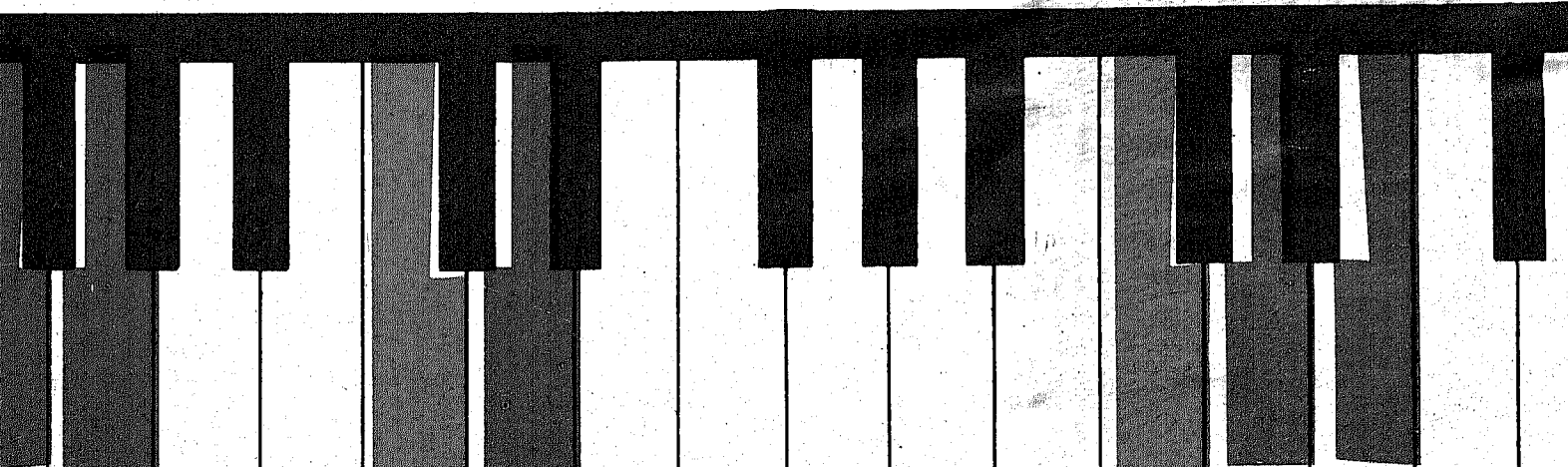
В ЧАС ДОСУГА ЛЮБИТЕЛЯ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Ноты: Ale07.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1976

ВЫПУСК 12



Составление и методические указания
Е. МЕЙЛИХА

Дорогой друг, эта серия пьес и переложений подготовлена для Вас — музыканта-любителя, знакомого с нотной грамотой и основами игры на фортепиано. Работа над произведениями, включенными в предлагаемые выпуски, полезна как тем, кто обучался под руководством педагога, так и тем, кто занимался самостоятельно. Особенно полезна она моим заочным ученикам по Начальному курсу игры на фортепиано. Для них эта серия служит продолжением занятий.

Репертуар подобран на основе писем, получаемых издательством. Он включает произведения, пользующиеся популярностью среди любителей музыки, а также пьесы, призванные расширить Ваш музыкальный кругозор и обогатить технику игры на инструменте.

Пьесы каждого выпуска можно играть в любой последовательности, сообразуясь с собственным вкусом и исполнительскими возможностями. Разучивать их мы будем вместе. Моя цель — направить Вашу работу по верно́му руслу: помочь разобраться в нотах, подсказать полезные технические приемы, предостеречь от возможных ошибок.

Иногда Вам придется повторять разделы теории, упражнения, приемы игры из приведенных в предыдущих выпусках или в Начальном курсе (ссылки на I или II часть будут обозначены соответственно «НК I» или «НК II»). Это облегчит Вашу работу над новыми пьесами.

В данном, двенадцатом выпуске помещены «*Музыкальный момент*» *Ф. Шуберта*, *Мелодический вальс М. Глинки* и песня «*Подмосковные вечера*» *В. Соловьева-Седого*.

Буду рад, если наши занятия украсят Ваш досуг. Желаю успеха!

Е. Мейлих

составление.

В ЧАС ДОСУГА ЛЮБИТЕЛЯ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Выпуск 12

Составитель
Евгений Иосифович Мейлих

Редактор *Г. В. Краснов*
Худож. редактор *Т. С. Пугачева*
Техн. редактор *А. Б. Этина*
Корректоры *И. Е. Черникова, Н. К. Яковлева*
Нотограф *В. И. Федорова*

Подписано к печати 11/III 1976 г. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 2. Печ. л. 2(2). Уч.-изд. л. 2. Тираж 25 000 экз. Заказ № 1183. Цена 20 к.

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

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 197101, Кронверкская, 7.

В $\frac{90406-649}{026(01)-76}$ 452-76

«Музыкальный момент» соч. 94 № 3 **Франца Шуберта** (1797—1828) — очаровательная фортепианная миниатюра австрийского композитора. В пьесе чувствуется танцевальная основа: ритм и фактура близки модному в начале XIX века шотландскому танцу — экоссезу, а также чешской польке, вскоре получившей широкое распространение в Европе. Но изящная кружевная мелодия уводит пьесу от несколько грубоватого народного танца, возвышает его, поэтизирует.

Пьеса состоит из трех повторяющихся разделов по 8 тактов (3—10, 11—18 и 19—26), расширенного IV раздела (такты 27—44) и заключительного (такты 45—54).

Чтобы определить тональность произведения до начала игры, обычно пользуемся правилом, изложенным в НК II, стр. 38. В нашем случае, при 4 ключевых бемолях и наиболее устойчивом звуке фа (нижнем в последнем аккорде), это фа минор. Но это правило может пригодиться только при наличии нотной записи произведения и действительно для определения его тональности в целом. А как быть, если средний раздел произведения звучит в иной тональности, а смены ключевых знаков нет? Как быть, если музыка вообще не записана, как это бывает, например, при подборе песни по слуху? В этих случаях есть более универсальное и точное правило, позволяющее безошибочно определить тональность.

Прежде чем объяснить это правило, напомню, что в понятие тональность входят два элемента: тоника (название звука) и лад (мажор, минор). Тоника определяется внутренним ощущением звука, который воспринимается как самый устойчивый; лад — интервалом, образуемым этим звуком с III ступенью лада. Если этот интервал — большая терция (2 тона), то лад мажорный; если малая терция (1 ½ тона) — лад минорный.

На протяжении всего I раздела произведения (такты 3—10) самым устойчивым звуком мы полагаем фа. Это чувствуется тем более в конце раздела, когда остановка на фа создает ощущение ожидаемого завершения мелодии.

Чтобы определить лад, находим III ступень — это звук *ля-бемоль*, образующий с тоникой (I ступенью) интервал малую терцию (1 ½ тона). Так определяем, что лад здесь минорный. Значит, тональность I раздела — фа минор.

Теперь попытаемся определить тональность II раздела (такты 11—18). Роль наиболее устойчивого звука здесь взял на себя *ля-бемоль*. Легко определить, что III ступенью является звук до, образующий с тоникой *ля-бемоль* интервал большую терцию (шириной в 2 тона). Следовательно, тональность II раздела — Ля-бемоль мажор (для наглядности условимся обозначать мажорные тональности заглавными буквами).

В начале III раздела (такты 19—26) наиболее устойчивым кажется звук фа, но в конце раздела этим свойством явно наделяется *ля-бемоль*. При этом звучащий в начале раздела *ля-бемоль*, воспринимаемый как III ступень от фа, создает ощущение минорного лада, а в конце раздела звук до (III ступень от *ля-бемоль*) создает ощущение мажорного лада. Таким образом можно сказать, что в III разделе произошла смена тональностей — модуляция (из тональности фа минор в тональность Ля-бемоль мажор).

IV раздел (такты 27—44) начинается в тональности фа минор. Но вот в такте 41 происходит нечто неожиданное: вместо аккордового звука *ля-бемоль* появляется *ля-бекар*. При тонике фа произошло повышение III ступени на полтона. Таким образом терция между I и III ступенями из малой (1 ½ тона) стала большой (2 тона) — минорный лад уступил место мажорному. В новой тональности Фа мажор и заканчивается произведение, хотя в нотной записи остаются 4 бемоля в ключе.

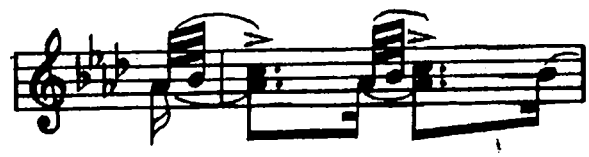
Говоря о произведении в целом, можно сказать, что его тональность — фа минор, но оканчивается оно в одноименной (то есть названной тем же «именем» фа) мажорной тональности.

