ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

ПУТЬ К ФОРТЕПИАННОМУ МАСТЕРСТВУ

(Klavierübung)

Выпуск второй

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

ПУТЬ К ФОРТЕПИАННОМУ МАСТЕРСТВУ

(Klavierübung)

Выпуск второй

Редакция и послесловие
Я. И. МИЛЬШТЕЙНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1973

ОТ РЕДАКТОРА

Среди различных учебных пособий для фортепиано значительное место занимают технические упражнения. С тех пор как существует искусство фортепианной игры, они в том или ином виде применяются в процессе обучения и пианистического совершенствования.

Им отдали дань многие крупные музыканты, писавшие для фортепиано (и клавира). Начиная с И. С. Баха, стало почти традицией сводить в определенную систему жанры и формы фортепианной техники. Упражнения для фортепиано писали Лист, Гензельт, Брамс, Таузиг, Бузони; обдумывал их, по-видимому, и Шопен, как известно придерживавшийся в занятиях с учениками своего собственного оригинального технического метода. Мы не говорим уже о тех композиторах-пианистах, которые специализировались на учебно-инструктивной литературе, например, Клементи, Черни: они сочиняли экзерсисы в поистине великом изобилии.

Оставили нам технические упражнения и многие пианисты, которые, в основном, занимались либо концертной, либо педагогической деятельностью. Сошлемся хотя бы на упражнения Теодора Куллака, Иозефи, Чези, Сафонова, Корто, Филиппа или на пользовавшиеся в свое время популярностью сборники Шмита, Пишны, Плэди и Ганона.

Конечно, эти упражнения далеко не одинаковы по своим достоинствам. Наряду с упражнениями, где технически полезное органически сочетается с музыкально-значительным, нередко встречаются и такие, которые преследуют узкотехнические цели. Одно дело, например, упражнения Брамса или Бузони, в сущности, означающие подъем учебного пособия на новую, более высокую ступень, другое — упражнения Шмита или Плэди, центр тяжести которых лежит в совсем иной плоскости. Тем не менее почти все они представляют для нас известный интерес, ибо в любом случае содержат в себе материал для познания и изучения фортепианной техники определенного исторического периода и стиля.

Нередко возникал вопрос: нужны ли вообще специальные технические упражнения? Не лучше ли использовать для воспитания техники пианиста этюды и пьесы?

Подобная постановка вопроса вряд ли уместна и справедлива. Ибо одно никак не исключает другого. Из-за того, например, что технические упражнения подчас основываются на сухих, лапидарных фактурных формулах, вовсе еще не следует, что эти упражнения надо попросту игнорировать. Нельзя также отвергать их на том основании, что некоторые пианисты (и не плохие!) отлично обходятся без них, работая преимущественно над пьесами.

Во-первых, то, что не нужно для одних пианистов — чаще всего высокоодаренных в техническом отношении — может оказаться полезным для других.

Во-вторых, технические упражнения представляют собой великолепный материал для «разыгрывания» рук. Они приводят руки в рабочее состояние, пожалуй, лучше, чем какое-либо другое средство. И не случайно многие пианисты рассматривают их как своего рода ежедневный «туалет», необходимый для каждого пианиста.

В-третьих, некоторые технические навыки удобнее и легче развивать на специально предназначенных для этой цели упражнениях, чем на концертных пьесах.

В-четвертых, упражнения, несомненно, способствуют технической выдержке и уверенности исполнения.

В-пятых, с помощью упражнений легче наладить систематическую работу над развитием техники, то есть рационализировать свой труд.

И, наконец, без упражнений работа подрастающего пианиста никогда не будет полной; упражнения не только содействуют поднятию техники на высоту, но и удерживают ее на этой высоте.

Однако нельзя смотреть на существующие сборники упражнений как на нечто святое и неприкосновенное. Их не следует играть механически, без разбора, целиком; необходимо выбирать только то, что в данный момент нужно и полезно, и избранные технические формулы применять в работе лишь в качестве вспомогательных средств. Порой эти формулы даже следует видоизменять, как бы приспосабливая их к изучаемой художественно-технической проблеме. Полезно также придумывать свои собственные технические упражнения, лучше всего на материале играемых пьес.

Итак, все зависит от меры. Вредно играть технические упражнения неразборчиво, в большом ко-

личестве и тем самым тормозить свое музыкальное развитие (время, отводимое на упражнения, должно быть строго ограничено); но не менее вредно совсем отвергать упражнения.

Очень много здесь зависит и от того, *как* играть упражнения. Скажем вместе с Гофманом: «...вся суть именно в этом «как», или вспомним крылатые слова Листа: «не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения».

Поэтому прежде всего следует иметь ясное представление о задаче: цель порой сама подсказывает средства для ее достижения. Все должно быть заранее продумано: «хорошо организованная голова — залог успеха» (Лист).

Далее, при игре необходим постоянный слуховой контроль: упражняться без полной, глубокой сосредоточенности и внимания — в сущности, бесполезно.

Трудности приходится преодолевать не путем механически-бездумного многократного повторения, а посредством «испытания проблемы», то есть путем познания причин технической неудачи и определения средств для ее преодоления: «когда в пассаже встречается какая-либо трудность, — мы анализируем и изучаем ее» (Лист). Таким образом, основной акцент делается не на механически-количественной, а на эстетически-качественной стороне упражнения. Говоря словами Листа: «упражняться — это значит анализировать, обдумывать и изучать, приходить к принципам».

Внимание пианиста все время должно быть сконцентрировано на звуке, линии и ритме. Особенно важно постоянно следить за качеством туше, вырабатывая в процессе упражнений ровный, певучий и в то же время достаточно разнообразный по колориту звук. Ежедневный «туалет» пианиста должен обеспечить не только развитие быстроты, ловкости и выносливости, но и расширение звуковой палитры.

Думать надо не только об ударе пальца, но и — что чрезвычайно важно — о его подъеме. Никогда не следует напрягать руку, которая должна быть свободной от плеча до кисти. Если возникает усталость, то следует отдохнуть или переменить упражнение.

Упражняться можно в разных темпах: не всем обязательно начинать с медленного темпа. Однако к медленной игре следует время от времени возвращаться даже после овладения той или иной технической формулой. Медленная игра — необходимое «профилактическое» условие всякого упражнения.

Полезно играть также некоторые упражнения каждой рукой отдельно (особенно тому, кто еще не имеет достаточных технических навыков) и как можно чаще прибегать к *piano,* но с «погружением» в клавишу до конца.

Материал ежедневных упражнений необходимо чередовать и изменять, внося в работу максимум разнообразия и фантазии.

И, главное, всегда следует помнить, что без непрерывного музыкально-художественного развития нельзя добиться полноценных технических результатов. Истинная польза от упражнений будет получена лишь тогда, когда пианист, овладев ими, сможет неограниченно распоряжаться всеми ресурсами техники как средствами художественной выразительности.

*

Настоящее издание фортепианных упражнений различных авторов имеет своей целью — с одной стороны, ознакомить пианистов с техническими рекомендациями крупных мастеров пианистического искусства и дать материал для повседневной работы, с другой — систематизировать материал для познания фортепианной техники того или иного исторического периода.

Сборники упражнений, как правило, издаются полностью в том виде, как они были опубликованы самим автором; нотный текст в них подвергся лишь самой необходимой редакционной корректуре. Они сопровождаются краткими пояснительными примечаниями и комментариями справочно-методического характера, а иногда и специальными послесловиями. В отдельных случаях в комментариях приводятся варианты позднейших редакционных добавлений с ссылками на соответствующие источники.

Я. Мильштейн

VORWORT ZUM SECHSTEN BUCH

ПРЕДИСЛОВИЕ К ШЕСТОЙ КНИГЕ

Так как я должен был на некоторое время прервать оформление данного труда, — которое вследствие изобилия материала и накопленного опыта, вероятно, протянется на весь дальнейший остаток моей жизни, — то считаю настоящий момент наиболее пригодным для того, чтобы высказать несколько пояснительных слов. Эти слова, собственно говоря, могли бы оказаться более подходящими в качестве введения ко всему циклу — сколь бы странным ни казалось появление предисловия в середине работы.

В основу настоящего «Клавирного упражнения» положен почти всеобъемлющий план, который, как кажется, представлен не косными педагогическими принципами; но этот план все же не может быть реализован без пробелов, более того, сможет приобрести относительную полноту только при условии привлечения работ составителя, касающихся Баха и Листа.

Составителю не хотелось обескураживать изучающего эти упражнения неисполнимыми теоретическими фантазиями — ведь учащийся не всегда еще может дать себе отчет, в каком соотношении находятся его силы с той или иной трудностью. По нашему мнению, недостойно и безответственно предлагать технические комбинации, превышающие инструментальные и естественно-физические возможности ученика, и тем ставить перед ним неопреодолимые задачи. Это может создать ему представление о собственной неспособности и довести его до изнеможения и отчаяния. Примеры, которые надлежит транспонировать, должны, по установленному принципу, не выходить за пределы удобоисполнимого.

Я старался также сделать упражнения достаточно интересными, иногда даже развлекательными: упражняющийся благодаря этому должен будет почувствовать искусство как нечто, доставляющее и известное удовольствие.

Поэтому я не побоялся, наряду с некоторыми моими уже прежде хорошо принятыми обработками Баха и близкого моему сердцу Моцарта, привлечь и желанного всем Бизе, а также обладающих скорее сомнительной славой Гуно и Оффенбаха — с одной стороны, как протест против эпохи, которая ценит скучное и заботится об уродливом, главным же образом потому, что они дали мне возможность применить определенные пианистические комбинации.

В противоположность первой части фортепианных упражнений, которая была издана под названием «Шесть фортепианных упражнений и прелюдий», и второй части, состоящей при равном объеме только из трех фортепианных упражнений и прелюдий, третья часть содержит отдельное десятое «упражнение», которое исключительно посвящено несвязной игре. Также и здесь собственное перемежается с заимствованным.

На возможные упреки в непочтительности по отношению к Листу — нашему общему учителю по фортепиано — в непочтительности, которую многие усматривают в том, что я переработал его вариации по Паганини, я возражу аргументом методического намерения, которое побуждало меня сделать из пьесы непрерывный этюд-стаккато. Блестящее задание, возникшее таким образом, само по себе оправдывает этот поступок. То, к каким результатам привело это рискованное предприятие, позволяет мне считать его по меньшей мере забавным фокусом.

Итак, я придаю гласности эту саму по себе самостоятельную часть «Lo Staccato», которая в свою очередь представляет собой раздел общего труда и выступает в качестве его предварительного фрагмента *.

Для автора всегда тяжелым является час, когда он отрывает от себя нечто, столь строго охранявшееся, заботливо лелеемое, когда он теряет всякую власть над своим творением и всякое право на него, а самого себя отдает на суд публики.

Защита, которую хотел бы осуществить автор по отношению к своему труду, снабдив его предисловием, оказывается весьма проблематичной. Предисловие выделяется между титульным листом и первой печатной страницей достаточно декоративно и торжественно, однако по большей части его не читают, а если и читают, то не принимают близко к сердцу, если же и принимают близко к сердцу, то часто истолковывают превратно. Но несмотря на это, я здесь подобное предисловие поместил — из внутреннего ощущения формы, которого я теперь не могу отрицать.

Феррруччо Бузони

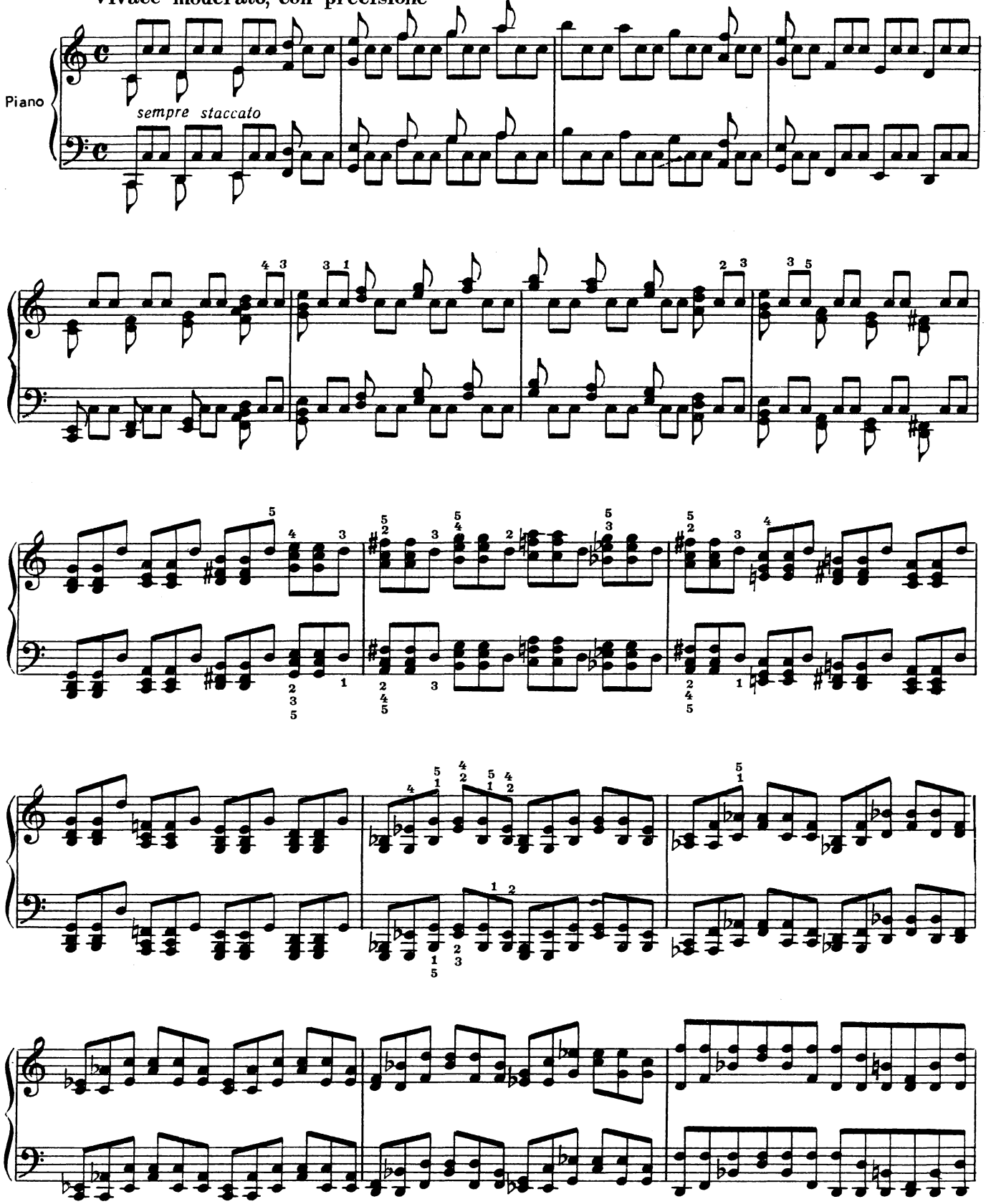
---

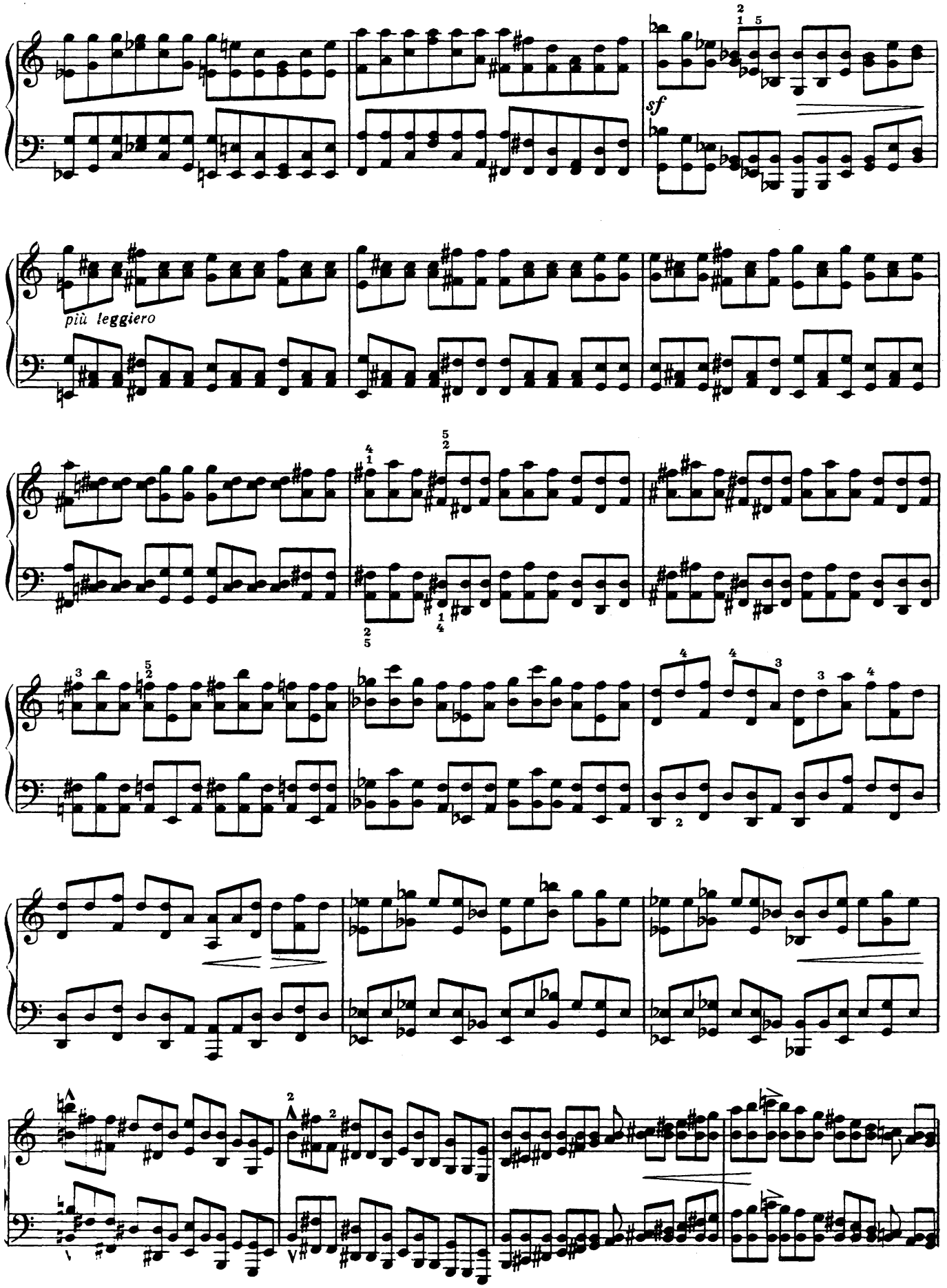
* В виде последующей четвертой части упражнений уже запроектирована тетрадь «Хроматикон».

