КЛАСС
ДЕТСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ШКОЛЫ

современная фортепианная музыка для детей

СОВРЕМЕННАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА

ДЛЯ ДЕТЕЙ

2 КЛАСС
ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Составление, редакция и вступительная статья
Н. КОПЧЕВСКОГО

Ноты: Ale07.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1968

Издание «Современная фортепианная музыка для детей» выходит в семи выпусках — по одному для каждого класса детской музыкальной школы. Настоящий выпуск непосредственно примыкает к сборнику для первого класса, вышедшему в 1966 году. Но, так же как и все остальные выпуски, он не ограничивается одним классом: целый ряд пьес в конце значительно труднее произведений, обычно изучаемых во втором классе. Это даст возможность ученику использовать сборник в течение более длительного времени.

Материал сборника расположен, в основном, в порядке возрастания трудности. Кроме собственно фортепианных пьес, в сборник включены обработки и переложения. Маленьким ученикам всегда бывает очень интересно приобщиться к «взрослой» музыке, не предназначенной специально для детей. По этой причине в раздел «Ансамбли» включено несколько доступных по музыке отрывков из крупных произведений современных композиторов.

В сборнике представлены композиторы самых различных стран: Советского Союза, Англии, Австрии, ГДР, Франции, Японии, Болгарии, США, Польши, Венгрии, Голландии, Чехословакии, Италии. При заголовках пьес после фамилии автора (за исключением композиторов РСФСР) указывается страна или национальная республика. Задача составителя заключалась в том, чтобы показать наиболее свежие и интересные по музыке произведения, в которых выражены те или иные черты, свойственные определенным явлениям современной музыки.

Во вступительной статье к выпуску для первого класса подробно говорилось о некоторых особенностях современного музыкального языка (о ладовых, ритмических особенностях, звукописи, о приеме остинато, полифонии и политональных сочетаниях). Эти особенности мы считаем необходимым выделить для того, чтобы педагог буквально с самого начала обучения мог сознательно приучать своих учеников к различным явлениям современной музыки, вводить их в мир ее звучаний, подчас очень сложных и резких.

Эти звучания разумеется обусловлены современным музыкальным мышлением, современными музыкальными образами. И если во «взрослых» произведениях эти новые черты подчас образуют сложный сплав, то в детских пьесах гораздо легче выделить какие-то отдельные элементы: сами эти пьесы написаны достаточно просто, и новое в них обычно выступает на фоне более традиционного, привычного. Такое «поэлементное» приучение детей к новому очень важно, так как позволит воспитать в них ощущение связи нового с классическим, поможет им почувствовать логику развития в новой музыке, будет способствовать выработке объективных оценок ее качества. Может возникнуть сомнение в целесообразности такого постепенного приучения детей к отдельным элементам — ведь известно, что дети гораздо живее чем взрослые воспринимают новое, критерием восприятия у них служит не столько доступность языка, сколько образность и яркость музыки. Это действительно так[1]. Но постепенно, по мере обучения обобщенное восприятие музыкальных образов уступает место постижению определенных структур, возникает профессиональное отношение к музыке, в сознании образуются устойчивые стереотипы, и все новое, что приходит извне, соотносится с привычными схемами (идущими, в основном, из музыки XVIII—XIX веков). Эти схемы — мажорный и минорный лады, двух- и трехдольные метры, определенные гармонические последовательности. Регулярное ознакомление с элементами нового языка поможет раскрепощению сознания ученика от безраздельного господства этих стереотипов, подведет его к представлению о возможности существования различных музыкальных систем.

Конечно, было бы нереальным и нецелесообразным рекомендовать в рамках детской музыкальной школы усиленное изучение новой музыки, включение в репертуар каждого ученика большого числа современных произведений. Это привело бы к невыполнению основной, классической части его программы и в целом могло бы воспрепятствовать нормальному пианистическому развитию учащегося. На наш взгляд произведения современных композиторов должны занимать прежнее место в репертуаре каждого ученика, но их выбор и изучение должны быть более систематизированными. Здесь нужно руководствоваться не только качеством музыки (эта категория выносится за скобки — дети должны всегда иметь дело только с хорошей

[1] Об этом, в частности, говорится в статье В. Зака «Сначала Прокофьев», напечатанной в журнале «Советская музыка» № 9 за 1967 год.

музыкой), но и следить за тем, чтобы ряд произведений, пройденный за какой-то отрезок времени, по возможности включал в себя весь круг явлений, упомянутых выше. При этом не обязательно с самого начала называть ученику это явление (например, остинато). Необходимо показать, в чем его суть, а если оно уже встречалось в другой пьесе, нужно обязательно подвести ученика к тому, чтобы он сам вспомнил об этом, одним словом, следует активнейшим образом включать аппарат ассоциативных связей ученика. Только при таком методе понимание будет подлинным, глубоким, а знания — серьезными и прочными.

Я предвижу, что акцентирование чисто структурных сторон музыки сможет вызвать обвинение в недооценке роли идейно-эмоционального содержания (хотя в последующем разборе произведений во многих случаях возникновение тех или иных структурных особенностей объяснено на основе образного содержания). Дело в том, что многим явлениям современной музыки при всей их несхожести присуща своеобразная трактовка вышеуказанных структурных особенностей. Разумеется, каждый раз это обусловлено художественно-образными задачами (в тех случаях, когда «форма» оторвана от «содержания», возникают произведения эклектические или сугубо экспериментальные; естественно, что здесь они не могут приниматься в расчет). Такое выделение элементов музыкального языка и классификация произведений по соответствующим признакам является чисто рабочей методикой, практически помогающей подвести ученика к постижению многих сложностей новой музыки [1]. Подобные же «рабочие методики» действуют, например, при составлении индивидуальной программы, которая у учащихся старших классов должна включать произведение крупной формы, полифоническое сочинение, кантиленную пьесу, этюды на мелкую и крупную технику. Как видно из этого перечисления, здесь нет и речи о классификации на основе каких-то образно-эмоциональных признаков. В то же время, как показала практика, только такого рода программа, учитывающая различные стороны фортепианной техники в широком понимании этого слова (высокий художественный уровень произведений, конечно, сам собой подразумевается), сможет привести к всестороннему развитию пианиста.

Необходимо помнить, что для талантливых учеников, живо интересующихся всем новым, процесс овладения даже самой сложной музыкой проходит во много раз быстрее, чем для учащихся, обладающих средними способностями. Но и в том, и в другом случае систематическое изучение современной музыки дает очень много. Только такое изучение сможет способствовать преодолению субъективности в оценках, формированию строгого вкуса и подлинного критического чувства в отношении нового в музыкальном искусстве.

В настоящем выпуске помещены пьесы, более сложные по сравнению с предыдущим выпуском не только в отношении чисто пианистических трудностей: с точки зрения музыкального языка они развивают то, что было намечено в сборнике для первого класса, а также знакомят маленького пианиста с некоторыми новыми более сложными явлениями. Как и в том выпуске, здесь основной упор сделан на народную музыку, на целый ряд особенностей — ладовых, ритмических, метрических, коренящихся в народной музыке разных стран. Круг национальных источников здесь шире: наряду с более привычными интонациями, используются древнерусские распевы, японские народные песни. Шире применяются пьесы, построенные на острых политональных сочетаниях.

Рассмотрим состав сборника с точки зрения различных элементов музыкального языка.

Ладовые и гармонические особенности. В первую очередь здесь следует отметить пьесы, в которых отразились национальные музыкальные черты. «Грустная песенка» Эксанишвили воспроизводит грузинскую хоровую песню. Своеобразие ее гармоний проистекает из особенностей голосоведения: движется, в основном, какой-то один голос на фоне повторяющихся звуков в двух других голосах или же все три голоса идут параллельно. Характерна для грузинской музыки и пустая квинта в конце.

В основе итальянской колыбельной «Нинна-нанна» Казеллы лежит незатейливая мелодия (с пониженной IV ступенью — *ре-бемоль*). В сопровождении выделяется движение параллельными квинтами, придающее пьесе несколько заунывный характер.

Японские песенки, обработанные Окумурой, по своему складу сильно отличаются от знакомых нам типов мелодии. Это объясняется главным образом отсутствием привычных для нас мелодических тяготений — вводного тона нет совсем (вернее, он встречается один раз в «Кукольной колыбельной», но в необычном сочетании — в фа мажоре *ми* соединяется не с *си-бемоль*, а с *си-бекар*), тоника наступает часто после VI ступени, тритон не требует разрешения, а как бы повисает в воздухе, то есть является здесь консонансом. Таким образом, мело-

[1] Важность осознания внутренней структуры для понимания музыки, необходимость строгой дифференциации различных задач при обучении музыке подчеркивалась на недавно состоявшейся в Москве «Третьей научной конференции по вопросам развития музыкального слуха и певческого голоса детей» (март 1968 года). Приведем наиболее характерные тезисы из докладов. «Основная цель музыкального воспитания — научить слушать и понимать серьезную музыку. Ошибочность метода эмоционального внушения, чисто словесных определений выразительности музыки. Задача педагога и музыкального воспитателя — привить элементарные навыки восприятия музыкальных структур» (М. Тараканов. «Восприятие музыкального образа и его внутренней структуры). «...Проблема развития музыкального восприятия может осуществляться кооперированными усилиями ряда специальностей. Вышеописанный... подход дает возможность отделить собственно научный вопрос о методах развития психологических механизмов музыкального восприятия от философско-идеологических вопросов художественного содержания и эстетической оценки музыкального произведения, поскольку вопросы подобного рода должны ставиться и решаться в рамках более общего учения о ценностном аспекте музыки» (Л. Переверзев. «Развитие музыкального восприятия как теоретическая проблема»).

дии, будучи диатоническими, оказываются построенными на совершенно иных принципах. Знакомство с такой музыкой значительно расширит слуховую сферу ученика.

В первой из «Двух пьес для детей» Адигезалова тритон тоже трактуется как интервал, не требующий разрешения, на нем построены активные возгласы. Интересно гармоническое строение пьесы: она идет в унисонном звучании, лишь середина основана на плотных сочетаниях секунд, по-видимому передающих звучание ударных инструментов.

Своеобразные секундовые сдвиги, «перекрашивающие» всю гармонию, мы находим в пьесе «Мазурек» Гартецкой.

В «Двух пьесах на мелодии старинных английских танцев» Буша выделяется целый ряд архаических черт: почти полное отсутствие автентических каденсов и вводнотоновых тяготений, мелодические обороты, связанные с натуральными ладами, «нейтральность» мелодии: она строится на широких «фанфарных» ходах, не захватывающих многих ступеней лада.

В «Сицилиане» Бадингса ощущение старинного происхождения танца вызывается введением диатонических ладов: крайние части написаны во фригийском ладу, середина — в лидийском. Кроме того, мелодия не выявляет полностью всего лада, так как развивается только в диапазоне квинты *ля—ми,* отсутствует, в частности, вводный тон. Интересно отметить своеобразную симметричность заполнения этой квинты; она включает в себя тритон, к которому присоединяется малая секунда, в первом случае снизу, во втором — сверху. Такое различие в строении двух ладов от одного и того же звука производит особый красочный эффект.

Уже само название пьесы «Происшествие» Селени указывает на нечто необычное. Это необычное выражается в частности в ладовом строе: поначалу кажется, что это лидийский лад от *до,* но затем мелодия захватывает снизу звук *си-бемоль,* чуждый этому ладу. В ритмическом отношении в конце имеется перемена метра (не обозначенная сменой размера) — двухдольное движение ($\frac{6}{4}$) сменяется трехдольным ($\frac{3}{2}$).

Ритмические особенности. Здесь в первую очередь нужно обратить внимание на чисто метрическую сторону: очень трудно исполнять пьесы, написанные в непривычных размерах, например, в пятидольных, семидольных. Необходимо обладать соответствующими профессиональными навыками. Ученики должны регулярно играть пьесы, написанные в подобных метрах. В сборнике для первого класса был приведен целый ряд таких пьес. В настоящем выпуске особенно полезными в этом отношении являются «Пьесы в болгарских народных ритмах» Стоянова. Благодаря предварительным упражнениям ученик при разучивании пьесы будет ясно ощущать ее метрическую пульсацию и сможет избавиться от обычного в таких случаях искушения передерживать или недодерживать длительности и таким образом неосознанно приводить движение к обычному трех- или двухдольному метру. Непривычные метры лежат также в основе некоторых других пьес («Грустная песенка» Эксанишвили, «Импровизация» Эркина).

Ритмические сложности содержатся во многих пьесах сборника. «Кукушка» Буттинга трудна для исполнения благодаря ритмическим перебоям, синкопам. «Маленькая лошадка» Томази и, в особенности, «Ритмическая пьеса» Зейбера пронизаны синкопированными ритмами современных танцев. Пьесы Адигезалова (стр. 13 и 26) отражают ритмы азербайджанских народных танцев. Сложно для исполнения чередование двухдольного и трехдольного движения ($\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$) и их одновременное сочетание в мелодии и в сопровождении.

Но чередоваться могут не только метры, кратные друг другу (как указывалось выше — $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$): в танцах различных народов часто встречается чередование двухдольных, трехдольных и других фигур, отражающее движения танцоров. Такого рода танцы часто встречаются, в частности, у южнославянских народов. Пьеса Славицкого «Детский утренник» дает пример такого танца.

Чередование размеров применяется и при записи мелодий свободного развития, не связанных четкими метрическими гранями («Пьеса» Эллера, «Древнерусские напевы» Захарова). В пьесах Кёклена размер вообще не выставлен, так как мелодия все время «живет»: то расширяется, то, наоборот, сжимается. Во всех случаях подобного рода следует обращать основное внимание на структуру мелодии, ее фразировку и стремиться к передаче мелодического распева, широкого дыхания.

В связи с этим необходимо отметить важную роль, которую должно играть при обучении на фортепиано знакомство с мелодиями самого различного строения. Между тем одноголосные мелодии проходятся учениками только на самом первом этапе и затем уступают место пьесам (в основном, гомофонно-гармонического склада). Но в детских пьесах, как правило, мелодии довольно простого ритмического строения. В результате получается, что уже взрослые школьники часто не могут справиться с некоторыми ритмическими сложностями, не могут певуче и на широком дыхании исполнять протяженные орнаментированные мелодии (часто встречающиеся, скажем, в медленных частях Баха). Пример такого рода мелодии, развивающейся на фоне мерного движения нижних голосов, содержится в пьесе «Альдонса» Кара Караева.

В настоящем выпуске приводится и несколько сложных одноголосных мелодий («Пастух, играющий на свирели» Дебюсси). Необычайно интересные задачи колористического варьирования одноголосной мелодии ставит перед учеником исполнение «Маленького хоровода» Пуленка.

Звукопись. Очень важно с детства приучить ученика к музыке, требующей тонкого вслушивания в каждое созвучие, позволяющей погрузиться в созерцательное настроение. Пьесы такого типа — красочные музыкальные картины или нежные, как

бы написанные пастелью пейзажи — подчас оказываются неинтересными и малодоступными для активных детей, вся деятельность которых, в том числе и исполнение музыки, — единое моторное движение. Произведения подобного плана противоречат всему мироощущению таких детей. Здесь нужно очень тактично подвести ученика к пониманию красоты отдельного аккорда, показать богатейшие тембровые возможности фортепианного звука, научить «инструментовать» каждый аккорд. При планомерном воспитании такого тембрового мышления ученик впоследствии сможет услышать самые сложные произведения (в первую очередь, Дебюсси и Равеля) во всей их полноте, с другой стороны его исполнение станет гораздо интереснее и разнообразнее.

В настоящем сборнике многие пьесы требуют большого внимания к красочной стороне. Это колыбельная «Нинна-нанна» Казеллы, «Дождик» Окумуры, «Грустная песенка» Эксанишвили. Очень важна тембровая окраска каждого голоса в «Древнерусских напевах» Захарова. Подражания звучанию различных музыкальных инструментов нужно добиваться в «Пьесе» Адигезалова (стр. 12), в «Импровизации» Эркина, в пьесе «Труба и барабан» Селени. На звукоподражании построена пьеса «Кот и мышь» Рыбицкого. Тонкого владения фортепианным звучанием требует исполнение «Румынских рождественских песен» Бартока.

Остинато. В современной музыке часто встречается этот прием развития, восходящий к старине. При остинатном сопровождении — неизменном повторении одной и той же фигуры — мелодия часто вступает в противоречие с гармонией. Пьесы, в основе которых лежит прием остинато, должны занимать определенное место в репертуаре каждого ученика. Такие пьесы будут способствовать развитию гармонического слуха и ощущения самостоятельности каждого голоса. В настоящем сборнике на этом приеме построены «Остинато» Славицкого, «Балалайка» Стравинского. Комическое впечатление производит повторение одного и того же сопровождения независимо от развития мелодии в «Польке» Стравинского.

Полифония и политональные сочетания. Полифонические произведения занимают постоянное место в репертуаре учащихся. И в современной музыке роль полифонии огромна. Среди пьес сборника есть несколько таких, в которых особенно важную роль играет умение вслушиваться в развитие каждого голоса. В пьесах «Грусть» Славицкого и «Во поле липенька» Лютославского важно научить ученика слышать выдержанные звуки. Многие места в «Древнерусских напевах» Захарова будут восприниматься как звуковые кляксы, если ученик не прочувствует до конца линию каждого голоса, не придаст ему индивидуальную тембровую окраску.

Проведение каждого голоса в своей тональности — политональность — является дальнейшим усложнением полифонии, стремлением к еще большей самостоятельности и независимости голосов. Разумеется, такого рода усложнение должно на данном этапе иметь определенное обоснование, так как при этом образуются специфические острые звучания, непривычные для детского слуха (хотя и всегда заинтересовывающие ребят). В пьесах настоящего выпуска применение политональности объясняется уже самими заголовками: «Звоны» Рыбицкого, «Фальшивый трубач» Тардоша. В пьесах Томази политональность вводится с большой психологической тонкостью. «Клоун и наездница» как бы передает обстановку циркового номера, в котором за кажущейся независимостью и даже небрежностью движений обоих партнеров скрывается великолепно слаженный ансамбль. «Пробуждение маленького солдатика» — фанфарные звуки, которые снятся этому солдатику, перебиваются сигналами побудки, звучащими в другой тональности.

* * *

Почти все произведения зарубежных композиторов, включенные в настоящий выпуск, публикуются в Советском Союзе впервые. Многие произведения советских композиторов написаны специально для этого издания.

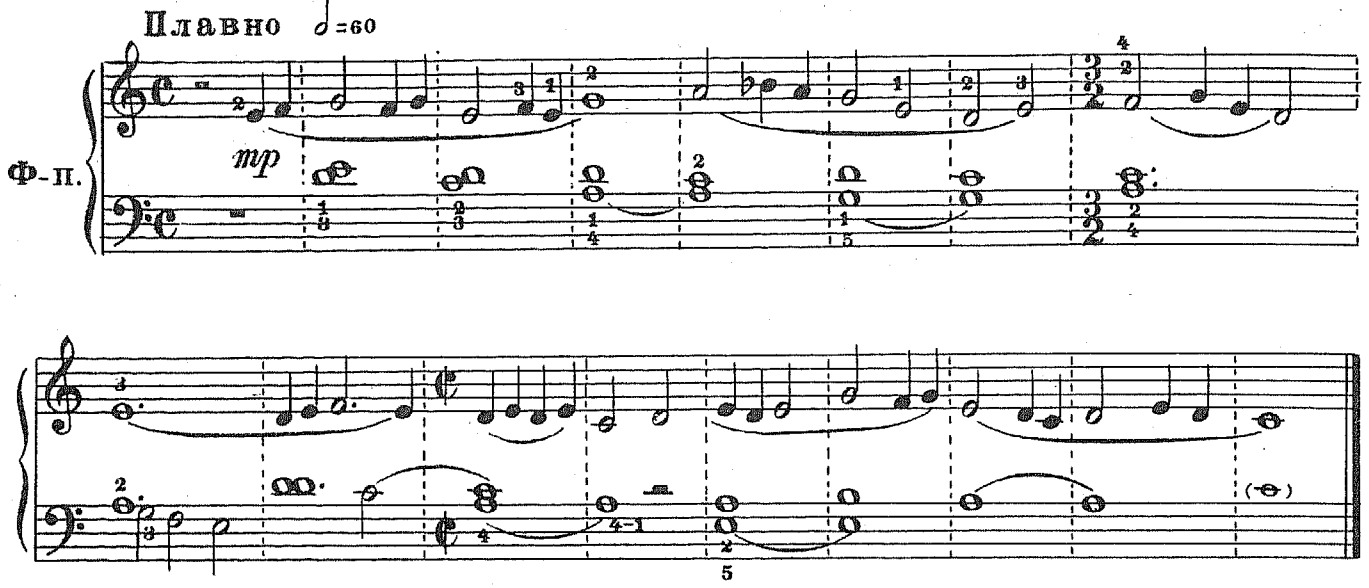
При редактировании большое внимание было уделено аппликатуре и фразировке. В авторских ремарках переведены малоизвестные итальянские слова, а также указания, сделанные на других языках. Во избежание нагромождения предупредительных знаков во многих пьесах принят способ записи, при котором все случайные знаки действительны только до ближайшей тактовой черты и не распространяются на одноименные ноты в других октавах или на ту же ноту, записанную на другой строке.

Н. Копчевский

ПЬЕСЫ

ДРЕВНЕРУССКИЙ НАПЕВ

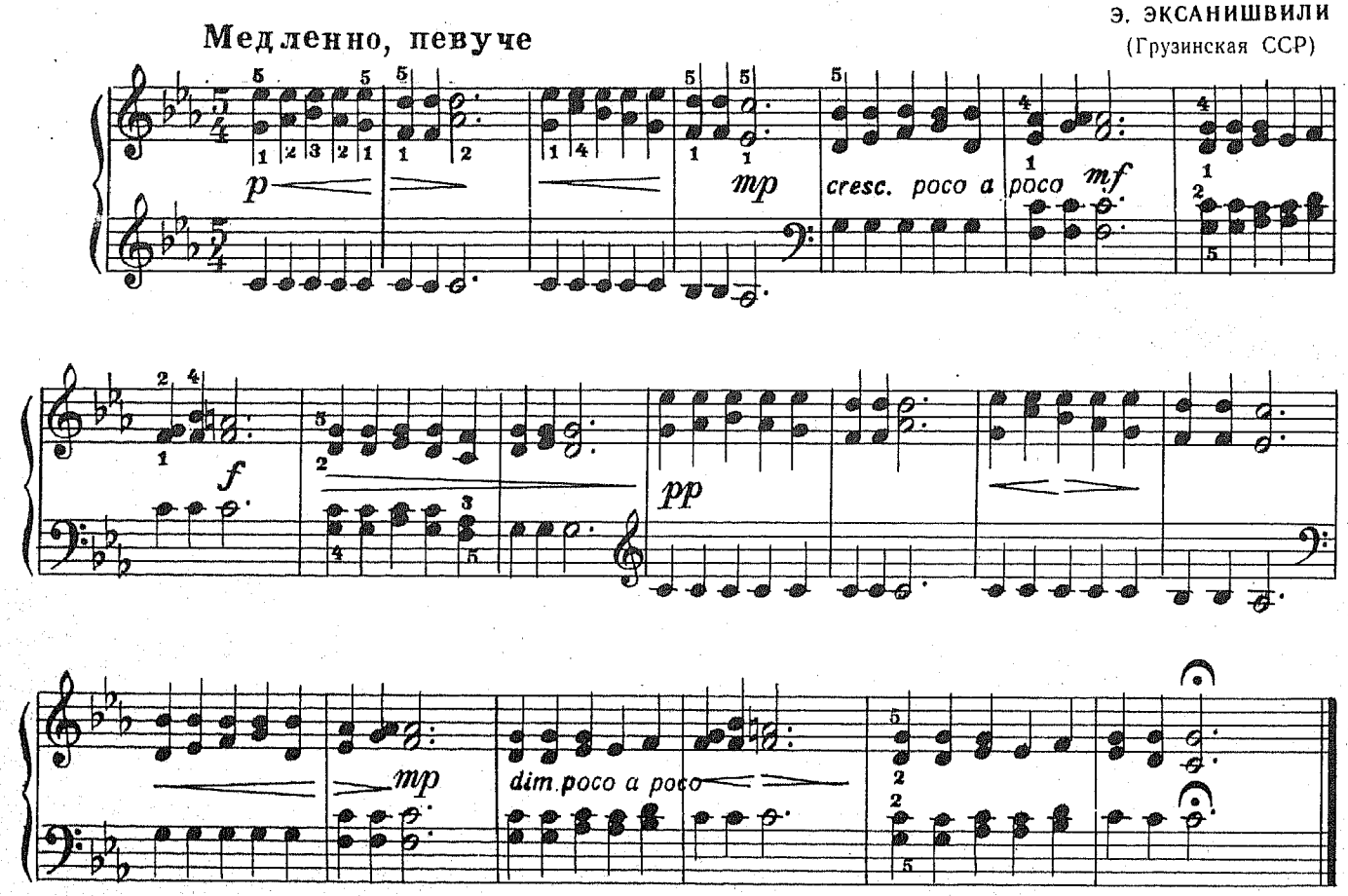
Э. ЗАХАРОВ



ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА

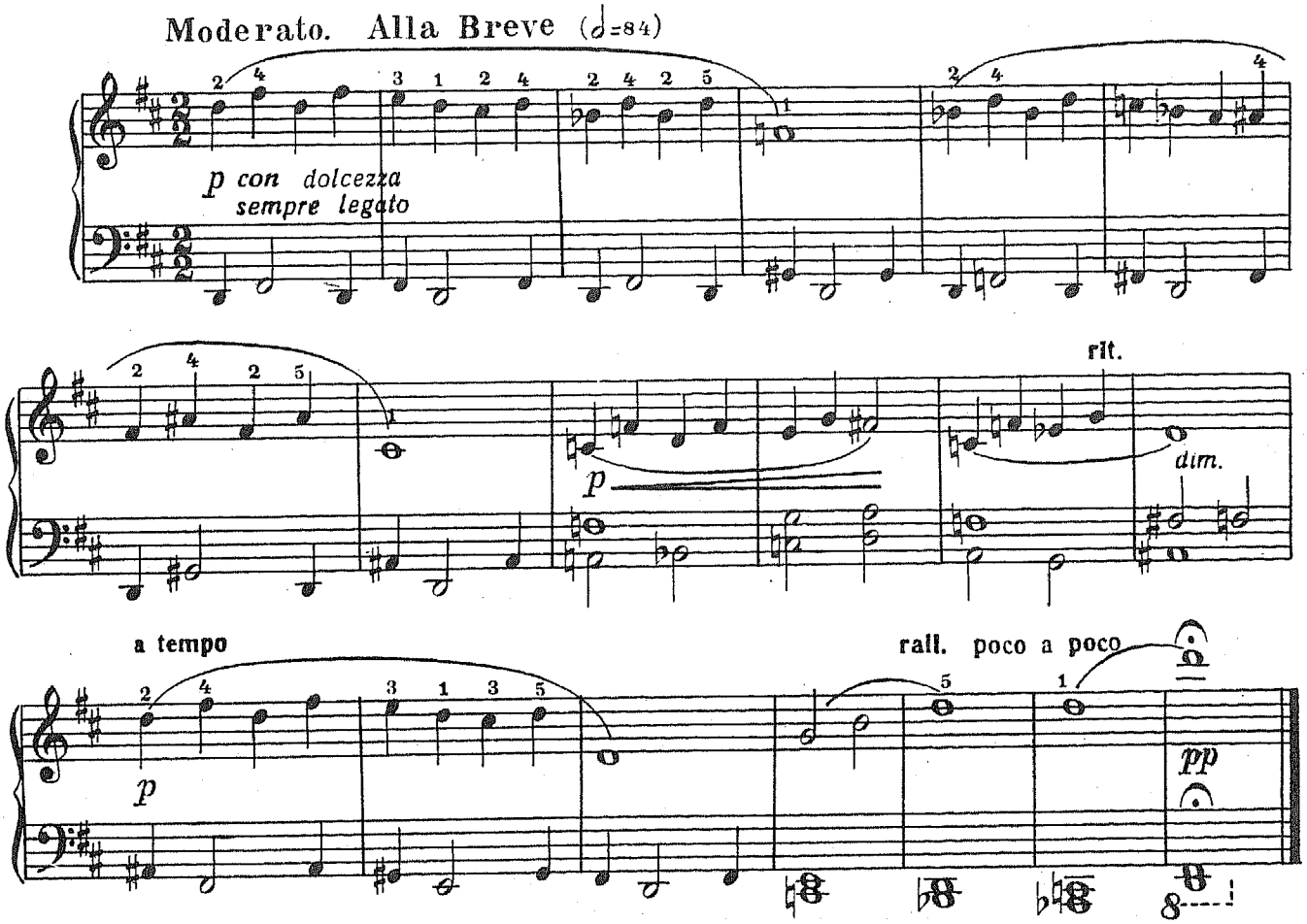
(хоровая)

Э. ЭКСАНИШВИЛИ
(Грузинская ССР)



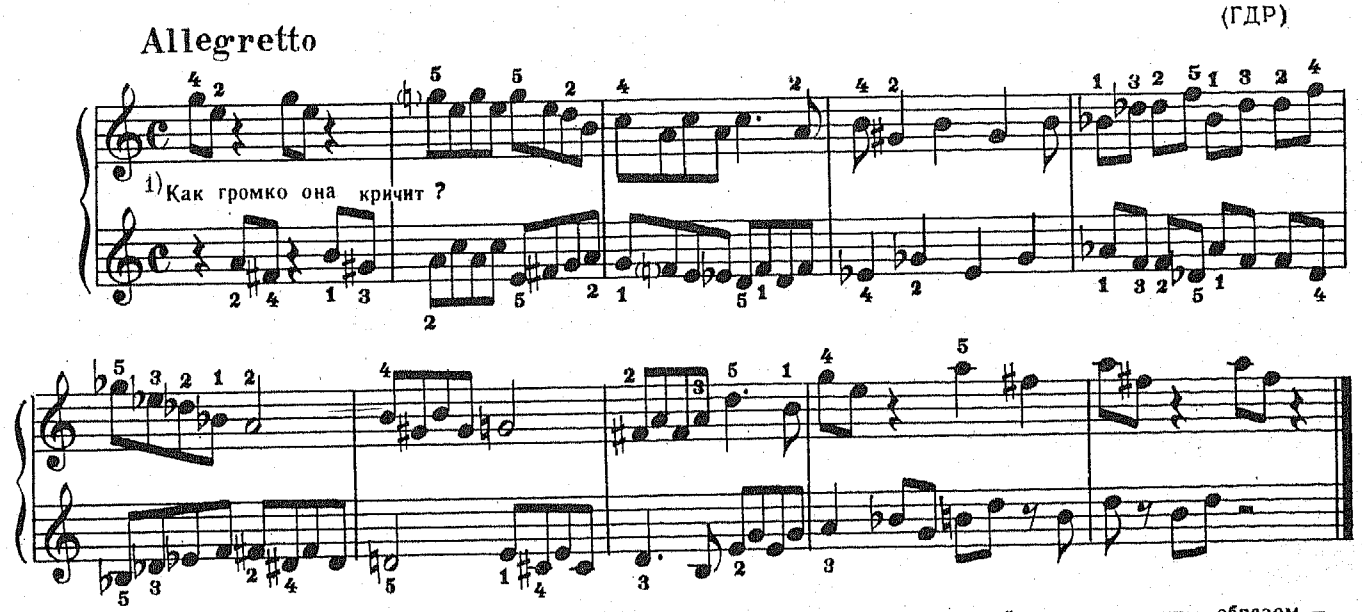
ВЕЧЕРНЯЯ ПРОГУЛКА

Р. ЛЕДЕНЕВ



КУКУШКА

М. БУТТИНГ
(ГДР)

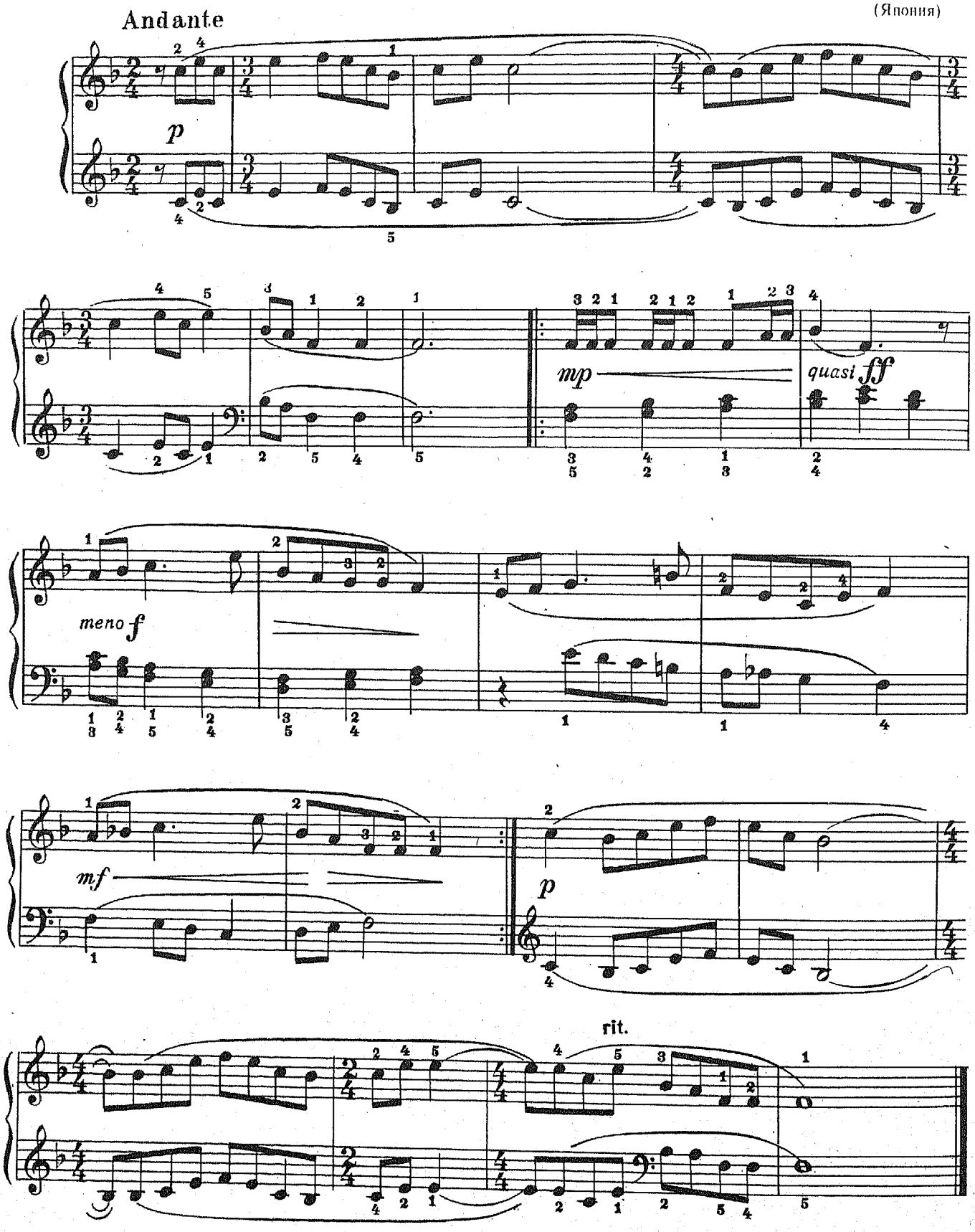


1) Фантазия ученика должна подсказать ему динамические оттенки исполнения этой пьесы и, таким образом — ответ на вопрос: «Как громко кричит кукушка?».

КУКОЛЬНАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ С ОСТРОВА ОКИНАВА

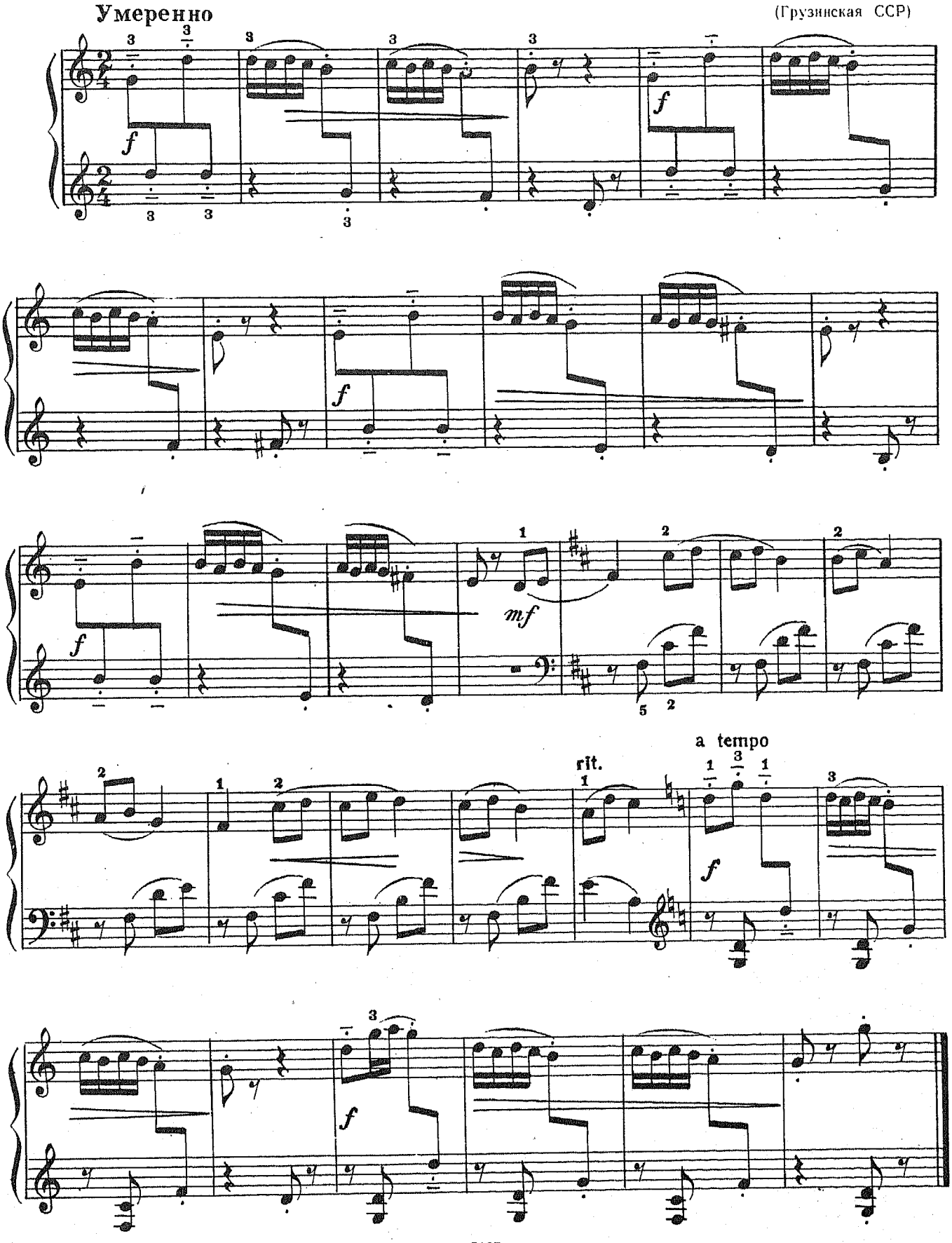
Х. ОКУМУРА

(Япония)



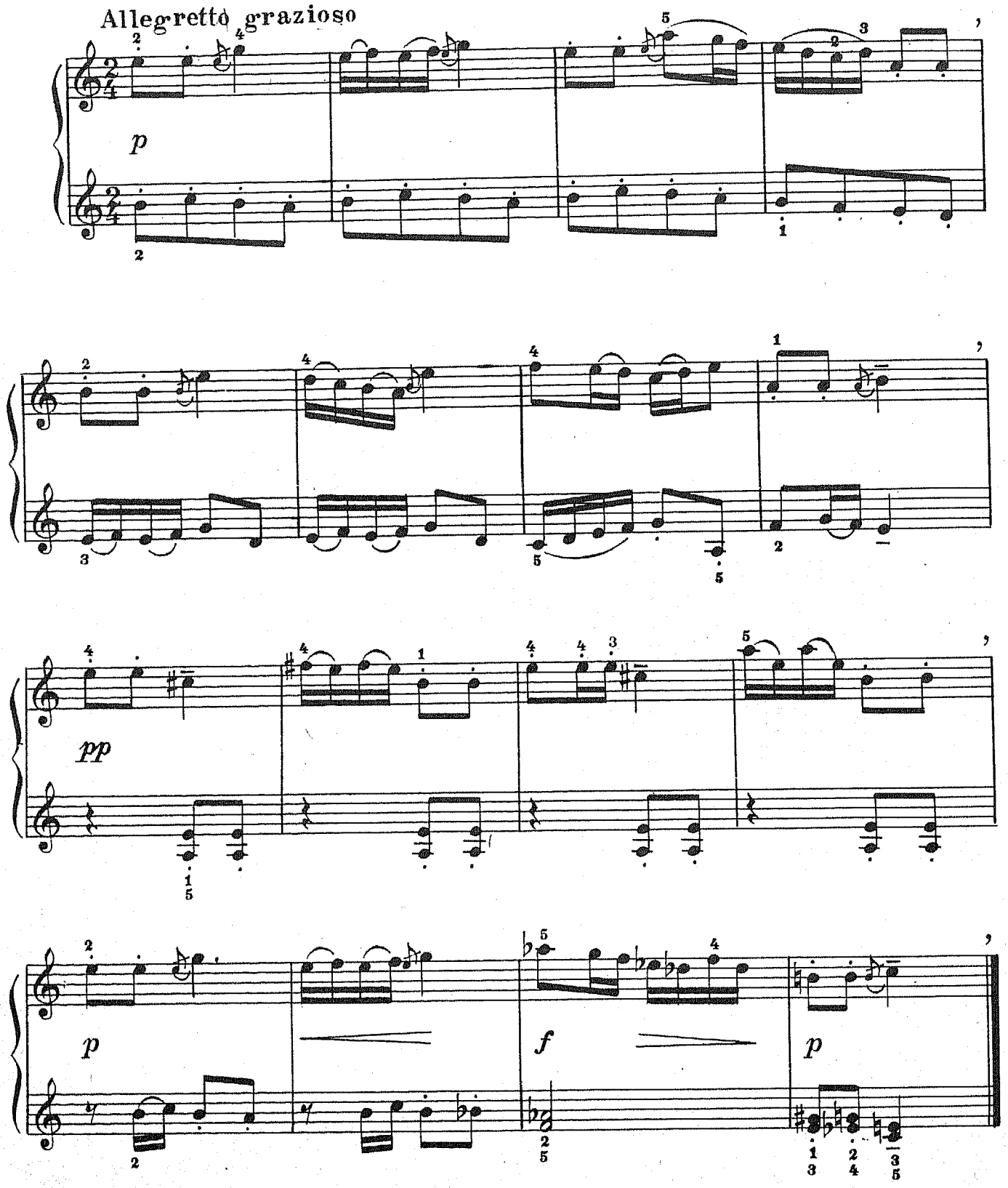
ДЯТЕЛ

В. ЦАГАРЕЙШВИЛИ
(Грузинская ССР)



