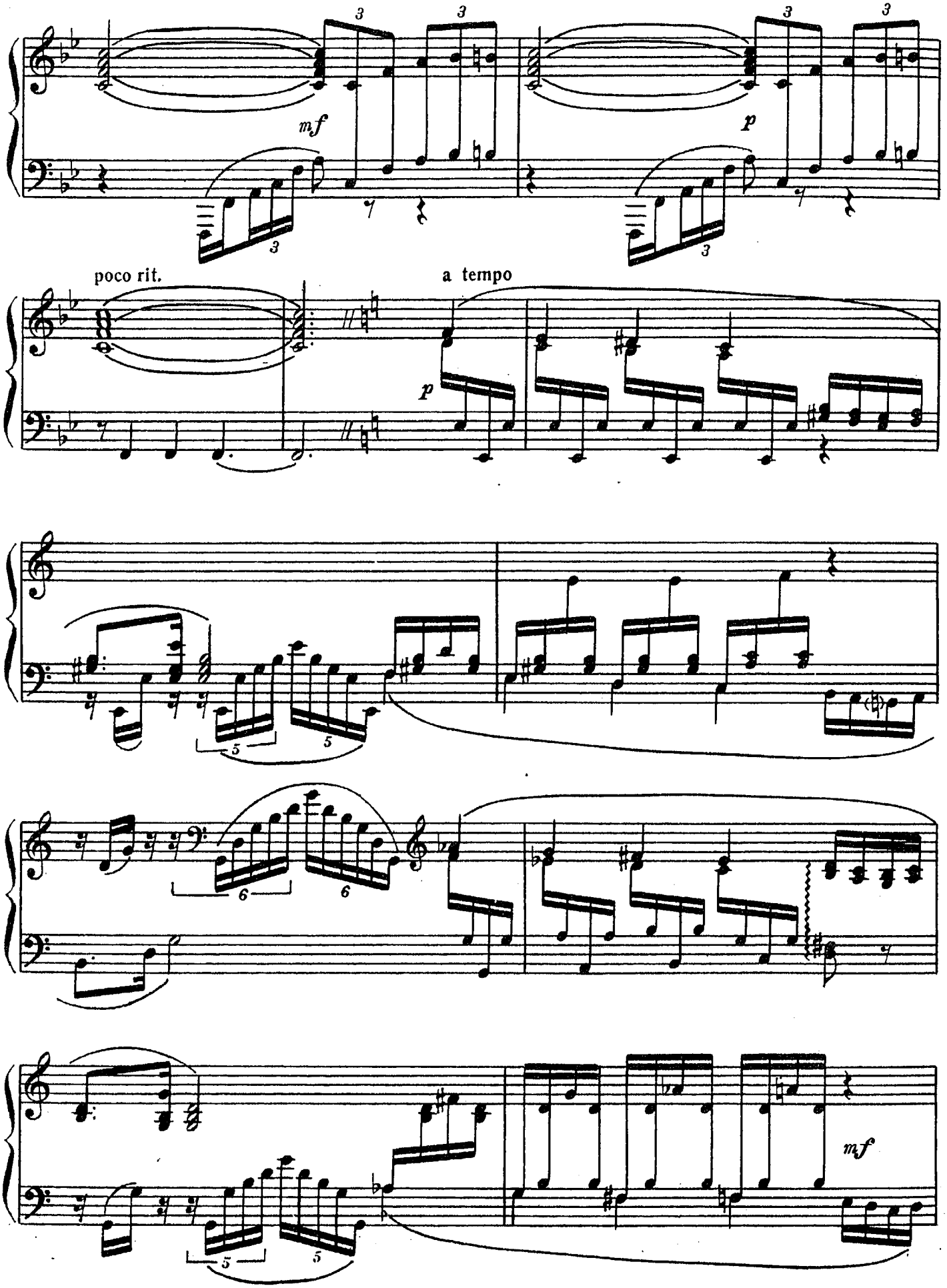


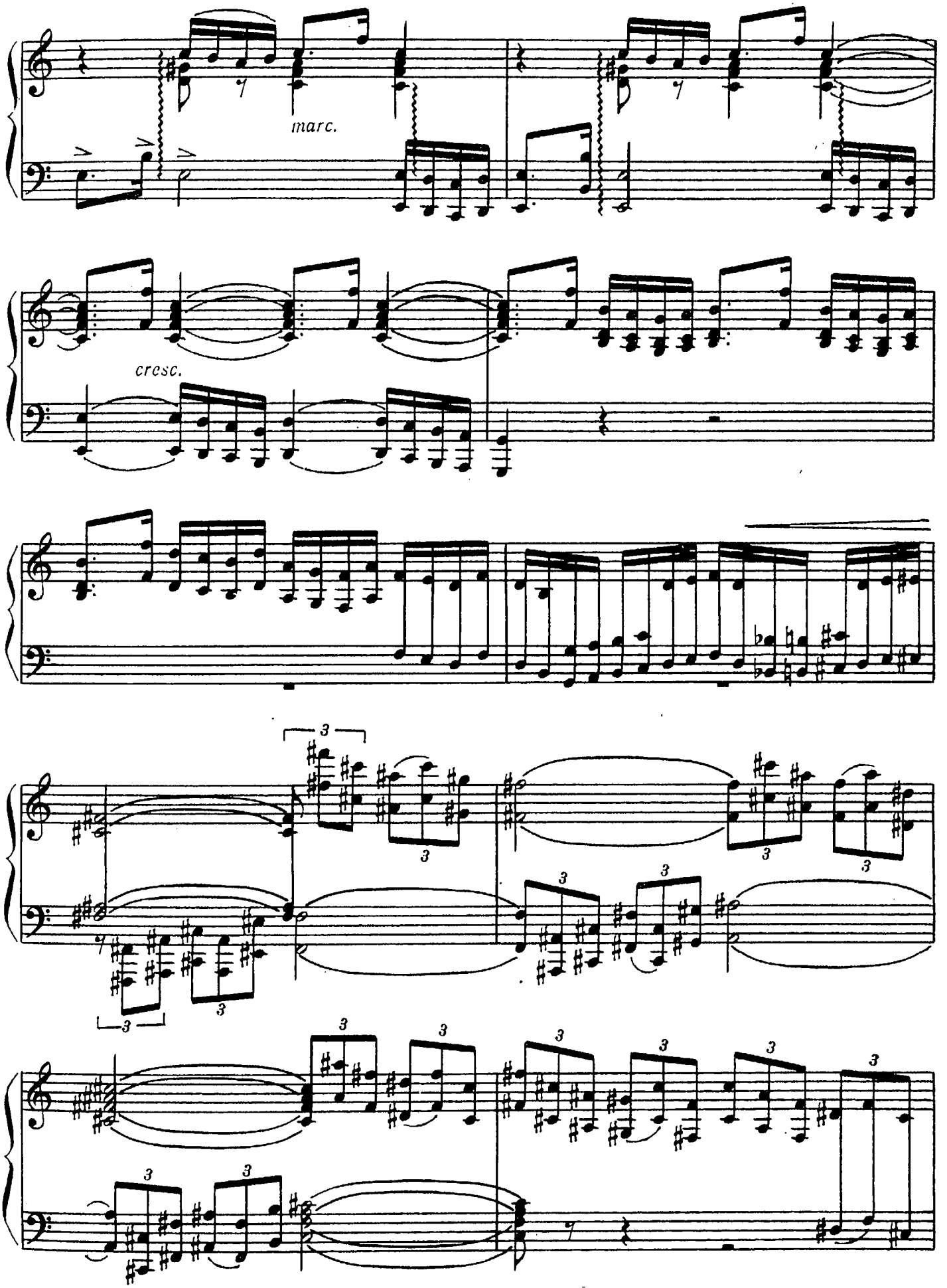

mf
f
poco rit.
cresc.
a tempo

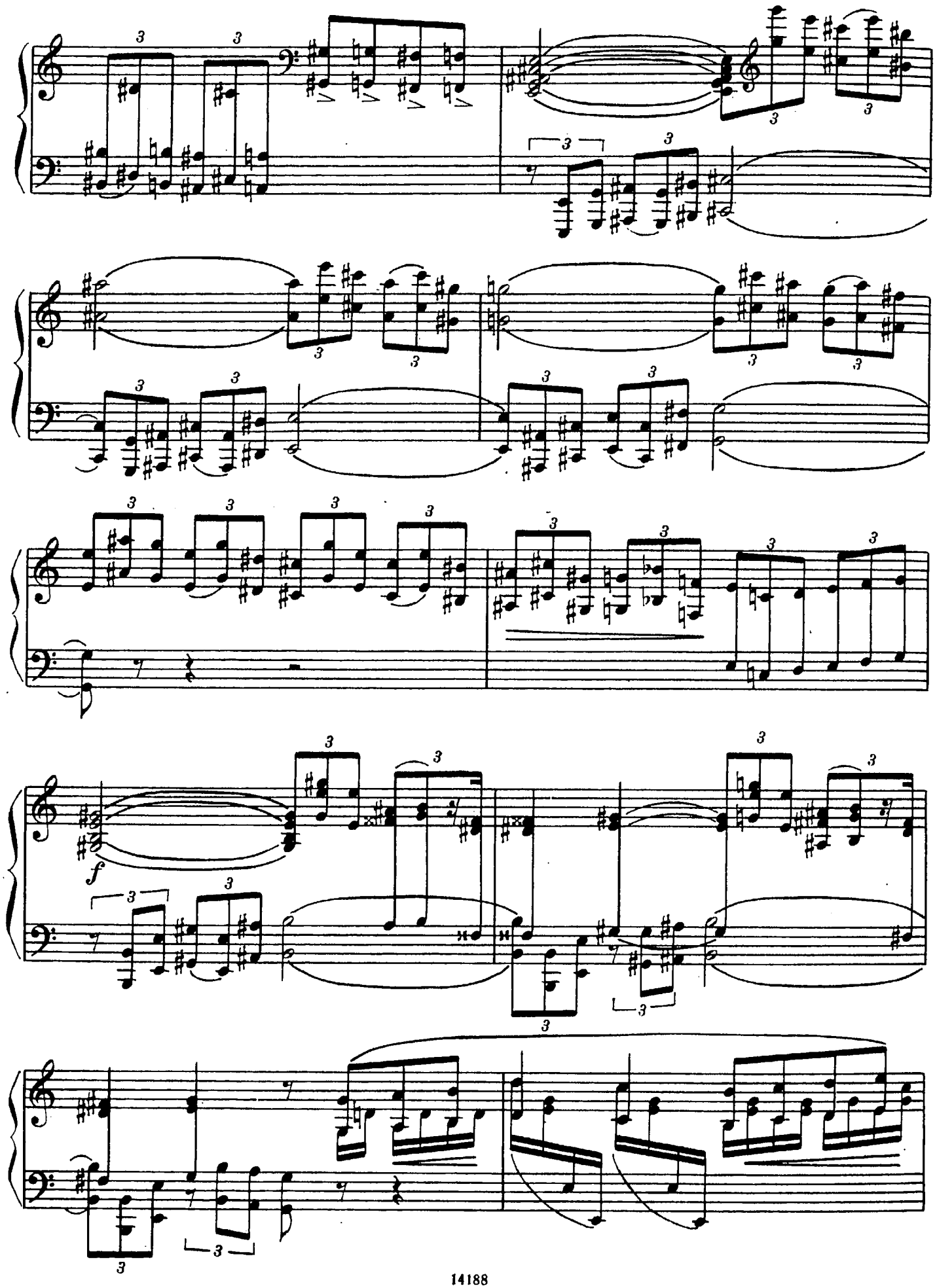

f
p
mf
dim.
poco meno
espr.

