

МАРГАРИТА ЛОНГ

ФОРТЕПИАНО

ШКОЛА УПРАЖНЕНИЙ

*Вступительная статья и общая редакция
С. М. Хентовой*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ленинград
1963

ОГЛАВЛЕНИЕ

С. Хентова. Маргарита Лонг — пианистка и педагог	3
Предисловие	10
<i>Глава I.</i> Упражнения с задержанными нотами. Упражнения для пяти пальцев. Упражнения для пяти пальцев с задержанными нотами. Репетиции. Трели. Мордент	11
<i>Глава II.</i> Двойные ноты	41
<i>Глава III.</i> Гаммы. Арпеджио	62
<i>Глава IV.</i> Развитие кисти. Октавы. Аккорды. Упражнения для переноса руки. Тремоло. Глиссандо	101

МАРГАРИТА ЛОНГ — ПИАНИСТКА И ПЕДАГОГ

В развитии современного фортепианного искусства велики заслуги выдающейся пианистки, педагога и общественного деятеля Маргариты Лонг.

Французская исполнительская культура XX века обязана ей сохранением классических устоев отечественной фортепианной школы, подъемом музыкального просвещения, пропагандой произведений национальных композиторов. Матерью французских пианистов называют Лонг в ее стране.

Долгая и яркая творческая жизнь сблизила Лонг с интереснейшими людьми, сделала участником значительных музыкальных событий, позволила оказать заметное воздействие на современную фортепианную педагогику и методическую мысль.

I

Маргарита-Шарлотта Лонг родилась в 1874 году в небольшом южном городе Ниме — одном из исторических центров Прованса. Богатые художественные традиции этой области Франции способствовали формированию многих талантливых артистов, писателей, художников.

Исполнительское дарование Лонг обнаружилось в раннем детстве. Десяти лет за исполнение Концерта ре-минор Моцарта она получила первую премию Нимской консерватории. Композитор Теодор Дюбуа, впоследствии возглавивший Парижскую консерваторию, настоял на переезде юной пианистки в Париж. Здесь ее образованием руководил Антуан Мармонтель-младший, сын и последователь знаменитого фортепианного педагога Антонина Мармонтеля — учителя Ж. Бизе, В. д'Энди, К. Дебюсси.

Антуан Мармонтель сумел чутко определить индивидуальные свойства Лонг как пианистки и музыканта. Всесторонне развивая ее мастерство, он акцентировал внимание на интерпретации сочинений Бетховена, Шопена и французской музыки второй половины XIX века. Мармонтель понял национальный стиль исполнения Лонг, его тесную связь с французской исполнительской традицией.

По рекомендации учителя молодая пианистка много работала над произведениями Сен-Санса, в частности над его Концертом

соль-минор, который ей довелось не раз играть в присутствии композитора. Она не осталась в стороне от фортепианных опытов Сезара Франка и его школы: для артистического дебюта в Париже были выбраны Симфонические вариации, позднее Лонг успешно играла Прелюдию, Хорал и Фугу Франка, Симфонию на тему горцев для фортепиано с оркестром В. д'Энди.

Окончив консерваторию, Лонг некоторое время продолжала занятия с Мармонтелем, изучала самостоятельно музыкальную литературу, поэзию, живопись. Широкий кругозор, ум, не скованный предрассудками и предубеждениями, помогли Лонг уже в эти годы проницательно оценить многие явления искусства, еще не получившие признания. Активный темперамент и творческая пытливость толкали ее к новому, неизвестному.

Париж, переживавший в конце века подъем музыкального движения, оказывался благодатной почвой для таких стремлений. Французские композиторы интенсивно работали в разных фортепианных жанрах. Создавалась литература богатая и разнообразная: концерты, фантазии, баллады, рапсодии (Сен-Санс, д'Энди, Форе, Лало, Кастильон), пьесы для двух фортепиано (Сен-Санс), миниатюры (Форе, Сен-Санс, ранние Дебюсси, Равель), вариации и другие циклические формы (Франк). На характер фортепианной литературы влияли и старое классическое наследие, и новые веяния — не только музыки — живописи, поэзии: картины Моне, Сезанна, Ренуара, стихи Бодлера, Малларме. Происходил процесс кристаллизации стиля, постепенно определялось национальное своеобразие французского фортепианного творчества.

Естественно, опыты нуждались в проверке. Сочинения ждали интерпретаторов. Как всегда и всюду в периоды подъема инструментального творчества, так и во Франции в конце XIX века нарезвала потребность в пианистах, способных, быть может даже до некоторой степени ограничив себя национальными рамками, посвятить свои силы развитию отечественной фортепианной музыки.

Лонг как исполнительница завершала свое формирование в период, когда эта потребность стала особенно очевидной. Перед пианистами в сфере интерпретации отечественной музыки открывались широкие перспективы.

Решающее влияние на исполнительский облик Лонг оказало творчество трех французских композиторов: Форе, Равеля и Дебюсси.

Пропаганду сочинений Форе — композитора тогда малоизвестного — Лонг начала в 1902 году. Блистательной трактовкой Четвертого и Шестого ноктурнов, Шестой баркаролы и, в особенности, Баллады для фортепиано с оркестром, которую пианистка впервые сыграла в 1906 году, ей удалось доказать, что произведения Форе самобытны, оригинальны, что для фортепиано «он пишет музыку удивительно пианистичную, равную по интересу и значимости музыке своих предшественников».¹ На материале музыки Форе выявились привлекательные индивидуальные черты пианизма Лонг: грация и изысканность, благородство вкуса, ясность и гибкость. Каждое намерение пианистки осуществляла с законченным совершенством. Душевное равновесие и чувство пропорций умеряли проявления темперамента. Ощущение импровизационности достигалось обдуманными звуковыми и темповыми соотношениями. Избегая патетики и преувеличений, Лонг облекала свои чувства в стройную форму. Для ее индивидуального «почерка» становилась все более характерной тонкая мотивная артикуляция, которая достигалась мельчайшими ритмо-динамическими нюансами, искусство легато, мягкая «бархатная» звучность, мастерское использование акцентировок, пауз.

В 1910 году Лонг познакомилась с Морисом Равелем. Увлеченная его творчеством, Лонг выступила с исполнением Сонатины, «Игры воды», «Отражений», «Призраков ночи», ее ученики впервые исполнили «Сказки матушки-гусыни», пять пьес для фортепиано в 4 руки по мотивам французских сказок. Пианизм Лонг оказался близким музыке Равеля, занявшей с тех пор едва ли не центральное место в репертуаре артистки.

Первое десятилетие века — период расцвета исполнительской деятельности Лонг, успешно концертирующей во Франции и других странах. Рубеж этого периода совпал с началом первой мировой войны.

Ужас войны, крушение многих жизненных идеалов, личное горе — гибель на фронте мужа, талантливого французского музыканта Жозефа де Марлиаф, привели Лонг к решению отказаться от концертной деятельности. Подавленная трагическими событиями, пианистка обрекла себя на самоизоляцию. Три года она не прикасалась к фортепиано.

Преодолеть тяжелый кризис — творческий и духовный — помог ей Дебюсси.

Летом 1917 года, поселившись вместе с семьей Дебюсси в курортном городке Сен-Жан-де-Люс, Лонг начала разучивать под руководством композитора его сочинения. В общении с Дебюсси

¹ M. Long. Sous l'invocation de Faugé. Статья в брошюре серии „Les gravures illustres“. Paris, 1958, p. 1.