Разучивать пьесу лучше всего работая параллельно над партиями и правой и левой руки, добиваясь легкой, свободной игры. Только после этого приступите к их объединению. В партии правой руки артикуляция должна быть соблюдена очень точно: штрихи (легато, стаккато) — неотъемлемая часть музыки и их несоблюдение неизбежно приведет к искажению музыкального образа.

Мелкие ноты — форшлаги — исполняются, как правило, перед основной нотой, совпадающей с ритмической долей. В такте 4 можно несколько облегчить игру, задерживая, но не повторяя, ноту *ля-бемоль*:

1

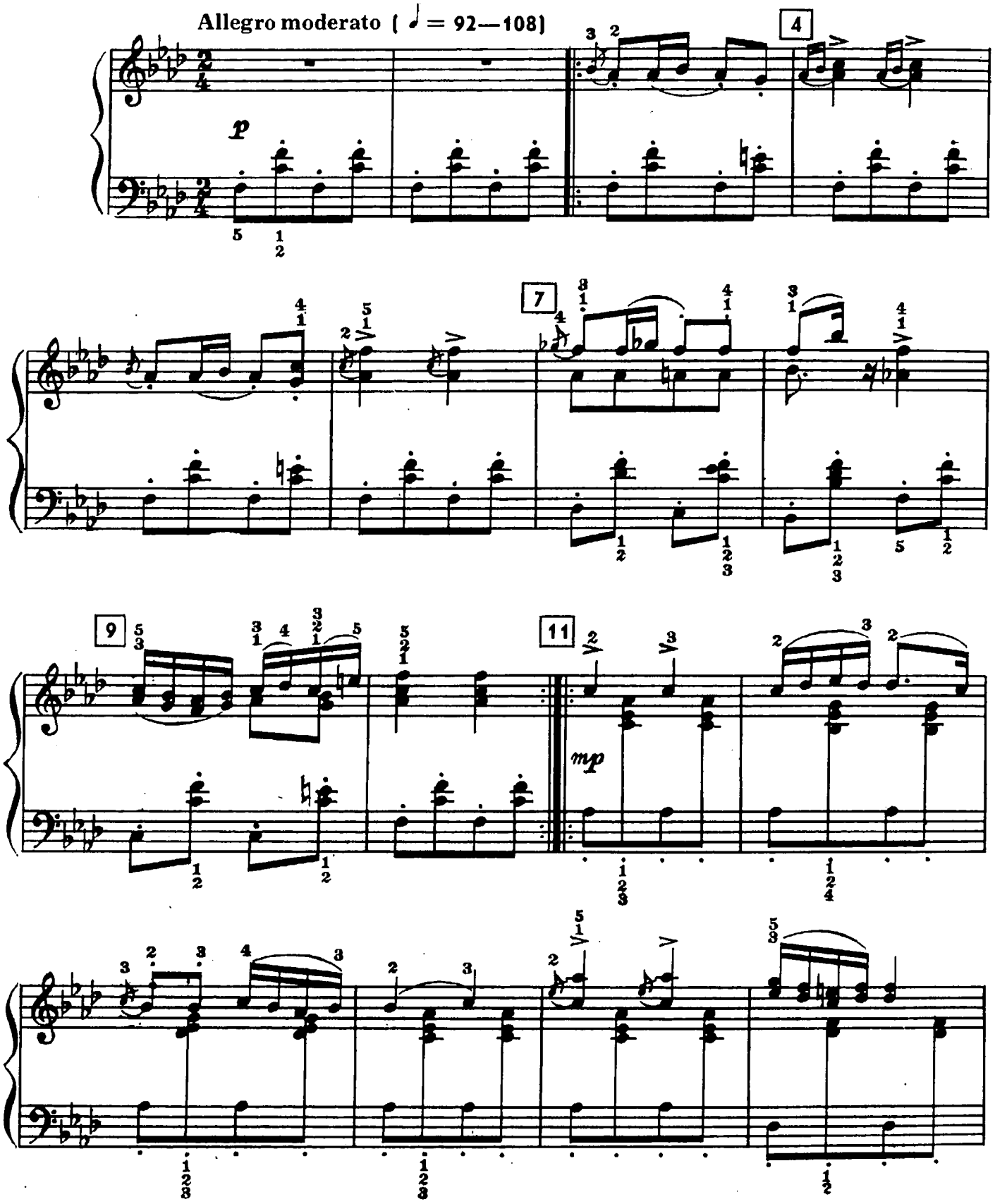
то есть:



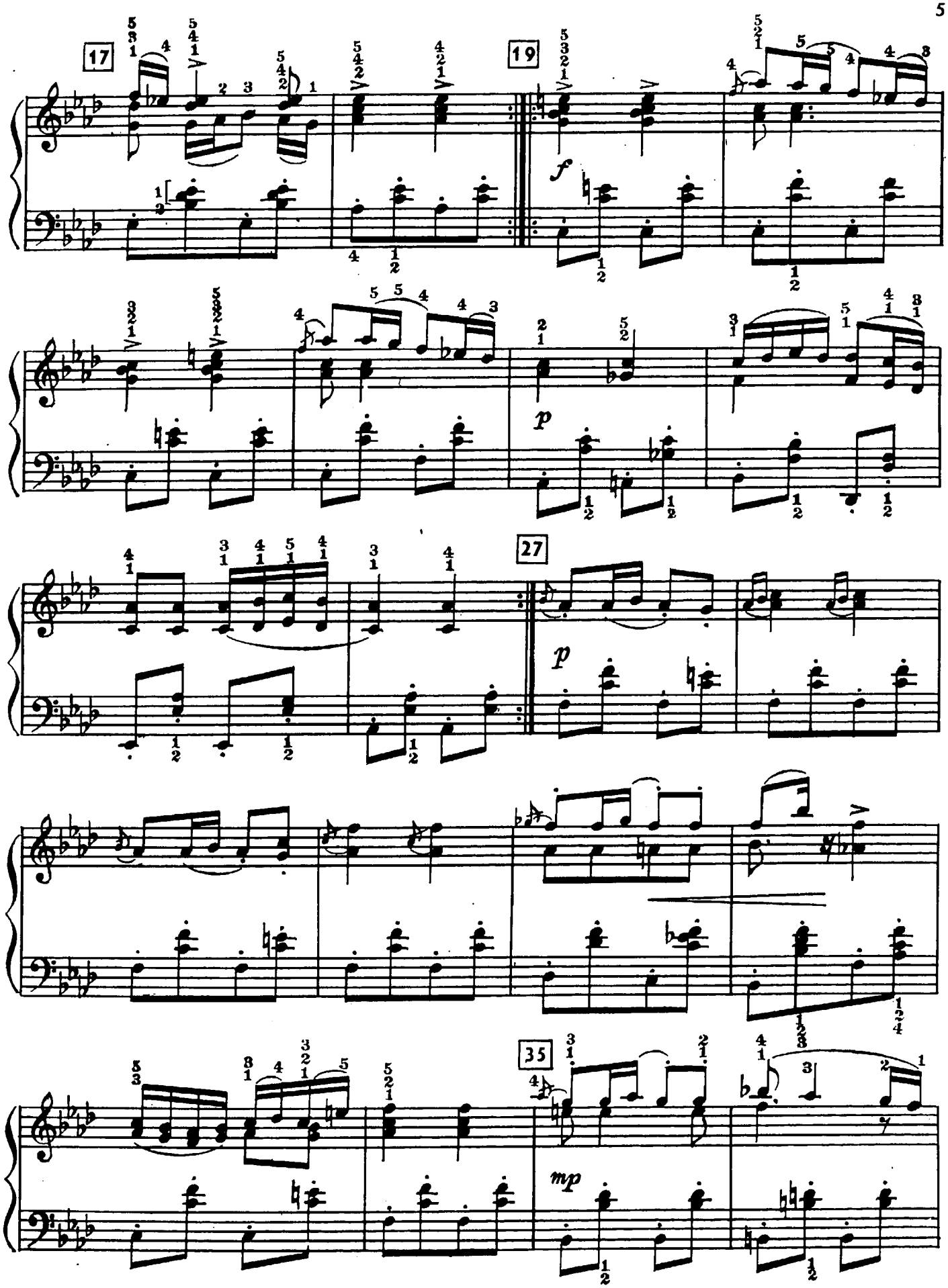
Обратите внимание на партию правой руки в такте 8: ритм здесь ровный, его можно было бы записать и так:

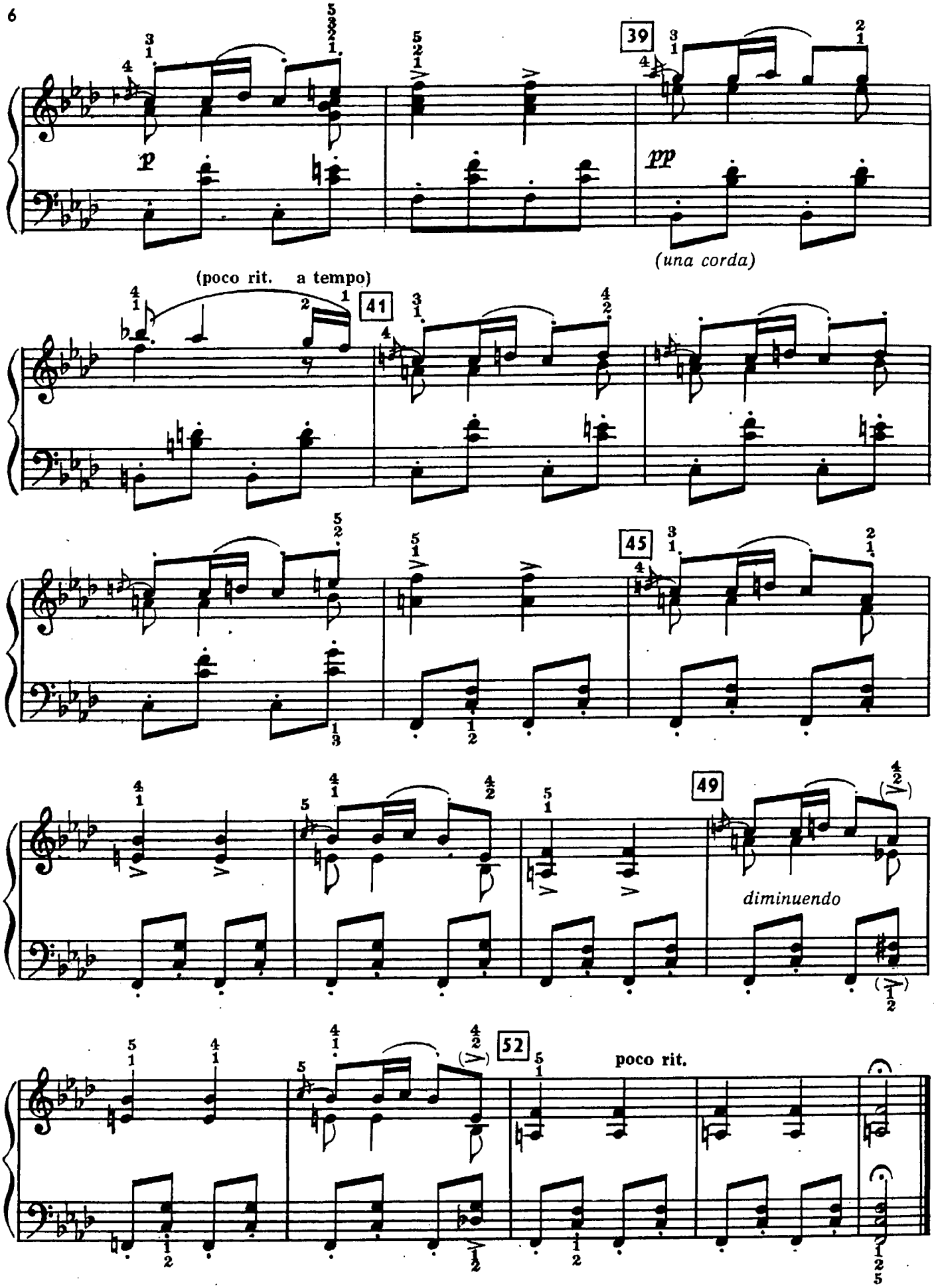
МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ

Ф. Шуберт



1965


17
19
f
p
27
p
35
mp


39
p
pp
(una corda)
(poco rit. a tempo)
41
45
49
diminuendo
52
poco rit.

2

3 а)

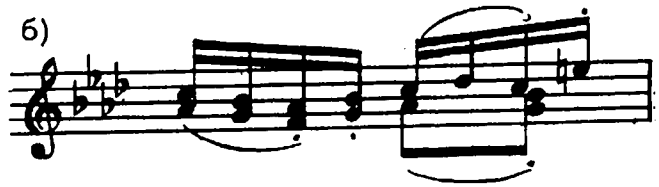
Во всех случаях следите за тем, чтобы кисть не напрягалась, не переутомлялась, поэтому не играйте подолгу одну и ту же техническую формулу. Лучше всего после непродолжительной работы правой рукой дать ей отдохнуть и заниматься левой.

В партии левой руки первая техническая трудность заключена в точности попадания на клавиши при скачках, превышающих октаву (такты 7—9), а также в самом характере стаккато: старайтесь

Но своей записью композитор подчеркивает, что стаккато второй восьмой должно быть легким, воздушным, с хорошо прослушиваемым перерывом в звучании перед следующей долей.

Определенную трудность представляют параллельные терции в такте 9. Поучите их различными артикуляционными вариантами, например:

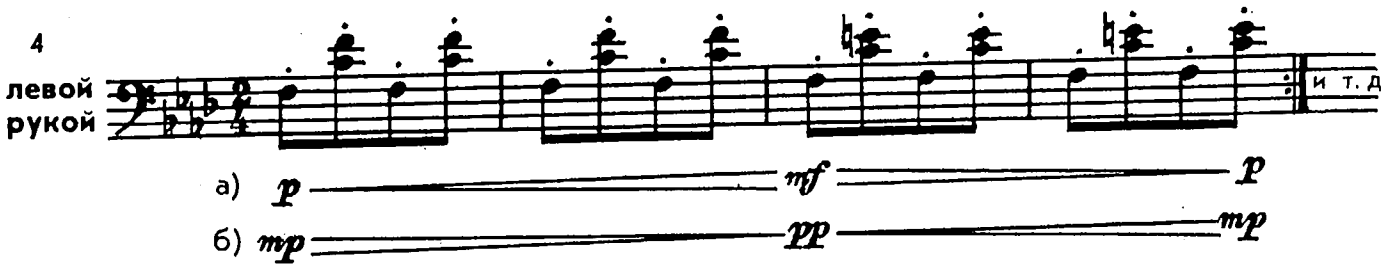
б)



не прикасаться к клавише перед ее нажатием. Вообще лучше всего при стаккато играть не нажимом на клавишу, а ударом по ней: в этом случае необходим предварительный «замах» перед «падением» пальца на клавишу.

Чтобы добиться желаемого звучания инструмента, советую в виде упражнения повторять по нескольку раз каждые полтакта при «волнообразной» динамике, например:

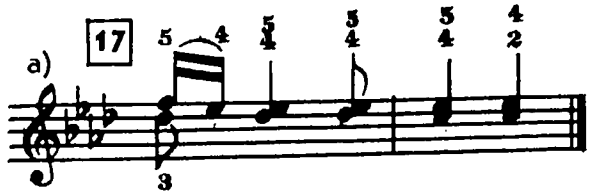
4



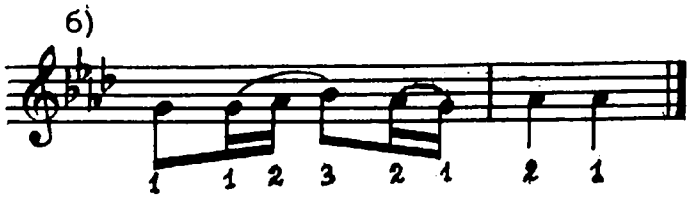
Вы, конечно, заметили, что в такте 9 нота *фа*[1] записана и в партии правой и в партии левой руки. Разумеется, исполнять ее следует либо правой, либо левой рукой.

Работу над тактом 17 можно разнообразить. Поучите сначала два верхних голоса, затем нижний:

5 а)



б)



наконец, объединяя все три голоса.

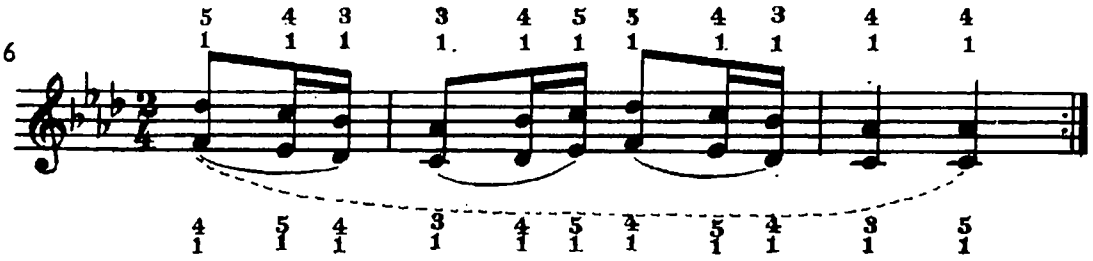
В третьем разделе надо поучить начало 20-го такта — форшлаг 4-м пальцем перед октавным аккордом. При малом растяжении кисти здесь может возникнуть некоторое неудобство. Если преодолеть его не удастся, выберите из двух зол меньшее: пропустите нижний звук *ля-бемоль*[1] — так Вы сумеете избежать задержки в плавном течении мелодии.