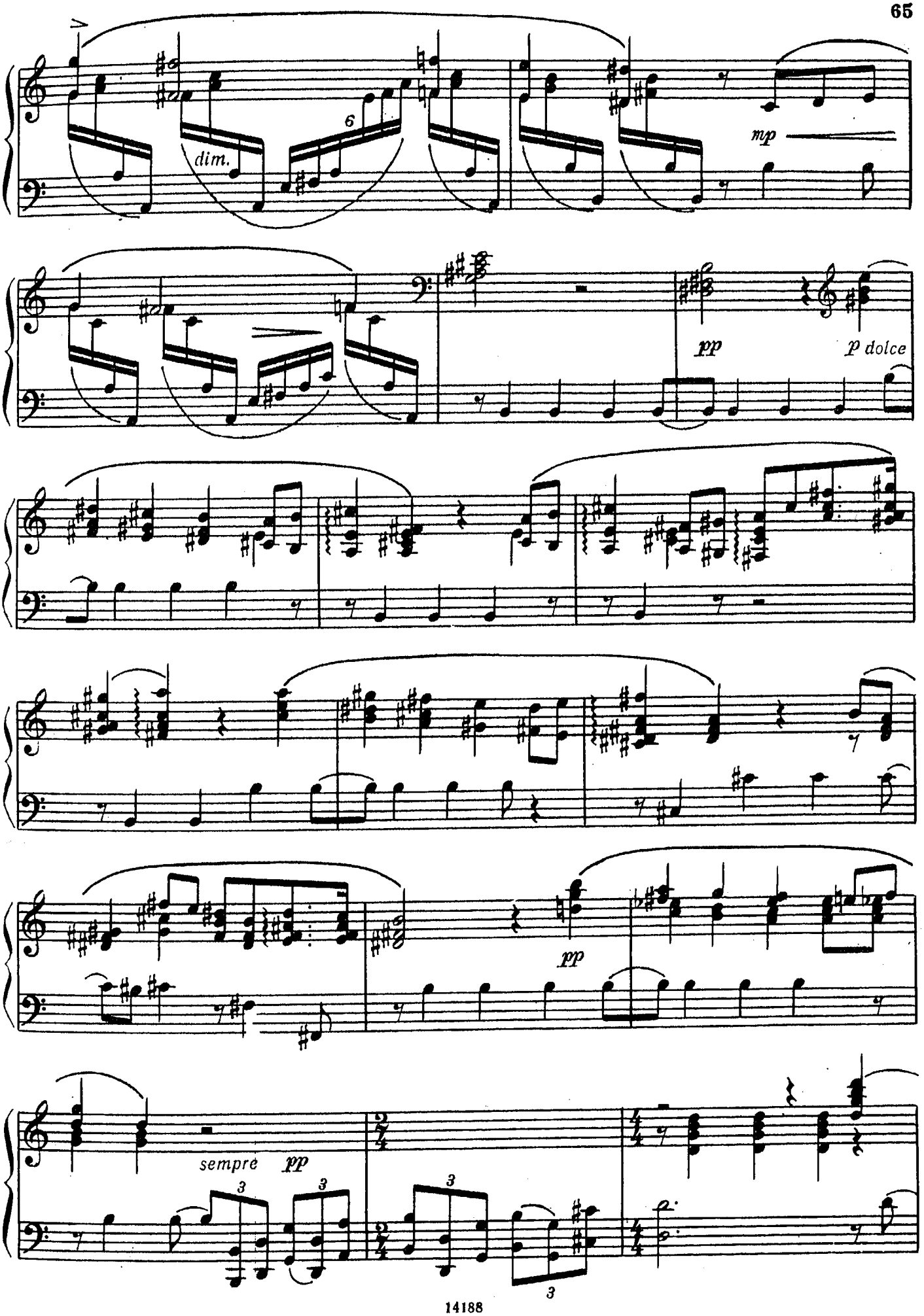

mosso
p dolce
pp
grazioso
cresc.
sf
sf

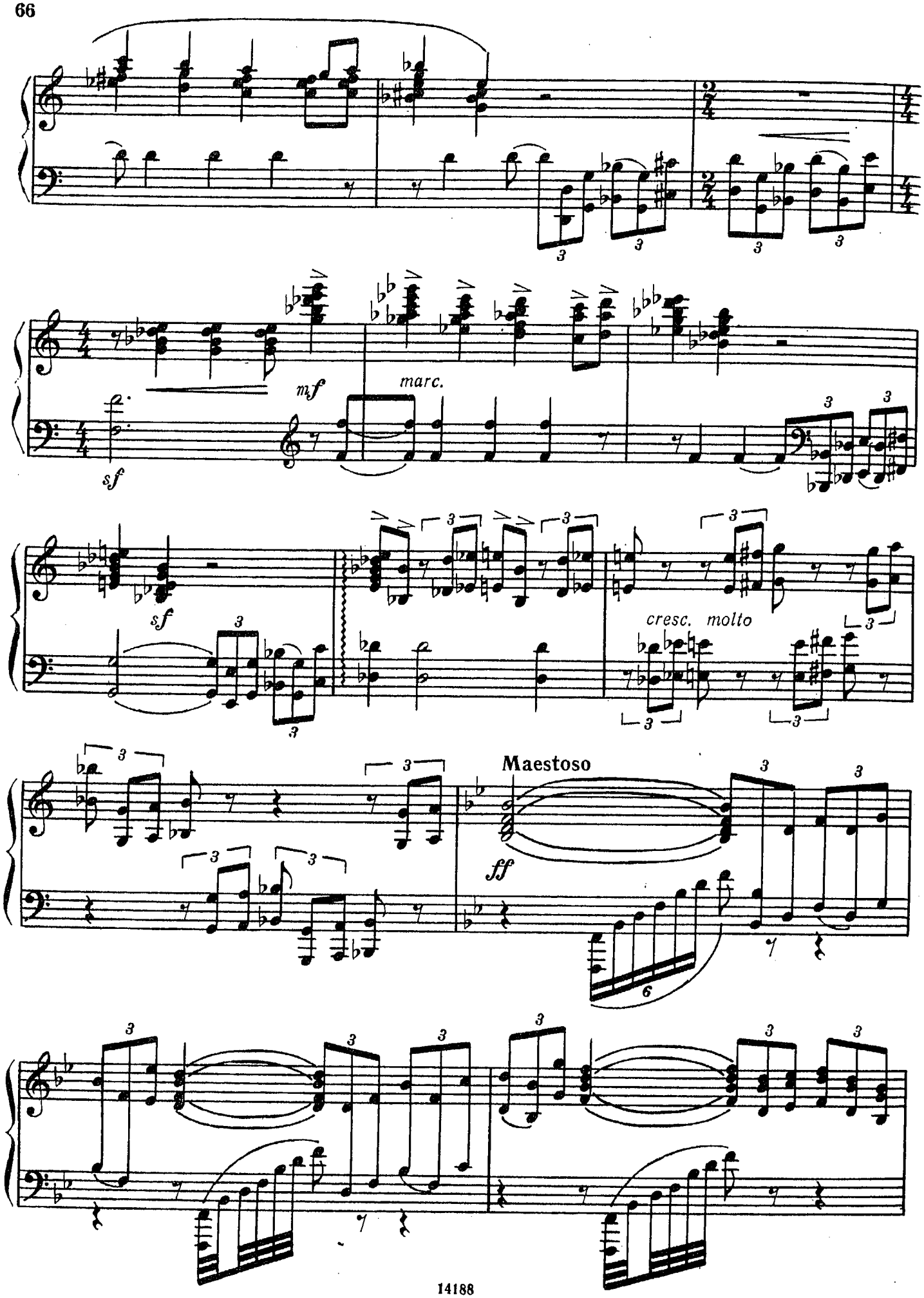

sf
p agitato
mf