были разрешены многие проблемы и сомнения, связанные с подходом к импрессионистской литературе. Сам Дебюсси придавал этим встречам большое значение: «После меня останется тот, кто будет знать, чего я хочу».¹

Осенью 1917 года Лонг впервые исполнила часть этюдов Дебюсси (сложные арпеджио, противоположное движение, для пяти пальцев), а спустя год — его Фантазию для фортепиано с оркестром. Тогда же Лонг впервые сыграла сюиту Равеля «Гробница Куперена» с заключительной Токкатой, посвященной памяти героя — музыканта Ж. де Марлиаф.

Токката имела особенно большой успех и с тех пор стала одним из популярных сочинений фортепианной литературы.

Возвратившись к концертной деятельности, Лонг как исполнительница посвятила себя почти исключительно распространению современной фортепианной музыки. Утвердилась ее роль в становлении исполнительского стиля импрессионистов. Опираясь на общение с Дебюсси и глубокое изучение его творчества, Лонг выдвинула ряд принципов специфической дебюссийской техники.² Она стала зачинателем важнейшей исполнительской традиции, сложившейся во Франции в начале XX века, крупнейшим авторитетом в области интерпретации современной музыки.

В 1932 году Лонг совместно с Морисом Равелем совершила большое путешествие по странам Европы, повсюду впервые исполняя его Концерт Соль-мажор. Это сочинение композитор посвятил М. Лонг. В знак признательности и творческой дружбы для Лонг написали фортепианные пьесы Форе, Мартину, Самазэй, Мийо, Пулленк, Орик.³ Пианистка с полным правом утверждала впоследствии: «Есть ли современные авторы, которых я не играла? Сколько новых сочинений впервые прозвучало в моем исполнении!»⁴

Колоссальная энергия позволила Лонг проявить себя во многих сферах музыкальной и общественной деятельности. Стремясь демократизировать музыкальное образование, улучшить воспитание молодых исполнителей, она совместно с великим французским скрипачом Жаком Тибо основала Музыкальную академию. Сюда, как и в Парижскую консерваторию, учиться у Лонг приезжают пианисты из разных стран. Некоторые ученики Лонг формируются в видных деятелей исполнительского искусства: во Франции — Жак

¹ M. Long. Au piano avec Claude Debussy. Paris, 1960, p. 69.

² Изложенные частично в книге: М. Лонг. За фортепиано с Дебюсси, эти принципы заслуживают специального рассмотрения, выходящего за рамки краткого предисловия. Анализ трактовки пианисткой произведений Дебюсси и Равеля содержится в книге: С. Хентова. «Маргарита Лонг», Музгиз, М., 1961.

³ Лонг посвящены, в частности, Экспромт соч. 9 Г. Форе, пьеса «Призрачные поезды» Б. Мартину, Концерт Д. Мийо, часть триptyха «Поэма о море» Г. Самазэя, два детских альбома французских композиторов, Вариации на имя Маргариты Лонг, написанные к 80-летию пианистки коллективно Мийо, Пулленком, Ориком, Даниэль-Лезюром, Дютийе, Франсе, Соре и Ривьером.

⁴ Цит. по книге: К. Blaikopf. Les grands virtuoses. Paris, 1955, p. 227.

Феврие, Жан Доэн, Жан Берар, Люсьена Декав, Алина ван Баренцен, Самсон Франсуа, в Голландии — Даниэль Вейенберг, в Греции — Вассо Деветци, в Португалии — Сикейра-Коста. Профессора Парижской консерватории Феврие и Доэн, помимо педагогики, привлекают внимание талантливой интерпретацией сочинений Форе, Равеля. Феврие пропагандирует и русскую музыку: «Картинки с выставки» Мусоргского, Вариации Глазунова, пьесы Чайковского.¹ Люсьена Декав готовила программы из сочинений Прокофьева, пользуясь советами композитора.

Школа Лонг как определенное художественное направление приобрела в 30—40-е годы значительный вес и в Европе, и в Латинской Америке, куда Лонг неоднократно выезжала для концертов и педагогических консультаций. Плодотворным оказалось влияние Лонг на фортепианный репертуар, характер его трактовки, на уровень фортепианной педагогики. Но, быть может, еще важнее для французской культуры было растущее воздействие на молодое поколение этического облика пианистки.

В трагический для истории страны период фашистской оккупации стойкость и патриотизм Лонг снискали ей непрекаемый моральный авторитет — с этих пор ее часто называют музыкальной совестью Франции.

Когда захватчики вошли в Париж, старейшая французская пианистка в знак протesta покинула Парижскую консерваторию, в которой преподавала больше трех десятилетий. В эту, вторую мировую войну протест Лонг не был пассивным. Вместе с Жаком Тибо она организовала национальный конкурс пианистов и скрипачей. Его восприняли как вызов захватчикам. «Это был смелый призыв к молодежи сохранить наши духовные ценности наперекор жестокой стихии», — отмечал впоследствии французский журнал «La Revue musicale».²

После освобождения Франции конкурсы имени Лонг и Тибо стали международными. Советские исполнители участвуют в них с 1953 года, неизменно занимая первые места. Звания лауреатов парижских конкурсов удостоены пианисты Е. Малинин, Д. Башкиров, Г. Аксельрод, И. Жуков, М. Мдивани, А. Мищенко, А. Егоров; скрипачи Н. Школьникова, В. Пикайzen, Б. Гутников, Р. Соболевский, О. Пархоменко, Э. Грач, И. Политковский, В. Климов, Ж. Тер-Мергерян, В. Жук, З. Шихмурзаева, В. Данченко.

С годами крепнет и ширится творческое общение Лонг с советскими музыкантами. Искусство Гилельса, Оборина, Рихтера, Ойстраха, Когана, Ростроповича и других советских артистов — всех, кого Лонг довелось услышать в парижских концертных залах и на конкурсах, убеждает ее в определенной близости исполнительских школ СССР и Франции. Игра советских пианистов привлекает Лонг естественностью и законченностью, свежестью чувств, логи-

¹ Впоследствии Жак Феврие и Жан Берар принимали участие в работе Лонг над «Фортепиано» — Школой упражнений.

² Paul Léon. Le concours. — „La Revue musicale“, 1959, № 245, p. 8.

кой, пониманием стилей, техническим мастерством. В сущности, на склоне лет Маргарита Лонг находит в советском пианизме многое от исканий и смысла собственного творческого пути. Она не раз подчеркивала, что культурное сближение с Советским Союзом должно обогатить французское исполнительство, помочь преодолеть его отрицательные стороны: традиционность трактовок, склонность к внешней отделке в ущерб содержательности игры.

Для того чтобы изучить опыт советской музыкальной школы, Лонг весной 1955 года восьмидесятилетнем возрасте отправилась в Москву. Она знакомилась с работой Московской консерватории, рассказывала о французской музыке, выступила с концертом из произведений Форе и Равеля. В знак признания выдающихся заслуг Маргариты Лонг, почетного профессора Парижской консерватории, ей было присвоено и звание почетного профессора Московской консерватории имени П. И. Чайковского.

Возвратившись на родину, Лонг продолжает еще энергичнее действовать франко-советским культурным связям: активно пропагандирует достижения выдающихся советских фортепианных педагогов, организует концерты советских музыкантов.

С живейшим интересом Лонг следит за развитием советской науки, литературы, искусства. Успехи нашей страны радуют ее. Узнав о первом полете в космос, Лонг передает восторженное приветствие: «Я счастлива, что великая Россия добилась такого успеха. Это чудесно!».