ДЕТСКАЯ ПЬЕСА

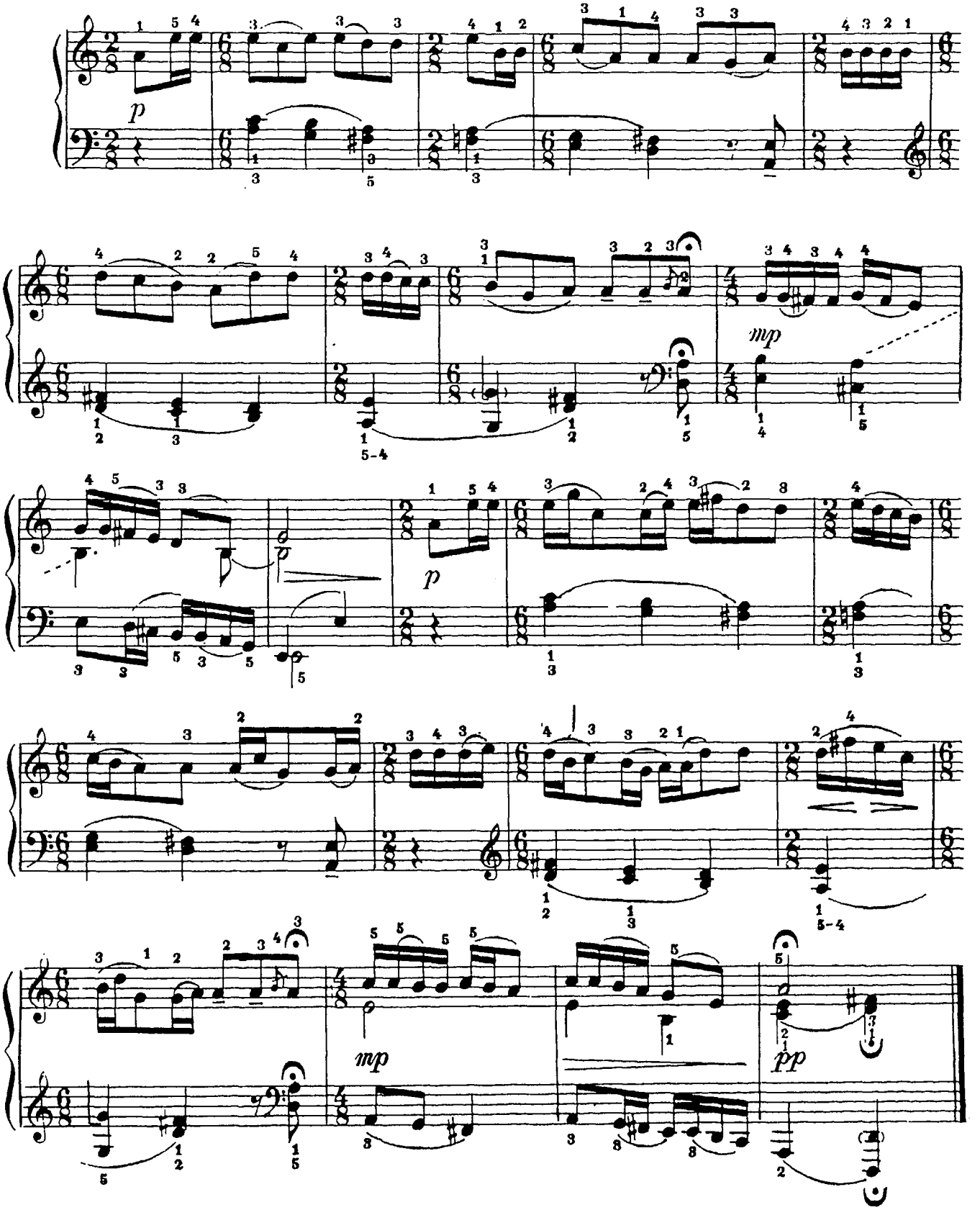
Э. ТОХ.
(Австрия)



ПЬЕСА
НА ЭСТОНСКУЮ НАРОДНУЮ ТЕМУ

Х. ЭЛЛЕР
(Эстонская ССР)

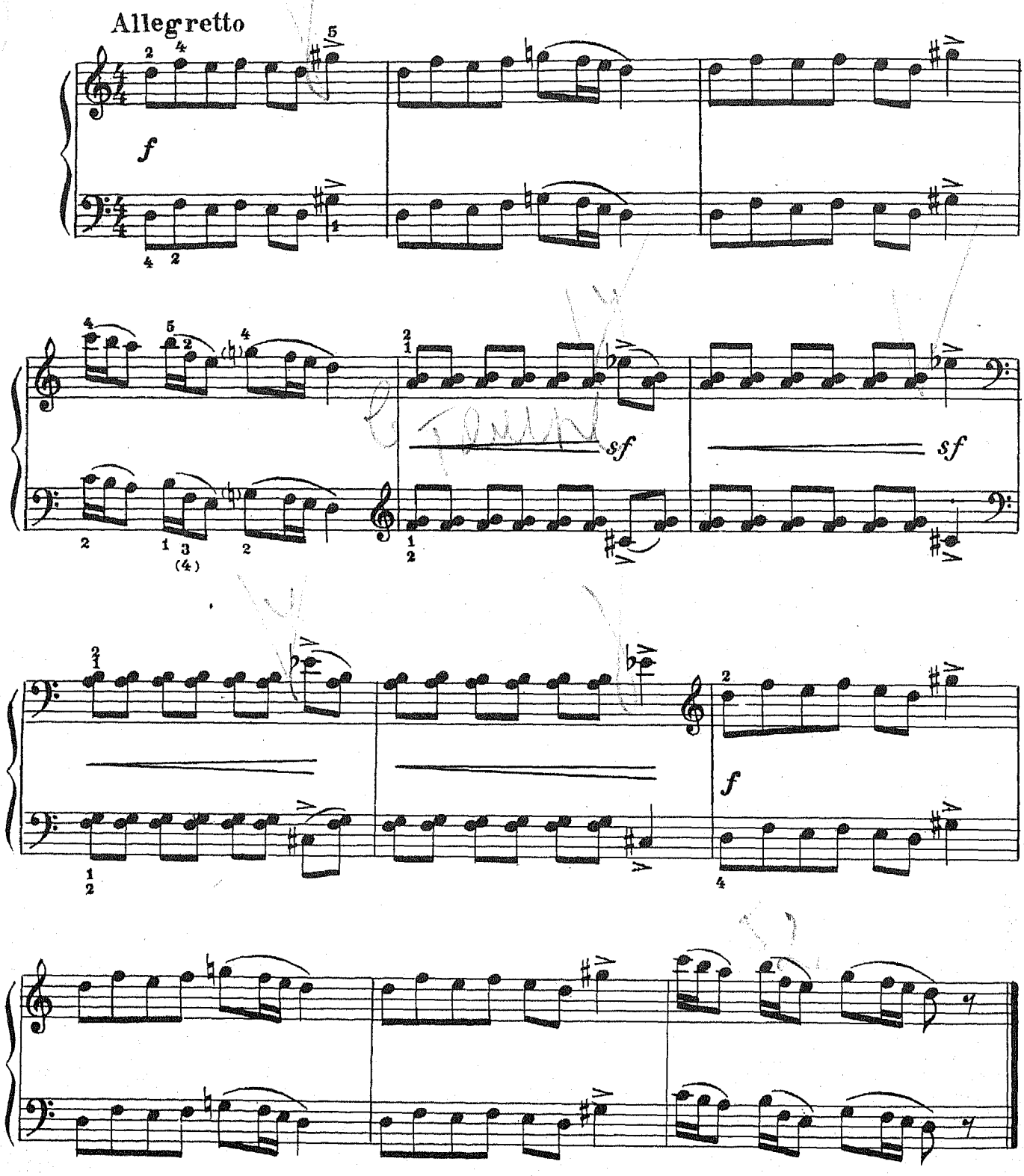
Andantino



ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ

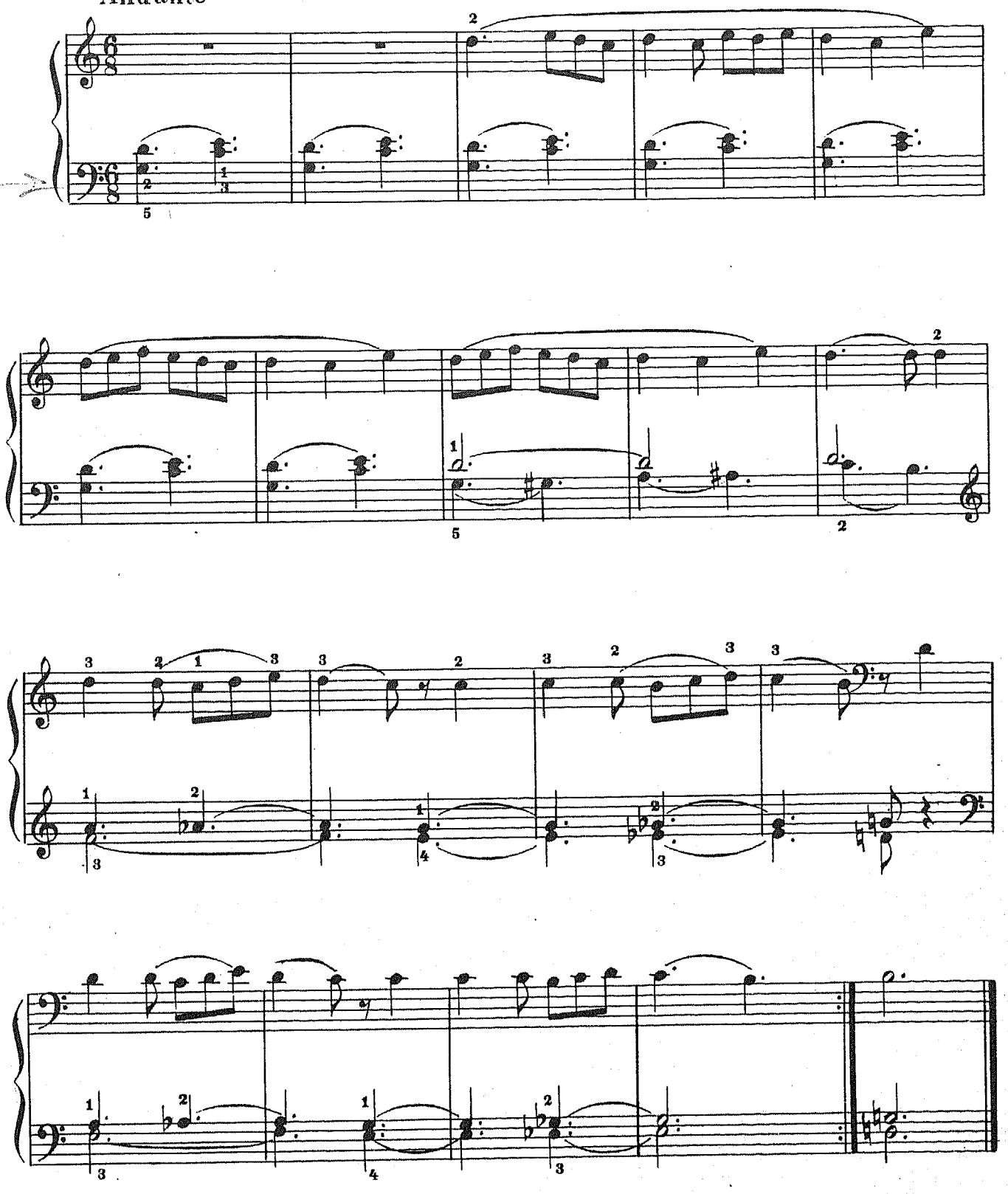
1.

В. АДИГЕЗАЛОВ
(Азербайджанская ССР)



2.

Andante

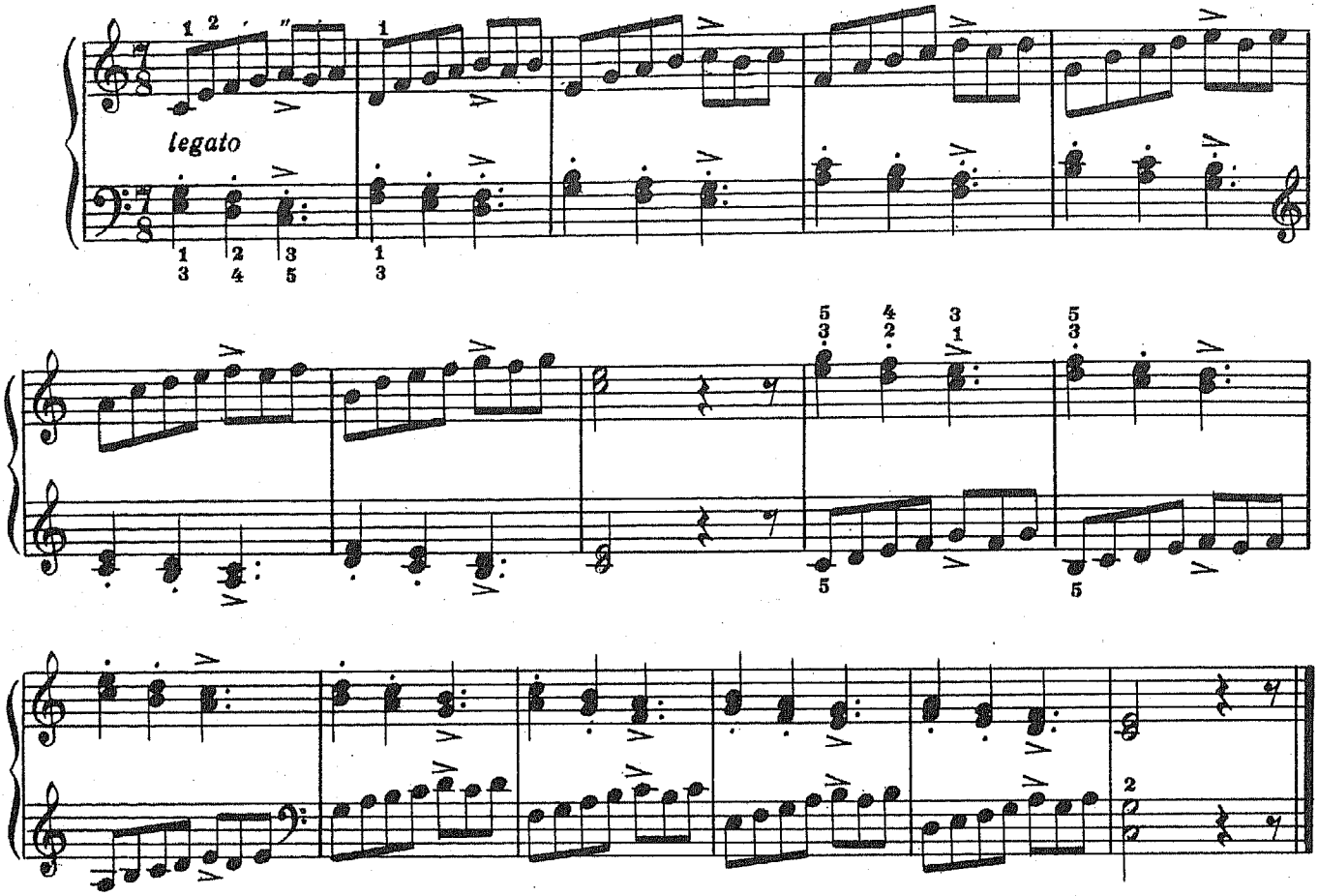


ПЬЕСЫ В БОЛГАРСКИХ НАРОДНЫХ РИТМАХ

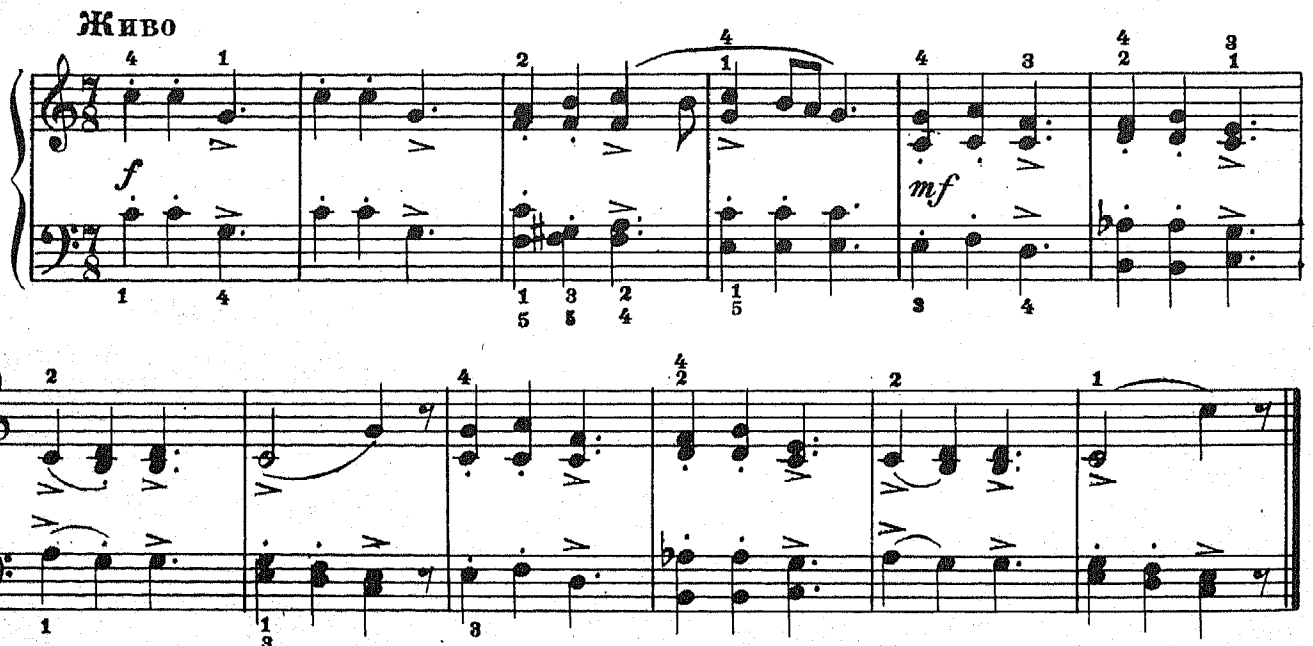
Размер $\frac{7}{8}$

Упражнение

А. СТОЯНОВ
(Болгария)

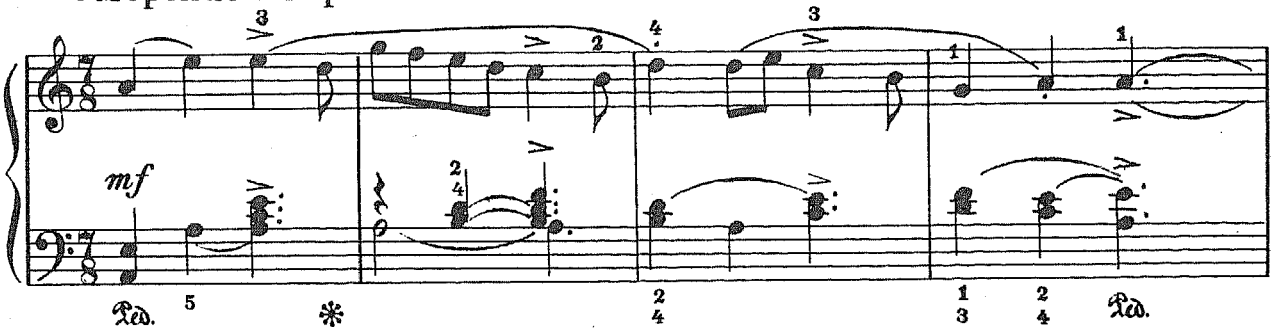


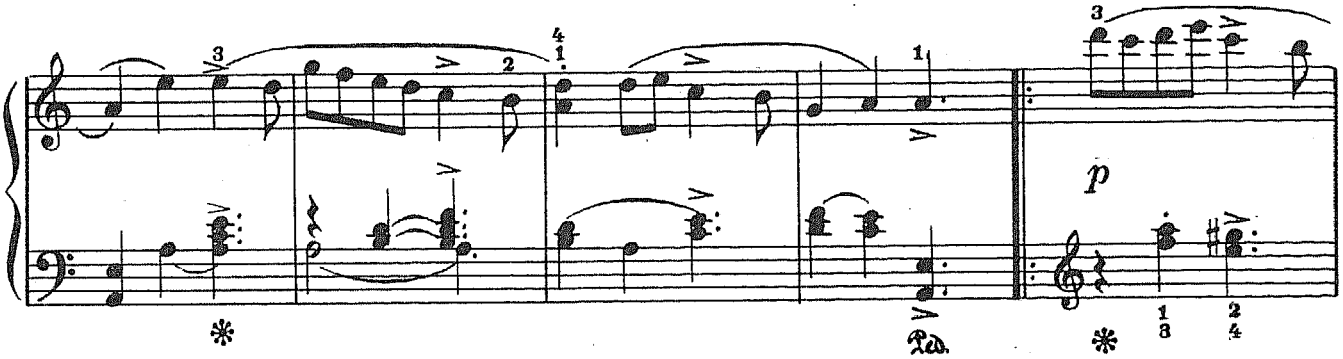
Народная песня

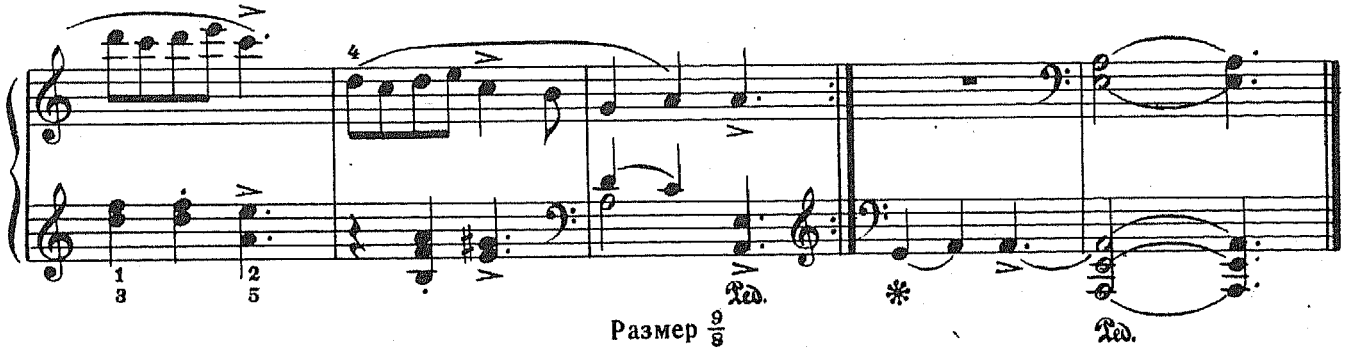


В деревне

Умеренно скоро



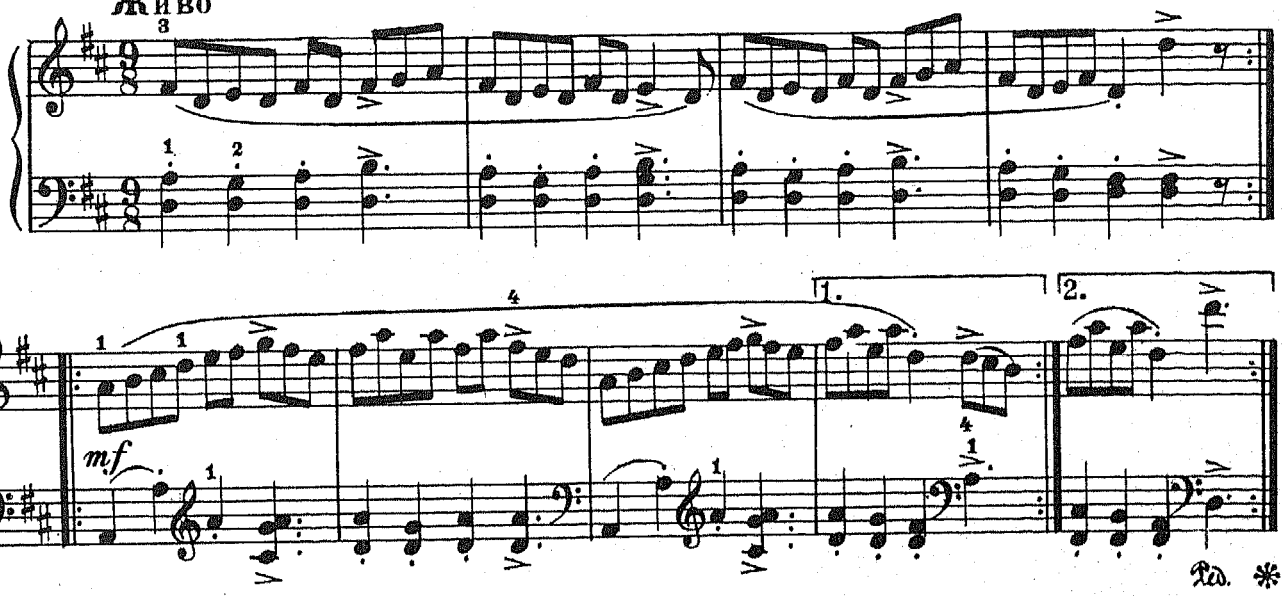




Размер $\frac{9}{8}$

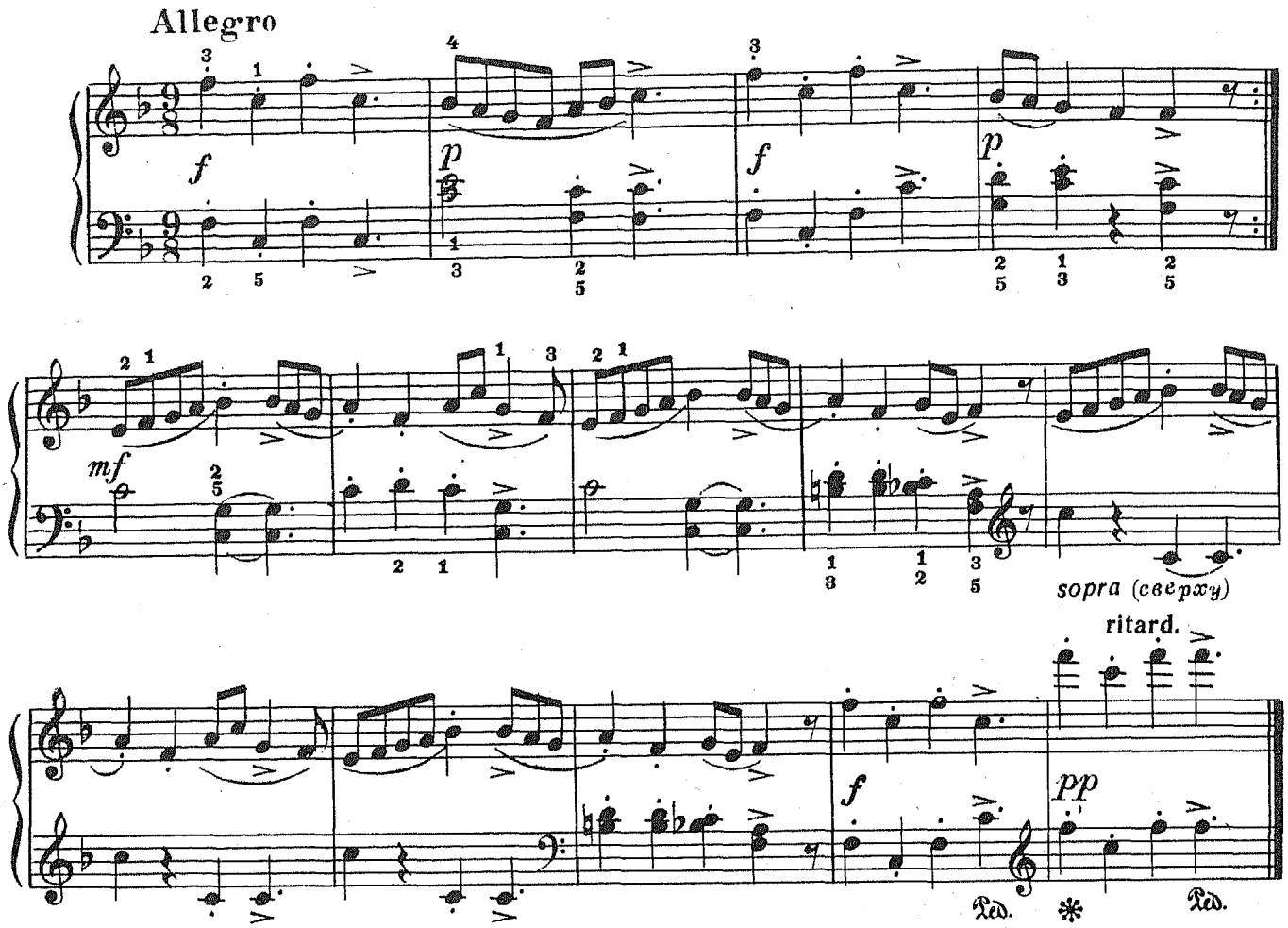
Этюд

Живо



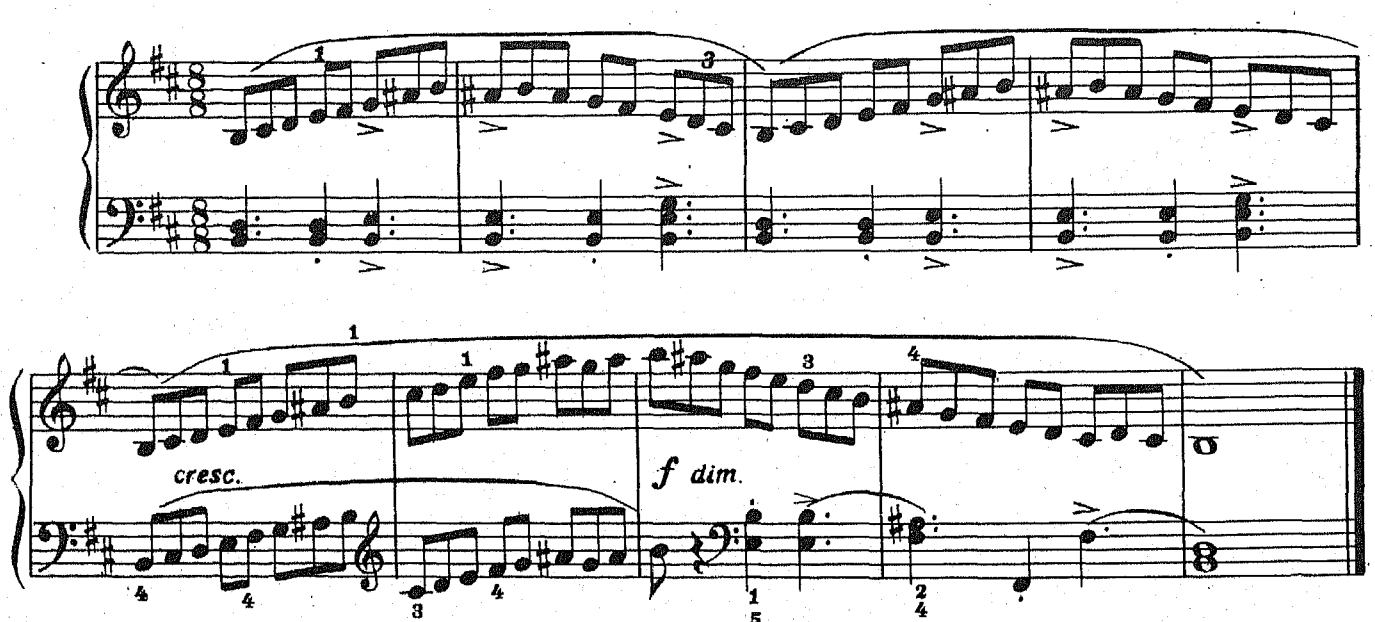
Быстрое хоро

(по Добри Христову)



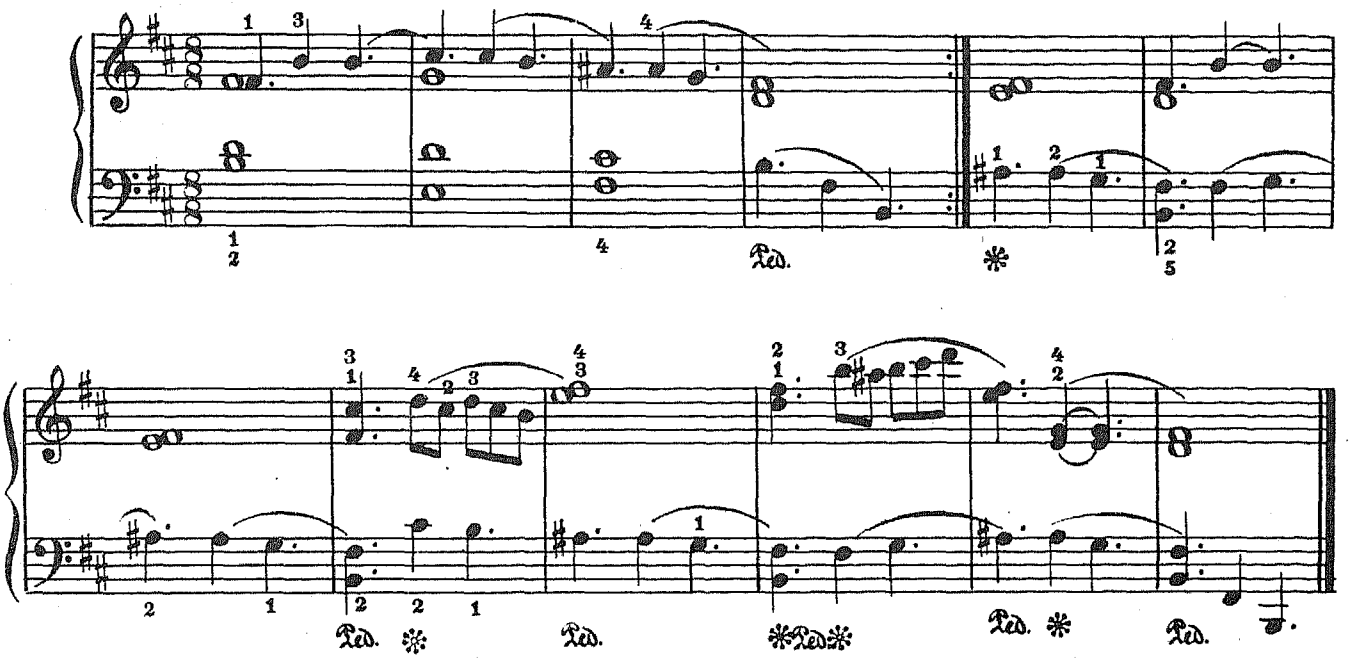
Размер $\frac{8}{8}$

Упражнение



Народная песня

Напевно



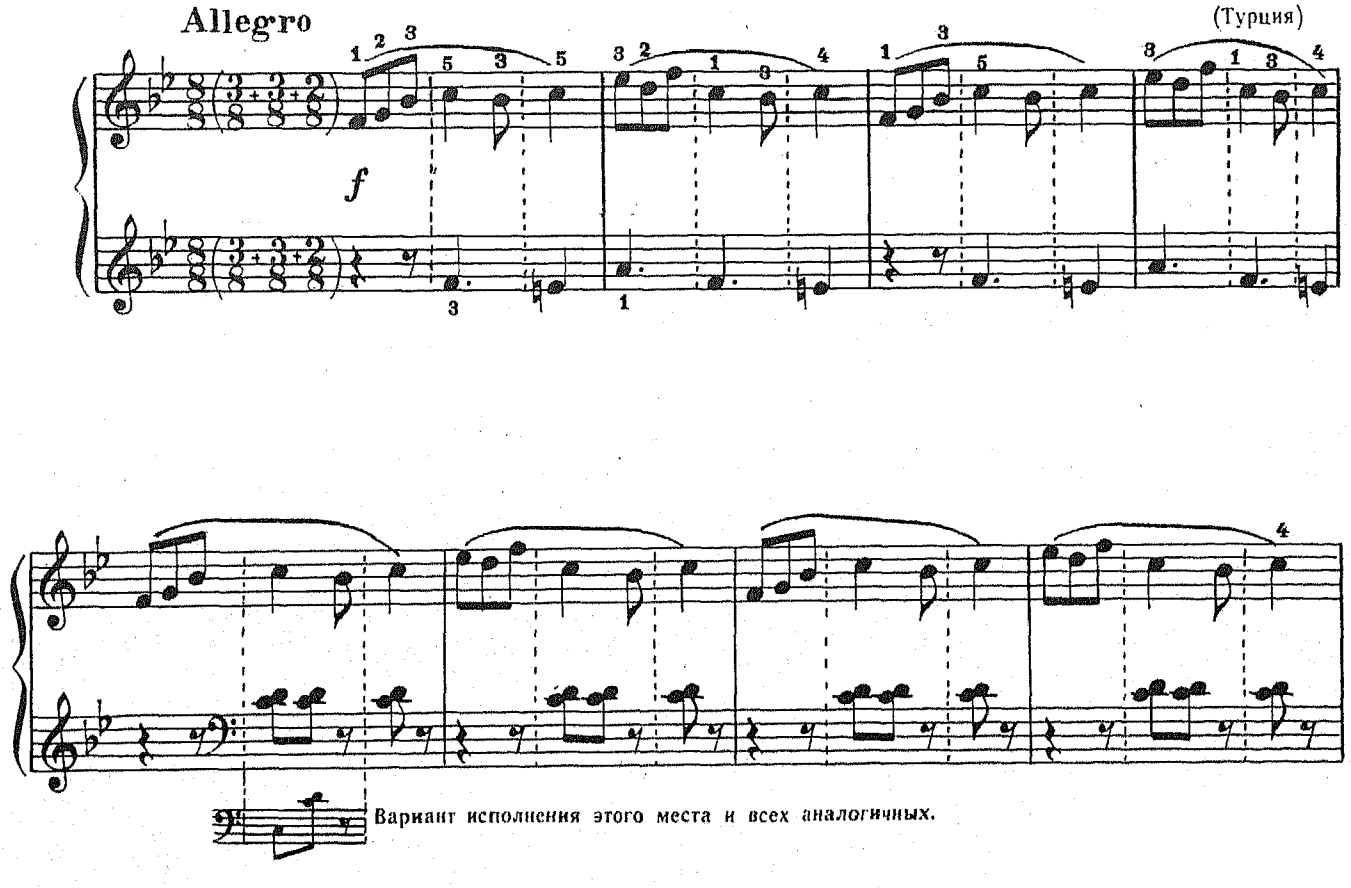
ИМПРОВИЗАЦИЯ

(Отрывок)

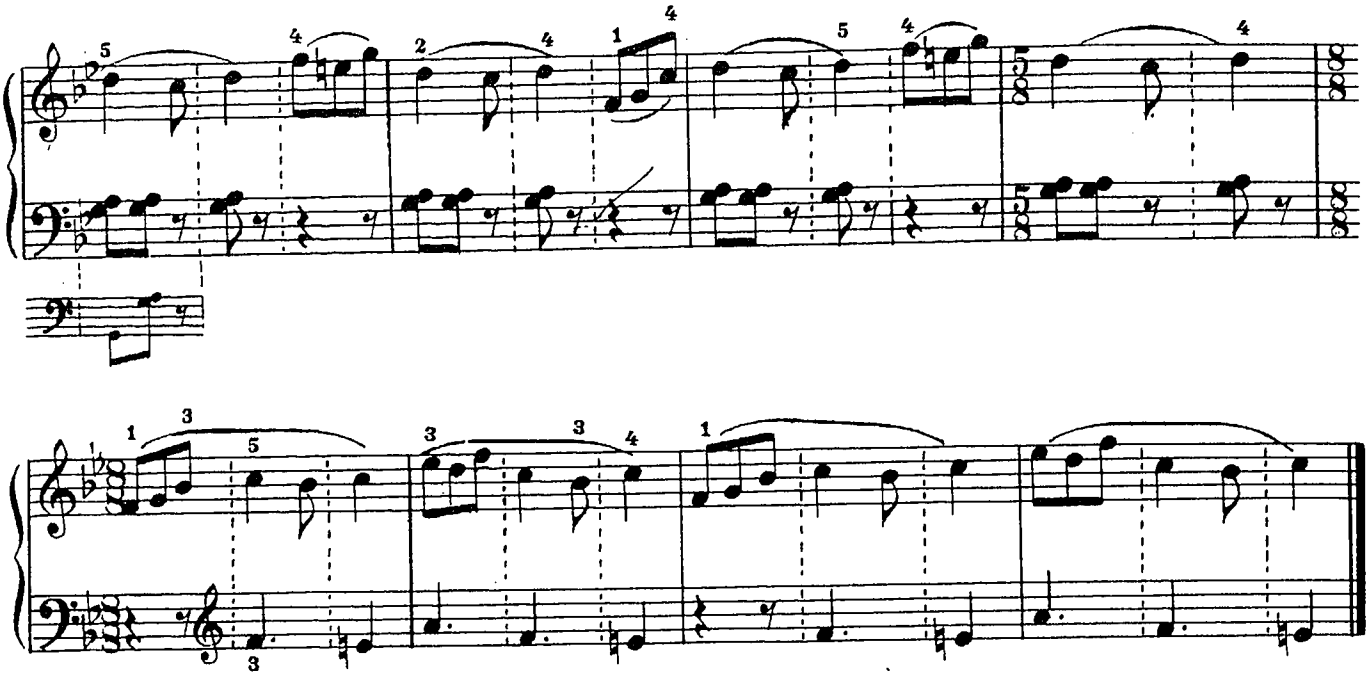
У. К. ЭРКИН

(Турция)

Allegro



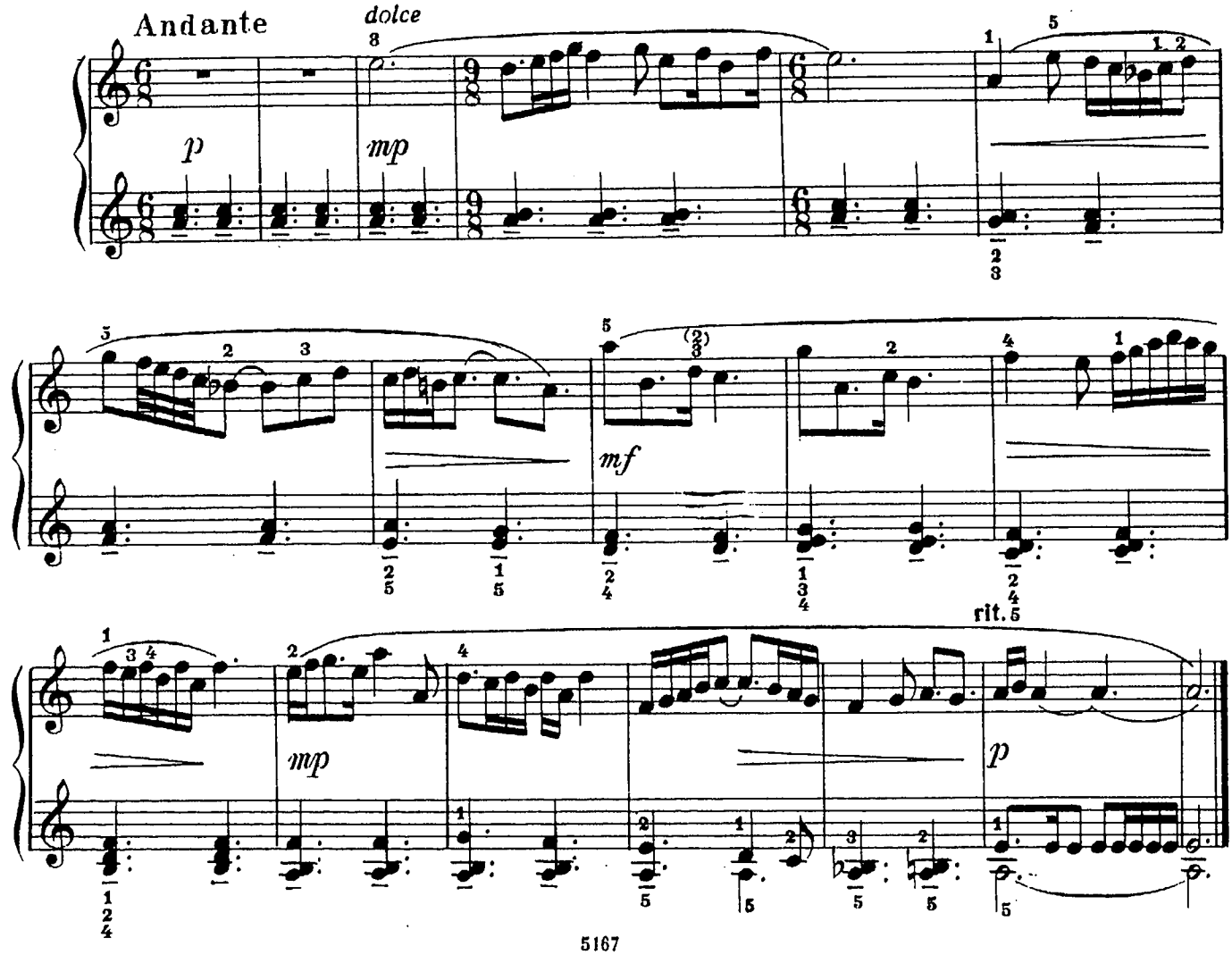
Вариант исполнения этого места и всех аналогичных.