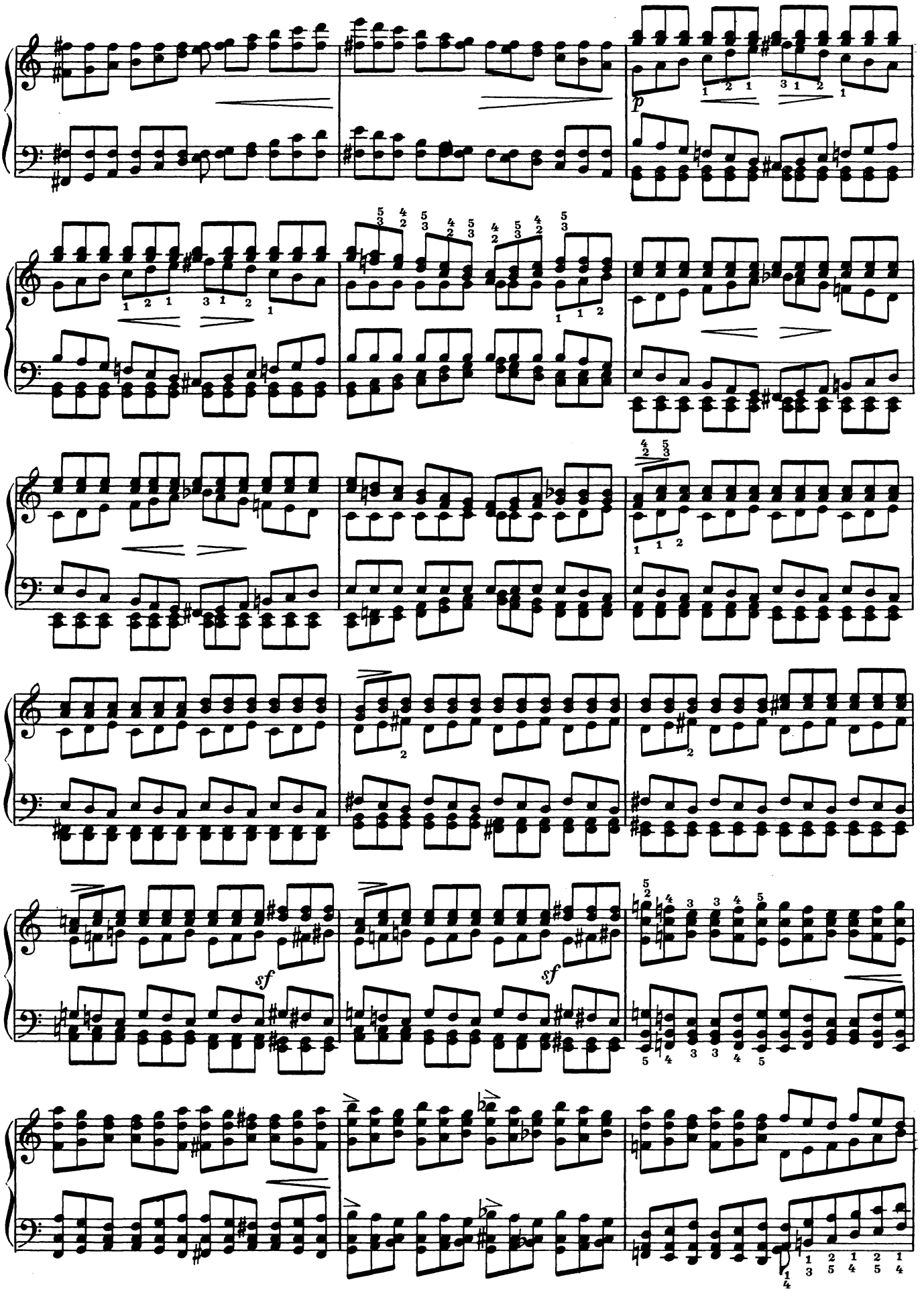
Sechstes Buch
LO STACCATO

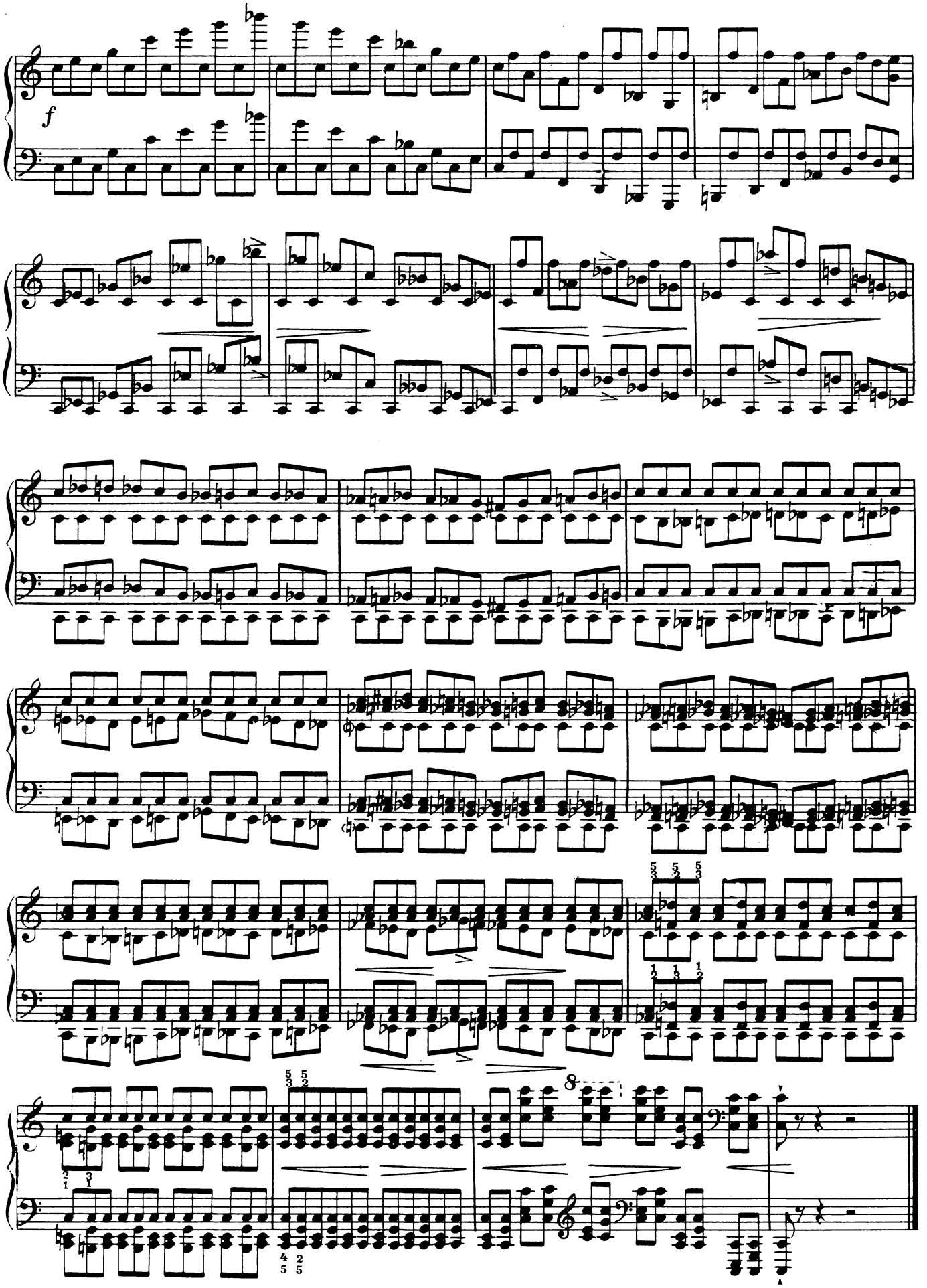
Книга шестая
СТАККАТО

Vivace moderato, con precisione

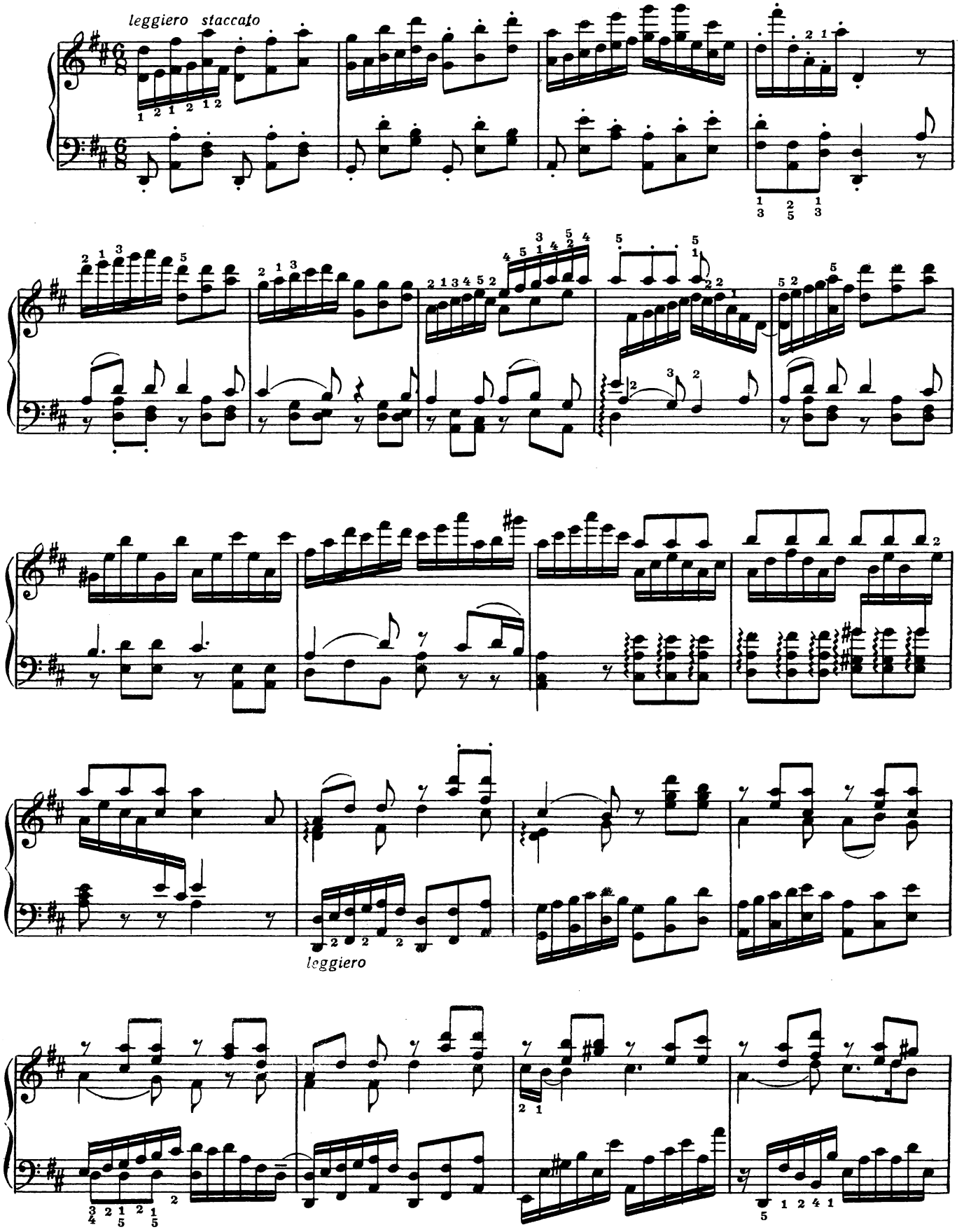


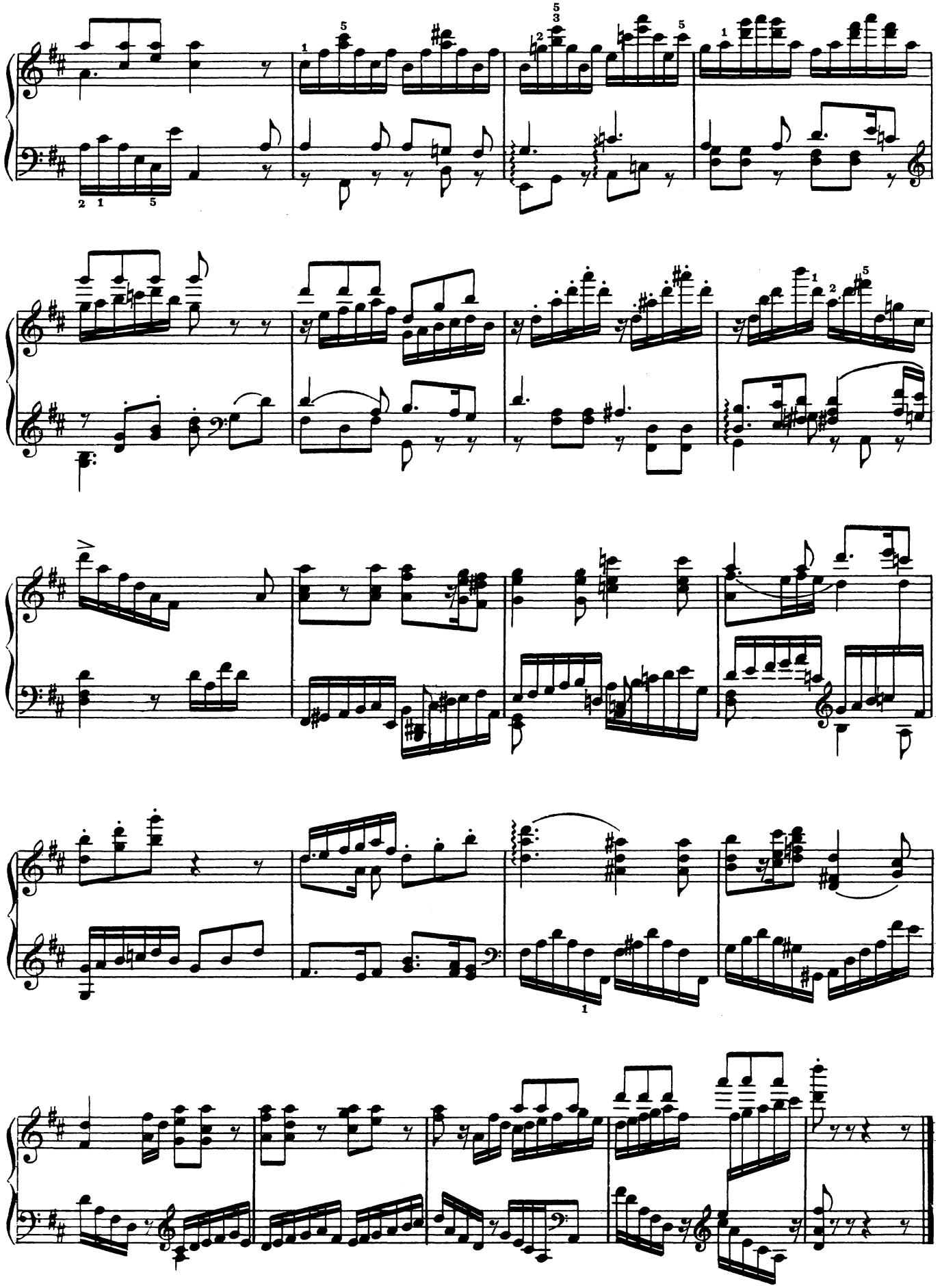

sf
più leggiero

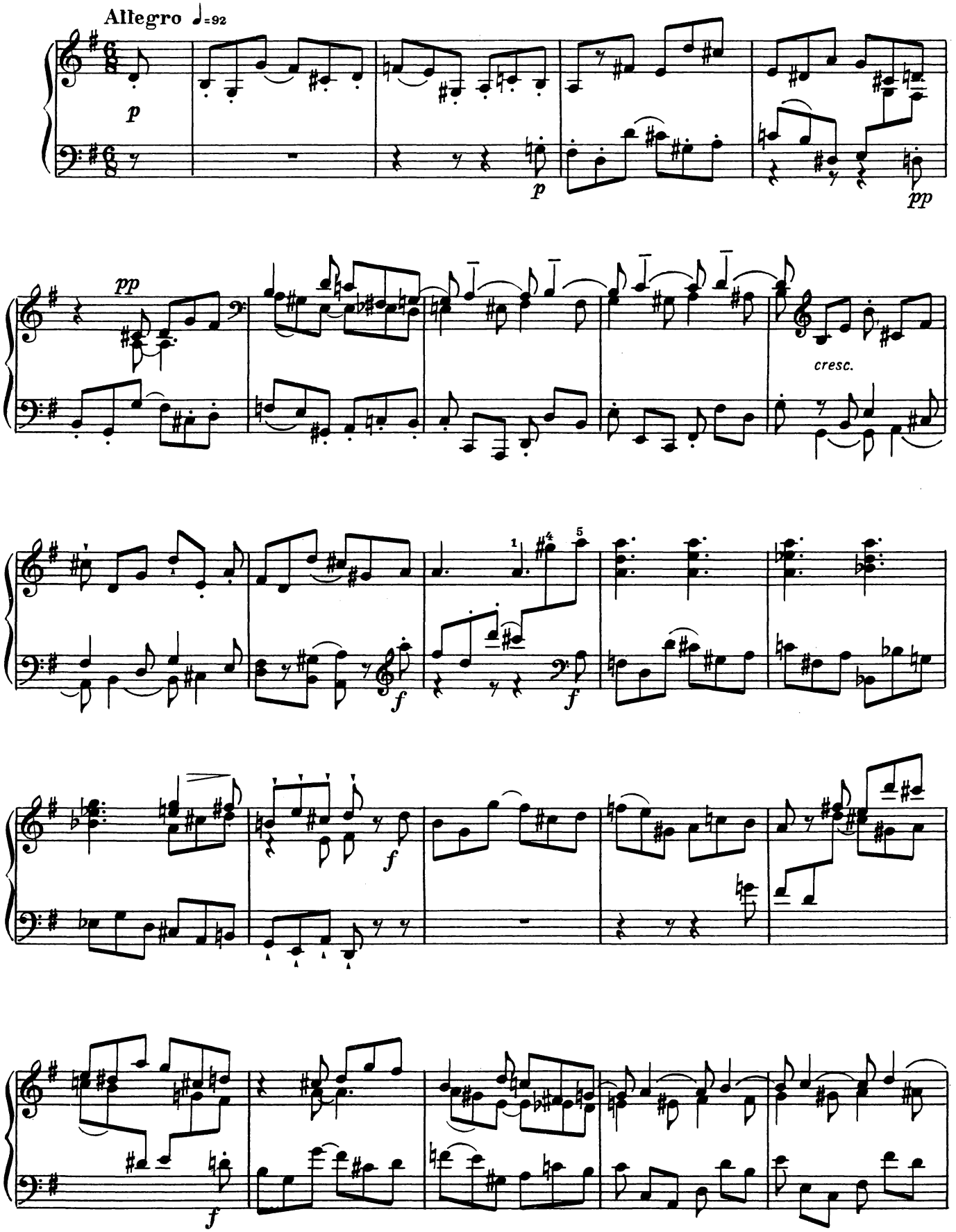

p
sf
sf

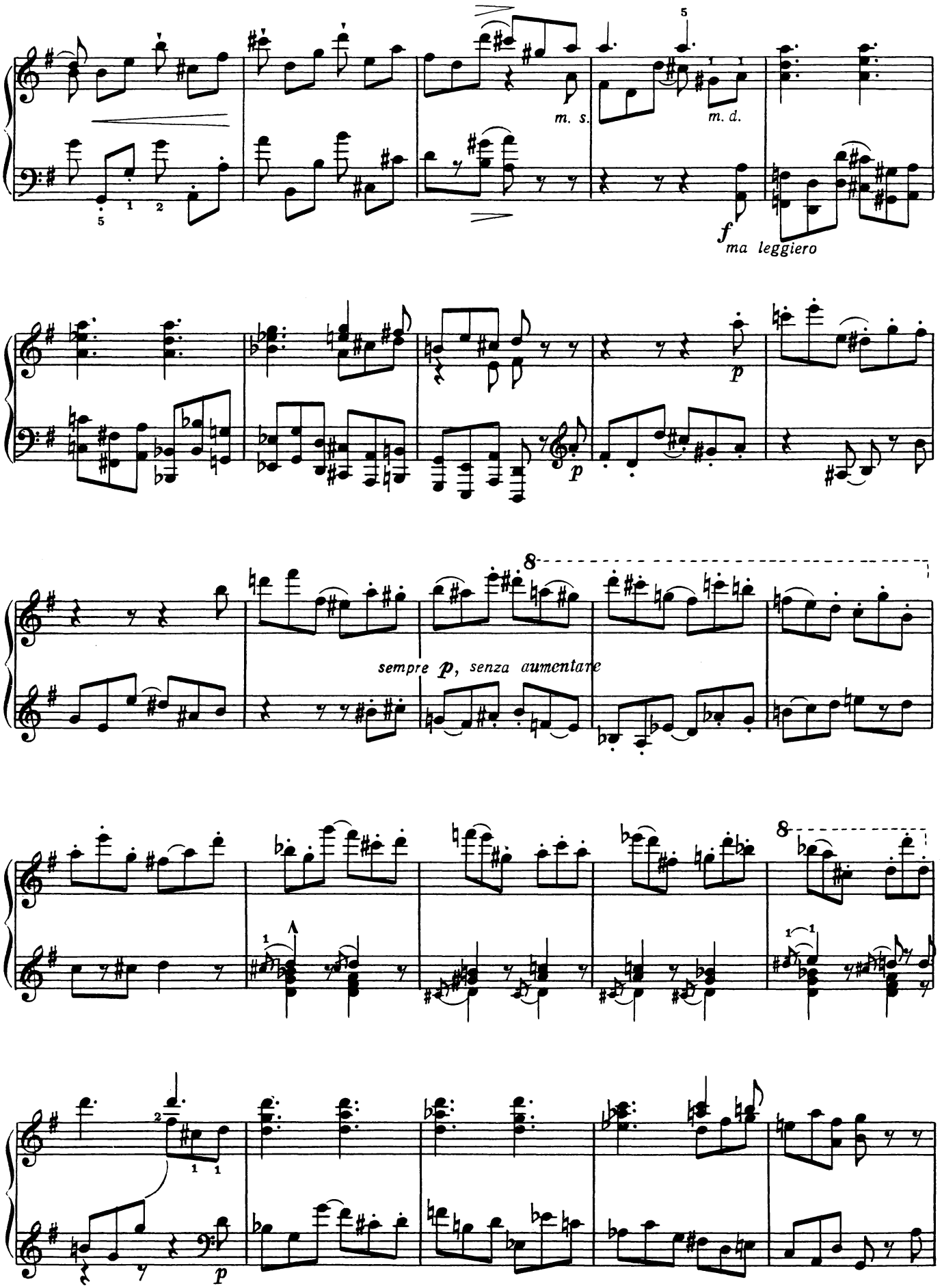

f
8

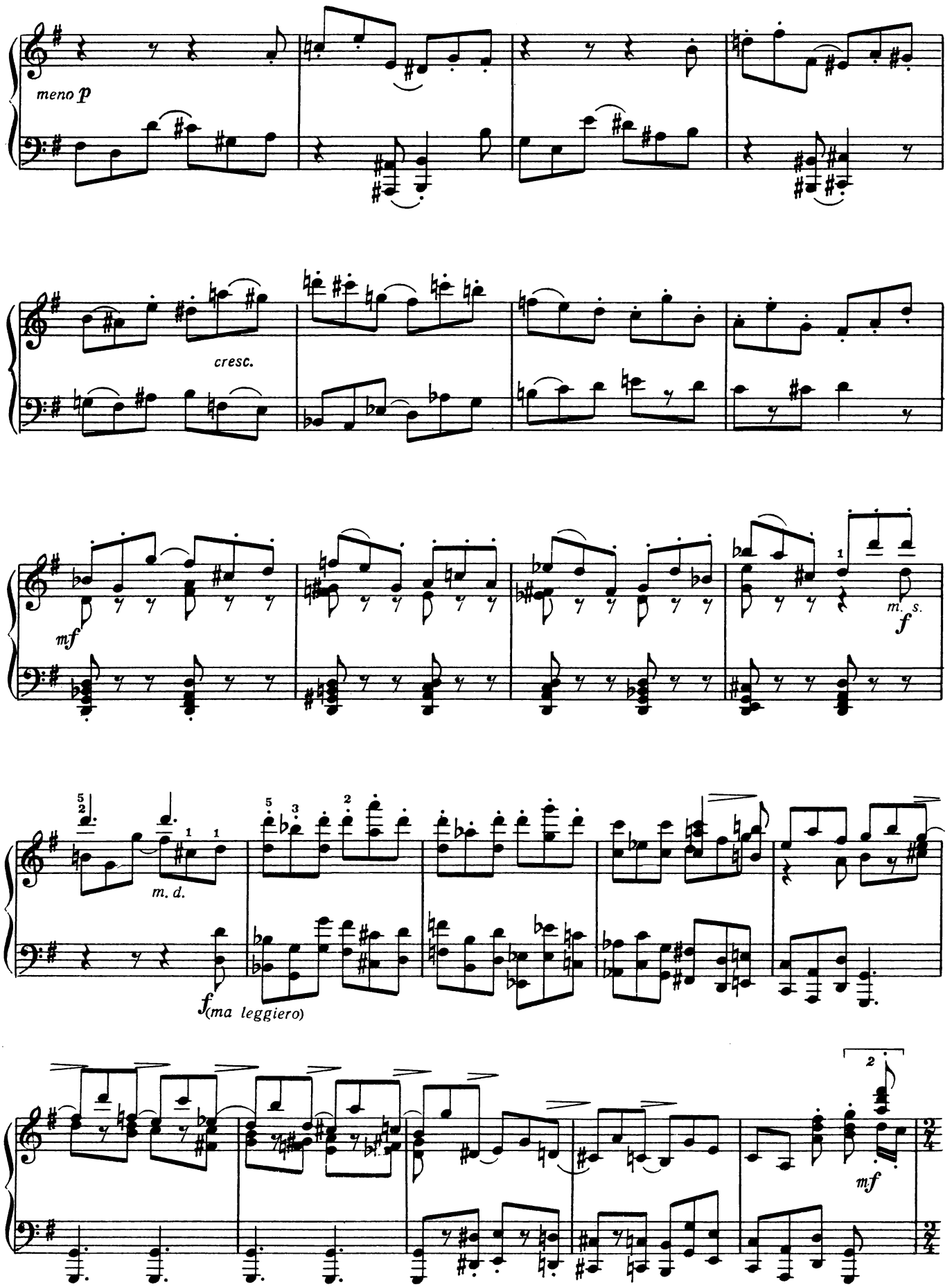
Вариации-этюд по Моцарту, 1

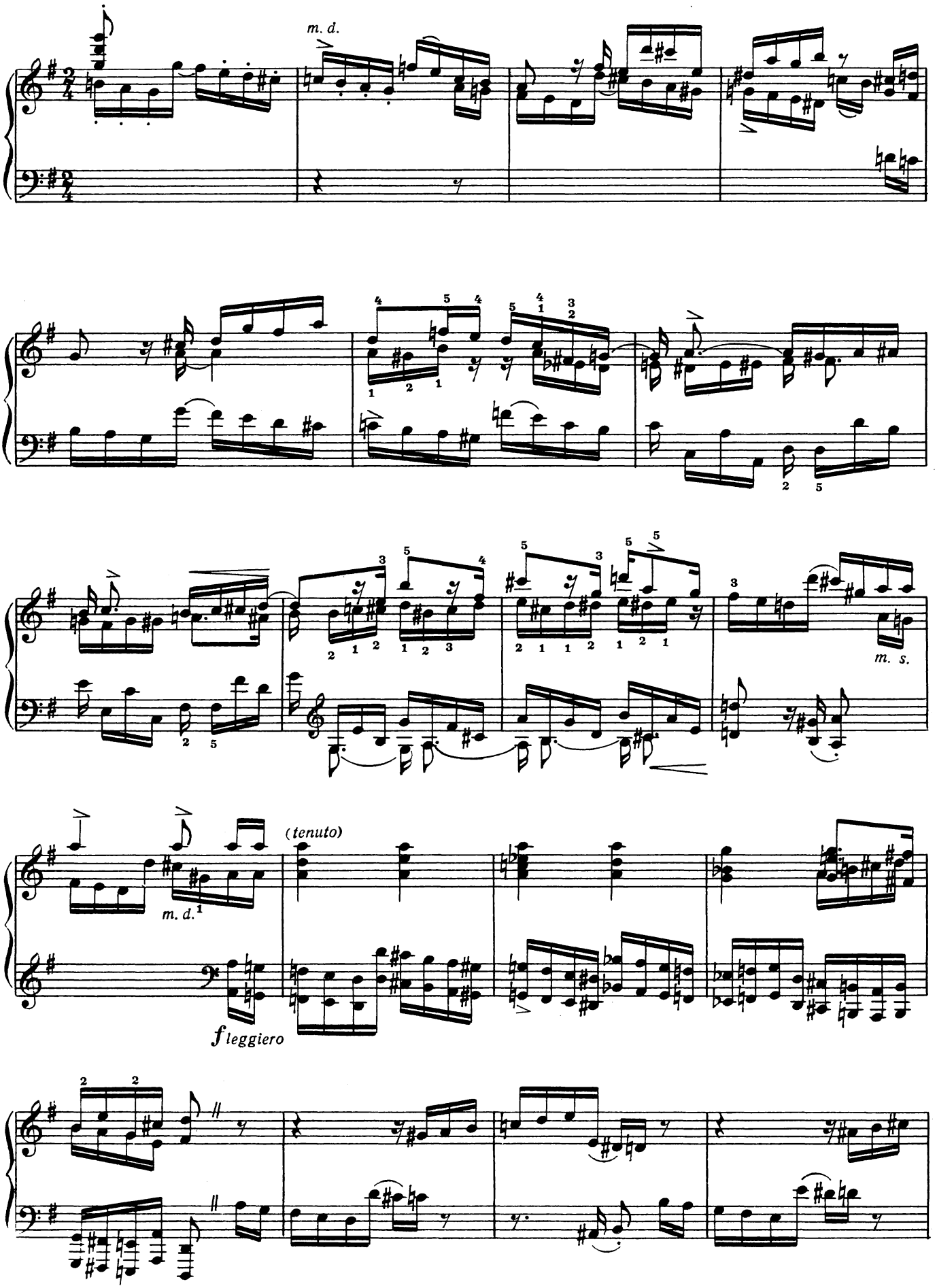


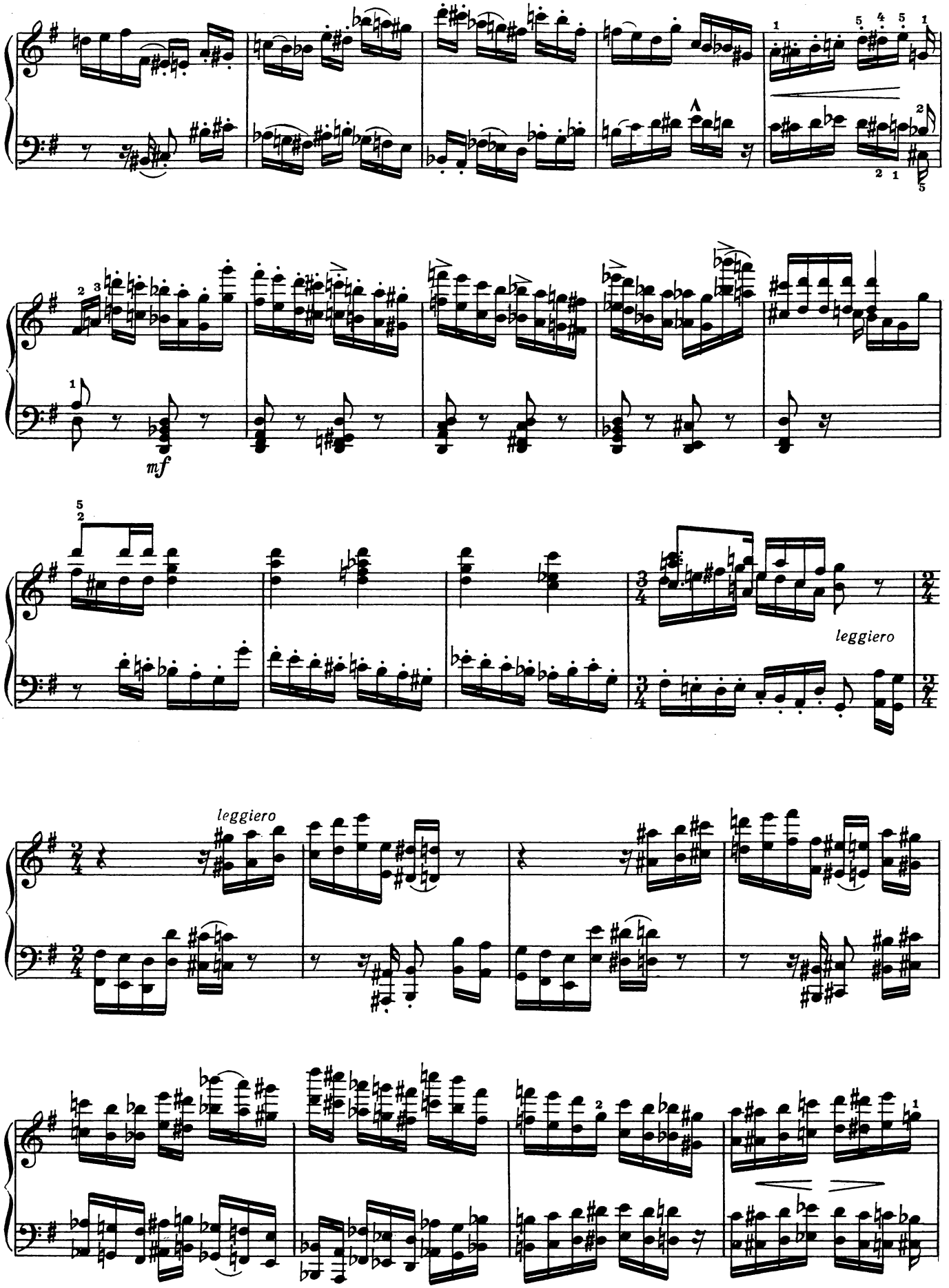


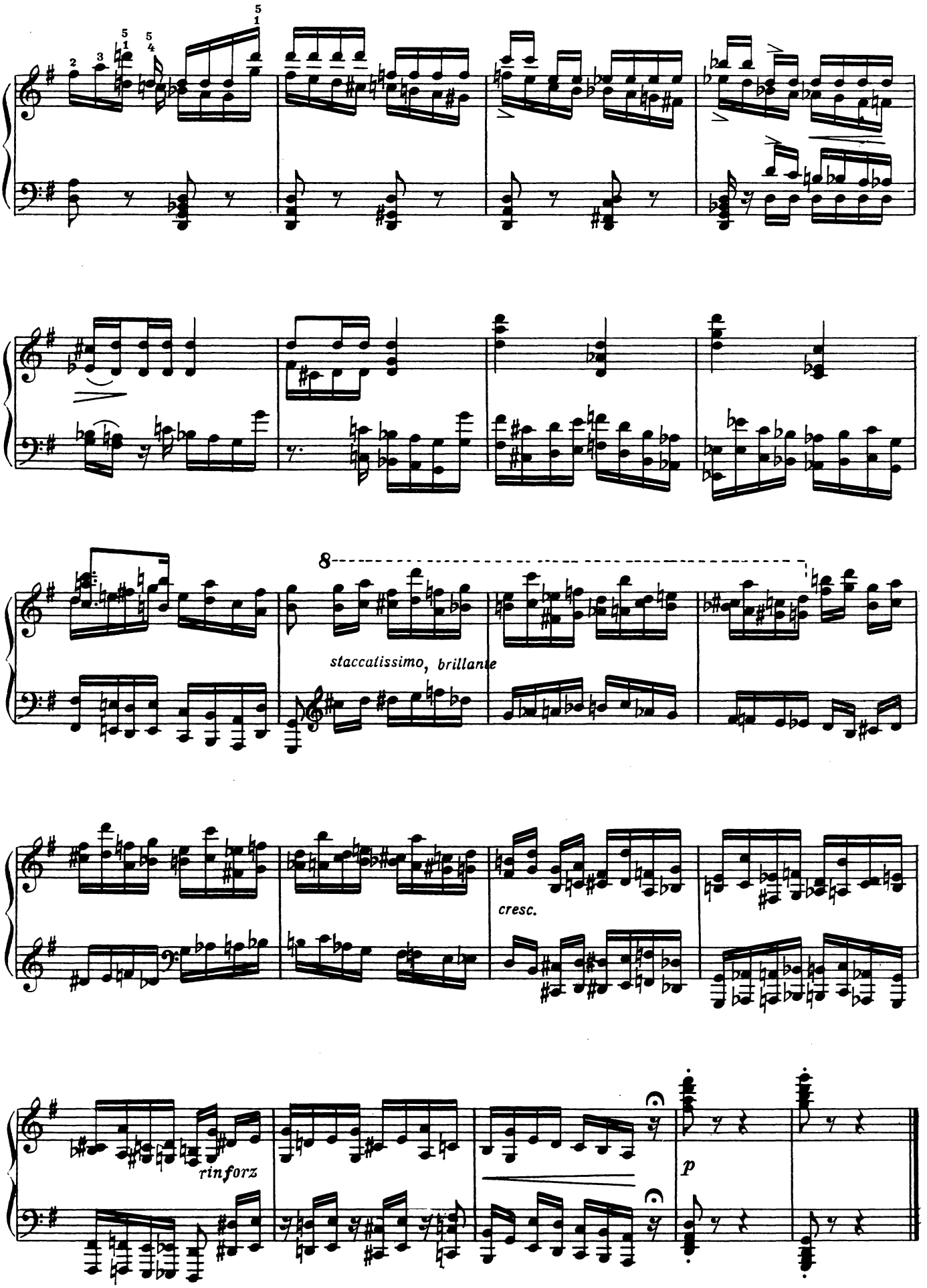

Allegro ♩=92
p
p
pp
pp
cresc.
f
f
f
f


m. s.
m. d.
f
ma leggiero
p
p
8
sempre p, senza aumentare
8
p


meno p
cresc.
mf
m. s.
f
m. d.
f (ma leggiero)
mf

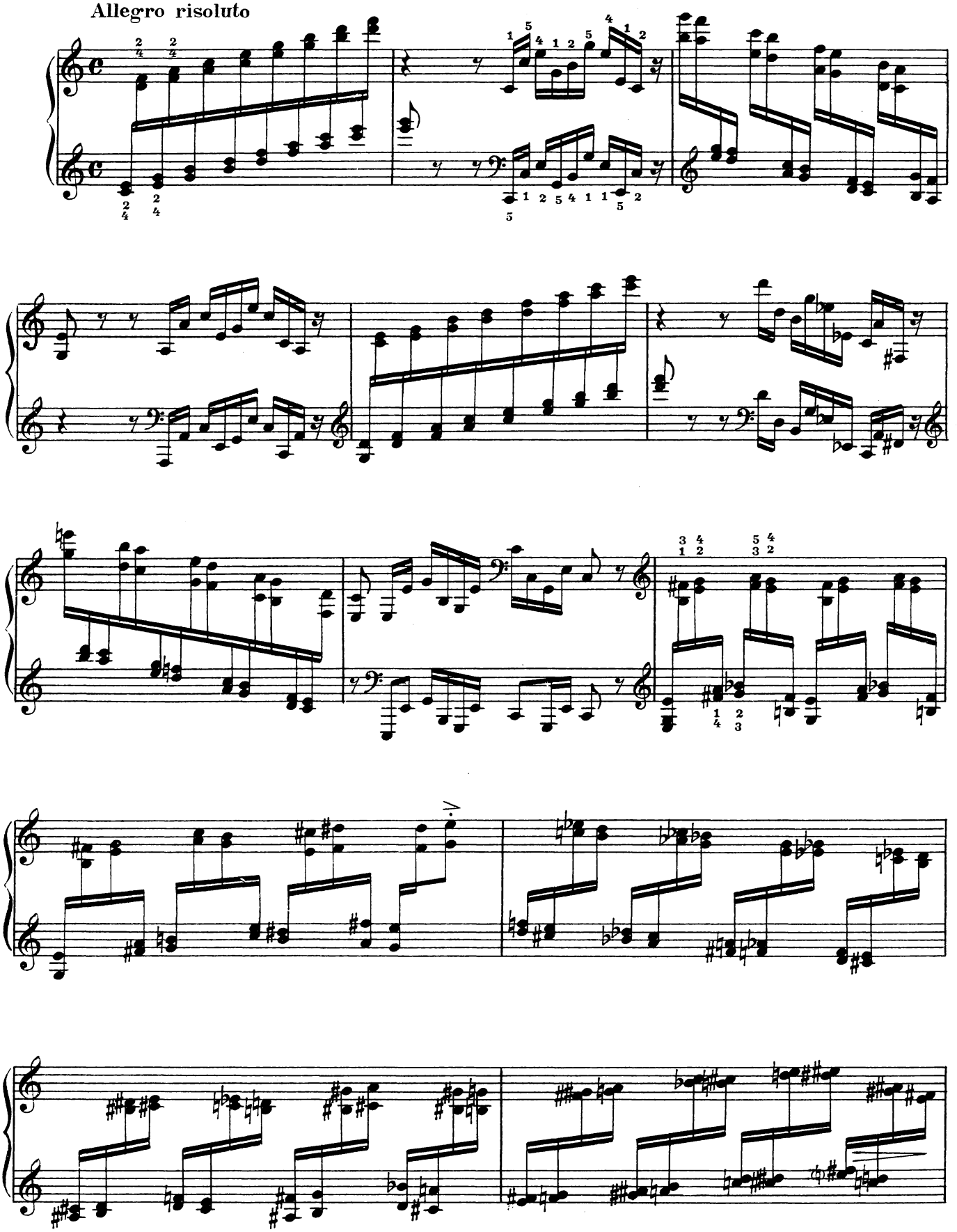

m. d.
m. s.
(tenuto)
m. d.
f leggiero

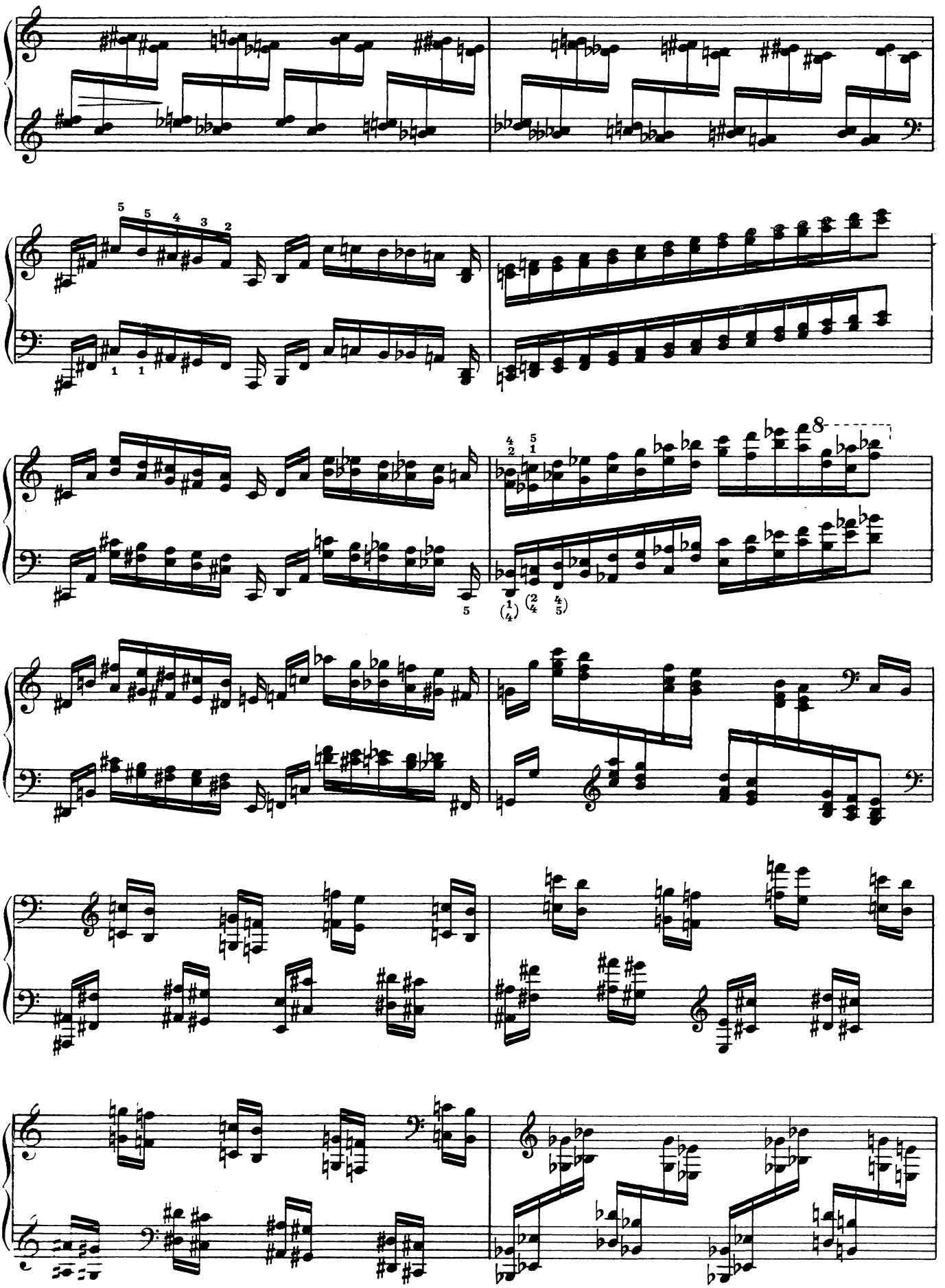

mf
leggiero
leggiero

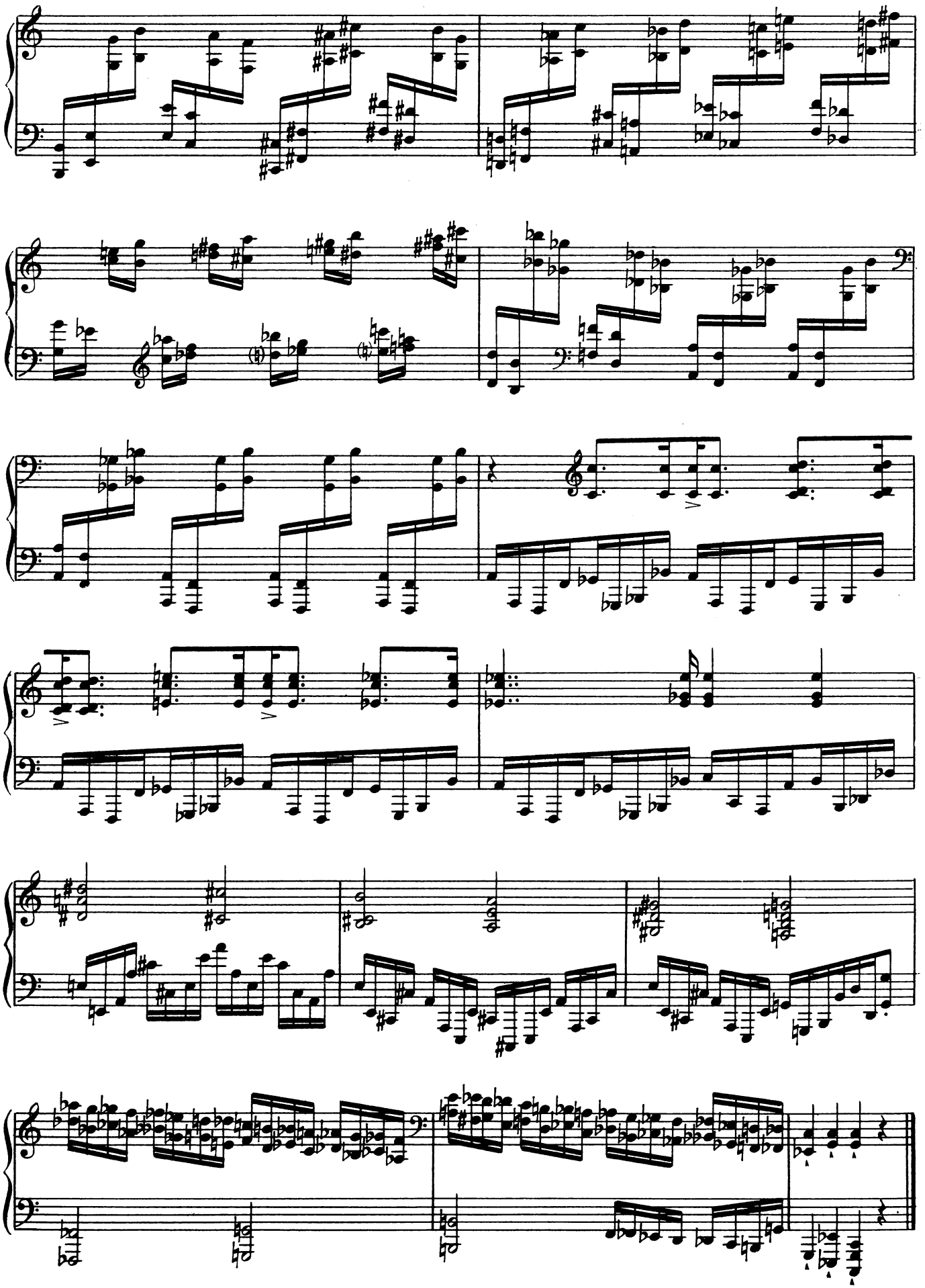

8
staccatissimo, brillante
cresc.
rinforz
p

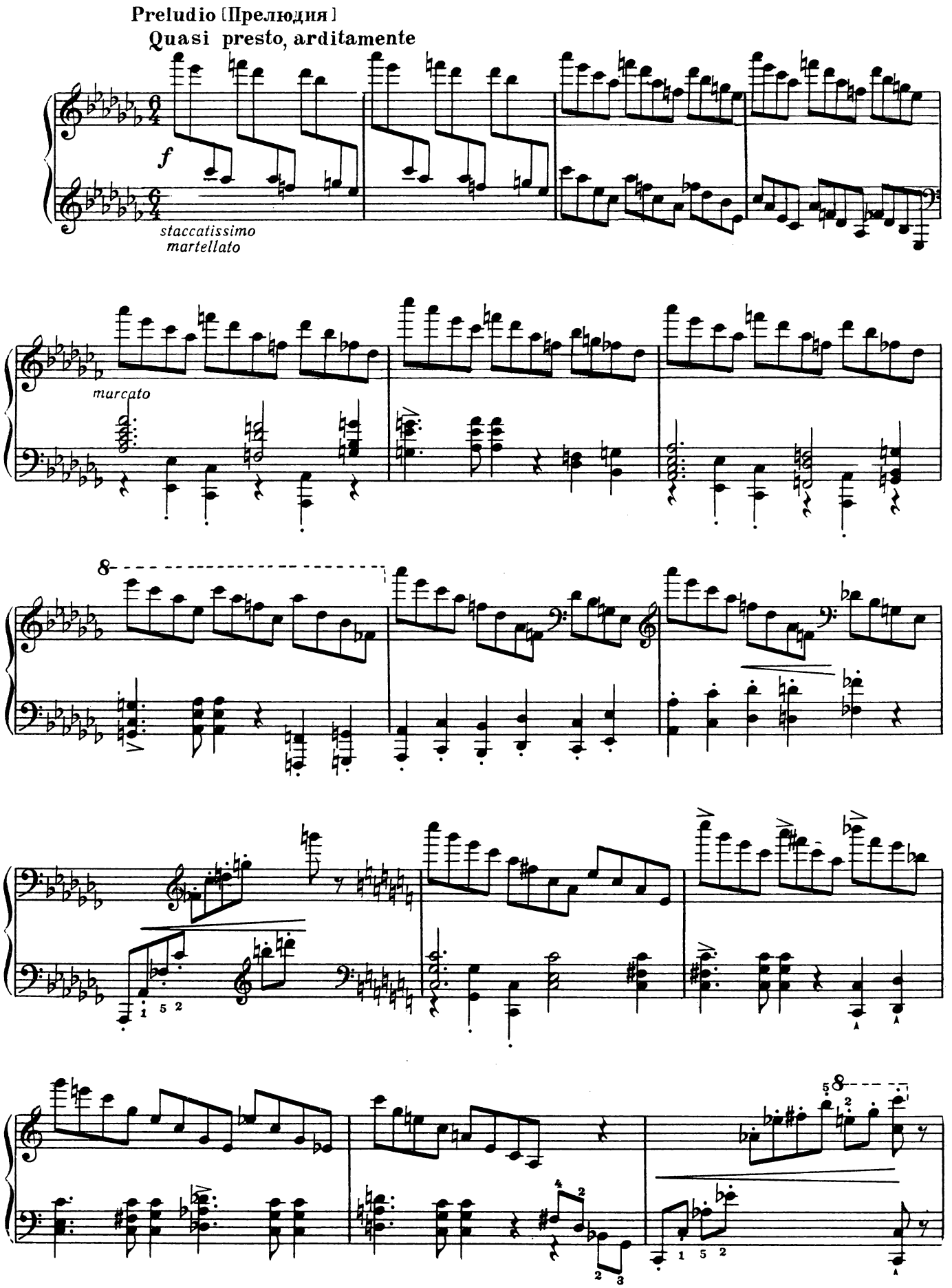
Motive [Мотив]