Первый Международный конкурс имени Чайковского французская пианистка назвала музыкальной весной мира. В связи с посещением Франции главой Советского правительства Н. С. Хрущевым М. Лонг заявила: «То, что делает господин Хрущев, помогает сближению людей, а сближение людей — залог дружбы между народами... Я считаю, что Хрущев делает великое дело, это большой ум, он уже многое добился, и я хочу, чтобы впереди у него было еще больше удач».

Любовь советских людей Маргарита Лонг считает одной из драгоценнейших наград своей долгой творческой жизни. В письме к автору этих строк Лонг писала: «Тесные узы дружбы соединяют меня с музыкантами Франции и СССР. Я счастлива сказать о глубокой привязанности, которую я питают к советским артистам, и о моей благодарности за все знаки симпатии, которые мне оказывает Ваша страна».

II

Шестьдесят пять лет Маргарита Лонг преподавала фортепианную игру: почти полвека в Парижской консерватории, последние двадцать лет одновременно в Академии своего имени. По праву как в исполнительстве, так и в педагогике Лонг считается сейчас истинным хранителем французской фортепианной традиции. Четвертой стоит она в славной педагогической «цепочке» поколений:

Пьер Циммерман, заснаватель французской фортепианной педагогики, передал свой клас в 1842 году Антонину Мармонтелю, котрый уступил место своему ученику Луи Дьемеру, а с 1919 года, после смерти Дьемера, главой этого направления стала Маргарита Лонг.

Суть взглядов Лонг на технические приемы, изложенные в «Фортепиано», можно понять только в связи со спецификой французской фортепианной школы, с присущими ей достоинствами и недостатками. Сама Лонг точно и образно определяет эту специфику: «Столь отличающиеся друг от друга пианисты, как Планте, Дьемер, Пюньо, Рислер, Сен-Санс, Делаборд были объединены тайным родством техники и стиля, состоящим в ясности, гибкости, мере, изяществе и такте... Французская игра ясна, точна и свободна. Если иногда она находит больше удовольствия в грации, чем в силе, сохраняя равновесие и чувство пропорций, все же она не уступает никакой другой в глубине и эмоциональности. Если Франция — страна Декарта, а в живописи — Жана Фуке, она ведь в то же время страна Расина, Бодлера, Верлена, страны Шардена, Делакруа... Все эти великие художники одинаково заботились об изящной логике, но логика никогда не гасила у них пламя вдохновения и нюансы чувств...»¹

Итак, ясность, гибкость, изящество, чувство пропорций, логика и душевное равновесие — вот основы французского пианизма, сложившиеся в результате его исторического развития и обусловленные духом всего французского искусства. Отсюда вытекают и предпосылки техники, приемы формирования двигательного аппарата пианиста.

Для Лонг главное в технике — артикуляция, пальцевая «дикция», способность к ясному, осмысленному и выразительному произнесению музыкальной мысли. У пианиста должны быть «говорящие пальцы» и потому «статическое воспитание пяти пальцев кажется мне ключом, который открывает все двери техники», — пишет Лонг.

«Воспитание пальцев» в классе Лонг — не механический, а сложный психологический процесс. Рука человека идеально приспособлена для игры на фортепиано. Сама природа развила силу пальцев, придала каждому из них «индивидуальную физиономию», сделала руку устойчивой, а кончикам пальцев дала чувство осязания. «Пусть не делается насилий над рукой... Руку нужно развивать с пониманием ее естественного предрасположения», — говорит Лонг преподавателям.

Естественное предрасположение руки диктует этапы начальной технической работы. Первый этап — независимость пальцев. Цель: унифицировать силу и эластичность сильных и слабых пальцев, за-

ставлять их преодолевать одинаковые трудности. Средства: упражнения с задержанными нотами и для пяти пальцев, с которых и начинается «Фортепиано». Уже эти элементарные упражнения, являющиеся базой, фундаментом техники, вырабатывают элементы дикции пианиста — качества столь же важного, как дикция актера.

Только после тщательного овладения первоначальными упражнениями Лонг разрешает ученику перейти к изучению гамм. Таким образом, работа над гаммами и арпеджио отодвигается. Гаммы как бы завершают и обобщают значительный круг технических задач. «В то время как задержанные ноты и пятипалые упражнения укрепляют и освобождают пальцы, но не учат, собственно, играть на фортепиано, — пишет Лонг, — гаммы и арпеджио обучаают игре, давая пианисту его «словарь». Именно на этапе гамм ученик получает возможность на основе независимости пальцев выявить их «индивидуальное лицо», развить их индивидуальные особенности.

Большой палец, плотный и сильный, помогает перемещению руки вдоль клавиатуры. Высвобождается сила и формируется стабильность мизинца, особенно важного в аккордах и мелодических линиях. Безымянный помогает устойчивости всей руки. Третий и второй пальцы уравниваются по силе, причем указательный палец (а не третий, как считали Шопен и Лист) становится, по мнению Лонг, «рулем», управляющим рукой. «Овладевая тушече, — пишет Лонг, — рука инстинктивно избирает полезную точку опоры на указательный палец при содействии двух крайних пальцев — большого и мизинца». В этой «клешне» пианист прочно «держит звук», уверенно владеет им. Средний и безымянный пальцы завершают работу, но именно указательный и его два помощника обеспечивают прочность «хватки».

Особое значение Лонг придает подбору упражнений для второго пальца и сравнительно меньшее внимание уделяет подкладыванию большого пальца — навыку, о котором столь заботятся педагоги. Лонг считает, что тренировка указательного часто сама по себе решает все остальные проблемы, благотворно отражаясь на беглости и четкости всех других пальцев.

Касаясь координации движений, Лонг указывает, что в пальцевых упражнениях важна гибкость и подвижность кисти. Плечо и предплечье рассматриваются преимущественно как средства поддержки и перемещения кисти. Активную, а подчас даже преобладающую роль они играют лишь в «крупной технике» — аккордах, октавах, а также в скачках. Виды техники с активной ролью плеча и предплечья Лонг объединяет в одну завершающую главу «Фортепиано». Советы, содержащиеся здесь, предельно лаконичны. В аккордах главная задача — равенство и четкость удара всех пальцев. Октаавы Лонг обычно играет мягкой, эластичной кистью и крепкими пальцами, причем артикулирует, поднимая «собранную» ладонь и допуская преувеличение амплитуды колебаний

¹ Это и последующие высказывания М. Лонг заимствованы из ее предисловия к французскому изданию «Фортепиано» (Le piano de Marguerite Long. Editions Salabert, Paris.)

руки, которое дает «запас свободы» и полноту ощущений. Мягкость и эластичность кисти, обязательную для легких октав стаккато, пианистка считает полезной и в октавах *F* и *FF*. Здесь кисть облегчает правильное использование плеча и предплечья. Бравурность и сила октав достигаются ударом сверху.

В сущности, даже в крупной технике, признавая роль плеча и предплечья, Лонг отводит все-таки активную роль кисти и пальцам. Никогда не перестает она заботиться о пальцевой дикции. Кredo ее остается неизменным: «несмотря на все движения, атака пальца всегда должна быть индивидуализированной».