АЛЬДОНСА

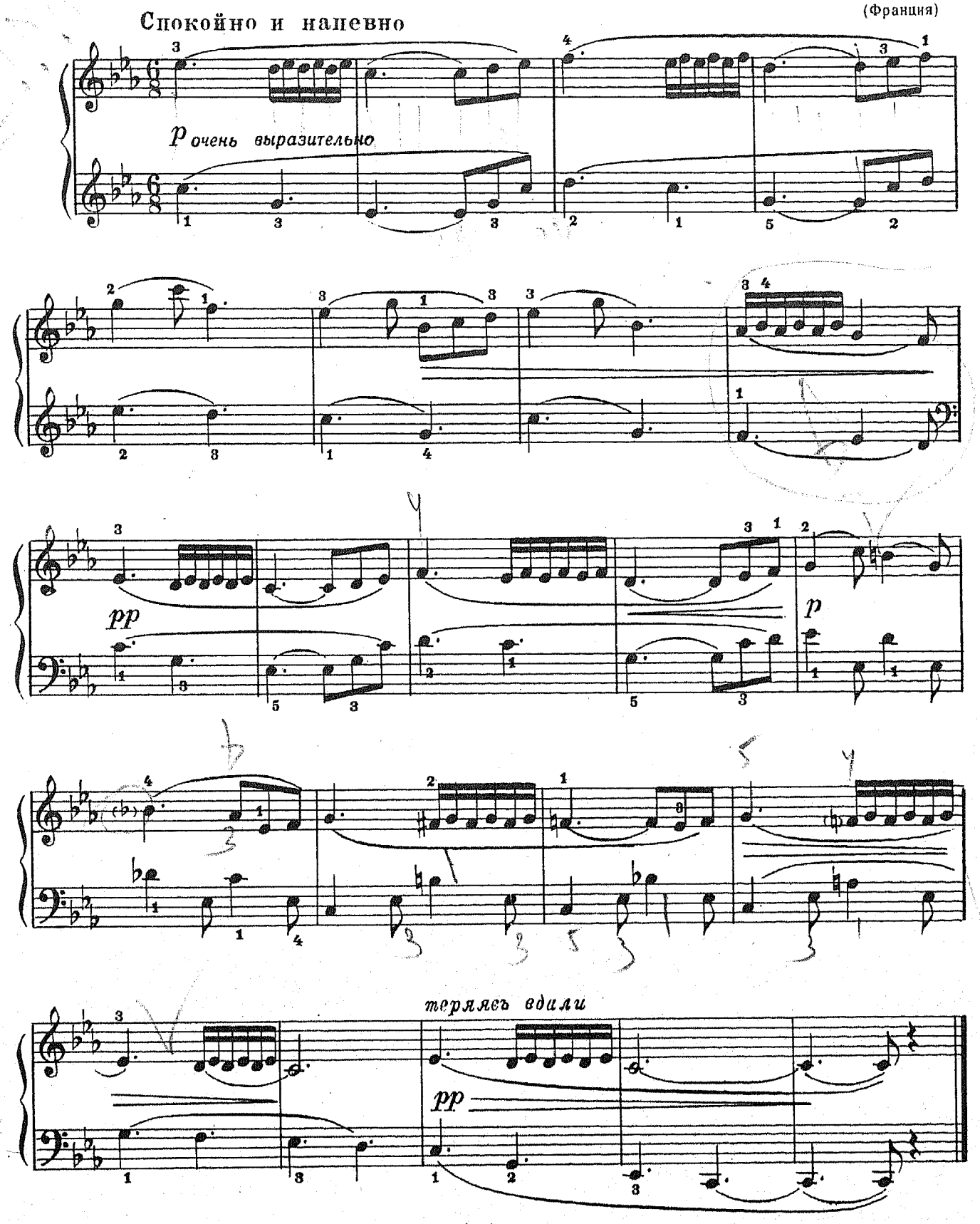
(отрывок из симфонического цикла «Дон Кихот»)

К. КАРАЕВ



ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ОХОТНИК

А. СОГЕ
(Франция)

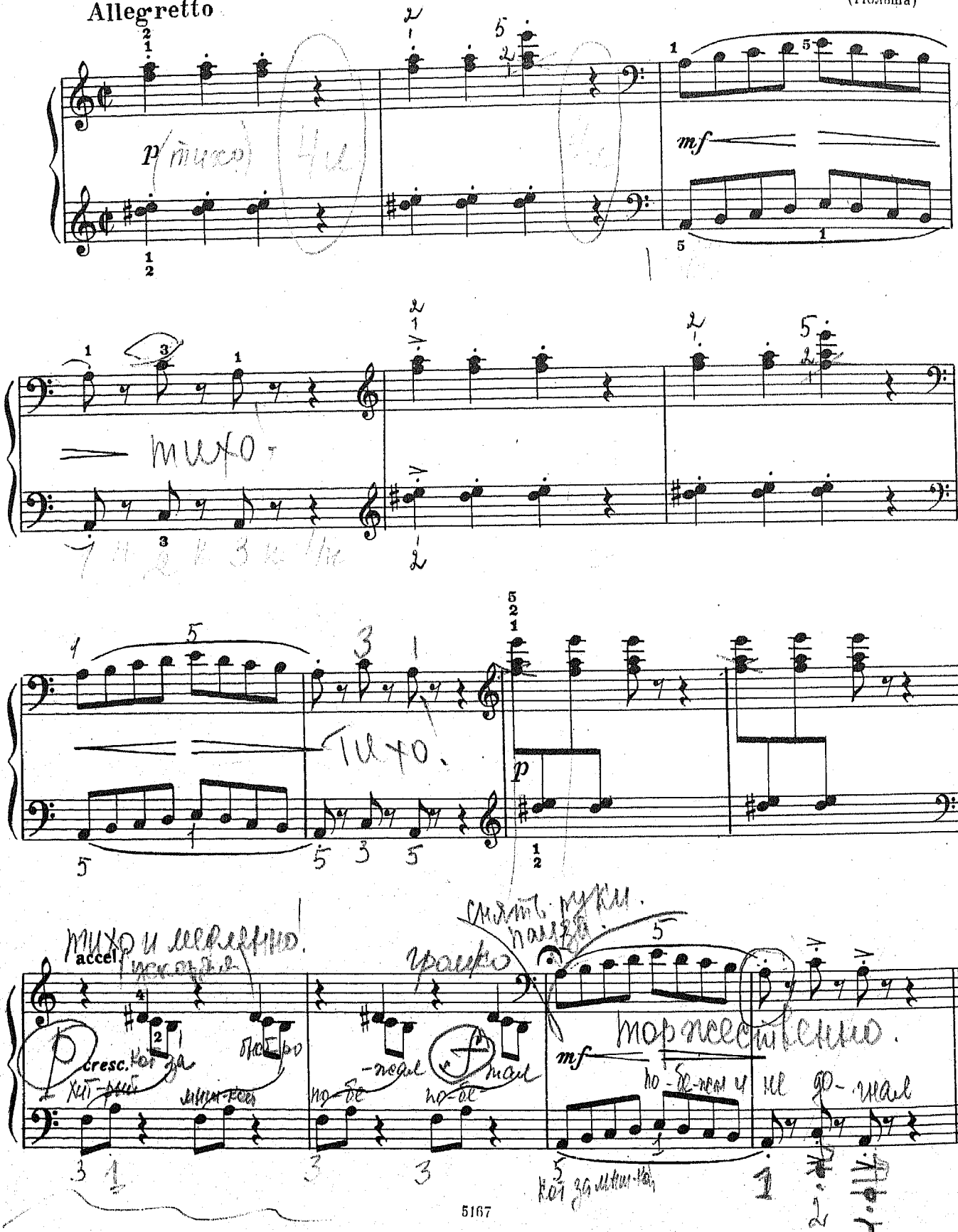


ДВЕ ПЬЕСЫ

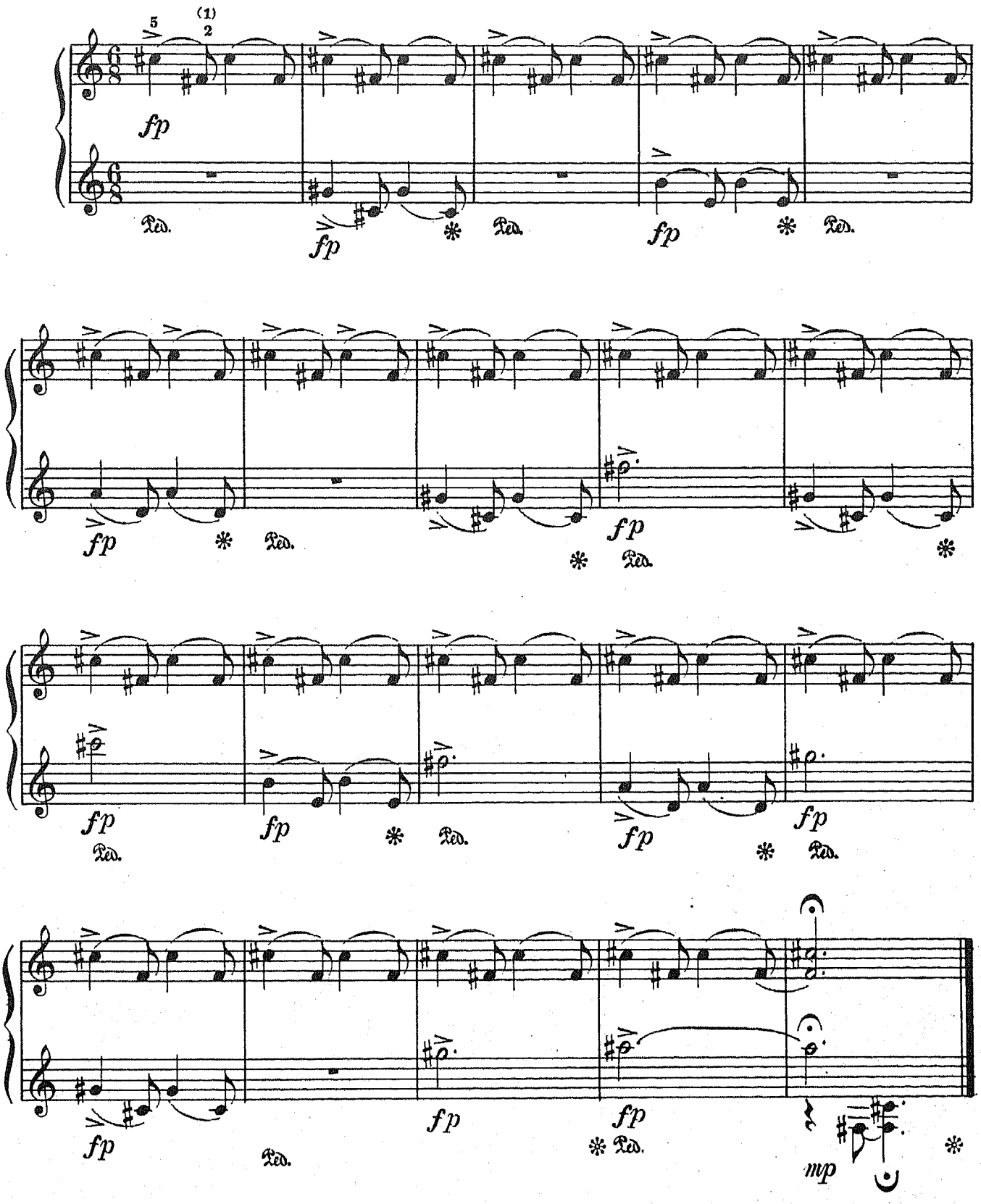
1. Кот и мышь

Ф. РЫБИЦКИЙ
(Польша)

Allegretto

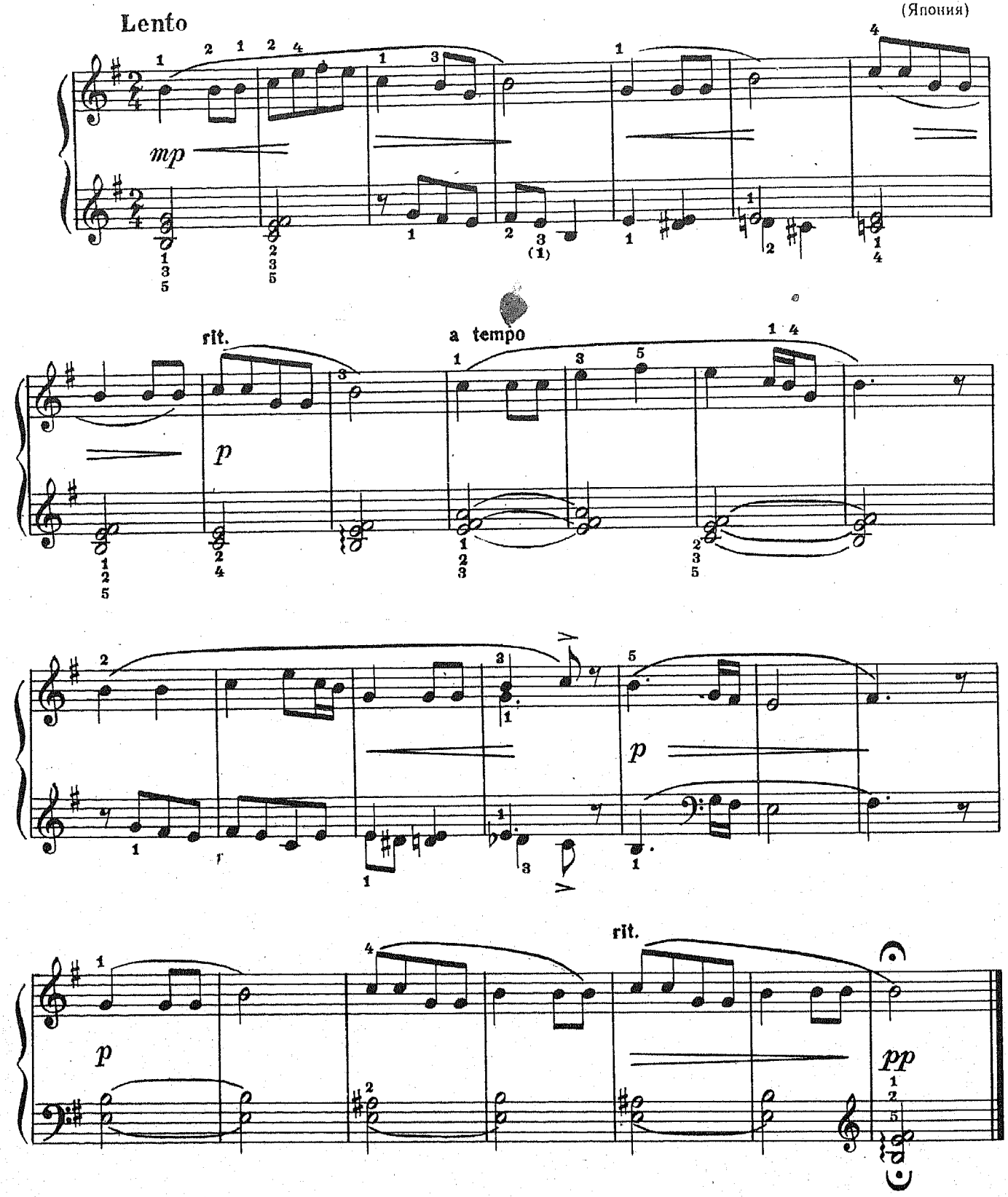


2. Звоны


5
(1)
2
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
fp
Ped.
mp

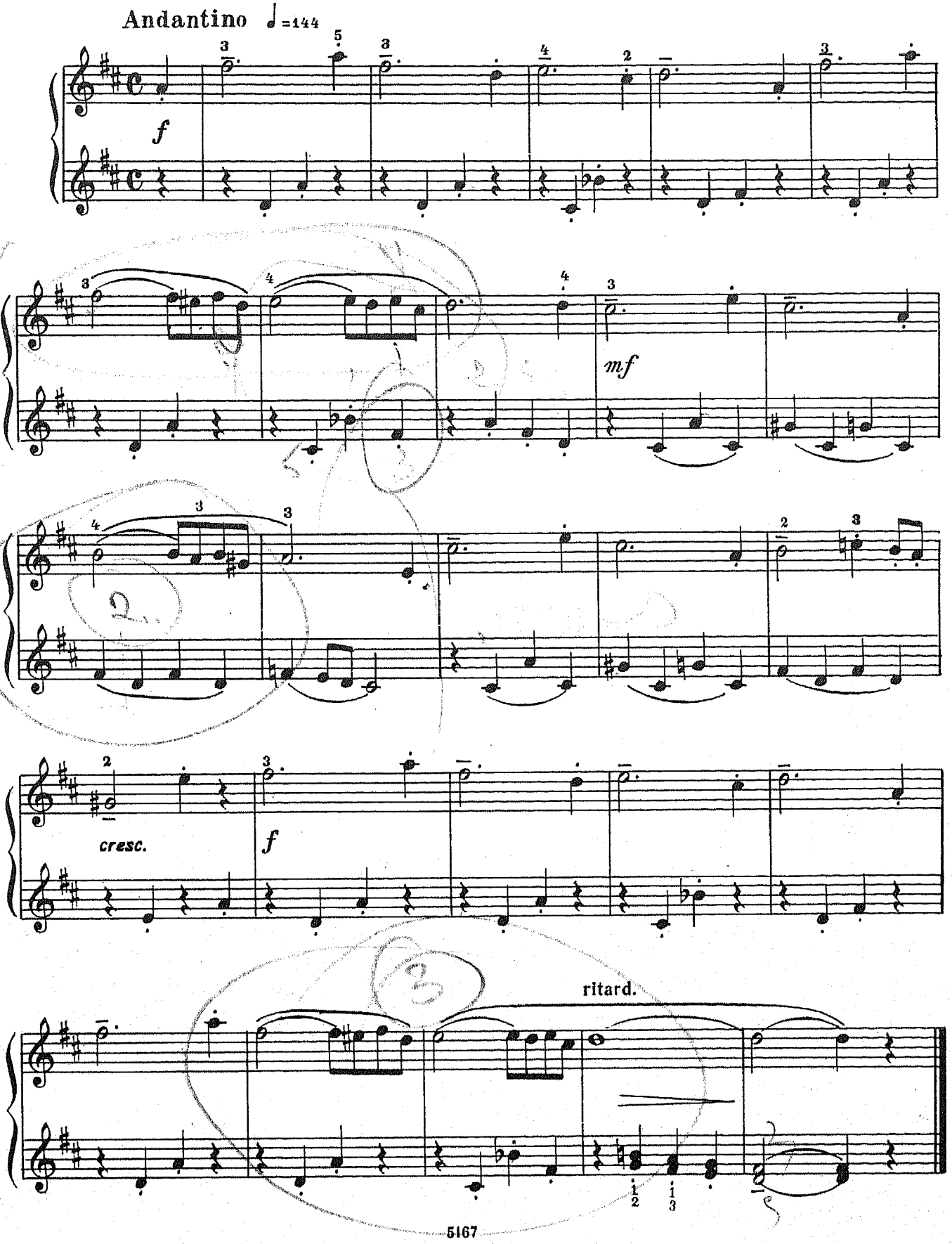
ЯПОНСКАЯ ДЕТСКАЯ ПЕСЕНКА

Х. ОКУМУРА
(Япония)



СКАКАЛКА

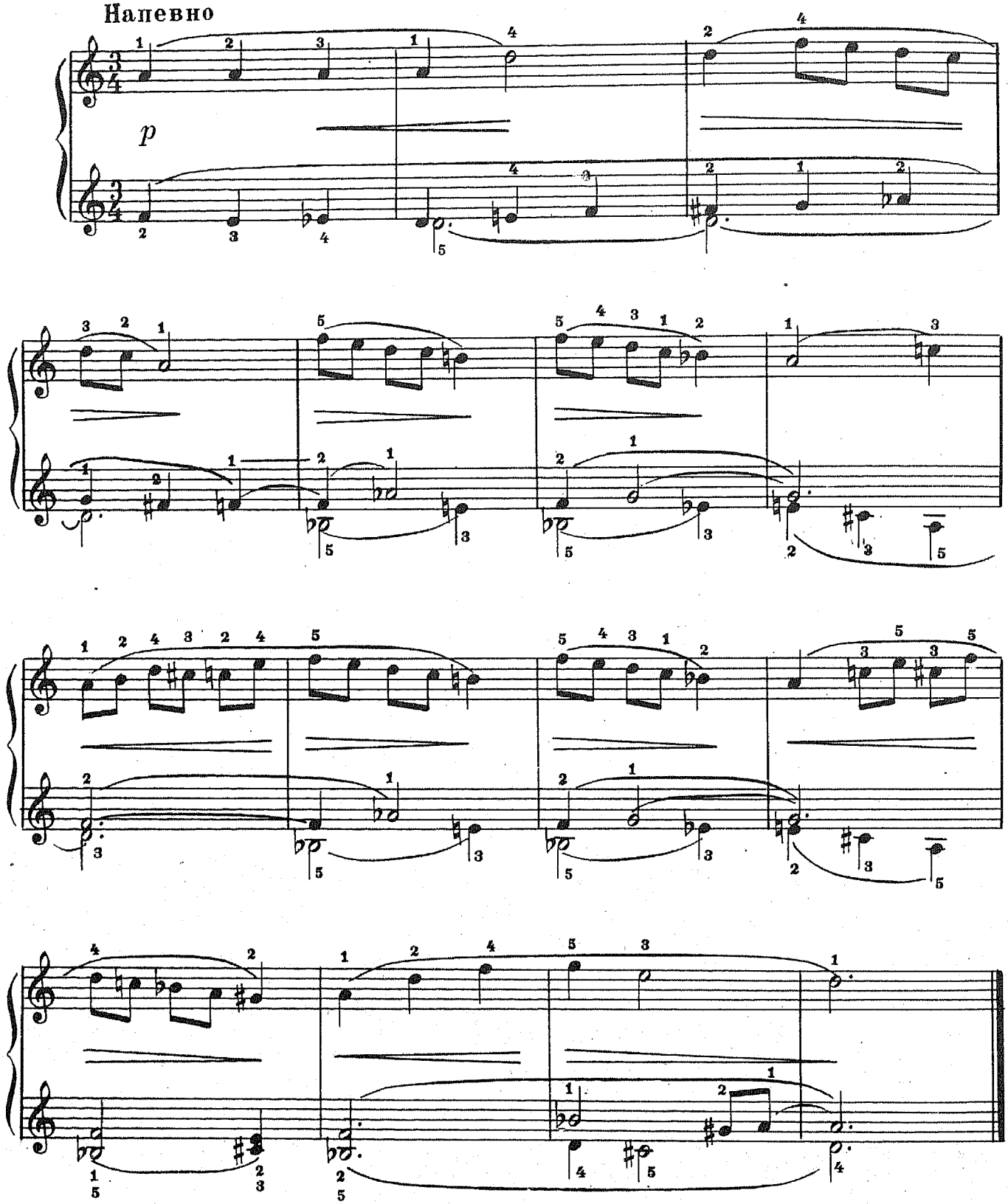
А. ХАЧАТУРЯН



ПЕСЕНКА

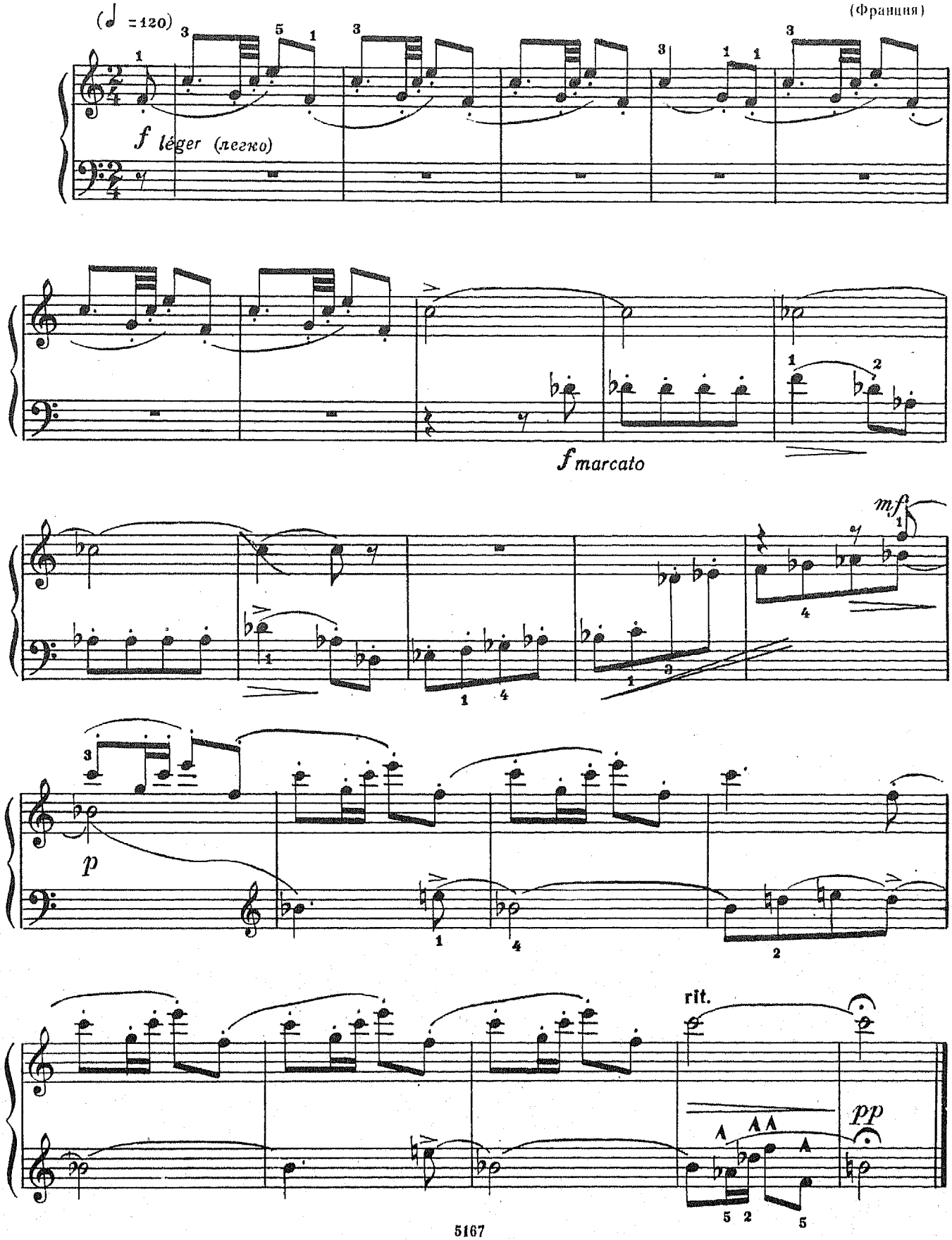
К. СЕРОЦКИЙ
(Польша)

Напевно



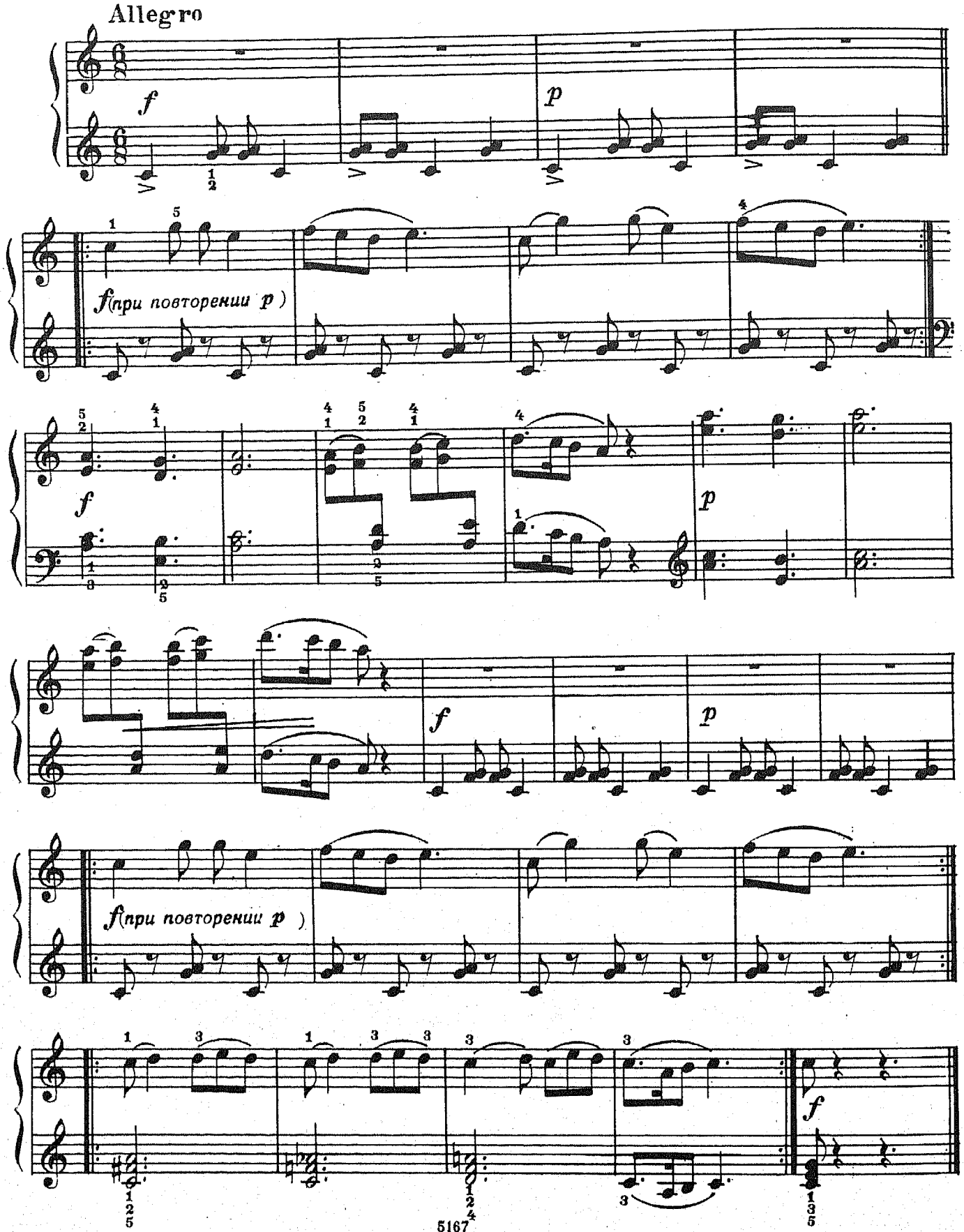
ПРОБУЖДЕНИЕ МАЛЕНЬКОГО СОЛДАТИКА

А. ТОМАЗИ
(Франция)



ПЬЕСА

В. АДИГЕЗАЛОВ
(Азербайджанская ССР)

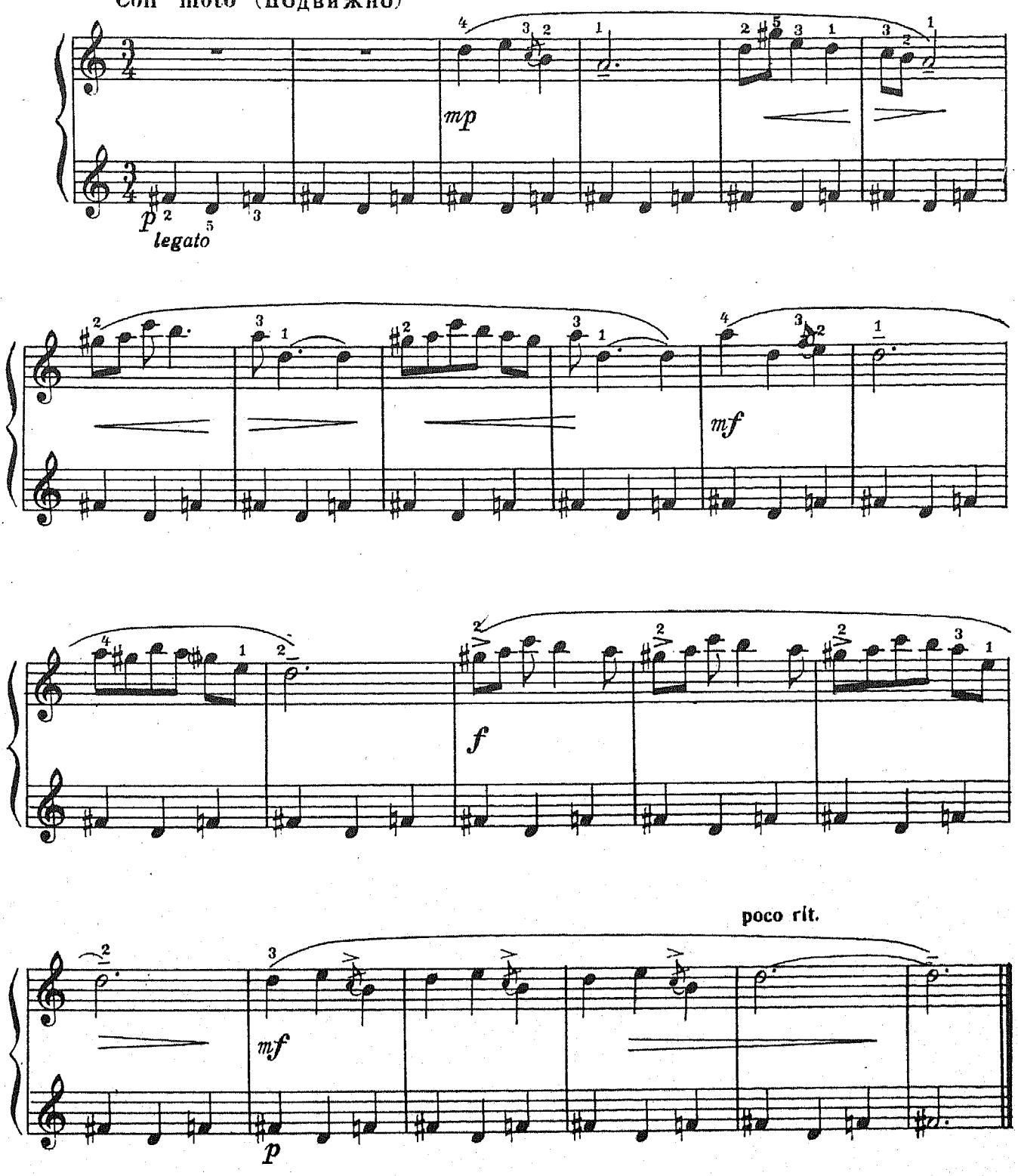


ТРИ ПЬЕСЫ

1. Остинато

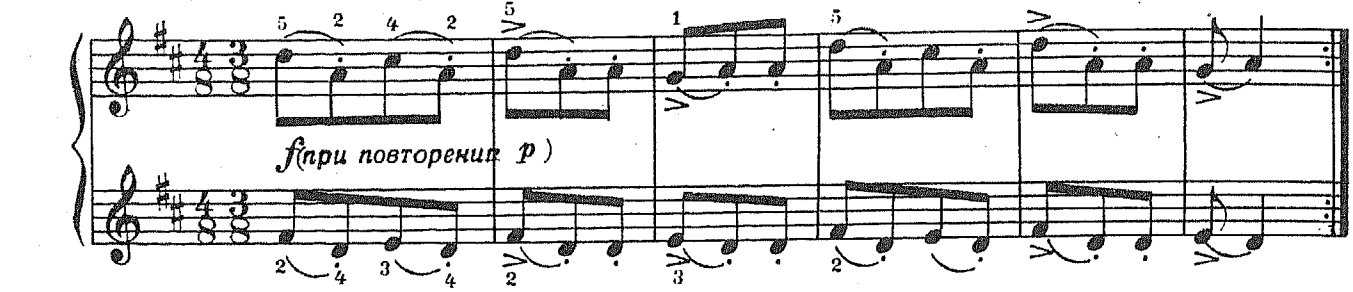
К. СЛАВИЦКИЙ
(Чехословакия)

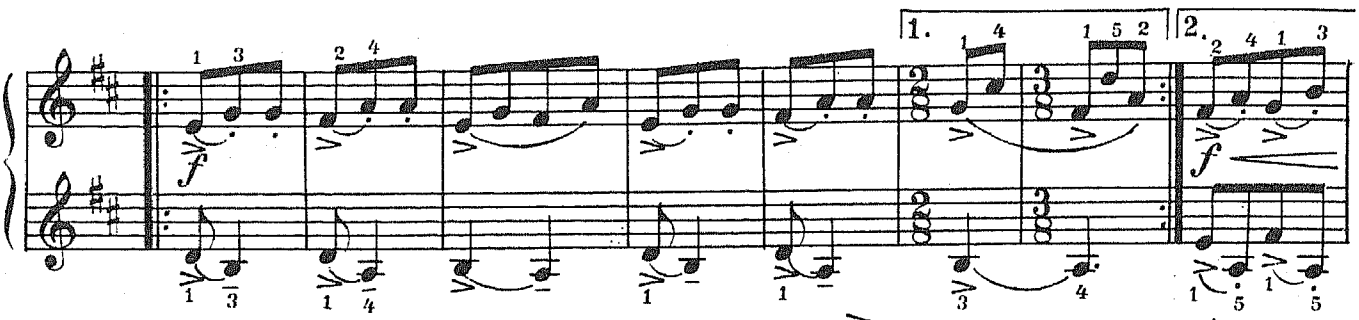
Con moto (Подвижно)

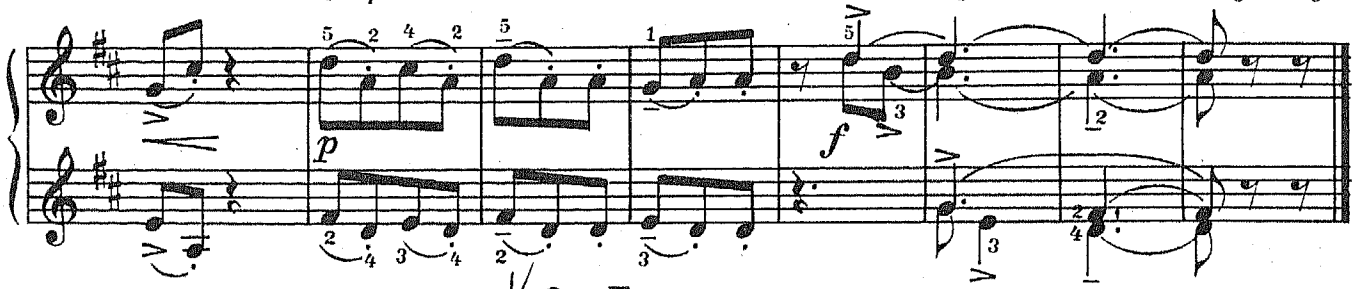


2. Детский утренник

Poco vivo (Довольно живо)