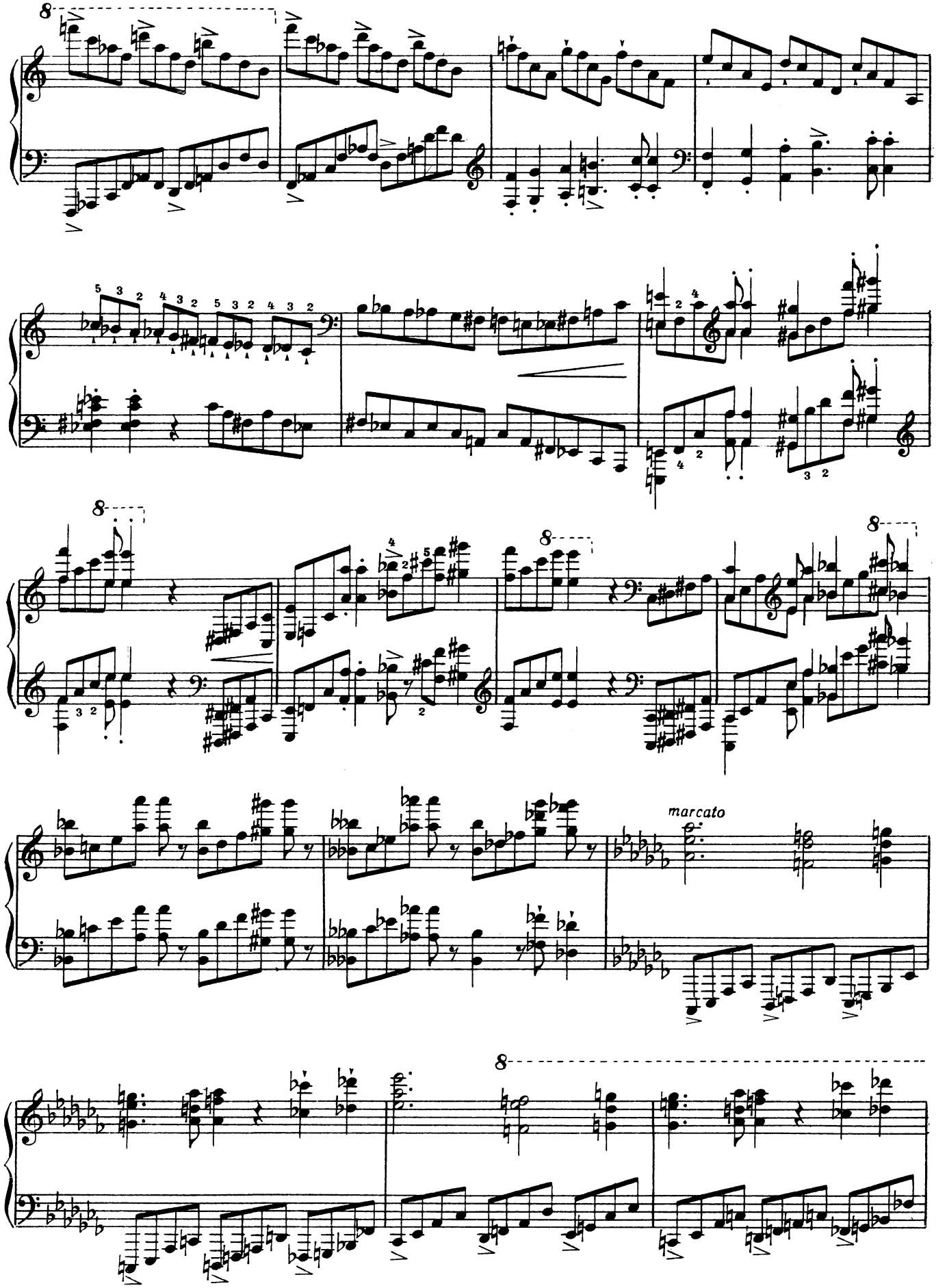
Allegro risoluto

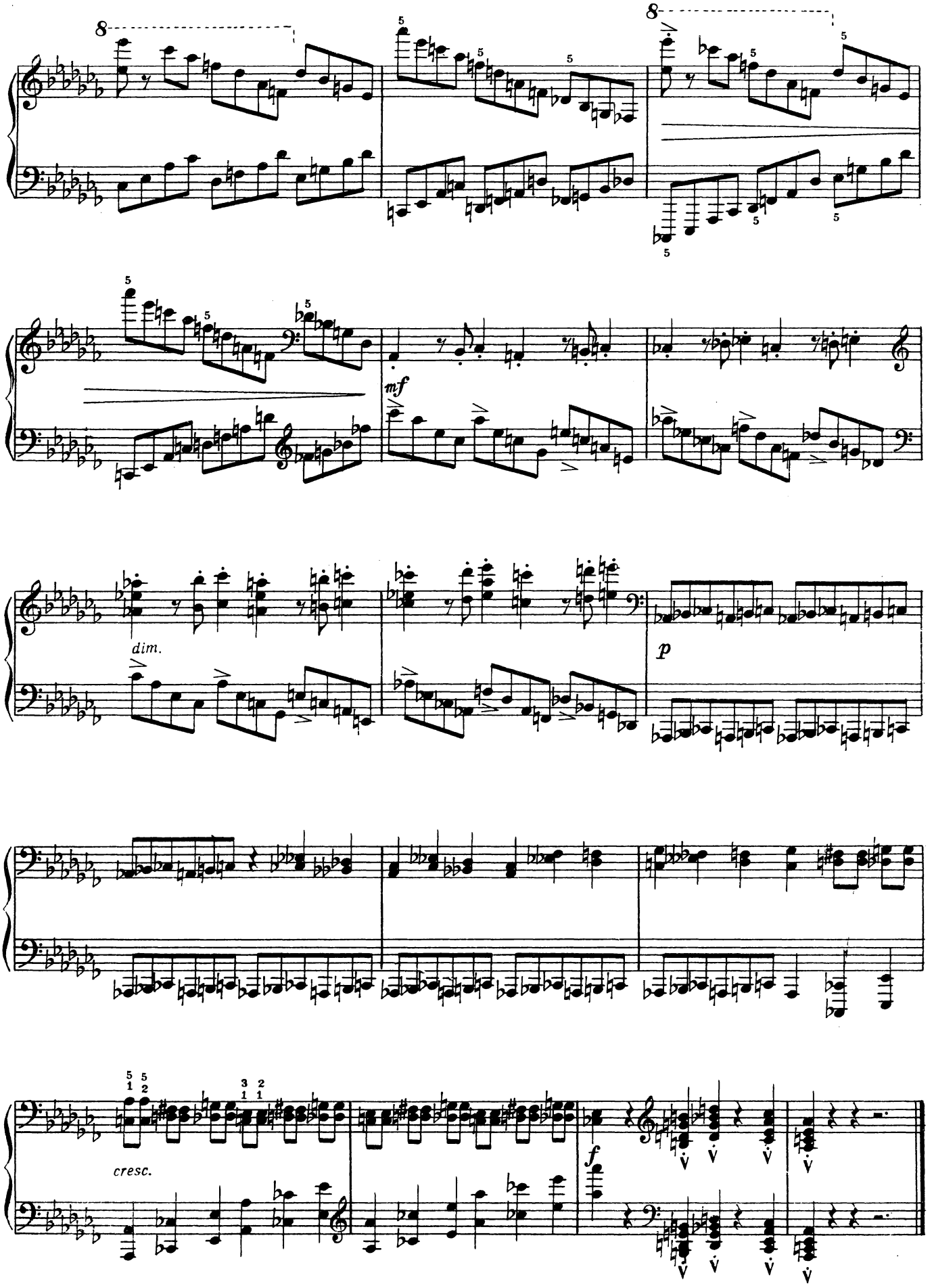






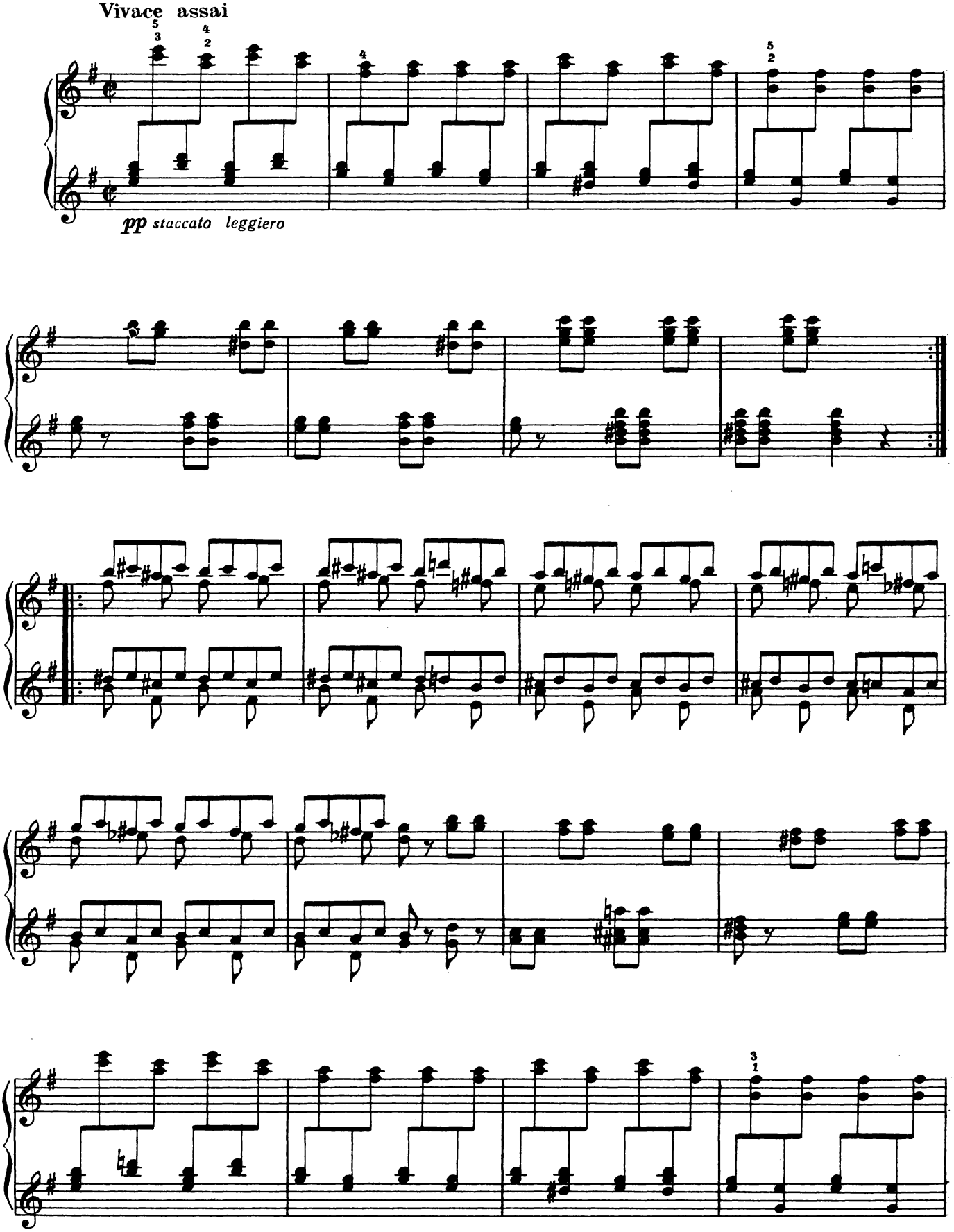

Preludio [Прелюдия]
Quasi presto, arditamente
f
staccatissimo
martellato
marcato

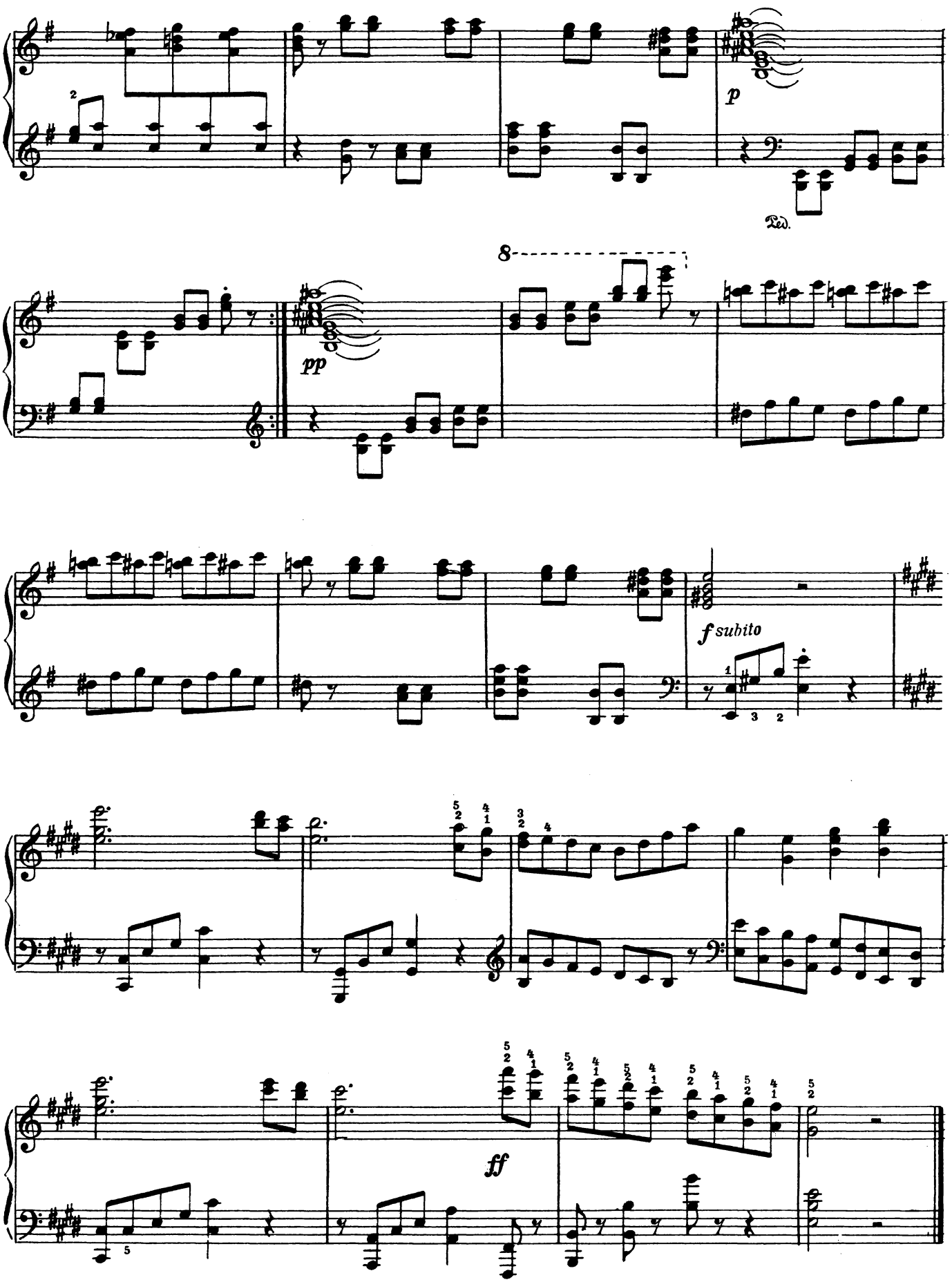

marcato


8
8
mf
dim.
p
cresc.
f

По Мендельсону

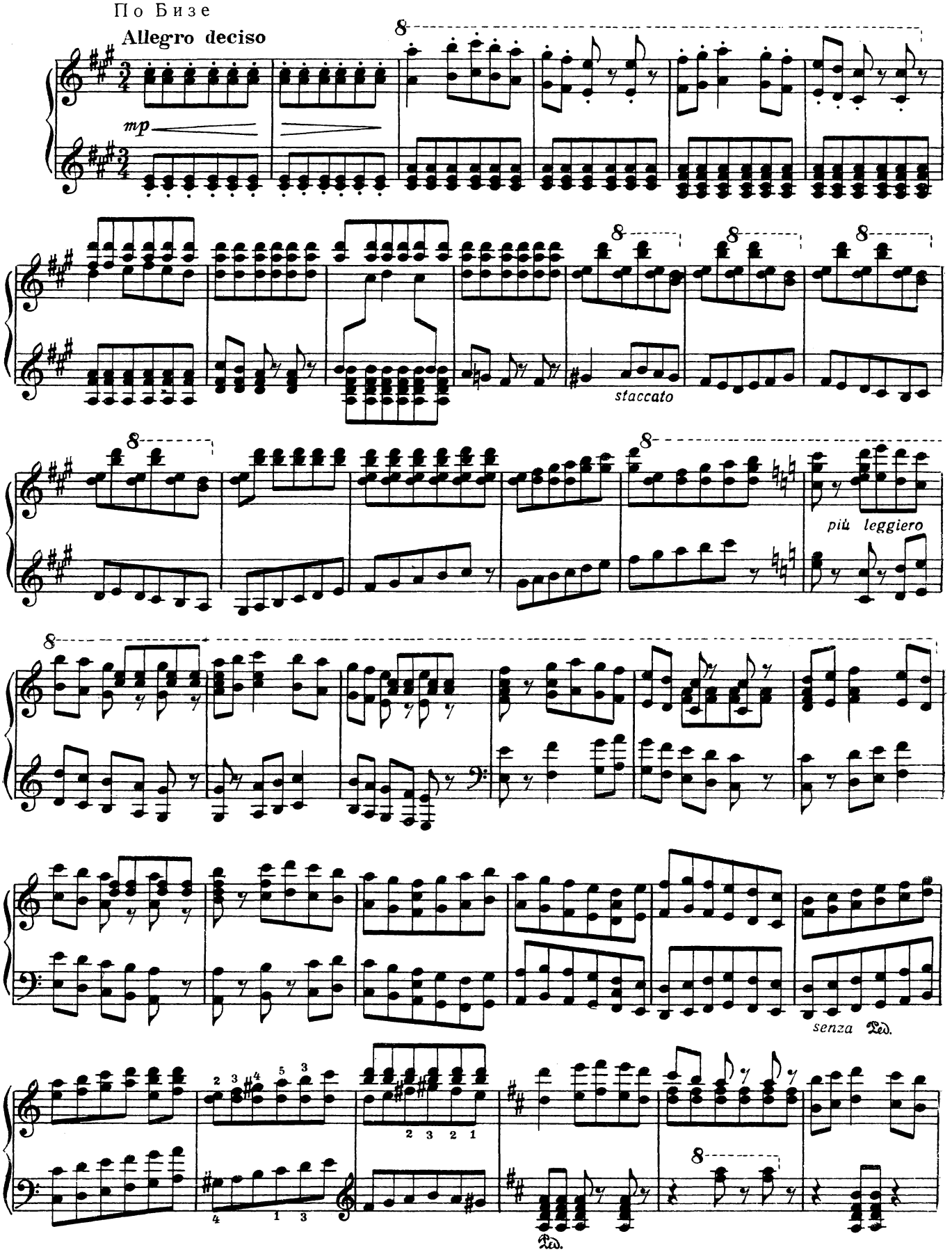
Vivace assai

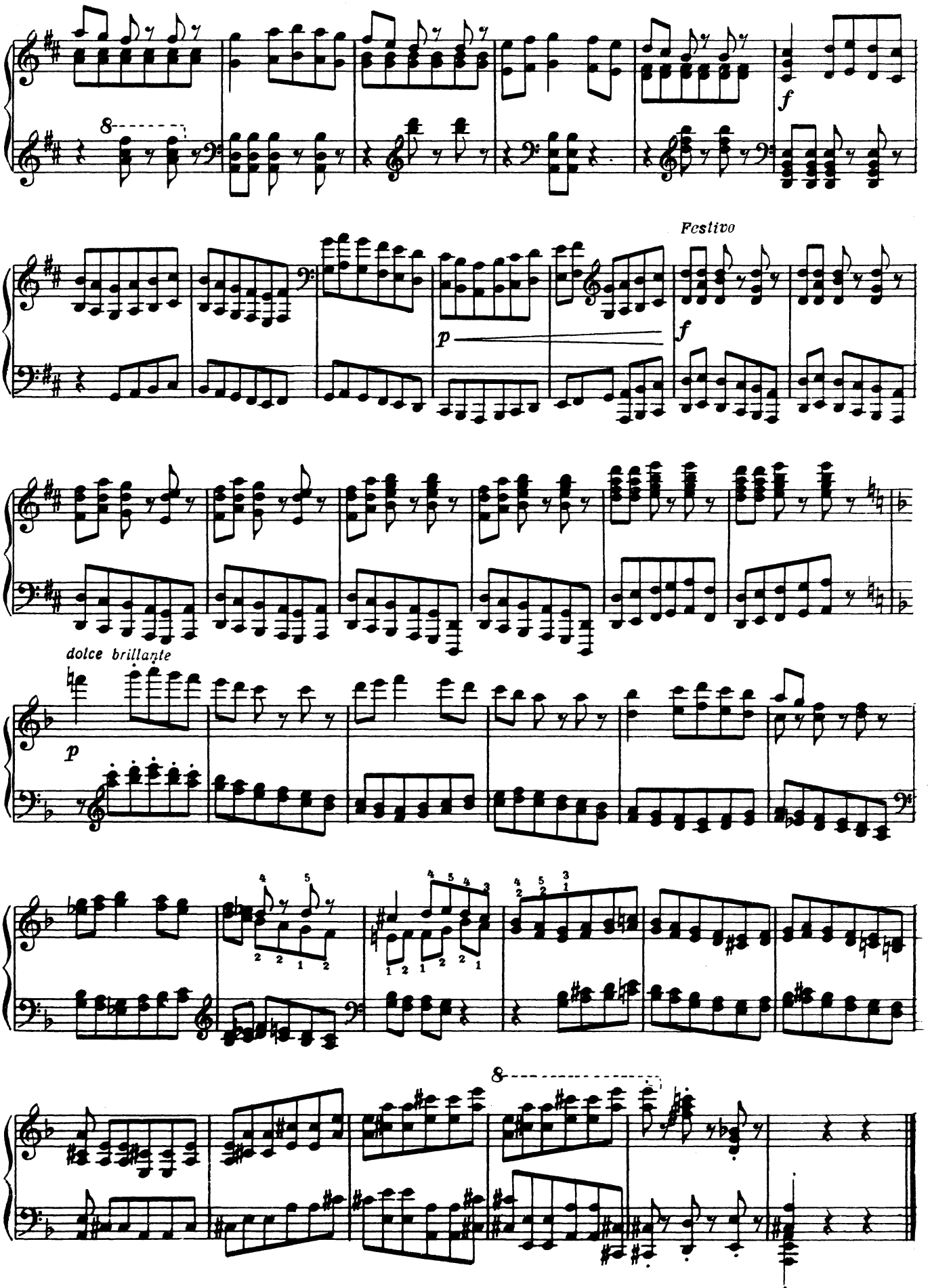



p
Ped.
8
pp
f subito
ff

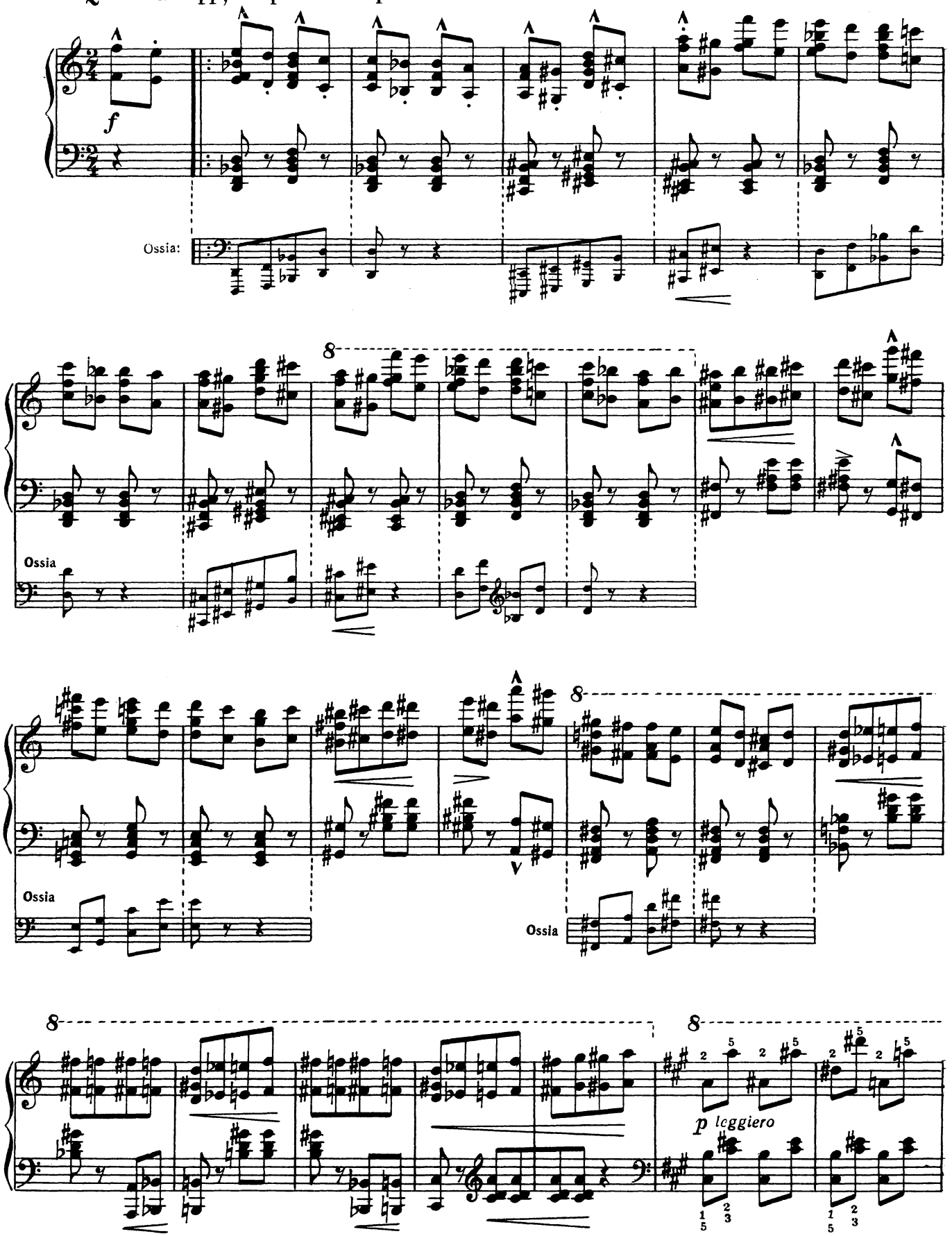
По Бизе

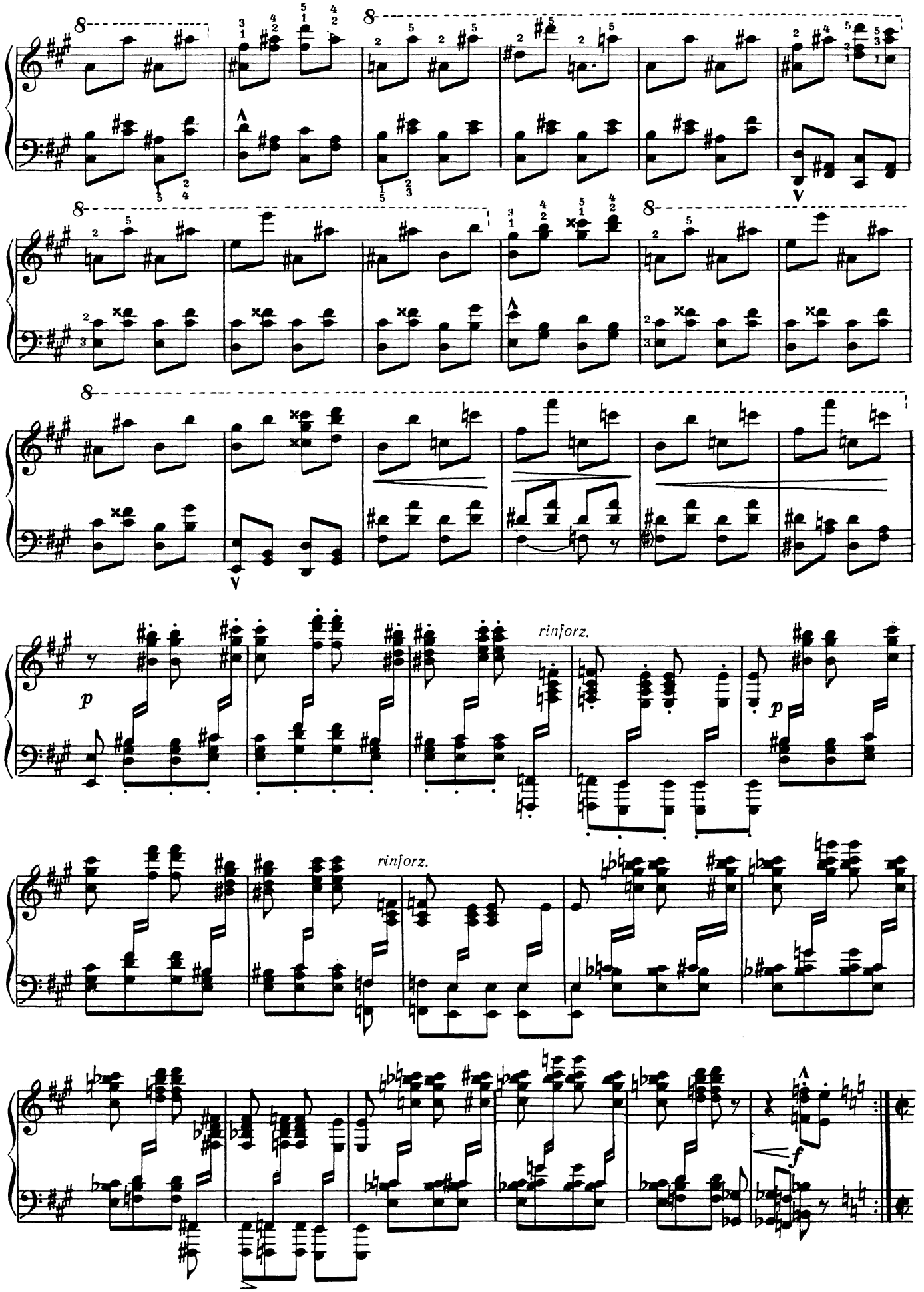
Allegro deciso

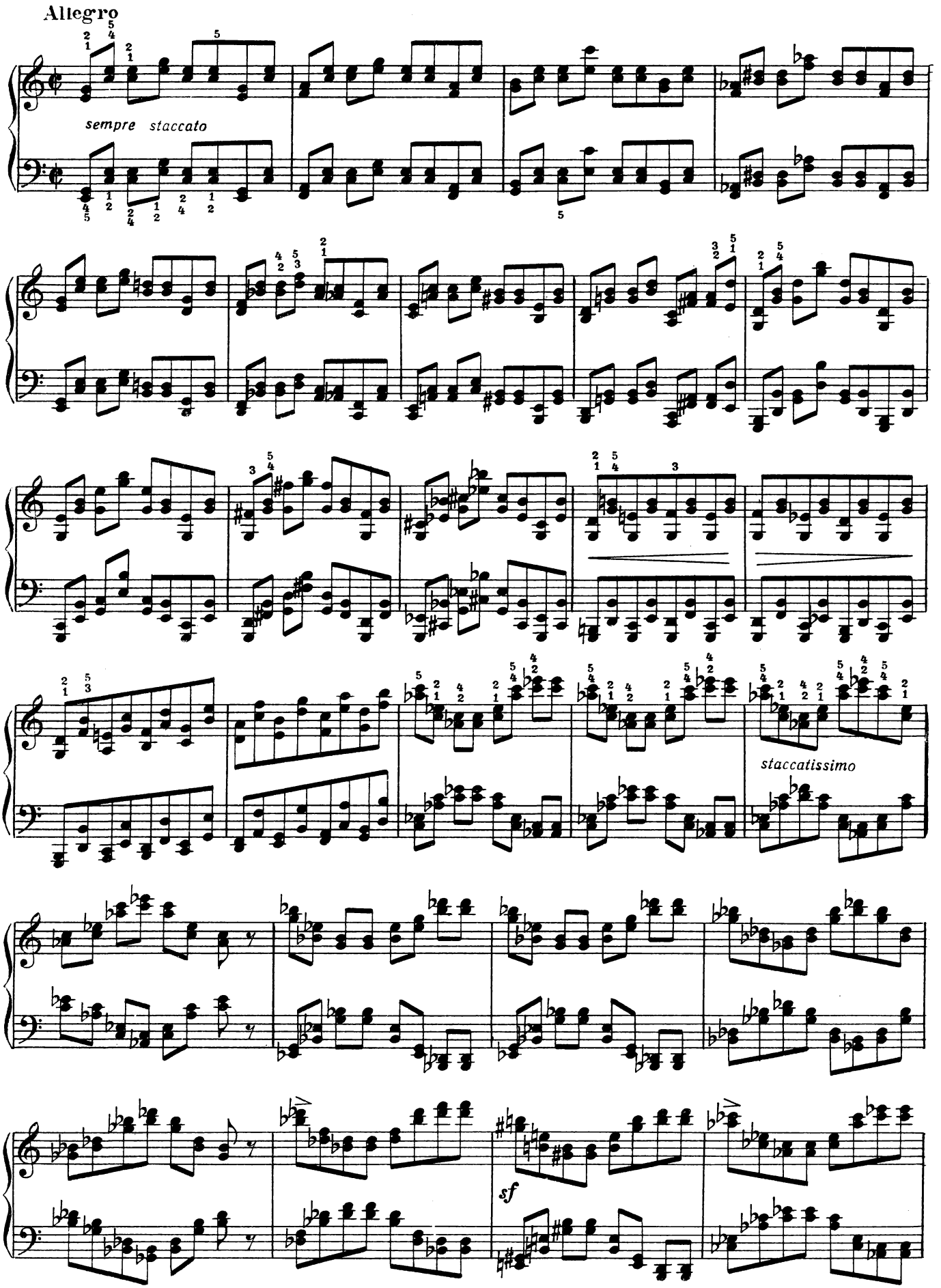


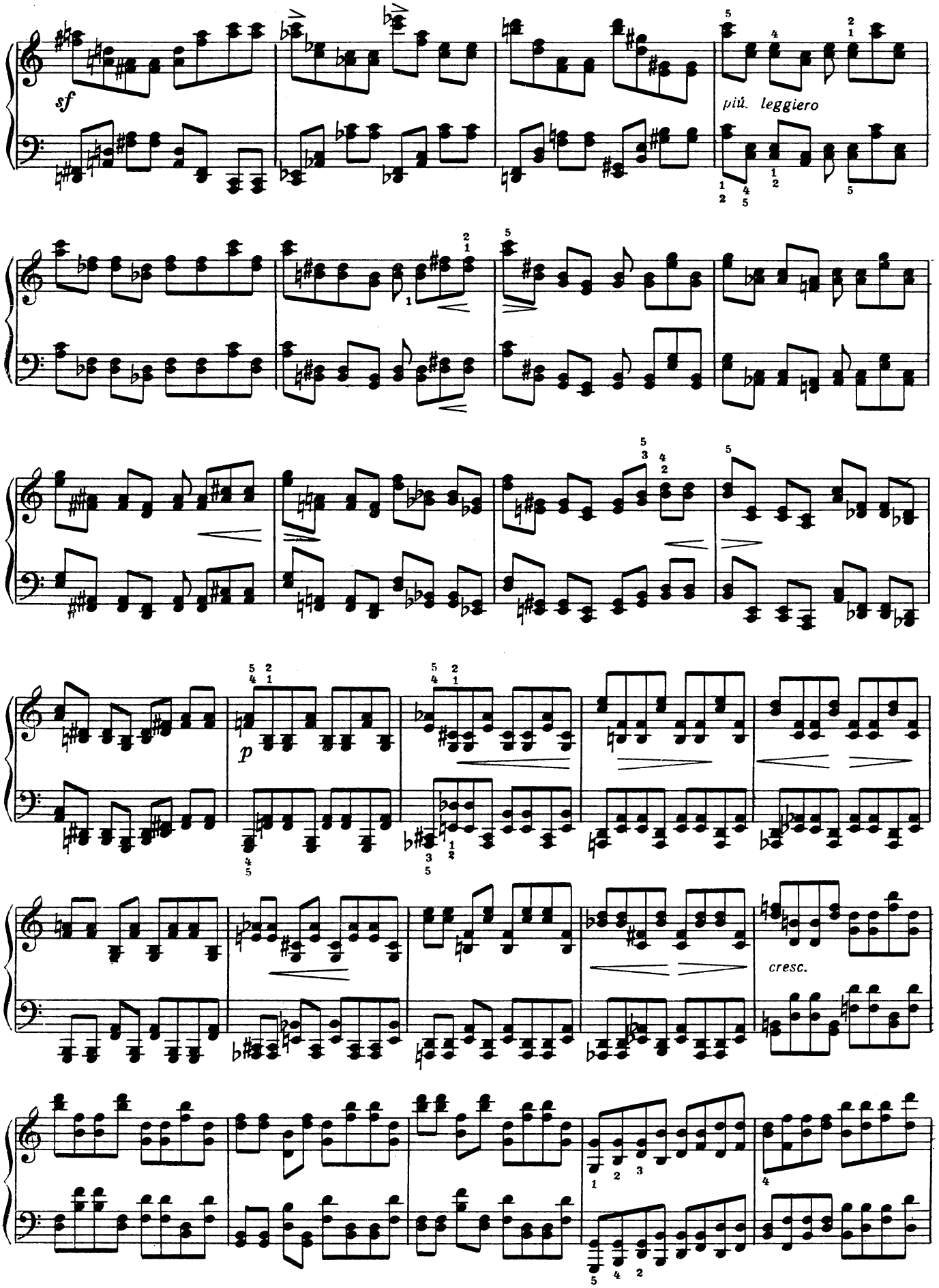

8
f
Festivo
p
f
dolce brillante
p
8

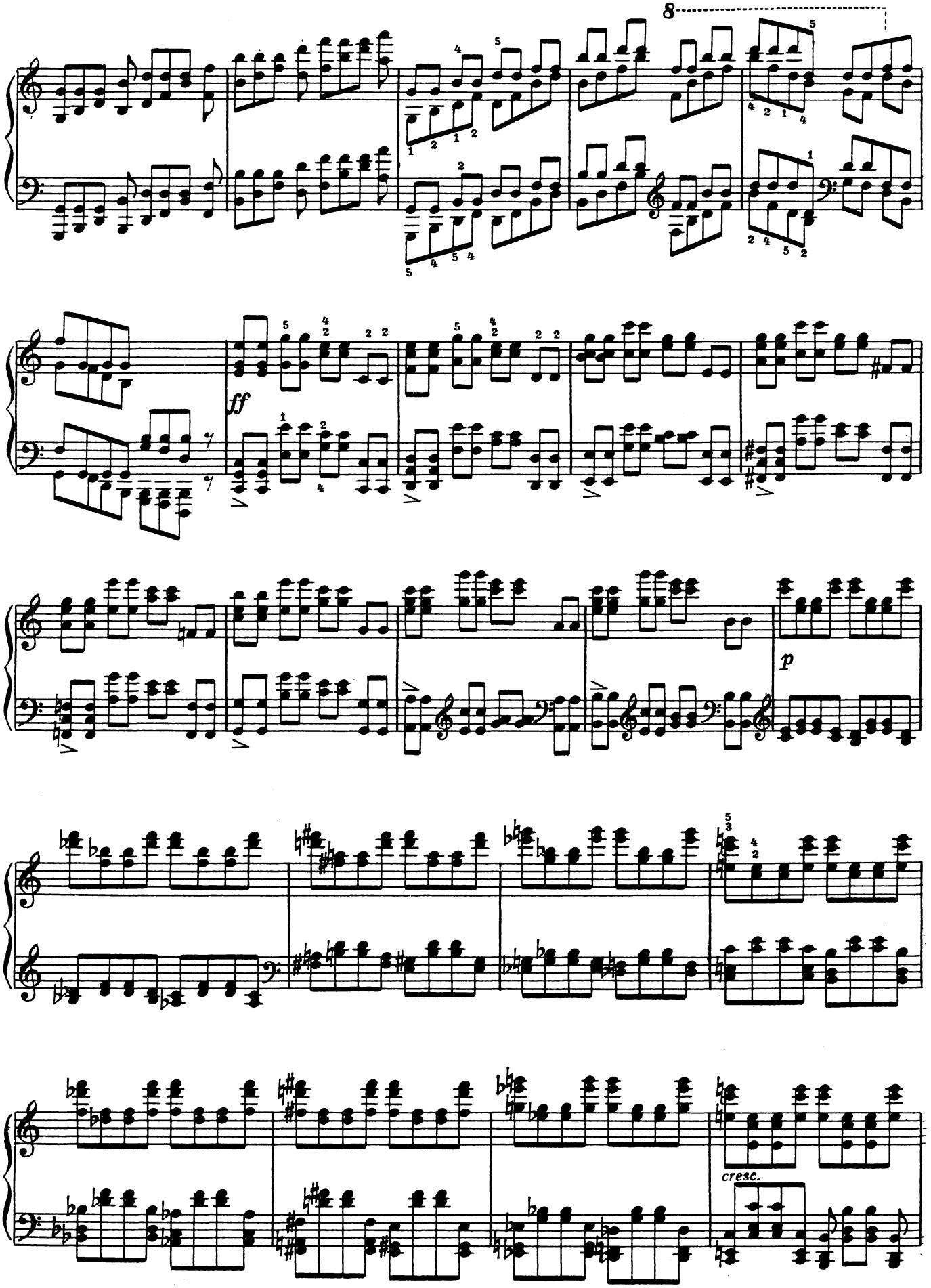
Quasi Galopp, sempre da Capo

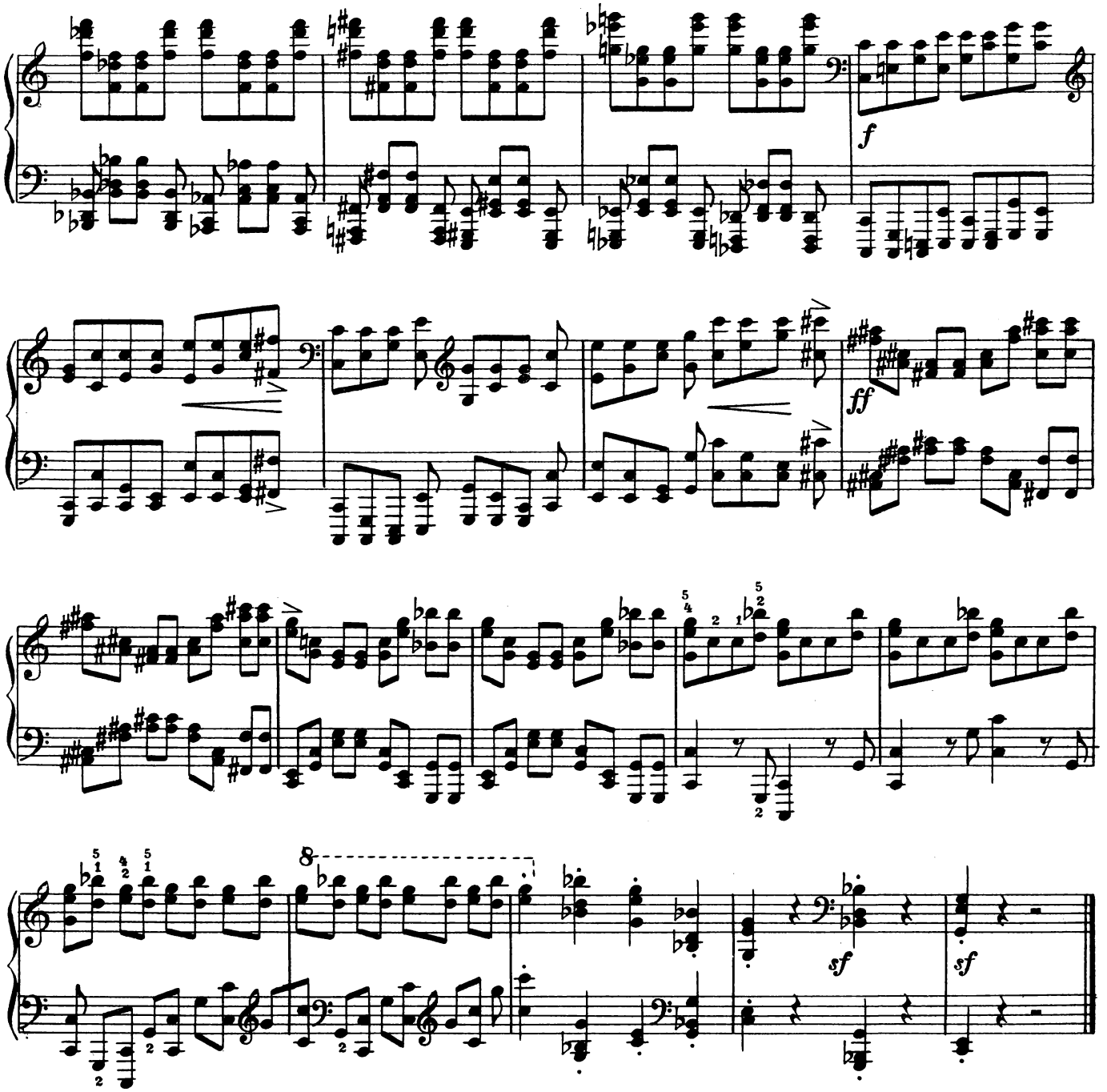



rinforz.
rinforz.


Allegro
sempre staccato
staccatissimo
sf


sf
più. leggiero
p
cresc.


8
ff
p
cresc.



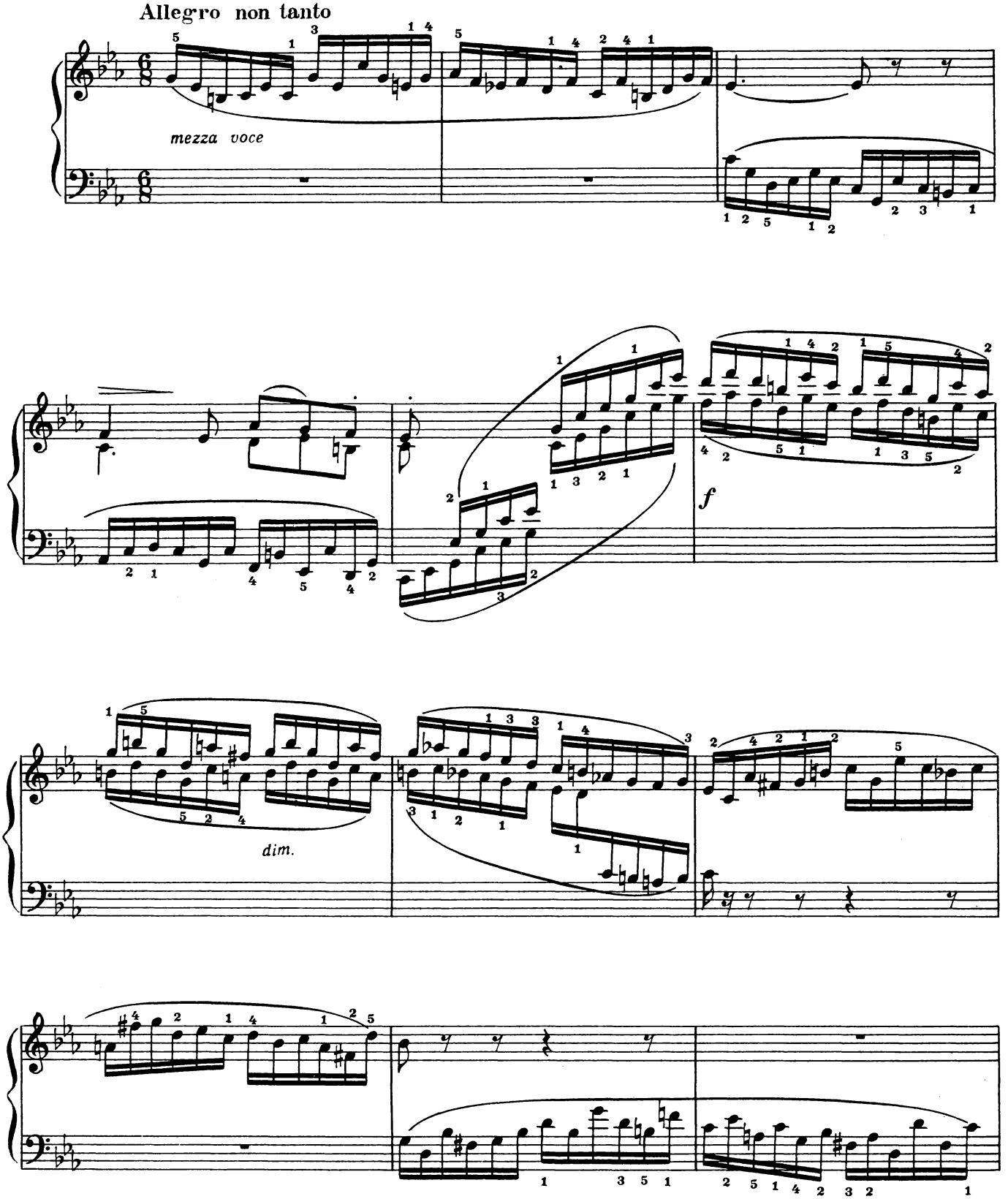
Примеры: Вебер. Momento capriccioso; Шуман. Токката; Рубинштейн. Этюд До мажор; Моцарт-Лист. Фантазия «Дон Жуан», финал (издание Бузони); Паганини-Лист. Кампанелла (издание Бузони); Лист. Хроматический галоп; Бравурная тарантелла; Алькан. Большой этюд № 12; Крамер-Бузони. Этюды; Бузони. Фуги-этюды, ор. 16; «Женские покои Турандот»; Индейский дневник, № 2; Четвертая балетная сцена (Галоп).