В начале «Фортепиано» пианист найдет десять простых, но важных советов относительно приемов и способов работы. К этим советам можно добавить существенное указание о скромном, осторожном пользовании вариантами. Лишь иногда Лонг применяет динамические варианты и перемены способов звукоизвлечения (легато на нон легато, и наоборот). Решительно отвергаются сложные ритмические варианты, особенно ломаные ритмы с обилием пунктированных нот. «Эти скачкообразные акценты,— говорит Лонг,— не только не приносят руке никакой пользы, но из-за толчков разрушают гармоническое равновесие, которое должна сохранять рука, порождают сухую игру и притупляют чувствительность уха. Важно не умножать ритмы, а обладать ритмом, что совсем не одно и то же».

В каждом отдельном случае отбор вариантов связан с характером и целью упражнения. Пятипалцевые упражнения Лонг, например, считает полезным играть легато, не поднимая высоко пальцы, но тщательно контролируя их независимость; упражнения с задержанными нотами целесообразней исполнять стаккато, нон легато и т. д.

Во всех случаях главным остается строгое требование самоконтроля: «Строгое ухо всегда было, будет и остается лучшим, самым надежным воспитателем руки».

III

«Фортепиано» Маргариты Лонг не является Школой упражнений, открывающей какие-либо новые истины фортепианной игры. Источники этого пособия обнаружить нетрудно. История фортепианного искусства знает различные типы технических сборников. Одни создавались выдающимися фортепианными композиторами (например, Брамсон) и неизбежно отражали стиль, манеру, технические приемы и весь склад их мышления.

Существует немало школ, разрабатывающих с предельной тщательностью какой-либо один вид техники. Пианист, овладевающий двойными нотами, не может, например, не воспользоваться Школой двойных нот Морица Мошковского — энциклопедией терций, кварт, квинт и т. д. И, наконец, наиболее распространены по-

собия, пытающиеся охватить все виды техники, представляющие последовательный элементарный перечень технических формул и приемов. Авторами их, как правило, являются опытные и талантливые педагоги-практики.

Большинство школ, выпущенных в XIX и начале XX века, разрабатывают преимущественно технику пальцев и основываются на их исключительной роли в фортепианной игре. «Фортепиано» Маргариты Лонг примыкает к таким техническим сборникам, в первую очередь к сборникам упражнений французских фортепианых педагогов Шарля Берио (сына знаменитого скрипача Берио) и Луи Дьемера. Внимание, уделяемое Лонг некоторым специальным приемам (гаммам «броском», глиссандо, пассажам чередующимися руками), связано с французской фортепианной литературой XX века (Форе, Дебюсси, Равель, Мийо, Самазэй), в которой эти приемы получают широкое развитие. Кроме того, в «Фортепиано», как и во всей педагогике Лонг, немало совпадений с методическими положениями французских клавесинистов, в частности Ф. Куперена, изложенными в «Искусстве игры на клавесине».¹ В трактовке проблемы независимости пальцев и роли каждого из них Лонг, до известной степени полемизируя с Шопеном и Листом, все же исходит из их общей установки о важности выявления «индивидуальной физиономии» пальцев.

В «Фортепиано» Лонг не раз подчеркивает свою верность традициям. Психологически чрезвычайно любопытно сочетание в одном лице пропагандистки самой смелой современной фортепианной литературы с охранительницей классических устоев фортепианной техники. Насколько воинственно защищает Лонг новое в литературе, настолько же последовательно она защищает традиции в педагогике, причем свои убеждения пианистка аргументирует с глубоким пониманием эволюции фортепианного искусства.

Лонг формировалась как педагог в период увлечения многими методическими новшествами. В 1905 году в Лейпциге вышла книга Рудольфа Брейтгаута «Естественная фортепианская техника», провозгласившая новую методику развития техники, в которой пальцевые движения имели вспомогательное значение. В том же году немецкий врач Фридрих Штейнгаузен в труде «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры и преобразование этой техники» обосновывает свою теорию двигательной тренировки пианиста.

Во всех подобных трудах принципы пальцевой техники, на которых воспитывалась Лонг, подвергались резкой критике. Наступало время увлечения «весовым способом» игры на фортепиано. Центр внимания пианистов перемещался на пассивные движения

¹ Куперен, например, рекомендует беззвучную смену пальцев на одной клaviше, что придает игре связность. У Лонг подмена — один из основных аппликатурных приемов. Купереновские принципы артикуляции, легато, мотивной аппликатуры также повторяются в педагогике Лонг.

плеча, предплечья, на дуговые движения всей руки. Иерархия техники приобретала совсем иной вид: у Брейтгаупта, например, в перечне технических формул пальцевая техника отошла на последнее, десятое место.

В Германии идеи новой школы распространились в начале века, во Франции — позднее: книга Брейтгаупта, например, была переведена на французский язык лишь в 1923 году. Вот почему во Франции борьба различных направлений фортепианной педагогики приобрела особенно острый характер не в первое десятилетие века, как было в Германии, а в 30-е и даже в 40-е годы (когда Лонг начала работу над «Фортепиано»). Борьба, касавшаяся технических установок, усложнялась своеобразием художественных тенденций, развившихся во французском исполнительском искусстве. Национальная фортепианская школа, цельная на первых этапах существования, теперь разделилась на ряд небольших школ, претендовавших на самостоятельное значение. Появилось много разных, часто полярных по своим творческим позициям художников. В 1928 году началась интенсивная пианистическая деятельность Альфреда Корто с его поисками новых, оригинальных средств и приемов выразительности. Вальтер Гизекинг, воспитанный в Германии, но избравший своей второй родиной Францию, смело переосмысливал установившиеся традиции интерпретации сочинений Дебюсси. Молодые Робер Казадезюс, Владо Перлемутер колебались между увлечением романтической музыкой и опытами Мийо, Пуленка.

Сотни эпигонов доводили до крайности яркие, хотя и противоречивые искания талантливых художников. Оригинальность порой прикрывала недостаток мастерства, всегда отличавшего французское искусство. Как и в других странах, во Франции основной критический упор касался статической техники: целесообразность специальных пальцевых упражнений, культивировавшихся в школах Циммермана — Мармонтеля — Дьемера, подвергалась сомнению. Ссылались при этом не только на методические веяния, но и на особенности французской литературы XX века, в первую очередь — на сочинения Дебюсси, требовавшие специфических технических приемов.

Растерянность охватила часть французских педагогов, воспитанных Мармонтелем, Дьемером, а теперь неумело и неловко пытавшихся идти «в ногу со временем».

В этот сложный период, когда критическое отношение к традициям стало модой, смелость, быть может, заключалась не в том, чтобы распространять новое, а в том, чтобы защитить старое, отстоять классические ценности.

Однако Лонг с ее проницательным умом отнюдь не была противником всех и всяких методических новшеств. Нет, она лишь была, и сейчас убеждена в том, что статическая техника соответствует духу французского исполнительства и литературы: «...забота о том, чтобы выговаривать все ноты наподобие оратора или певца,

является характерной чертой французской фортепианной техники, которая прежде всего ищет ясности и отчетливости способов выражения». Лонг также всячески предостерегала и предостерегает от крайностей и преувеличений в оценке нового. «Мое исповедание веры небесполезно в эпоху, когда о пальцевых упражнениях часто говорят с пренебрежением, и слепота некоторых школ замедляет или парализует молодые дарования. Мне кажется необходимым сказать, даже если для этого нужно мужество, что совсем неплохо играть на фортепиано пальцами... Та же клавиатура, когда ее ласкают «радиоактивные» пальцы или инертные фаланги, освещается или гаснет. Концы наших рук — кисть, пальцы — не только мышечный механизм, но чудесные органы чувств, одаренные собственными ощущениями, я хотела бы даже сказать — даром творчества...»