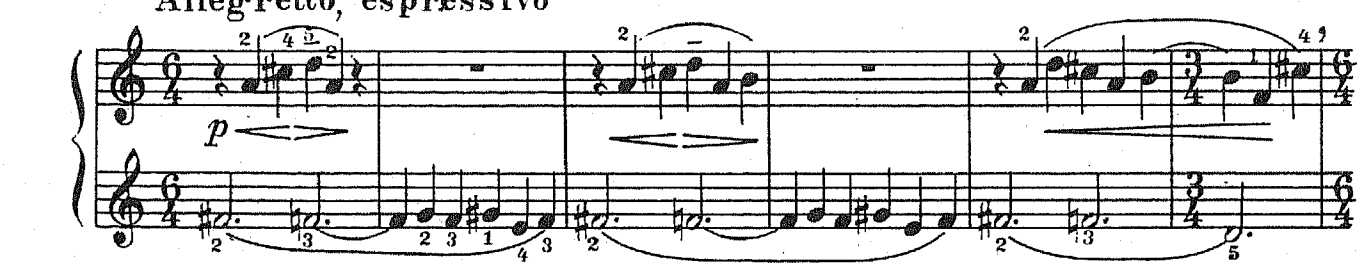


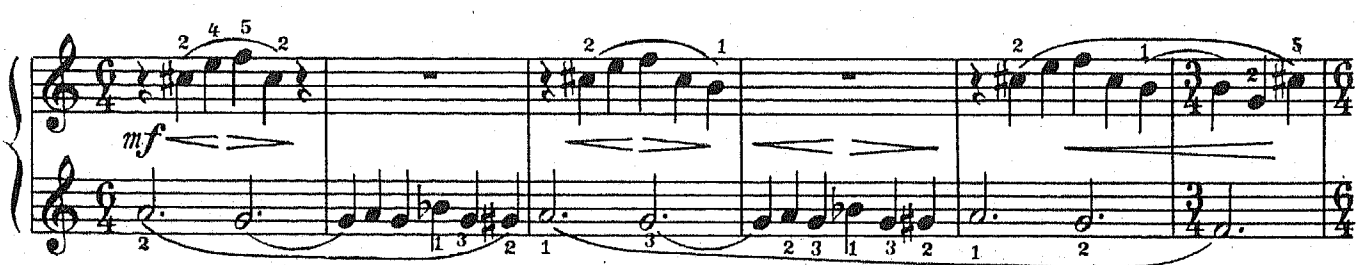


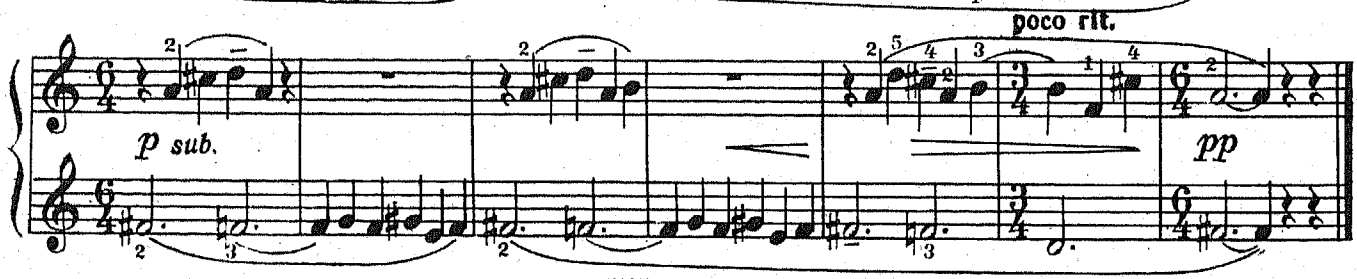


3. Грусть

Allegretto, espressivo





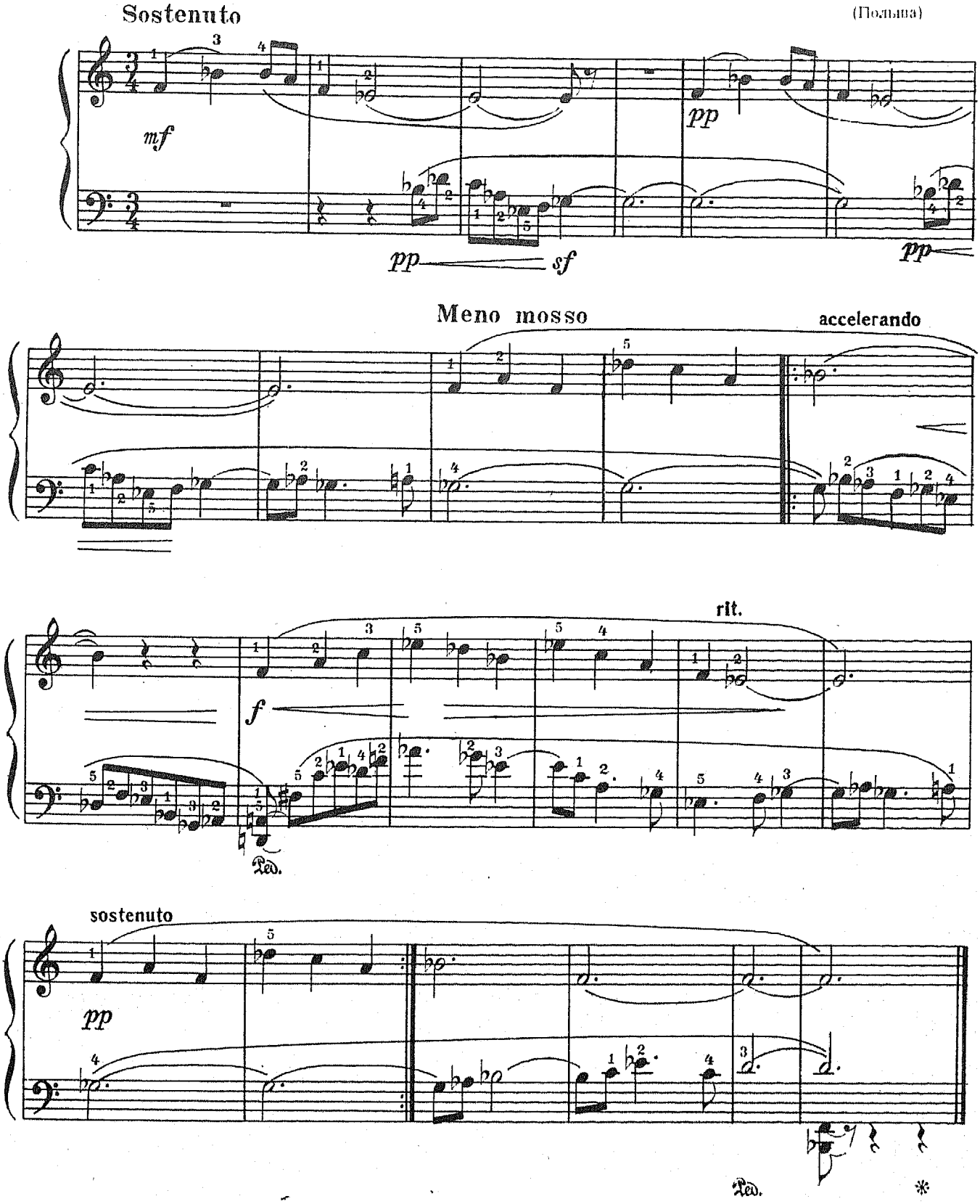


ДВЕ ПОЛЬСКИЕ НАРОДНЫЕ МЕЛОДИИ

1. Во поле липенька

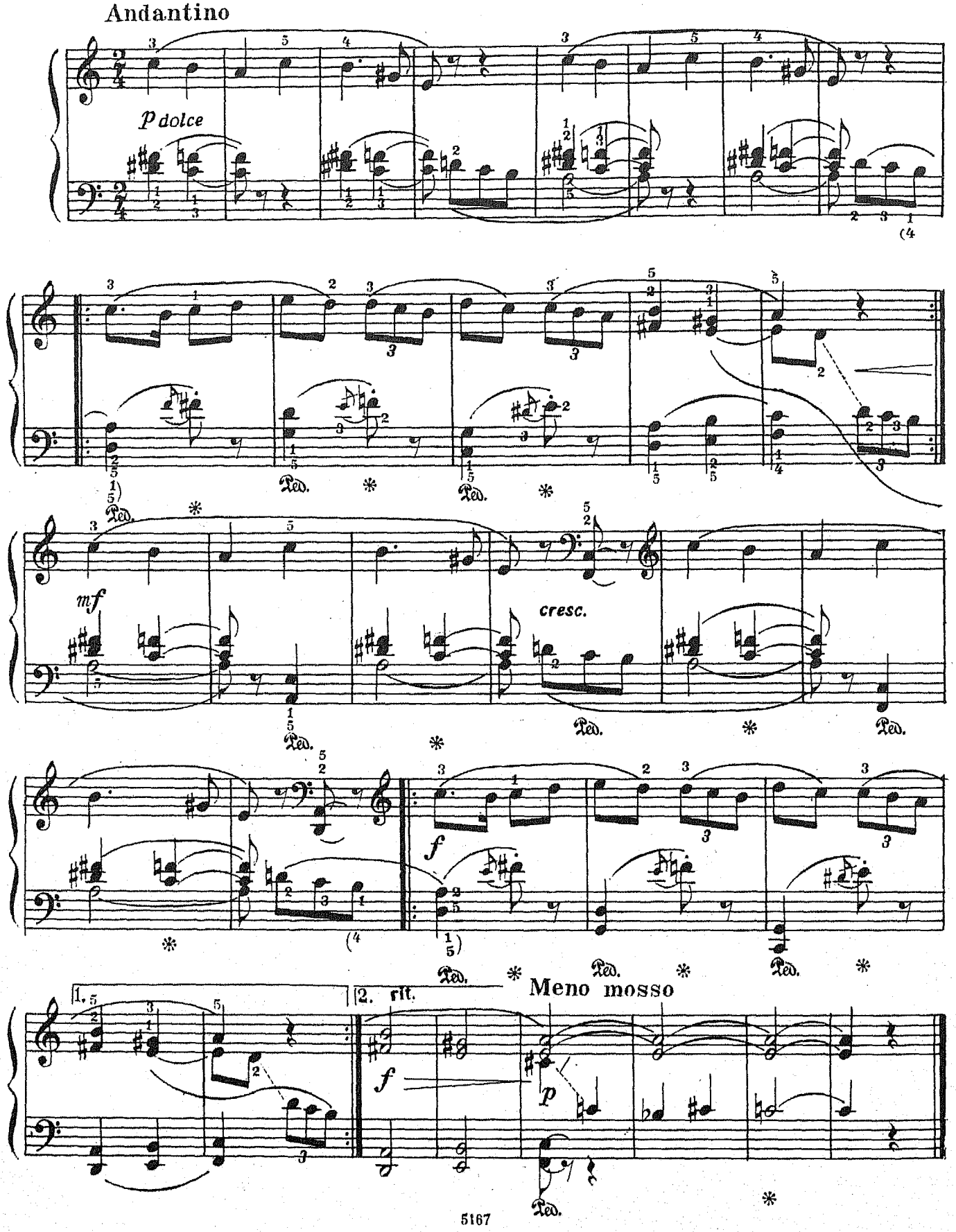
(мазурская песня)

В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ
(Польша)



2. Гусак

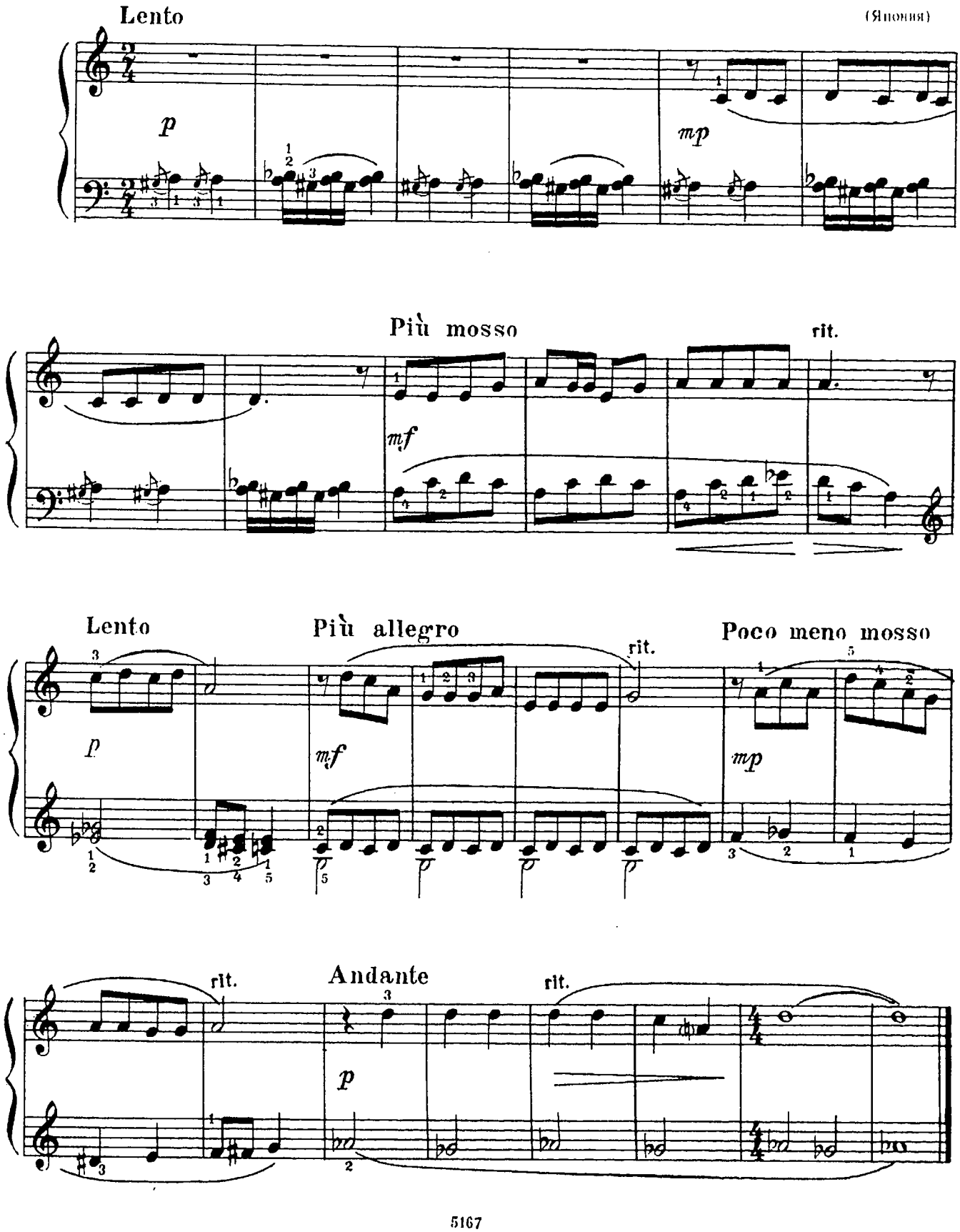
(силезский танец)



ДОЖДИК

(японская детская песенка)

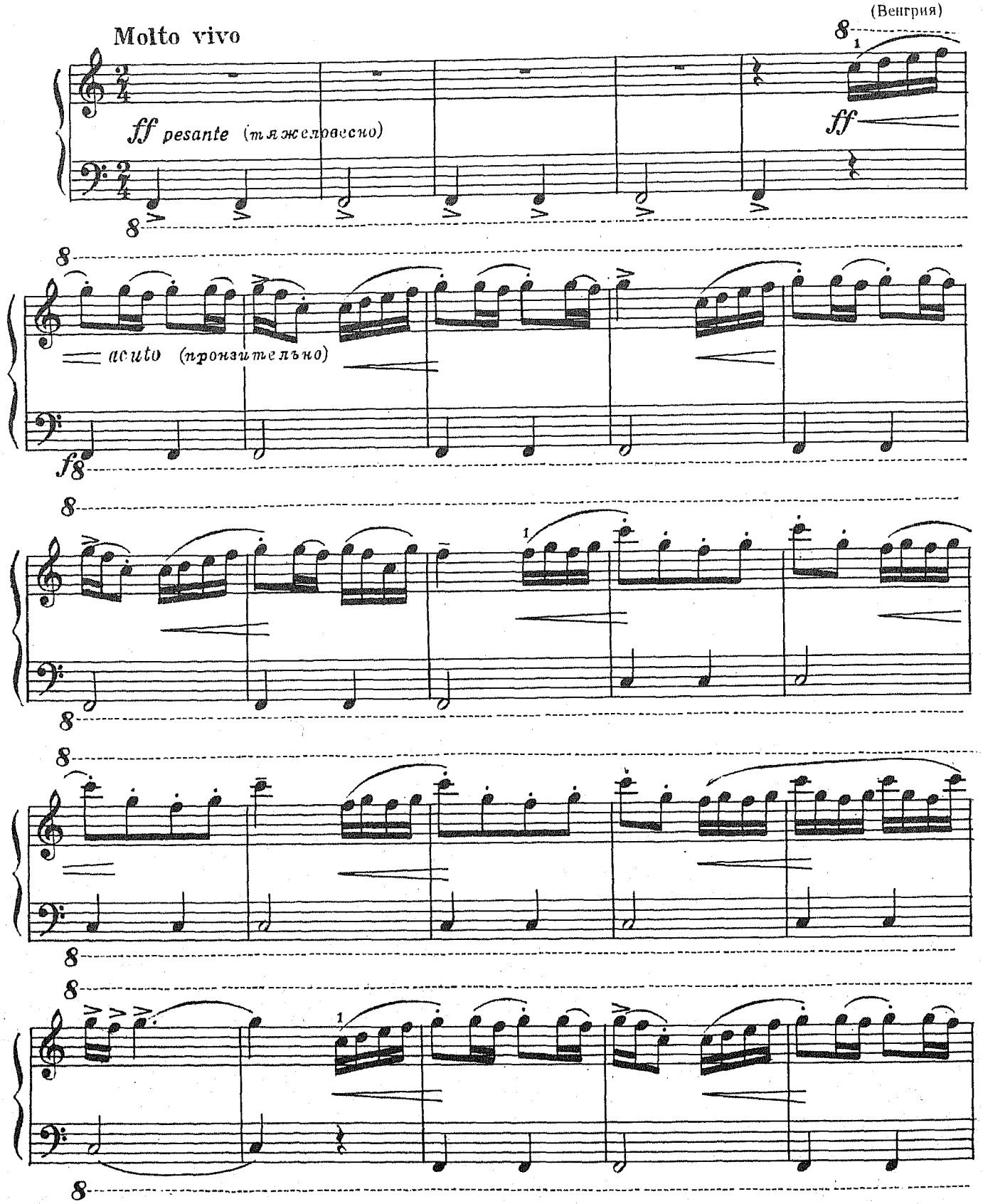
Х. ОКУМУРА
(Япония)

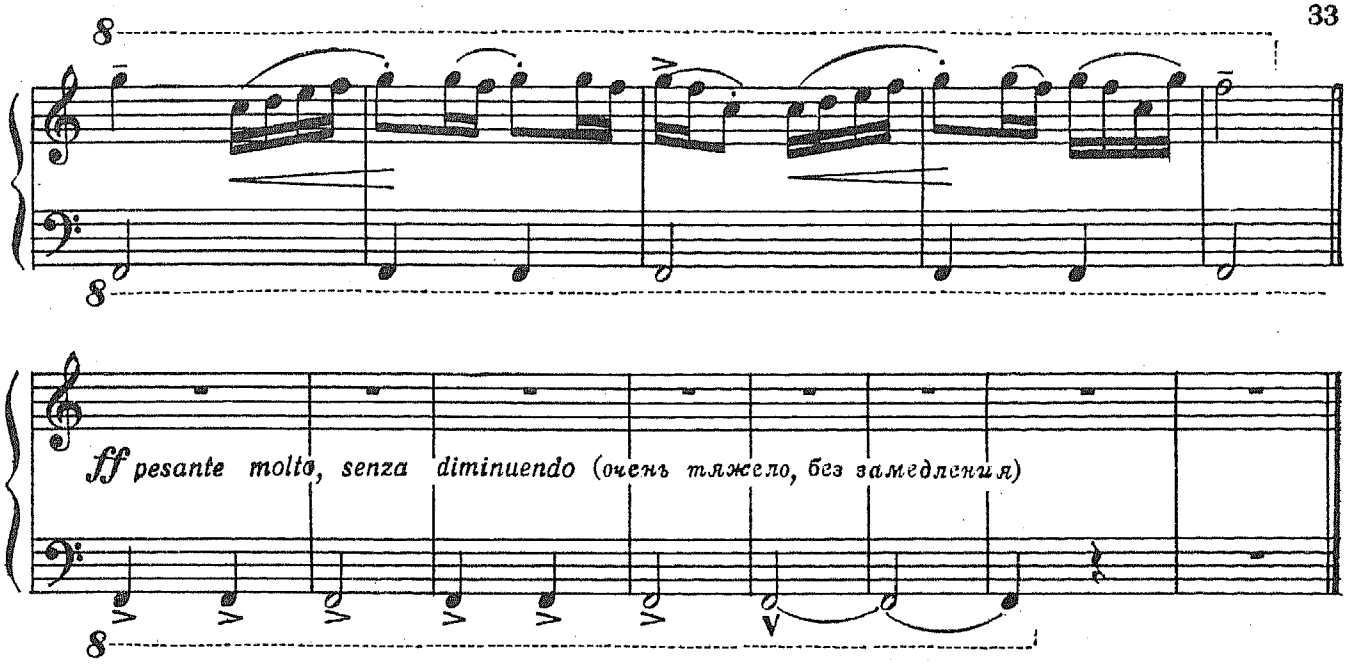


ДВЕ ПЬЕСЫ

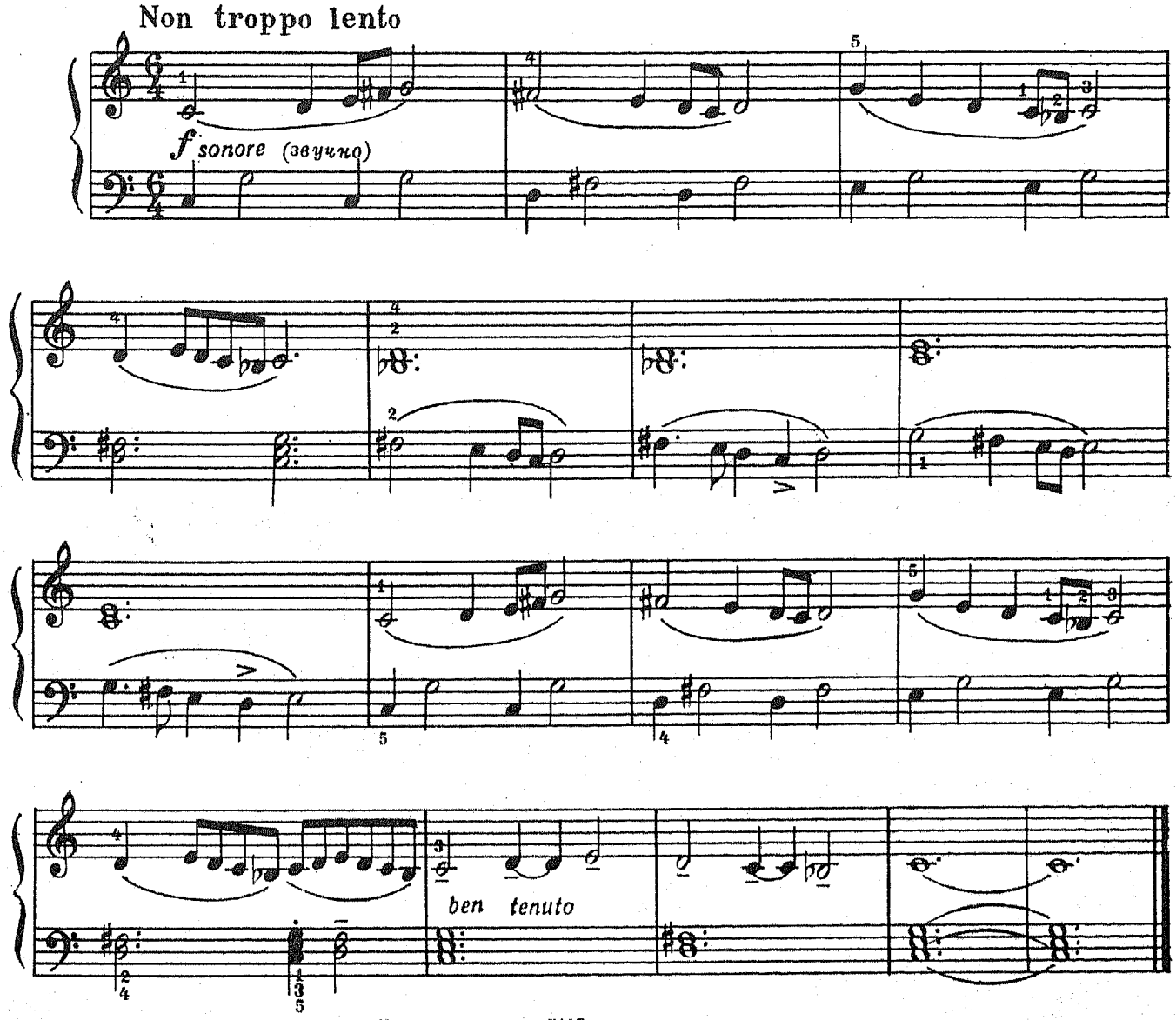
1. Дудочка и барабан

И. СЕЛЕНИ
(Венгрия)





2. Происшествие

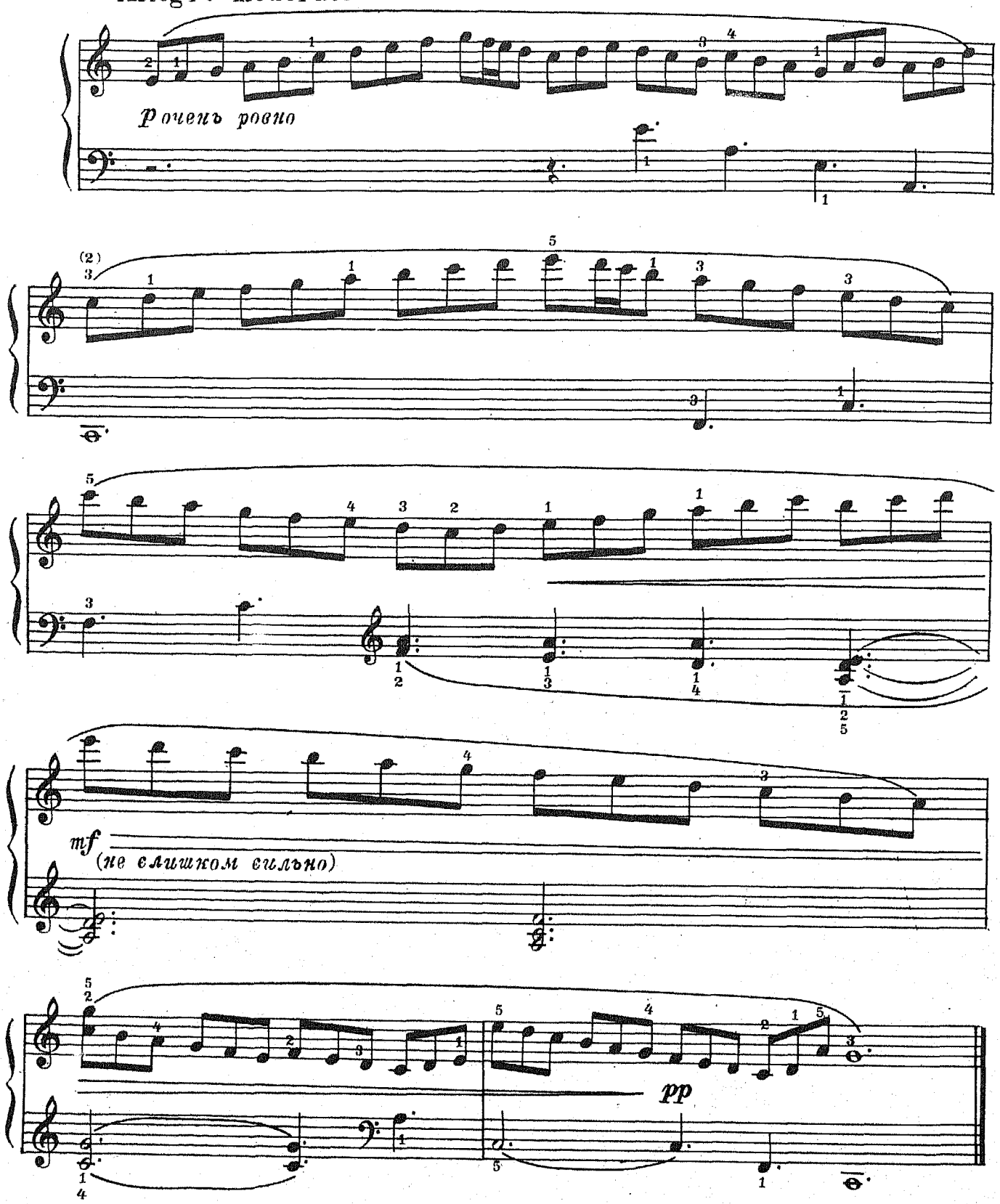


ТРИ ДЕТСКИЕ ПЬЕСЫ

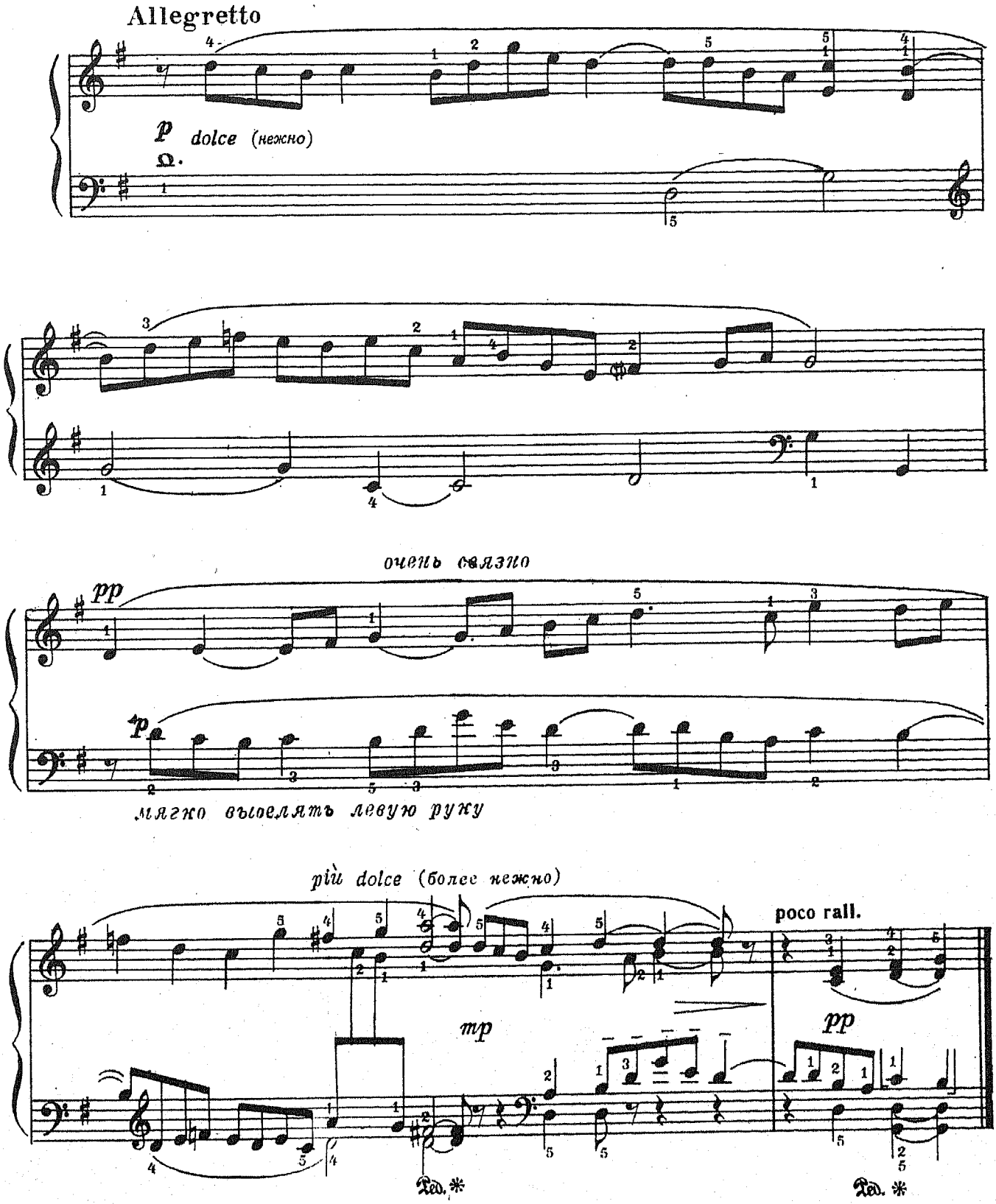
1. Прозрачный ручеек

Ш. КЁКЛЕН
(Франция)

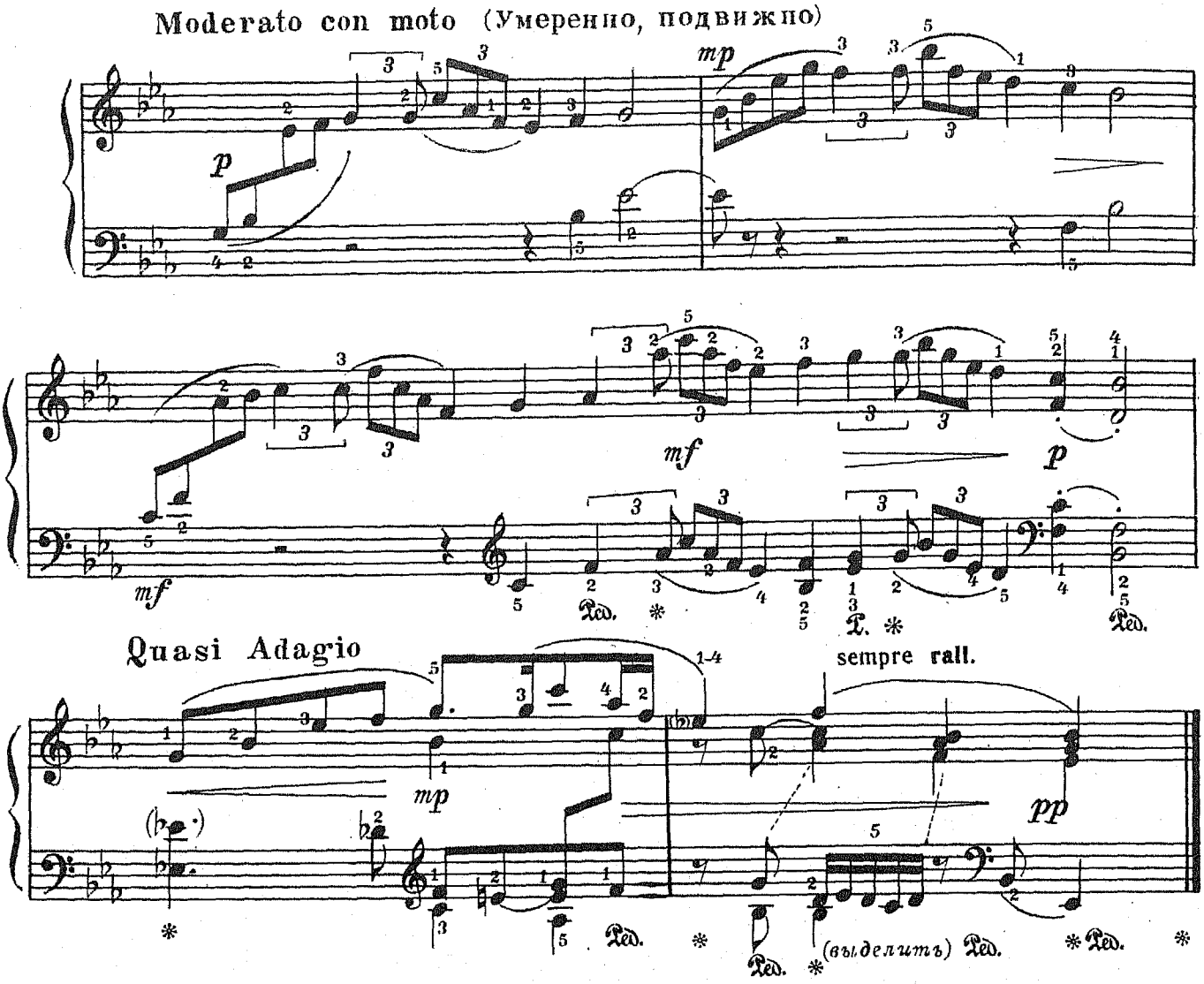
Allegro moderato



2. Бархатная лапка

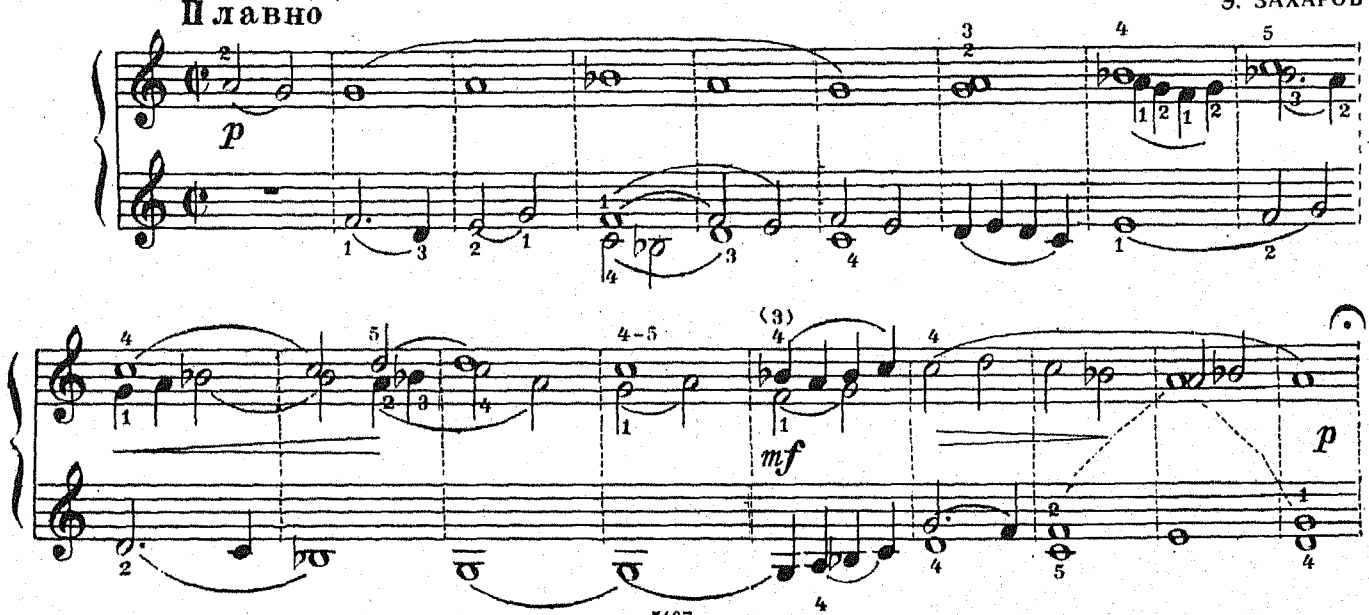


3. Приятное знакомство

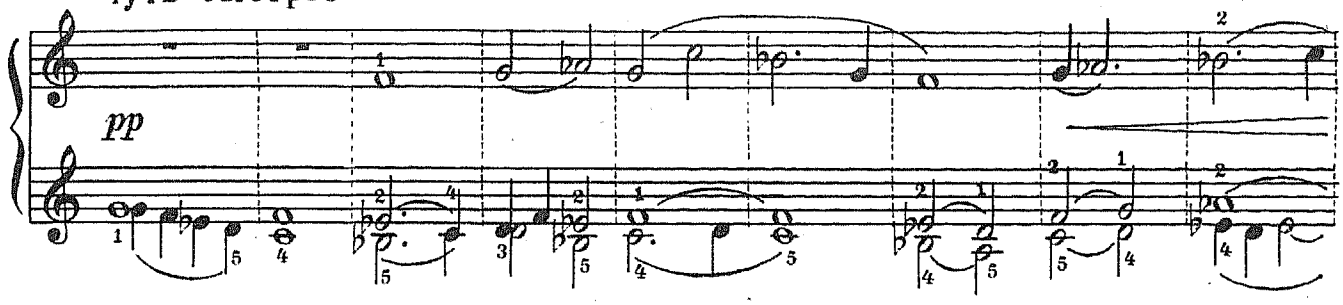


ДРЕВНЕРУССКИЙ НАПЕВ

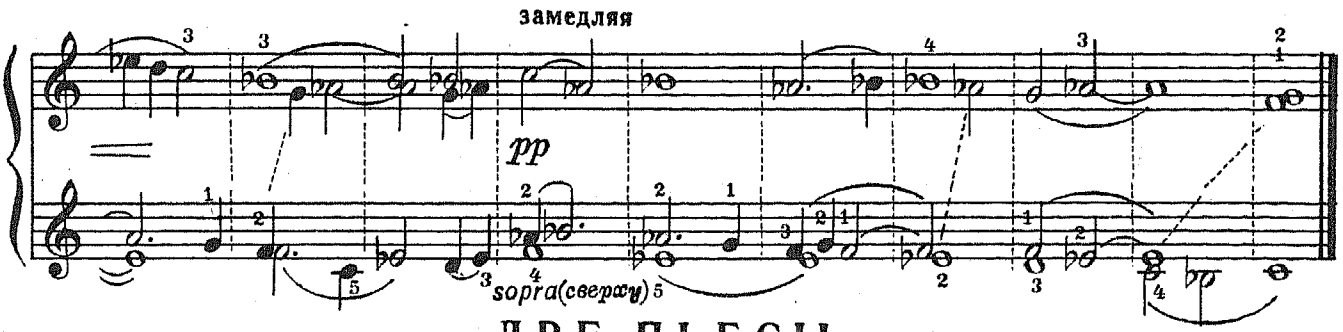
Э. ЗАХАРОВ



чуть быстрее



замедляя

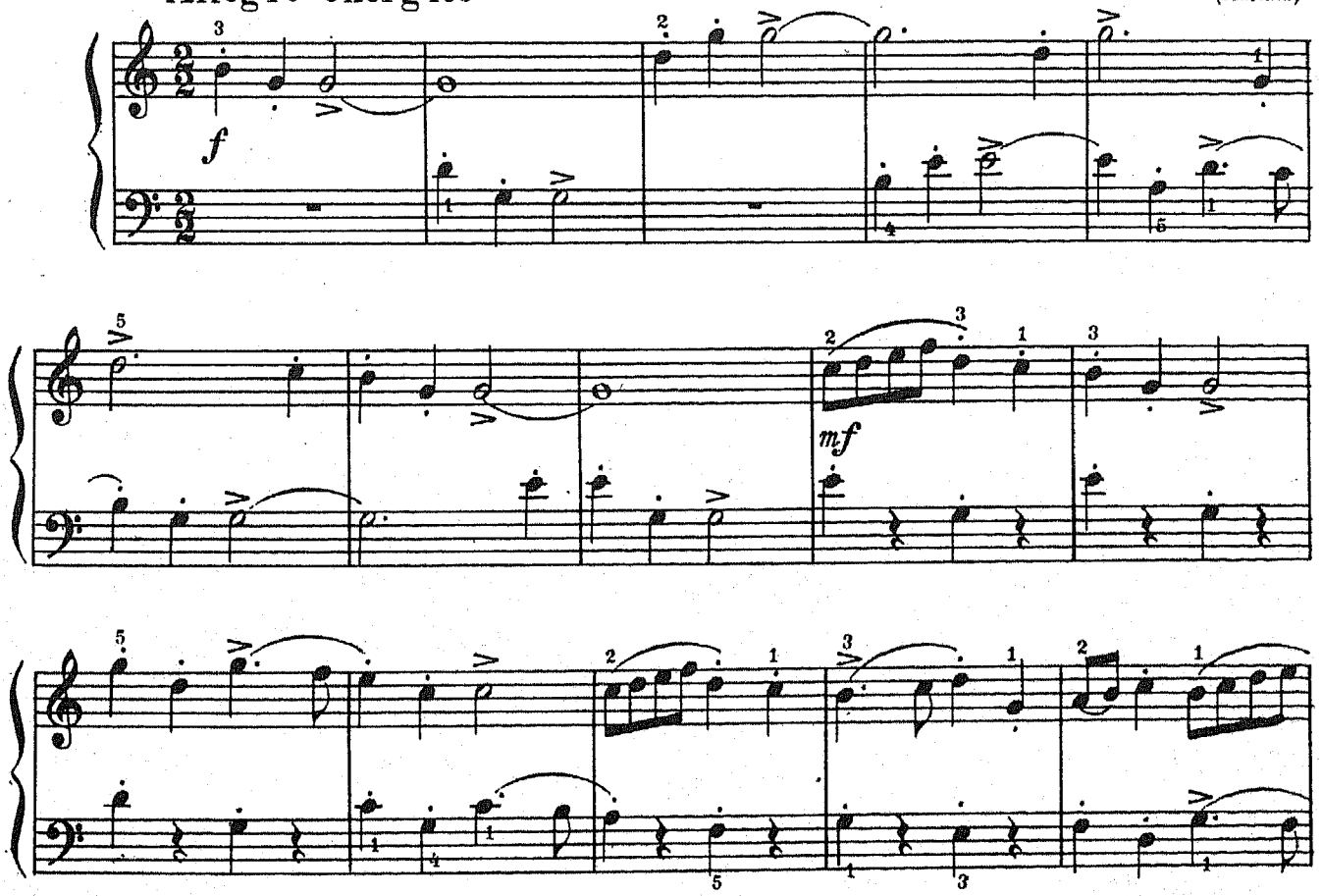


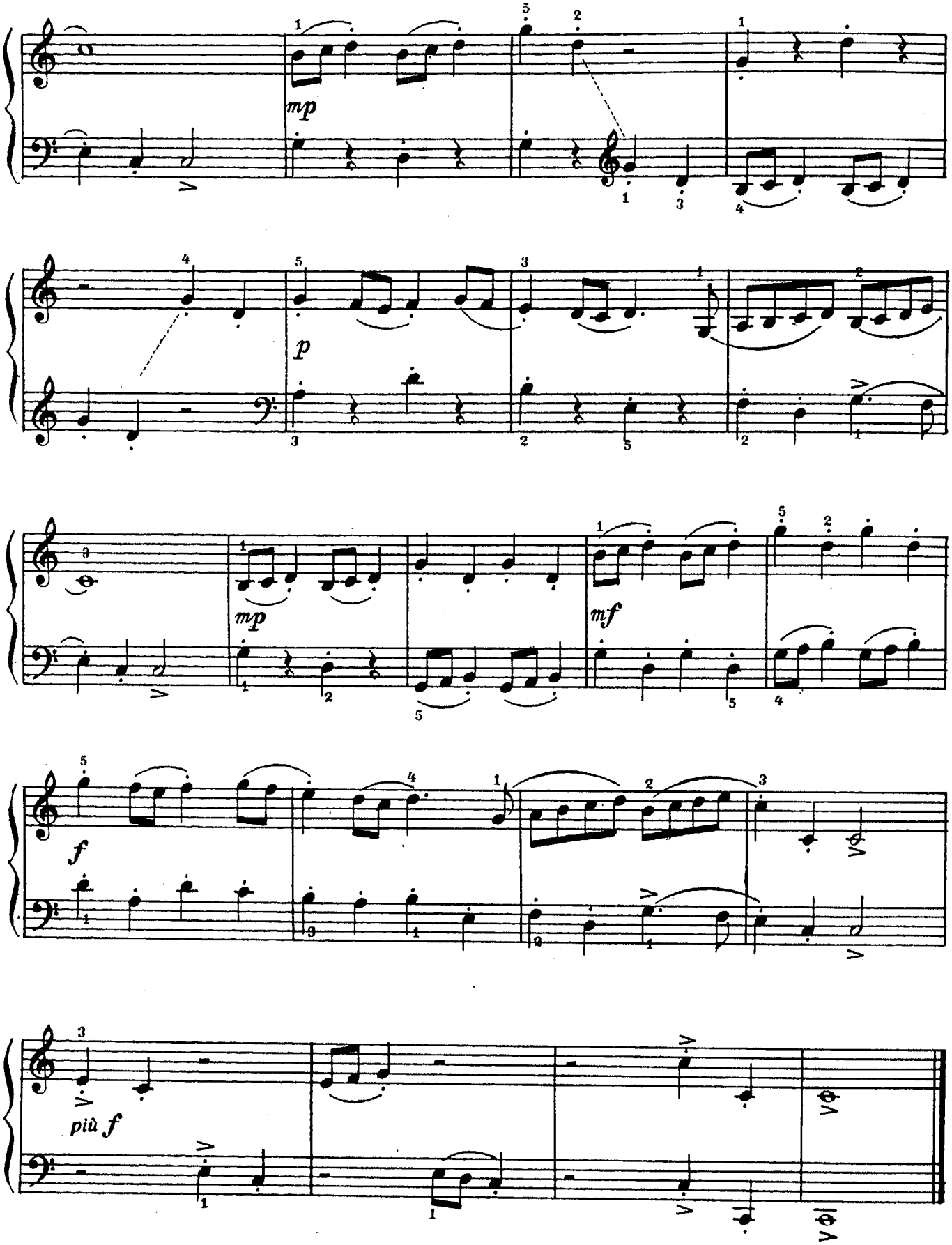
ДВЕ ПЬЕСЫ НА МЕЛОДИИ СТАРИННЫХ АНГЛИЙСКИХ ТАНЦЕВ

1.