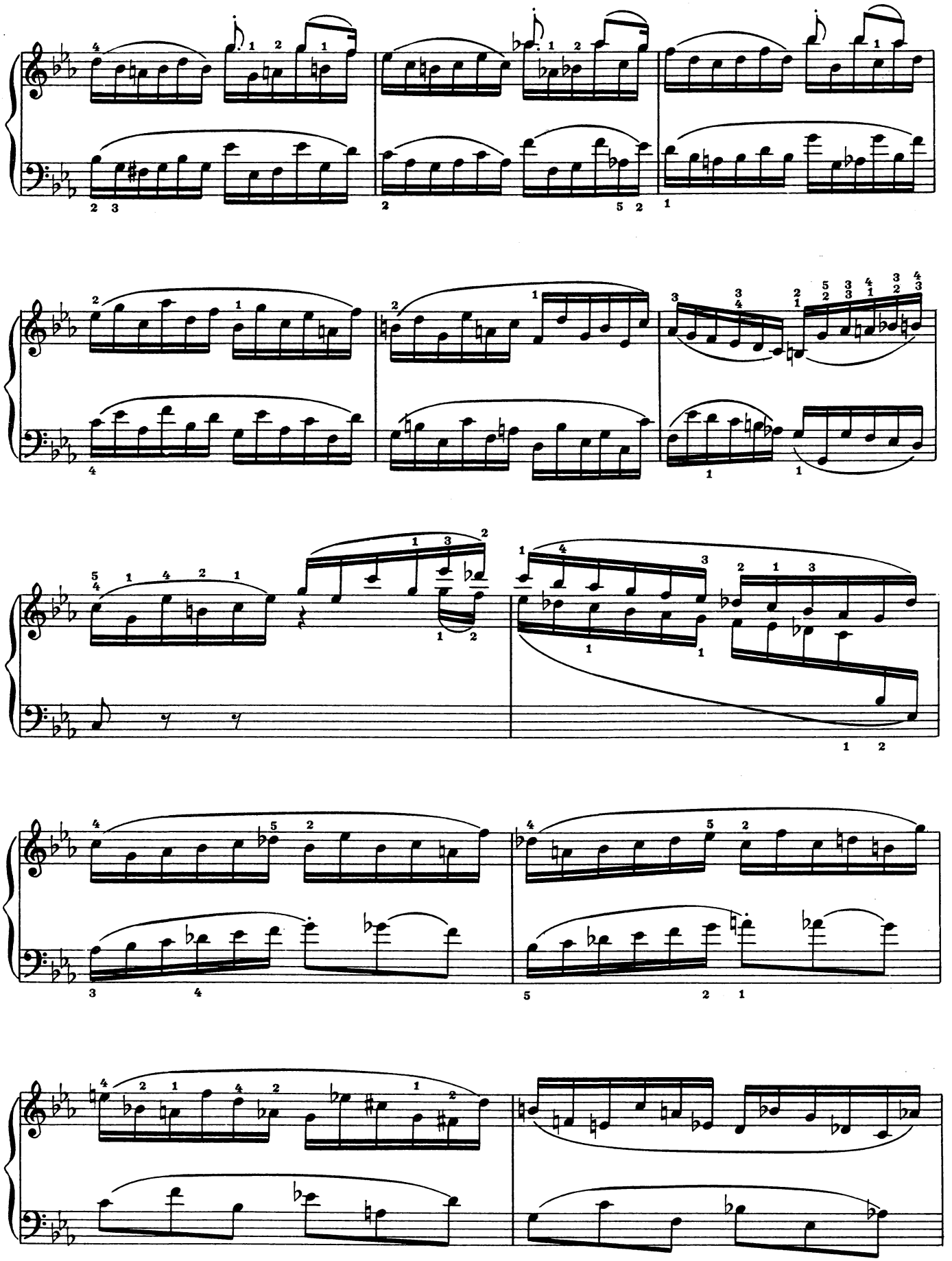
Siebentes Buch

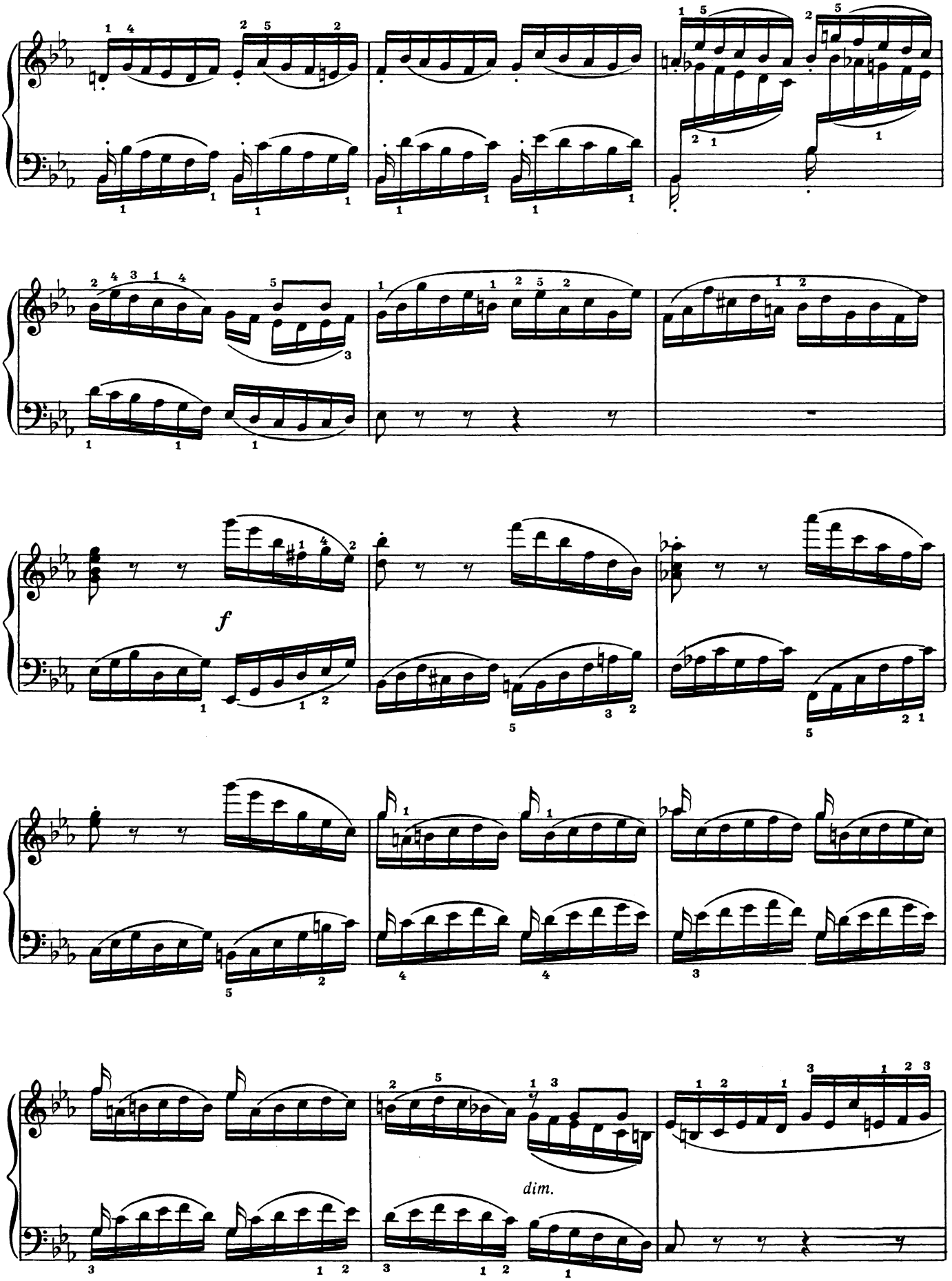
Книга седьмая

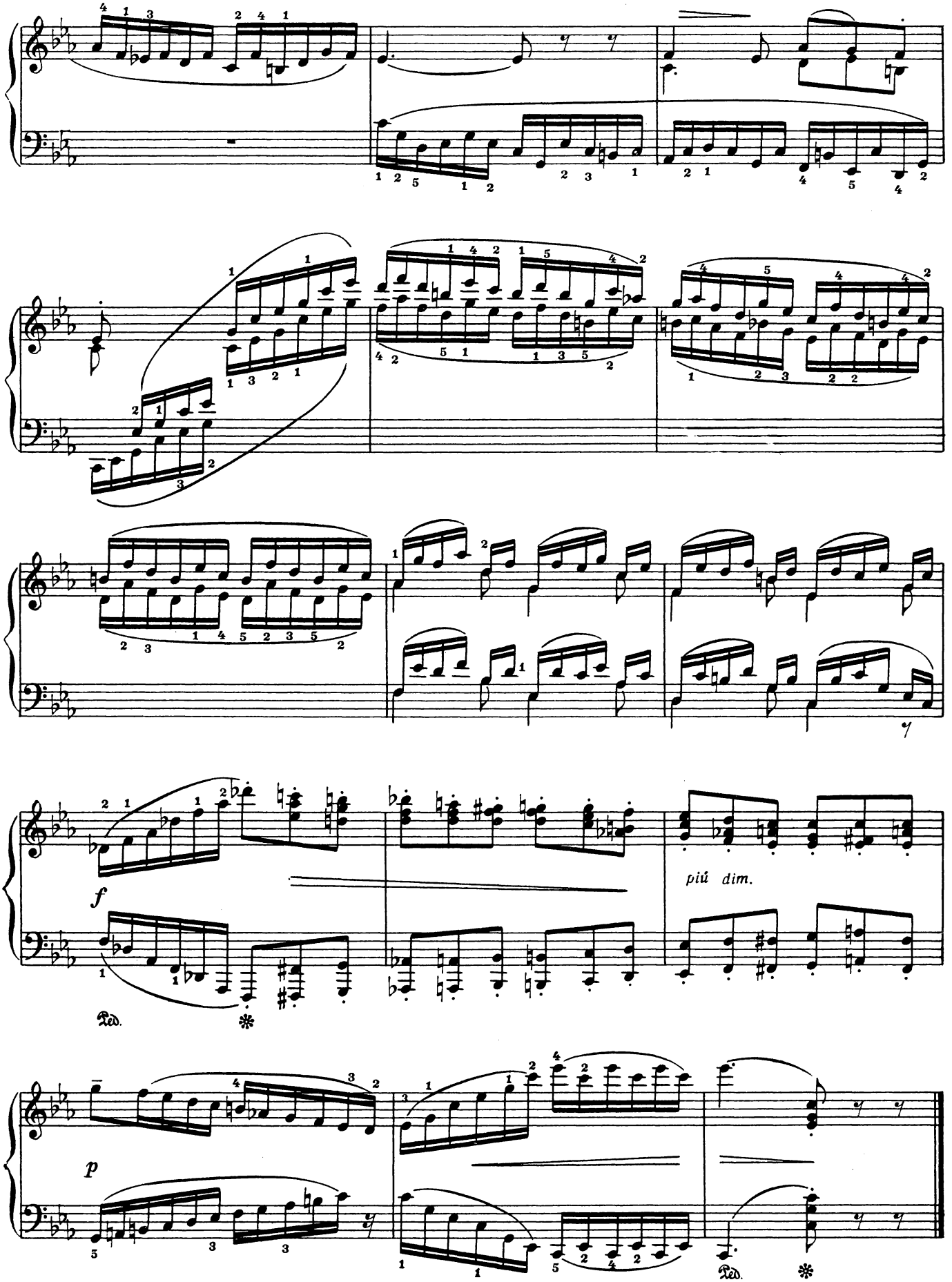
1

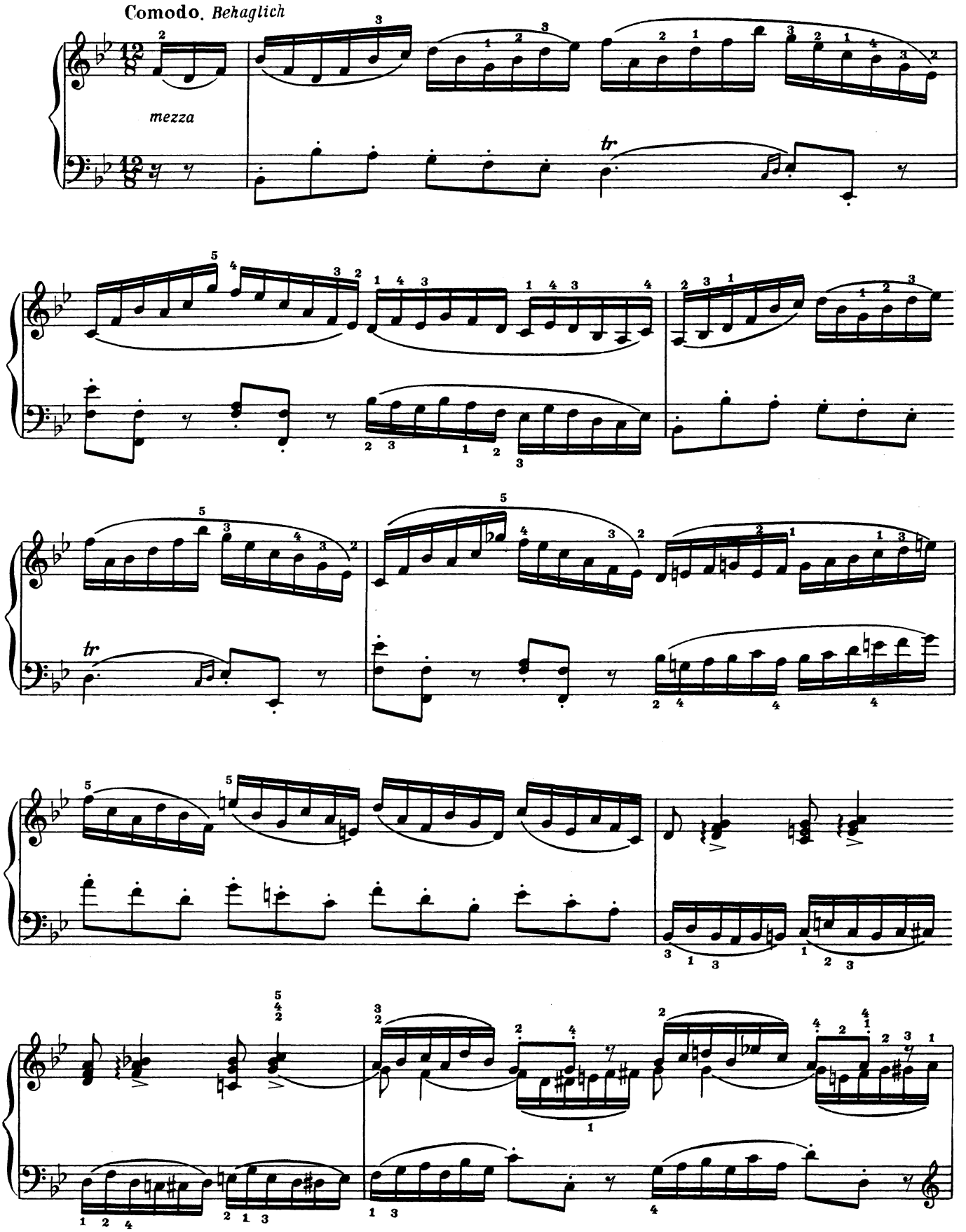
Allegro non tanto

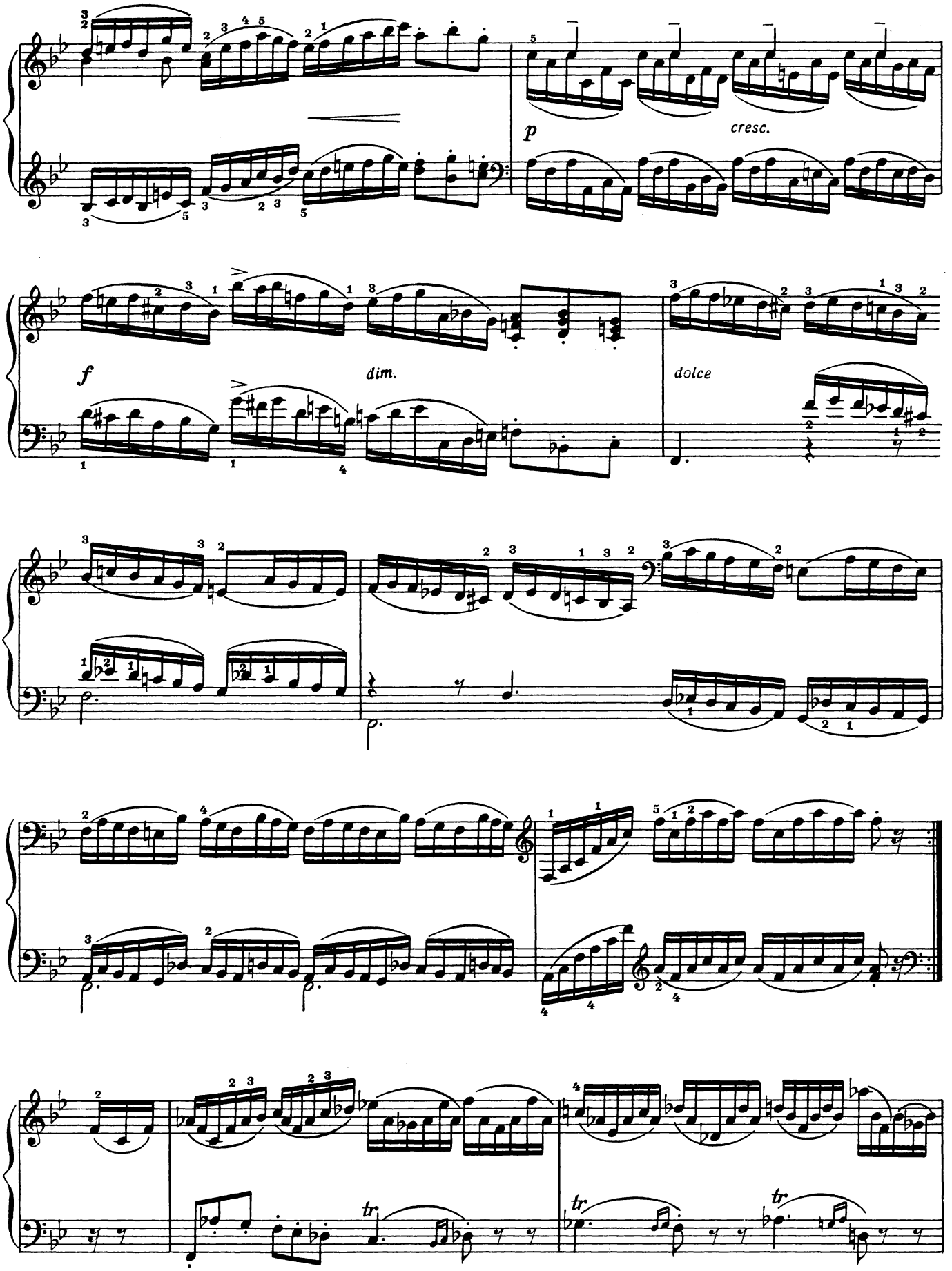


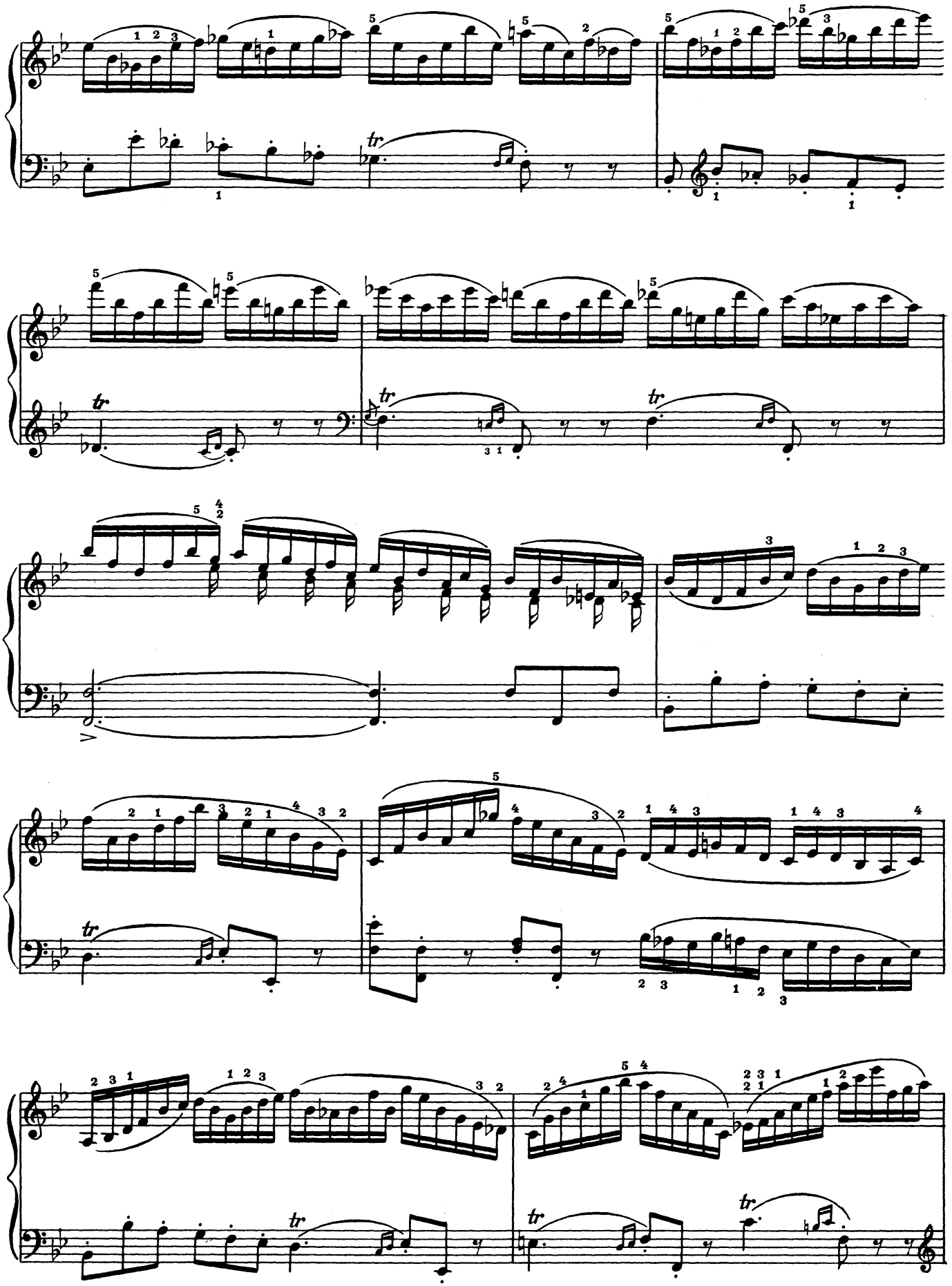


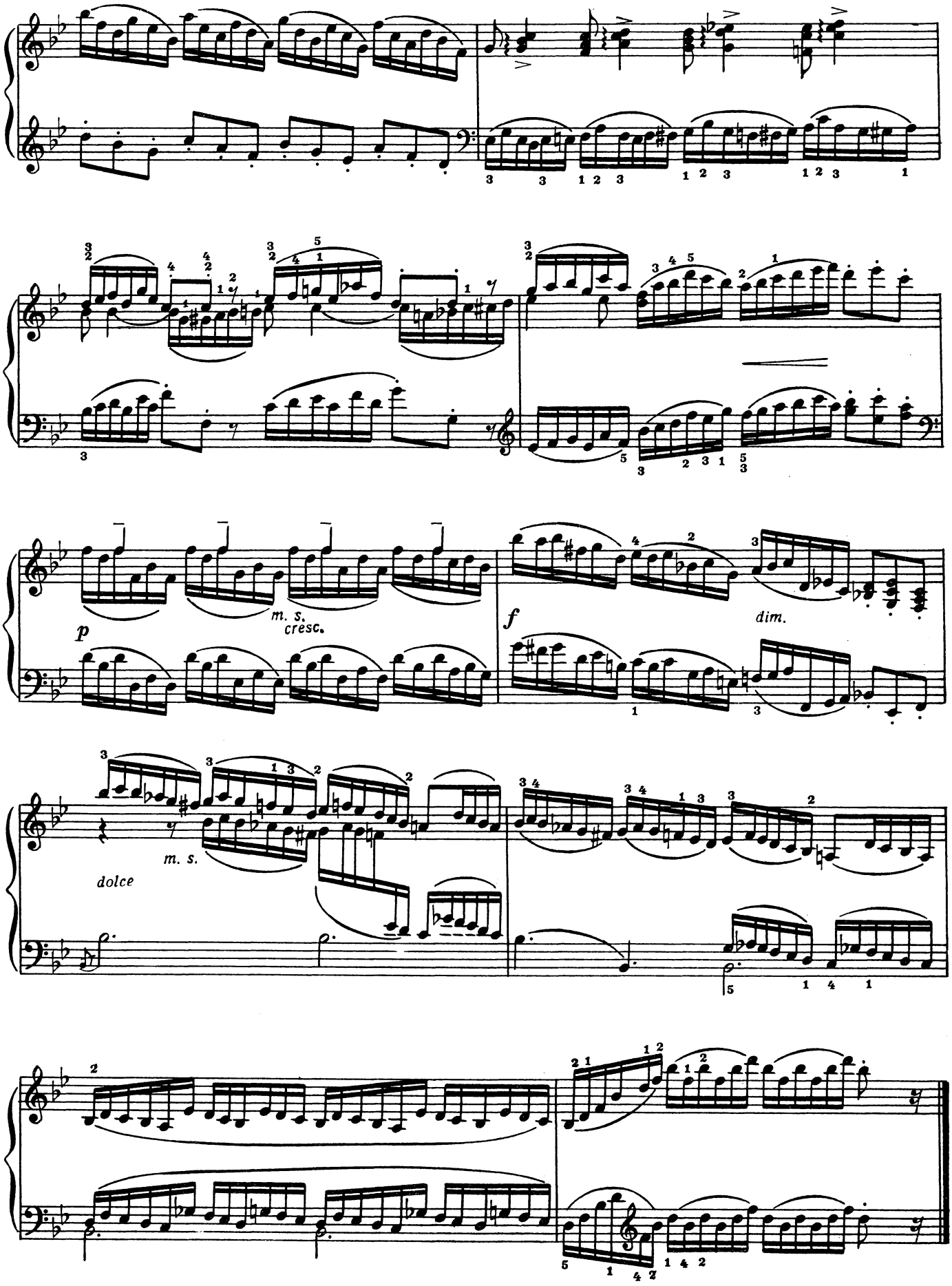

f
dim.

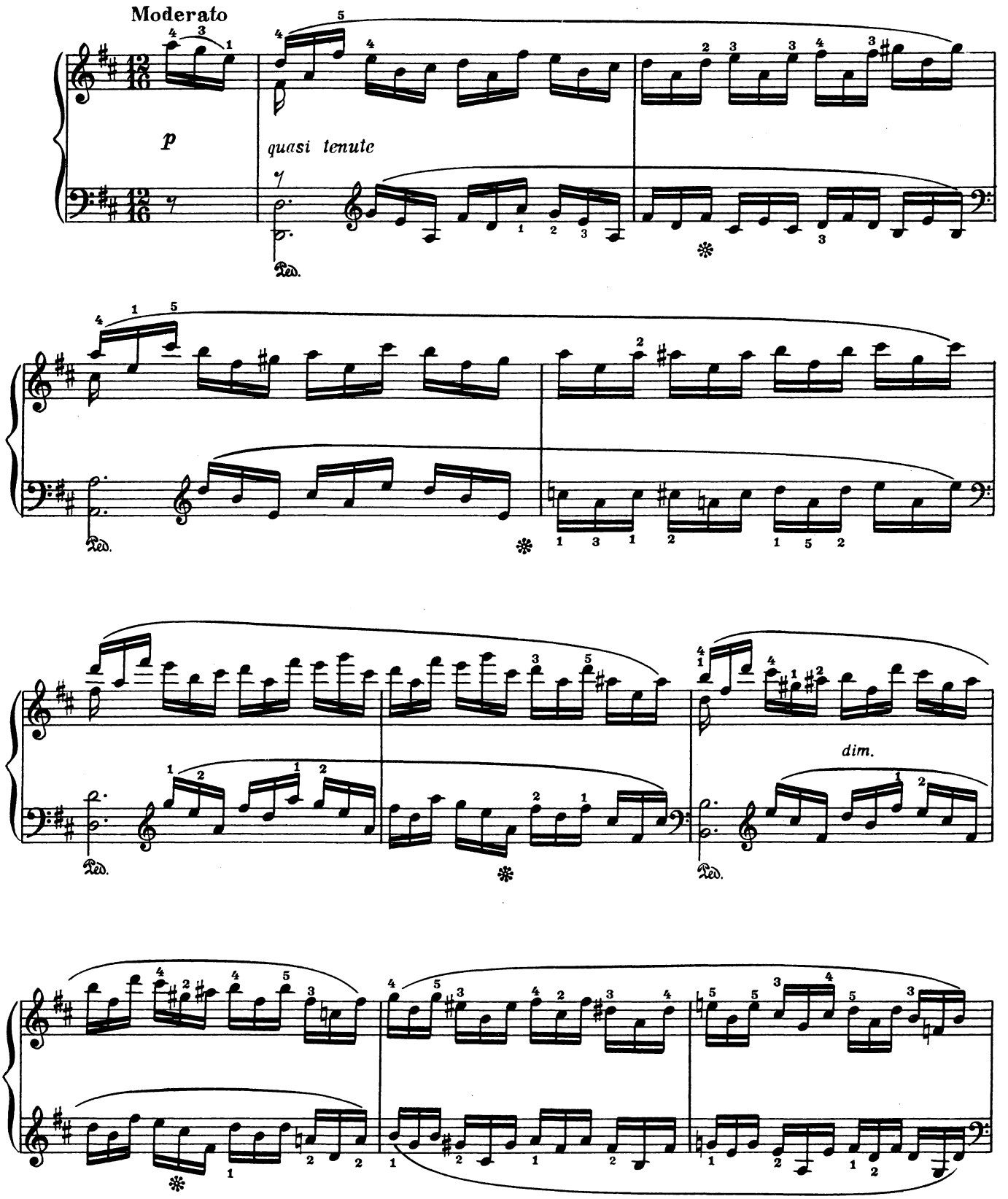

f
piú dim.
Ped.
p
Ped.


Comodo. Behaglich
mezza
tr
tr

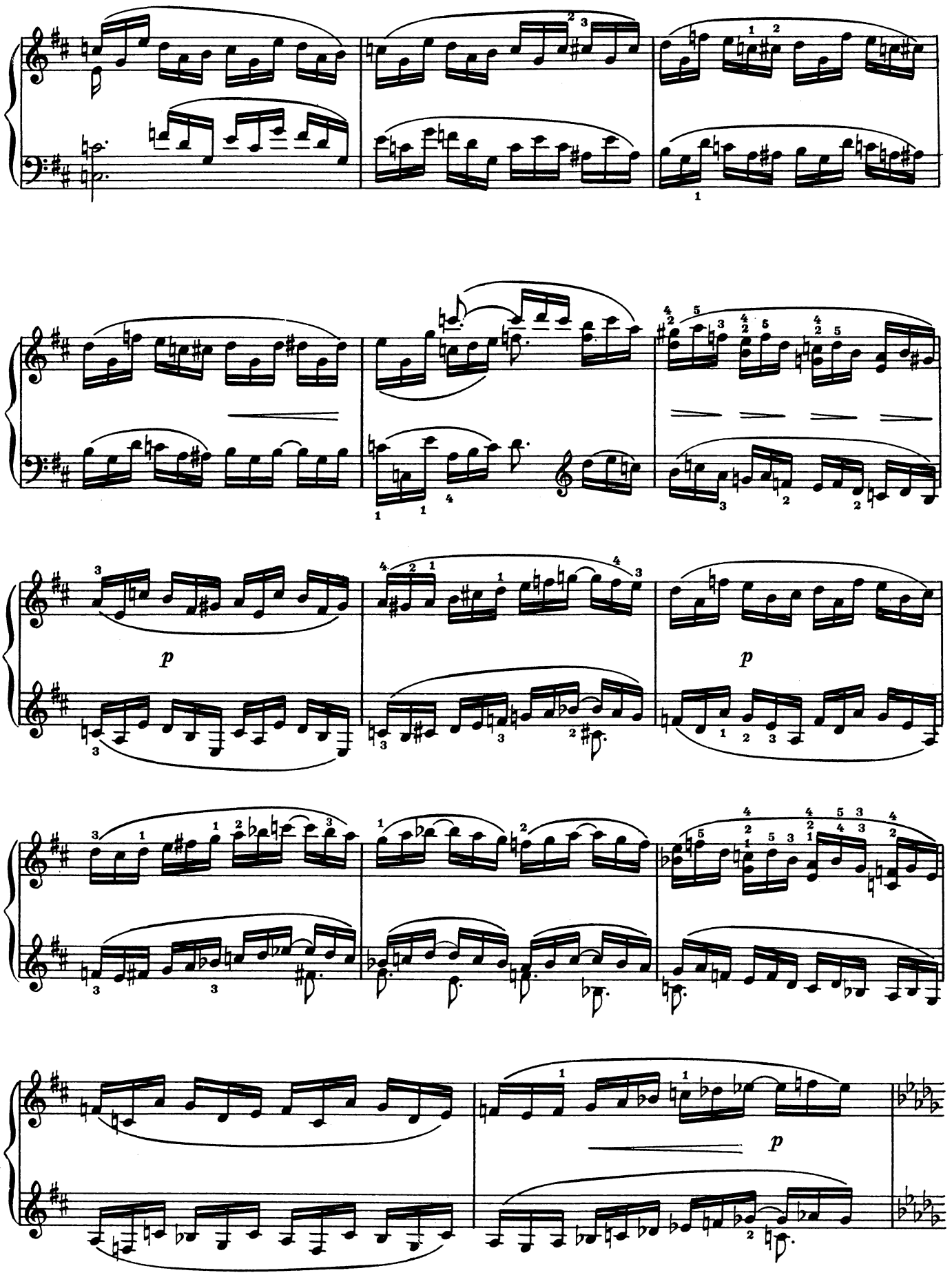

p
cresc.
f
dim.
dolce
tr
tr
tr

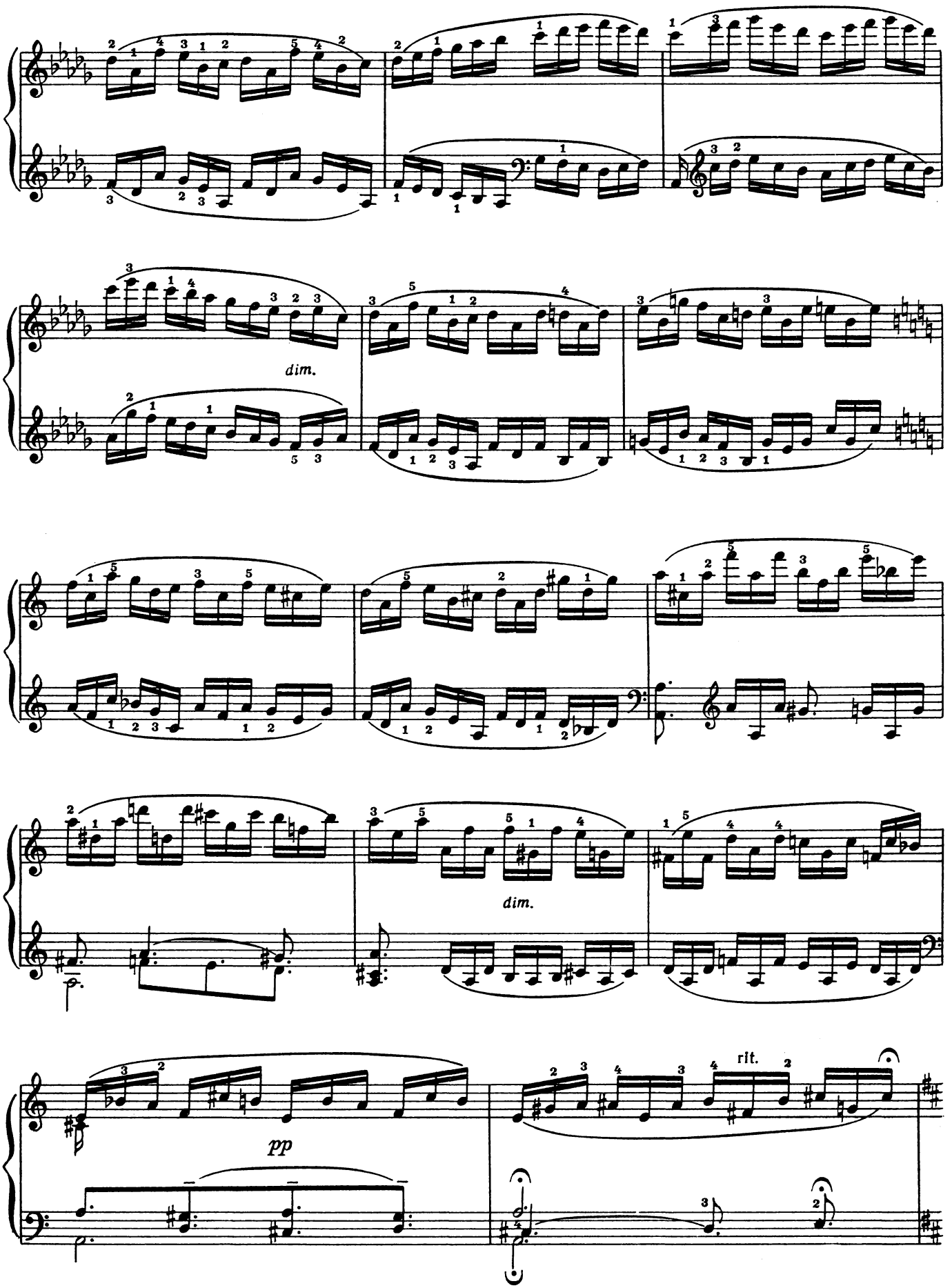


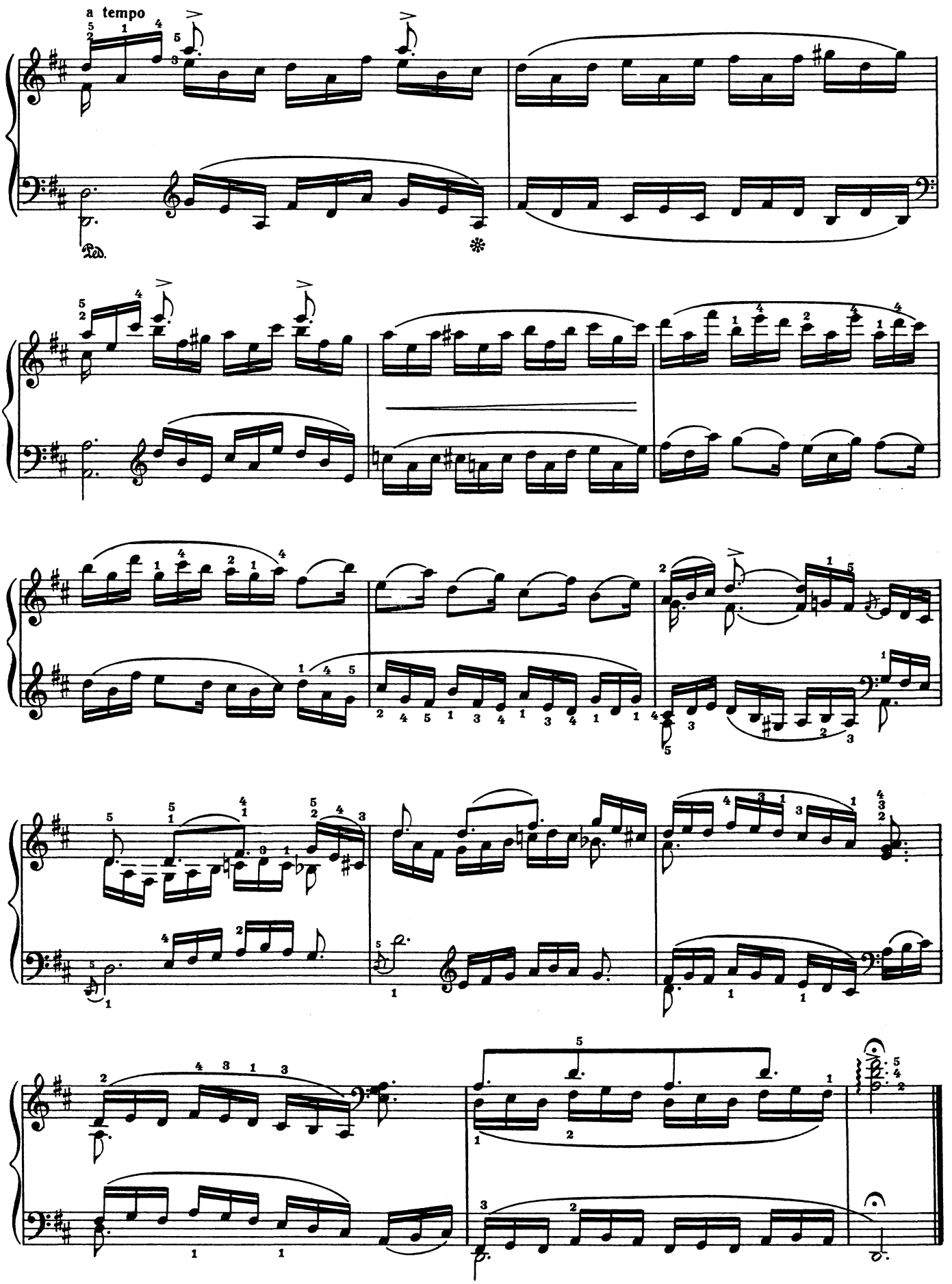

p
m. s.
cresc.
f
dim.
dolce
m. s.

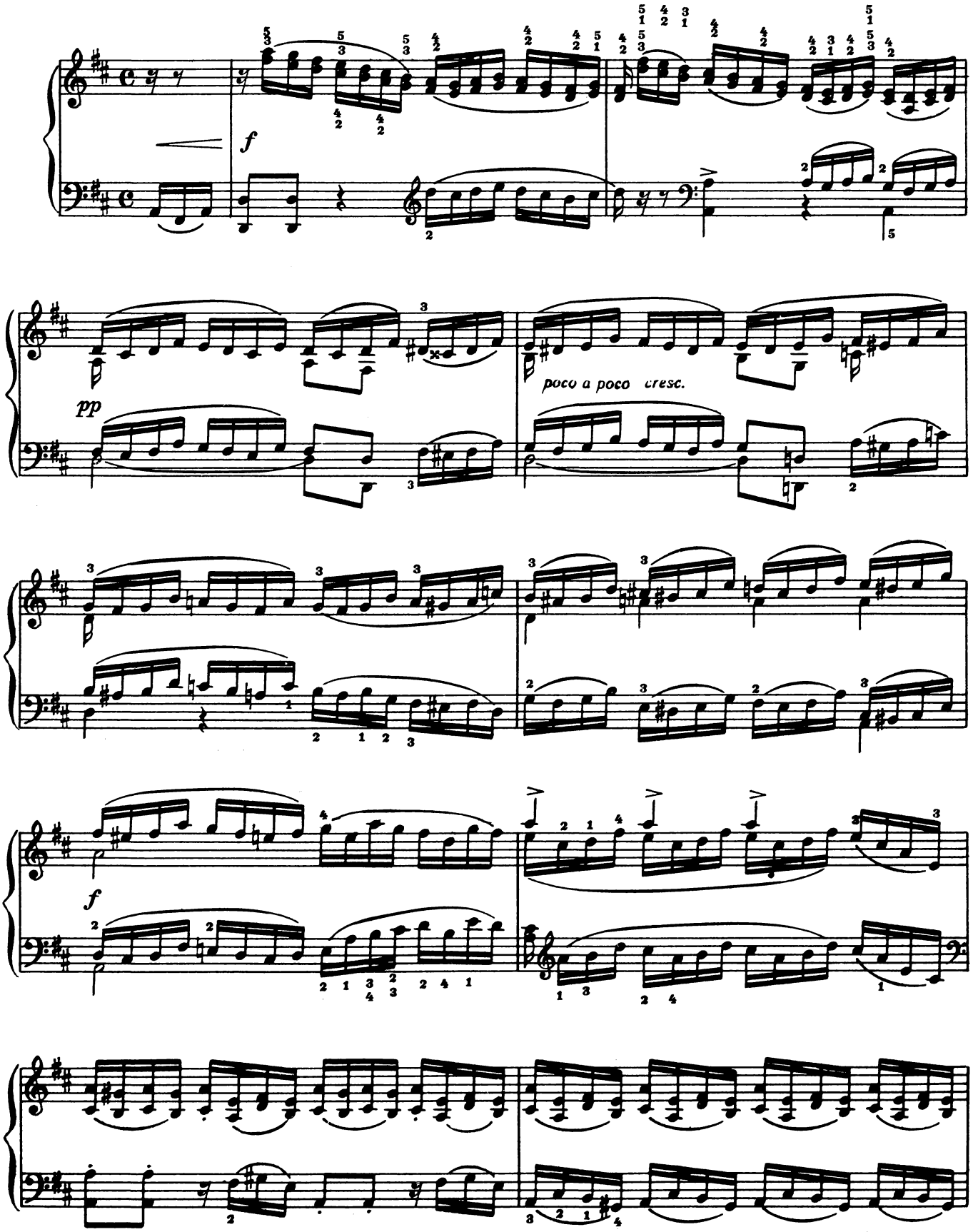


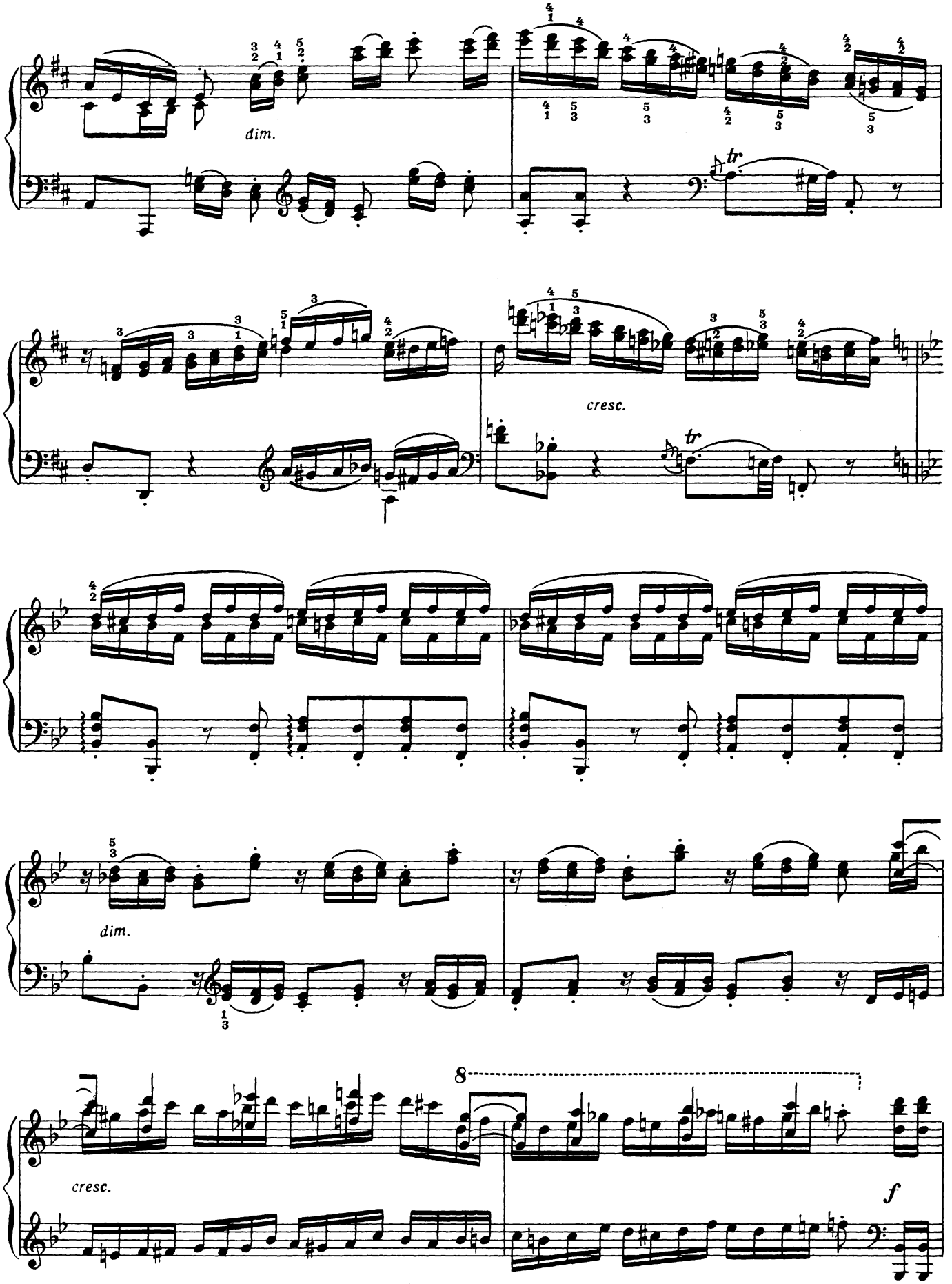
Эта пьеса должна играться с использованием обеих педалей на сплошном pianissimo — если не считать мелких нюансов (увеличение и уменьшение звука при восходящих и нисходящих фигурах).

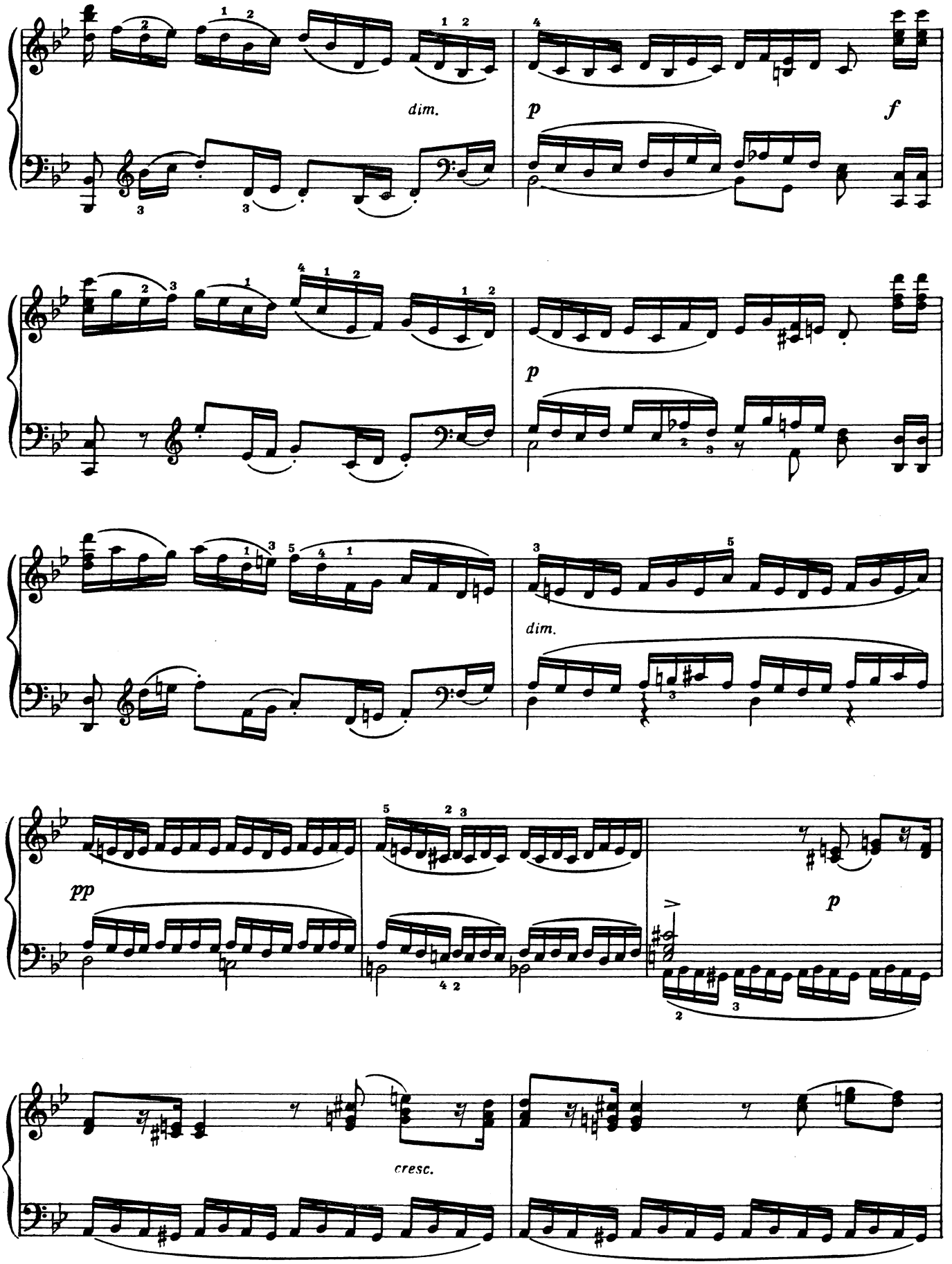

p
p
p

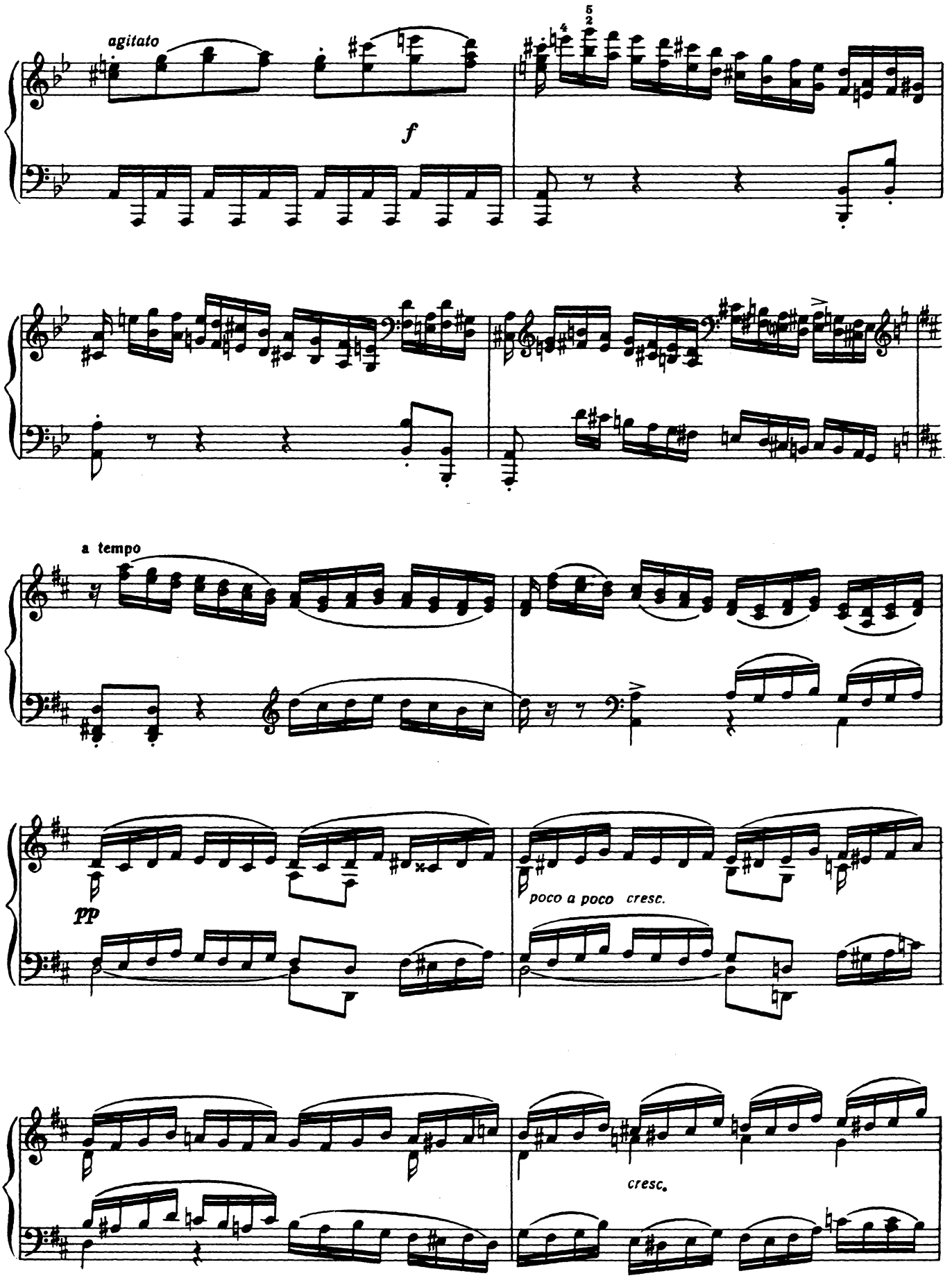

dim.
dim.
pp
rit.