Время доказало правоту Лонг. Увлечения миновали, а опыт, накопленный поколениями, продолжал оставаться надежной базой достижений французской фортепианной школы.

В «Фортепиано» бесполезно искать полное изложение методических принципов Лонг. Название работы шире ее содержания. «Фортепиано» излагает упражнения «элементарного словаря» пианиста, то есть основы техники.¹

Достоинство сборника — в тщательности и последовательности разработки «элементарного словаря». Никакие, даже мелкие двигательные трудности, встречающиеся в фортепианной литературе, не ускользают от внимания автора. Во всем, что Лонг предлагает и говорит учащемуся, чувствуется педагогическая зоркость, глубокое знание дела и, главное, любовь и требовательность к мастерству, к подлинному фортепианному ремеслу в его самом высоком смысле. Ценность упражнений увеличивается благодаря пояснениям. Они кратки, но метки, всегда фиксируют внимание на главной трудности и самом целесообразном способе ее преодоления.

Великий педагог Лонг энтузиаст простым и ясным истин. Лаконизм и простота упражнений делают их доступными пианистам разной подвижности — от начинающего учащегося до концерттирующего артиста. Все, без сомнения, смогут найти здесь для себя полезное, ибо, каких бы эстетических возврений ни придерживался современный пианист, он не может пройти мимо подобного рода пособий, являющихся если не основой, то, во всяком случае, важнейшим элементом формирования пианиста.

Методическая фортепианская литература на русском языке об-

¹ Фортепианская же техника в целом, как известно, понятие весьма обширное. По определению Лонг, «Техника — это туша, искусство аппликатуры, передали, знание общих правил фразировки, это обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведения, которое он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: техника — это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство».

ширина. Однако сборники, подобные «Фортепиано» Лонг, нашими музыкальными издательствами выпускаются редко. Потребность в них назрела. Этим и вызван выбор «Фортепиано» — одного из практических современных пособий.

Уровень советской фортепианной культуры, высокое развитие методической мысли в области фортепианного обучения позволяют надеяться, что пианисты и педагоги сумеют критически отобрать из «Фортепиано» лучшее, полезное и соответствующее индивидуальности учащегося. Сама Лонг начинает упражнения справедливым пожеланием: «Каждый пианист, учитывая уровень своих технических навыков, может по собственному усмотрению выбрать из сборника любые задания. Вовсе не обязательно проигрывать все упражнения в указанном порядке...»

В «Фортепиано» Лонг больше четырехсот примеров. Издательские соображения вызвали необходимость значительных по объему сокращений. Они коснулись главным образом: а) второстепенных вариантов; б) однотипных упражнений для левой руки, которые пианисты могут без труда сконструировать на основе упражнений для правой; в) сходных формул и вариантов, подчас уводящих внимание исполнителя от главной, основной технической задачи;

г) некоторых упражнений, заимствованных из сборников Таузига, Брамса и других авторов.

Эти сокращения одновременно упростили пользование сборником, сделали его доступным наиболее широкому кругу музыкантов и любителей фортепианной игры. Упрощено изложение некоторых упражнений с излишними буквенными формулами.

В настоящем издании опущено одно из предисловий Лонг, касающееся в основном общих творческих вопросов. Частично материал предисловия повторяется в комментариях Лонг к разделам «Фортепиано», частично он цитируется в этой статье. Полное изложение предисловия будет опубликовано в сборнике статей выдающихся фортепианных педагогов современности, подготавливаемом к печати. Сокращения и изменения в настоящем издании предприняты с ведома автора.

Перевод французского текста выполнен старейшим педагогом школы-десятилетки при Ленинградской консерватории М. Л. Авербух.

Последовательная нумерация упражнений, а также примечания к основному тексту принадлежат редактору.

С. ХЕНТОВА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый сборник не является первоначальной фортепианной школой.

Это собрание упражнений. Каждый пианист, учитывая уровень своих технических навыков, может по собственному усмотрению выбрать из сборника любые задания. Вовсе не обязательно проигрывать все упражнения в указанном порядке.

Для развития аппарата недостаточно играть по многу часов упражнения. Необходимо беречь силы для остальной работы. Известно искушение заниматься тем, что знаешь и что лучше выходит. Сумейте этому противостоять, иначе вы не добьетесь успеха. Заметьте, что устранение одного пробела техники помогает устранению всех других пробелов. Знайте свои слабые стороны и наступайте на них решительно.

Те, кто, поиграв упражнения утром полчаса или даже час, думают, что с техникой покончено, ошибаются. Я не совсем даже уверена, нужно ли с упражнений начинать свои ежедневные занятия. «Лечение» аппарата становится более эффективным, когда упражнения разумно распределяются в течение всего рабочего дня.

Прерывайте время от времени разучивание художественного произведения и возвращайтесь к преодолению определенных технических трудностей, — вы достигнете успеха быстрее и с меньшей затратой сил.

Не надейтесь на последующих страницах найти магические формулы.

За исключением некоторых новых упражнений и главным образом нескольких новых способов работы, сборник представляет собой последовательный перечень достижений больших мастеров фортепиано.

В сборнике содержатся образцы упражнений Брамса, Бузони, Листа, Таузига, Дьемера, Филиппа, Берио, Ганона, Куллака, Черни, Клементи, Мошковского.¹

Выпуская сборник, я понимаю, что в нем немало пробелов. У меня возникало желание расширить его, прибавив многие соблазнительные на первый взгляд примеры. Но так как, кроме уп-

¹ Основные источники, использованные М. Лонг в «Фортепиано»: И. Брамс. 51 упражнение; Ф. Бузони. Фортепианные упражнения; Ш. Берио. Механизм; К. Ганон. Пианист-виртуоз; Л. Дьемер. Упражнения; Т. Куллак. Начальное обучение. Школа октав; Ф. Лист. Технические упражнения; М. Мошковский. Школа двойных нот; Ж. Роже-Дюкас. Виртуозные упражнения; И. Филипп. Ежедневные упражнения; К. Черни. Первоначальный фортепианный учитель, соч. 599. Ежедневные упражнения, соч. 337. Школа техники, соч. 849, и др.

ражнений, развитию техники способствуют этюды, а также произведения, в которых технические трудности изложены в художественной форме, я предпочла не тратить время на дополнительные холодные формулы, плохо заменяющие живые музыкальные образы.

Моя работа может быть продолжена учеником или — еще лучше — педагогом, непосредственно руководящим его занятиями.

Изучая технические упражнения, учите следующие советы:

1. Высота посадки должна обеспечить горизонтальное положение руки.
2. Упражнения играются без педали.
3. Не напрягайте руку. Утомившись, отдохните или перемените тип упражнения.

4. При работе в медленном темпе *forte* или *piano* погружайте палец глубоко в клавишу.

5. Думайте не только об ударе пальцем, но и о его подъеме. Уметь снимать руку с клавиатуры так же важно, как и опускать ее. Первый навык является условием второго.

Для того, чтобы добиться легкости исполнения, полезно в начале работы преувеличивать четкость артикуляции.

Сила звука уменьшается при постепенном ускорении темпа.

6. Контролируйте ваши большой, второй пальцы и не опрокидывайте руку к мизинцу, чтобы последний сохранял способность к собственному удару.

7. Беспрерывно контролируйте гибкость руки. Она должна быть свободной от плеча до кисти. Не играйте с поднятыми «жесткими» плечами.

8. Работайте, постепенно ускоряя движение, но часто возвращаясь к медленному темпу.