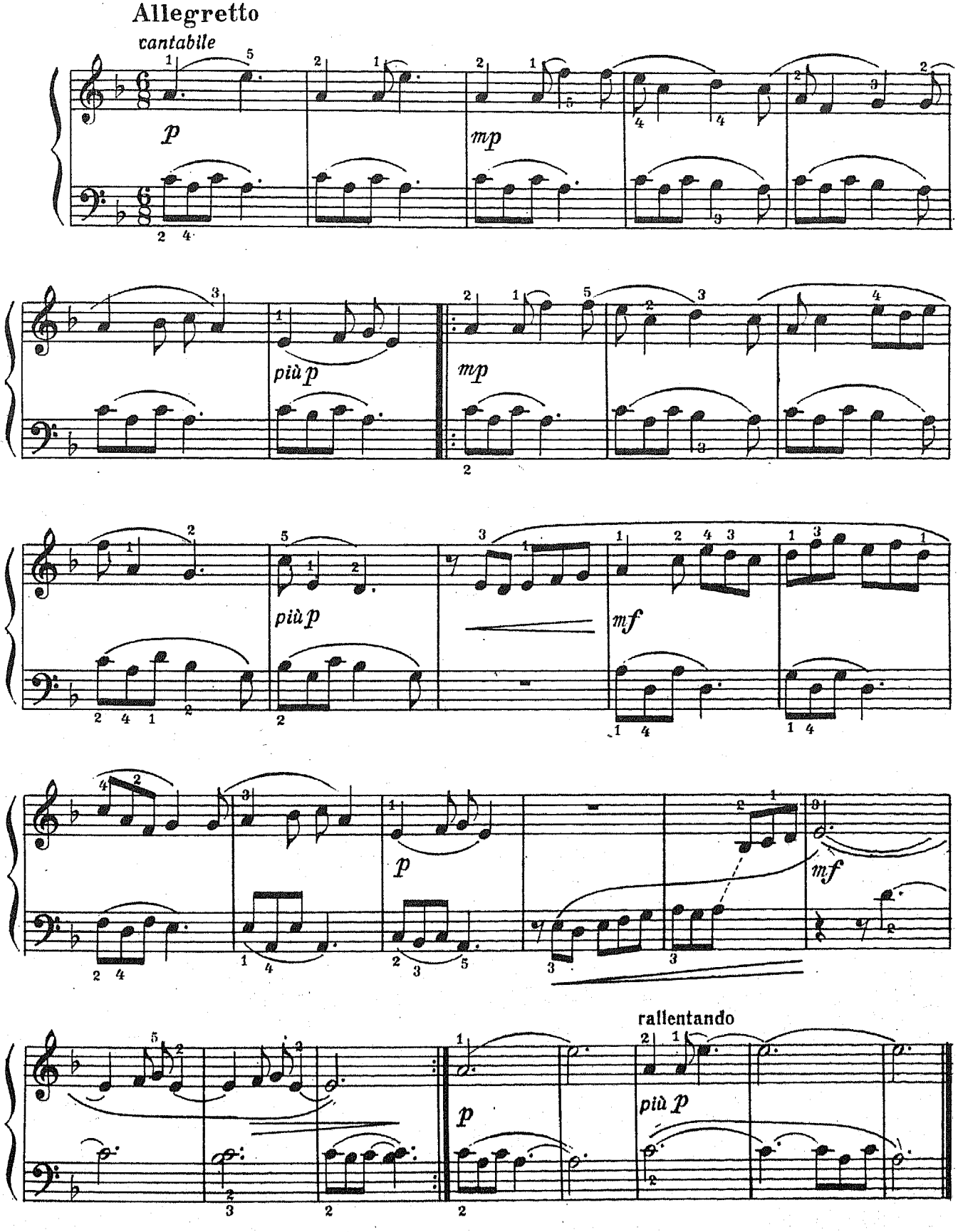
А. БУШ
(Англия)

Allegro energico



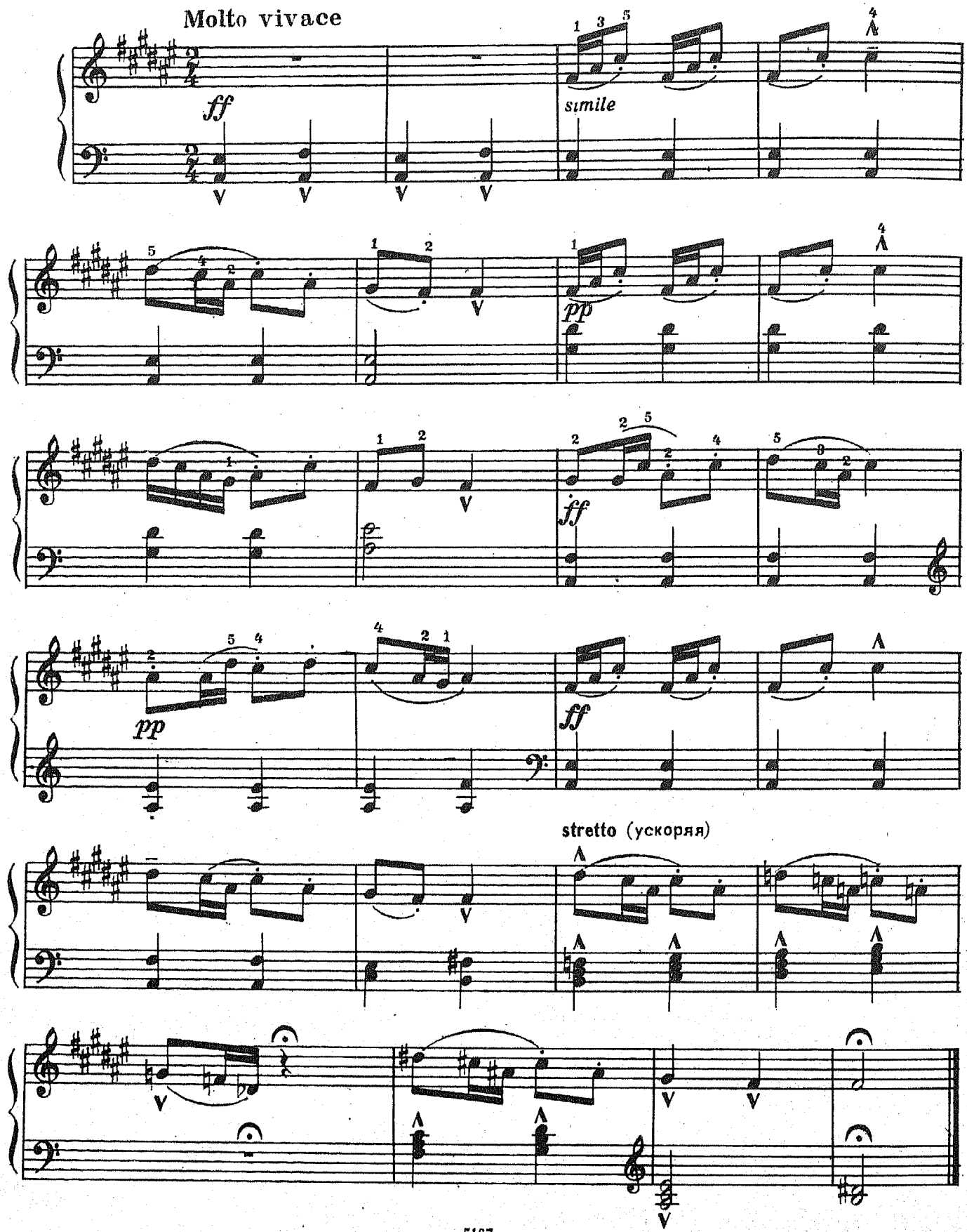

mp
p
mp
mf
f
più f

2.


Allegretto
cantabile
p
mp
più p
mp
più p
mf
p
mf
rallentando
più p
p

ФАЛЬШИВЫЙ ТРУБАЧ

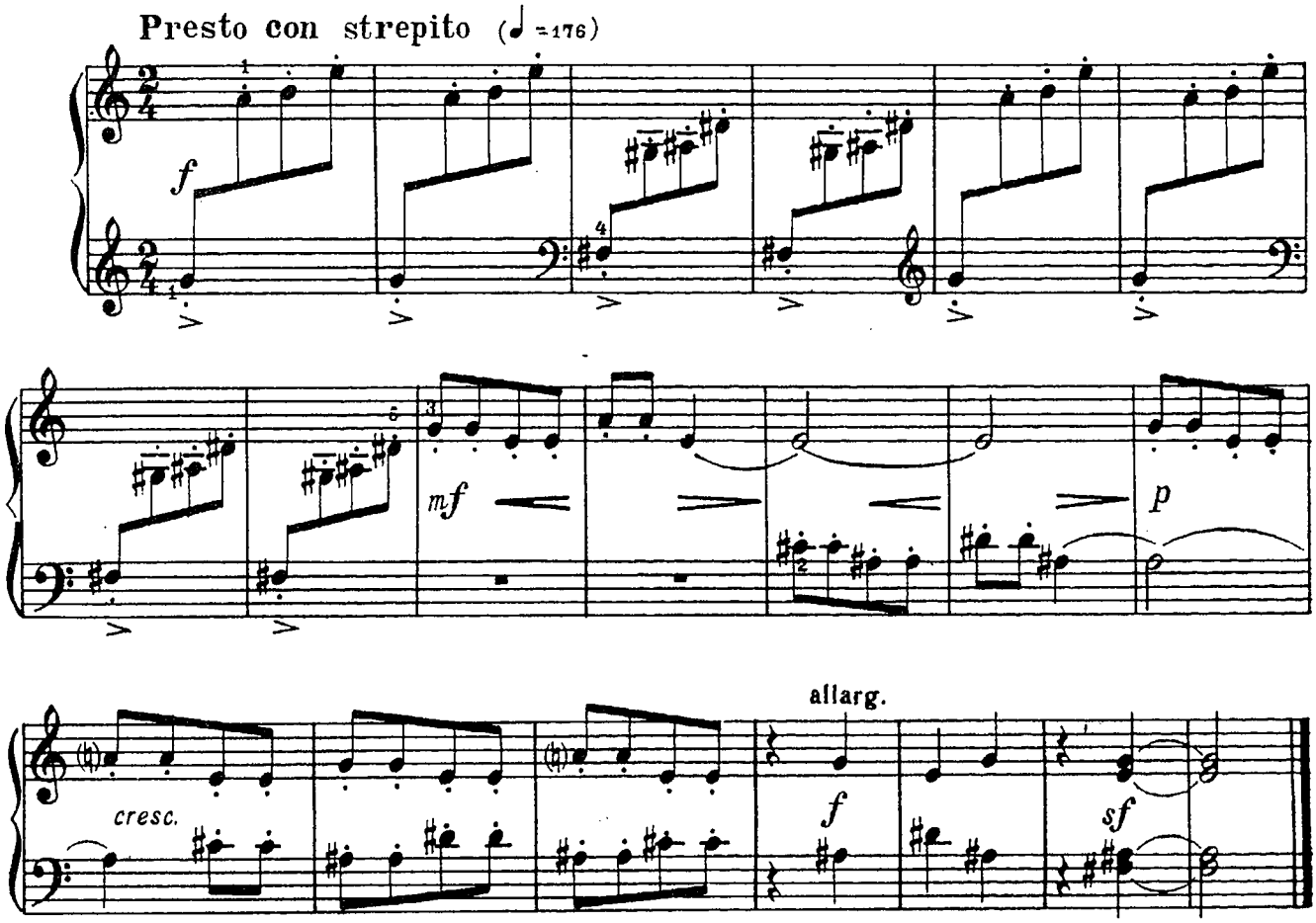
Б. ТАРДОШ
(Венгрия)



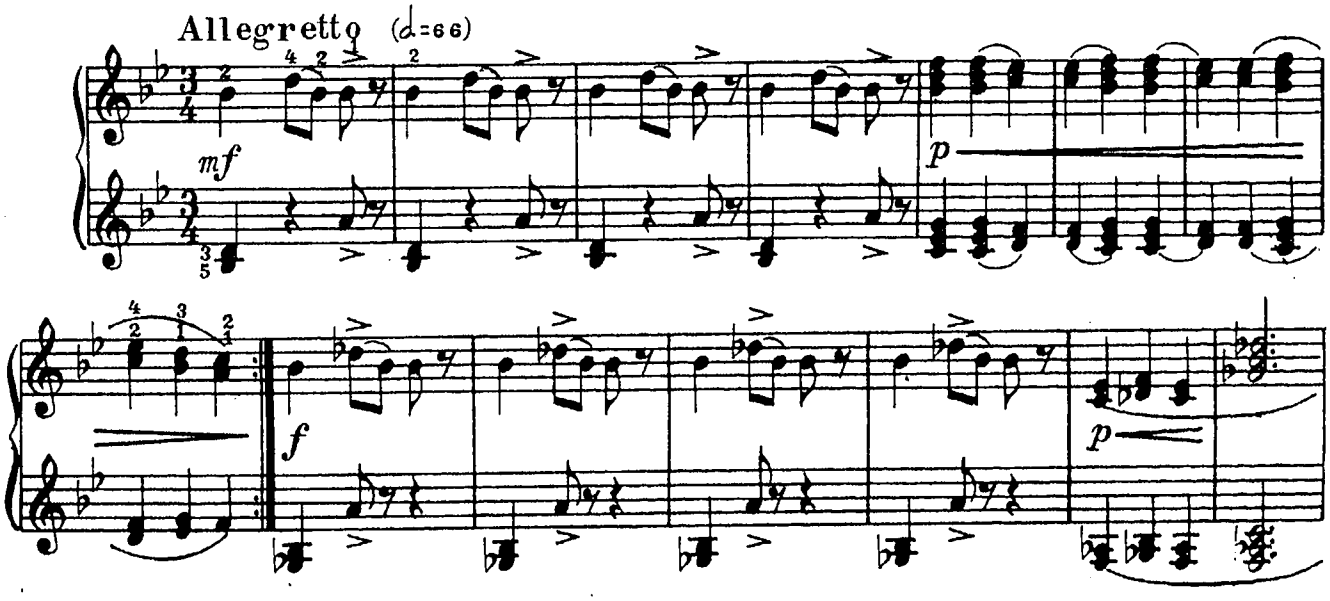
ДВЕ ПЬЕСЫ

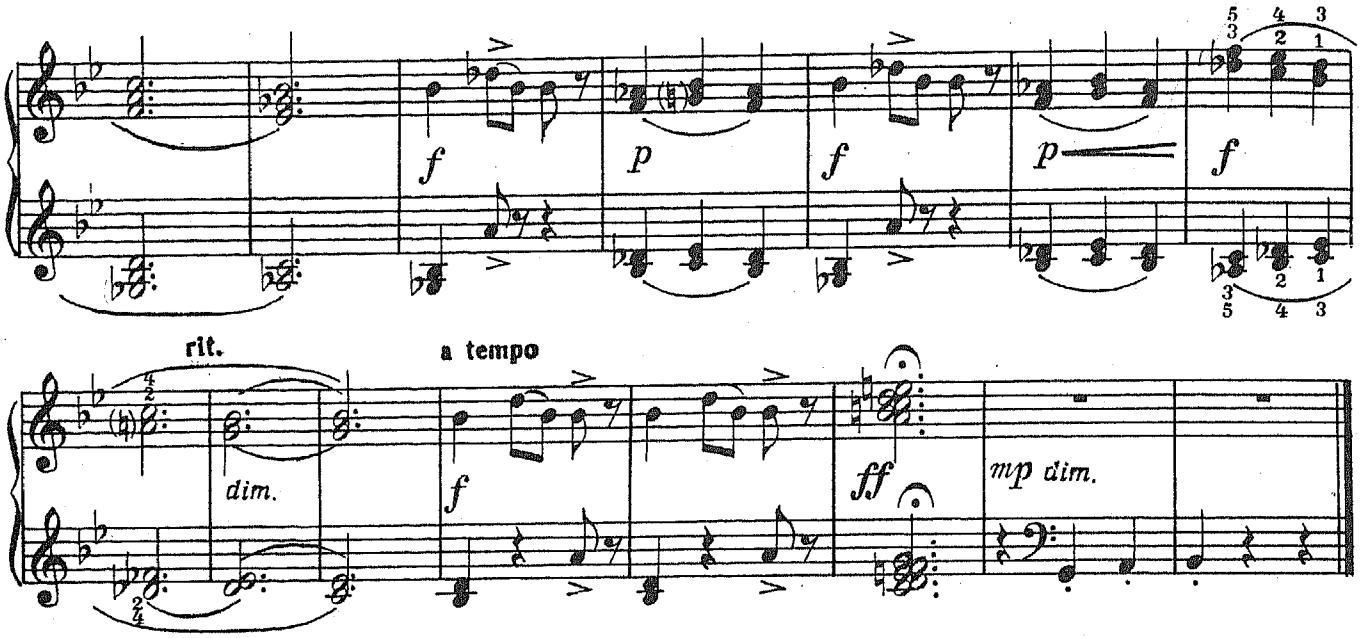
Р. ЛЕДЕНЕВ

1. Спор



2. Солдат—гармонист



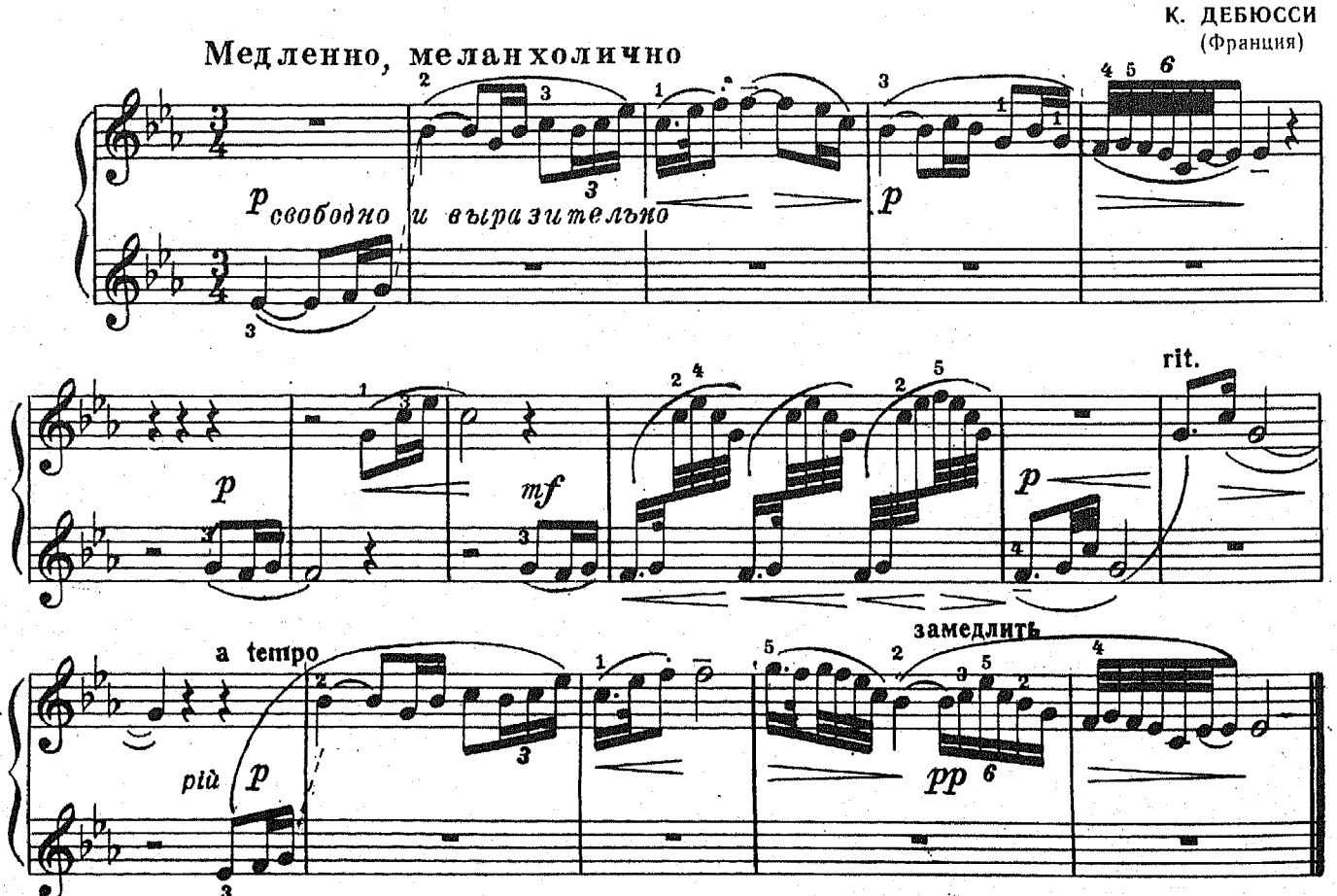


ДВЕ СЦЕНЫ

из фортепианного балета «Ящик с игрушками»

1. Пастух, играющий на свирели

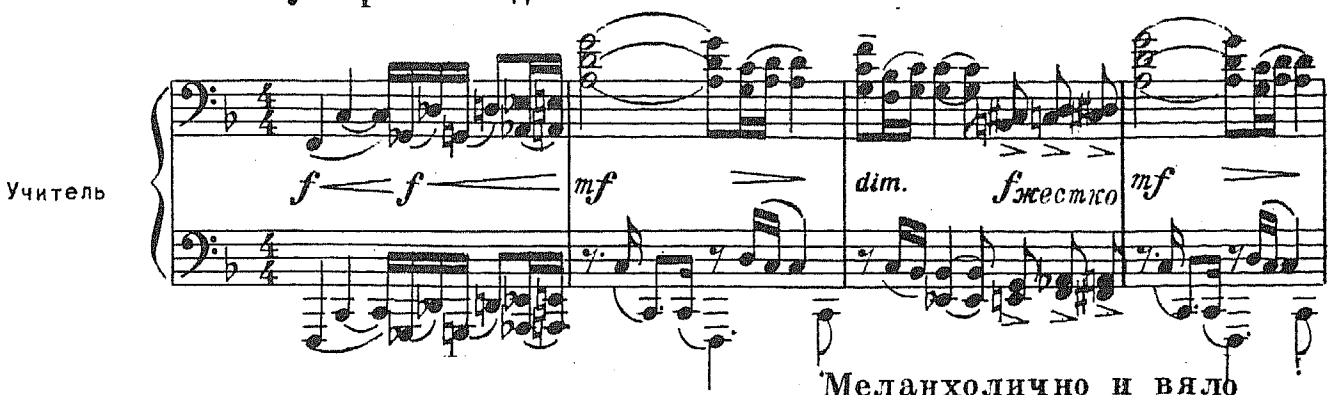
К. ДЕБЮССИ
(Франция)



Выход слона

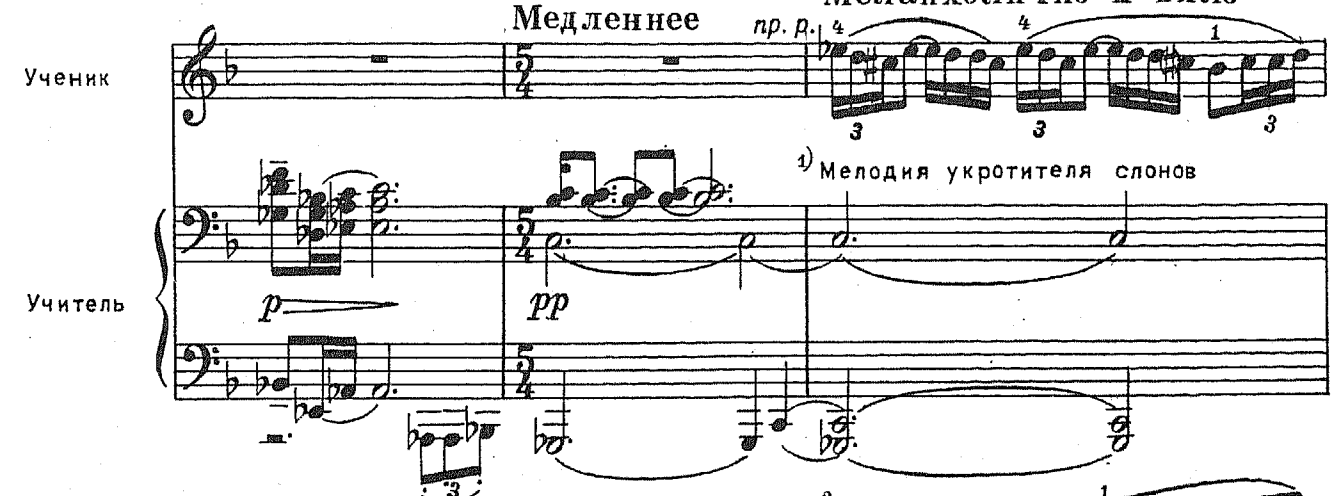
2. Слон

В умеренном движении

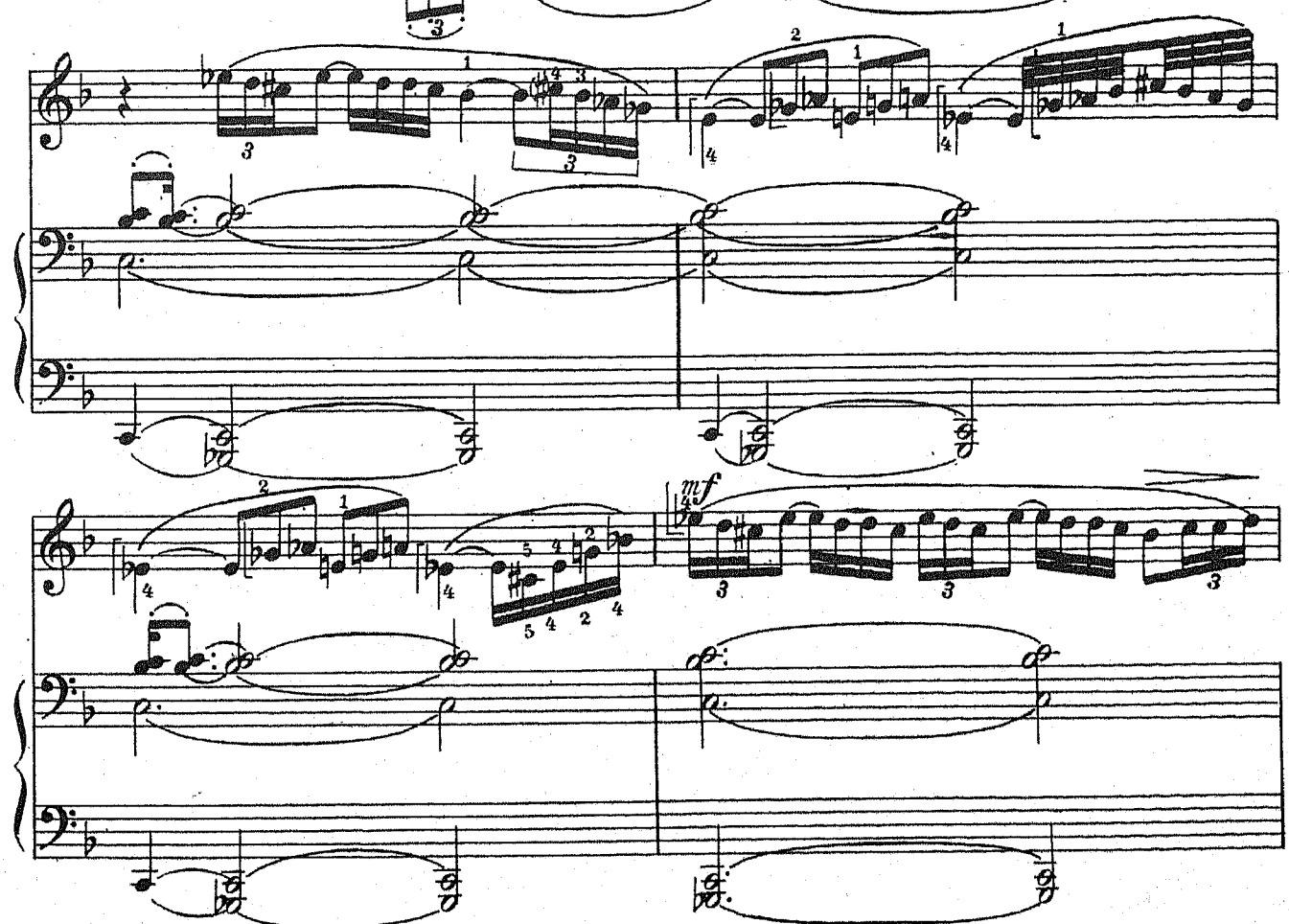


Медленнее

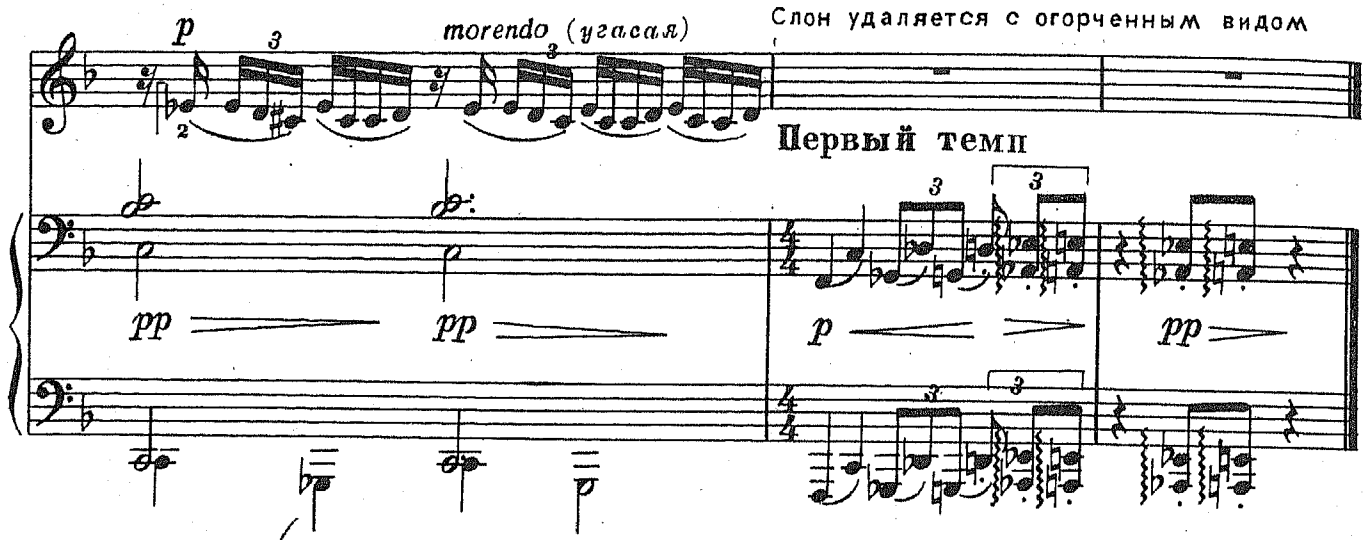
Меланхолично и вяло



1) Мелодия укротителя слонов



1) Старинный индусский мотив.

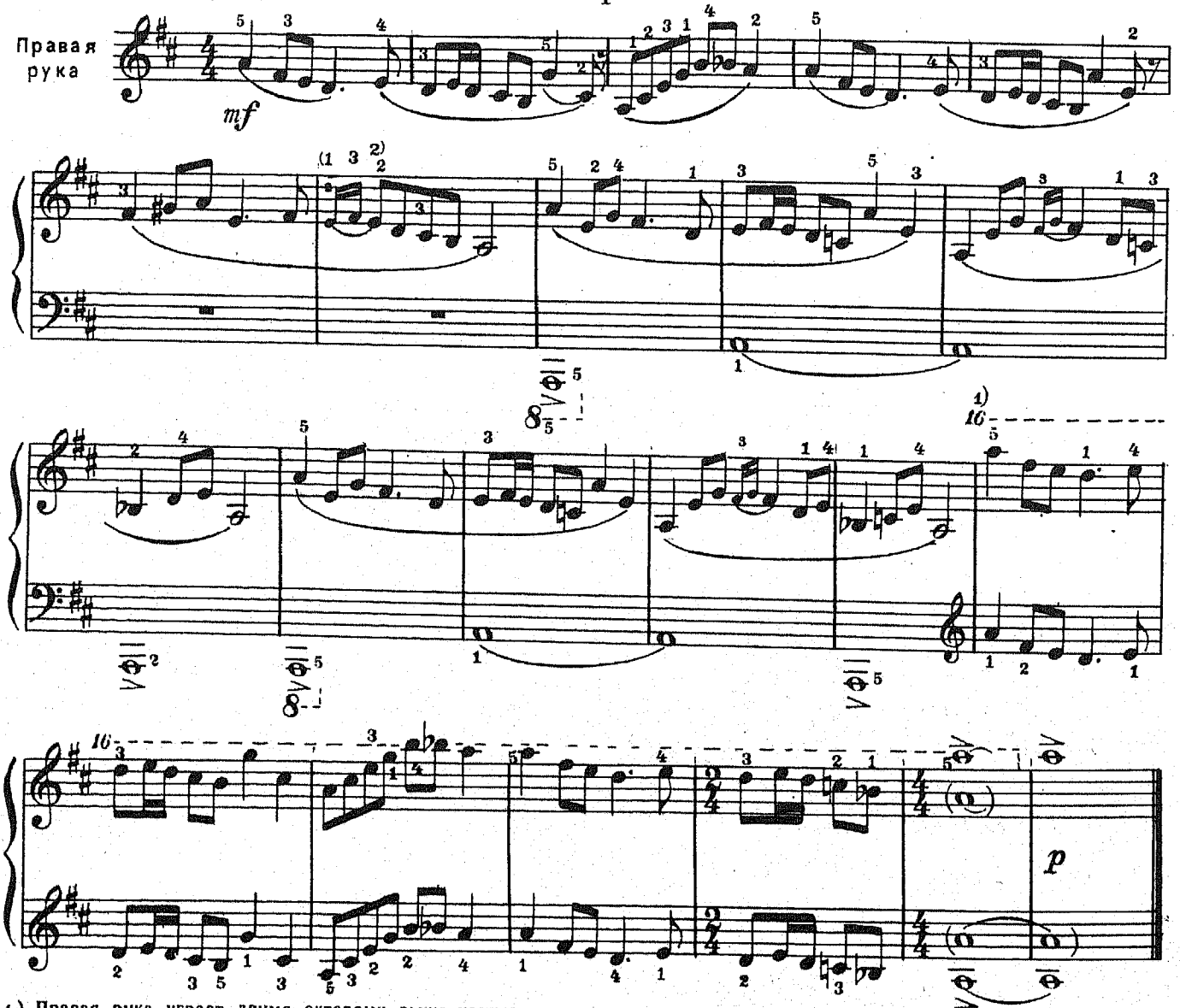


МАЛЕНЬКИЙ ХОРОВОД

Ф. ПУЛЕНК
(Франция)

Довольно живо. Очень ритмично

Правая рука



1) Правая рука играет двумя октавами выше написанного.