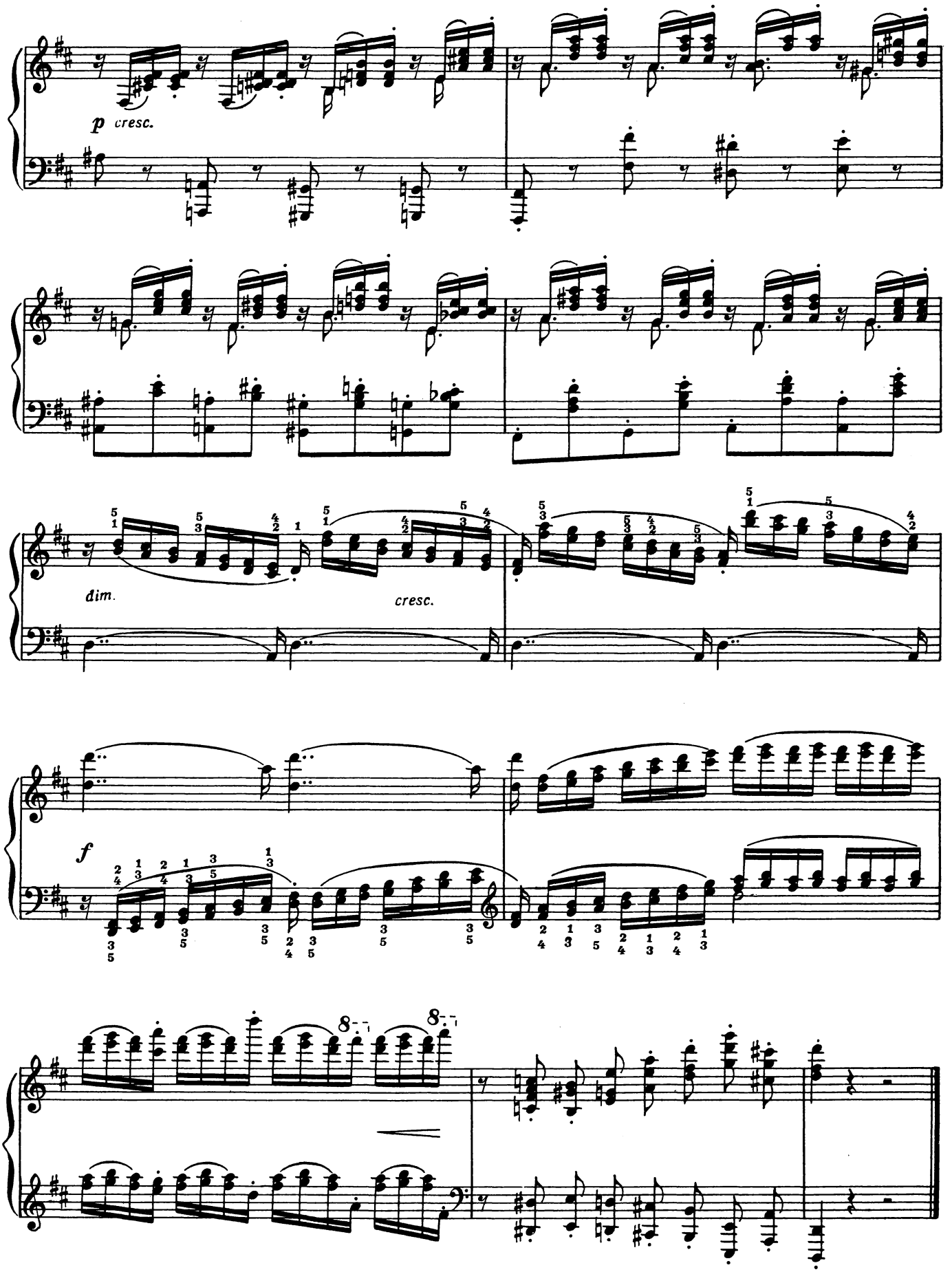

a tempo
Ped.

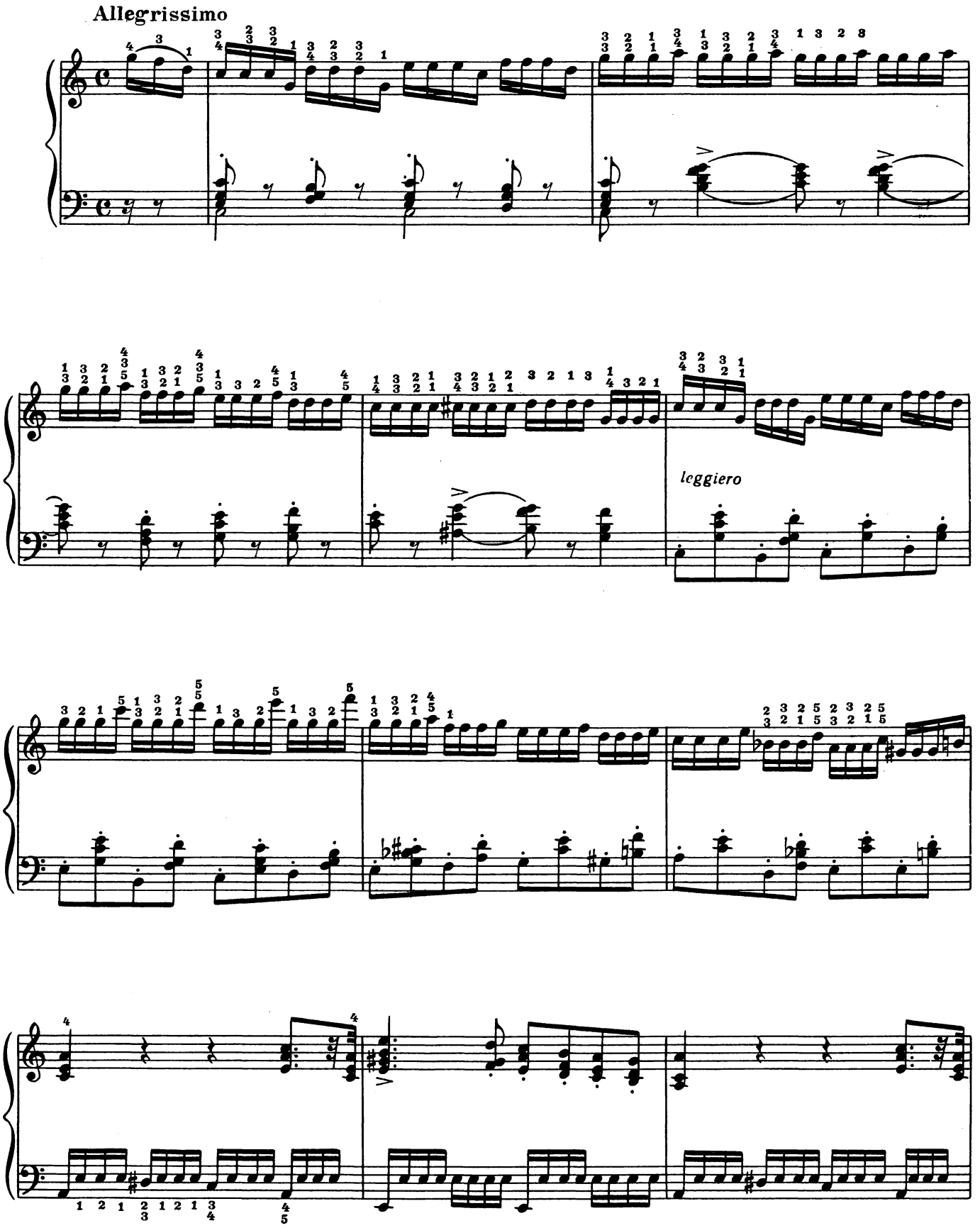

f
pp
poco a poco cresc.
f

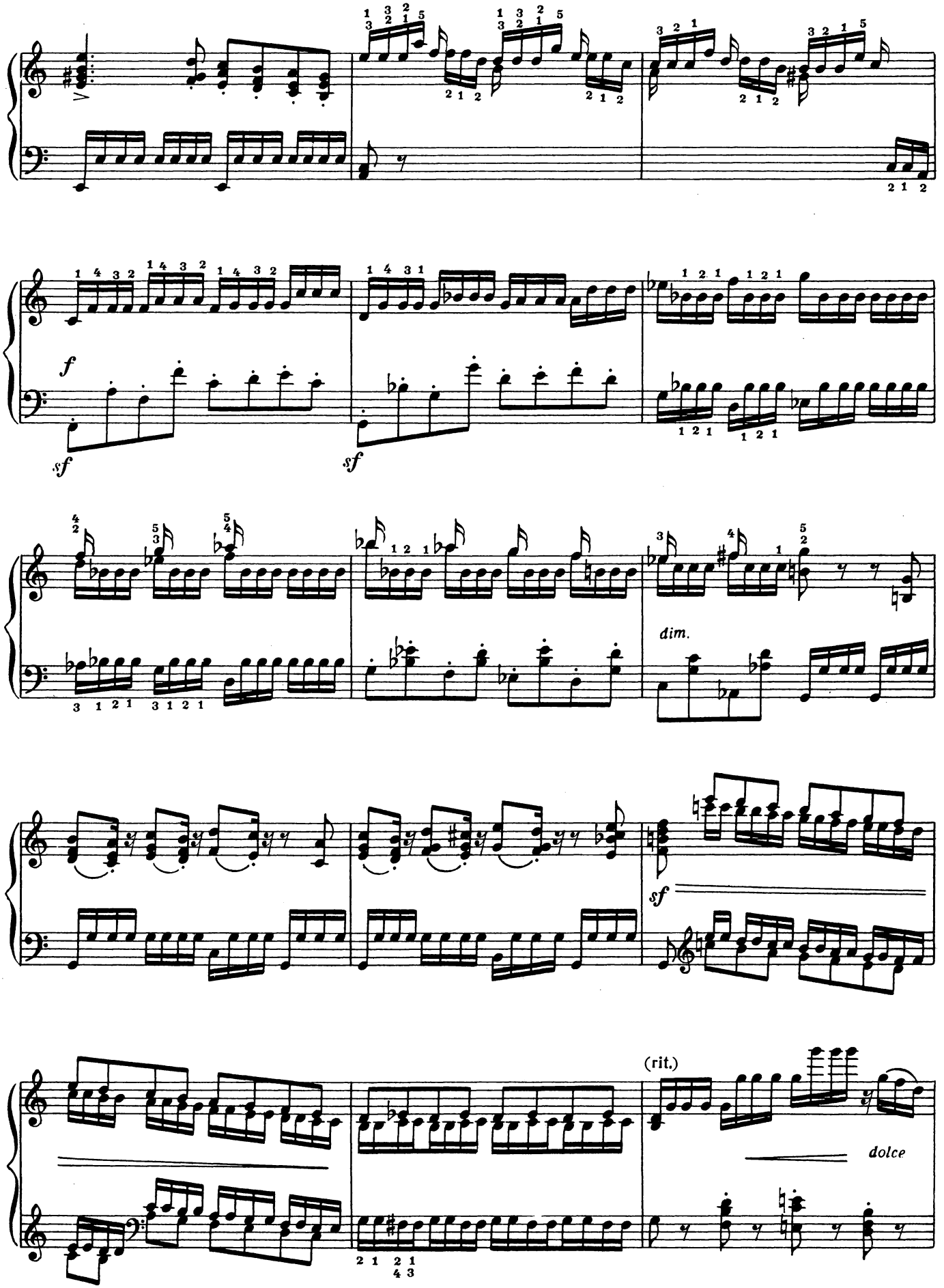

dim.
tr
cresc.
tr
dim.
8
cresc.
f

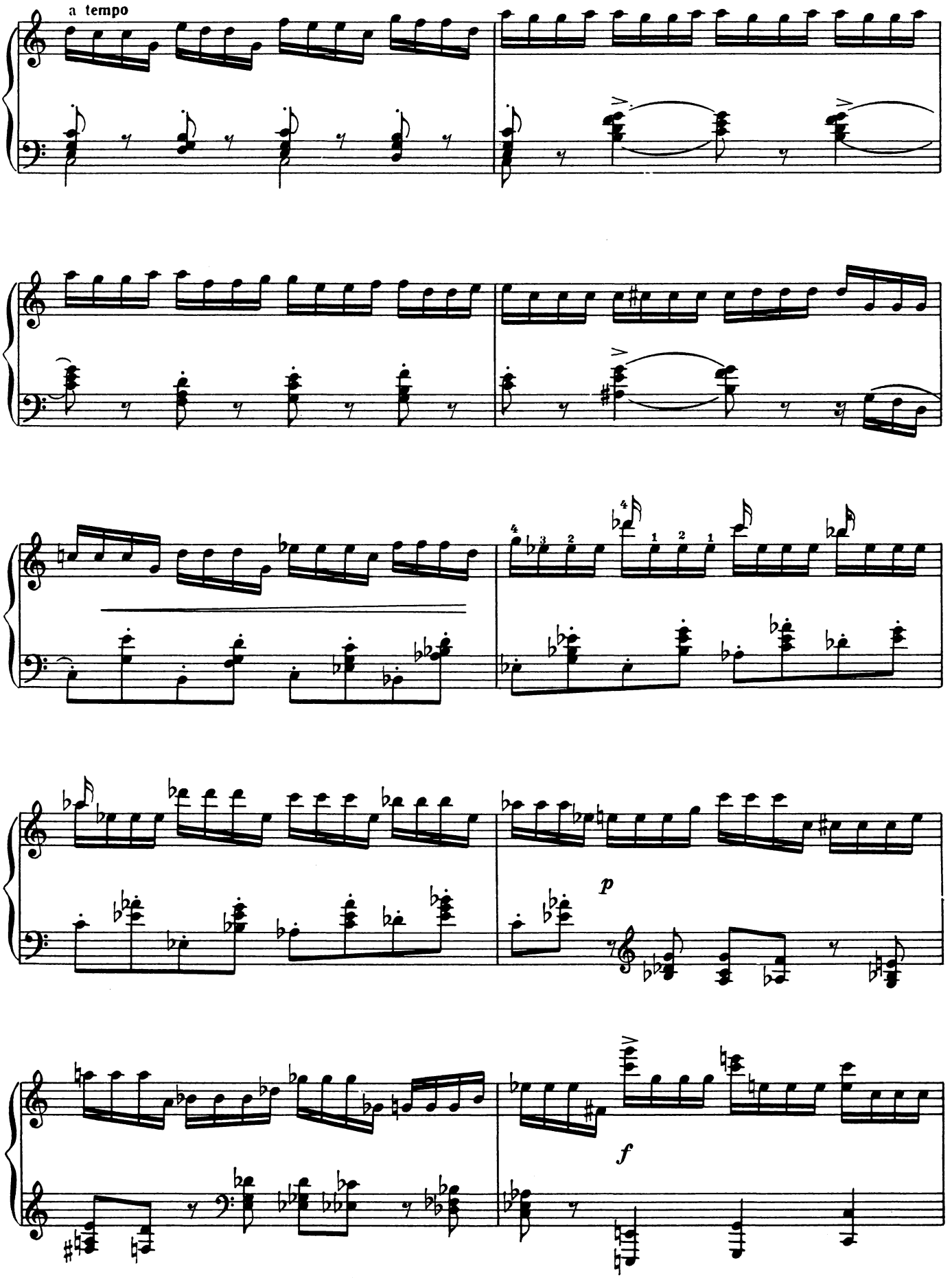

dim.
p
f
p
dim.
pp
p
cresc.

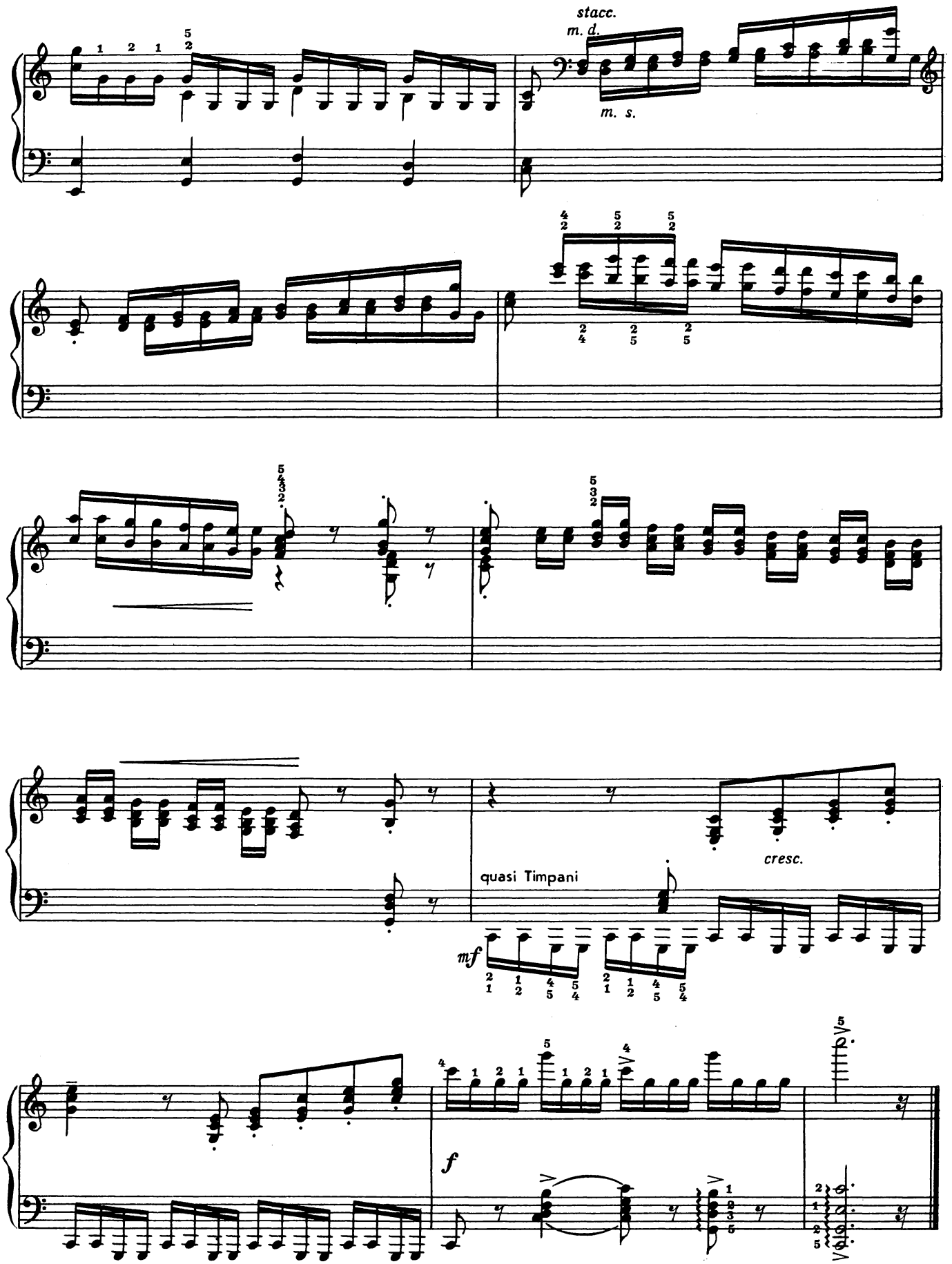

agitato
f
a tempo
pp
poco a poco cresc.
cresc.

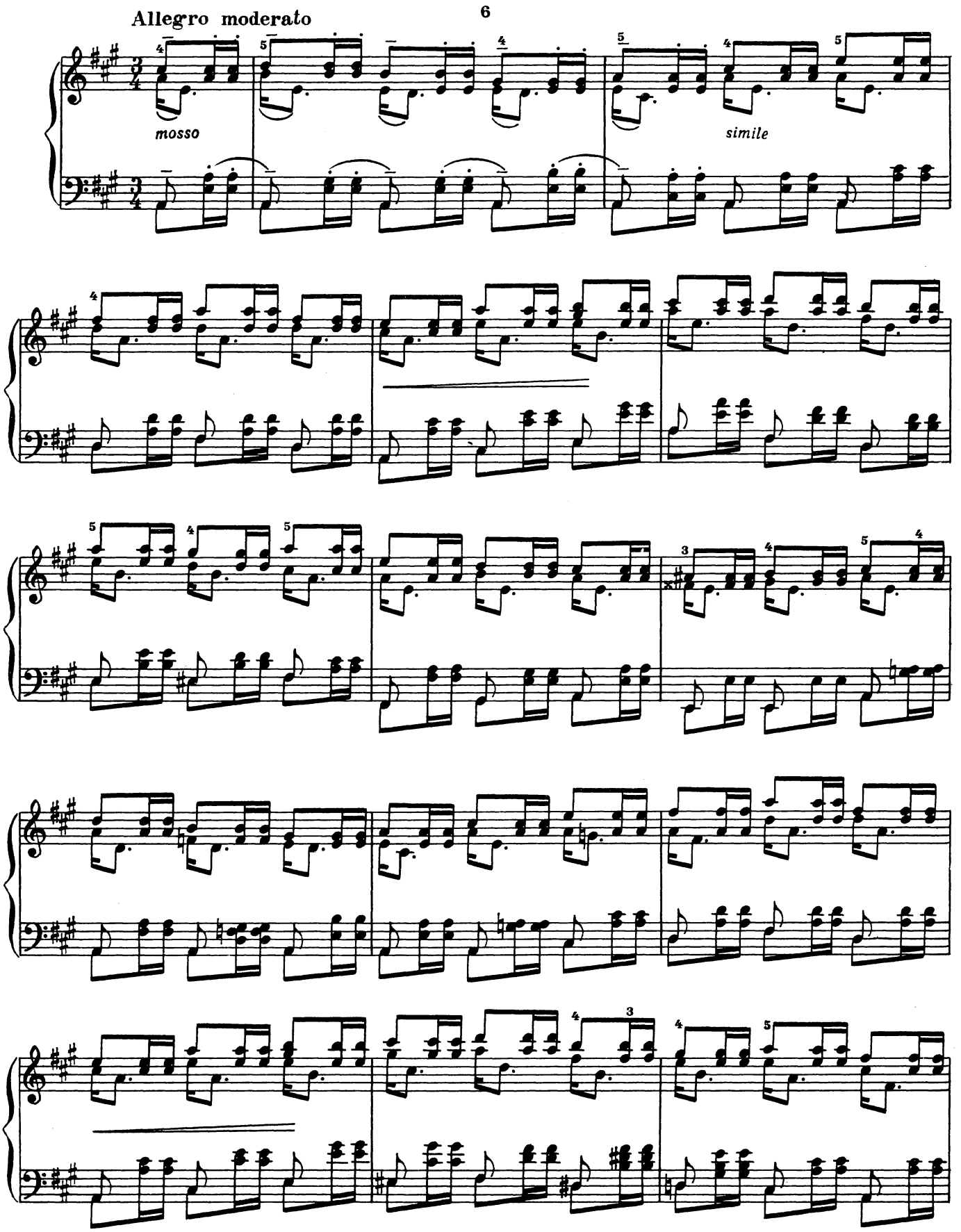

p cresc.
dim.
cresc.
f
8
8

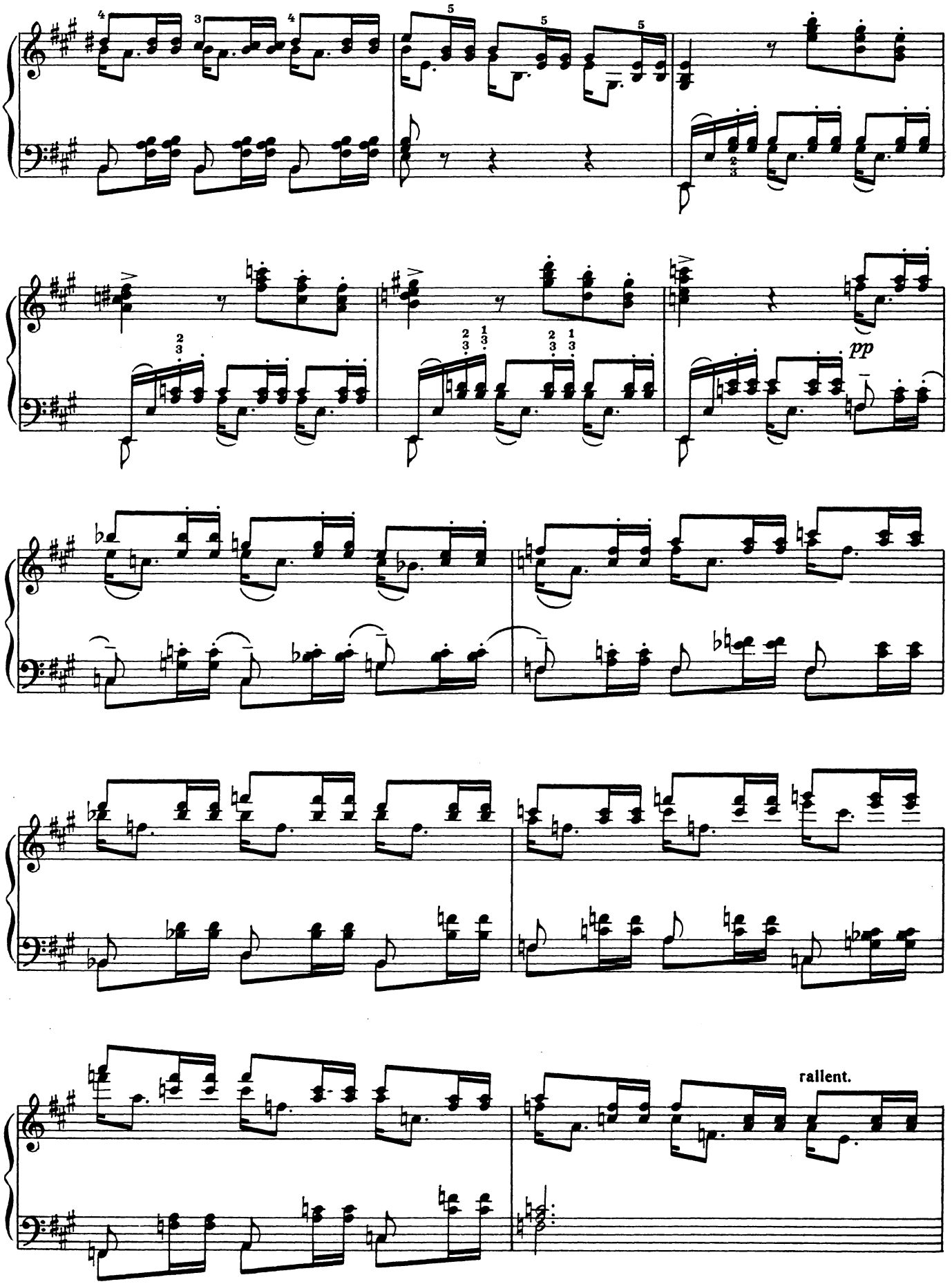

Allegrissimo
leggiero

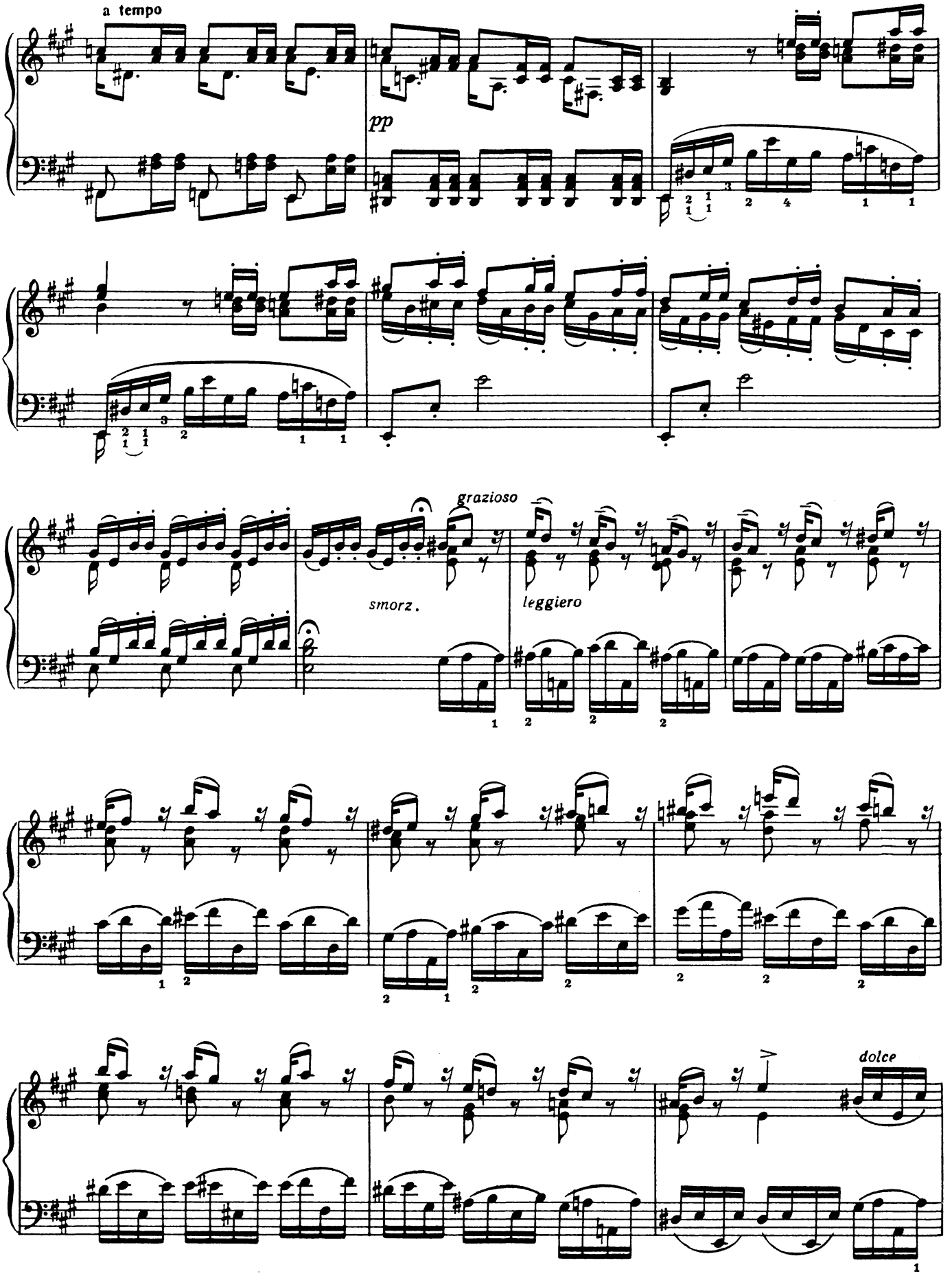

f
sf
sf
dim.
sf
(rit.)
dolce

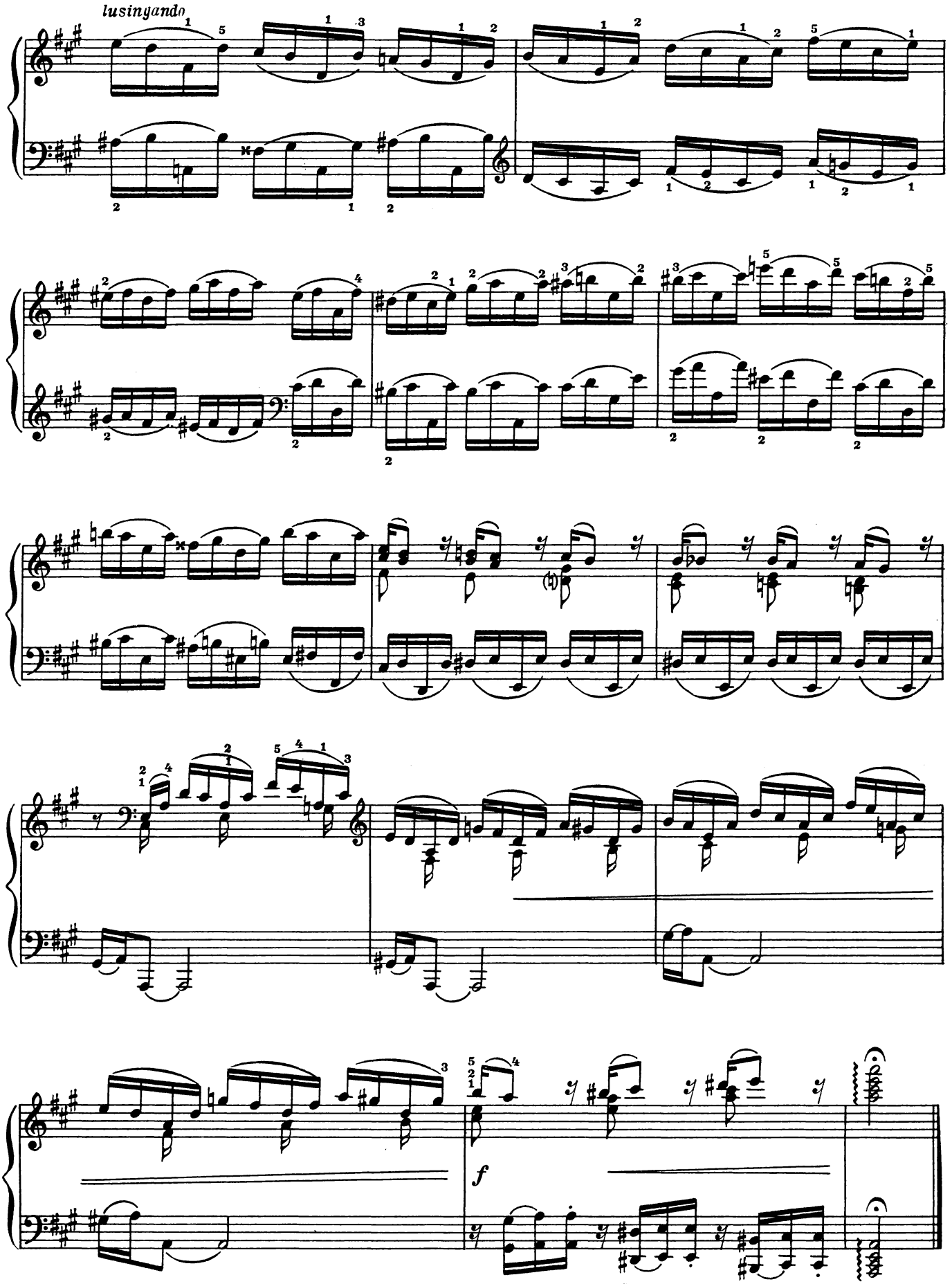

a tempo
p
f


stacc.
m. d.
m. s.
cresc.
quasi Timpani
mf
f


Allegro moderato
6
mosso
simile


pp
rallent.