cresc.
sf

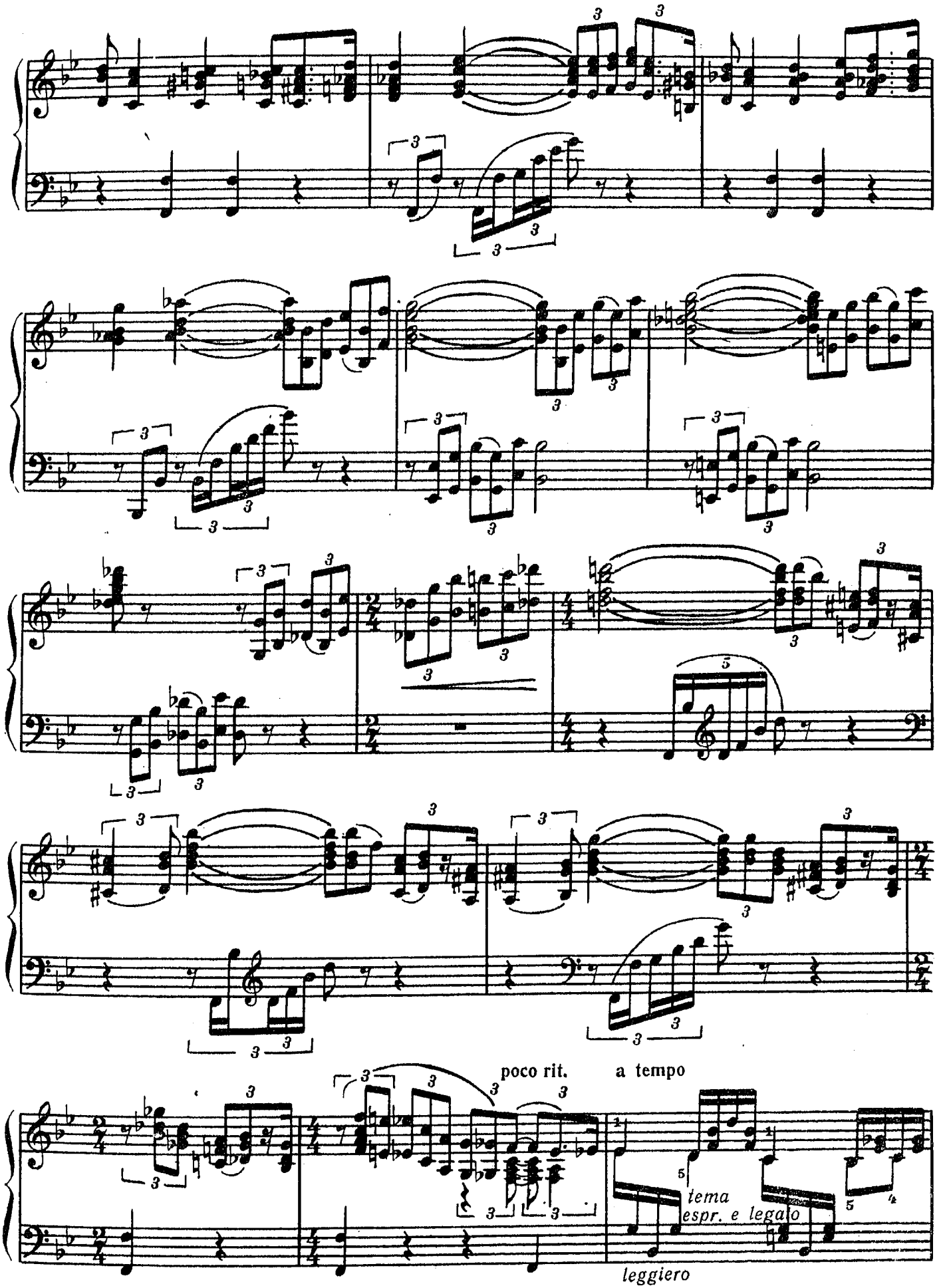

mf
p
poco rit.
a tempo
p
mf

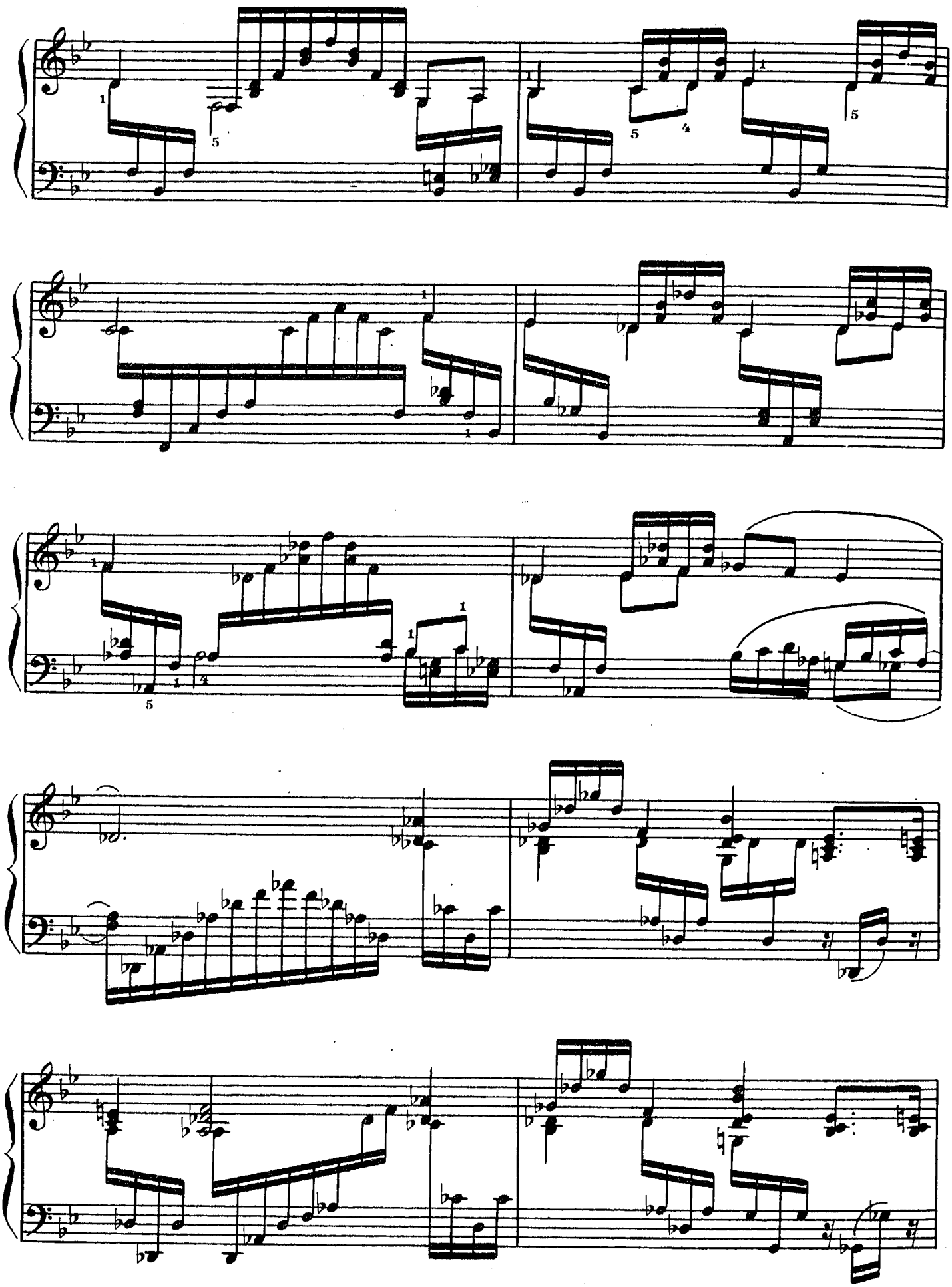

marc.
cresc.