Во второй половине этого раздела встречаются параллельные сексты. С работой над этим видом техники Вы знакомы по упражнениям к «Песне венецианского гондольера» Ф. Мендельсона (см. Вып. 11, пр. 4).

Применительно к нашей пьесе рекомендую следующее упражнение (из приведенных аппликатур выберите наиболее удобную; см. пр. 6).

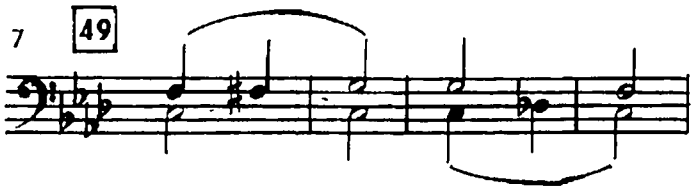
В дальнейшем (такты 27—54) Вам предстоят увлекательные, хотя и нелегкие исполнительские задачи, поиски красивого звучания инструмента. К ним относится не только динамическое, но и тембровое противопоставление мажора минору при переходе к такту 41. Обратите внимание на различную гармонизацию одинаковых мелодических фраз (такты 45—48 и 49—52): фа-диез в такте 49 и ре-бемоль в такте 51. Благодаря этим звукам в ак-

6



компанементе возникают скрытые подголоски:

7 49

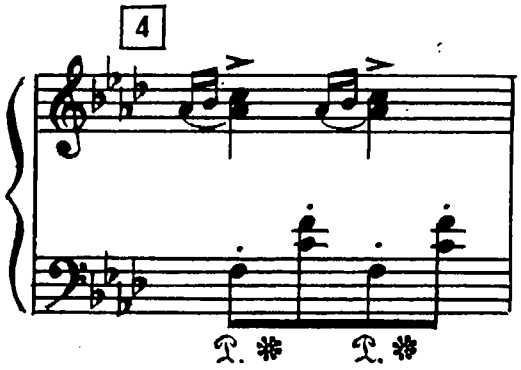


Их следует слегка подчеркнуть либо динамически, либо — еще лучше — агогически: едва заметным запаздыванием альтерированных созвучий.

В последних 10 тактах ощущается постепенное угасание музыки. Это происходит благодаря повторению одинаковых фраз и окончанию мелодии и аккомпанемента в сравнительно низком регистре.

Во всей пьесе возможно применение правой педали для подчеркивания нот, обозначенных акцентами, например:

8 4



Но если это мешает выявлению стаккато в партии левой руки, то лучше от педали отказаться. Более уместно использование левой педали в заключительном разделе, например, начиная от такта 39 (или 45, или 49) до конца пьесы.

Мелодический вальс Михаила Ивановича Глинки (1804—1857) в жанровом отношении близок «Музыкальному моменту» Шуберта. И в этом случае перед Вами чудесная миниатюра, созданная на основе танца. На первый взгляд может показаться, что здесь, по существу, только танец — излюбленный романтиками вальс. Но, право же, композиторы-романтики потому и полюбили вальс, что он представлял неограниченные возможности для воплощения тонких поэтических образов. Таким воспринимается и Мелодический вальс — одухотворенная, полная очарования музыкальная картинка.

Кружевная, с характерными изгибами, мелодия вальса завораживает, завлекает, словно уносит слушателя на своих крыльях. Между тем, в основе мелодии — звуки, составляющие простейшие гармонические сочетания — аккорды главных ступеней лада.

Темп вальса автором не указан. Концертирующие пианисты исполняют его по-разному: и очень быстро, и в сравнительно спокойном темпе. Работая над пьесой, Вы убедитесь, что она допускает разные темповые интерпретации, при условии соблюдения основного метро-ритма, при котором в такте чувствуется лишь один акцент — 1 доля.

Все же быстрое исполнение вальса вряд ли соответствует авторскому замыслу: ведь композитор не назвал свой вальс «концертным» или «блестящим»; он подчеркнул в заглавии мелодическое начало. А это подразумевает такой темп, при котором слушатель может проинтонировать мелодию внутренним голосом одновременно с исполнением.

Форма произведения (с учетом, что после Трио повторяется вся первая часть) — сложная трехчастная. Каждая из трех крупных частей в свою очередь трехчастна:

	A				B			A		
	II: a:II	b	a	c	d	c'		a	b	a
Число тактов	II:16:II	16	16	16	16	16	16	16	16	16

Каждый раздел из 16 тактов представляет собой период — законченную музыкальную мысль — более или менее четко делящийся на 2 предложения по 8 тактов или 4 фразы по 4 такта.

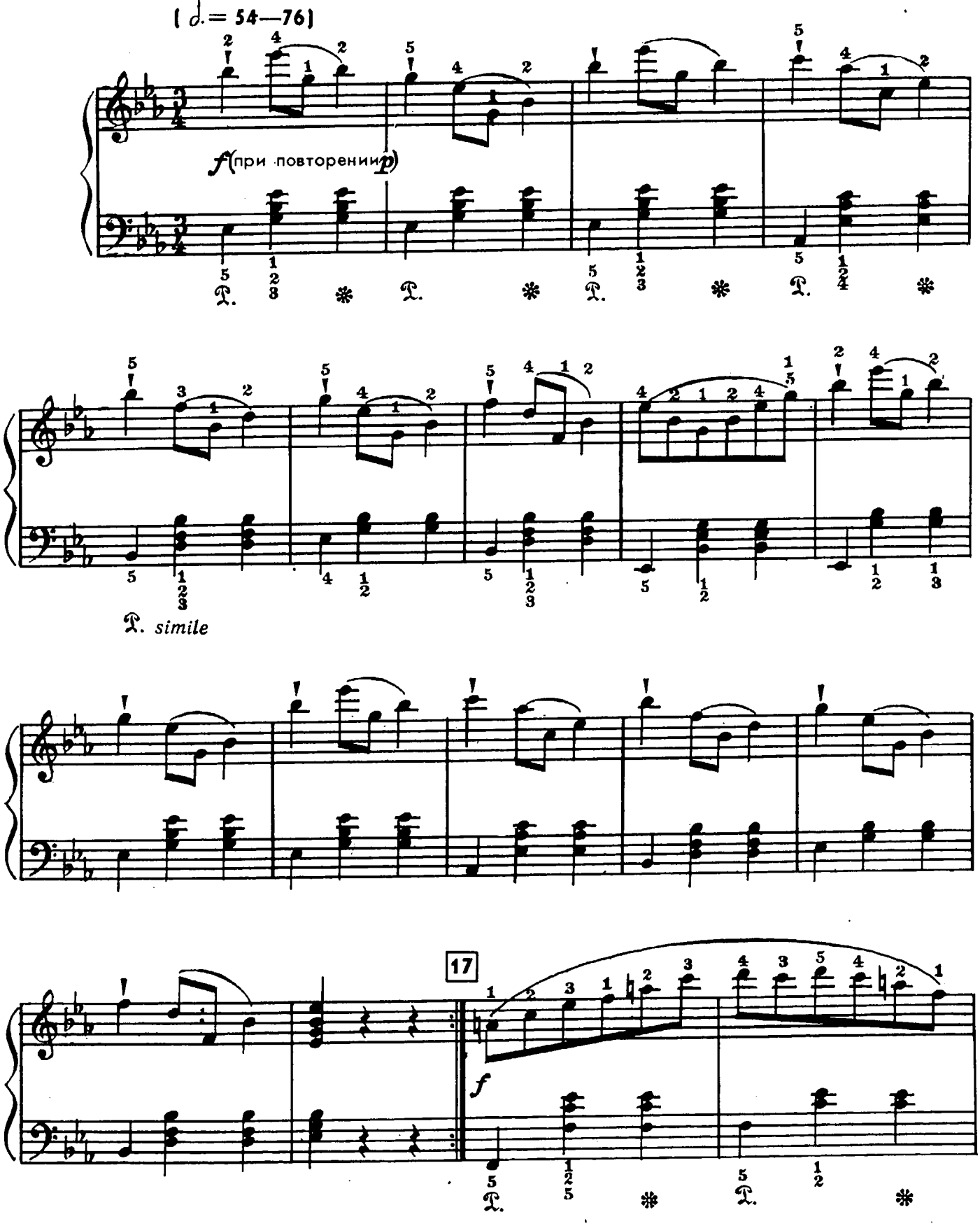
Проверим тональность каждого раздела, пользуясь правилом, о котором шла речь выше — при работе над «Музыкальным моментом» Шуберта. Тональный план «Мелодического вальса» Глинки может быть записан в виде схемы (см. стр. 13).