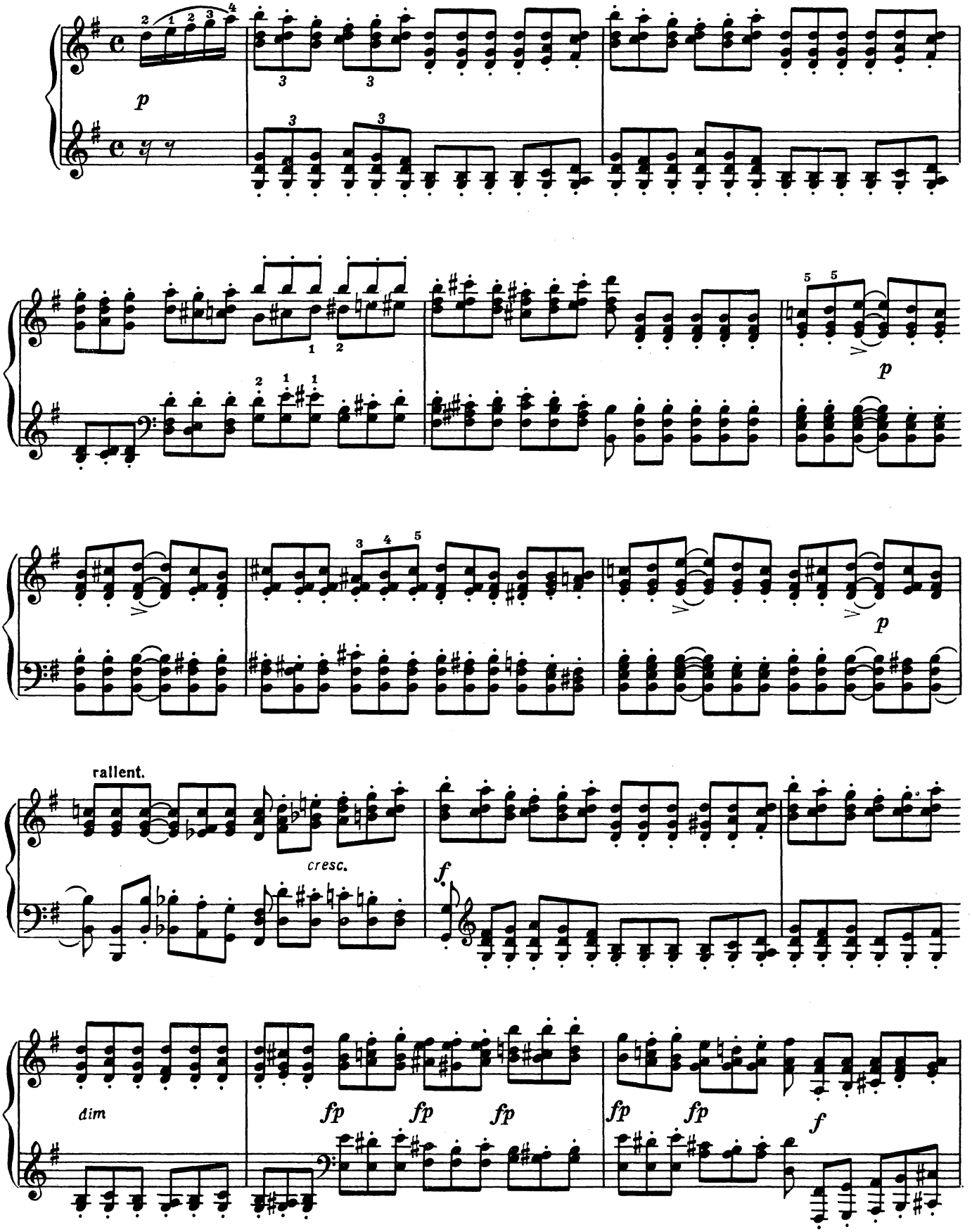

a tempo
pp
grazioso
smorz.
leggiero
dolce

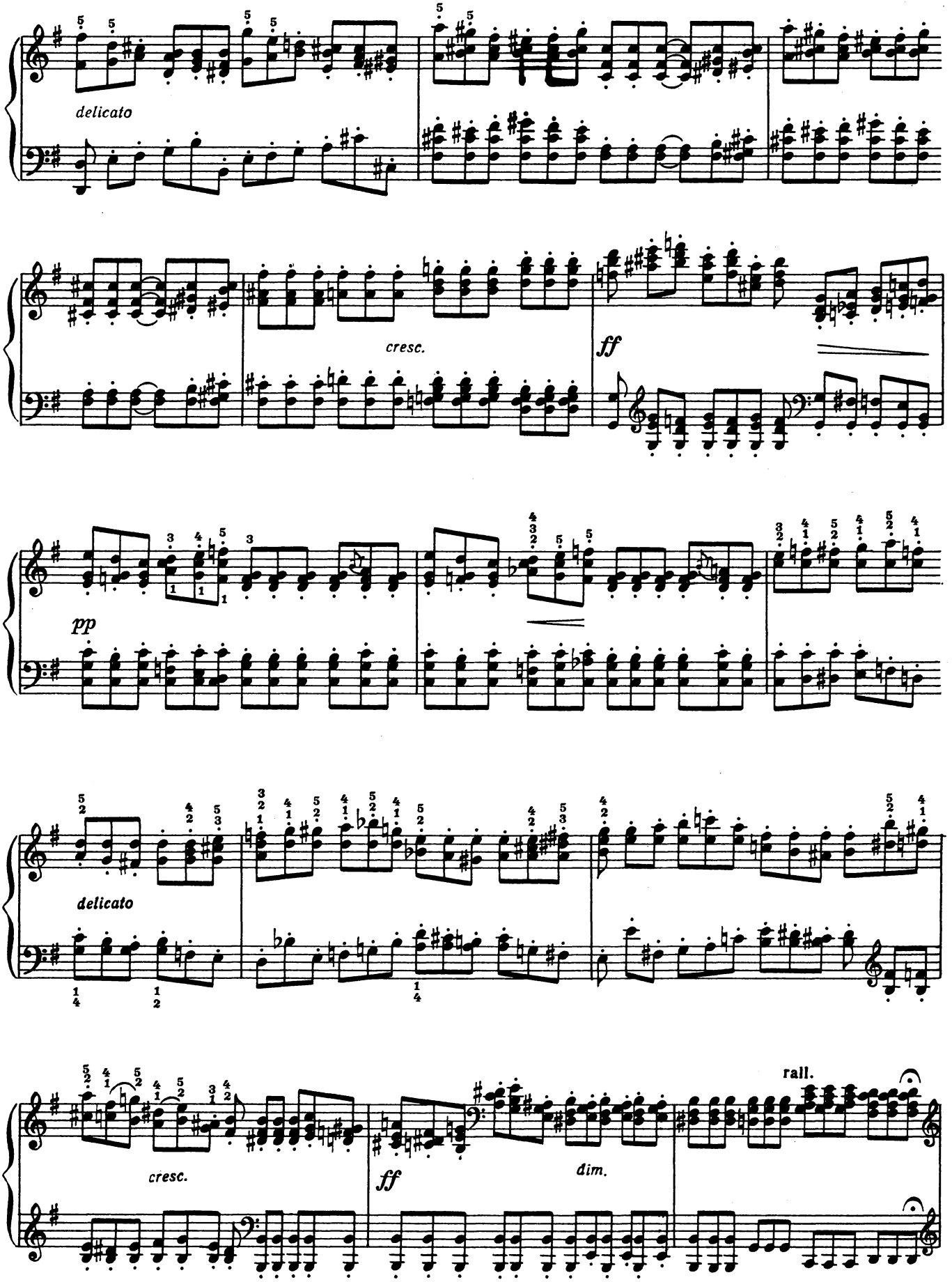

lusingando
f

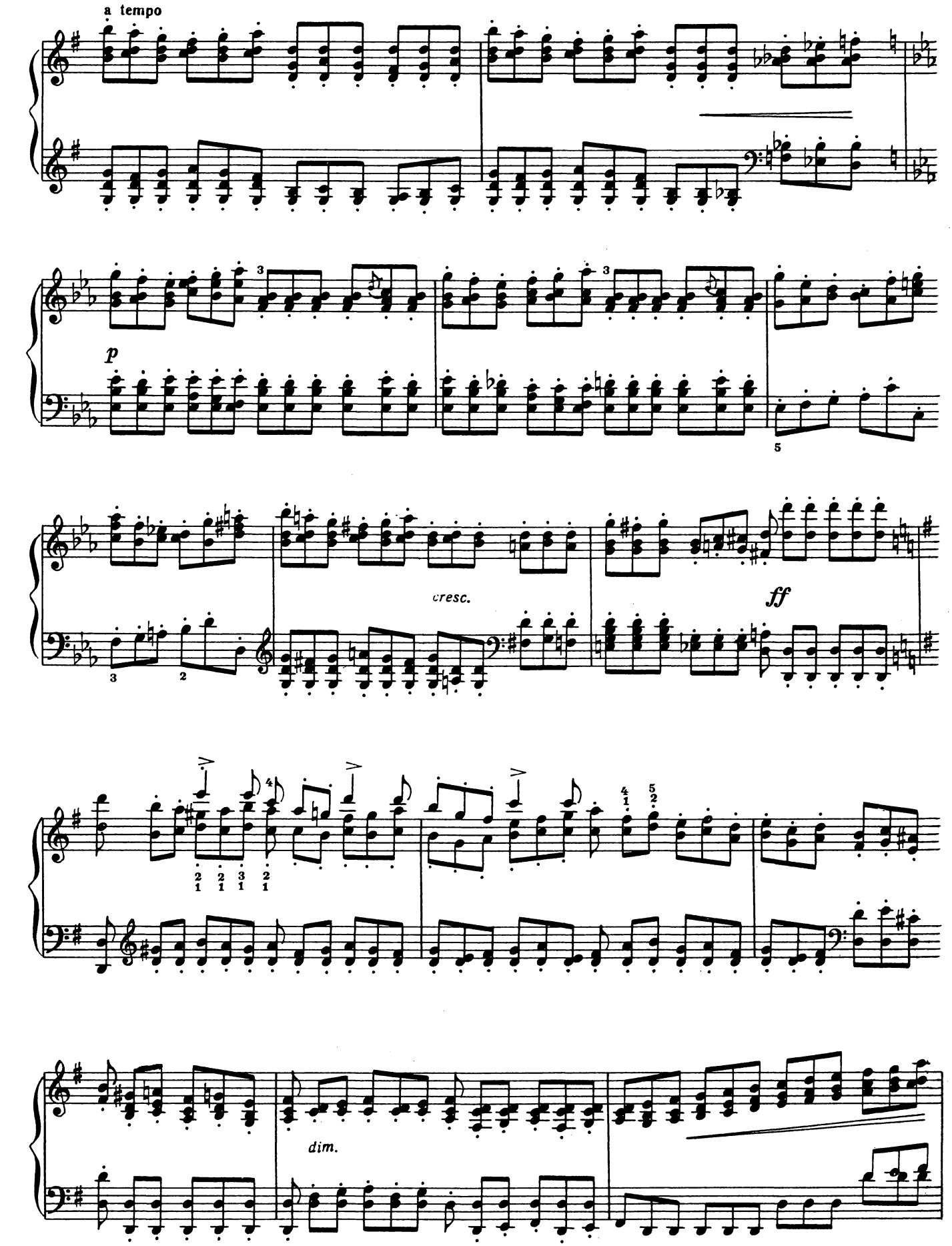
7

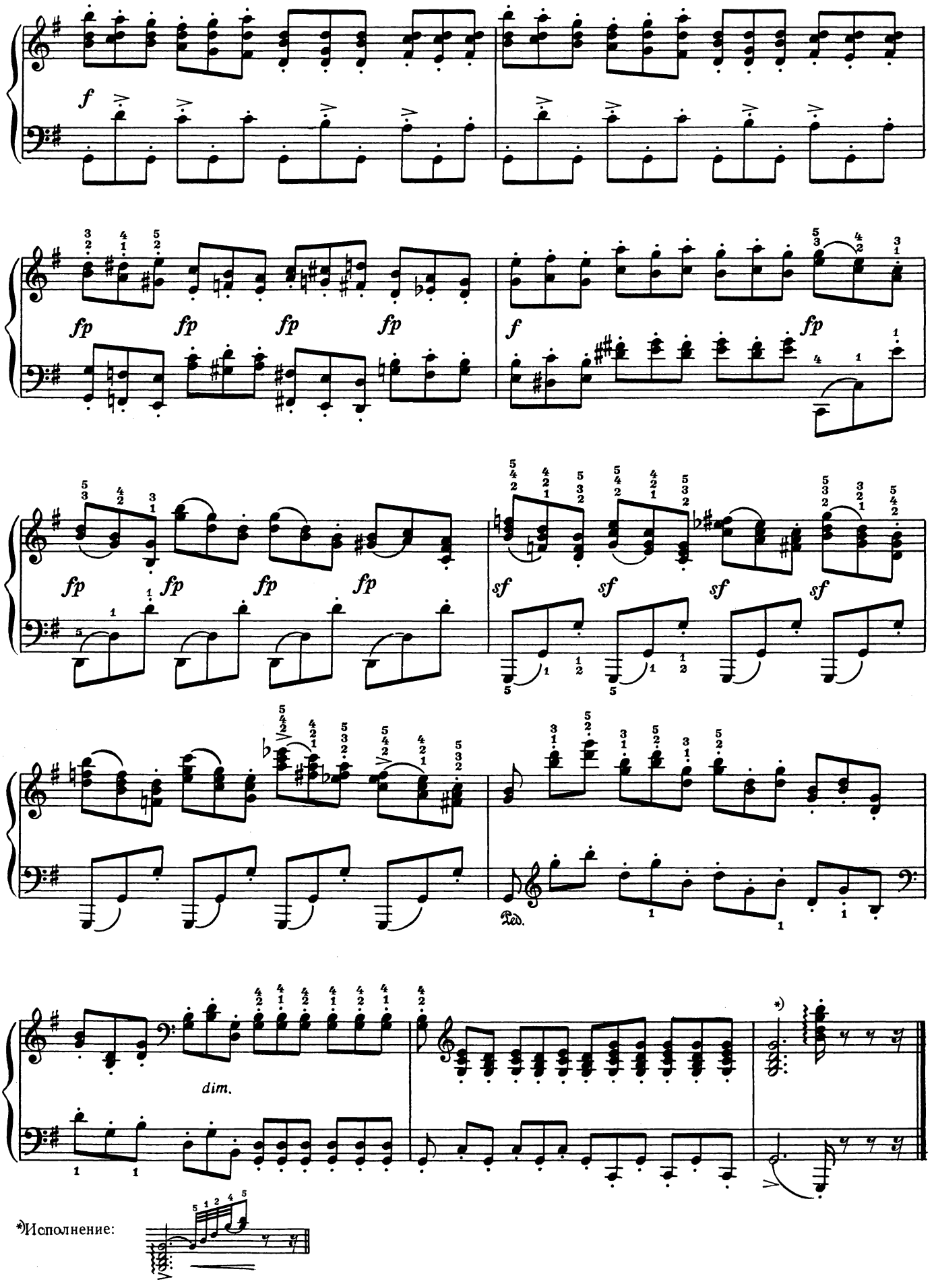
Scherzando

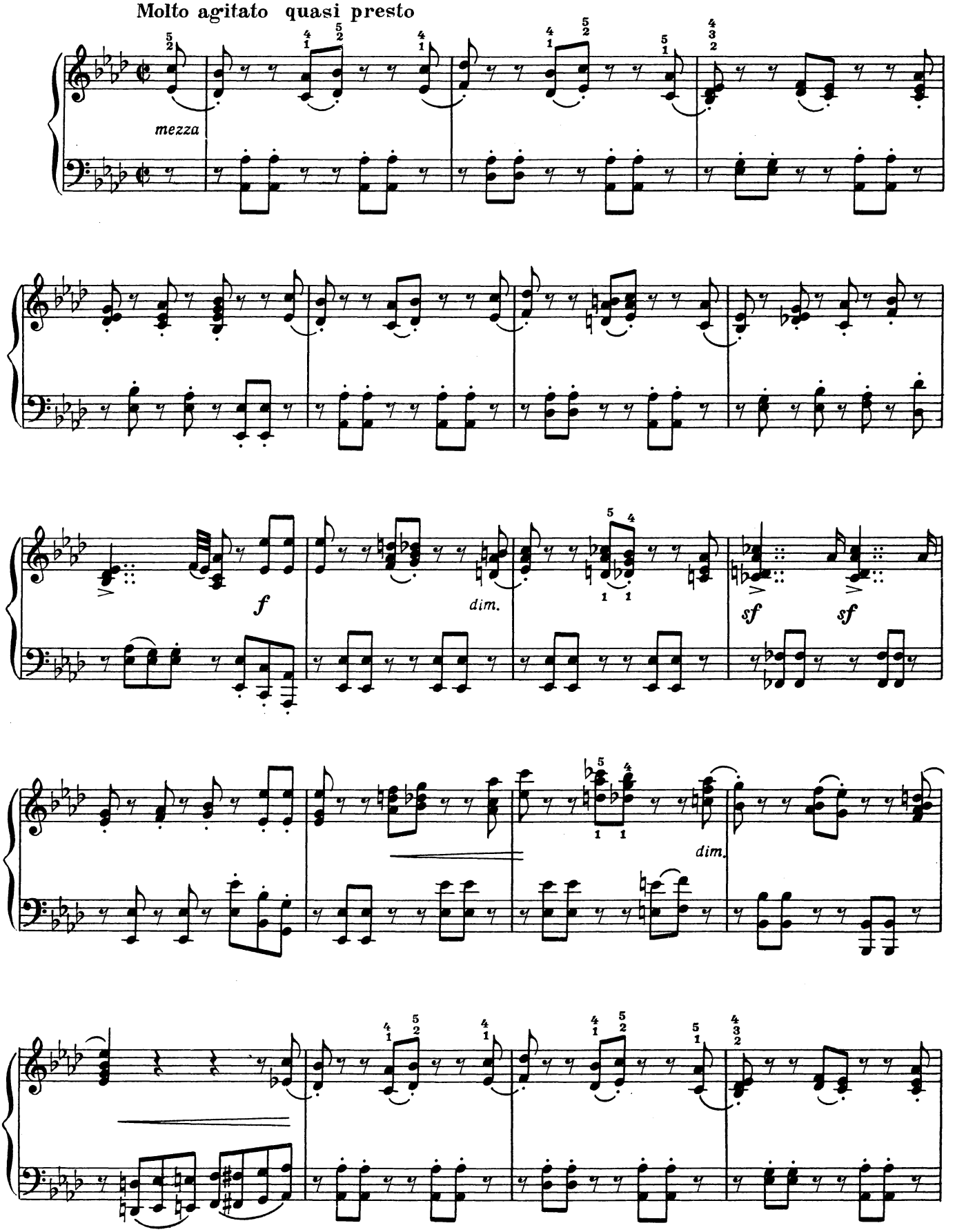
Più tosto moderato

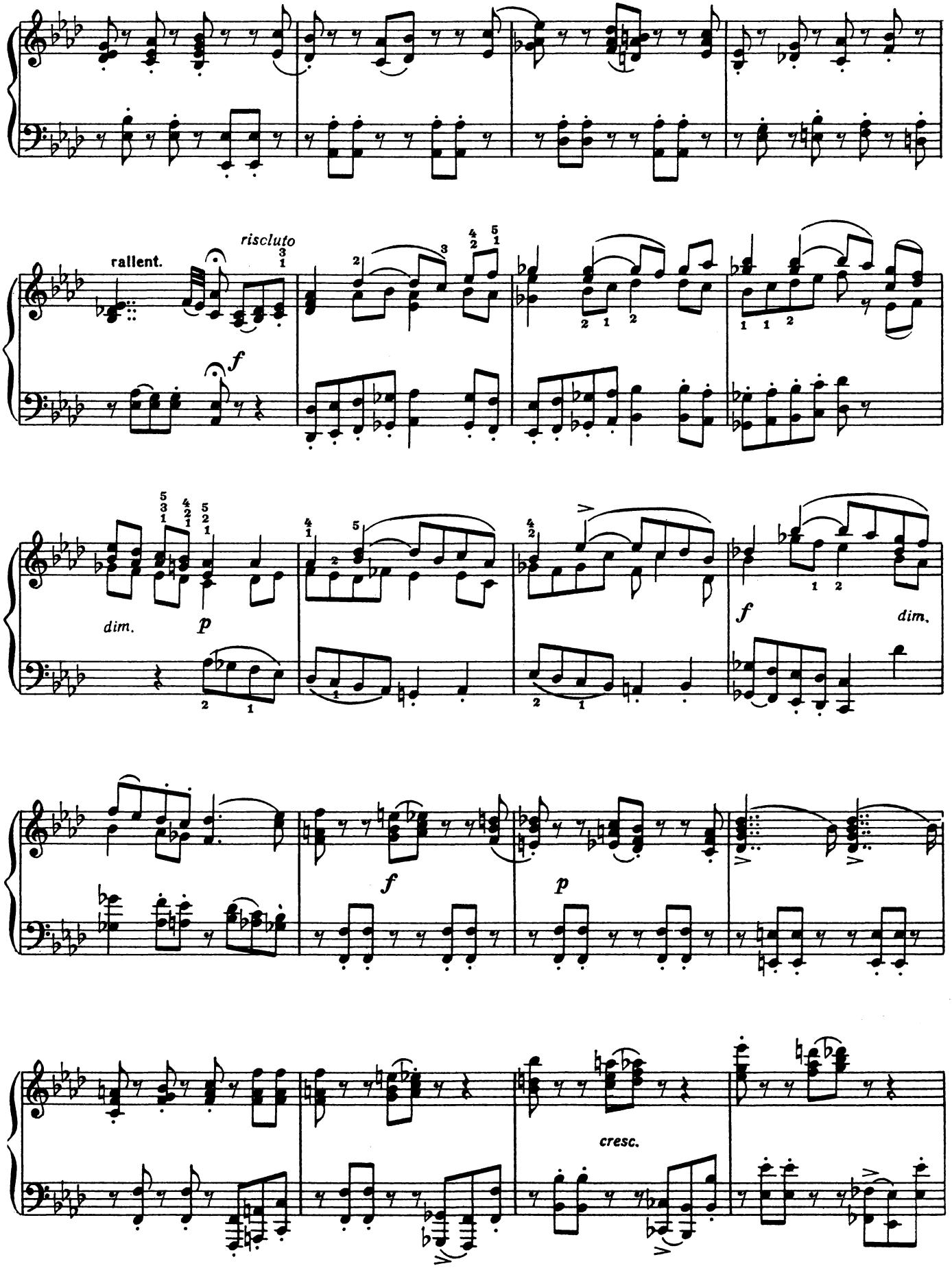


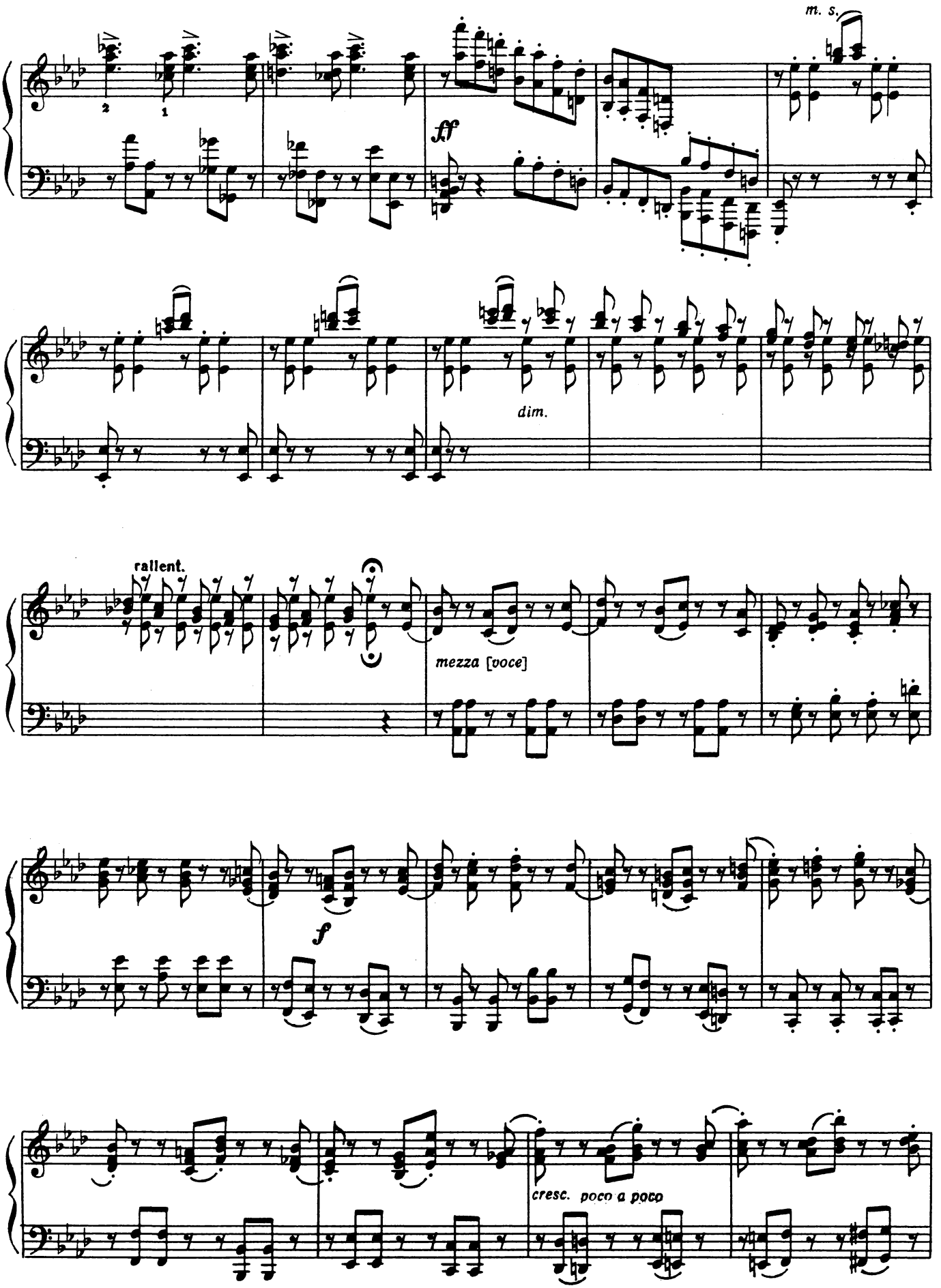

delicato
cresc.
ff
pp
delicato
cresc.
ff
dim.
rall.

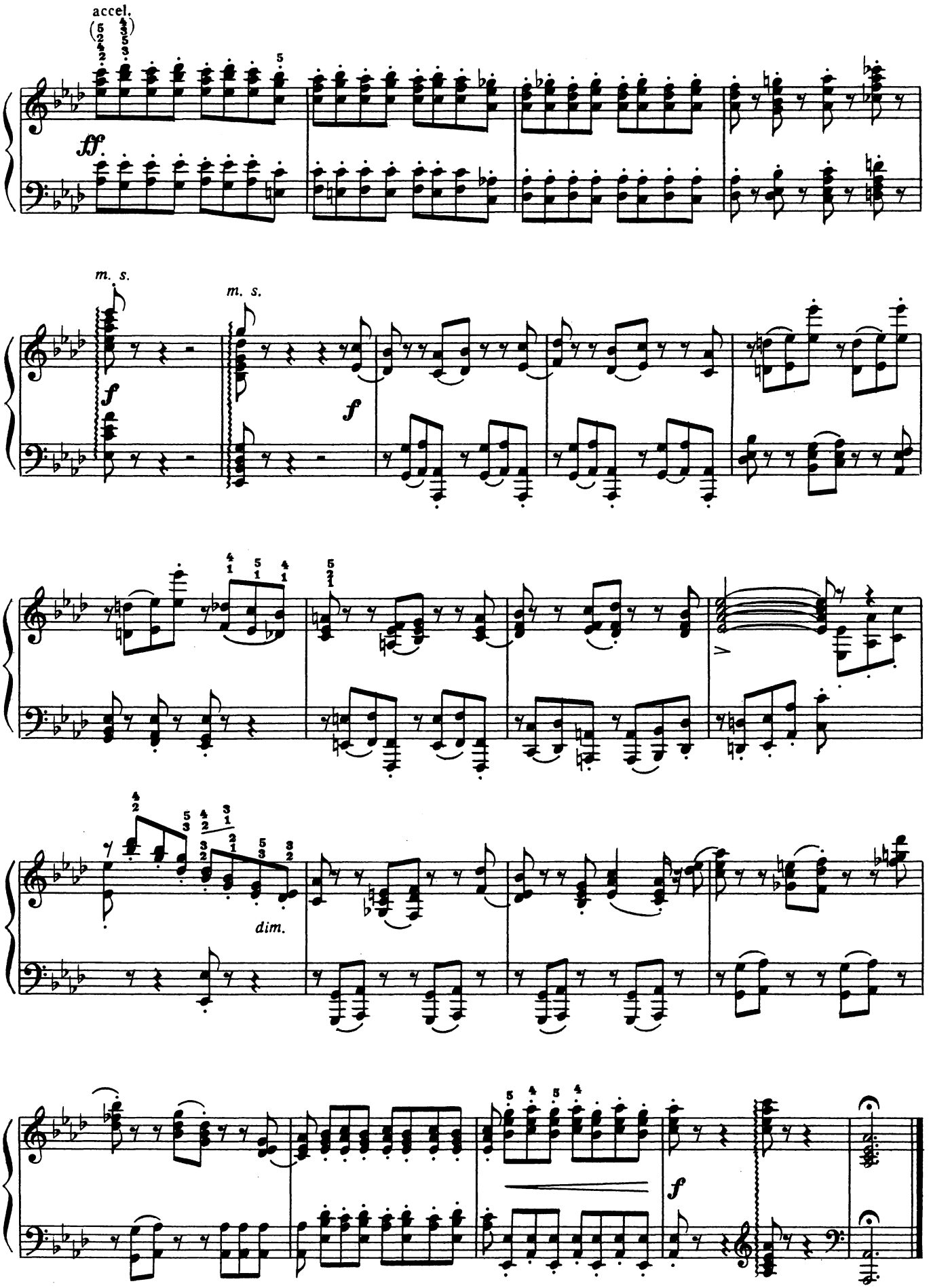

a tempo
p
cresc.
ff
dim.


f
fp fp fp fp
f fp
sf sf sf sf
Ped.
dim.
*)
*)Исполнение:


Molto agitato quasi presto
mezza
f
dim.
sf
sf
dim.


rallent.
riscluto
f
dim.
p
f
dim.
f
p
cresc.

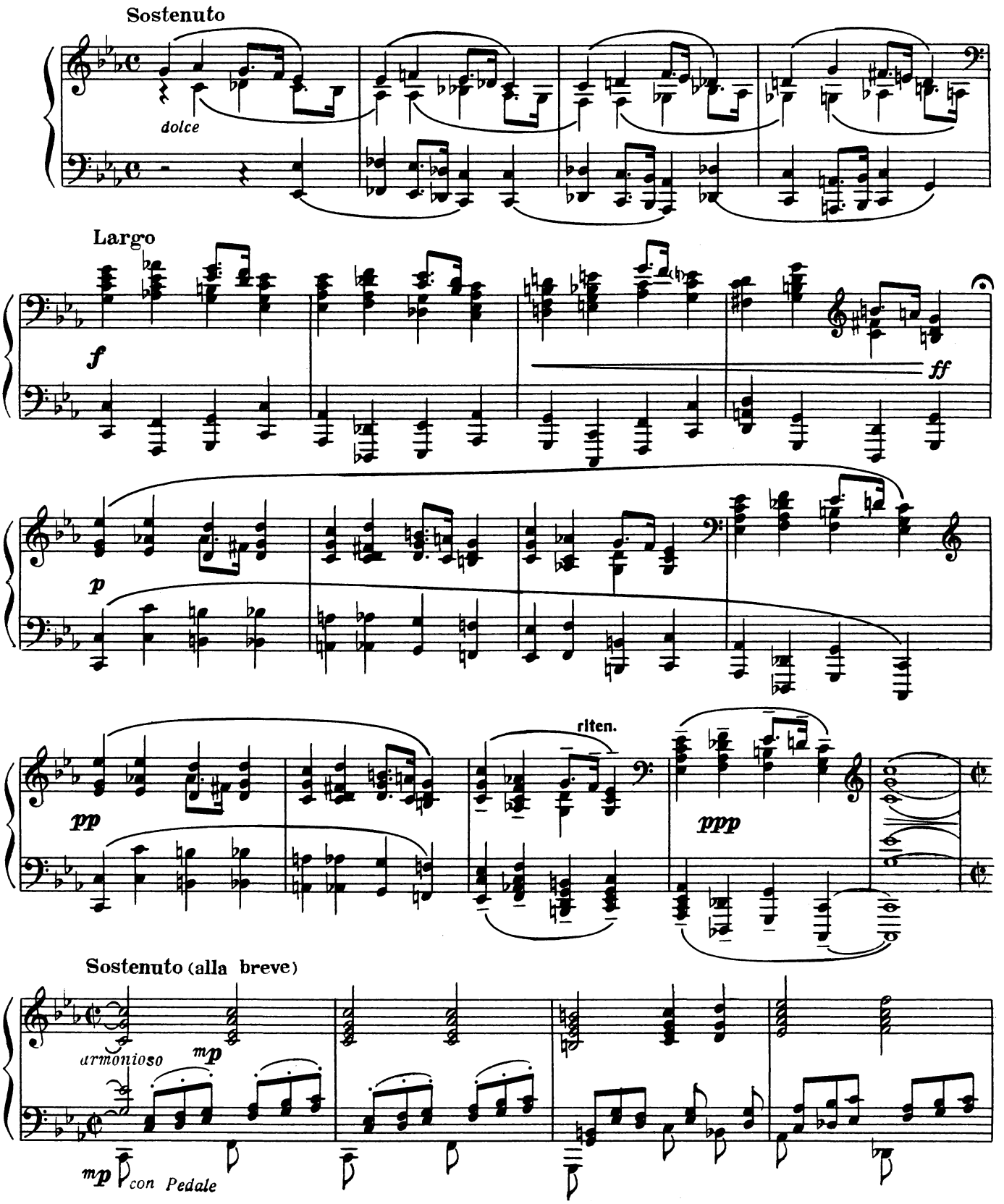

m. s.
ff
dim.
rallent.
mezza [voce]
f
cresc. poco a poco

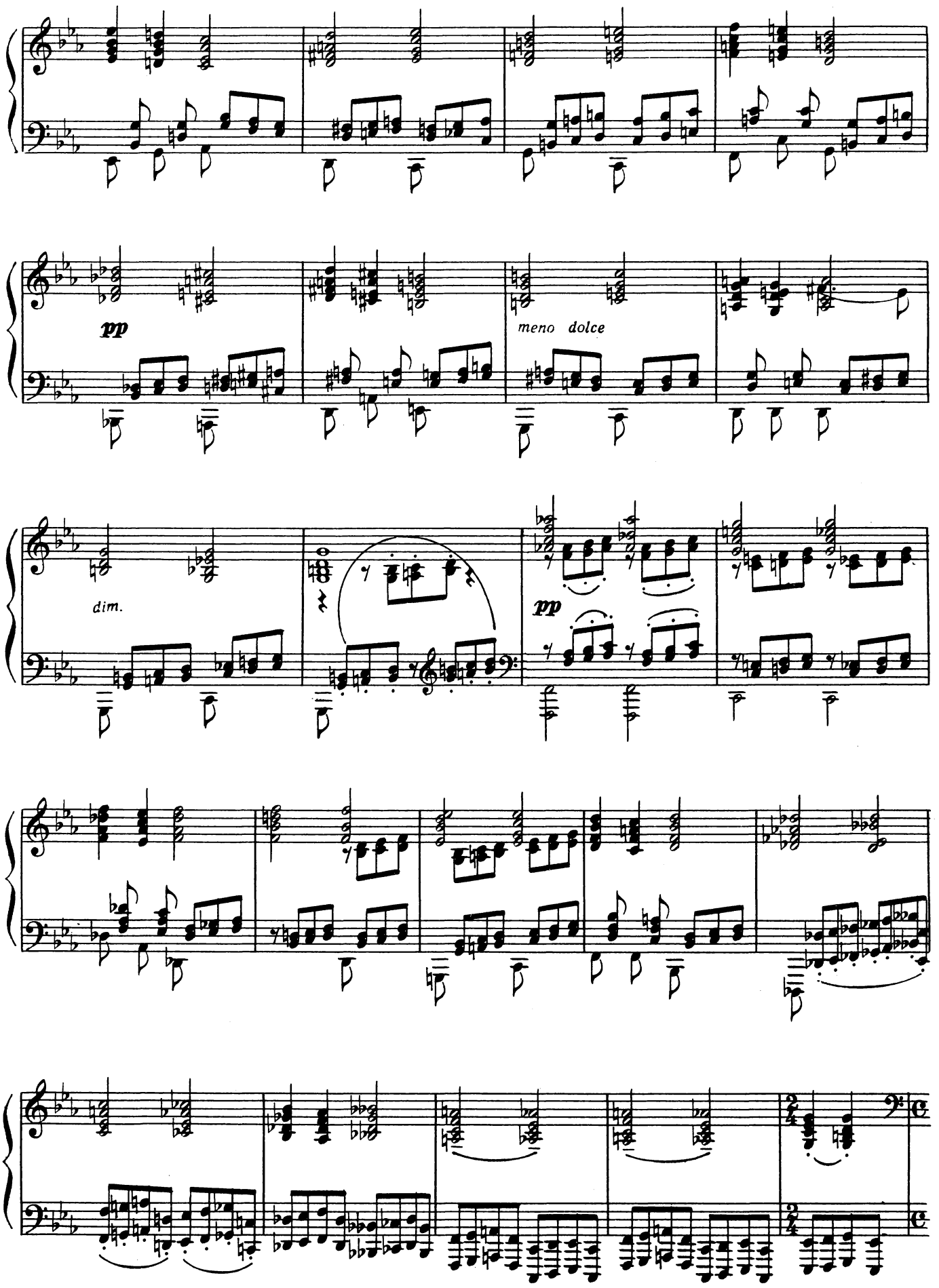

accel.
ff
m. s.
m. s.
f
f
dim.
f

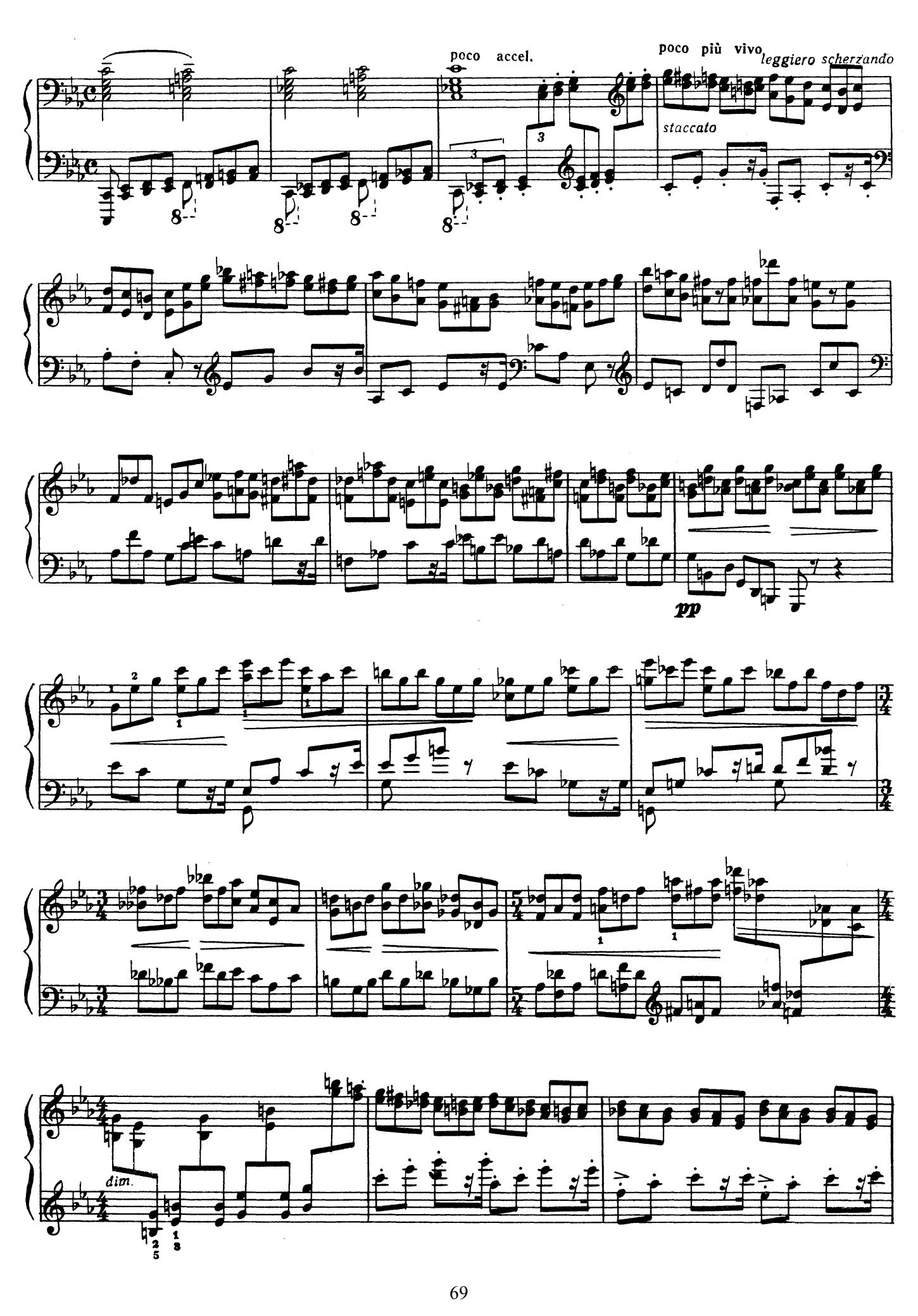
Achtes Buch
VARIATIONEN UND VARIANTEN ZU CHOPIN

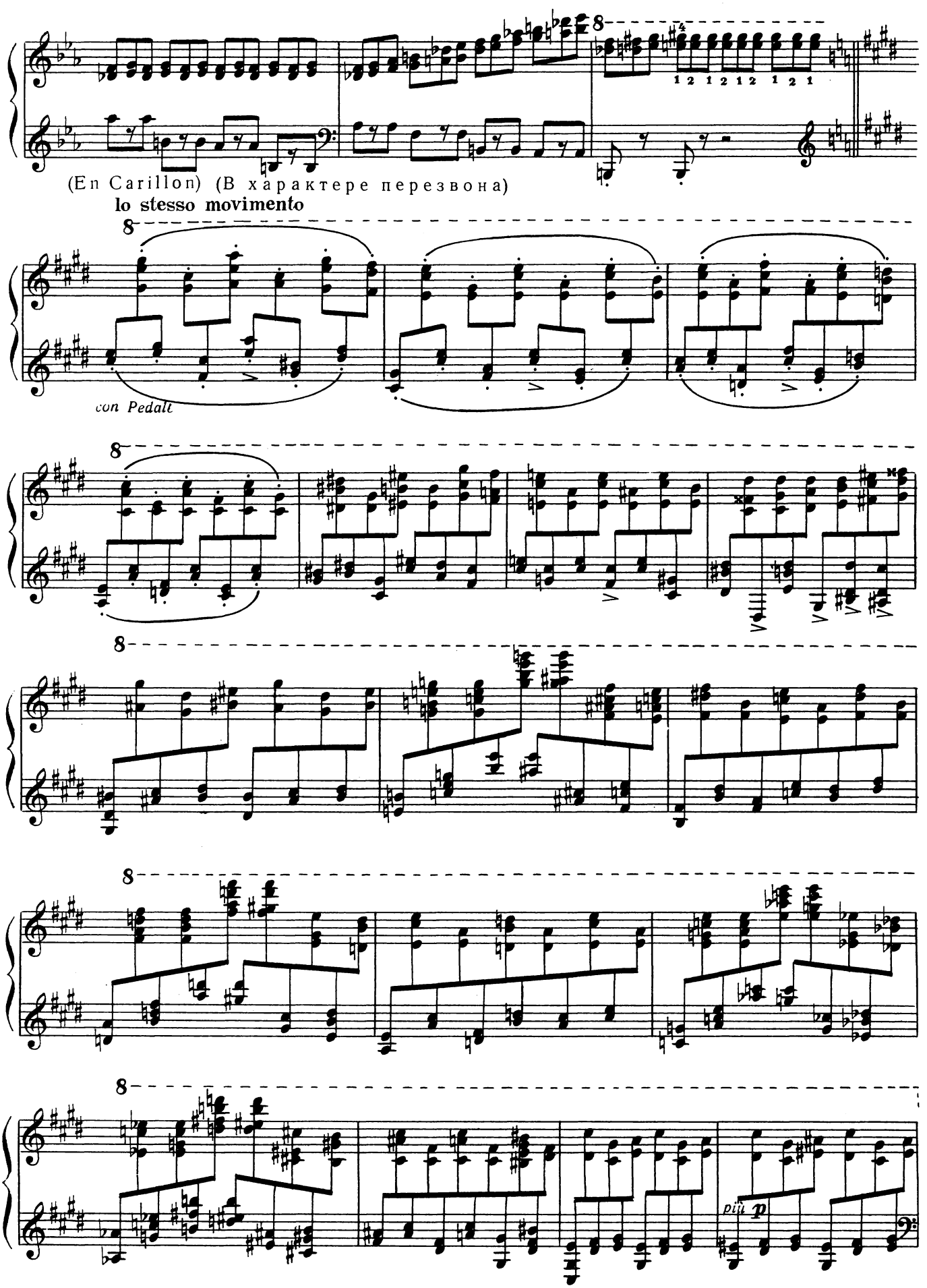
Книга восьмая
ВАРИАЦИИ И ВАРИАНТЫ К ШОПЕНУ

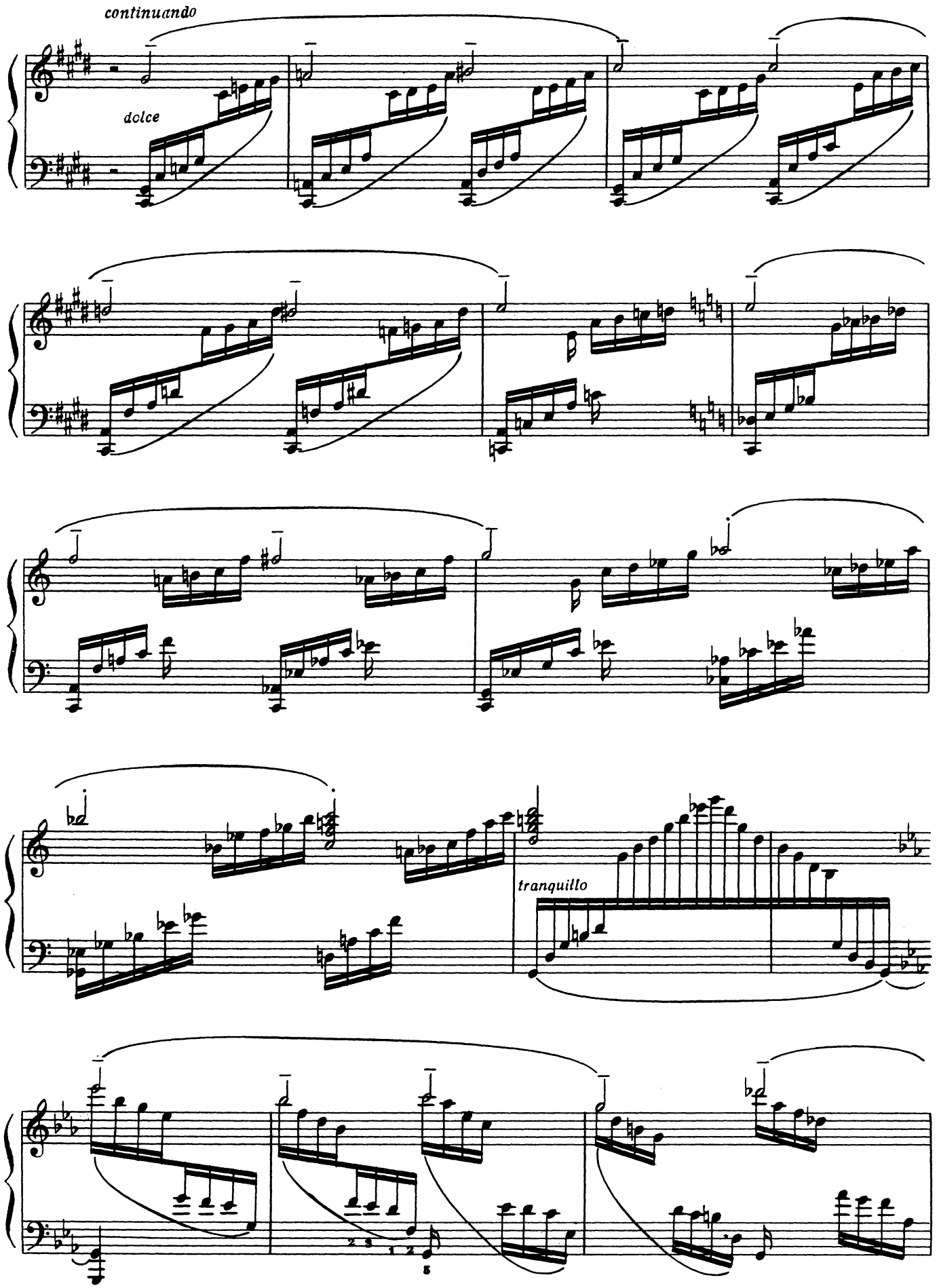
Девять вариаций на прелюдию Шопена

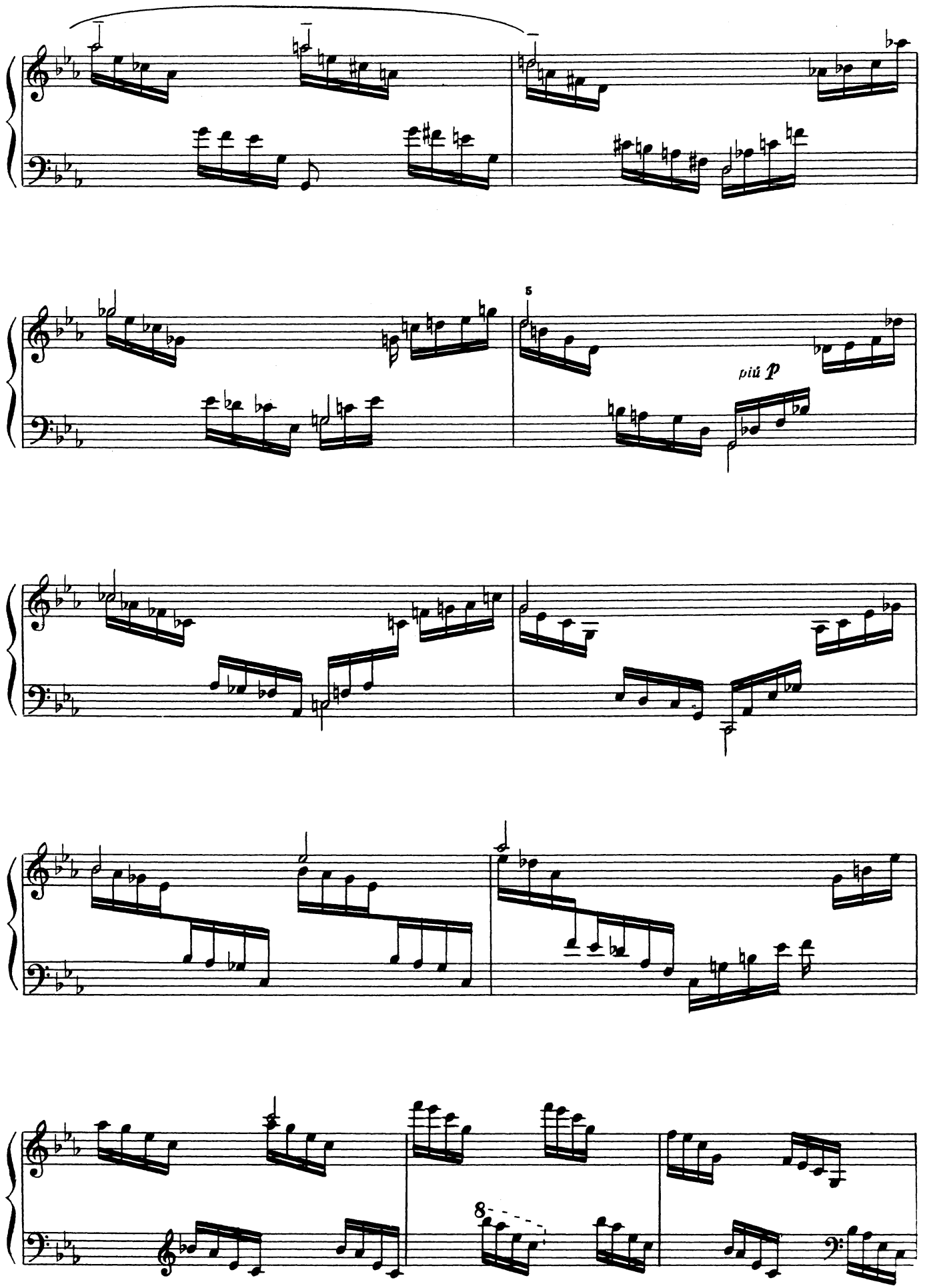


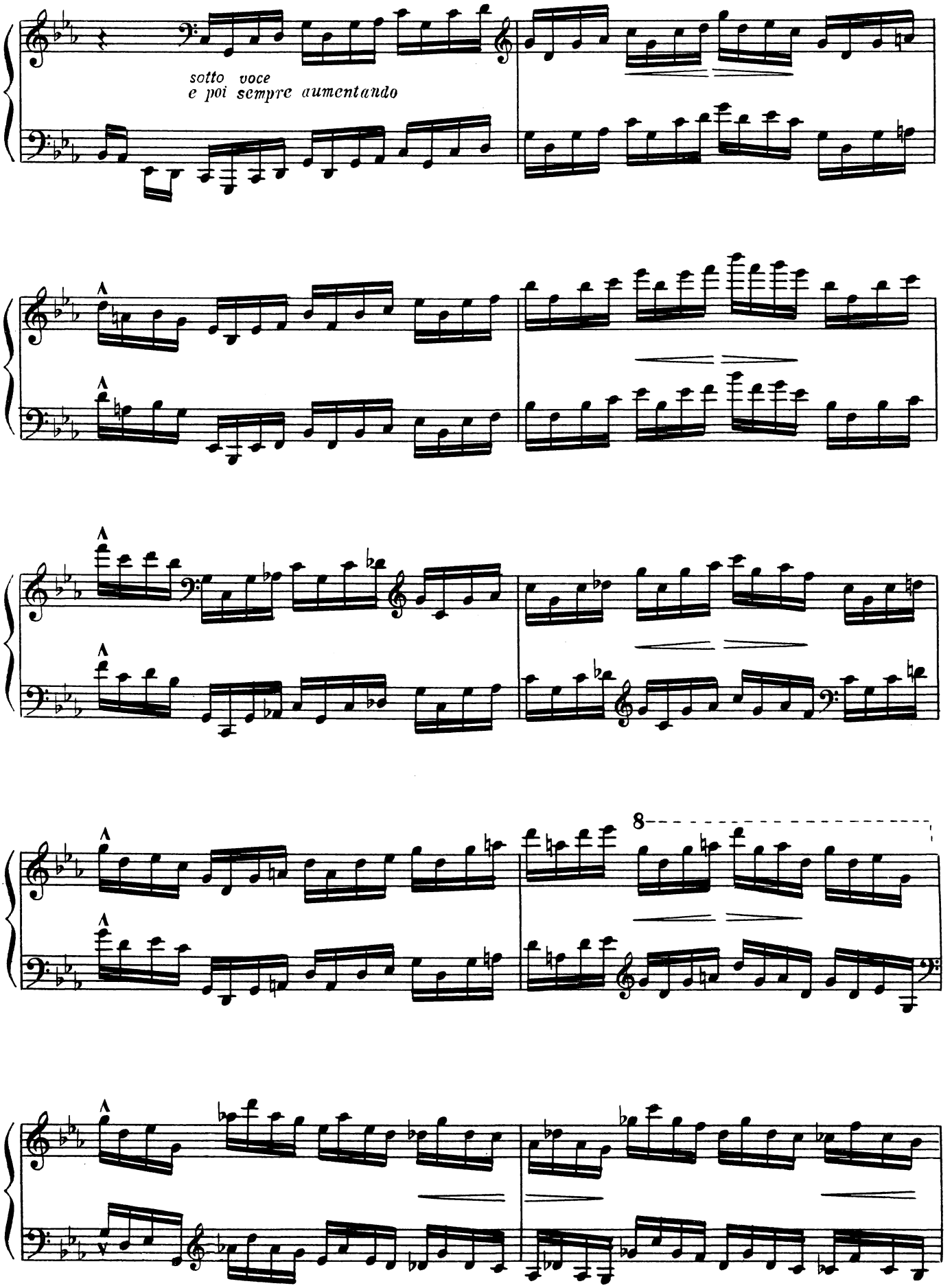

pp
meno dolce
dim.
pp

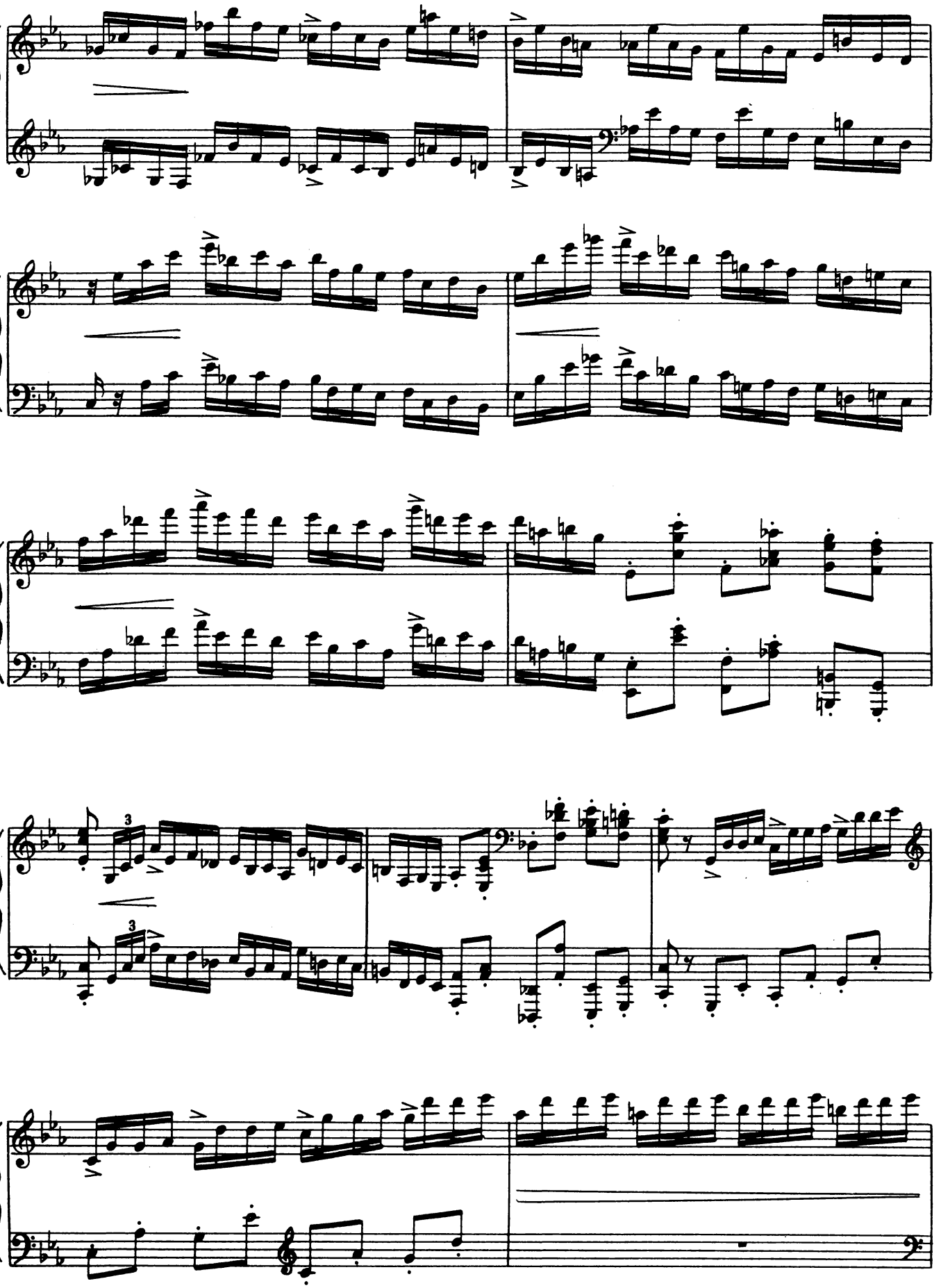

poco accel.
poco più vivo
leggiero scherzando
staccato
pp
dim.