9. Считайте! В упражнениях сильные доли являются точками опоры и исходными точками разбега пальцев. Акцентируйте! Четкость ритма способствует четкости пальцев.

10. Играйте упражнения выразительно! Слушайте себя!

Краткие предисловия и примечания к главам указывают способы разучивания упражнений. Отражая сущность нашей работы, эти указания дадут добросовестному музыканту повод для размышлений и, без сомнения, помогут ему овладеть секретом великих пианистов — умением работать!

Опыт, изложенный в «Фортепиано», проверен в занятиях с учащимися, приезжавшими ко мне из многих стран. Следуя простым советам, они достигали больших успехов.

ГЛАВА I

УПРАЖНЕНИЯ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ. РЕПЕТИЦИИ. ТРЕЛИ. МОРДЕНТ

У меня не было намерения вводить в «Фортепиано» методические новшества, но все же я не могла не задуматься над вопросом, каким материалом следует начать сборник — упражнениями с задержанными нотами или для пяти пальцев. Я разрешила проблему, включив те и другие в одну главу.

Сгруппированные таким образом упражнения в совокупности подготавливают руку к трудностям игры на фортепиано. Они укрепляют и освобождают руку, улучшают точность и чувствительность тuhe. Их нужно прорабатывать четким и мягким движением каждого пальца.

Это — гимнастика, различные элементы которой дополняют друг друга и часто переплетаются. Главное ее требование — гибкость руки и кисти.

К этой «шведской гимнастике» необходимо возвращаться всю жизнь. Она позволит перейти к другим пианистическим формулам, где плечо, предплечье, кисть играют активную, а иногда даже главную роль. Но и здесь без обязательной помощи пальцев не может быть виртуозной игры.

Глава делится на:

- 1) упражнения с задержанными нотами;
- 2) упражнения для пяти пальцев;
- 3) упражнения для пяти пальцев с задержанными нотами;
- 4) репетиции;
- 5) трели; мордент.

Рекомендуем играть упражнения для пяти пальцев всегда связно, разнообразными движениями и оттенками.

Упражнения с задержанными нотами полезно прорабатывать попеременно стаккато, non легато и легато. Что касается трелей, то, какова бы ни была их скорость, они должны сопровождаться счетом.

Репетиции следует играть изолированными пальцами при очень мягкой кисти.

Избегайте «ломки» фаланг пальцев. Искривленные пальцы не могут правильно артикулировать.

Мелкое движение руки дает свободу пальцам.

УПРАЖНЕНИЯ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Упражнения с задержанными нотами помогают достигнуть независимости и мускульного контроля пальцев, точности и глубины удара, устойчивости руки.

Работать над такими упражнениями следует осторожно. Неправильно сыгранные, они могут причинить большой вред.

Упражнения с задержанными нотами нельзя использовать для растяжения руки. Пианист с маленькими руками должен, по крайней мере в начале занятий, избегать упражнений с задержанными нотами в широко расположенных интервалах.

ЗАДЕРЖАННЫЕ НОТЫ В БЛИЗКОМ РАСПОЛОЖЕНИИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Извлекайте звук точно, но без жесткости. Поднимайте палец без напряжения. Большой палец, как и все соседние, должен опускаться и подниматься вертикально, при неподвижной руке. Звук должен исходить всегда и исключительно от пальца. Играйте упражнение в звучности forte, mezzo-forte и piano, повторяя каждый такт не менее четырех раз.

Не изменяйте темп, указанный метрономом. Сыграв первые четыре такта, повторите их сразу же в обратной последовательности.

Работайте таким способом над каждым пальцем, например:

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Акцентируйте, сохраняя ровность ритма, при переходе из одной длительности в другую. Сыграв первые четыре такта, повторите их в обратной последовательности.

Все упражнения играются двумя руками одновременно.
Советуем играть левой рукой двумя октавами ниже правой.¹

A musical score for a single melodic line, likely a flute or piccolo. The score consists of two staves. The top staff uses a soprano C-clef and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff uses a bass F-clef. The music is in common time (indicated by 'C'). The first section of the melody is as follows:

- Measure 1: G, A, B, C, D, E, F
- Measure 2: G, A, B, C, D, E, F
- Measure 3: Rest, then eighth-note grace notes: G, A, B, C, D, E, F
- Measure 4: G, A, B, C, D, E, F
- Measure 5: Rest, then eighth-note grace notes: G, A, B, C, D, E, F
- Measure 6: G, A, B, C, D, E, F
- Measure 7: Rest, then eighth-note grace notes: G, A, B, C, D, E, F
- Measure 8: G, A, B, C, D, E, F

Accompanying figures are provided below the staff, consisting of eighth-note patterns such as 'V', '5', '4', '3', '2', and '1'. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the staff.

Та же работа на следующих образцах:

Изложенные упражнения необходимо также играть одинаковыми пальцами в обеих руках, например

¹ В этом примере и в большинстве других упражнений аппликатура, выписанная над нотной строкой, относится к правой руке, аппликатура под строкой — к левой.

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Оба звука терции играются одновременно, точным ударом. Темп упражнения — медленный, но пальцы поднимаются и опускаются быстро. Для достижения одинаковой силы

звука они должны подниматься на одну и ту же высоту. Полезно прорабатывать упражнение каждой рукой отдельно.

УПРАЖНЕНИЕ № 4. Исполнять его четвертями, восьмьми, триолями и шестнадцатыми.

Та же работа на следующих образцах:

УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Таблица уменьшенного септаккорда

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Напоминаем, что пианисты с маленькими руками должны приступать к работе с задержанными нотами

в широком расположении очень осторожно или вовсе воздержаться от нее.

10.

Работайте таким образом над каждым пальцем в аккордах приведенной выше таблицы.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Упражнения с одной задержанной нотой в уменьшенных септаккордах, расположенных по хроматической гамме. Повторяйте каждый тант не меньше двух раз.

11.

Проработайте затем варианты того же упражнения, например:

12.

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Эти упражнения развивают силу пальцев. Приводим только первые такты каждого упражнения; их нужно продолжать по таблице уменьшенных септаккордов.

Повторяйте каждый двутакт по несколько раз легато и стаккато. Следите за четкостью удара мизинца.

13.

УПРАЖНЕНИЕ № 4. Исполнять легато и стаккато, на тех же аккордах, но переместив правую руку на терцию.

14.

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Это упражнение следует играть легко и с ударениями. Оно очень полезно для растяжения руки.

16.

The image shows a page of sheet music for piano, numbered 15. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is also in bass clef. The music is written in common time. There are several dynamics indicated by greater-than signs (>) above the notes. Fingerings are shown as numbers above specific notes: '1' at the beginning of the first measure, '2 3' over a sixteenth-note cluster in the second measure, '6' over a sixteenth-note cluster in the third measure, '1' over a sixteenth-note cluster in the fourth measure, '2 3' over a sixteenth-note cluster in the fifth measure, '6' over a sixteenth-note cluster in the sixth measure, and so on. The music includes various chords and single notes, with some notes having stems pointing up and others down. The bass clef staff has a sharp sign on the fourth line.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ

Эти упражнения, как и упражнения с задержанными нотами, должны исполняться активными изолированными пальцами. Задача состоит в том, чтобы, «раскрепостив» пальцы, приучить их к уверенному и чистому удару.

Необходимо тщательно контролировать гибкость, независимость

каждого пальца, в особенности активность большого пальца, а также устойчивую свободу предплечья и кисти. Левая рука не должна пассивно сопровождать правую. Наоборот, должно быть ощущение, что левая является ведущей рукой. Этую привычку вы оцените, играя гаммы.