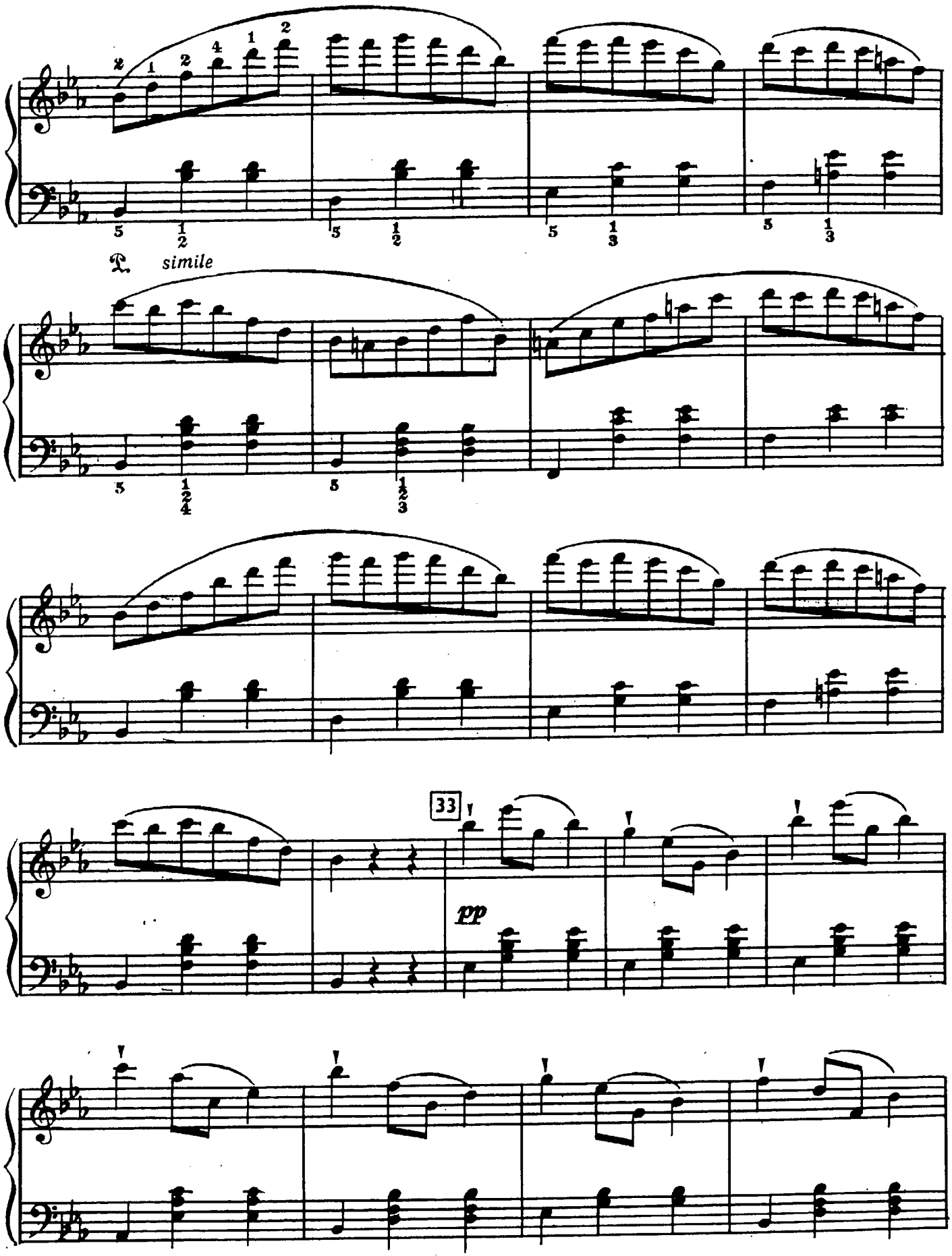
Итак, кроме основной тональности Ми-бемоль мажор в пьесе представлены тональности ее главных ступеней, то есть те, у которых тоники являются субдоминантой (IV ступенью) и доминантой (V ступенью) основной тональности. Это родственные тональности, близкие между собой в квинтовом круге (см. НК II, стр. 68, пр. 97), отличающиеся от основной всего лишь одной нотой (одним ключевым знаком).

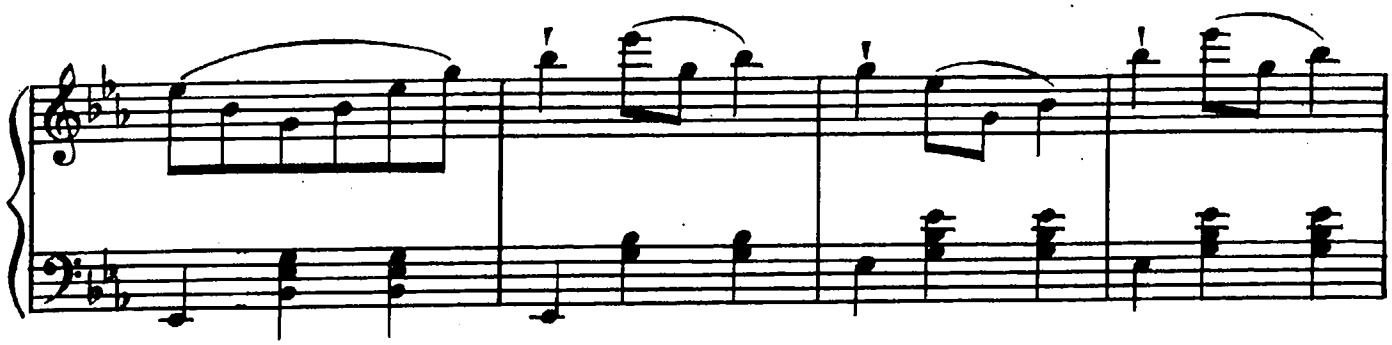
Перед началом занятий поиграйте все три гаммы: Ми-бемоль мажор, Си-бемоль мажор и Ля-бемоль мажор. Упражнения 5а, б, в, г, д НК II также поучите во всех трех тональностях. Затем составьте упражнения для левой руки, примени-