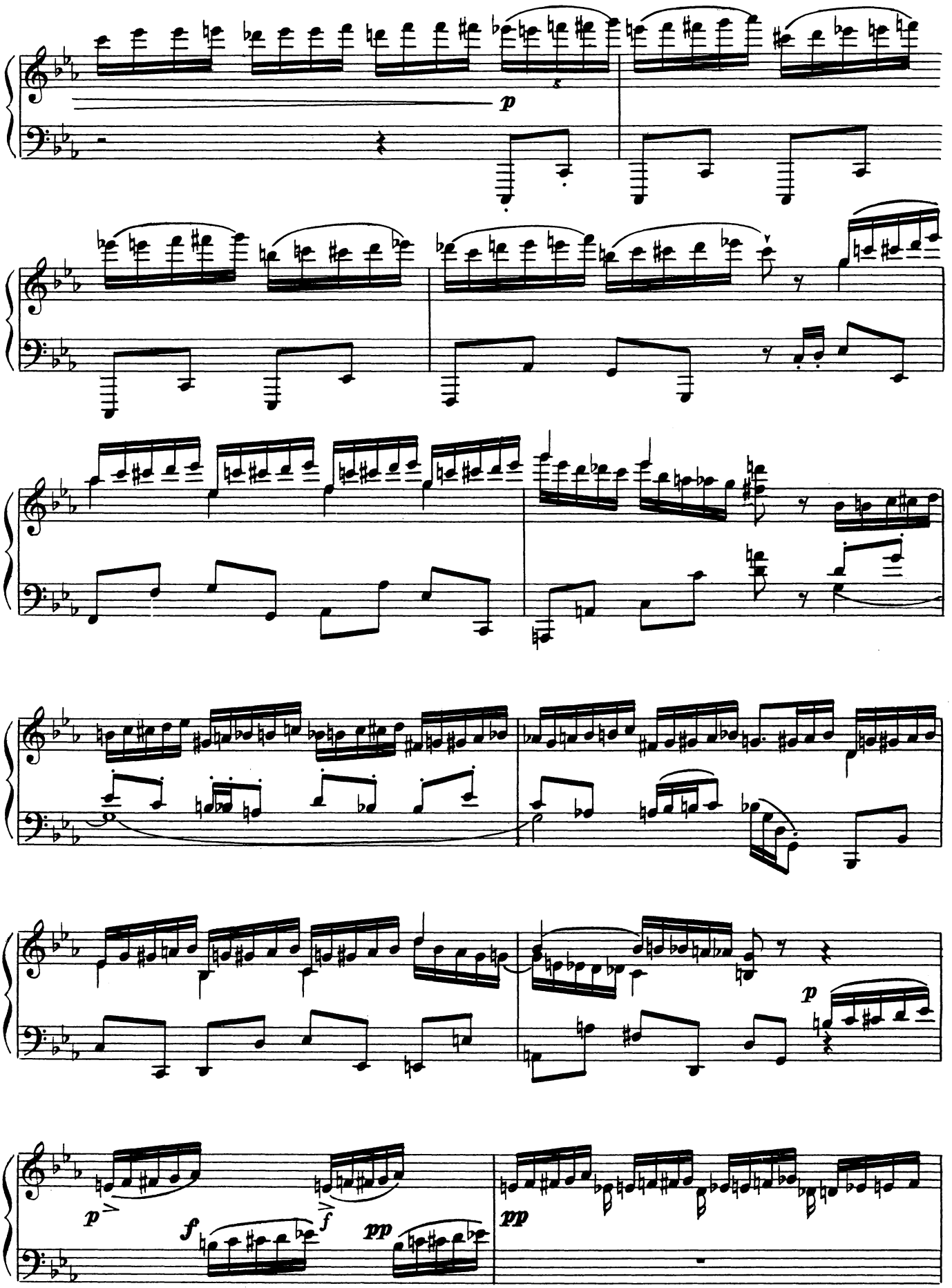

(En Carillon) (В характере перезвона)
lo stesso movimento
con Pedall
più p

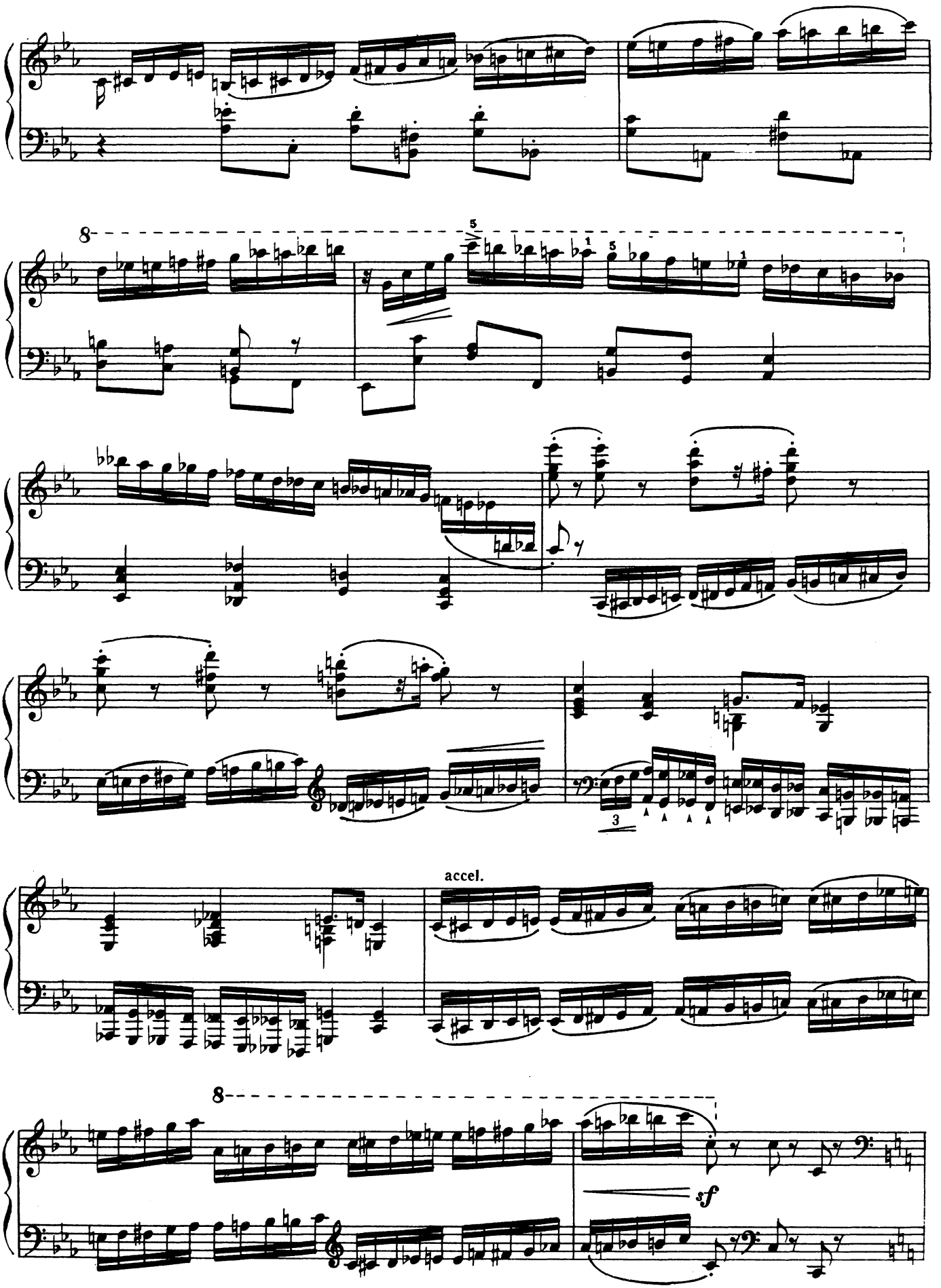

continuando
dolce
tranquillo

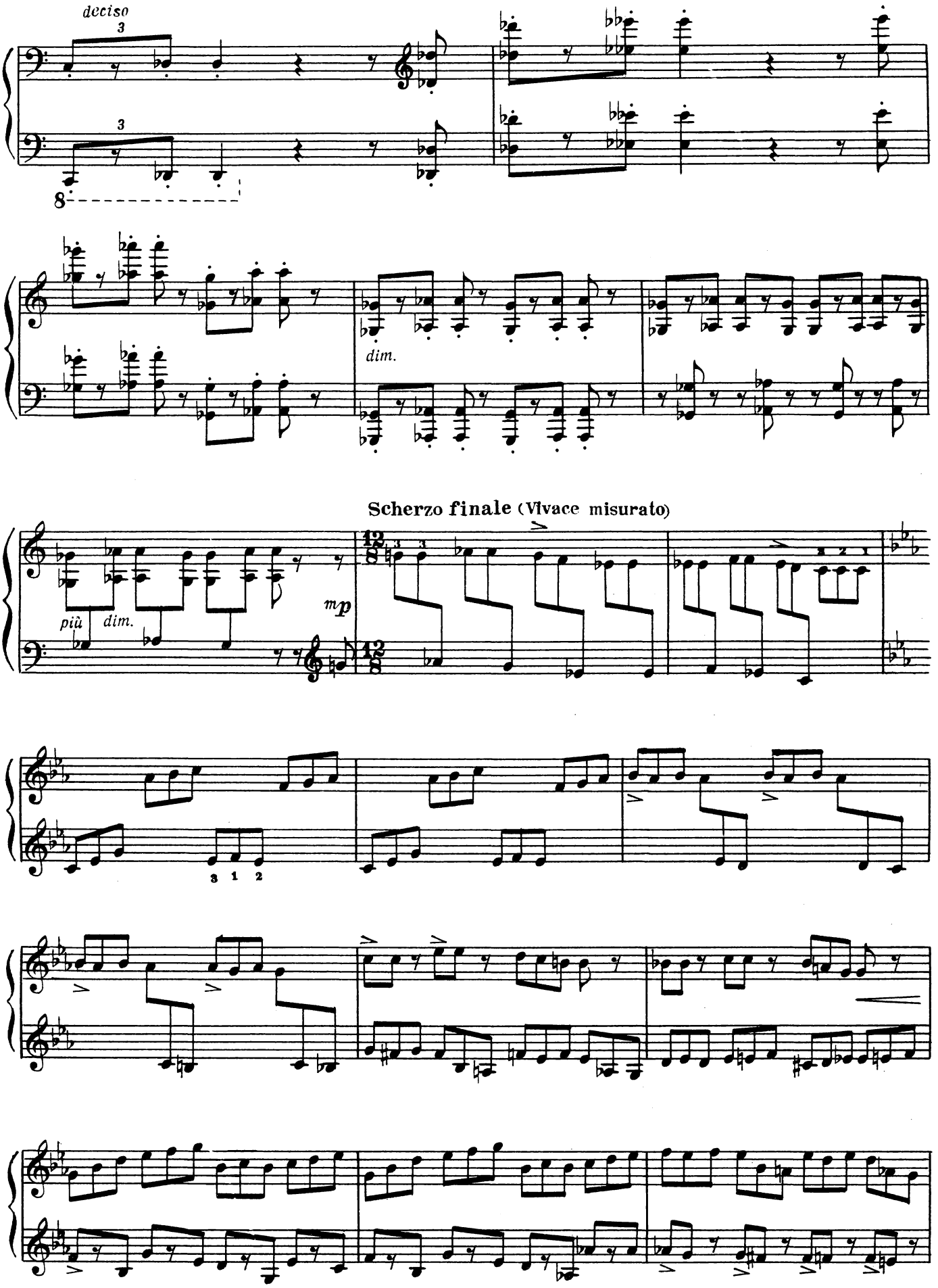

5
più p
8

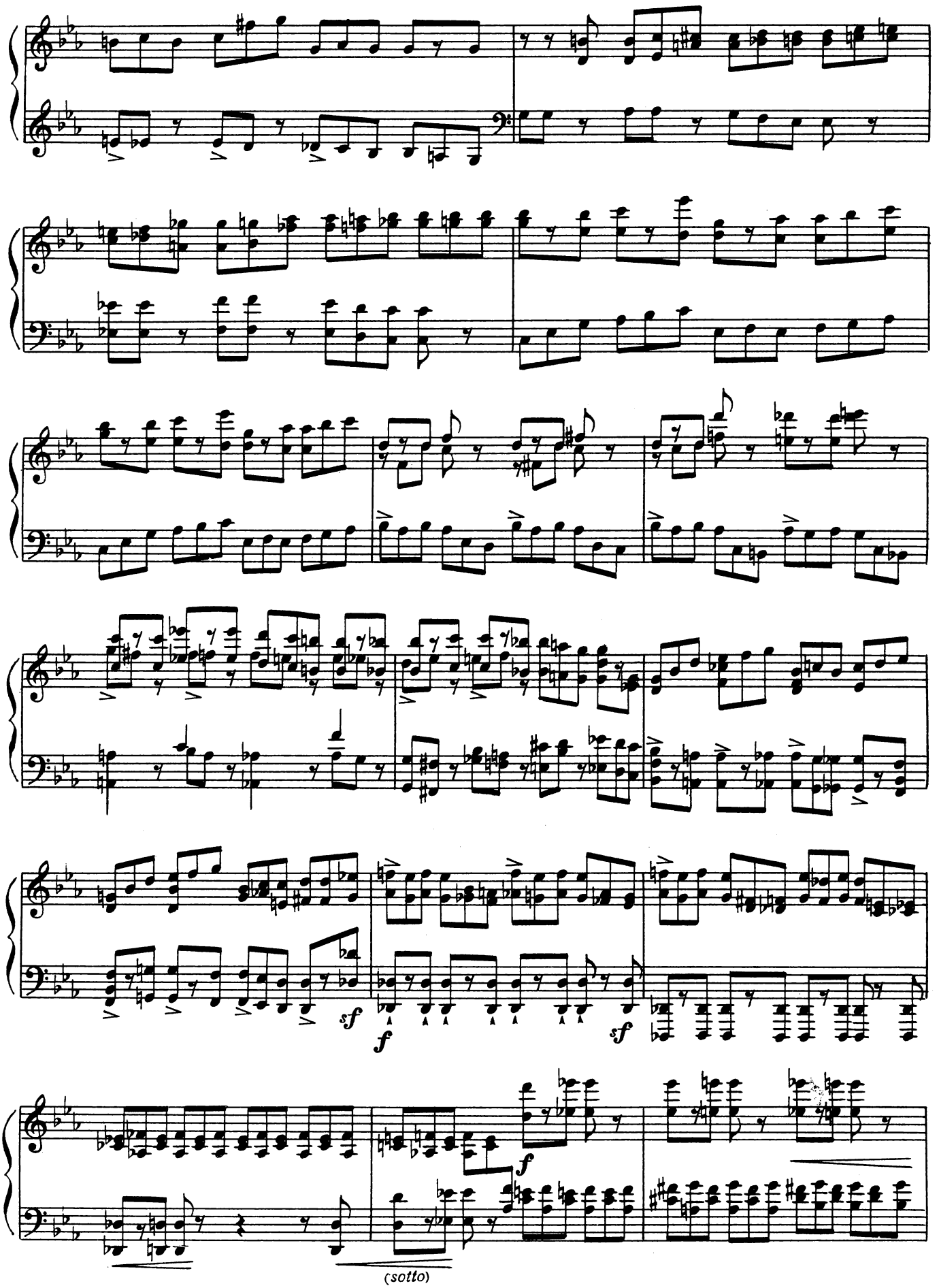

sotto voce
e poi sempre aumentando
8

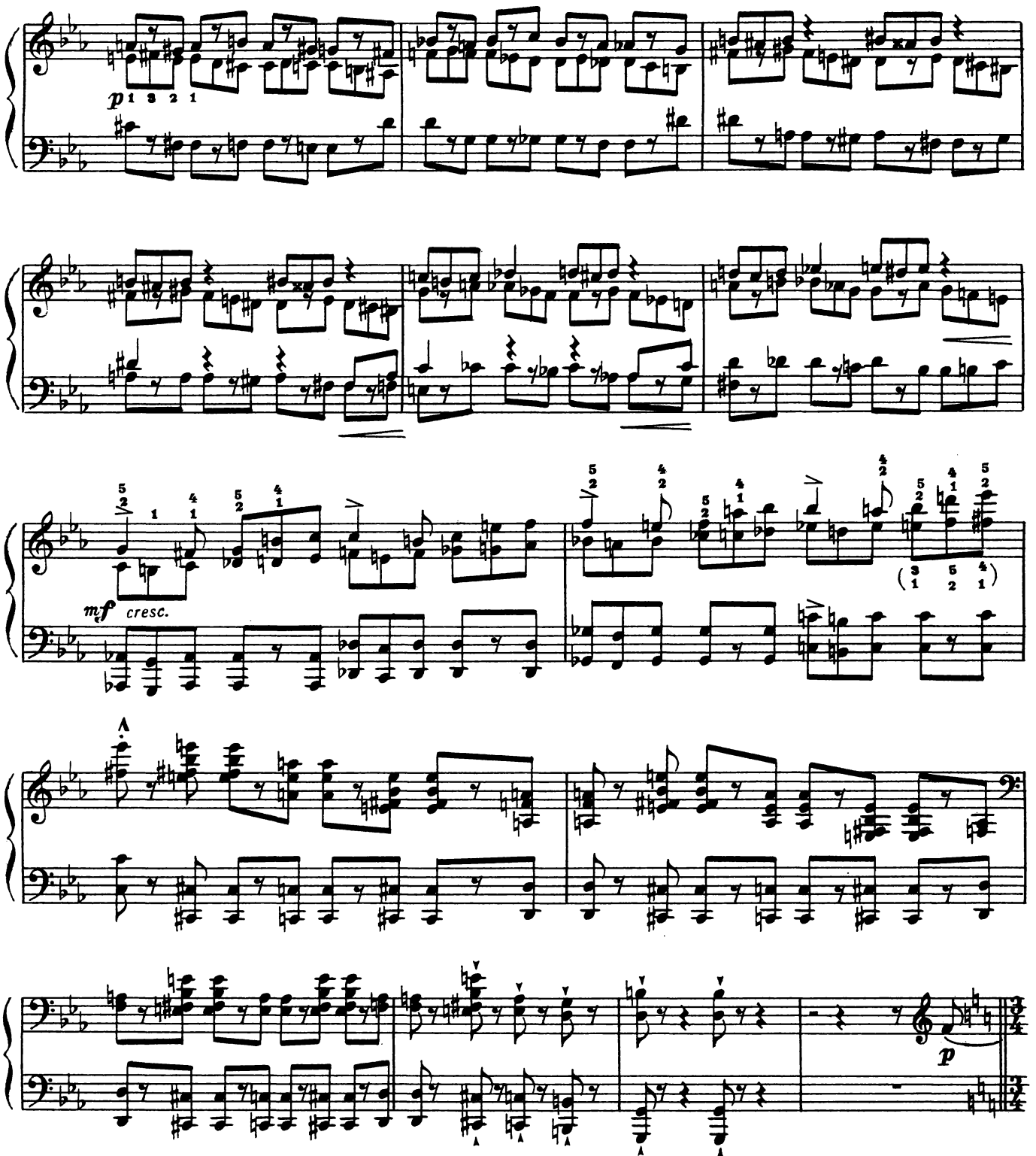



p
p
f
pp
f
pp


8
5
1
5
1
3
accel.
8
sf

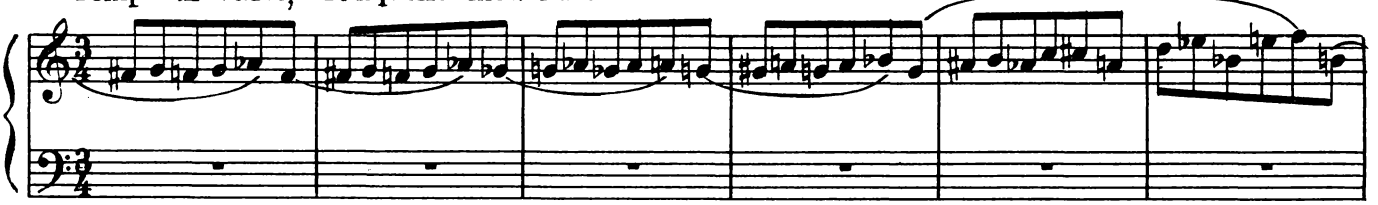

deciso
dim.
Scherzo finale (Vivace misurato)
più
dim.
mp

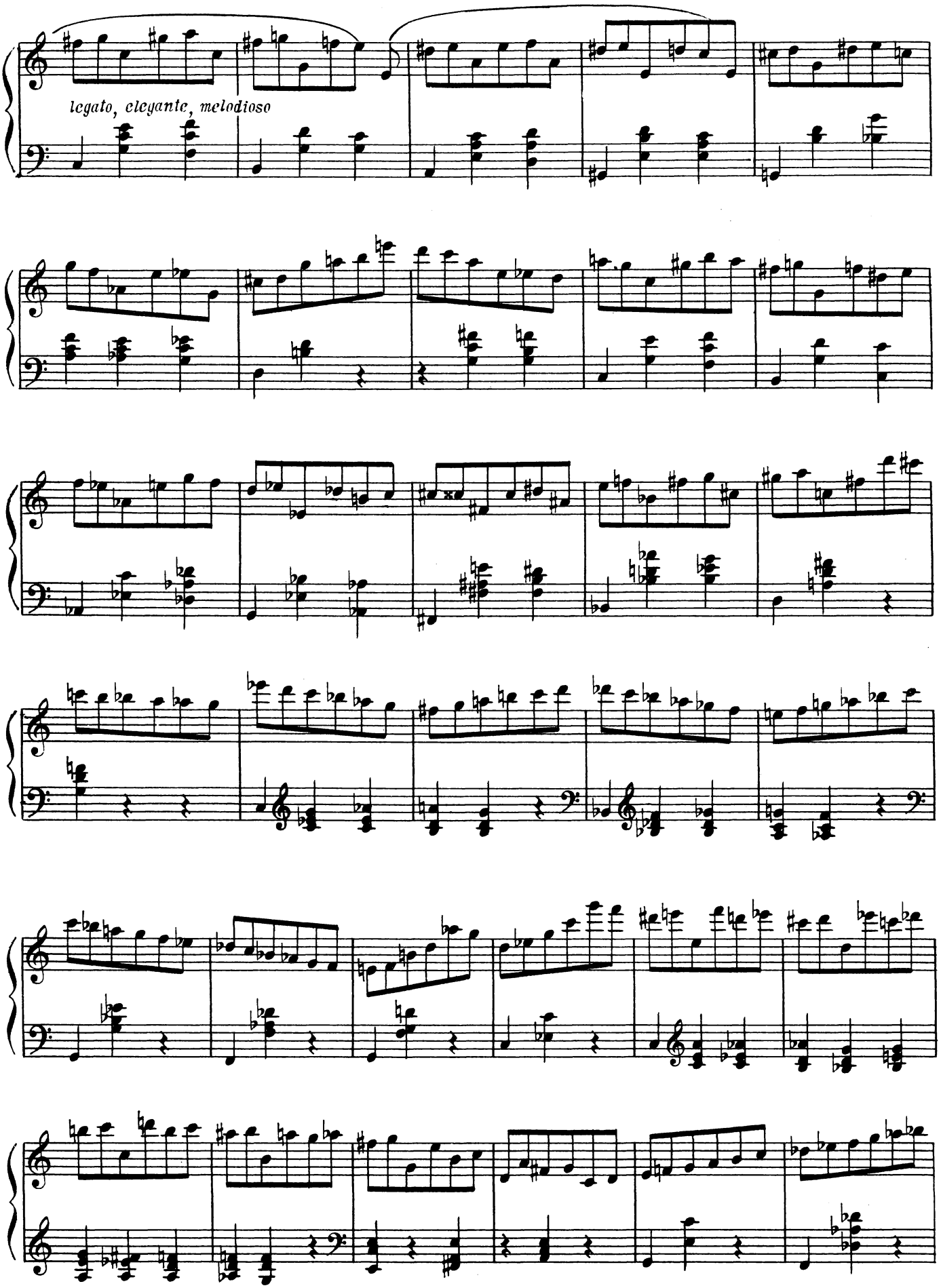

sf
f
sf
f
(sotto)

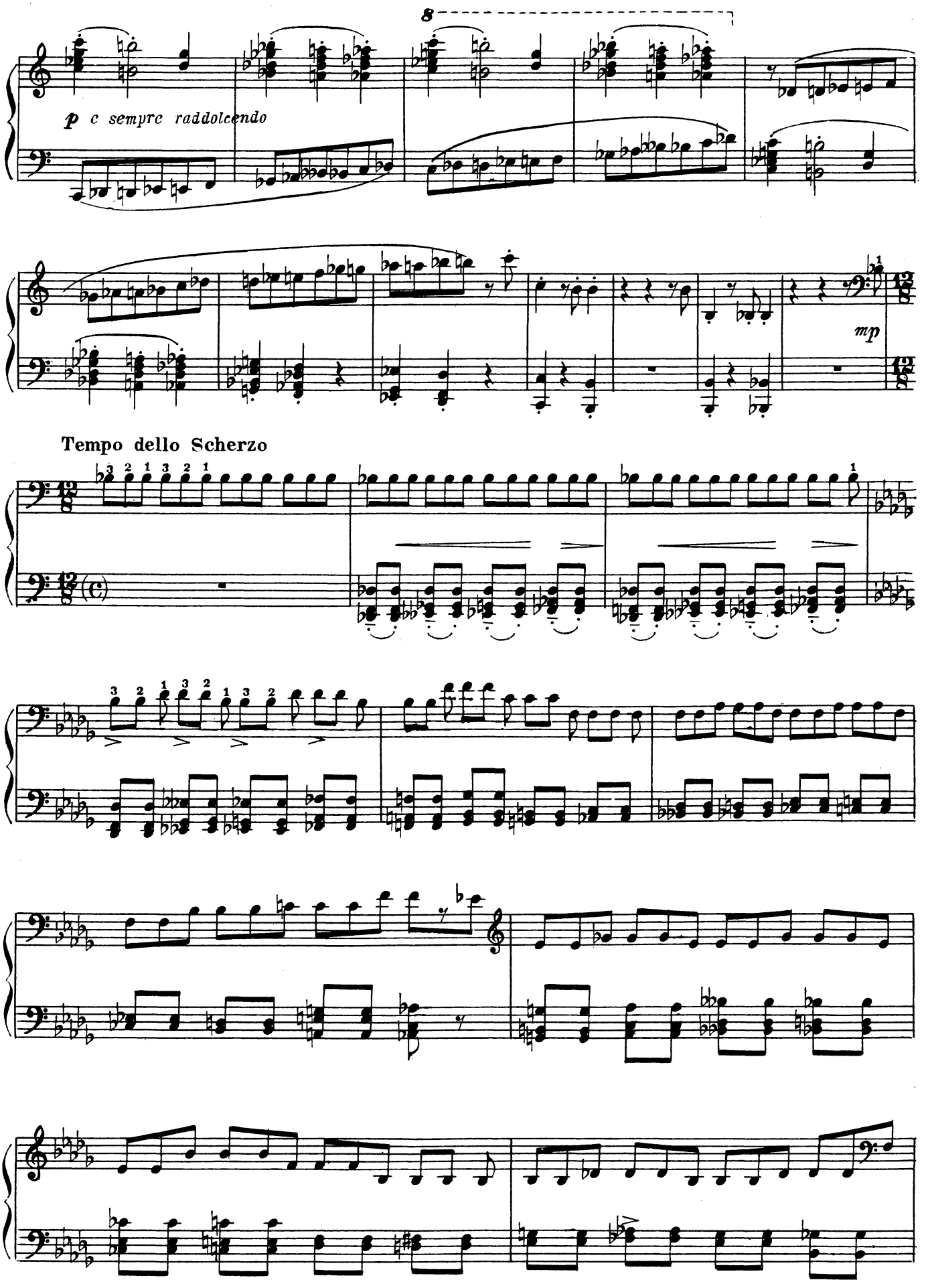


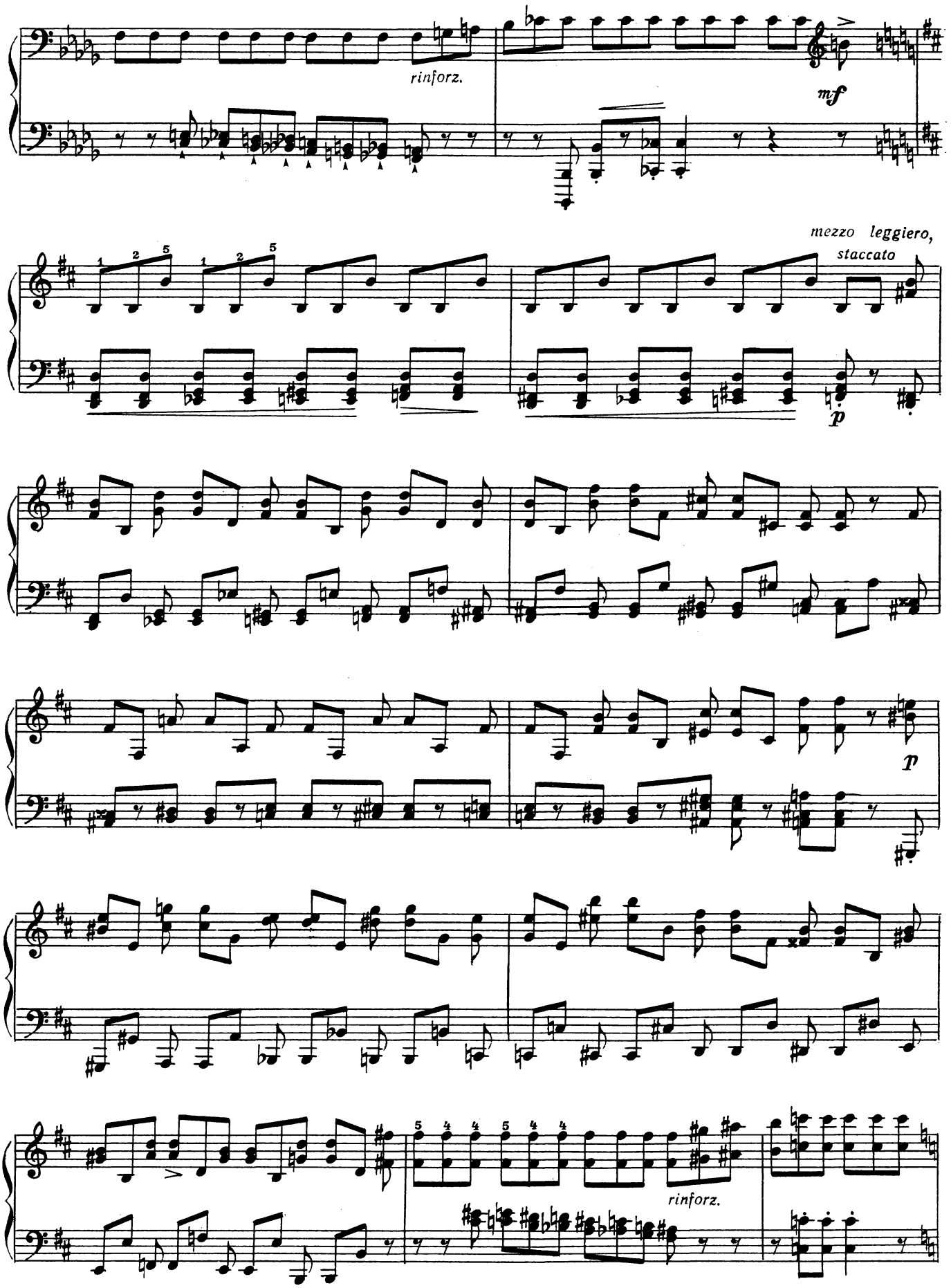
(Hommage à Chopin) (Дань уважения Шопену)

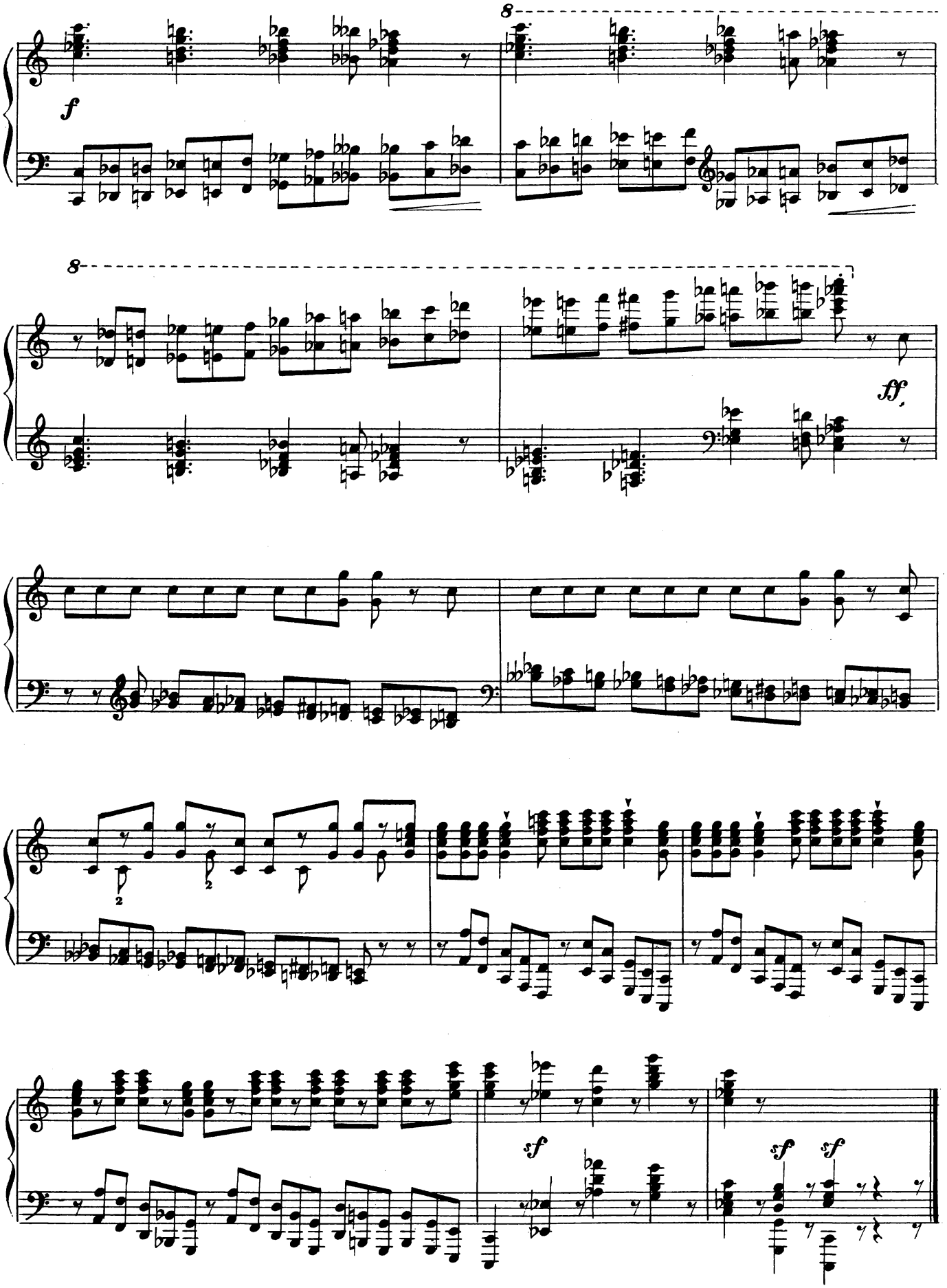
Tempo di Valse, tranquillo moderato




legato, elegante, melodioso


8
p c sempre raddolcendo
mp
Tempo dello Scherzo


rinforz.
mf
mezzo leggiero,
staccato
p
p
rinforz.