СОНАТИНА

Легко и шутливо

Э. ДЕНИСОВ

замедляя

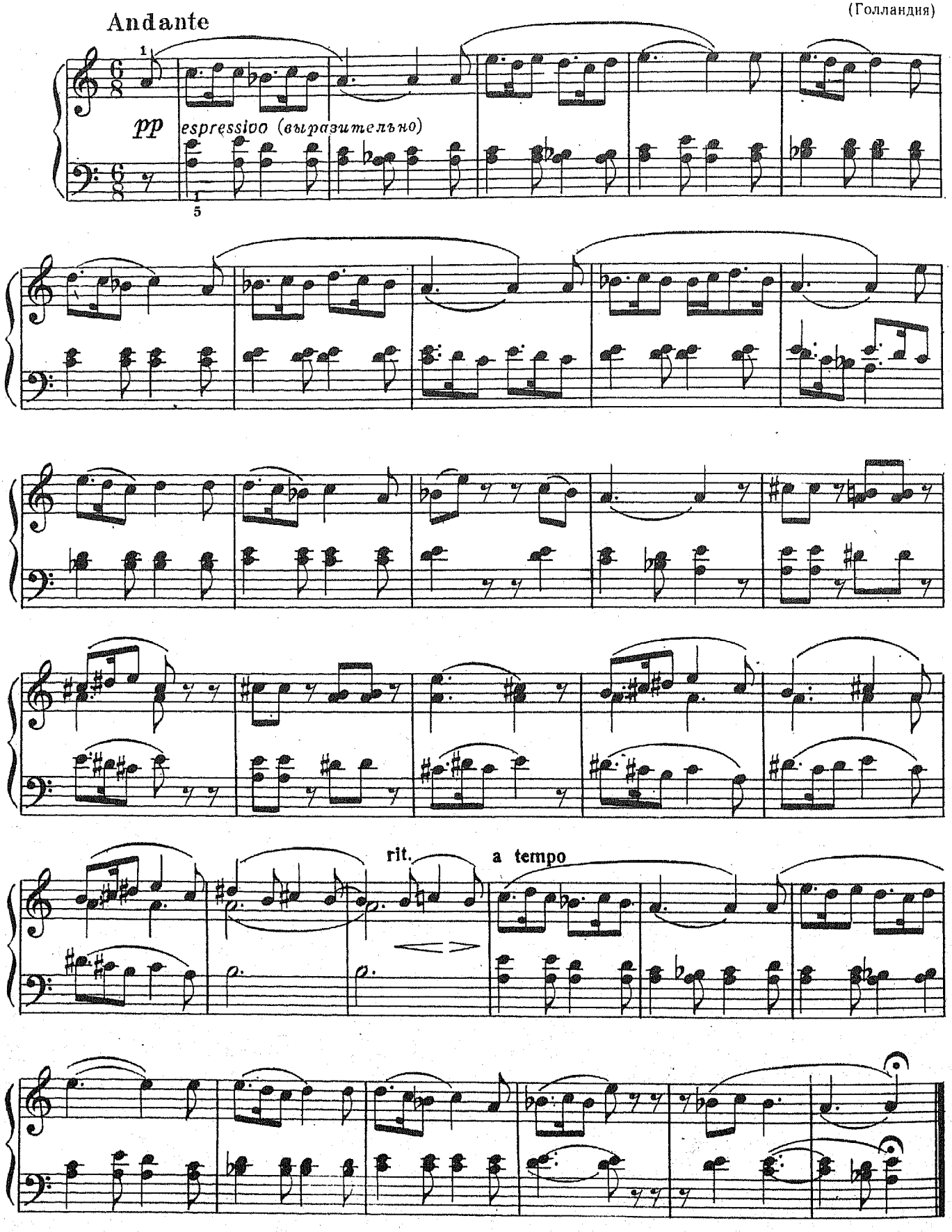
в темпе

замедляя

В более медленном темпе

СИЦИЛИАНА

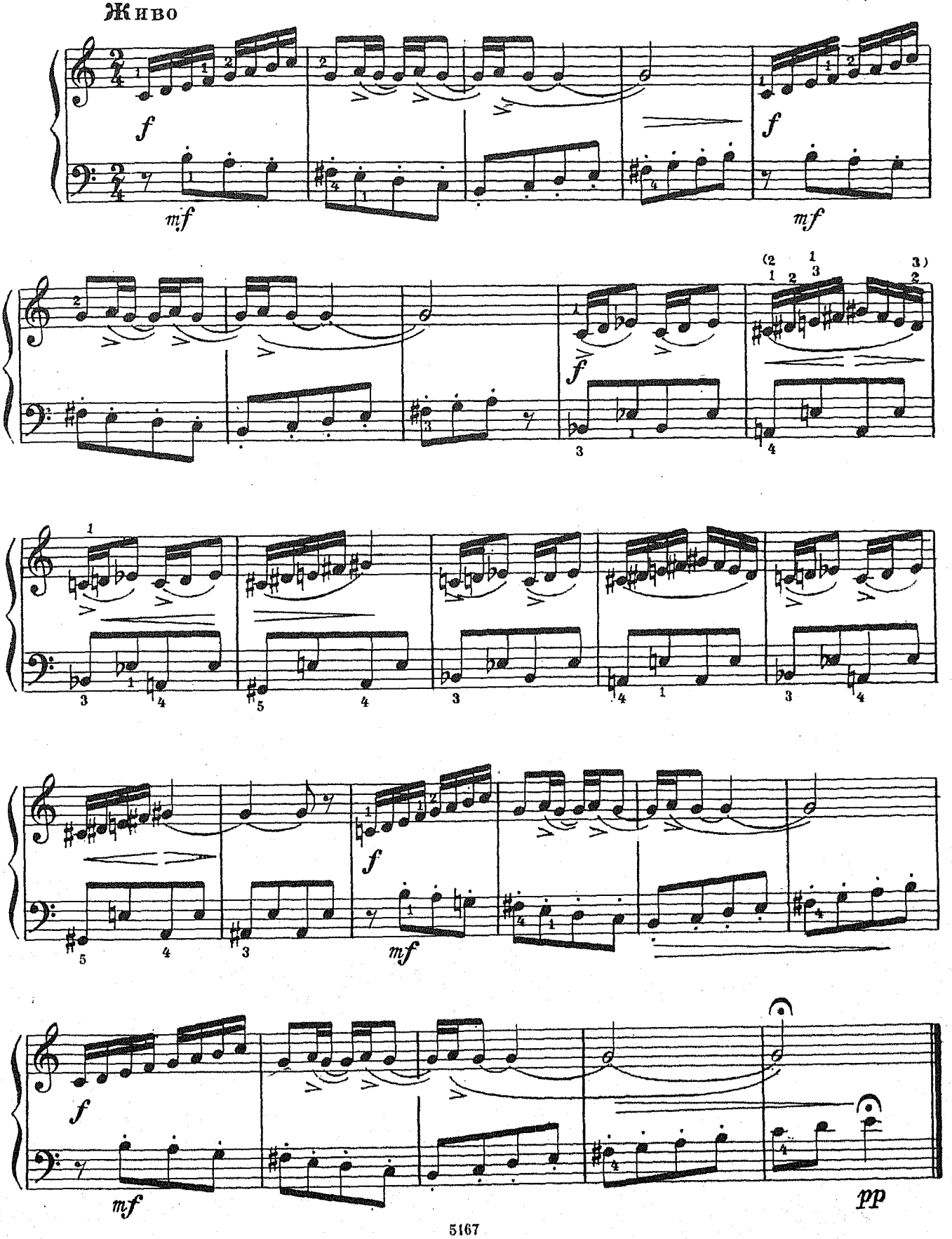
Х. БАДИНГС
(Голландия)



МАЛЕНЬКАЯ ЛОШАДКА

А. ТОМАЗИ
(Франция)

Живо

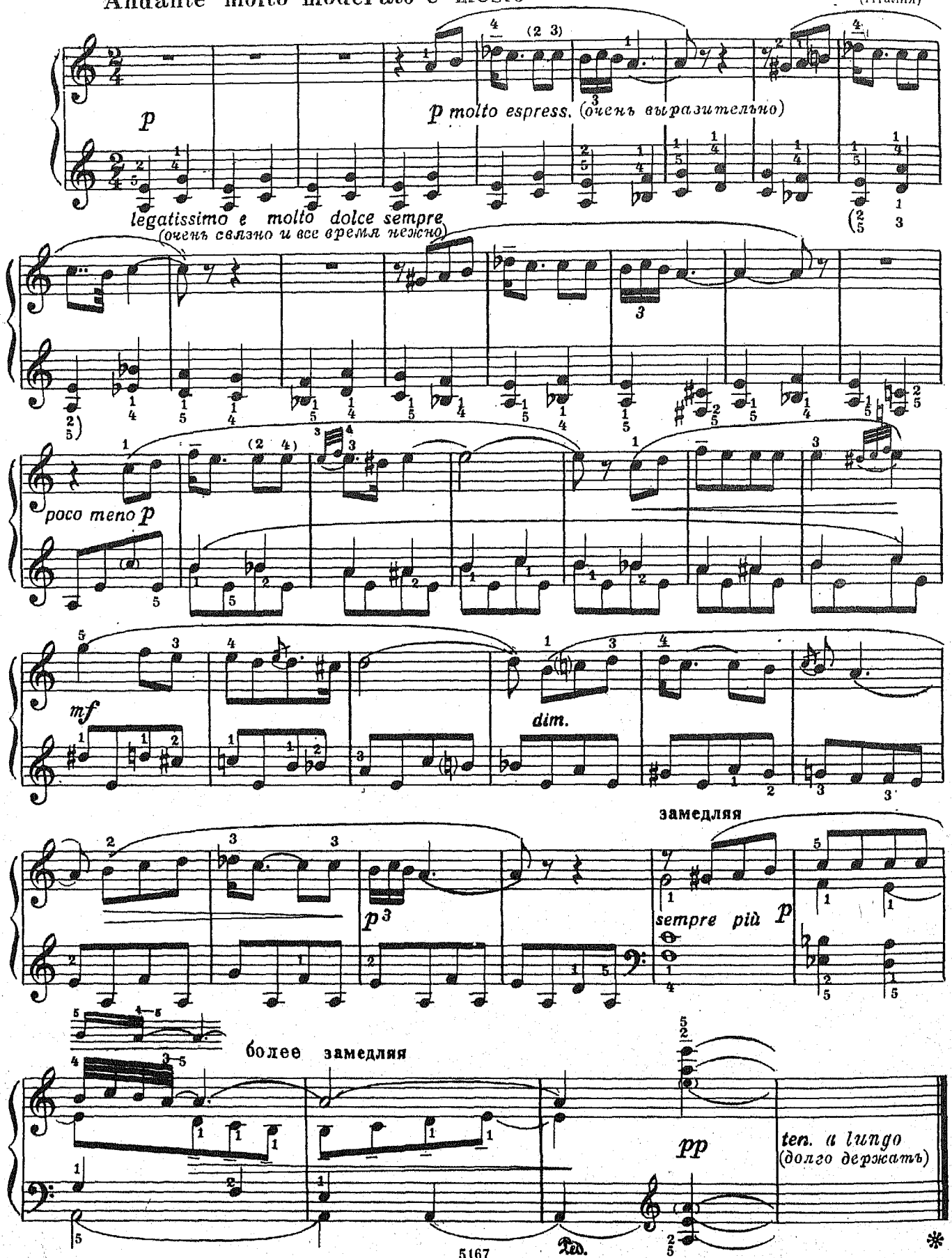


„НИННА-НАННА“

(народная итальянская колыбельная)

А. КАЗЕЛЛА
(Италия)

Andante molto moderato e mesto

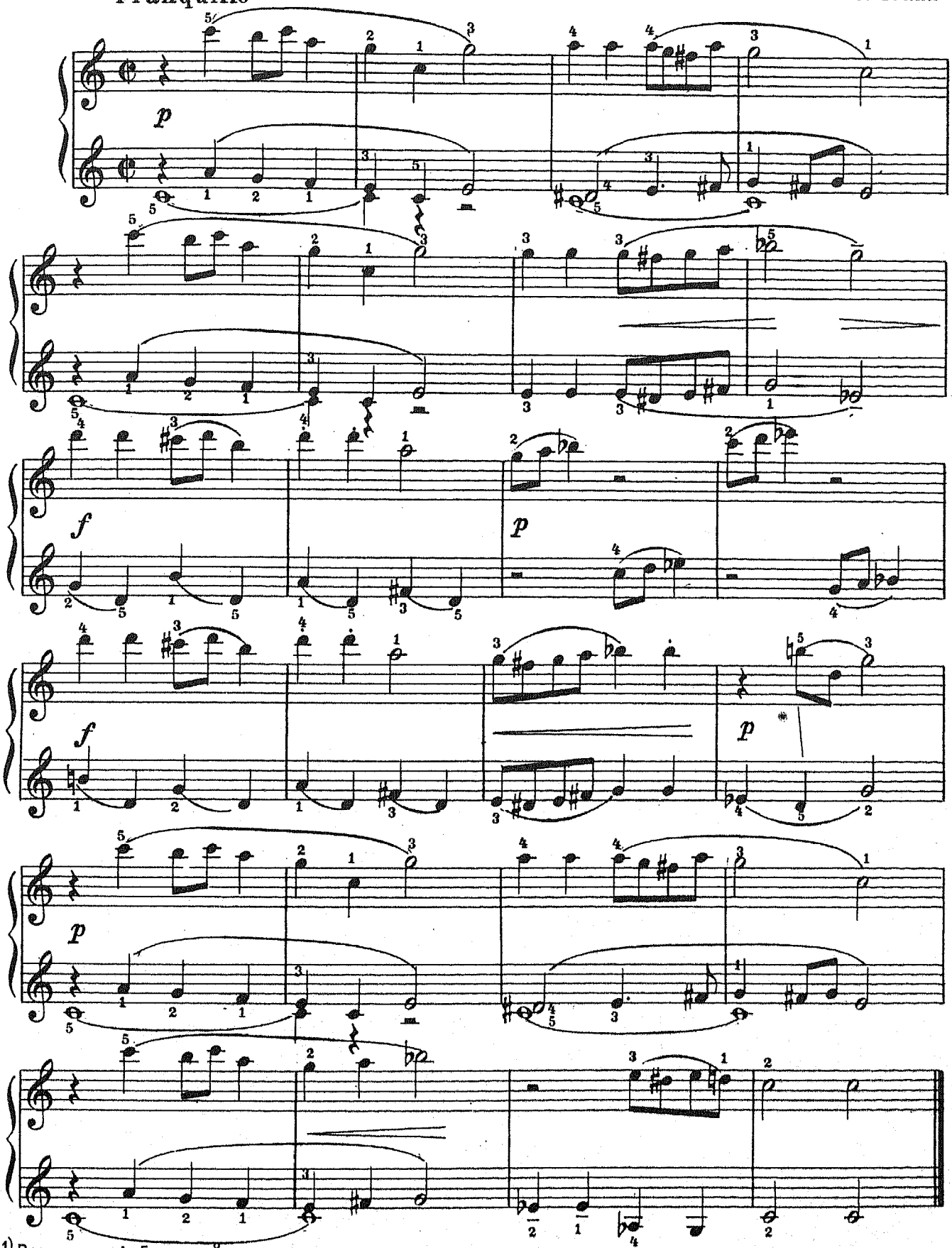


ДВЕ ПЬЕСЫ ИЗ „ДЕТСКОГО АЛЬБОМА“[1)]

1. На прогулку

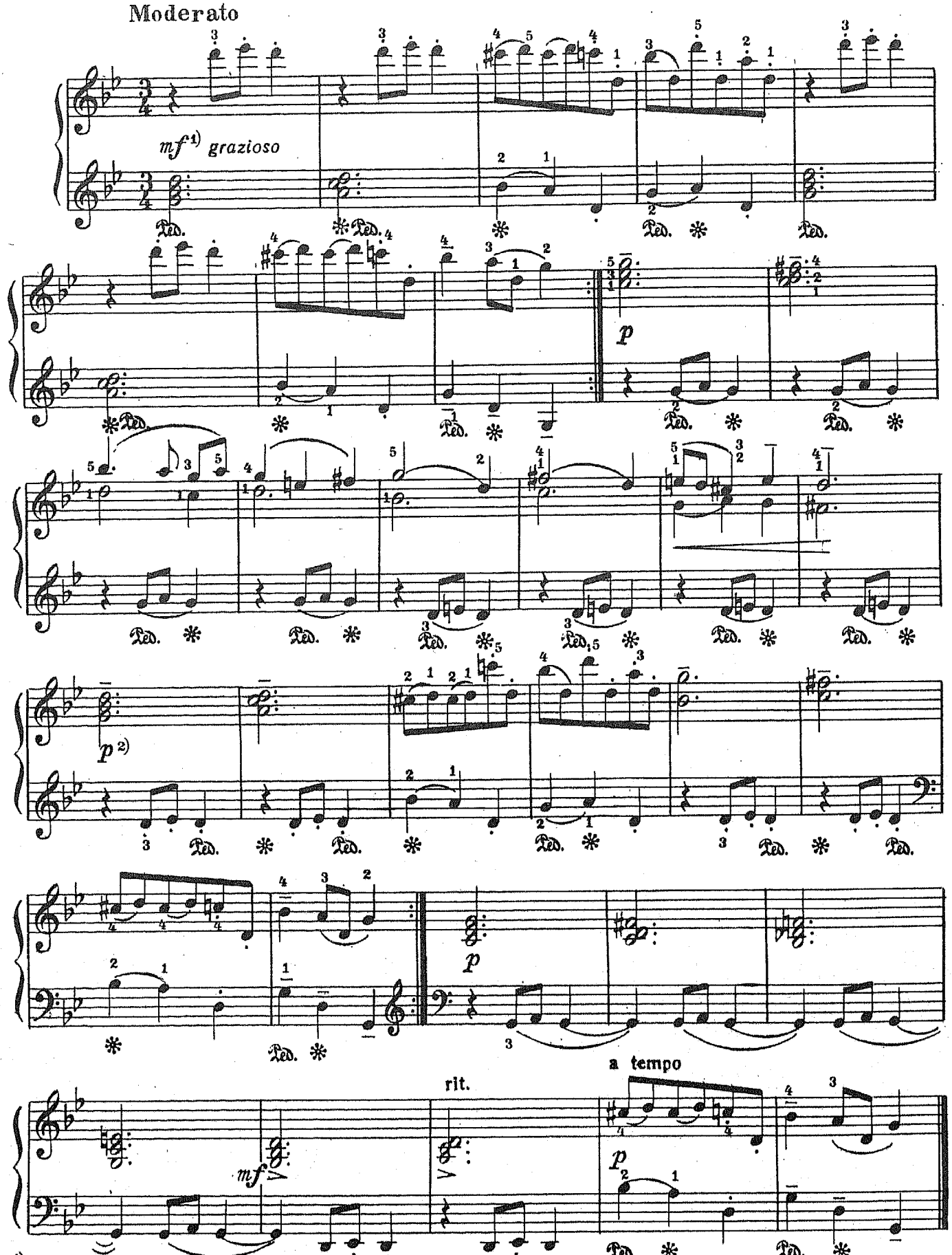
Tranquillo

Р. БУНИН



1) Редакция А. Батаговой

2. Елочка

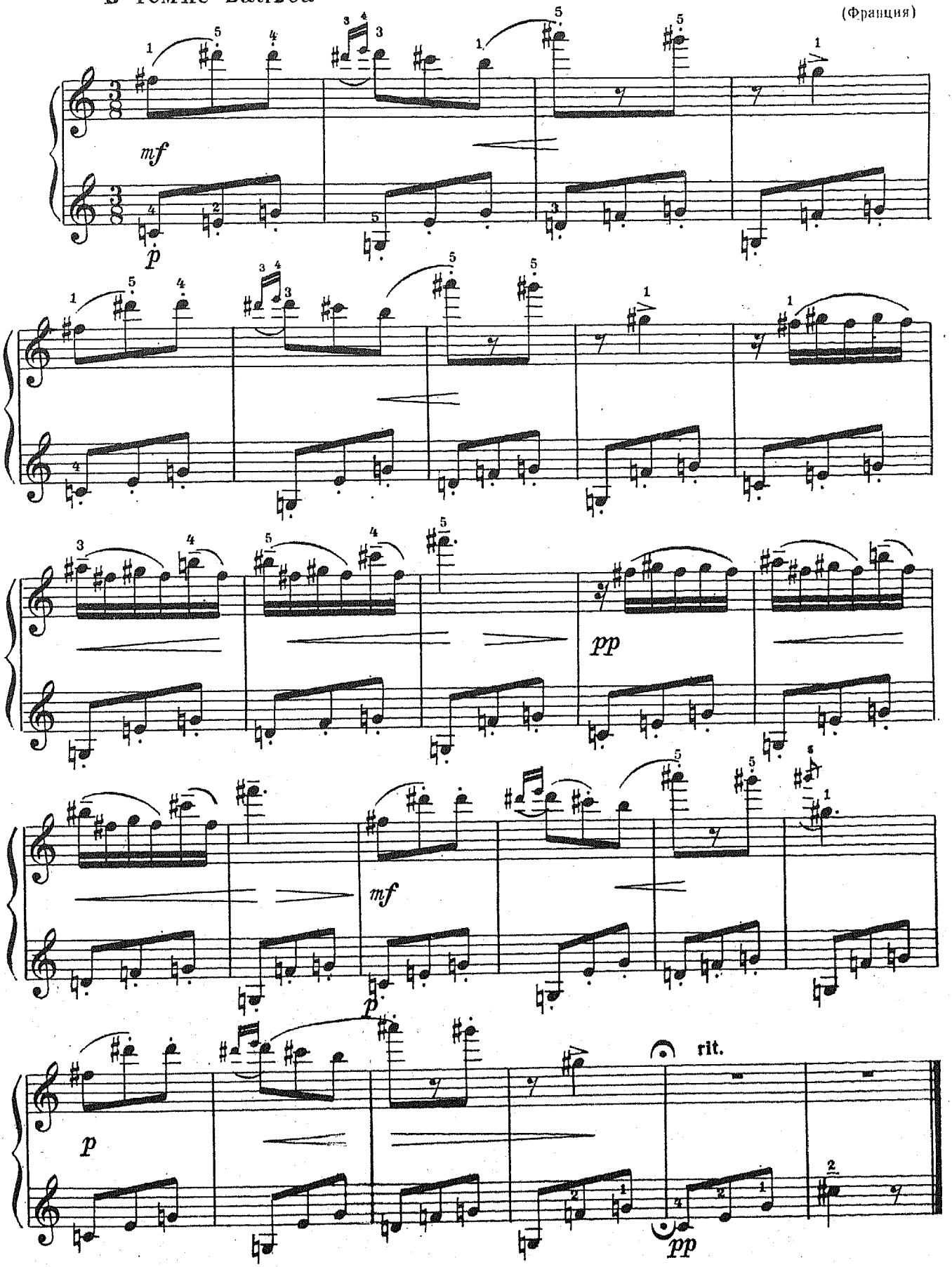


1) При повторении играть *pp*
2) При повторении играть *mf*

КЛОУН И НАЕЗДНИЦА

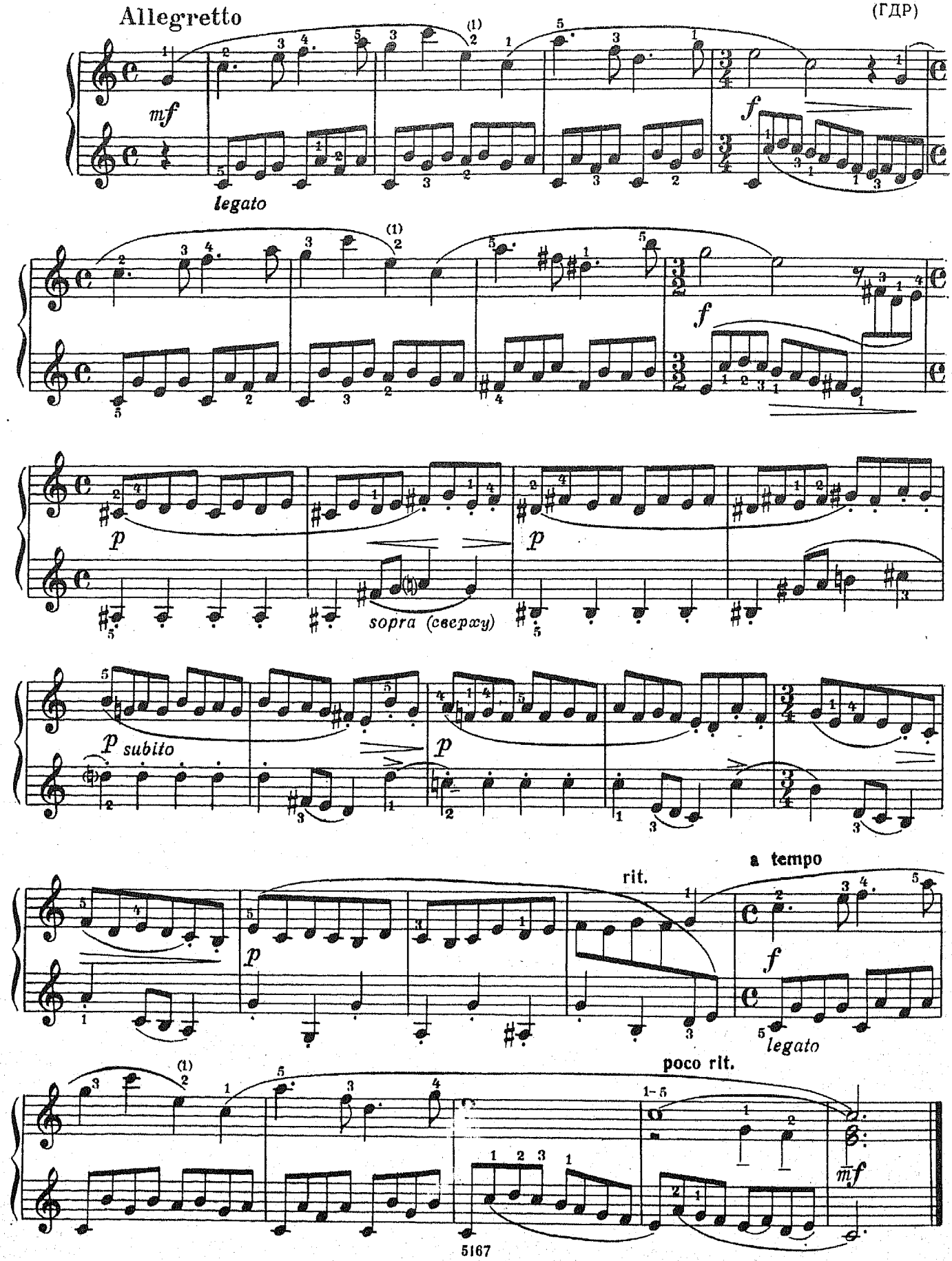
В темпе вальса

А. ТОМАЗИ
(Франция)



ПЕСЕНКА

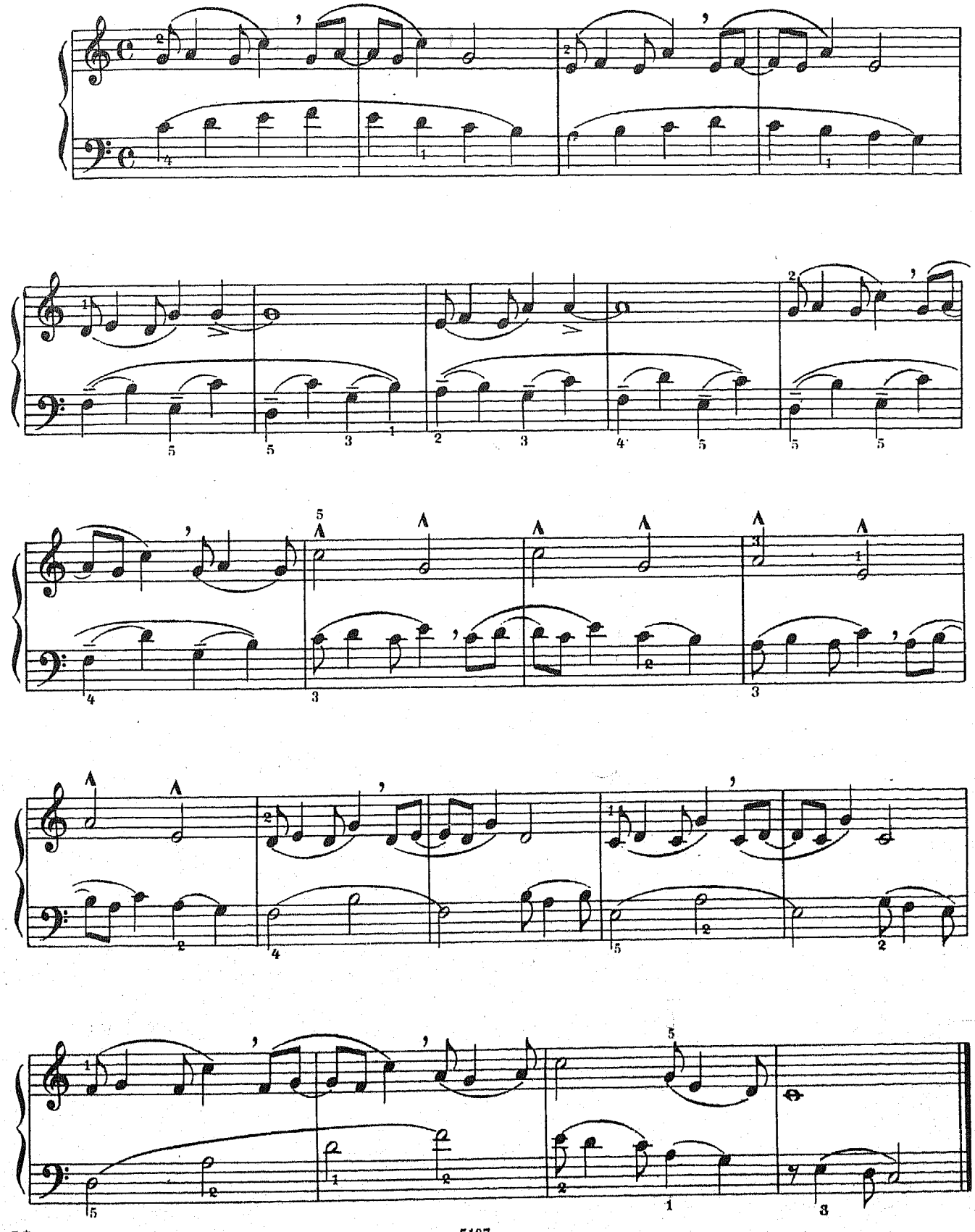
А. АЗРИЕЛЬ
(ГДР)



РИТМИЧЕСКАЯ ПЬЕСА

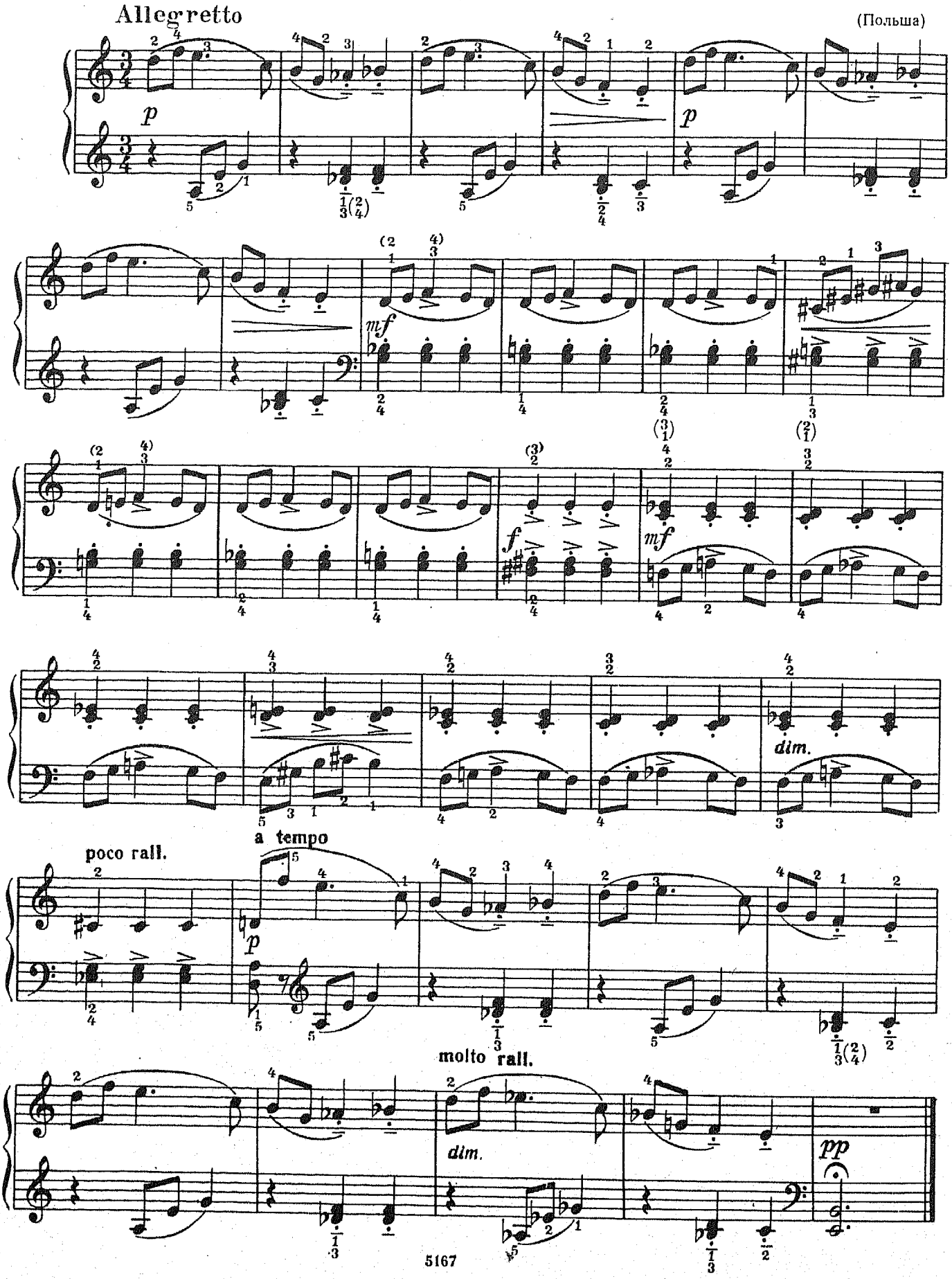
М. ЗЕЙБЕР
(Венгрия)

Comodo (В спокойном движении)



МАЗУРЕК

И. ГАРТЕЦКА
(Польша)

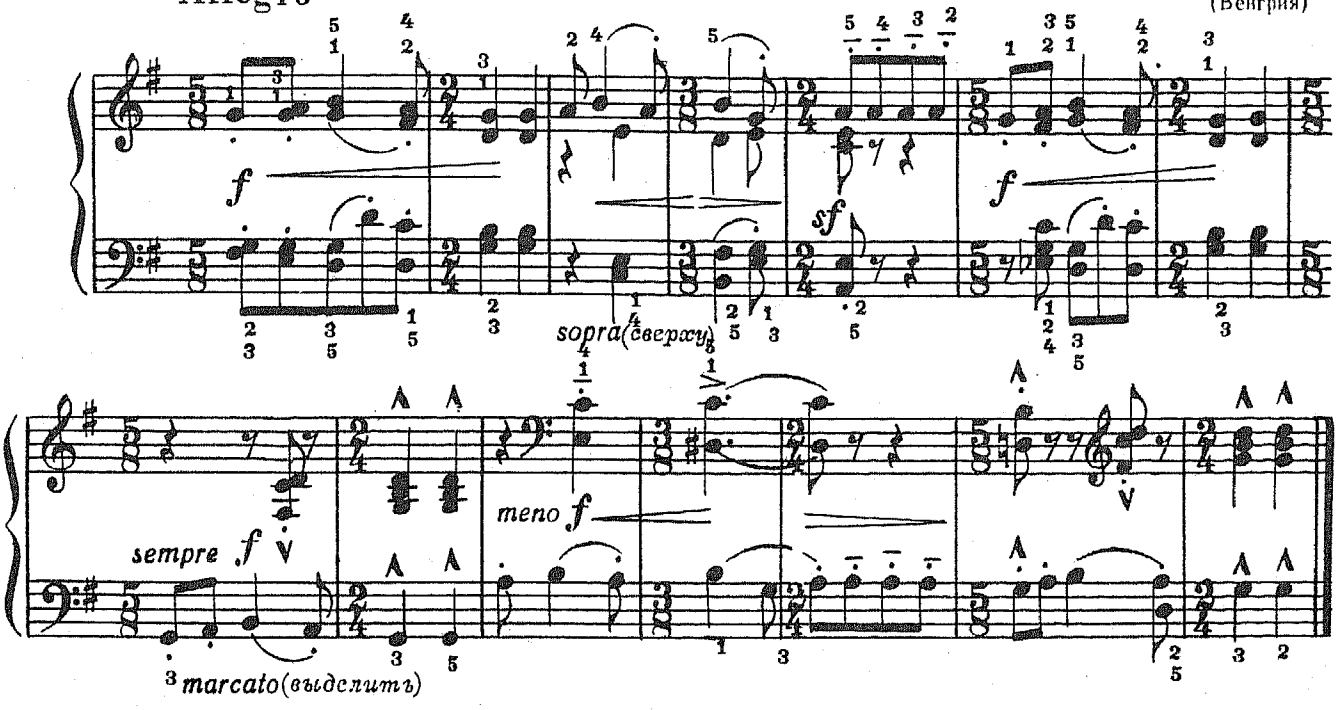


РУМЫНСКИЕ РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ПЕСНИ

I (1 серия №2)

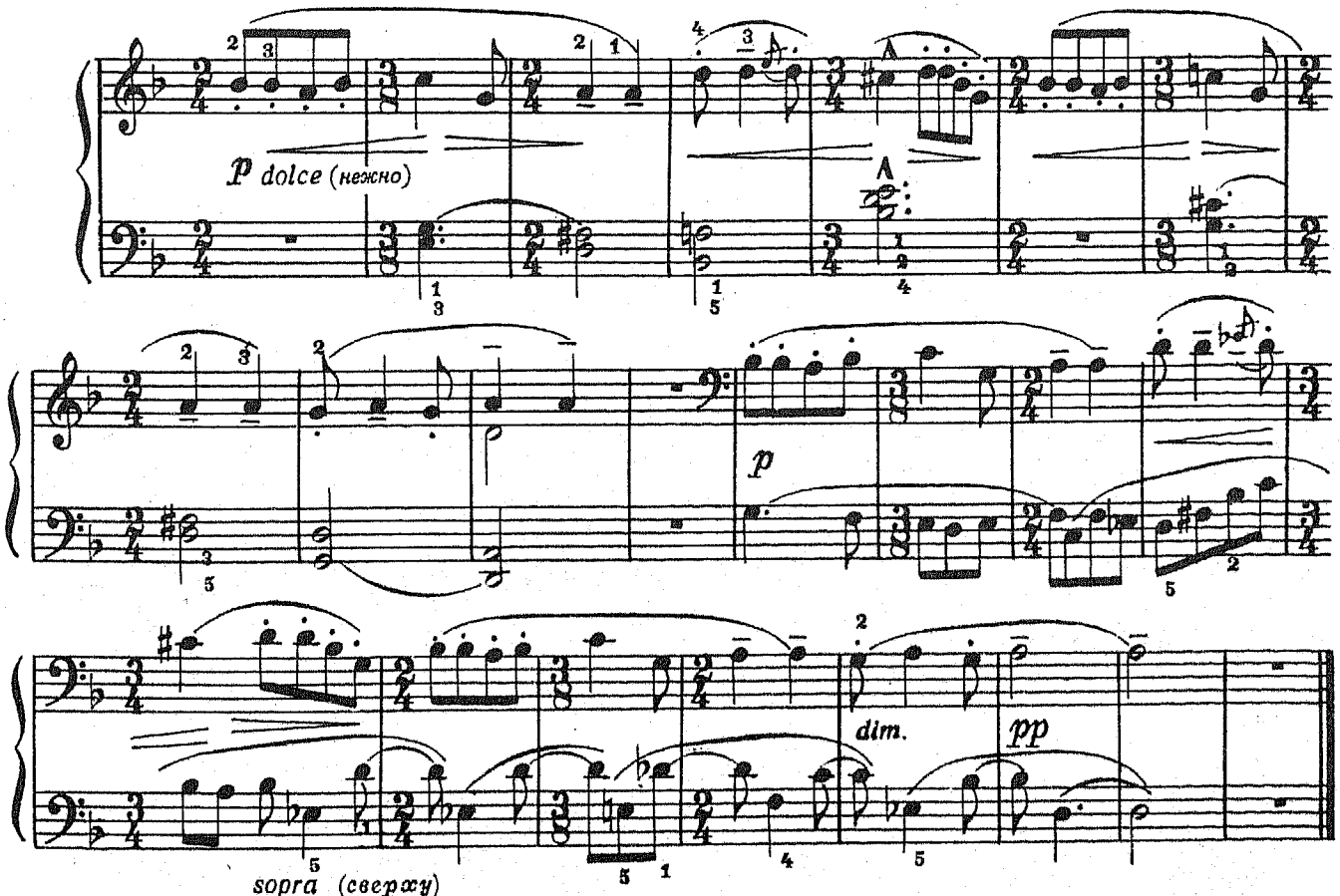
Б. БАРТОК
(Венгрия)

Allegro



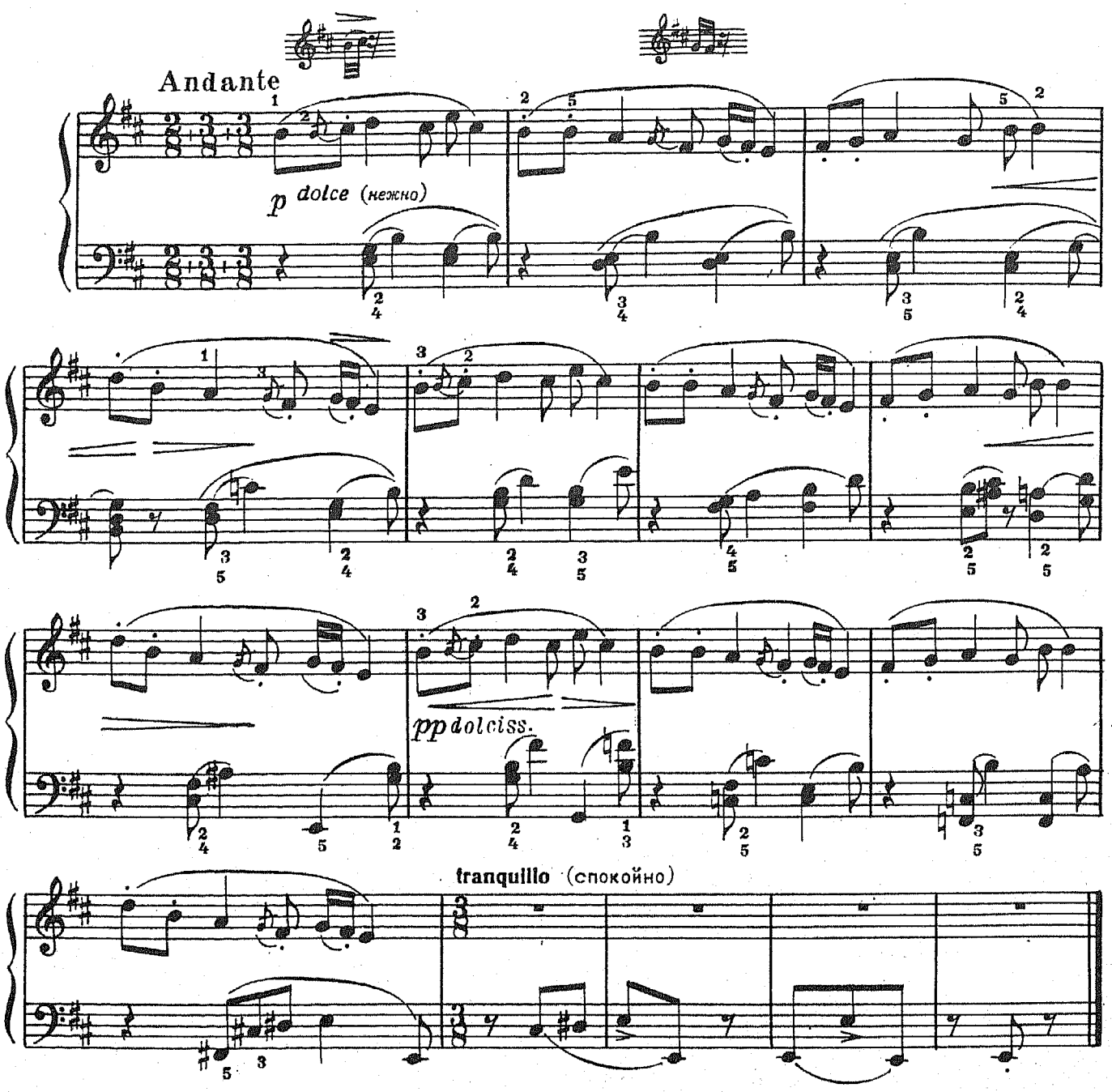
II (№ 4)

Andante

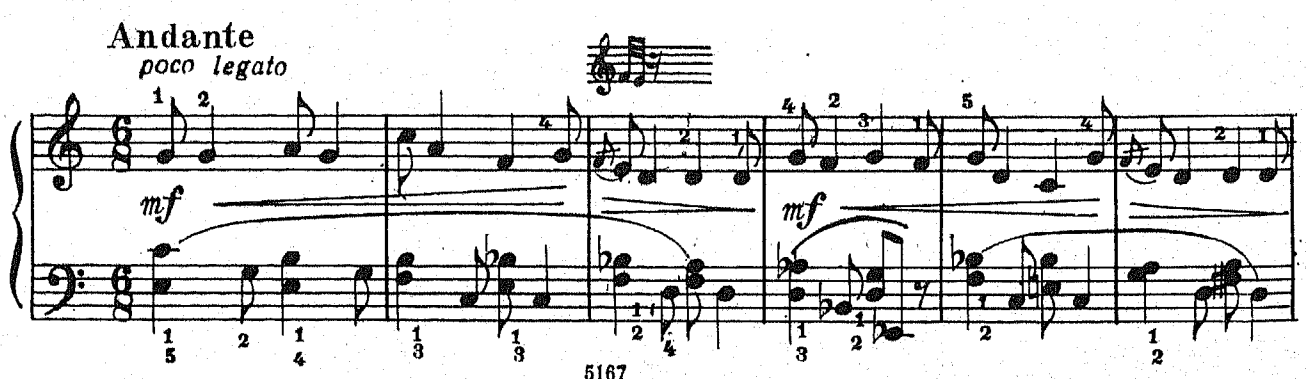


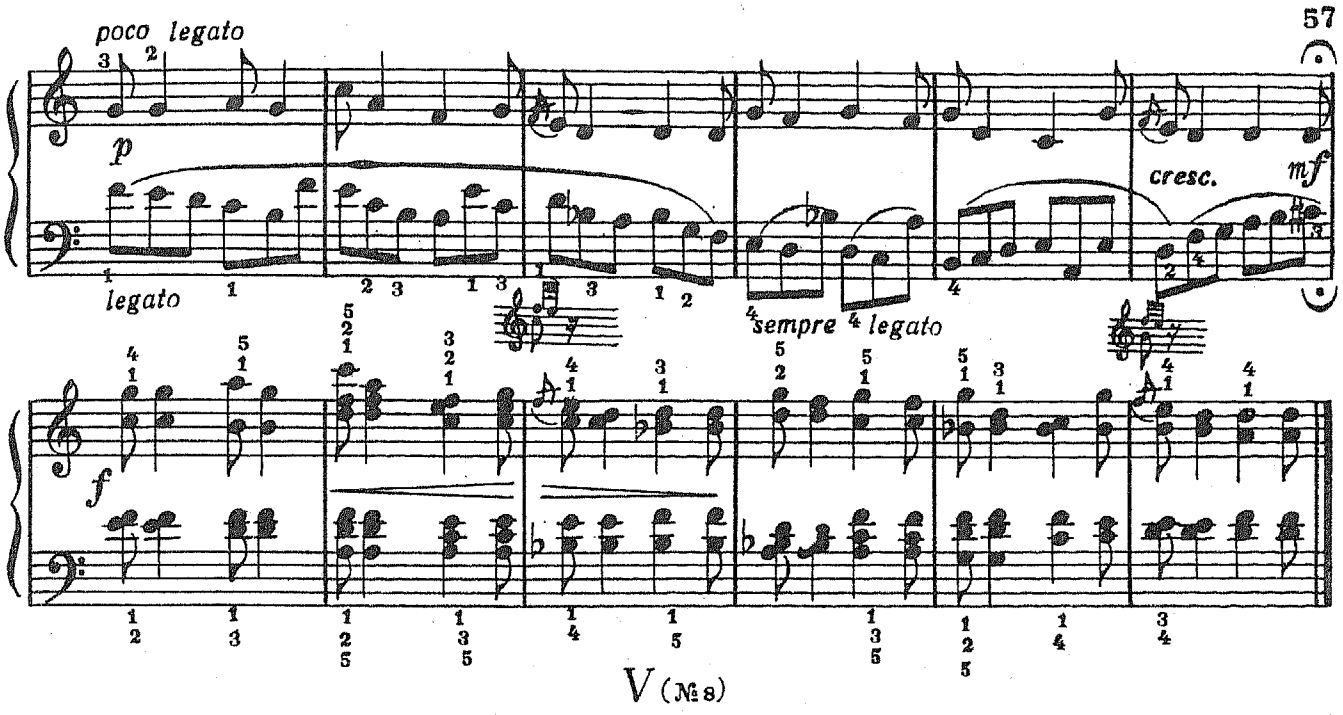
В этих пьесах использованы авторские указания исполнения: аппликатура, лиги и т. д.