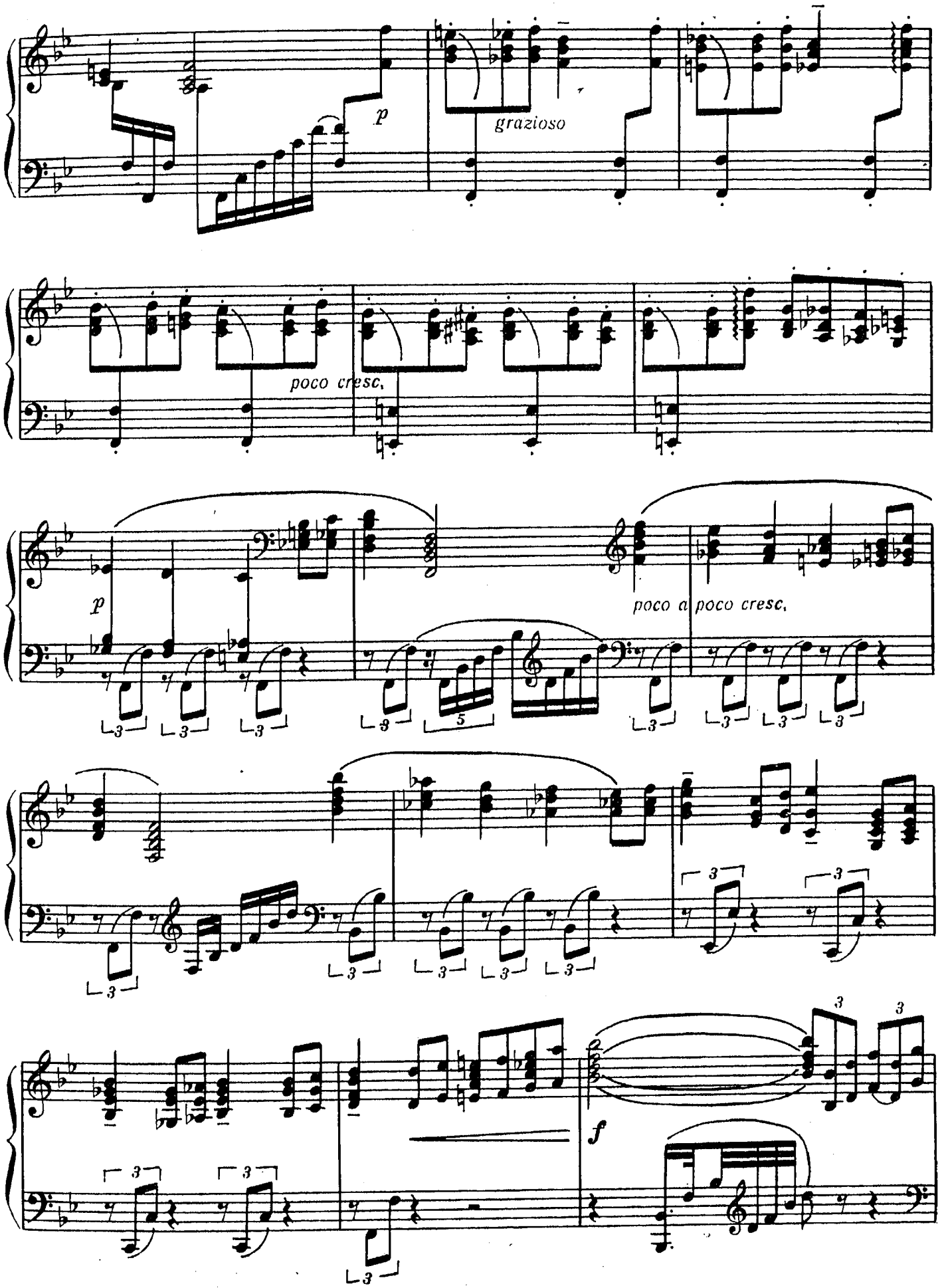

f

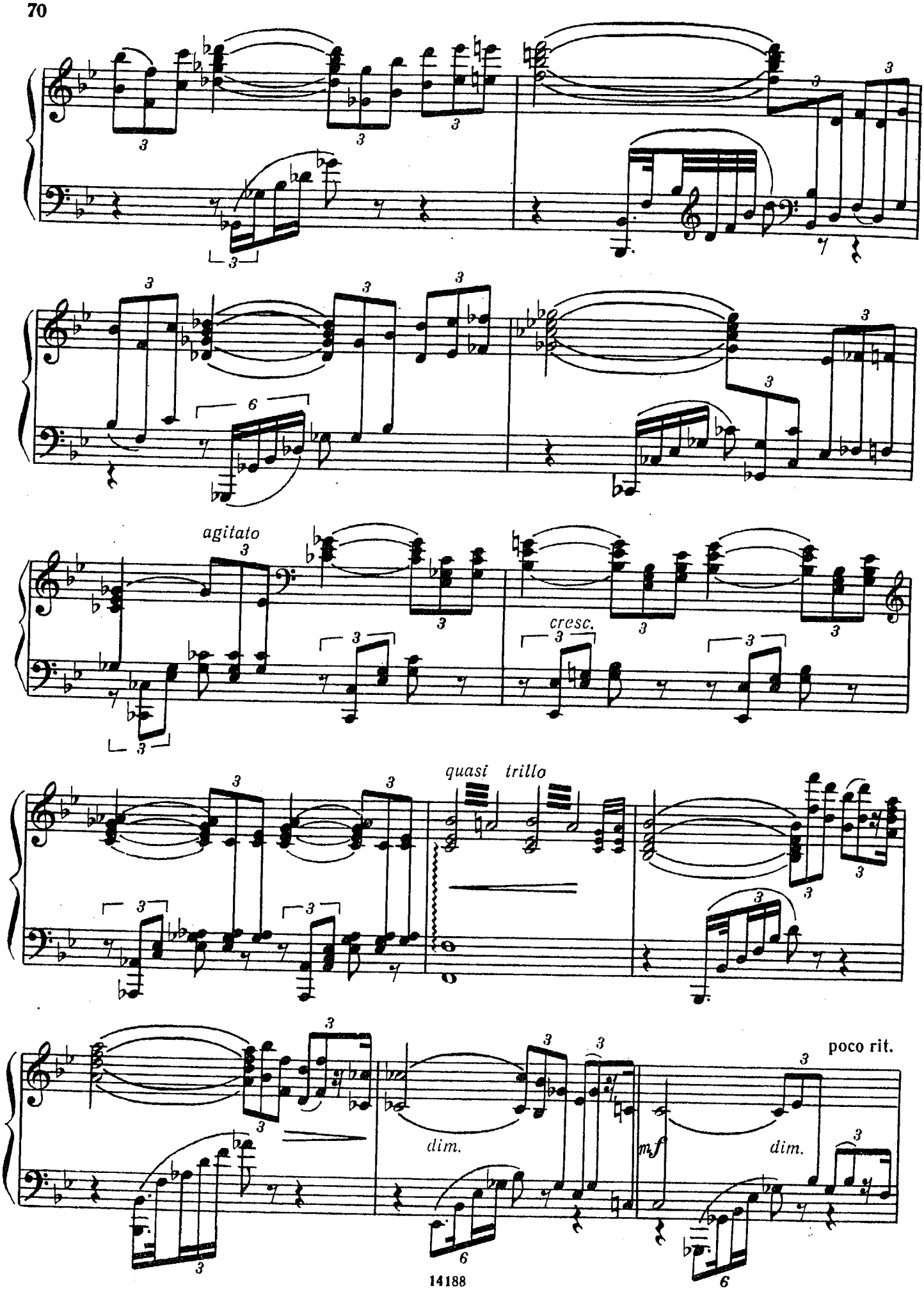

dim.
6
mp
pp
p dolce
pp
sempre pp
3
3
3
3

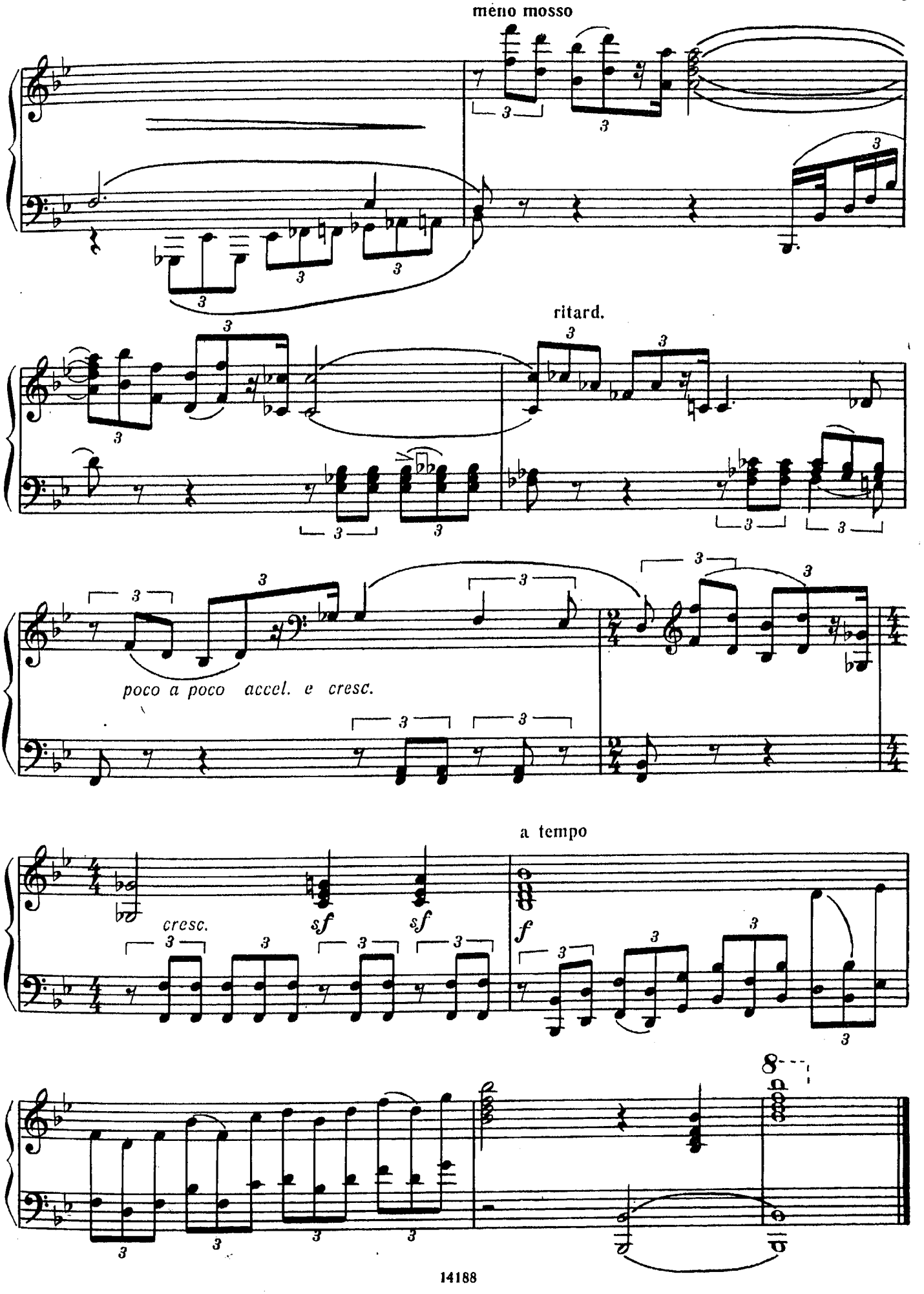

mf
marc.
sf
sf
cresc. molto
Maestoso
ff


poco rit.
a tempo
tema
espr. e legato
leggiero




p
grazioso
poco cresc.
p
poco a poco cresc.
f


agitato
cresc.
quasi trillo
dim.
mf
dim.
poco rit.