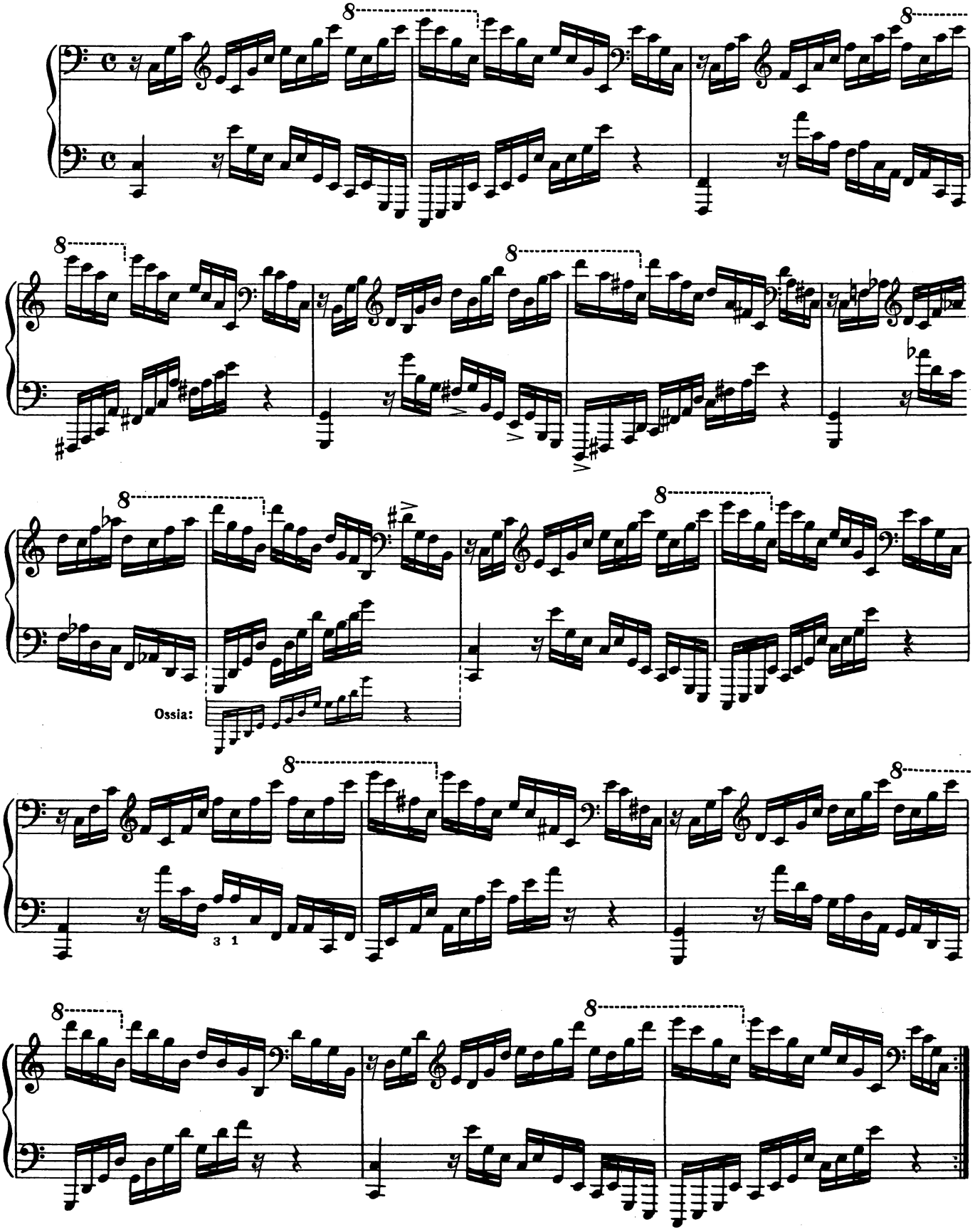

8
f
8
ff
sf
sf
sf

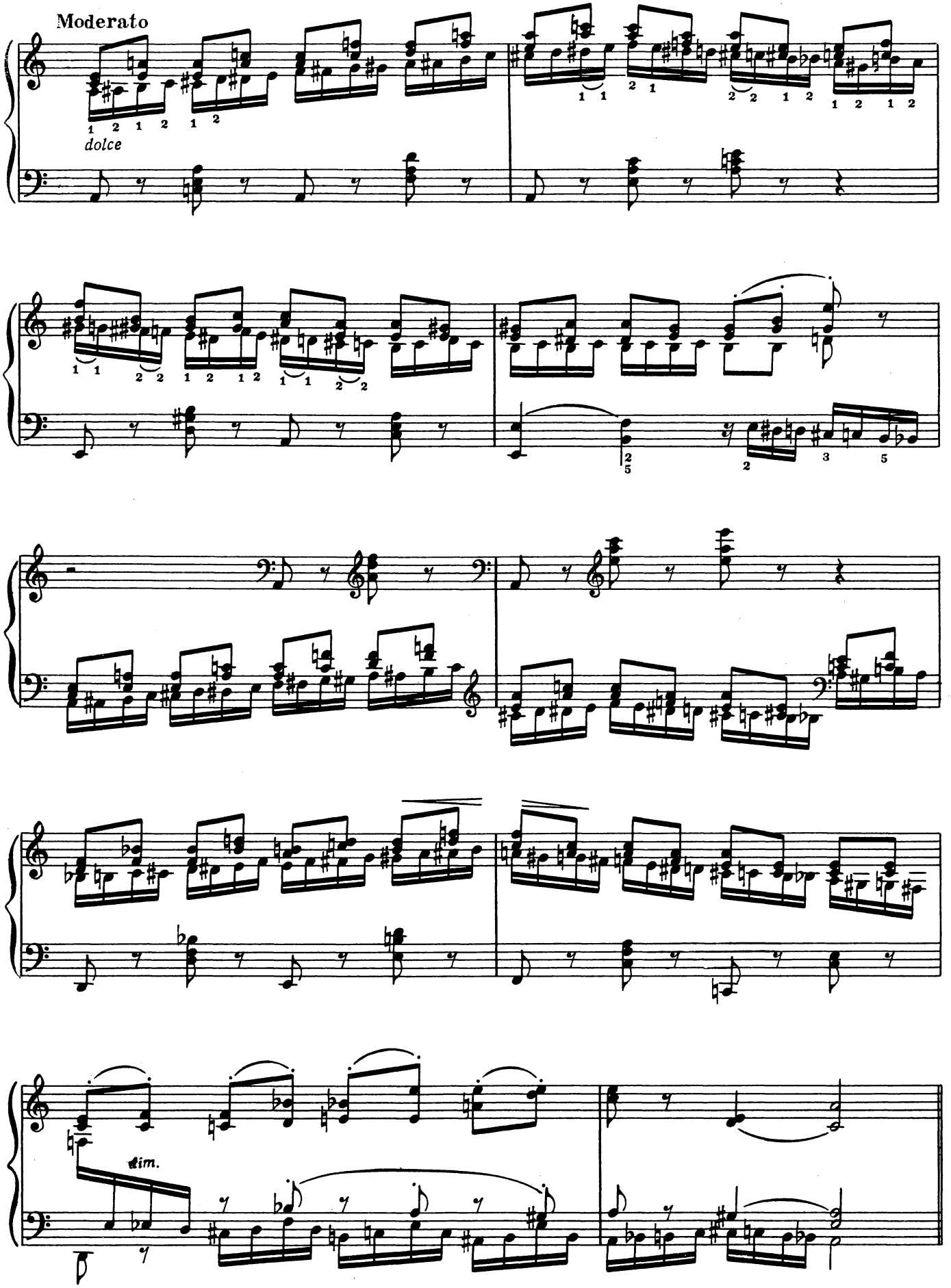
VARIANTEN ZU ETÜDEN UND PRÄLUDIEN VON CHOPIN

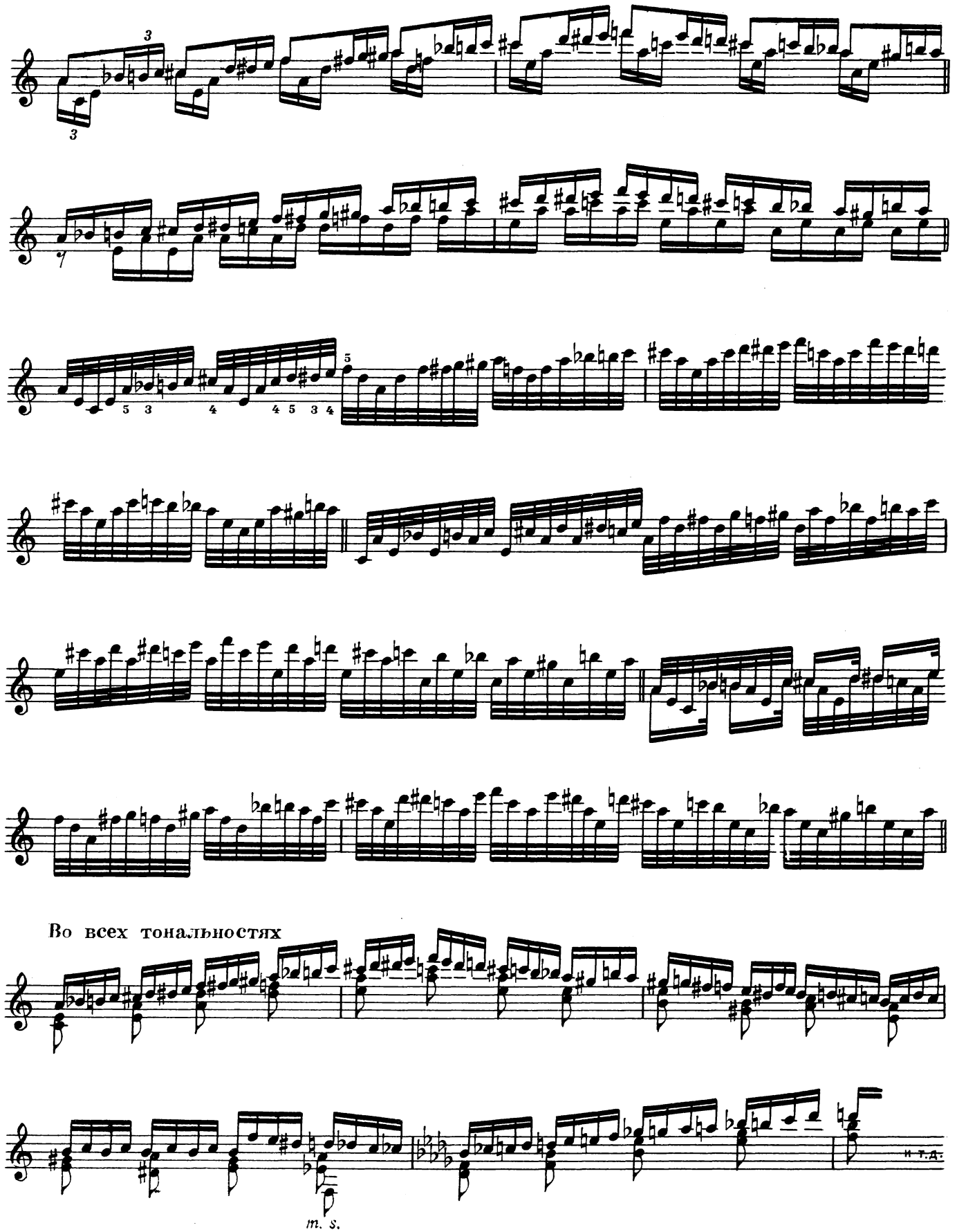
"Erst der Spiegel der Variante
vom Urbild zeigt das Interessante".

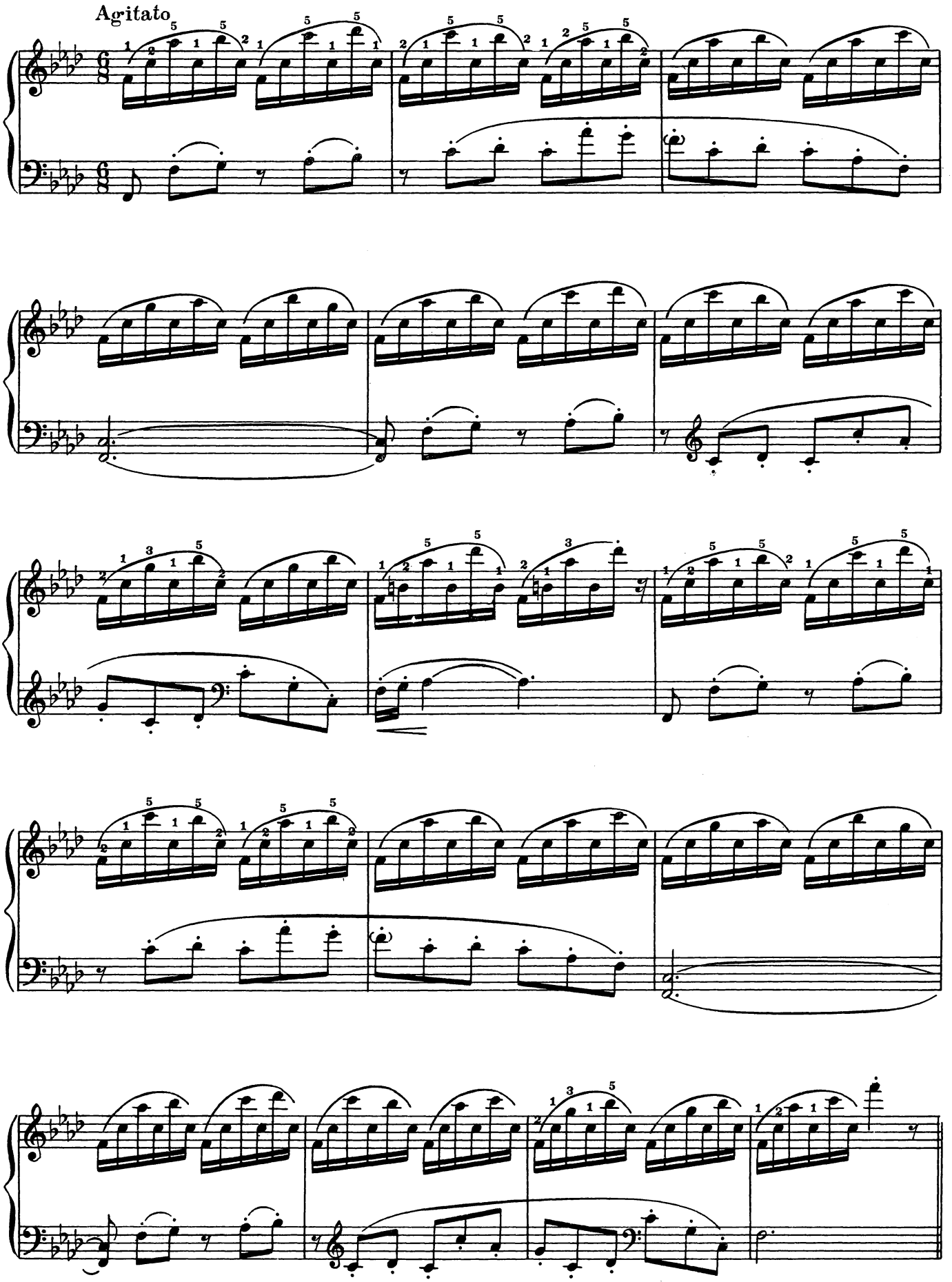
ВАРИАНТЫ К ЭТЮДАМ И ПРЕЛЮДИЯМ ШОПЕНА

«Лишь в зеркале вариантов первоначального
образа выявляется интересное».



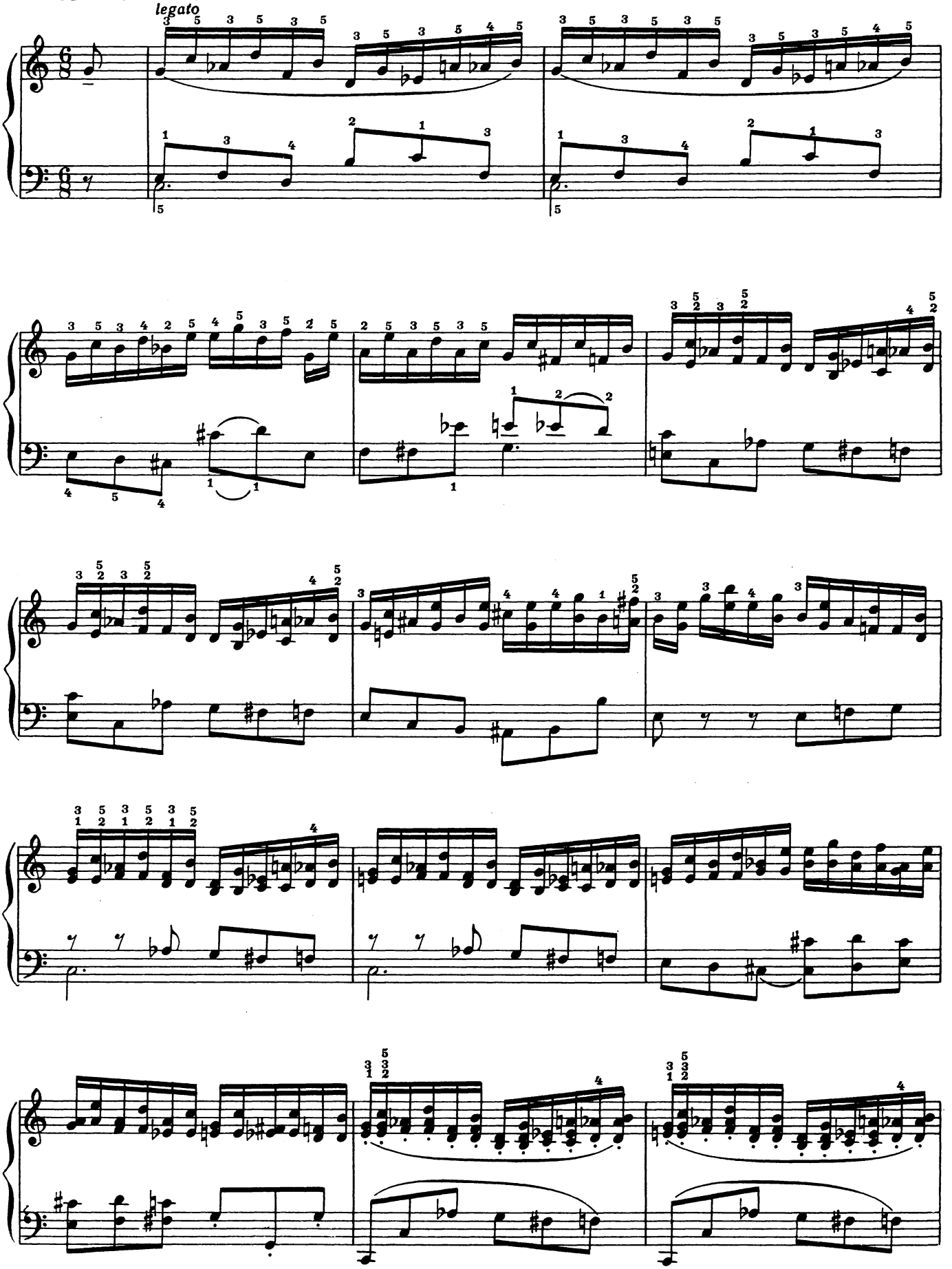

Moderato
dolce
dim.

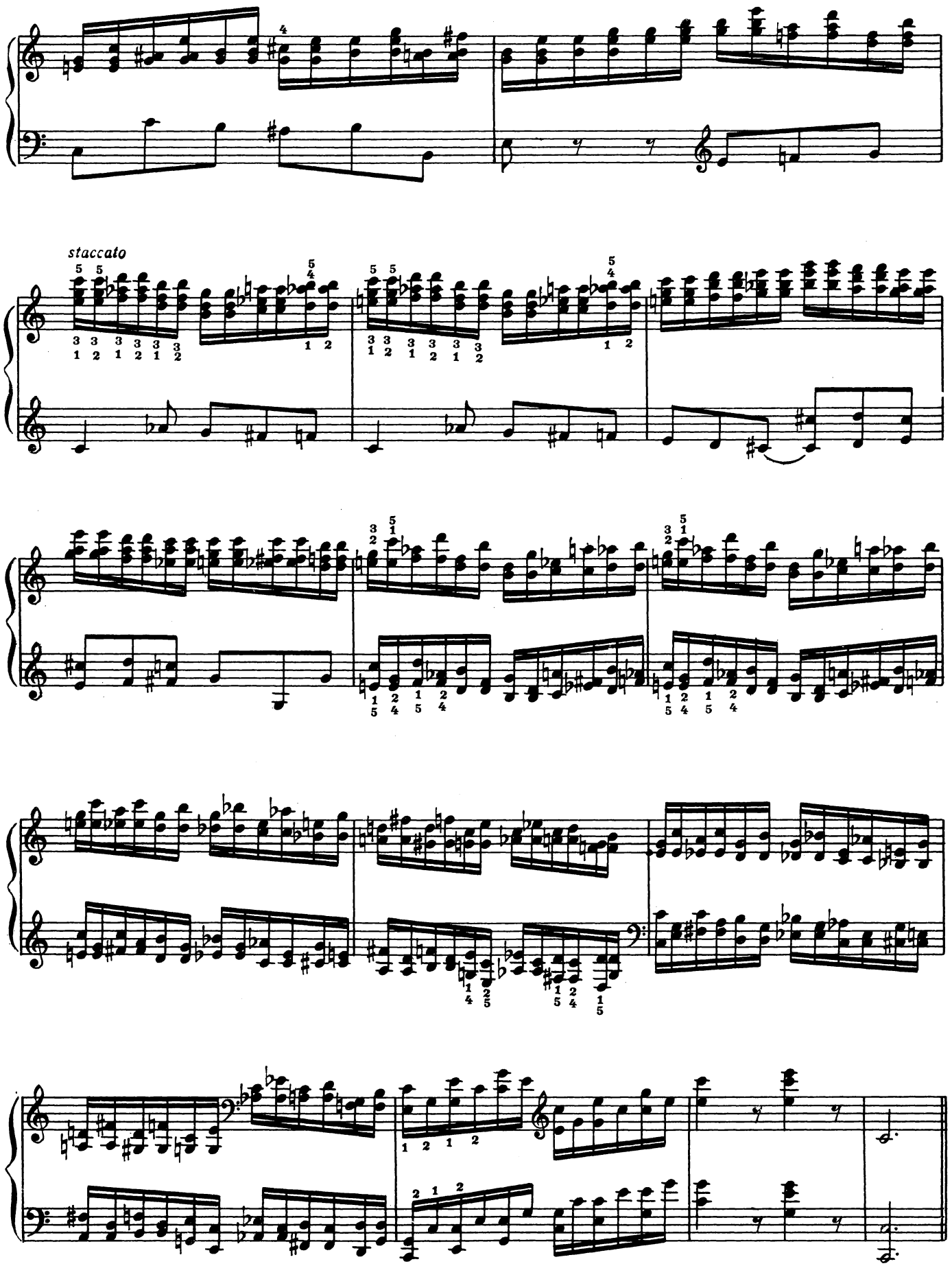

Во всех тональностях
и т. д.
m. s.

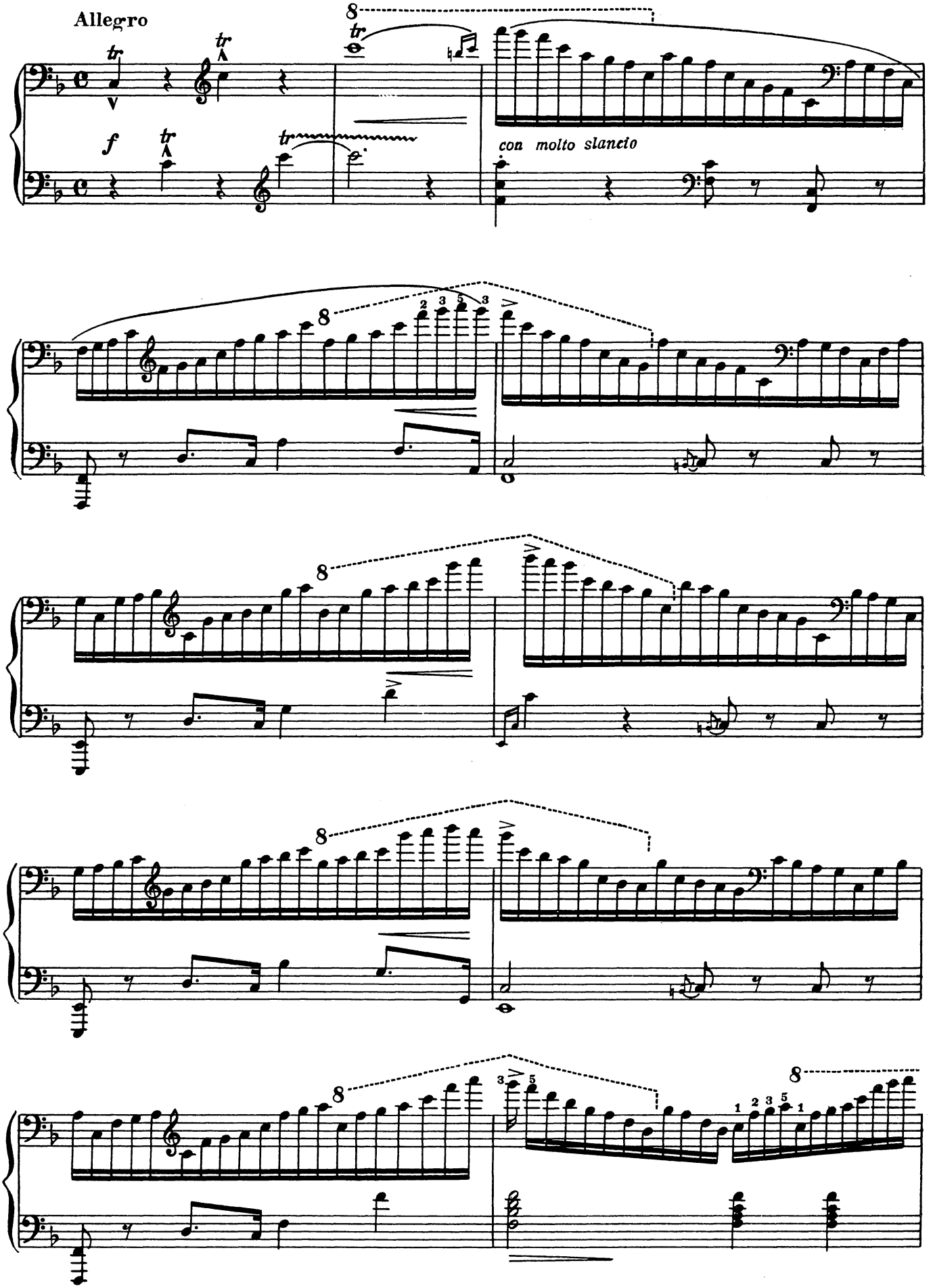

Agitato

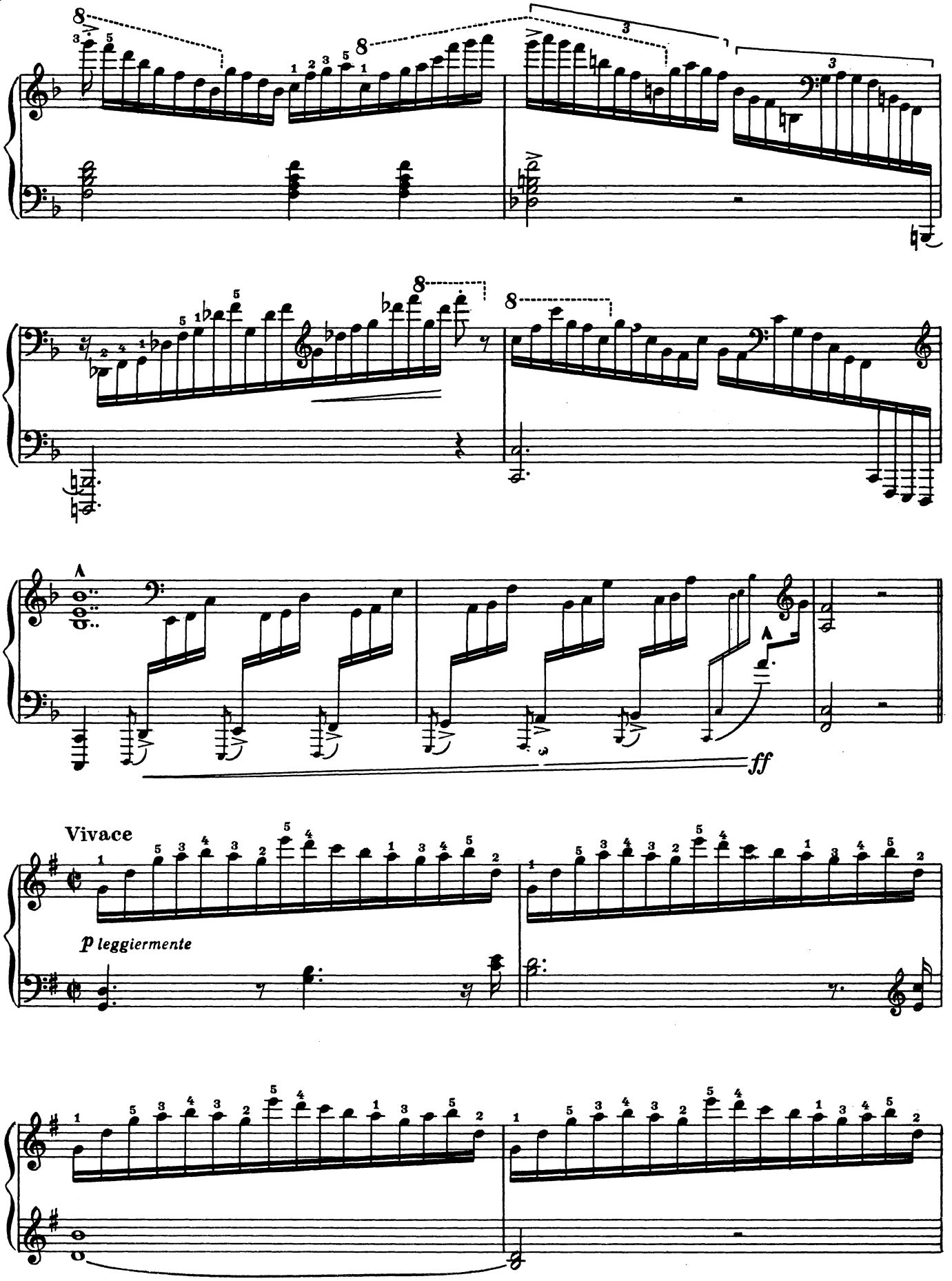
Moderato vivace

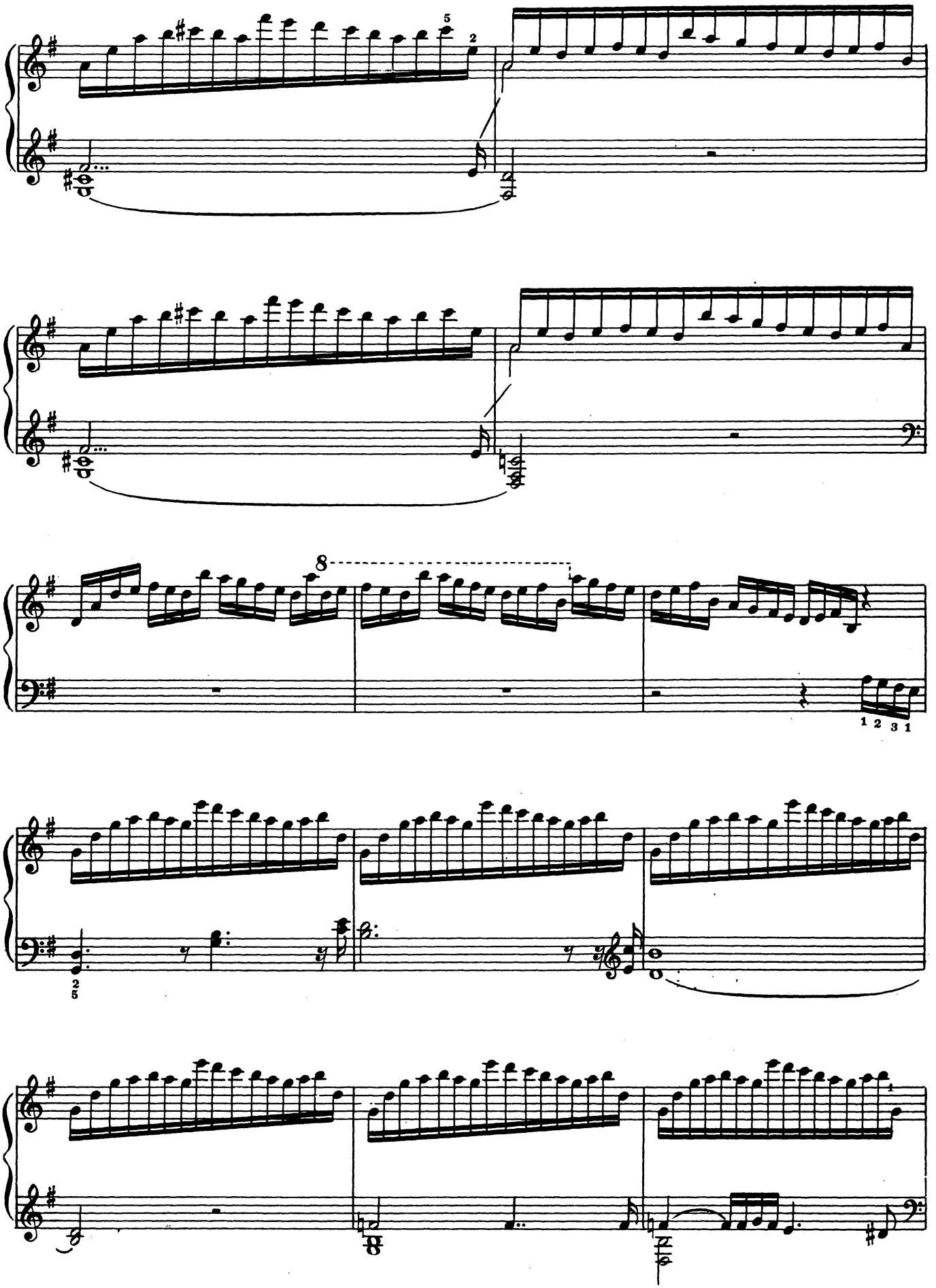
legato

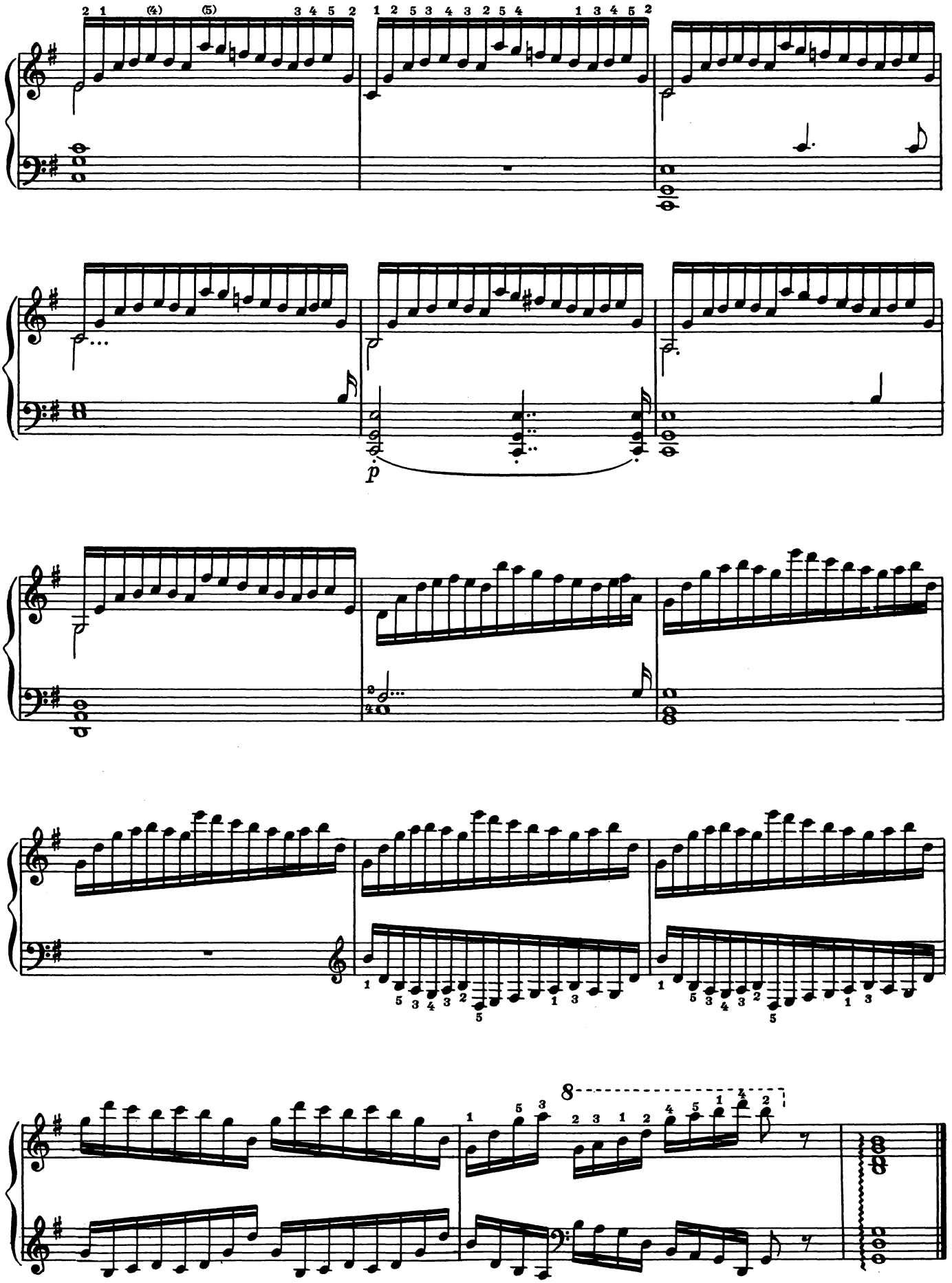



staccato


Allegro
con molto slancio


Vivace
p leggiermente
ff




p
8

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Как указывалось нами в статье «Ферруччо Бузони и его «Klavierübung», помещенной в первом выпуске настоящего издания (М., 1968), фортепианные упражнения Бузони занимают совершенно особое место среди методических пособий, предназначаемых для развития пианистической техники. Это — один из самых значительных и оригинальных трудов, созданных музыкантами-пианистами в XX веке. В нем не только обобщены приемы игры самого Бузони, не только подытожен его личный исполнительский опыт, но и сделана смелая попытка по-своему суммировать достижения великих пианистов прошлого, в частности Листа.

Существенно важно — о чем мы также писали — что фортепианные упражнения создавались Бузони уже на склоне лет и далеко не сразу. Они выходили в свет отдельными частями, выпусками-тетрадями. Первая часть была закончена Бузони осенью 1917 года (согласно надписи в автографе: Zürich, 10 Oktober 1917) и вскоре, в 1918 году, опубликована у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге под названием «Шесть фортепианных упражнений и прелюдий» («Sechs Klavierübungen und Präludien»); последняя часть — пятая по счету — увидела свет лишь в 1922 году у тех же Брейткопфа и Гертеля под названием «Вариации, Perpetuum mobile и гаммы» («Variationen, Perpetuum mobile und Tonleitern»). Между этими крайними частями в свет на протяжении двух лет последовательно вышли вторая, третья и четвертая части упражнений — соответственно под названиями «Три фортепианные упражнения и прелюдии» («Drei Klavierübungen und Präludien»), «Стаккато», («Lo Staccato») и «Восемь этюдов Крамера» («Acht Etüden von Cramer»), причем четвертая часть представляла собой перепечатку — с незначительными поправками — издания, опубликованного Бузони в 1897 году в Берлине у Шлезингера (Роберта Линау) с посвящением «господину профессору Карлу Лютшу в Петербурге».

Несомненно, Бузони имел твердое намерение переиздать вышедшие в свет упражнения с дополнениями и изменениями в расположении составных частей. Во всяком случае, вскоре после его смерти «Фортепианные упражнения» были опубликованы уже в десяти книгах, соединенных в одном томе. В этом втором, ставшем посмертным, издании упражнения были значительно перегруппированы, переработаны, восполнены и приняли вид определенной стройной технической системы (см. «Klavierübung in zehn Büchern von Ferruccio Busoni. Zweite umgestaltete und bereicherte Ausgabe. Breitkopf und Härtel, Leipzig»). Первые пять книг посвящены основным формам фортепианной техники, начиная с гамм («Erstes Buch. Tonleitern») и производных форм от гамм («Zweites Buch. Von Tonleitern abgeleitete Formen») и кончая аккордами («Drittes Buch. Akkordischen»), быстрыми переносами, перебroской рук («Viertes Buch. A trois mains») и трелями («Fünftes Buch. Triller»). Последующие пять книг, с шестой по десятую, представляют собой, в сущности, серию пьес и этюдов, своего рода высшую школу фортепианной техники. Сюда входят специальные упражнения и этюды на игру staccato — non legato («Sechstes Buch. Lo Staccato»), восемь этюдов Крамера, обработанных Бузони («Siebentes Buch. Acht Etüden nach Cramer»), варианты к Шопену («Achtes Buch. Variationen und Varianten zu Chopin»), семь небольших пьес для развития навыков полифонической игры («Neuntes Buch. Sieben kürze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels»). И, наконец, как венец, завершающий весь сборник упражнений, — бессмертные этюды Листа по каприсам Паганини, переработанные Бузони в определенном, свойственном его техническому искусству, направлении.

Характерно, что Бузони в ряде случаев, как, например, в этюдах по Крамеру №№ 4, 5, 6 и 8, отказывается от некоторых вариантов и прибегает к более лаконичному и прозрачному стилю изложения. Его мысль постоянно работает не только в отношении накопления новых технических формул, но и в отношении их уточнения, более рационального отбора, приведения их к общему стилистическому знаменателю.

Таким образом, осмысленно воздвигнутый еще в первом издании остов упражнений превратился путем целесообразных перестроек и расширений в законченное сооружение, пленяющее нас глубиной и продуманностью конструктивного плана.

Не случайно и само заглавие, которое придал Бузони своим упражнениям. Он назвал их не «Klavierübungen», то есть не «фортепианными упражнениями», а «Klavierübung», что в буквальном переводе означает «Упражнение на клавире», «Упражнение на фортепиано» (или «Фортепианное

упражнение»), а в свободном, но точном по смыслу переводе — «Путь к фортепианному мастерству». Вероятно, Бузони хотел тем самым восстановить прерванную на долгое время традицию Баха, который понимал слово «Klavierübung» отнюдь не в прозаическом «школьном» смысле, а как «путь совершенствования», «путь учения», «путь приобретения мастерства», «путь к изучению художественной практики игры на клавире».

Первый выпуск настоящего издания упражнений Бузони открывался элементарными техническими формулами на «чередование позиций»,—с применением известного «пятипальцевого» аппликатурного принципа. Далее, как мы видели, шли специальные упражнения, необходимые для развития комплексной позиционной техники, в том числе приемы игры одним пальцем нескольких нот и как разновидность этих приемов — скольжение пальца с черной клавиши на белую в самых различных формах. Затем Бузони использовал отдельные технические формулы на «комплексное» распределение материала между двумя руками и на комплексное преодоление широких расстояний (формулы эти связаны чаще всего с определенными игровыми движениями, устойчивым положением запястья, собранным состоянием руки и обычно предполагают исполнение non legato). И, наконец, здесь же в пятой книге Бузони поместил упражнения на трели, причем во всевозможных комбинациях (характерны в этом отношении эпизоды «по Листу», представляющие собой варианты «Гондольеры» в ранней редакции и «Вальса» из оперы «Фауст» Гуно, и особенно Прелюдия a-moll Allegro, очень изобретательная и трудная).

Данный (второй) выпуск упражнений Бузони открывается шестой книгой, озаглавленной «Стаккато» («Lo Staccato»). Здесь содержатся упражнения и сопутствующие им фактурные варианты, наглядно свидетельствующие о том значении, которое придавал Бузони нонлегатной игре в общей системе фортепианной подготовки, и опять-таки — о его неизменном стремлении подкрепить свои технические рекомендации специально сделанными небольшими обработками, основанными на материале музыкально-художественных произведений. Мы находим среди них изобретательные и поучительные обработки по Моцарту (отрывок из «Дон Жуана» и жига), Мендельсону (отрывок из музыки к «Сну в летнюю ночь»), Бизе (отрывок из «Кармен») и Листу («Мефисто-вальс» и др.). В качестве возможного расширения технической работы Бузони, как и в предыдущей (пятой) книге, приводит здесь еще примеры из Вебера (Momento capriccioso), Шумана (Токката), Ант. Рубинштейна (Этюд C-dur), Моцарта-Листа (финал из фантазии «Дон Жуан»), Листа (Кампанелла, Большой хроматический галоп, Бравурная тарантелла), Алькана (Большой этюд № 13) и, наконец, из собственных произведений («Фуги-этюды» ор. 16, «Индейский дневник» № 2, «Turandots Frauengemach» и др.).

Немалую значимость в свете сказанного приобретают и обработки восьми этюдов Крамера, включенные Бузони в седьмую книгу упражнений. Не следует только считать, что они подготавливают к изучению оригинала, то есть самих этюдов Крамера. Их надо принимать такими, как они есть: они важны и как варианты сами по себе и как варианты, обеспечивающие овладение определенными техническими приемами, «техническими ключами». Четыре обработки предназначены для игры legato, четыре — для изучения non legato (включая и репетиции); в первом издании упражнений это, кстати, отражено в соответствующих подзаголовках.

Далее в книге восьмой — содержатся технические фактурные варианты к Шопену, сконструированные на материале прелюдий c-moll (девять вариаций) и G-dur (один вариант), а также на материале этюдов ор. 10 — № 1 C-dur, № 2 a-moll, № 7 C-dur, № 8 F-dur и № 9 f-moll. Ключом к пониманию этих вариантов, да и вообще всей технической системы Бузони, может служить эпиграф, помещенный Бузони перед вариантами к этюдам: «Лишь в зеркале вариантов первоначального образа выявляется интересное» («Erst der Spiegel der Variante vom Urbild zeigt das Interessante»).

Девятая книга упражнений, которая будет опубликована в следующем (третьем) выпуске, посвящена проблеме полифонической игры на фортепиано, причем она раскрывает эту проблему по меньшей мере с двух сторон: во-первых, со стороны ведения различных голосов и инструментовки, а во-вторых, со стороны применения педали (в частности, третьей педали, введенной фортепианной фирмой Стенвей). Завершается книга оригинальным Perpetuum mobile, построенном на материале второй части Концертино Бузони.

И, наконец, в десятой книге, также публикуемой в третьем выпуске, Бузони помещает все шесть своих обработок этюдов по Паганини, сделанных им в развитие содержащихся в предшествующих книгах технических рекомендаций. Добавлением к указанным обработкам служит «Интродукция и каприччио» («Introduzione e Capriccio») Паганини, снабженные Бузони еще подзаголовком «Paganinesco».

Характерно, что Бузони намечая для работы те или иные технические формулы, эпизоды и этюды, предостерегает молодого пианиста от чисто формального подхода к ним и подчеркивает важность их полноценного художественного воплощения. Решительно возражает он также против небрежной безответственной игры и несистематичности (непоследовательности) в занятиях.

В упомянутой выше статье нами были разобраны основные «рабочие правила» Бузони, а также его взгляды на природу и особенности фортепианной техники. Все они имеют непосредственное отношение к изучению помещенных в настоящем выпуске технических упражнений. И каждый, приступающий к изучению этих упражнений, должен с ними внимательно ознакомиться.

К сказанному остается лишь добавить, что труд Бузони не следует рассматривать, как написанное в традиционном духе учебное пособие, одинаково пригодное во всех случаях. Это — скорее руководство, дающее путеводную нить в преодолении технических препятствий, единственное в своем роде наставление с позиций определенного, присущего Бузони исполнительского стиля.

Я. Мильштейн

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3
Предисловие к шестой книге 5
Книга шестая. Стаккато 6
Книга седьмая 34
Книга восьмая. Вариации и варианты к Шопену . 67
Я. Мильштейн. Послесловие 94

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ
ПУТЬ К ФОРТЕПИАННОМУ МАСТЕРСТВУ
Выпуск второй

Редактор *Н. Копчевский* Лит. редактор *Л. Онегина*
Техн. редакторы *С. Белоглазова, С. Буданова* Корректор *А. Барискин*

Подписано к печати 7/V-73 г. Форм. бум. 60×90 1/8. Печ. л. 12,0. (Усл. п. л. 12,0). Уч.-изд. л. 12,0. Тираж 16 000 экз. Изд. № 7835. Т. п. № 462—73 г. Зак. 2523. Цена 1 р. 18 к. Бумага № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 17 «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 113093, ул. Щипок, 18.

Б 0941—323 / 026(01)—73 462—73