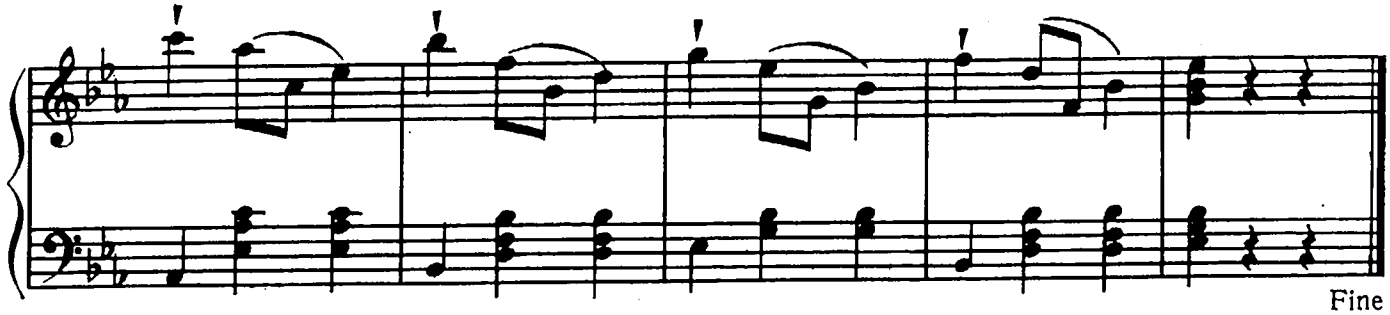
МЕЛОДИЧЕСКИЙ ВАЛЬС

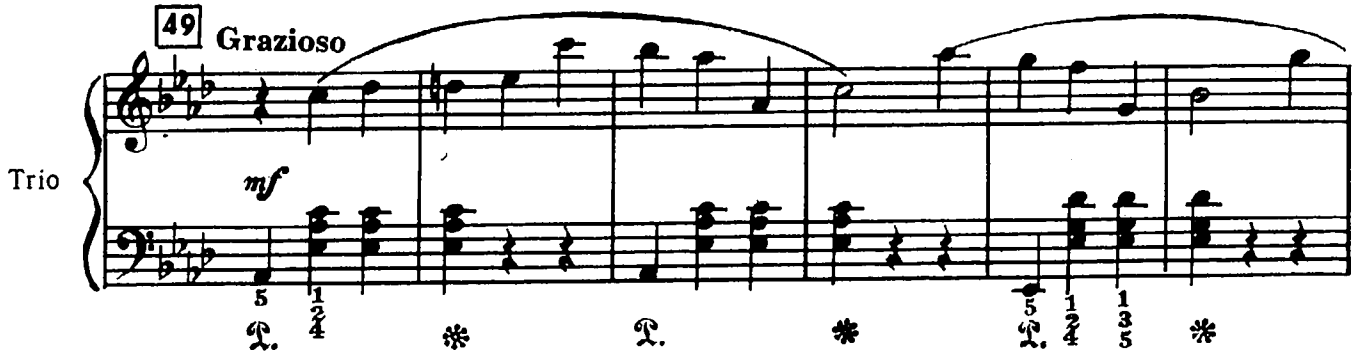
М. Глинка

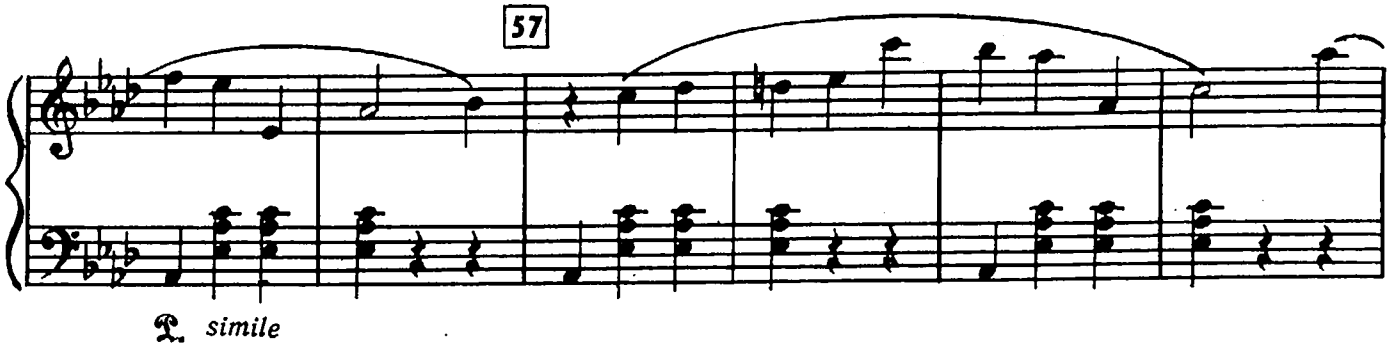


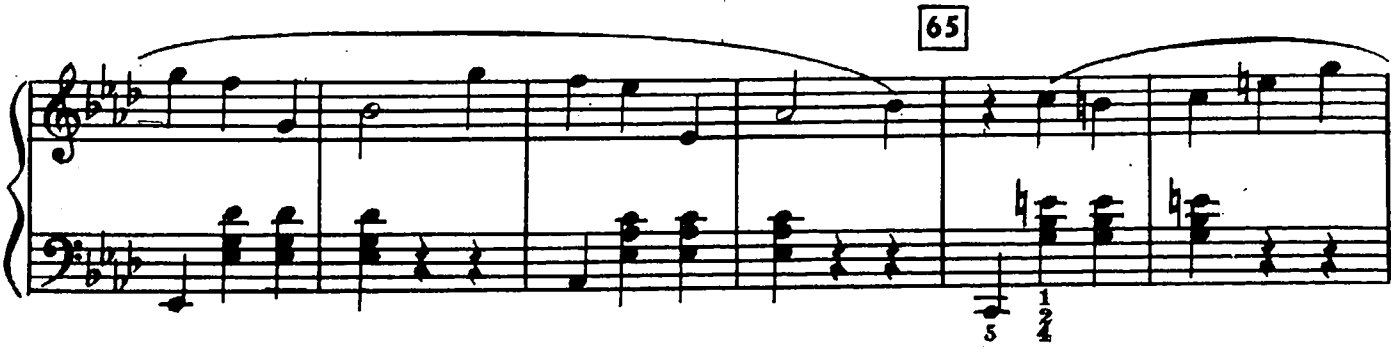

simile
33
pp

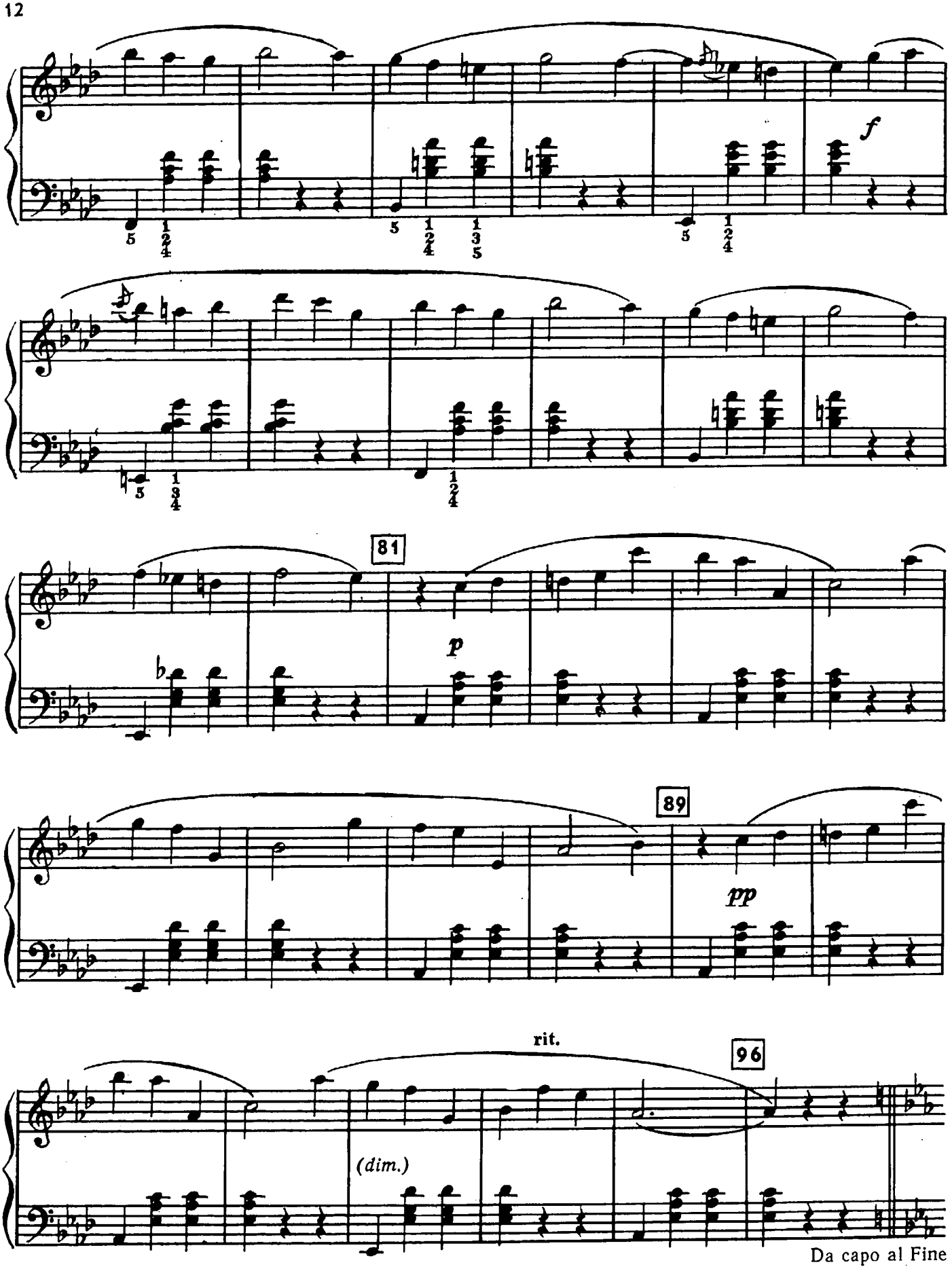



Fine


49
Grazioso
Trio
mf


57
simile


65

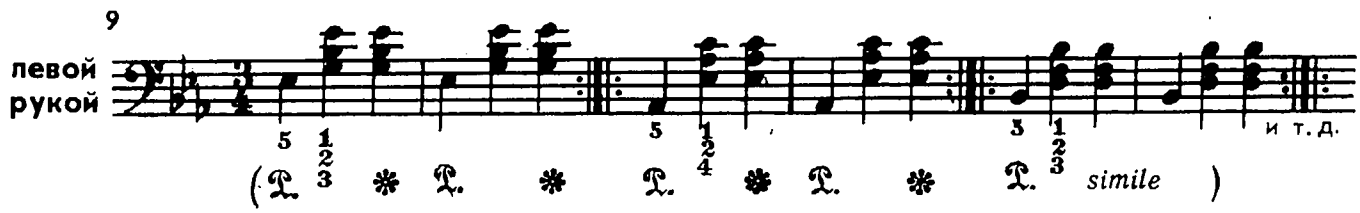

f
81
p
89
pp
rit.
96
(dim.)
Da capo al Fine

ТОНАЛЬНЫЙ ПЛАН „МЕЛОДИЧЕСКОГО ВАЛЬСА" М. И. ГЛИНКИ

Такты	Период	Тоника	III ступень	Интервал между I и III ступенями	Тональность
1—16	a	ми-бемоль	соль	большая терция (2 тона)	Ми-бемоль мажор
17—32	b	си-бемоль	ре	большая терция (2 тона)	Си-бемоль мажор (в ключевых знаках это не отражено)
33—48		— повторение тактов 1—16			
49—64	c	ля-бемоль	до	большая терция (2 тона)	Ля-бемоль мажор
65—80	d	попеременно: фа	ля-бемоль	малая терция ($1^1/_2$ тона)	фа минор
		ми-бемоль	соль	большая терция (2 тона)	Ми-бемоль мажор
81—96	c′	ля-бемоль	до	большая терция (2 тона)	Ля-бемоль мажор