УПРАЖНЕНИЯ НА БЕЛЫХ КЛАВИШАХ

Очень важно тренировать руку в горизонтальном положении на белых клавишиах. Упражнения первоначально прорабатываются в медленном темпе, легато, forte, mezzo-forte и piano.

В быстром темпе звучность облегчается, высота подъема пальцев уменьшается.

Полезно транспонировать упражнения в До-диез мажор.

The page contains four staves of musical notation for piano, labeled '16' at the top left. Each staff is divided into two systems of measures by vertical bar lines. The top two staves represent the right hand, while the bottom two represent the left hand. The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and dynamic markings like 'f' (fortissimo). Fingerings are indicated above the notes, such as '1234' or '5432'. Bass clefs and stems are present on the bass staves.

Следующие 11 упражнений исполняйте двумя руками на протяжении двух октав.

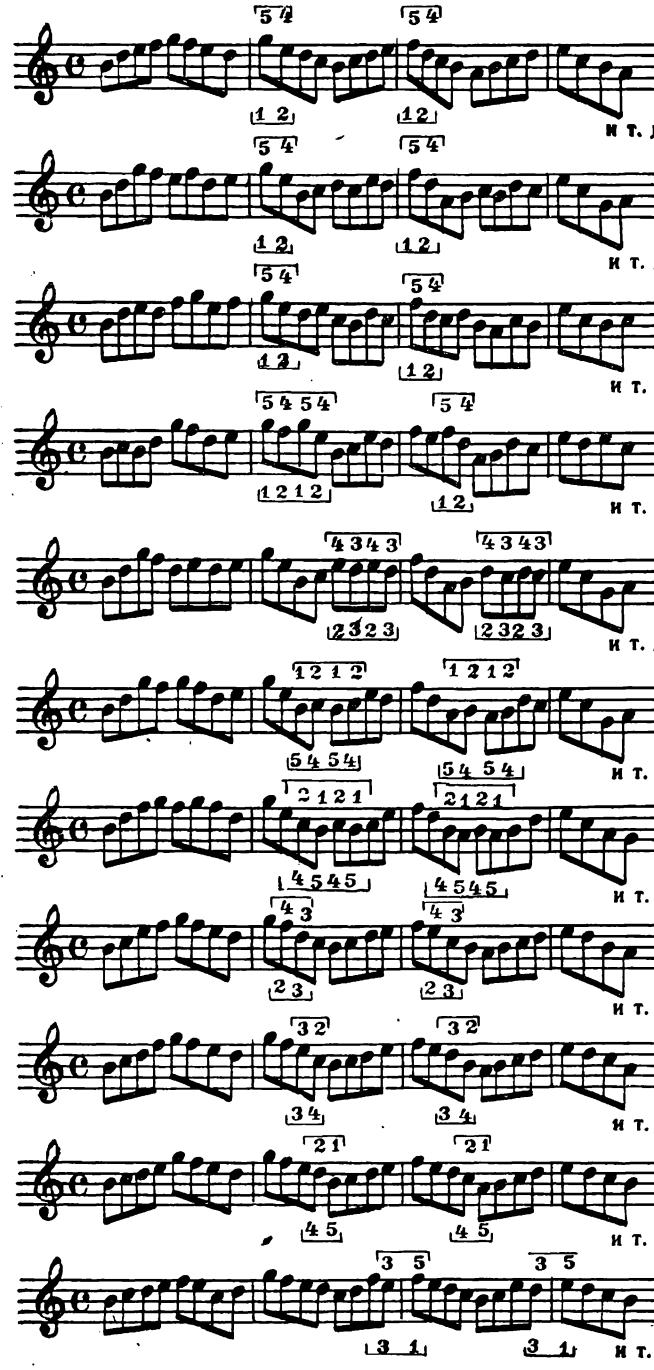
Здесь отмечены лишь начальные, кульминационные и конечные такты каждого упражнения.¹

¹ М. Лонг предлагает 25 вариантов подобного рода пальцевых упражнений. Редактор считает возможным ограничиться 11, на основе которых нетрудно построить любые другие комбинации. Аналогичные упражнения содержатся в сборнике К. Ганона «Пианист-виртуоз».

17



И. Т. Д.



И. Т. Д.



ХРОМАТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ (по ТАУЗИГУ)

Мы предостерегали пианистов с маленькими руками от опасности упражнений на растяжения. Пианистам с большими руками советуем играть упражнения с близлежащими интервалами.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

Подготовка

18

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

19

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

20

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

21

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5

22

УПРАЖНЕНИЕ № 6

23

A musical score for three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a treble clef. Measure 25 begins with a forte dynamic. Measure 26 starts with a piano dynamic. Measures 25-26 feature eighth-note patterns with various accidentals (flat, sharp, natural) and rests.

МОДУЛИРУЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕЙ

Они особенно полезны для достижения независимости и ровности пальцев. Приведенные ниже примеры являются образцом ежедневных упражнений. Над ними следует работать с различными динамическими оттенками, постепенно ускоряя темп.

Упражнения можно играть без аккомпанемента, двумя руками в унисон.

Всю серию упражнений следует играть, модулируя в хроматической последовательности.

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Для правой руки. Даже в том случае, если вы отлично знаете это упражнение, повторяйте каждый его торт по несколько раз.¹

24

¹ Упражнения 24, 25, заимствованные из «Механизма» Берии; Лонг рекомендует играть в различных комбинациях, например: 1, 2, 3, 5, 4, 5, 3, 2; 1, 3, 2, 4, 5, 4, 2, 3 (правая рука); 5, 4, 3, 1, 2, 1, 3, 4; 5, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3 (левая рука) и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Для левой руки.

25

A musical score consisting of three staves, each with a treble clef and a bass clef. The top staff has a key signature of one sharp (F#), the middle staff has a key signature of one flat (B-flat), and the bottom staff has a key signature of one sharp (F#). Each staff contains six measures of music, with a bar line at the end of each measure. The notes are represented by vertical stems with horizontal dashes indicating pitch and duration.

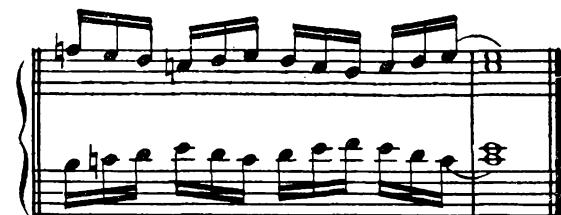
Вот несколько полезных модулирующих упражнений Клементи для двух рук.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

The image shows page 26 of a musical score. It consists of three staves of music. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Fingerings are indicated above the notes: 1 3 2 4 3 over the first group of six notes, and 5 3 4 2 3 below the second group. The middle staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. A dynamic marking 'н т. д.' (not too dynamic) is placed at the end of the third staff.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Соблюдайте акценты

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by 'C'). The music consists of continuous sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated above the notes: in the first measure, the top staff has 5, 4, 3, 2 over the first four notes, and 3, 1, 2 over the next three. The bottom staff has 5, 2 over the first two notes, 4, 3, 1, 2 over the next four. Subsequent measures show similar patterns with fingerings 5, 2, 2, >, >, > and 5, 2, 2, >, >, >. The music continues with a series of eighth-note chords in both staves.



УПРАЖНЕНИЕ № 3. Полезно для растяжения руки и развития мизинца.