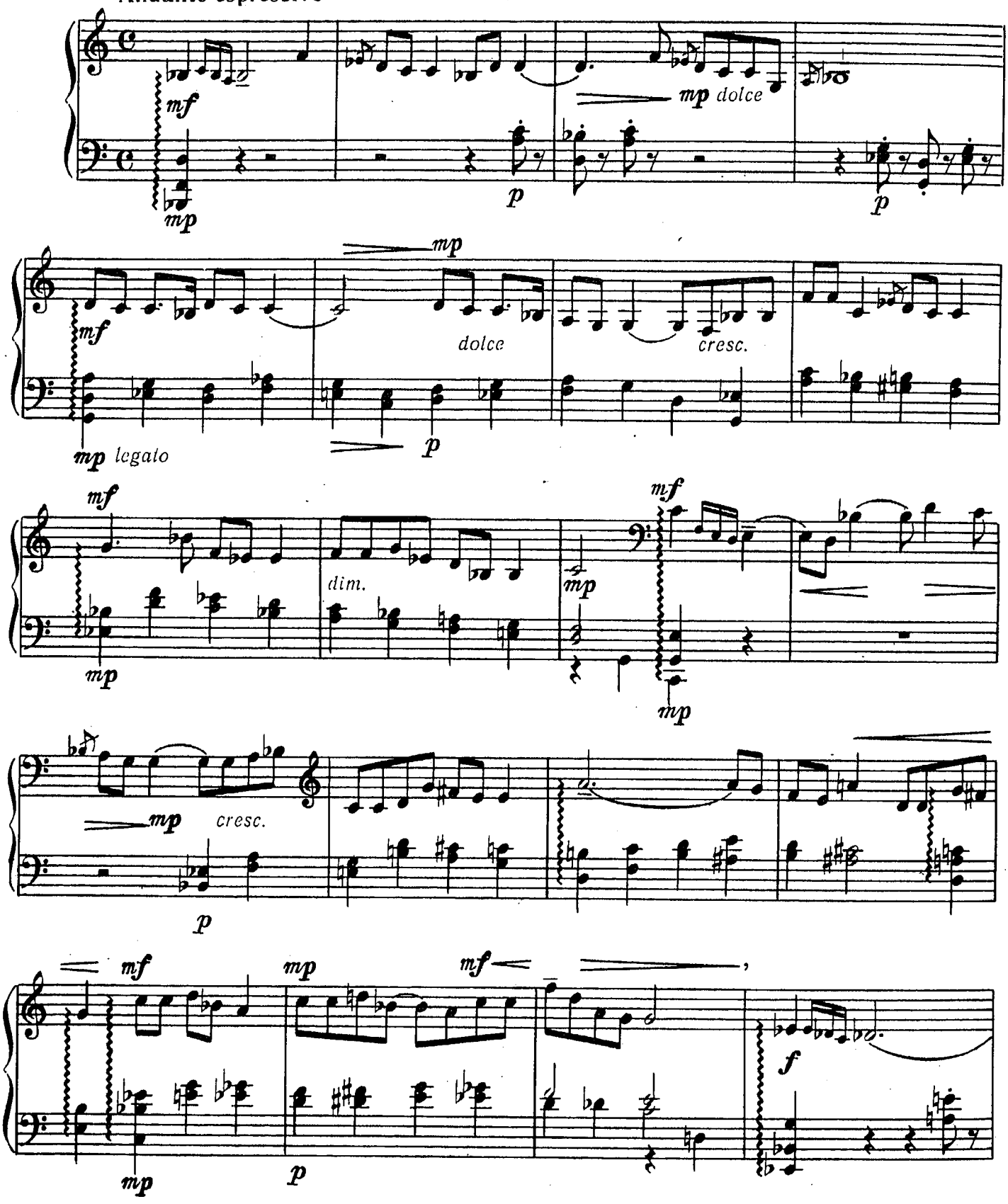

meno mosso
ritard.
poco a poco accel. e cresc.
a tempo
cresc.
sf
sf
f

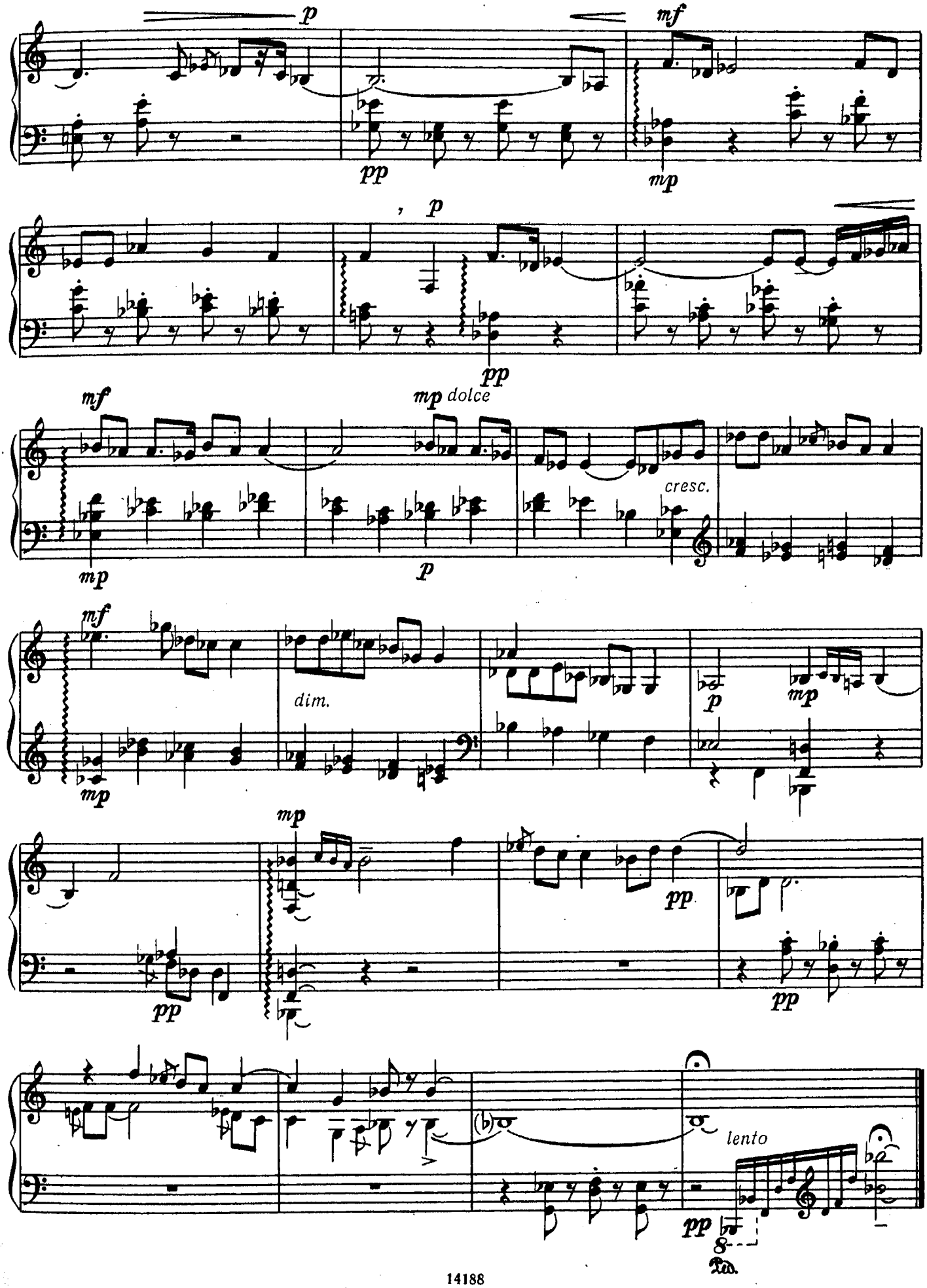
СОНАТИНА

Д. ЛИПАТТИ
(1917—1950)