III (№ 7)

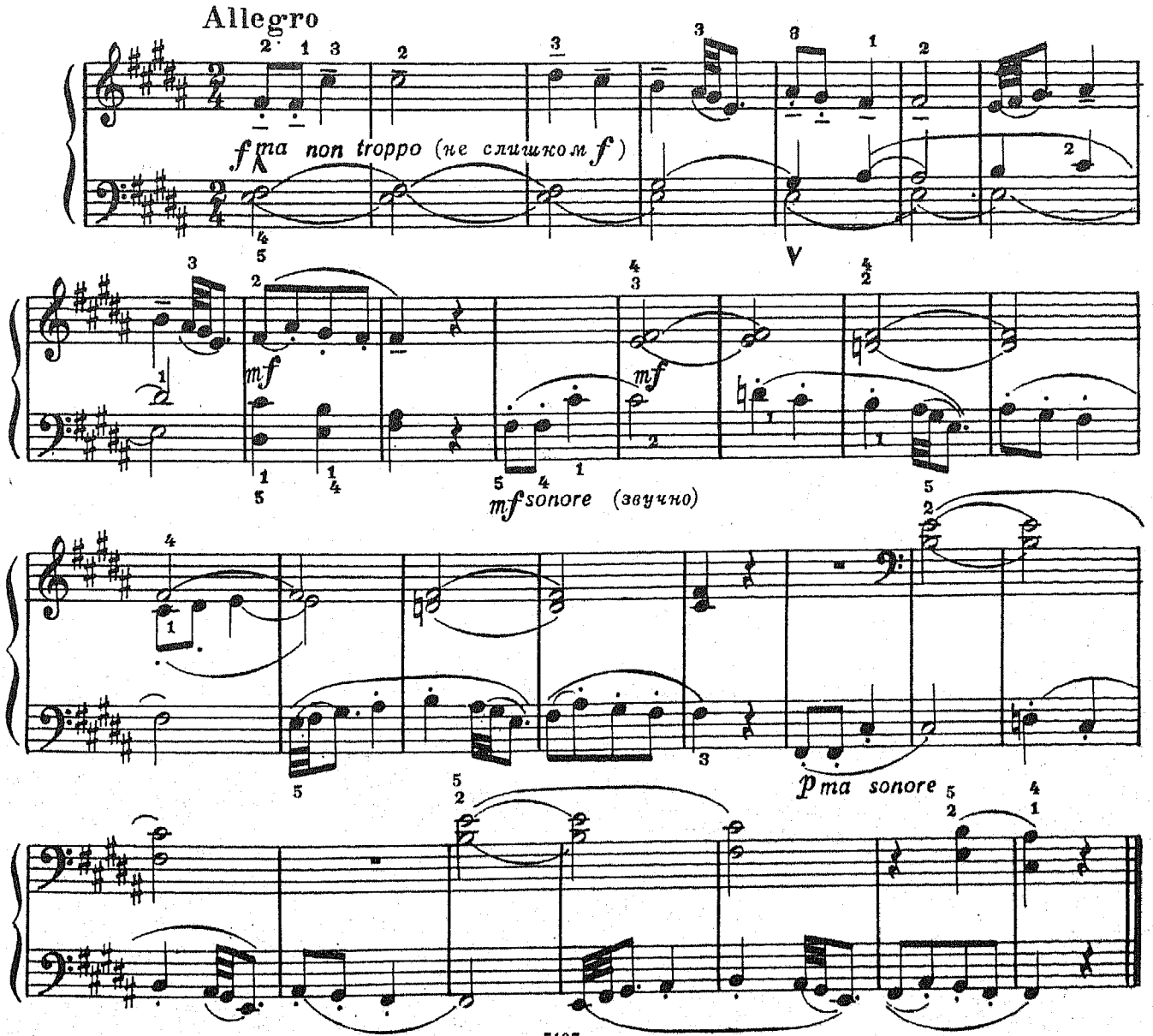


IV (2-я серия № 4)




poco legato
p
legato
cresc.
mf
sempre legato
f

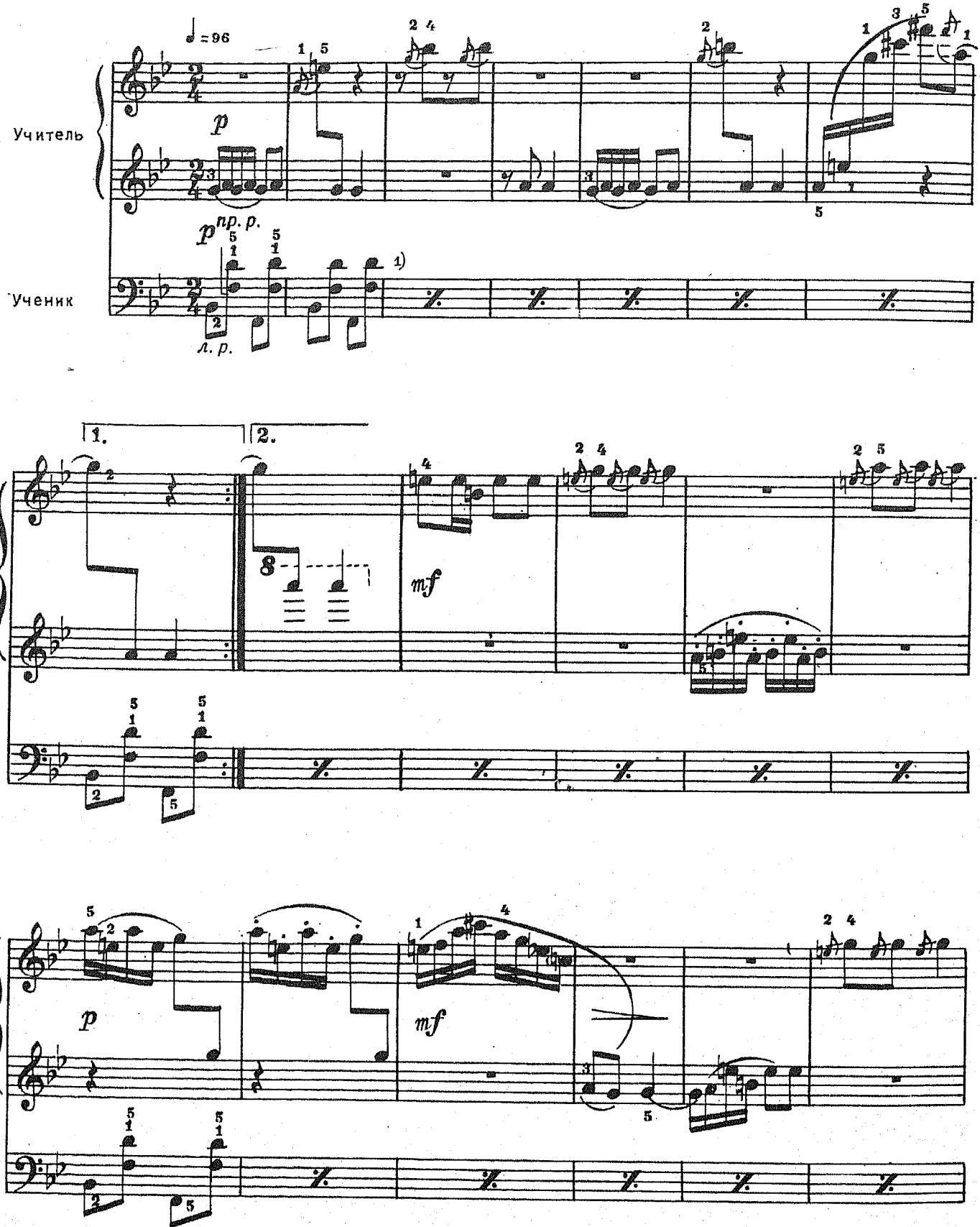
V (№ 8)


Allegro
f ma non troppo (не слишком f)
mf
mf
mf sonore (звучно)
p ma sonore

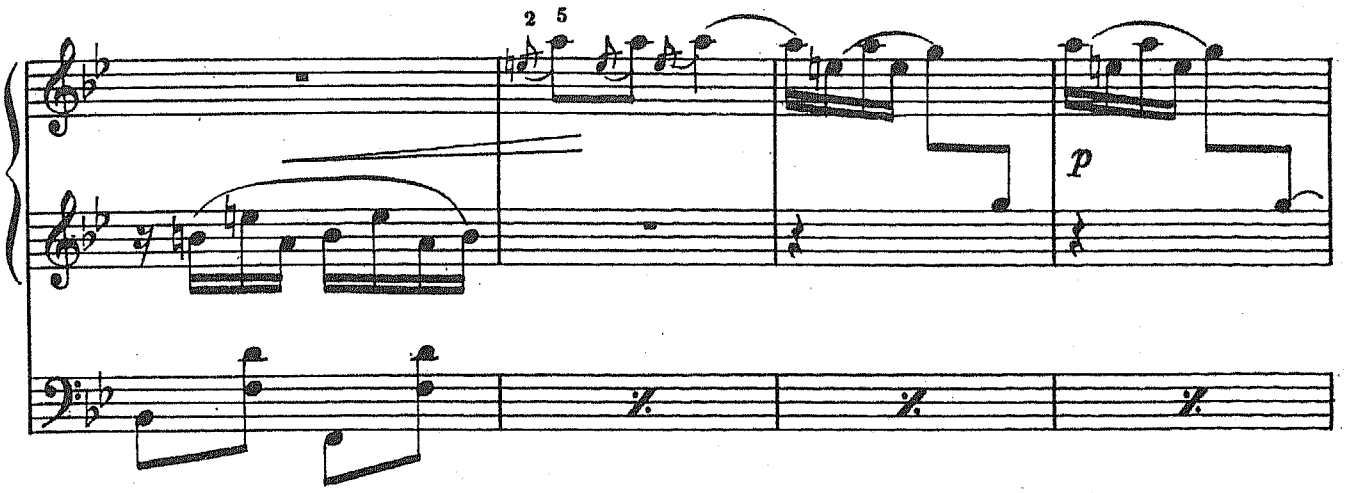
АНСАМБЛИ

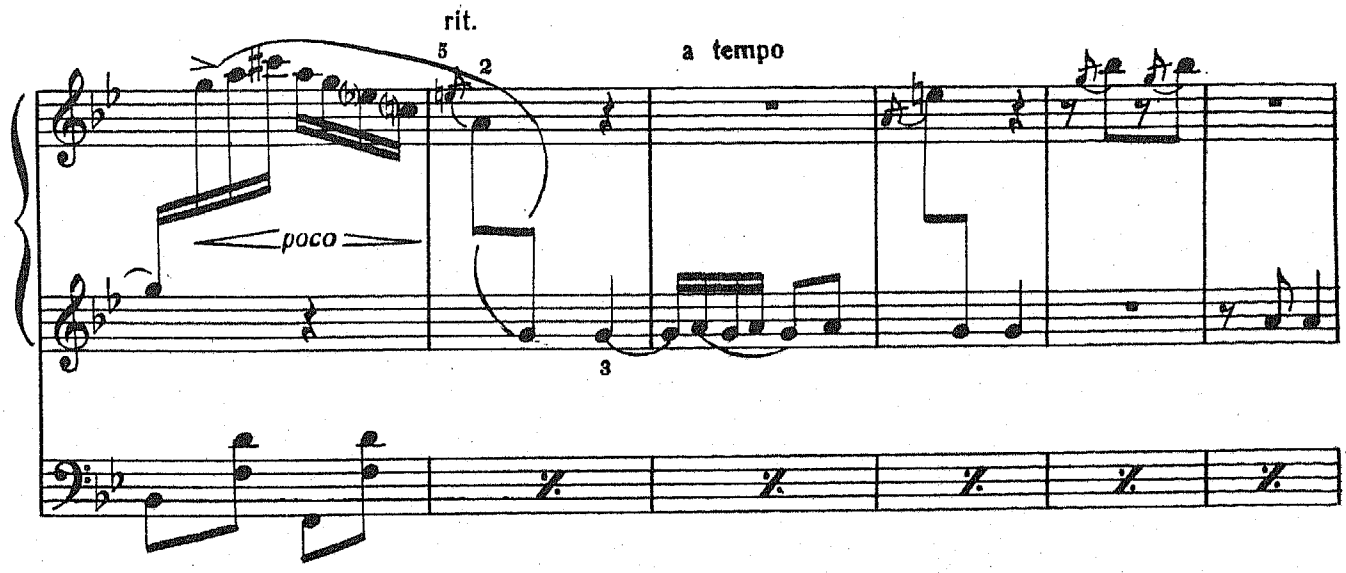
ПОЛЬКА

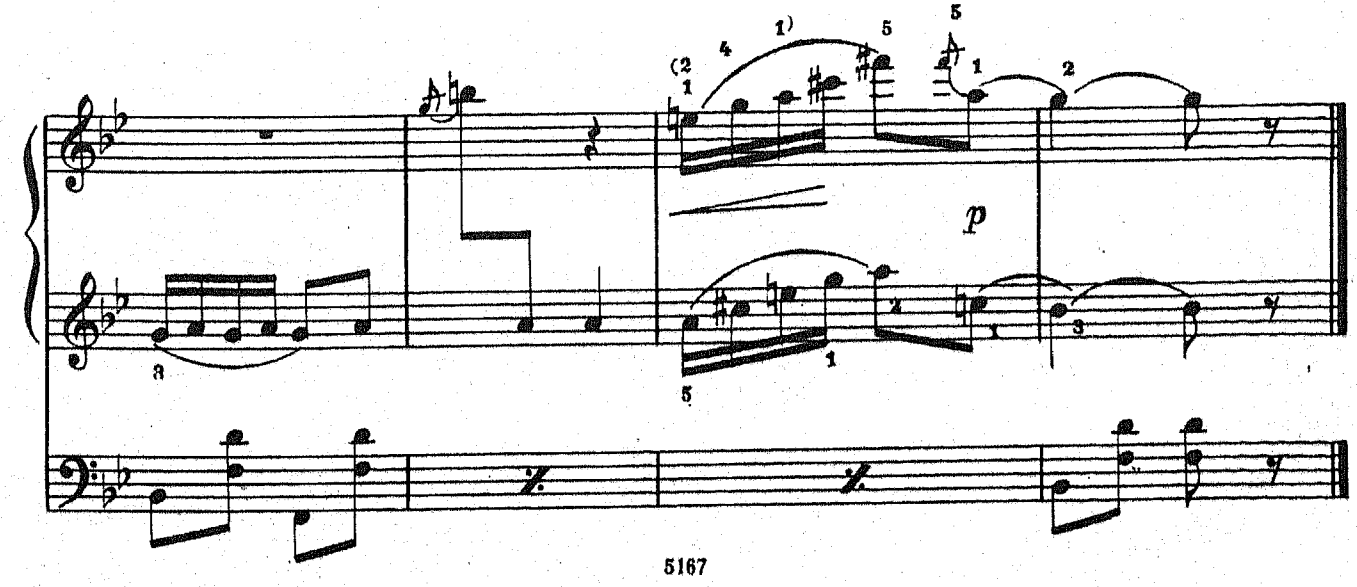
И. СТРАВИНСКИЙ



1) На протяжении всей пьесы ученик играет одно и то же, в легком тихом звучании.

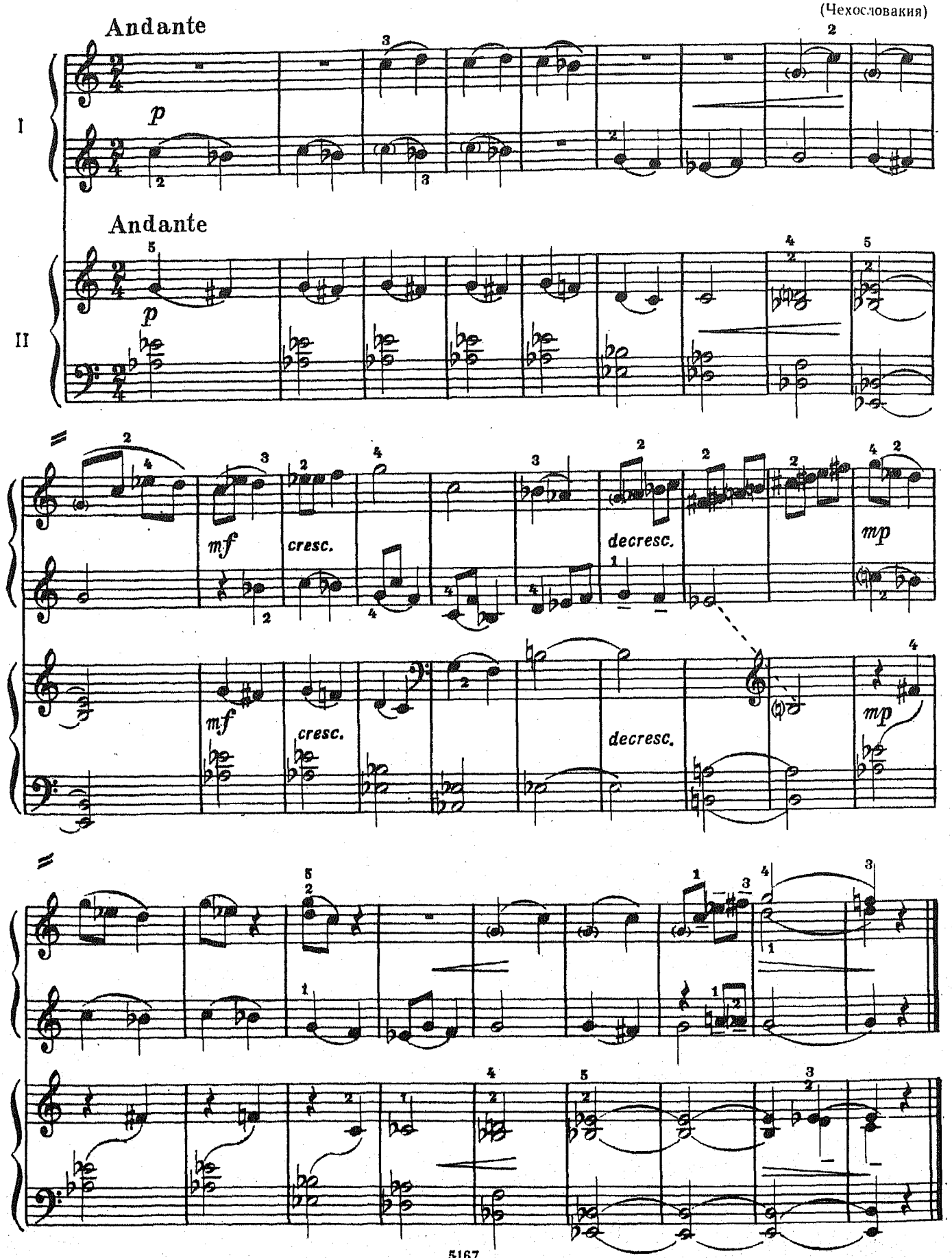

2 5
p


rit.
a tempo
poco


p

РАСКАЯНИЕ

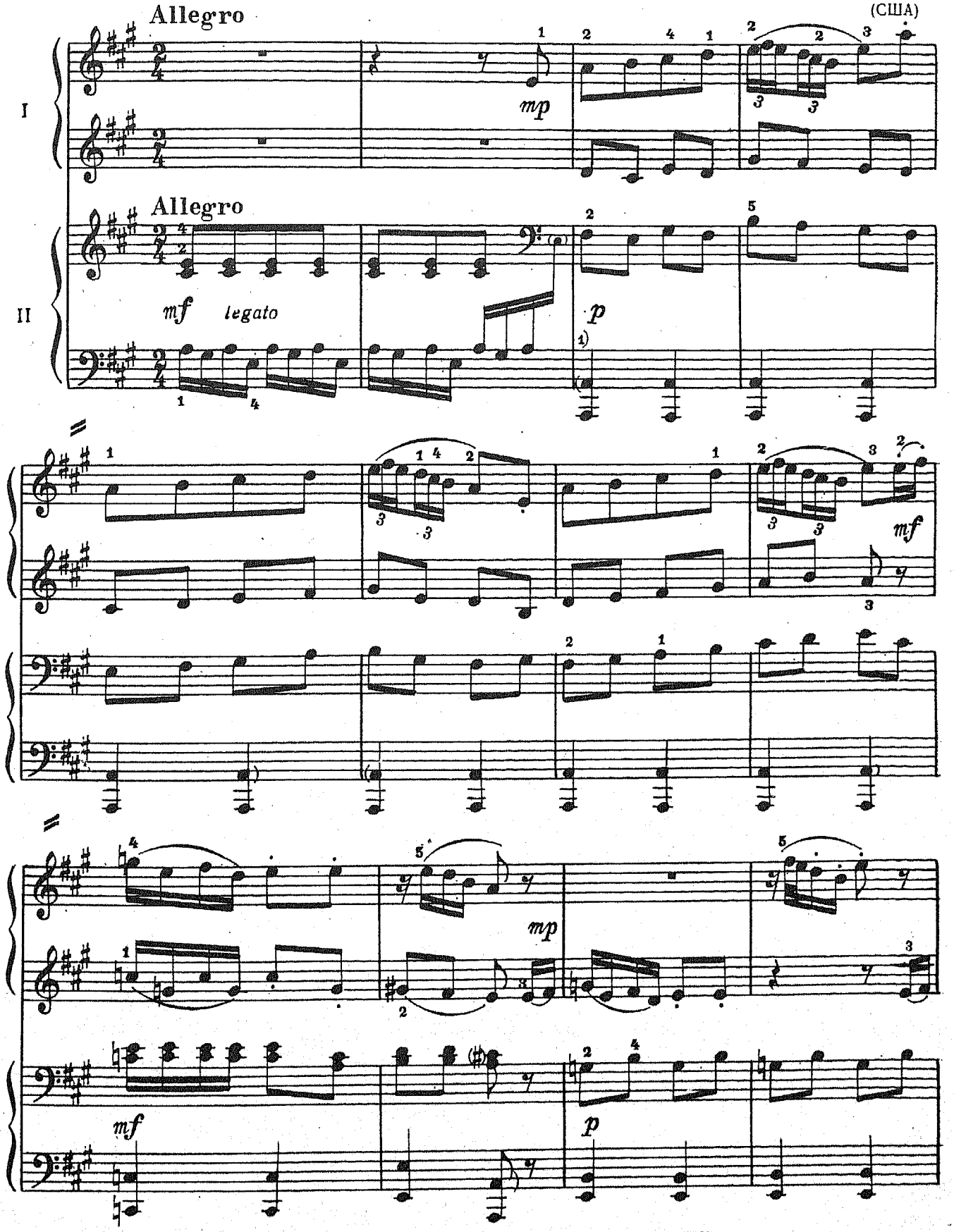
И. ПАУЕР
(Чехословакия)



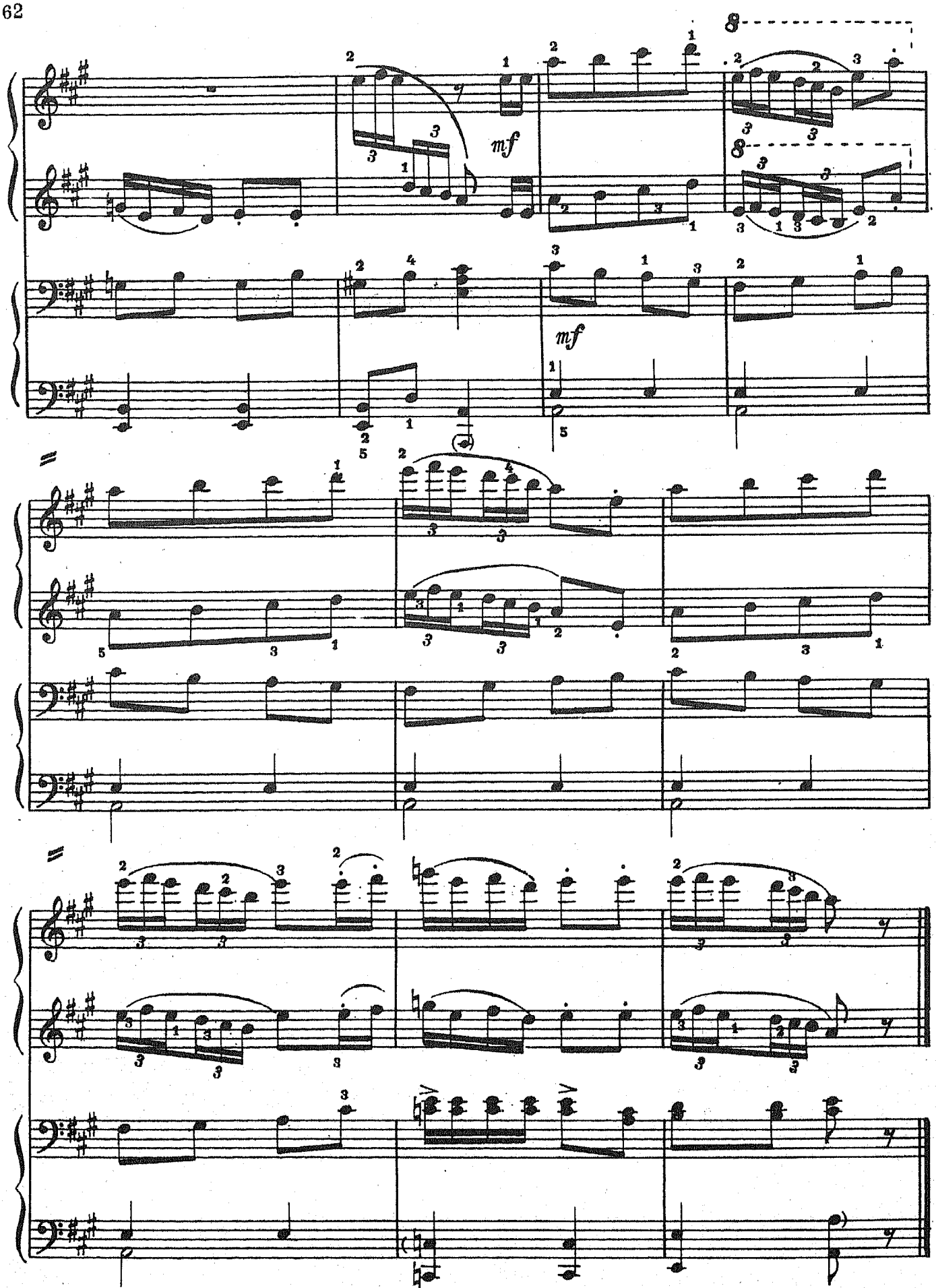
АМЕРИКАНСКАЯ СЮИТА

(отрывок)

Ч. ГУДМЕН
(США)



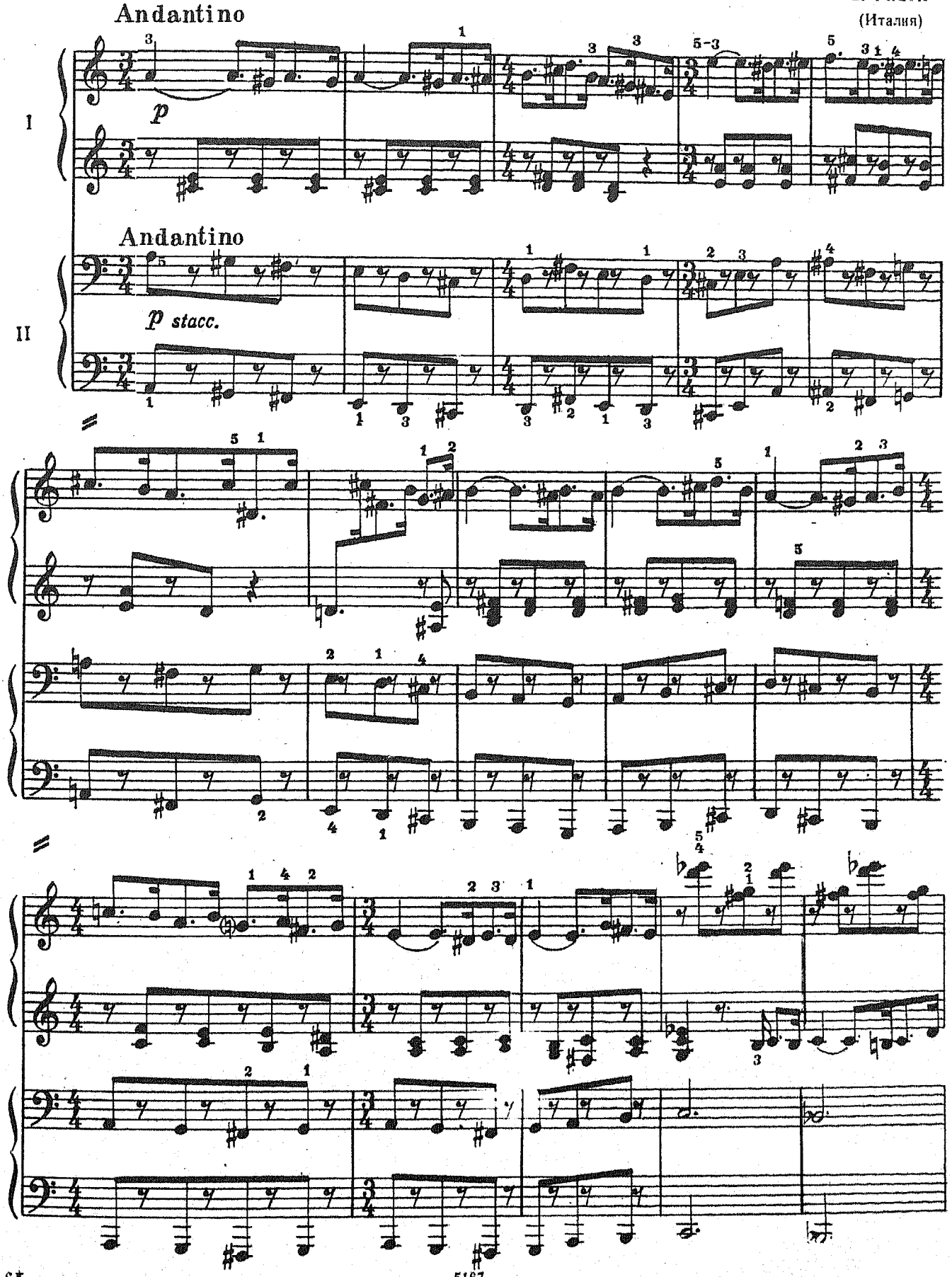
1) При исполнении второй партии учеником рекомендуем играть только нижние звуки октав.

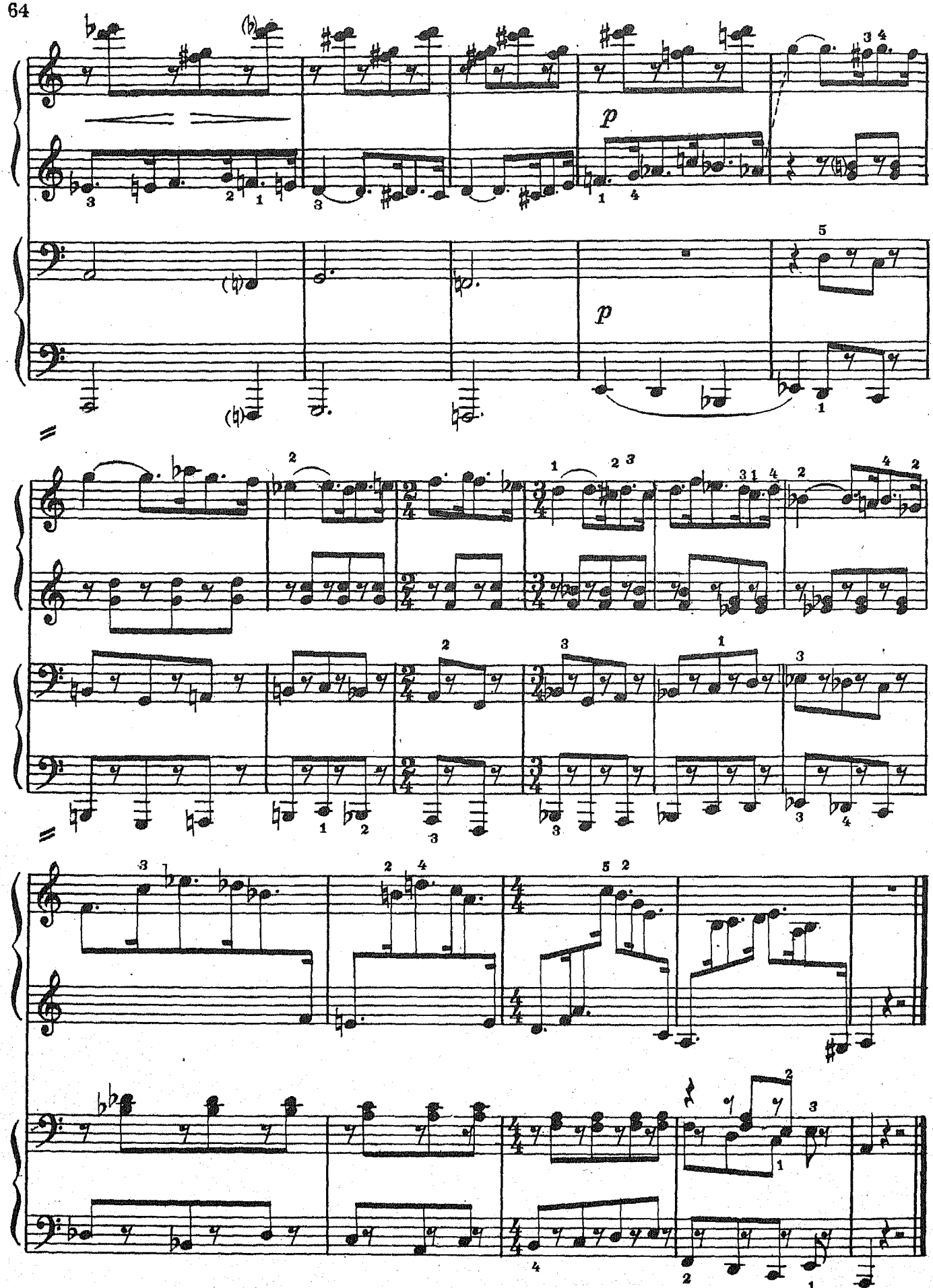

8
mf
8
mf

ПРОГУЛКА

(отрывок из балета «Бал»)

В. РИЕТИ
(Италия)

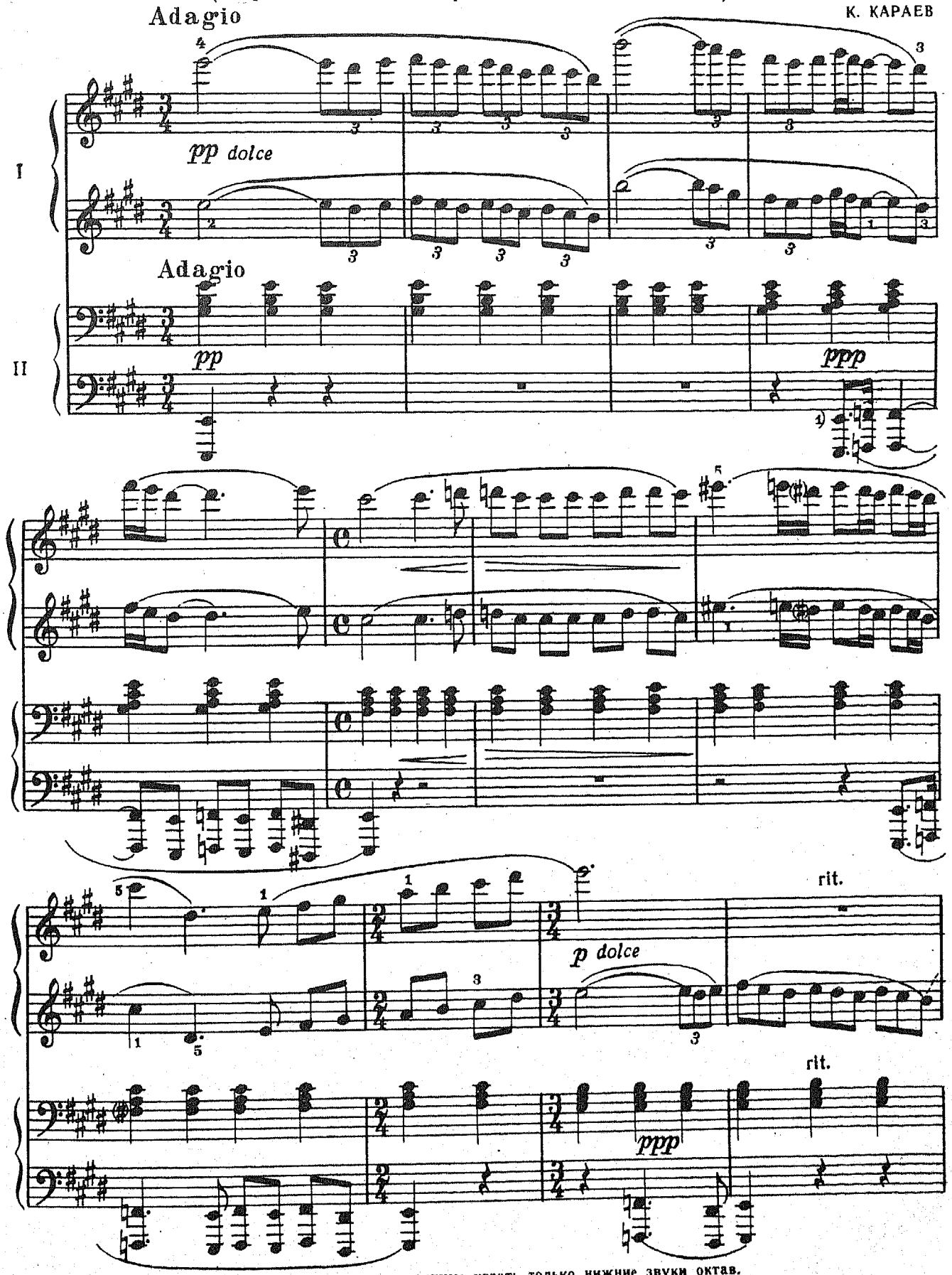




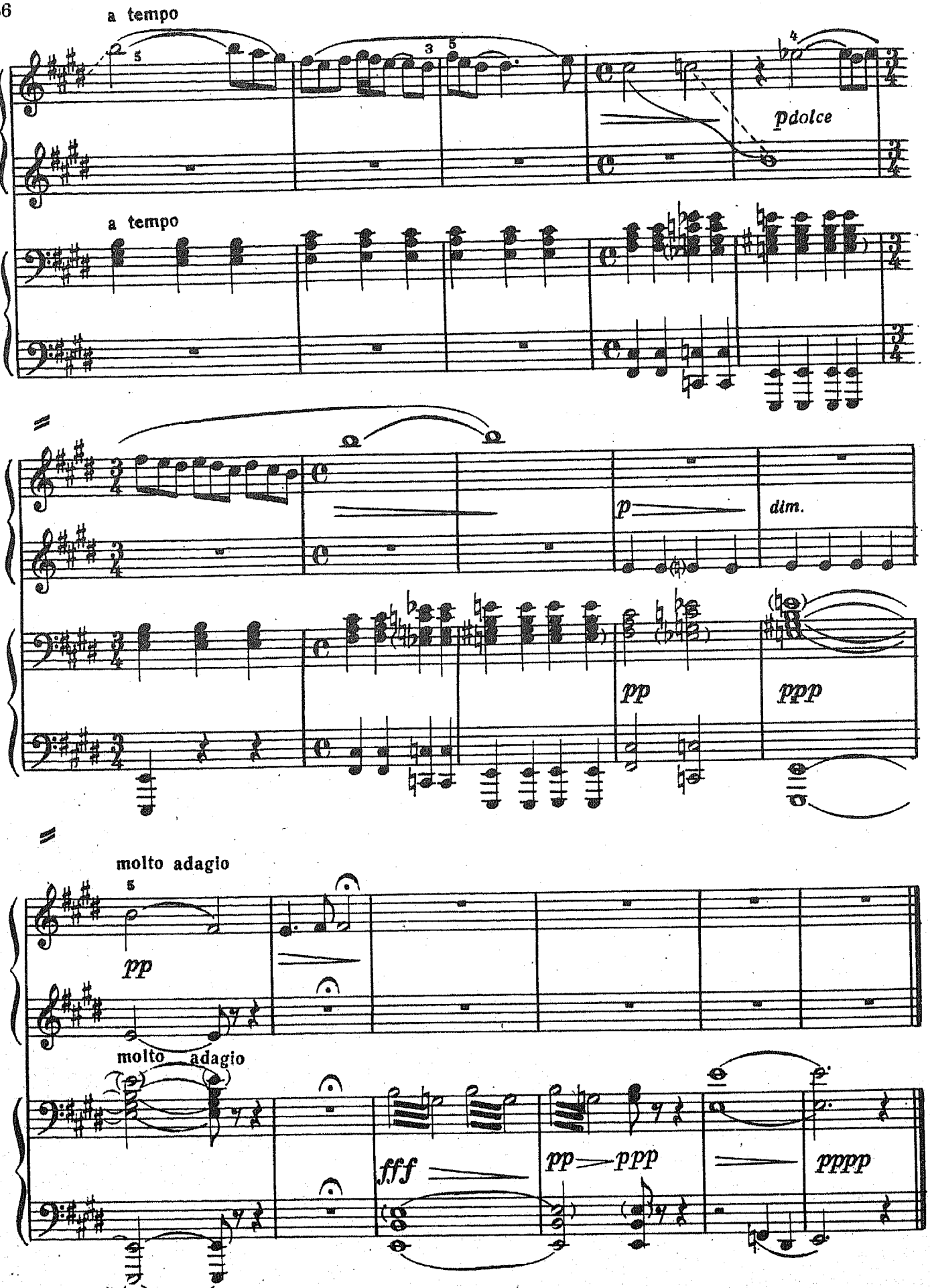
„ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН“

(отрывок из симфонической поэмы)