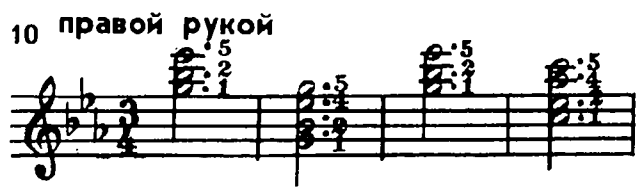
далее повторяются такты 1—48

тельно к «Мелодическому вальсу», например:

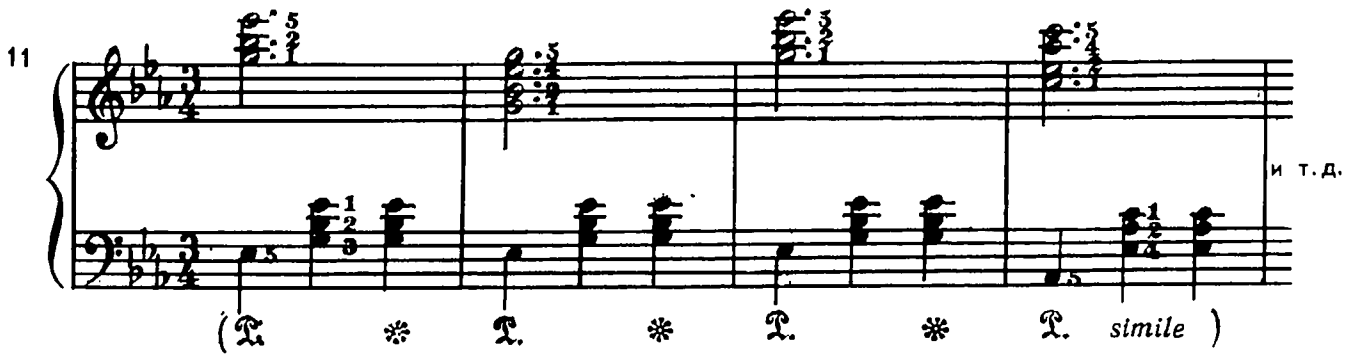


Все эти упражнения начинайте играть в медленном темпе и постепенно доводите до среднего и быстрого, сохраняя легкость движений руки и точность попадания на клавиши. Приобретенные навыки пригодятся Вам, даже если пьесу Вы будете играть в среднем темпе.

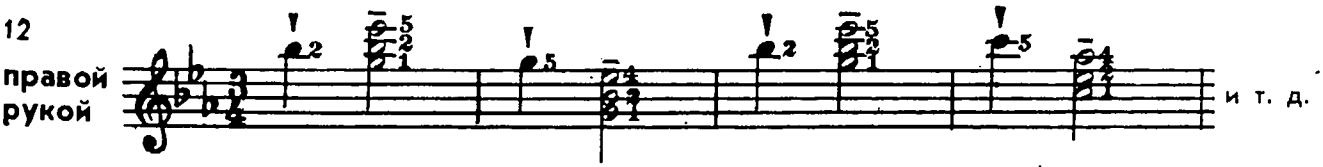
Перед разучиванием партии правой руки также можно воспользоваться аккордовым упражнением, при котором Вы будете одновременно играть все ноты, входящие в один такт (см. пр. 10):



Это упражнение можно играть и в сочетании с партией левой руки:



Полезно составить и такое упражнение, при котором первая нота каждого такта выделена, а остальные исполняются в виде аккорда:

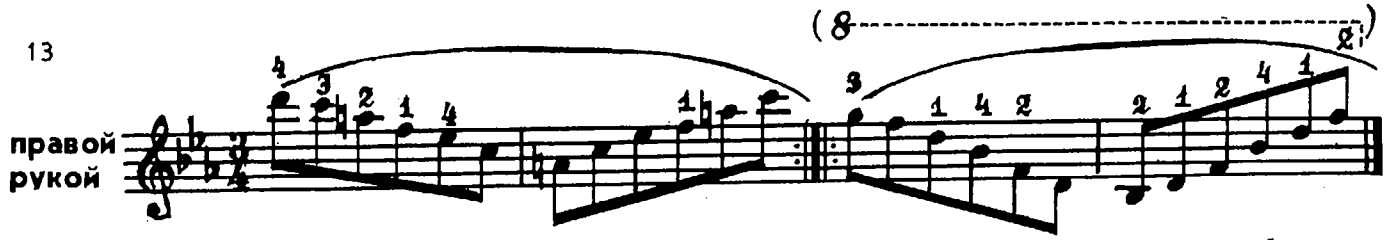


Но в этом случае необходимо, чтобы и нота и следующий за ней аккорд исполнялись как два элемента одного движения. Это упражнение также можно играть с аккомпанементом.

8-й такт лучше заканчивать 5-м пальцем с подъемом запястья и перемещением руки к новой позиции. Вероятно, это вызовет некоторое запаздывание начала следующего такта, но в данном случае такое еле заметное запаздывание вполне оправдано музыкально, так как совпадает с окончанием первого предложения и началом второго и соответствует «дыханию», взятому между ними.

Во втором периоде I части определенную трудность представляют длинные арпеджио в партии правой руки (такты 17, 19 и т. п.). На основе упражнения 77 НК II можно составить следующие (см. пр. 13):

13



А такты 18, 20, 21 и т. п. полезно играть медленно, повторяя по нескольку раз каждый такт (в начале такта — движение запястья вниз, к концу такта — небольшое освобождающее движение запястья вверх).

Обратите внимание на легато и соблюдайте его (оно соответствует структурному делению второго периода на фразы)

Третий период (повторение первого) исполняется очень тихо и требует особенно тщательной отделки. Добиться желаемой ровности при тихом звучании будет нелегко, поэтому работайте с напряженным слуховым вниманием, стараясь не упустить ни малейшей детали.

Широко напевная мелодия трио должна быть сыграна легато, певучим звуком, а это достигается упругим нажатием пальцев на клавиши. Между соседними лигами выполняйте цезуры (едва заметные перерывы в плавном звучании, соответствующие воображаемой смене дыхания). Особенно точно выполняйте паузы в начале предложений: смещение начала мелодии с I доли на II долю в тактах 49, 57, 65, 81 и 89 создает ощущение ритмического перебоя, синкопы, что говорит о какой-то внутренней неустойчивости, о душевном волнении.

Повторение первой части после трио обязательно. Правда, оно не должно, да и не может быть абсолютно точным, одинаковым в исполнительском отношении: ведь в экспозиции это было изложением основного образа, теперь же, после средней части — в репризе — музыка возвращается к нему, и естественно приводит к завершению пьесы. Соответственно меняется и смысл, и настроение, с которыми должна исполняться I часть при повторении.

В процессе разучивания выберите такой темп, который, отвечая Вашему пониманию этой музыки, в то же время не противоречил бы Вашим техническим возможностям.

Правую педаль можно брать одновременно с I долей такта и отпускать одновременно с III долей. Как и в «Музыкальном моменте» Шуберта, пользование педалью может свести на нет эффект стаккато в правой руке. Но в «Мелодическом вальсе» это не столь существенно: ведь первая нота каждого такта (акцентируемое стаккато $\overset{!}{\cdot}$) исполняется в высоком регистре и, поэтому, звучит непродолжительно даже при нажатой педали.

Песня **«Подмосковные вечера» Василия Павловича Соловьева-Седого** (р. 1907) на слова М. Матусовского была создана в 1956 году для кинофильма «В дни спартакиады» и сразу нашла путь к сердцам миллионов слушателей как у нас в стране, так и за рубежом.

Для разучивания я предлагаю Вам легкую обработку песни для фортепиано. А так как мелодия Вам хорошо знакома, Вы легко сможете проверять себя во время работы. Все же хочу указать на некоторые особенности, связанные с ритмом. Ритм мелодии прост, но и здесь встречаются синкопы (такт 14 — «как мне дороги»). Значительно разнообразнее ритм сопровождения: наряду с ровным чередованием восьмых здесь звучат и шестнадцатые ноты в плавном движении (такты 2, 4, 7), и синкопированные (такты 5, 13). Во всех случаях они не должны выделяться, не должны мешать плавному течению мелодии.