II

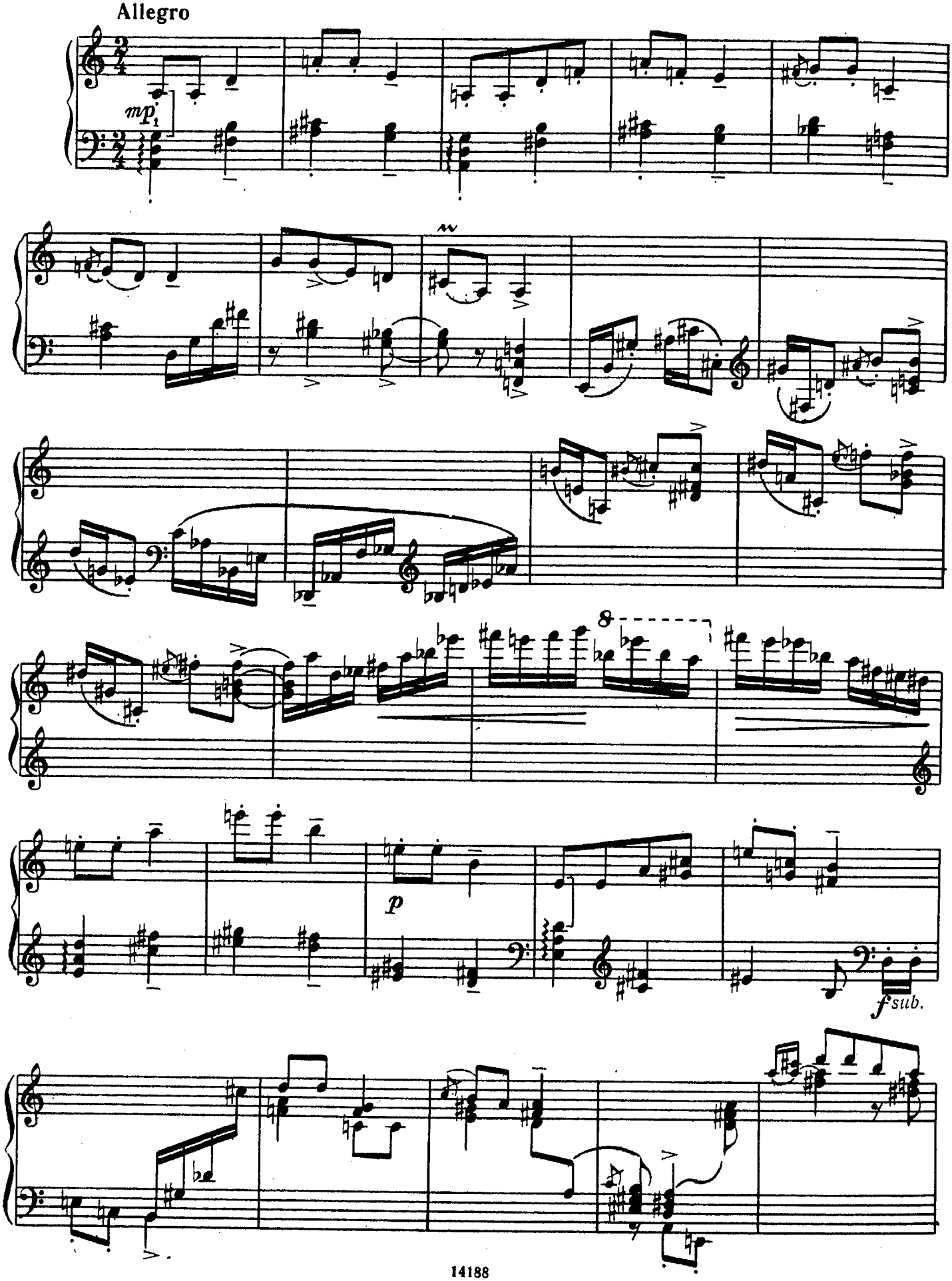
Andante espressivo

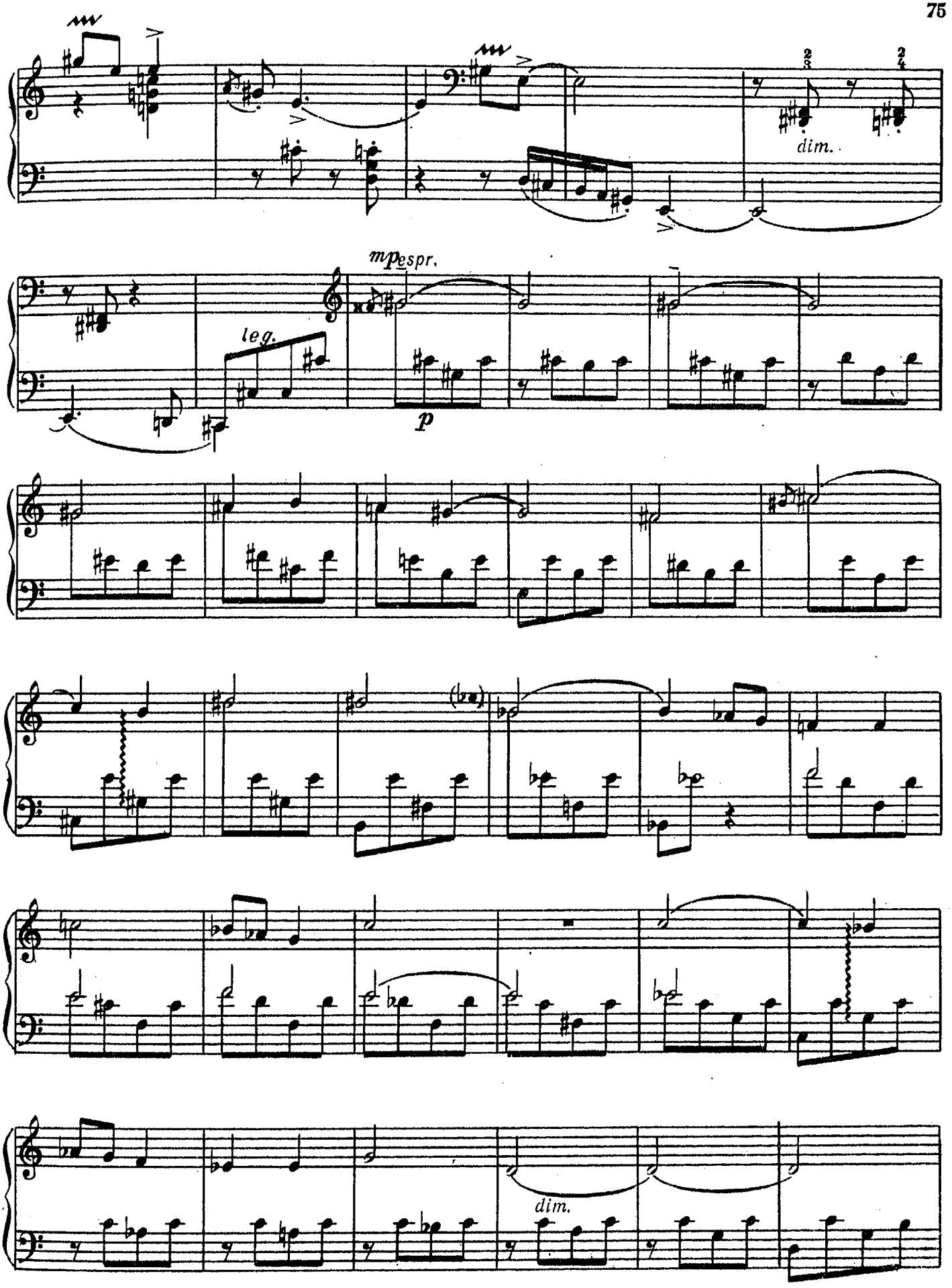


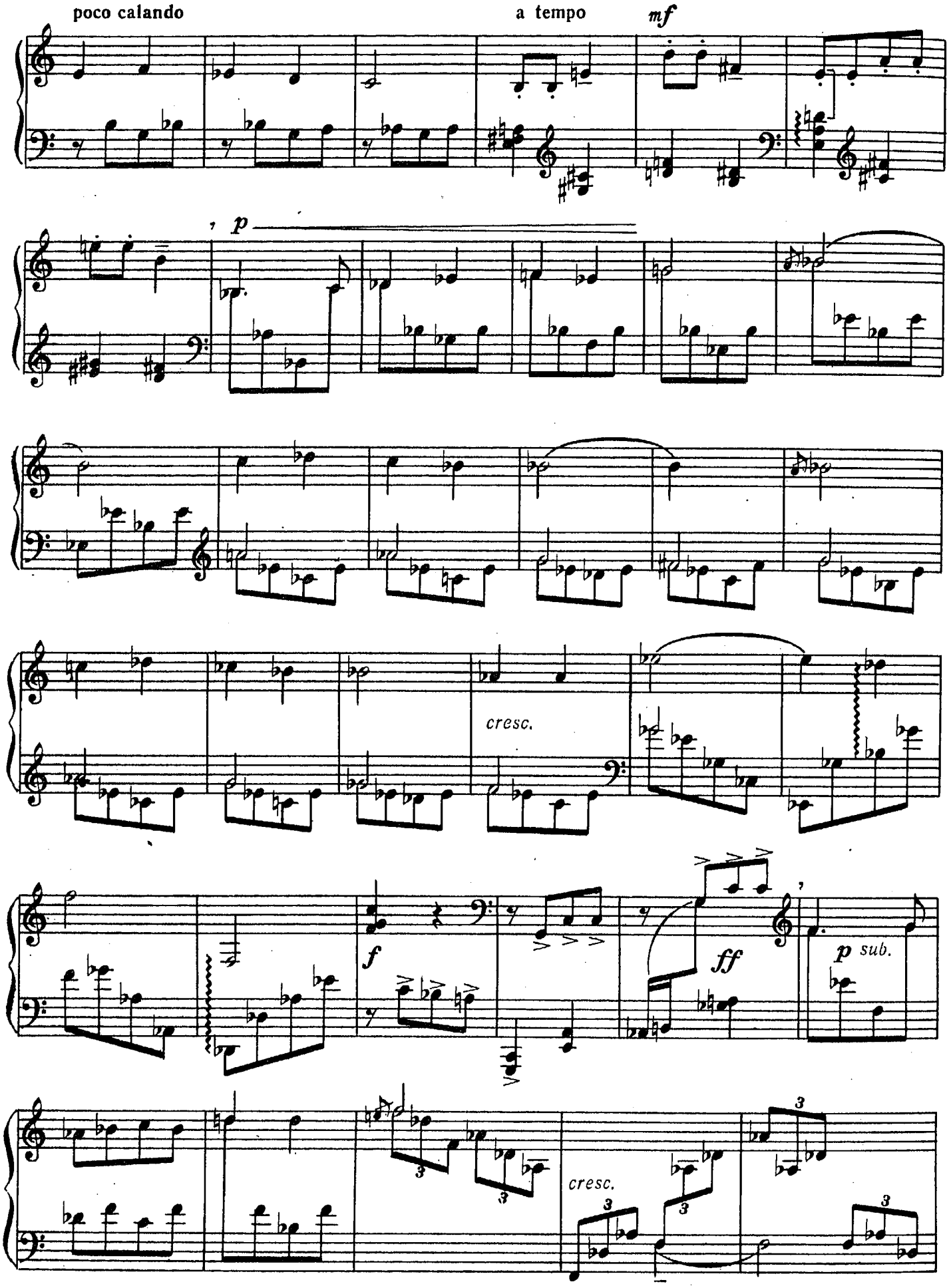

p
mf
pp
mp
p
pp
mf
mp dolce
mp
p
cresc.
mf
dim.
mp
p
mp
mp
pp
pp
pp
lento
pp
8
Ped.