К. КАРАЕВ



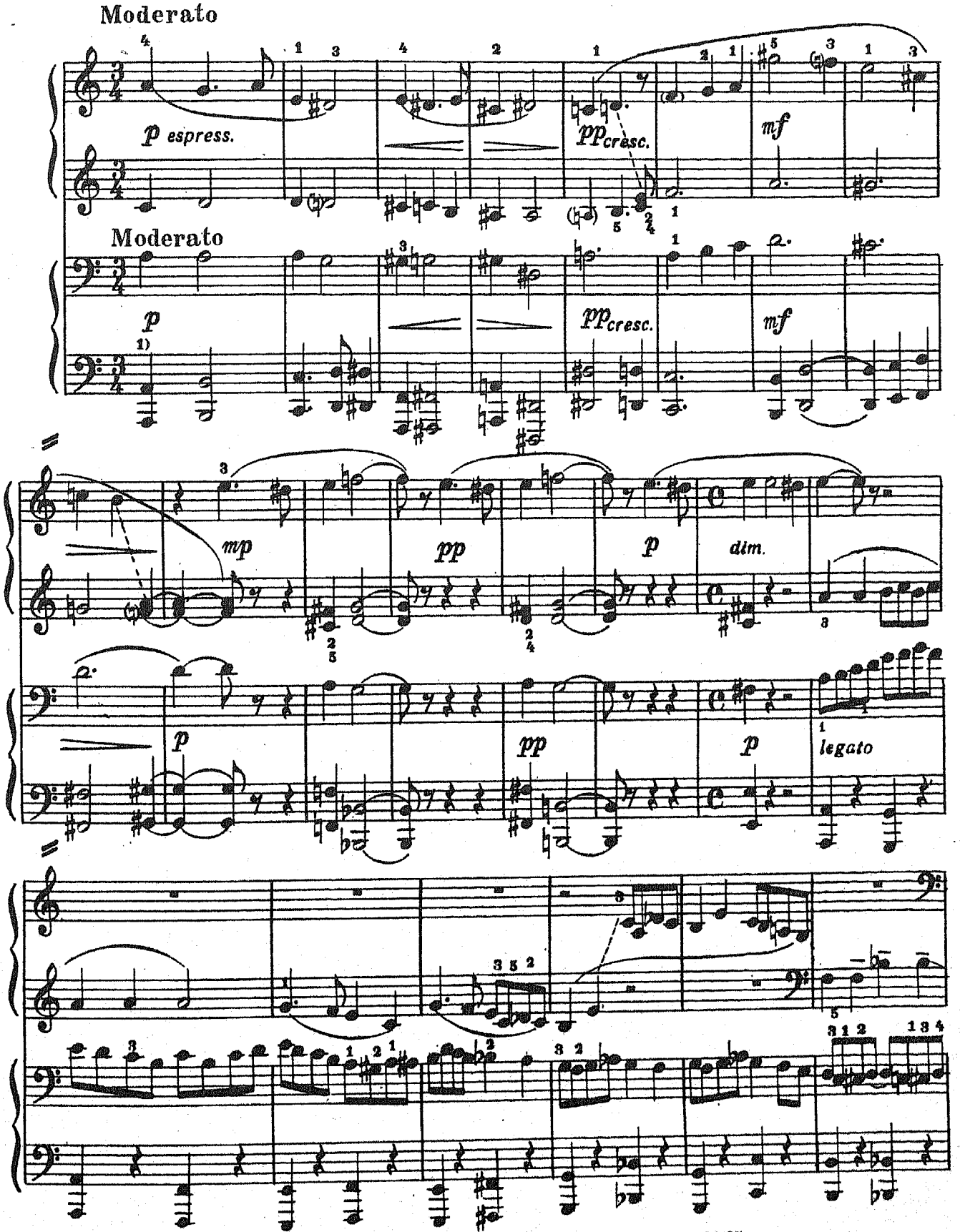
1) При исполнении второй партии учеником рекомендуем играть только нижние звуки октав.


a tempo
pdolce
a tempo
p
dim.
pp
ppp
molto adagio
pp
molto adagio
fff
pp — ppp
pppp

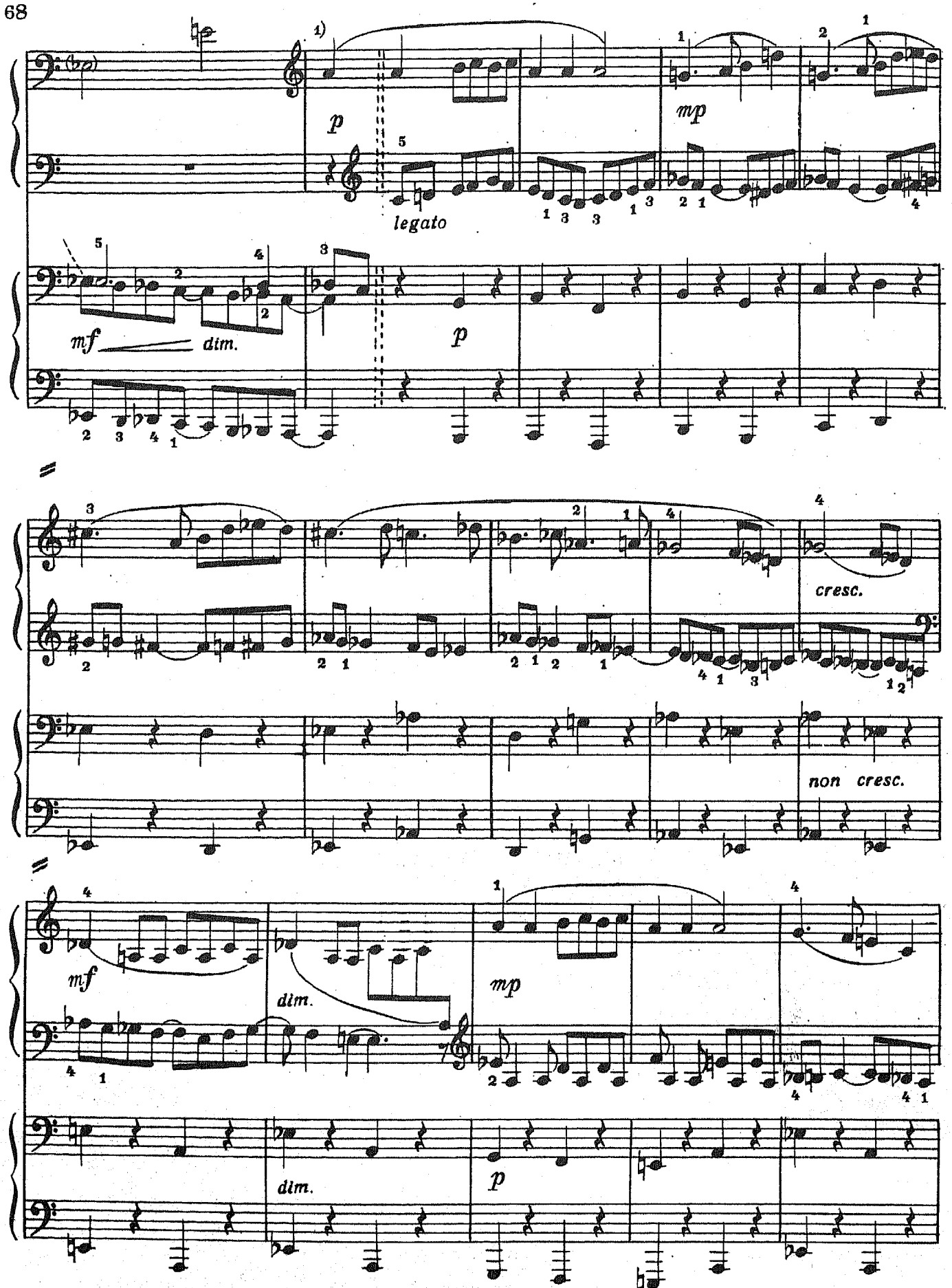
ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ № 1

(отрывок из II части)

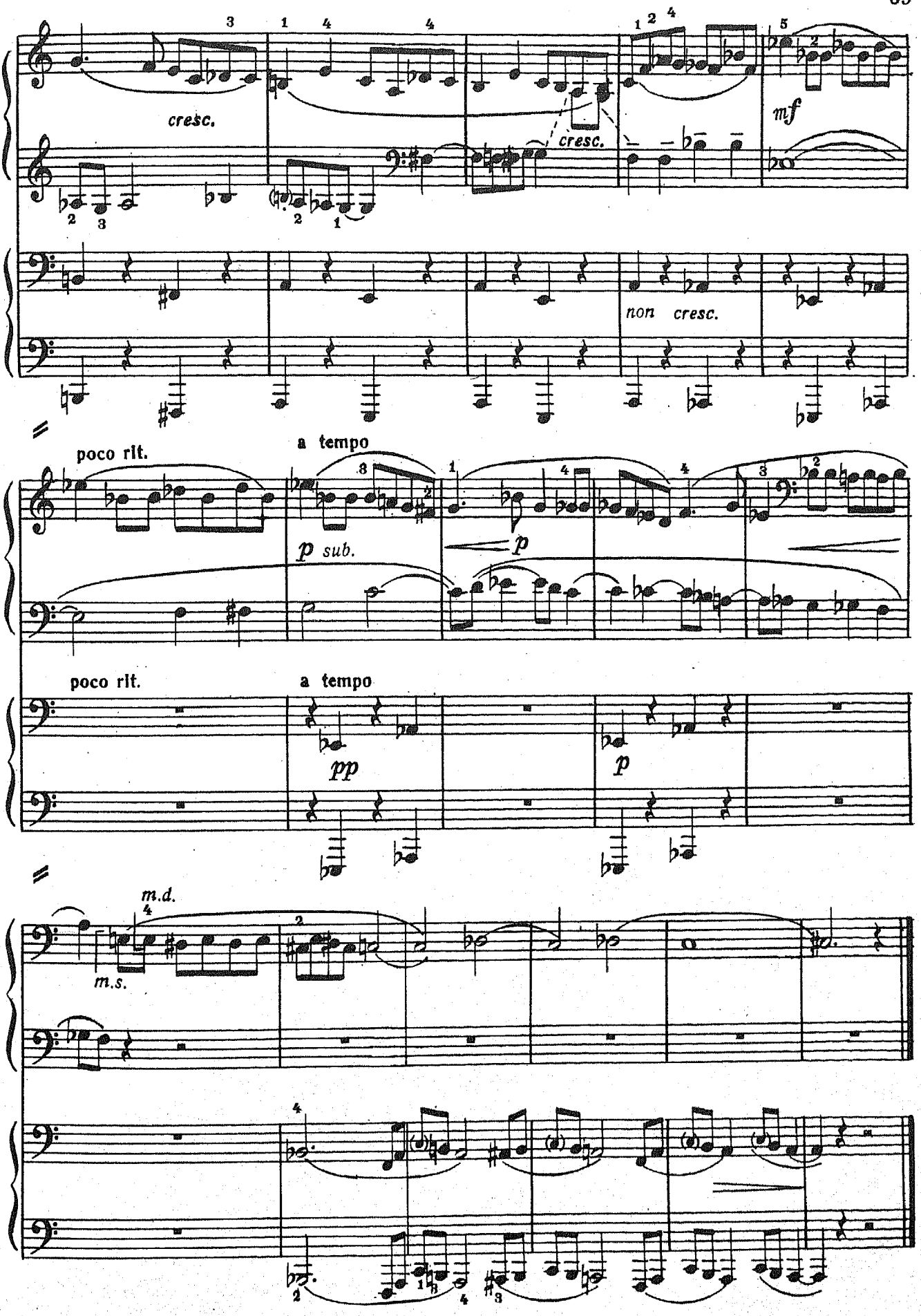
Д. ШОСТАКОВИЧ . Соч. 107



1) При исполнении второй партии учеником рекомендуем играть только нижние звуки октав.



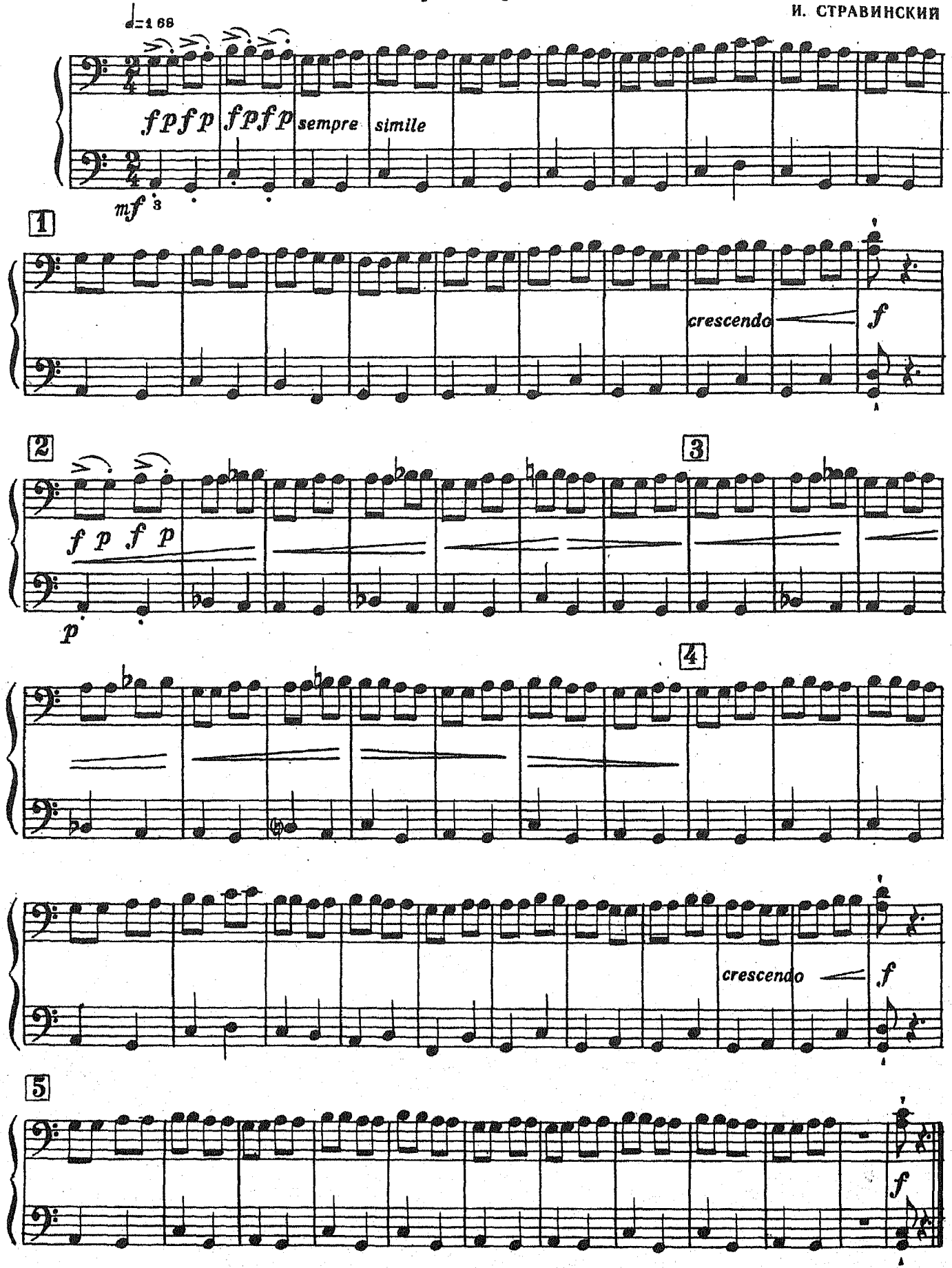
1) Можно закончить исполнение в этом месте.


cresc.
cresc.
mf
non cresc.
poco rit.
a tempo
p sub.
p
poco rit.
a tempo
pp
p
m.d.
m.s.

БАЛАЛАЙКА

Вторая партия

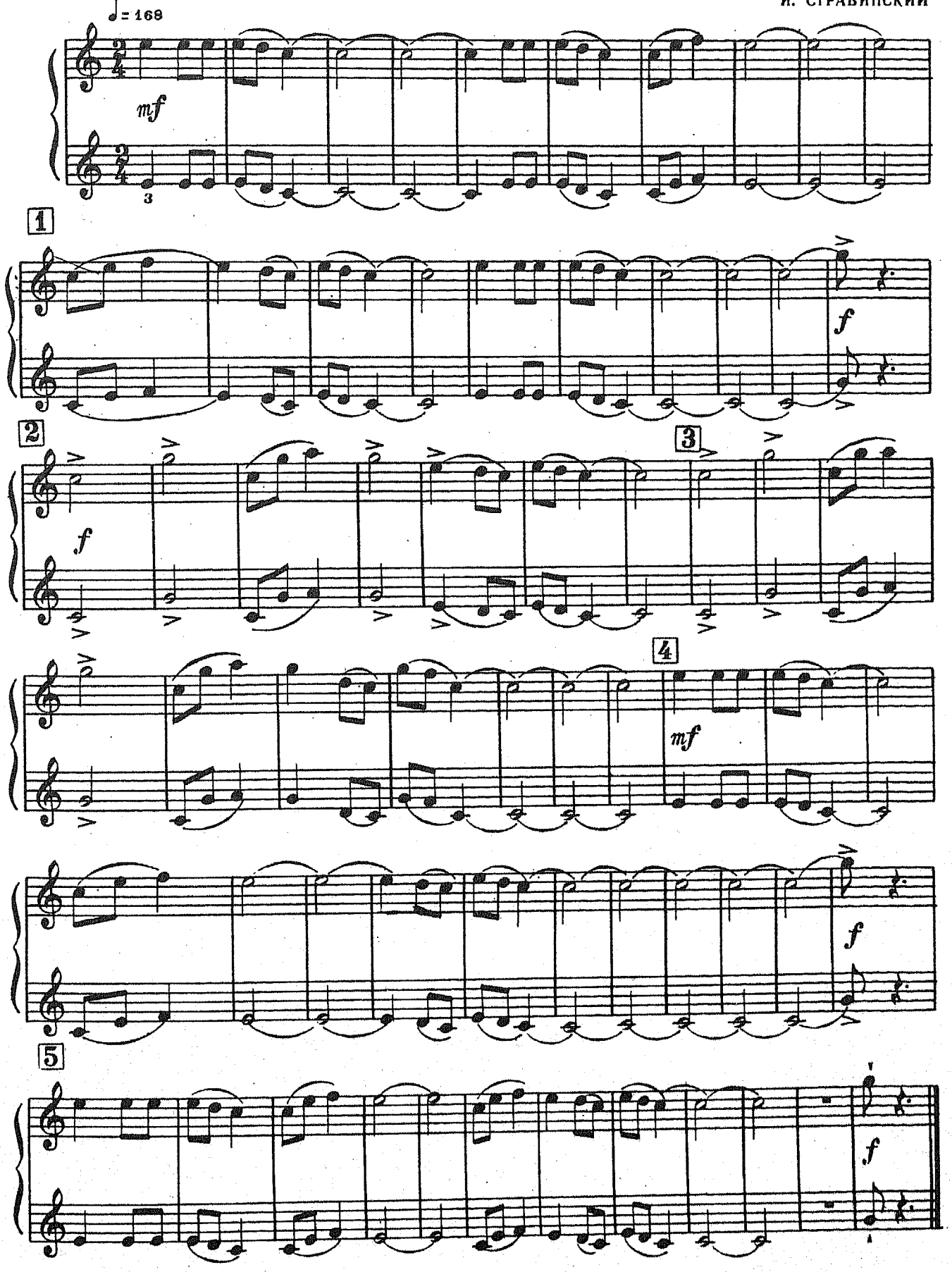
И. СТРАВИНСКИЙ



БАЛАЛАЙКА

Первая партия

И. СТРАВИНСКИЙ



КОММЕНТАРИИ

Захаров. Древнерусский напев *. Напев взят из старинной рукописи. Тактовые черты выставлены условно (пунктиром), так как в оригинале не существовало деления на такты. Для мелодий такого типа характерна плавность движения, неширокий диапазон (все развитие строится в основном на опевании опорных звуков), свободное ритмическое развитие. Постоянное перенесение опоры создает ладовую переменность, неопределенность.

При разучивании необходимо прежде всего добиваться естественности мелодического движения. В левой руке при соединении аккордов, имеющих общие (незалигованные) звуки, следует, во избежание толчка, заранее приподнимать палец перед повторением звука (другой голос соединяется плавно). Точность и чистота голосоведения должны все время быть предметом заботы педагога и ученика.

Экcанишвили. Грустная песенка *. Необычные созвучия создаются благодаря обилию повторяющихся звуков (об их исполнении см. примечание к предыдущей пьесе). Особое внимание нужно уделить ровности в исполнении каждого голоса. Средний голос должен чуть выделяться.

Леденев. Вечерняя прогулка. Громадное расстояние между мелодией и сопровождением как бы создает ощущение пространства. Синкопированное движение в левой руке должно быть плавным и ровным — иначе в исполнении возникнет нервозность, совершенно противоречащая основному характеру этой пьесы — мягкому, мечтательному. Мелодия должна исполняться легкими (как бы наполненными воздухом) пальцами при очень точных движениях.

Буттинг. Кукушка. В этой пьесе ученику предоставляется возможность самостоятельно составить динамический план. Ученик же может выбрать и приемлемую для себя артикуляцию (например, исполнять пары звуков легато, или же наоборот — отрывисто). Основная трудность пьесы — точное выполнение ритма и четкая пальцевая игра. Следует обратить внимание ученика на единство всего материала пьесы — в основе лежит терцовая двузвучная попевка — в своем первоначальном (восходящем) виде, в обращении, в увеличении, в синкопированном варианте и в разнообразных сочетаниях этих видов (в тактах 2, 5, 6 одновременное сочетание прямого и обращенного движений дает симметричные построения для обеих рук — очень удобные для исполнения и полезные). Такого рода единство (которое было важнейшей закономерностью старинной музыки до Баха) лежит в основе многих сочинений современных композиторов.

Окумура. Кукольная колыбельная с острова Окинава *. Это обработка японской детской песенки. Мелодия ее весьма своеобразна с точки зрения лада и ритма. Свобода ритмического развития обнаруживается уже при беглом ознакомлении с пьесой. Тональность здесь фа мажор, на тонике оканчиваются все три части пьесы. Но основная попевка строится на звуках *си-бемоль, до, ми, фа* (с пропуском *ре*) с попеременной опорой — то на *до*, то на *ми* (лишь в самом конце первой части мелодия спускается к тонике *фа*). Вот это повторение четырех звуков в разных комбинациях и трактовка тритона (*си-бемоль—ми*; он слышится постоянно) как устойчивого интервала создают ощущение своеобразия этой мелодии, отличия закономерностей ее строения от законов, которые лежат в основе классической европейской мелодии. Добиваться выразительного исполнения мелодии, работать над филировкой (распределением звучности) во многих местах придется, исходя не из ладовых тяготений, а из ритмических особенностей (опорная или слабая доля). В сопровождении (начало средней части) следует добиваться связности верхних звуков терций.

Цагарейшвили. Дятел. Здесь господствует один из ладов, свойственных народной музыке — миксолидийский (соль мажор с *фа-бекаром*). При исполнении пьесы необходимо добиваться четких и точных движений пальцев при легкой кисти.

Тох. Детская пьеса. Очень важно точное выполнение предписанной артикуляции. Это способствует выявлению самостоятельности каждого голоса. Пьеса полезна для развития легкости кистевых движений и цепкости пальцев.

Эллер. Пьеса на эстонскую народную тему. Выразительность исполнения мелодии обеспечивается точным соблюдением фразировки. Следует внимательно отнестись к указанной аппликатуре, во многих случаях не очень удобной — она не позволит исказить предписанную фразировку (например, не

* Звездочками отмечены пьесы, о музыкальном языке которых говорится во вступительной статье.

даст соединить звуки, которые должны отделяться). Наряду со свободой ритмического развития, особенностью пьесы является также несовпадение метра и ритмического рисунка в обеих руках — в правой руке часто движение идет на $\frac{6}{8}$ (то есть, двухдольное), а в левой — $\frac{3}{4}$ (трехдольное). Это несовпадение должно ощущаться и в исполнении.

Адигезалов. Две пьесы для детей*. 1. Своеобразный характер пьесы, ее яркость, необычность подчеркиваются ладовым строением и ритмическими особенностями (быстрое движение с синкопами и стремительными концовками). Исполнять пьесу нужно с большим напором, «дико», подчеркивая все стаккато и сфорцандо. 2. Следует обратить внимание на ритмический рисунок мелодии — чередование $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$. Этот свежий, ярко национальный ритм должен быть прочно усвоен учеником. Приведенная аппликатура (также как и в пьесе Эллера) обеспечивает точное выполнение фразировки.

Стоянов. Пьесы в болгарских народных ритмах*. Встречающиеся в музыке современных композиторов размеры, несвойственные европейской профессиональной музыке 19 века — такие, как $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$ и более обычные $\frac{9}{8}$ и $\frac{8}{8}$, — в тех случаях, когда они образованы из сочетания неравнодольных группировок ($\frac{9}{8}=\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}$; $\frac{8}{8}=\frac{3}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}$), оказываются очень трудными даже для взрослых пианистов-профессионалов. Поэтому полезно изучать пьесы в таких ритмах с самого начала обучения — чтобы добиться у учащихся пластичности исполнения. Такого рода ритмы свойственны в частности болгарской народной музыке и широко применяются в болгарской педагогической литературе. Настоящие пьесы и упражнения взяты из «Школы» А. Стоянова.

В каждом из приведенных размеров пьесам предшествуют этюды и упражнения, в которых выполнение данного ритма облегчается тем, что партия правой руки дается в непрерывном движении. Добившись равномерного исполнения партии правой руки, ученик тем самым обеспечит ритмически правильную игру аккордов. При прохождении пьес рекомендуется, разучивая мелодию, одновременно простукивать метр, во избежание недодерживания или передерживания длительностей.

Эркин. Импровизация. В оригинале это сочинение написано для скрипки и фортепиано, в нем чувствуются интонации народной музыки и звучание народных музыкальных инструментов. Нужно следить, чтобы ученик не передерживал последний звук каждого такта — не превращал четверть в три восьмые.

Караев. Альдонса*. Нужно очень внимательно следить за равномерностью движения в левой руке. Педагог может — в зависимости от подвинутости ученика — указать педаль.

Рыбицкий. Две пьесы*.

1. Кот и мышь. Пьеса полезна для выработки широких движений руки и всего корпуса — движений, которым на этом этапе обучения почти не уделяется внимания.

2. Звоны. Пьеса яркая, колоритная, насыщенная политональными сочетаниями.

Хачатурян. Скакалка. Трудность пьесы — в точном выполнении ритма и артикуляции. В мелодии учени должен строго выдерживать все половинные ноты с точкой.

Сероцкий. Песенка. В этой пьесе сложное полифоническое сопровождение. Над двухголосной партией левой руки предстоит очень внимательная работа — каждый голос должен звучать самостоятельно. Следует обратить внимание на противопоставление (в тактах 5—6 и аналогичных) синкопированных фигурок в среднем голосе и мотивов с опорой на первом звуке — в нижнем. Полезно поучить два нижних голоса двумя руками, чтобы яснее представить себе звуковую картину. Разумеется, сопровождение не должно мешать исполнению верхнего голоса — нежной, выразительной мелодии, которую нужно учить, внимательно вслушиваясь во все тончайшие изгибы.

Томази. Пробуждение маленького солдатика*. При разучивании нужно добиваться естественности развития каждого голоса. Выдержанные звуки следует брать с таким расчетом, чтобы они были слышны до самого конца. Следует с самого же начала обратить внимание на отличие ритма в начале (тридцатьвторые) и в репризе (шестнадцатые), где тема звучит смягченно и приглушенно, как бы издалека. Если у ученика слабые пальцы и он не может играть тридцатьвторые раздельно, можно их слиговывать с последующей восьмой.

Адигезалов. Пьеса*. Ритм этой пьесы — богатый и причудливый — дает яркое представление о пластичности и разнообразии ритмов музыки восточных народов, в частности, азербайджанского. Плавное и ясное исполнение пьесы возможно только в том случае, если ученик разобрался в ее ритмическом строении. Ему следует показать, что на фоне преимущественно трехдольного сопровождения ритмический рисунок мелодии все время меняется: то $\frac{3}{4}$, то $\frac{6}{8}$; соответственно должны меняться и акценты.

Славицкий. Три пьесы.

1. Остинато*. Эта изящная пьеса имеет много общего с народной музыкой. Интересно проследить как развивается мелодия: вариантность при повторении попевок присуща музыке многих народов. Прием остинато — повторение одной и той же фигуры баса — здесь непосредственно восходит к музицированию на народных инструментах.

2. Детский утренник*. Пьеса написана в характере народной пляски с притоптываниями и перебоями. При разучивании нужно следить за точностью акцентировки — и, соответственно, движений рук. Только при этом условии будет передан весь причудливый ритмический рисунок. То обстоятельство, что многие движения параллельны или симметричны — облегчает их выполнение.

3. Грусть*. Ведущим здесь является нижний голос, мелодия которого построена на опевании ос-

новного секундового «ядра» (все три небольшие части — это почти одно и то же, только средняя часть проходит на малую терцию выше). Подголосок в правой руке развивается в вариантном повторении почти одних и тех же звуков. Следует мягко снимать последний звук каждой попевки, не передерживая его. В то же время каждый выдержанный звук нижнего голоса должен быть взят достаточно интенсивно, чтобы после снятия верхнего голоса как бы «выплыть» из общего звучания, и «перелиться» в следующий звук.

Лютославский. Две польские народные мелодии.

1. Во поле липенька*. В исполнении мелодии нужно добиваться свободного (не сдавленного) звука. Особое внимание следует уделить подголоскам, которые обогащают и расширяют ладовую сторону песни. Исполнять их нужно очень тихо, мягко и пластично — без толчков. Мелодия пьесы должна звучать подобно одинокому тоскливому напеву на фоне шорохов природы. В третьей строке педаль должна быть взята с небольшим опозданием, чтобы захватить только нижнюю квинту баса, без предшествующего звука *ля-бемоль*. Снимать эту педаль нужно постепенно — к концу третьего такта ее уже не должно быть.

2. Гусак. Пьеса предъявляет большие требования в отношении точности и тонкости звукоизвлечения и элементарного владения педалью. В сопровождении хроматические сдвиги должны звучать очень мягко, а нота *ре*, с которой начинается ход вниз — ни в коем случае не выталкиваться.

Окумура. Дождик. В примечаниях к ранее встречавшимся пьесам Окумуры подробно говорилось о некоторых ладовых особенностях. В настоящей пьесе интересно отметить изобразительный характер вступления и заключения — как бы подражание капелькам дождя. Секунды и форшлаги в начале не следует утяжелять — они должны извлекаться точными движениями пальцев.

Селени. Две пьесы

1. Дудочка и барабан. Для имитации барабанного звучания необходимо поработать над свободой движения левой руки — звук должен быть тяжелым, но не сдавленным. Педаль берется по усмотрению педагога. Пальцы правой руки должны быть очень точными.

2. Происшествие*. Следует все время помнить о том, что здесь счет $\frac{6}{4}$ и не поддаваться искушению играть в середине на $\frac{3}{2}$ (в конце пьесы такая смена метра имеет место).

Кеклен. Три детские пьесы*. Отсутствие указания метра вызвано свободным развитием мелодии. Такты обозначают не метрические, а скорее, структурные единицы, поэтому величина их все время меняется.

1. Прозрачный ручеек. В исполнении мелодии следует добиваться ровности, точности и легкости звучания (в верхнем регистре — некоторой звонкости). Басы должны быть мягкими, сочными.

2. Бархатная лапка. Необходимо обратить внимание на каденсы — не следует кончать фразы слишком мягко. Особого внимания требует разучивание последней системы. При проведении мелодии в средних голосах не должно быть никакой неуклюжести.

3. Приятное знакомство. В последней системе должны быть ясно показаны задержания.

Захаров. Древнерусский напев*. Многие открытия Бартока обязаны старинной венгерской песне. Можно без преувеличения сказать, что и древнерусские напевы с их терпким голосоведением таят в себе множество красот. Приведенная здесь обработка способствует развитию полифонического слуха учащихся — без ощущения самостоятельности движения каждого голоса вся пьеса будет восприниматься как набор «клякс». Развитие слуховой чуткости одновременно приведет и к более тонкому звукоизвлечению, ощущению кончиков пальцев.

Буш. Две пьесы на мелодии старинных английских танцев*. В этих пьесах нужно подчеркнуть терпкость и некоторую архаичность гармонии, свойственные старинной музыке, а также английский национальный колорит.

Тардош. Фальшивый трубач*. Эта пьеса написана одновременно в двух тональностях — даже ключевые знаки выставлены только в партии правой руки. В пианистическом отношении пьеса очень полезна для выработки пальцевой твердости и четкости.

Дебюсси. Две сцены из фортепианного балета «Ящик с игрушками»*. О пользе постоянного разучивания одноголосных мелодий (не только на первоначальном этапе обучения) уже говорилось во вступительной статье. Такими мелодиями являются эти две пьесы (вторая из них — в четыре руки). Эти мелодии — совершенно различного типа, каждая из них требует особого звукоизвлечения.

1. Пастух, играющий на свирели. Задушевная лирическая мелодия сложна в ритмическом отношении. При исполнении необходимо добиваться ощущения динамической завершенности (требуется большая работа над филировкой звуков, «подгонкой» их друг к другу).

2. Слон. Мелодия должна звучать статично, как бы завораживающе. Играть следует легким звуком, не глубокими, но точными движениями пальцев.

Денисов. Сонатина. Этой миниатюрной сонатине свойственны легкость, изящество и непрерывность развития. Следует обратить внимание на сдвиги в басу. В репризе шутливое начало побочной темы в битональном сочетании должно звучать как естественное течение музыки.

Бадингс. Сицилиана*. В этой пьесе намеренно не выставлена аппликатура — партии обеих рук развиваются в пределах пяти звуков, то есть одной позиции. Пьесы такого рода очень полезны для воспитания ощущения позиции, как элементарной основы фортепианной игры (это ощущение, выработанное на первоначальном этапе обучения, часто в дальнейшем теряется, не будучи регулярно под-

крепляемым, — отсюда постоянные подкладывания при игре самых простых мест).

Томази. Маленькая лошадка. Ритмическая острота, синкопы, постоянные сопоставления тональностей (до мажора, до минора, до-диез минора) предъявляют большие требования к точности и ловкости исполнения. Гаммообразные ходы в левой руке должны звучать как самостоятельная мелодическая линия. Особенно интересно звучит такой ход на фоне выдержанного звука *соль* — образуется своеобразное политональное сочетание.

Казелла. «Нинна-нанна». Наибольшая трудность в исполнении этой пьесы — добиться связного, без толчков движения квинт в левой руке и, в то же время — выразительного, трепетного звучания мелодии. Ритм мелодии требует особого внимания — точное соблюдение всех причудливых изгибов ритмического рисунка поможет создать впечатление непринужденной, как бы импровизационной игры.

Томази. Клоун и наездница *. В этой пьесе аккомпанемент представляет собой разложенные аккорды, по своим функциям точно соответствующие звукам мелодии, лишь с небольшой оговоркой... — этот аккомпанемент написан на полтона выше: мелодия идет в си миноре, аккомпанемент — в до мажоре. Такое соотношение сохраняется до конца пьесы. Для того, чтобы ученик понял всю тонкость и остроумие этой миниатюры, ему можно показать ее в «нормальном» звучании — поиграть сопровождение тоже в си миноре. Точное выполнение фразировки в мелодии поможет подчеркнуть ее экстравагантность. Необходимо хорошо поработать и над сопровождением, чтобы добиться его независимости (не нужно забывать, что оно идет сплошь стаккато).

Азриель. Песенка. Широкие мелодические ходы должны звучать певуче и очень пластично, без всякого нажима (туше «prima balerina», как называл его Н. Метнер). В исполнении мелодических фраз большой протяженности нужно добиваться «единого дыхания». Средняя часть требует большой точности пальцев левой руки в скачках.

Зейбер. Ритмическая пьеса *. Исполнение синкопированного ритма, идущего от современных танцев, создает в этой пьесе определенные трудности. Особенно важно соблюдение предписанной фразировки. В средней части нужно внимательно учить левую руку, снимая ее после окончания каждой лиги.

Гартецка. Мазурек. Пьеса предъявляет большие требования в отношении гибкости кисти, пластичности и изящества исполнения мелодической линии.

Барток. Румынские рождественские песни *. Исполнение этих миниатюр предъявляет большие требования к маленьким пианистам и под силу только наиболее подвинутым из них. Играть все пять пьес подряд не рекомендуется. Язык пьес лаконичен, можно даже сказать — афористичен. Пьесы сложны в ритмическом отношении (не только сложные метры, но и необычайно живой, постоянно варьирующийся ритм). Большая часть пьес строится на коротких попевках. Эти попевки, вариантно повторяясь, создают впечатление живого мелодического дыхания. В сопровождении большую роль играет полифония, иногда скрытое многоголосие. Интересно отметить, как важный фактор формообразования, что сопровождение часто звучит в противодвижении по отношению к основному голосу. Уже на данном этапе обучения эти «Песни» воспитывают в ученике ощущение колорита, заставляют его искать разнообразные звуковые краски. Педаль следует брать по указанию педагога — в зависимости от подвинутости ученика.

Н. Копчевский

СОДЕРЖАНИЕ

ПЬЕСЫ

Вступительная статья 2
Э. Захаров. *Древнерусский напев* 6
Э. Эксанишвили (Грузинская ССР). *Грустная песенка* (хоровая) 6
Р. Леденев. *Вечерняя прогулка* 7
М. Буттинг (ГДР). *Кукушка* 7
Х. Окумура (Япония). *Кукольная колыбельная с острова Окинава* 8
В. Цагарейшвили (Грузинская ССР). *Дятел* 9
Э. Тох (Австрия). *Детская пьеса* 10
Х. Эллер (Эстонская ССР). *Пьеса на эстонскую народную тему* 11
В. Адигезалов (Азербайджанская ССР). *Две пьесы для детей* 12
А. Стоянов (Болгария). *Пьесы в болгарских народных ритмах*
Размер $\frac{7}{8}$ Упражнение 14
Народная песня 14
В деревне 15
Размер $\frac{9}{8}$ Этюд 15
Быстрое хоро (по Добри Христову) . . 16
Размер $\frac{8}{8}$ Упражнение 16
Народная песня 17
У. К. Эркин (Турция). *Импровизация* (отрывок) . . 17
К. Караев. *Альдонса* (отрывок из симфонического цикла «Дон Кихот») 18
А. Соге (Франция). *Заблудившийся охотник* . . . 19
Ф. Рыбицкий (Польша). *Две пьесы*
1. Кот и мышь 20
2. Звоны 21
Х. Окумура (Япония). *Японская детская песенка* . . 22
А. Хачатурян. *Скакалка* 23
К. Сероцкий (Польша). *Песенка* 24
А. Томази (Франция). *Пробуждение маленького солдатика* 25
В. Адигезалов (Азербайджанская ССР). *Пьеса* . . 26
К. Славицкий (Чехословакия). *Три пьесы*
1. Остинато 27
2. Детский утренник 28
3. Грусть 28
В. Лютославский (Польша). *Две польские народные мелодии*
1. Во поле липенька (мазурская песня) . . . 29
2. Гусак (силезский танец) 30
Х. Окумура (Япония). *Дождик* (японская детская песенка) 31
И. Селени (Венгрия). *Две пьесы*
1 Дудочка и барабан 32
2. Происшествие 33
Ш. Кёклен (Франция). *Три детские пьесы*
1. Прозрачный ручеек 34
2. Бархатная лапка 35
3. Приятное знакомство 36
Э. Захаров. *Древнерусский напев* 36
А. Буш (Англия). *Две пьесы на мелодии старинных английских танцев* 37
Б. Тардош (Венгрия). *Фальшивый трубач* 40
Р. Леденев. *Две пьесы*
1. Спор 41
2. Солдат-гармонист 41
К. Дебюсси. *Две сцены* из фортепианного балета «Ящик с игрушками»
1. Пастух, играющий на свирели 42
2. Слон 43
Ф. Пуленк (Франция). *Маленький хоровод* 44
Э. Денисов. *Сонатина* 45
Х. Бадингс (Голландия). *Сицилиана* 46
А. Томази (Франция). *Маленькая лошадка* 47
А. Казелла (Италия). *«Нинна-нанна»* (народная итальянская колыбельная) 48
Р. Бунин. *Две пьесы из «Детского альбома»*
1. На прогулку 49
2. Елочка 50
А. Томази (Франция). *Клоун и наездница* 51
А. Азриель (ГДР). *Песенка* 52
М. Зейбер (Венгрия). *Ритмическая пьеса* 53
И. Гартецка (Польша). *Мазурек* 54
Б. Барток (Венгрия). *Румынские рождественские песни* 55

АНСАМБЛИ

в четыре руки

И. Стравинский. *Полька* 58
И. Пауэр (Чехословакия). *Раскаяние.* Переложение И. Доброго 60
Ч. Гудмен (США). *Американская сюита* (отрывок). Переложение И. Доброго 61
В. Риети (Италия). *Прогулка* (отрывок из балета «Бал»). Переложение И. Доброго 63
К. Караев. *«Лейли и Меджнун»* (отрывок из симфонической поэмы). Переложение И. Доброго . . 65
Д. Шостакович. *Виолончельный концерт № 1* (отрывок из II части). Переложение И. Доброго . . . 67
И. Стравинский. *Балалайка* 70
Комментарии 72

СОВРЕМЕННАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА
ДЛЯ ДЕТЕЙ
2 класс ДМШ

Индекс 9—4—1.

Техн. редактор Т. Сучкова

Корректор Э. Полинская

22/VIII-68 г. Формат бумаги 60×90¹/₈. Печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 9,5. Тираж 15 000 экз. Изд. № 5167. БЗ. 51—68 г. Зак. 2470. Цена 93 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

фия № 17 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, ул. Щипок, 18

Ребята!

Никогда не оставляйте без внимания иностранные слова, которые встретятся вам в нотах. Помните, что словесными обозначениями композитор помогает вам понять характер музыки и правильно передать его в исполнении. Эти обозначения чаще всего делаются на итальянском языке, их знают музыканты во всем мире. Выучите эти слова и вы.

ТЕМПОВЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Медленные темпы

Largo	ля́рго	широко, протяжно
Larghetto	ляргéтто	немного скорее, чем Largo
Lento	лéнто	медленно
Adagio	ада́джьо	медленно
Grave	гра́ве	важно, тяжело

Умеренные темпы

Andante	анда́нте	умеренно (шагом)
Andantino	андантúно	немного скорее, чем Andante
Moderato	модэра́то	умеренно
Allegretto	аллегрéтто	довольно оживленно

Быстрые темпы

Allegro	аллéгро	оживленно, скоро
Vivo	вúво	живо
Vivace	вива́че	живо
Presto	прéсто	быстро

Слова, обозначающие изменение движения

accelerando (сокращенно accel., acceler.)	аччелера́ндо	ускоряя
ritenuto (сокращенно rit., riten.)	ритену́то	сдерживая
ritardando (сокращенно ritard.)	ритарда́ндо	запаздывая
rallentando (сокращенно rall.)	раллэнта́ндо	замедляя
Meno mosso	мэно мóссо	менее подвижный темп
Più mosso	пью мóссо	более подвижный темп
a tempo	а тéмпо	первоначальный темп

ОБОЗНАЧЕНИЯ ХАРАКТЕРА МУЗЫКИ

dolce	дóльче	мягко, нежно
espressivo	эспрессúво	выразительно
grazioso	грацьёзо	грациозно
cantabile	канта́биле	певуче
leggiero	лэджьéро	легко
maestoso	маэстóзо	торжественно, величаво
marcato	марка́то	подчеркивая
scherzando	скэрца́ндо	шутливо
sostenuto	состэну́то	сдержанно
tranquillo	транкуúллё	спокойно

Следующие маленькие слова не имеют самостоятельного значения, а присоединяются к другим:

ma	ма	но
meno	мéно	менее
molto	мóльто	очень
non troppo	нон трóппо	

бека
м нот