В отличие от двух предыдущих пьес, педаль здесь, как правило, «запаздывающая», как это всегда бывает в напевной музыке, исполняемой легато (подробнее о «запаздывающей» педали см. НК II стр. 22—24).

Вот слова остальных куплетов:

2. Речка движется и не движется,
Вся из лунного серебра.
Песня слышится и не слышится
В эти тихие вечера. } *2 раза*

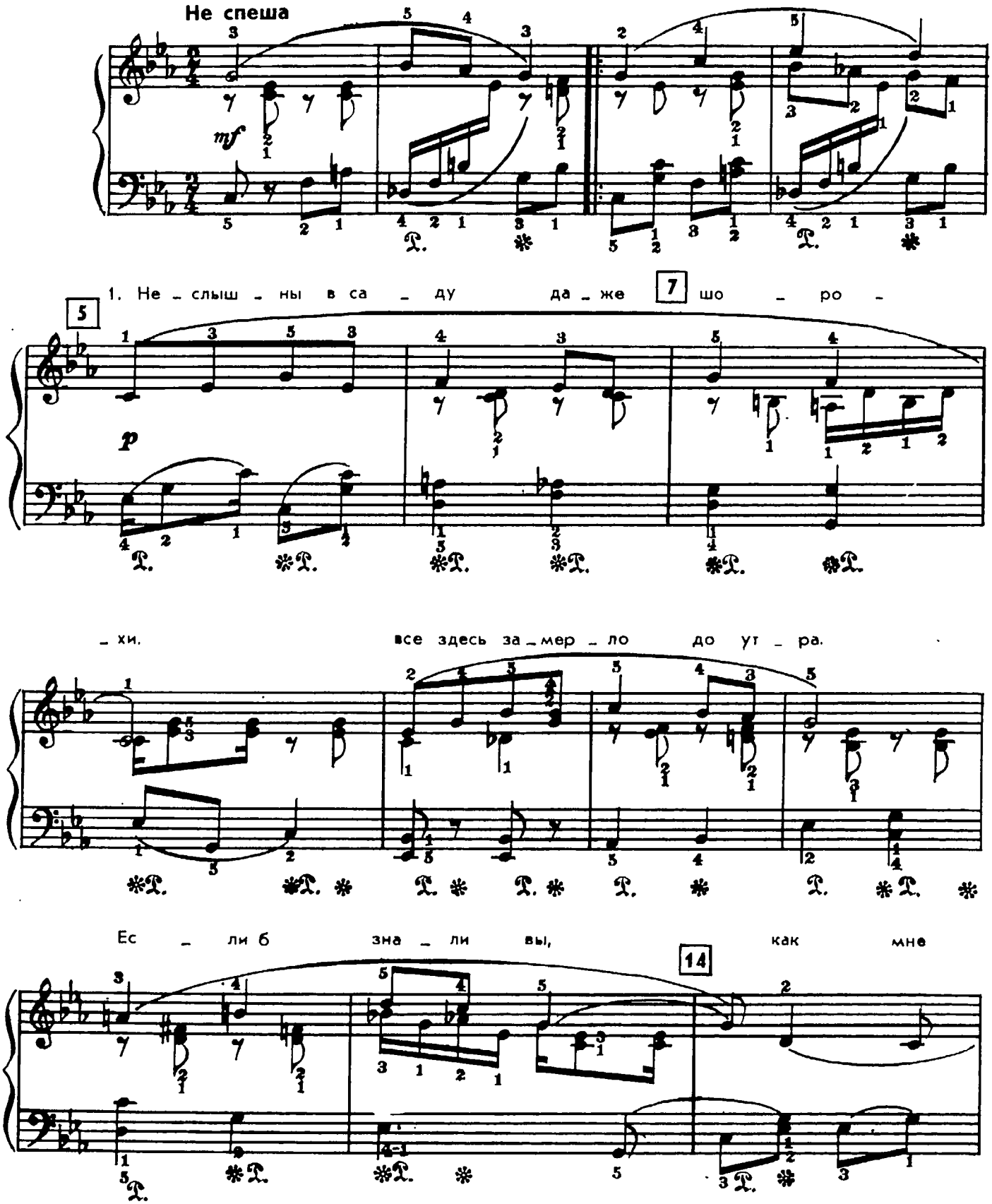
3. Что ж ты, милая, смотришь искоса,
Низко голову наклоня?
Трудно высказать и не высказать
Всё, что на сердце у меня. } *2 раза*

4. А рассвет уже все заметнее.
Так, пожалуйста, будь добра,
Не забудь и ты эти летние
Подмосковные вечера. } *2 раза*

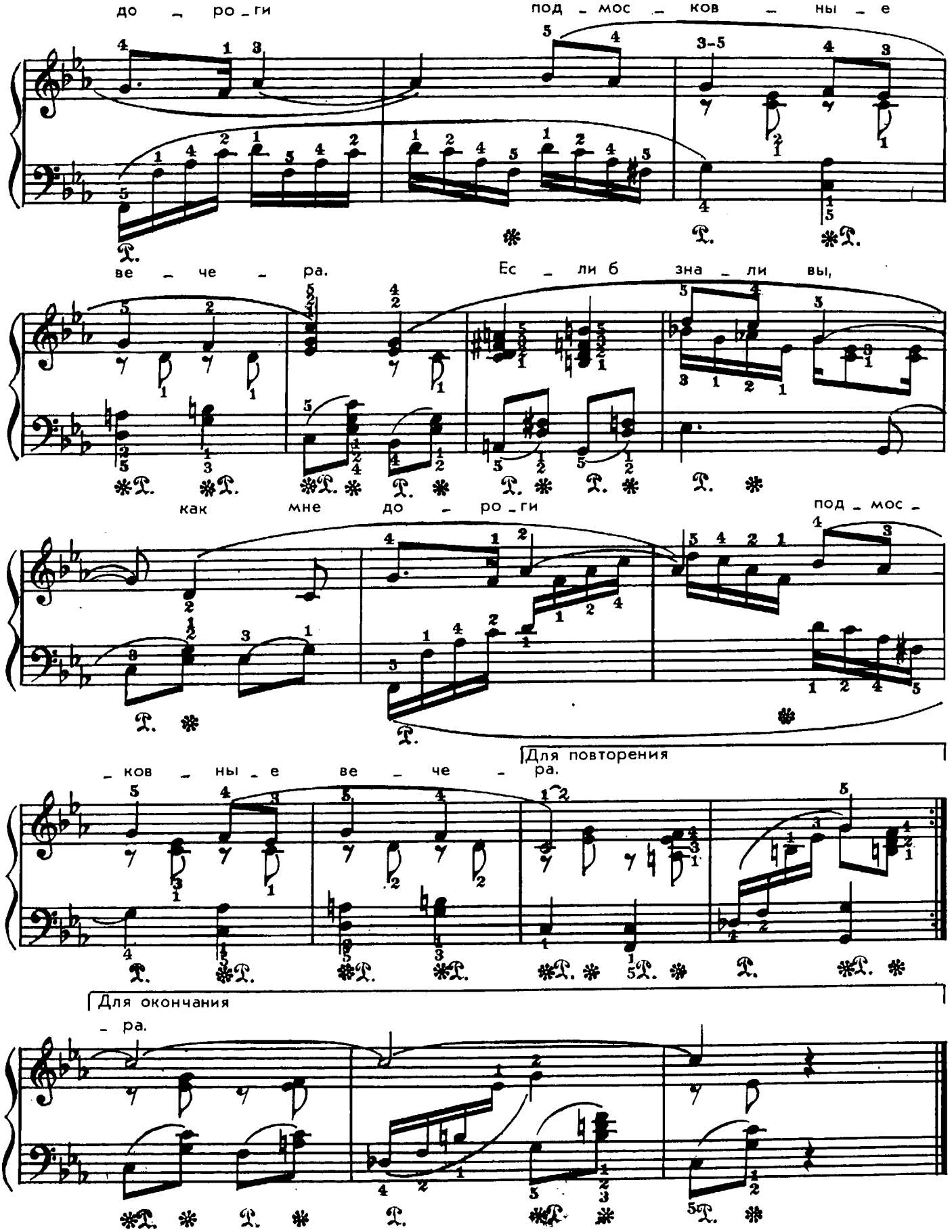
ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА

Слова М. Матусовского

Музыка В. Соловьева-Седого



1965


до - ро - ги
под - мос - ков - ны - е
ве - че - ра.
Ес - ли б зна - ли вы,
как мне до - ро - ги
под - мос -
- ков - ны - е ве - че - ра.
Для повторения
Для окончания
- ра.