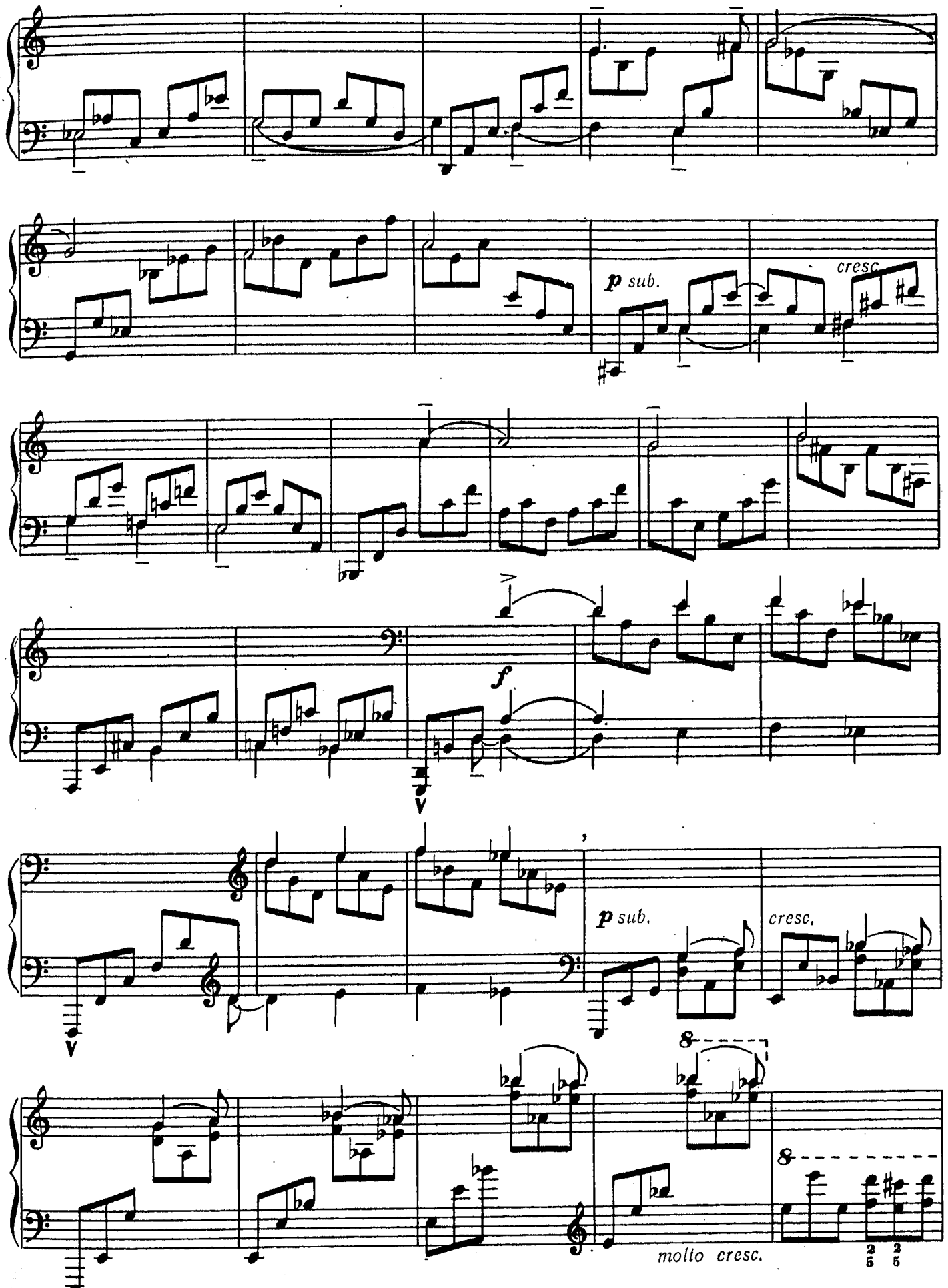
III

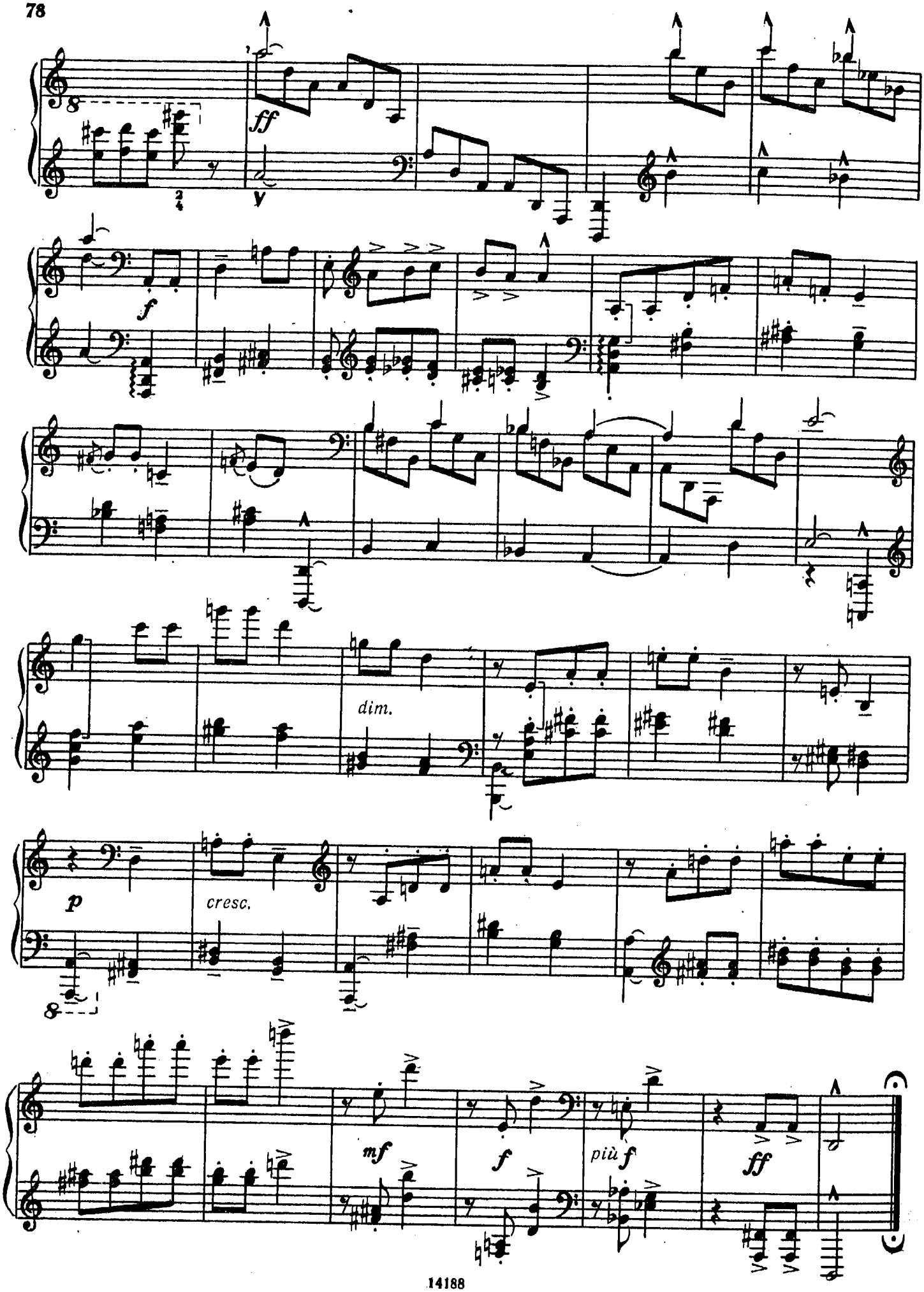
Allegro




dim.
mp espr.
leg.
p
dim.


poco calando
a tempo
mf
p
cresc.
f
ff
p sub.
cresc.


p sub.
cresc.
f
p sub.
cresc.
8
8
molto cresc.


ff
f
dim.
p
cresc.
mf
f
più f
ff

СОДЕРЖАНИЕ

Т. Гвинерия. О фортепианной литературе для одной левой руки 2
Л. Годовский. Прелюдия и фуга фа мажор 6
М. Регер. Прелюдия и фуга ми-бемоль минор 18
О. Раванелло. Соч. 109. Вариации в форме упражнений на тему Доменико Скарлатти 23
Й. Б. Фёрстер. Соч. 142 № 2. Фантастическая пьеса . . . 37
В. Поль. Соч. 19 № 1. Вальс-экспромт 43
Г. Самазёй. Серенада 50
Б. Барток. Этюд 57
Д. Липатти. Сонатина (2-я и 3-я части) 72

Нотное издание

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

для одной левой руки

Составитель Тина Акакиевна Гвинерия

Редактор Н. Копчевский

Техн. редактор Т. Сергеева

Корректор Н. Шелдунова

Н/К

Подписано в набор 23.05.88. Подписано в печать 29.11.88. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем п. л. 10,0. Усл. п. л. 10,0. Усл. кр.-отт. 10,25. Уч.-изд. л. 11,65. Тираж 3000 экз. Изд. № 14188. Зак. №492 Цена 1 р. 70 к.

Издательство "Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 9
НПО "Всесоюзная книжная палата"
Госкомиздата СССР
109033, Москва, Волочаевская, 40