28

УПРАЖНЕНИЕ № 4 (по Таузигу)

29

The sheet music consists of four staves of musical notation for piano, arranged vertically. The top two staves are in common time (indicated by a 'C') and the bottom two are in 3/4 time (indicated by a '3'). The left hand (piano left) is primarily responsible for the bass line, while the right hand (piano right) provides the melodic line. Fingerings are indicated above the notes: '1 2' and '3' for the first staff, '1 2' and '3' for the second staff, '1' for the third staff, and '1' for the fourth staff. The key signature changes throughout the piece, starting in G major (no sharps or flats), moving through F# major, E major, D major, C major, B major, A major, G major, and finally ending in F# major. The music includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic 'f' (fortissimo) is marked at the beginning of the first staff. The piece concludes with a final dynamic 'f' and a repeat sign.

ЦЕЛОТОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

30

Three staves of musical notation for piano, showing hands playing in unison. The notation includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2) and key signatures (C major, G major, D major, A major).

Та же работа для левой руки.

31

A staff of musical notation for piano, showing a single hand playing. Fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and a key signature of G major are indicated.

Полезно играть эти упражнения без аккомпанемента, двумя руками в унисон.

и т. д.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Играйте его легато и стаккато во всех тональностях: До, До-диез, Ре, Ми-бемоль и т. д.

8

Three staves of musical notation for piano, showing hands playing in unison. The notation includes fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 5) and a key signature of C major.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

33

5 1 4 3 2 5 1
2 3 4 1 5

и т. д.

5 1 4 3 2 5 1
2 3 4 1 5

и т. д.

МОДУЛИРУЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Исполняя упражнение каждой рукой отдельно, можно в аккомпанементе играть аккорды по модуляциям (см. примеры 24, 25). Высоко поднимайте пальцы, особенно четвертый палец после за-

держанного третьего. Рекомендуем это упражнение первоначально играть стаккато.

The image shows four staves of musical notation. The top staff is in common time (indicated by '34') and has a treble clef. It features a series of eighth-note pairs with various slurs and numbered markings (1 through 5) above them, indicating specific fingerings or attack points. The second staff begins with a 'V' symbol and contains eighth-note pairs with downward-pointing arrows above them, suggesting a different performance technique. The third staff starts with a 'V' symbol and has eighth-note pairs with upward-pointing arrows above them. The fourth staff also starts with a 'V' symbol and has eighth-note pairs with upward-pointing arrows above them. The notation is consistent across all staves, with each pair of notes having a single arrow or number above it.

Все последующие упражнения основаны на тех же модуляционных формулах, поэтому здесь выписаны только первые такты каждого примера. Играйте упражнения сперва легато, затем стаккато.¹

A musical score page showing measures 3 through 5. The score consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 3 starts with a sixteenth-note rest followed by a sixteenth-note G. Measures 4 and 5 begin with eighth-note B flats. Measure 5 concludes with a sixteenth-note E sharp.

¹ Количество подобного рода полезных пальцевых комбинаций можно значительно умножить.

36

и т. д.

Другие формулы составлены по тому же принципу.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

УПРАЖНЕНИЕ № 2 превосходно подготавливает к овладению техникой двойных нот.

МОДУЛИРУЮЩЕЕ УПРАЖНЕНИЕ С ДВУМЯ ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Полезно для развития силы и независимости четвертого и пятого пальцев, а также увеличивает растяжение между третьим и четвертым пальцами. Пианисты с маленькими руками должны

играть упражнение осторожно, если нужно, отпуская задержанные ноты.

The sheet music contains ten staves of piano music. The first staff (treble clef) starts at measure 39. The second staff (bass clef) starts at measure 40. The music features rapid sixteenth-note patterns with various fingerings (e.g., 4 3 4 5, 3 5, 4 5 3 5, 5 3) and dynamic markings like pp, f, and ff. The key signature changes frequently, including major and minor keys with sharps and flats.

Можно играть это упражнение без задержанных нот, легко и быстро.

УПРАЖНЕНИЕ БРАМСА ДЛЯ РАСТЯЖЕНИЯ РУКИ

Исполняйте его в медленном темпе, в звучности *mezzo-forte*, легато, с акцентами. Потом переходите от *pp* к *mezzo-forte* и ускоряйте темп.¹

Овладев упражнением, играйте его легко и быстро, без задержанных нот.

The musical score consists of two staves of piano music. The top staff is in common time (indicated by '2') and the bottom staff is in common time (indicated by '3'). The key signature changes throughout the piece. The score includes several performance markings such as '3 4' (tripling), 'mezzo-forte', 'pp' (pianissimo), and 'leggiero'. There are also dynamic markings like 'o.' (dotted line) and 'f' (forte). The piece is divided into ten sections labeled A through J. Section A starts at measure 40 and ends at measure 47. Section B starts at measure 48 and ends at measure 55. Section C starts at measure 56 and ends at measure 63. Section D starts at measure 64 and ends at measure 71. Section E starts at measure 72 and ends at measure 79. Section F starts at measure 80 and ends at measure 87. Section G starts at measure 88 and ends at measure 95. Section H starts at measure 96 and ends at measure 103. Section I starts at measure 104 and ends at measure 111. Section J starts at measure 112 and ends at measure 119. The score concludes with a final section starting at measure 120.

¹ Акцентировка и варианты исполнения добавлены М. Лонг. У Брамса упражнение играется *leggiero* (легко).

РЕПЕТИЦИИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Кисть и рука мягкие. Легкий акцент пальцем на первую из двух слизованных нот.

ВАРИАНТЫ АППЛИКАТУРЫ

Правая рука

1 2 1 2 1 2 и т. д.

2 3 2 3

3 4 3 4

4 5 4 5

1 3

2 4

3 5

2 1

3 1

4 1

5 1

Левая рука

5 4 5 4 5 4 и т. д.

4 3 4 3

3 2

2 1

5 3

4 2

3 1

1 2

1 3

1 4

1 5

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Репетиции. Ряд упражнений на несколько октав вверх и вниз.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

43

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4. Играть той же аппликатурой и с теми же ритмическими изменениями, как и предыдущее упражнение.

44

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Играть, как предыдущие упражнения, в ритмических вариантах.

45

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 6. ИграТЬ во всех тональностях правой и левой руками, а также в различных ритмических вариантах.

A musical score page featuring two staves of music for a string instrument. The top staff uses a treble clef and has a tempo marking of 'c'. The bottom staff uses a bass clef. Both staves begin with a measure of eighth-note patterns. The music continues with various note values and rests, separated by vertical bar lines. The page number '46' is at the top left. There are large oval-shaped markings on both staves, centered under the notes. The first oval covers measures 1-4, and the second oval covers measures 5-8. The text 'и т. д.' (and so on) is located at the bottom right of the page.

УПРАЖНЕНИЕ № 7. Модулирующее упражнение.

Musical score for piano, page 47, measures 2-5. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and 3/4 time, with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef and 3/4 time, with a key signature of one sharp. Measure 2 starts with a forte dynamic. Measure 3 begins with a piano dynamic. Measure 4 begins with a forte dynamic. Measure 5 begins with a piano dynamic.

ТРЕЛИ

Упражнения следует первоначально проработать каждой рукой отдельно. При игре тридцать вторым задержанные ноты можно снимать. В трелях ровность важнее быстроты.

Желательный темп упражнений $\text{♩} = 72$

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

Та же работа над остальными пальцами, например:

Аппликатура Тальберга — второй палец на сильной доле — для быстрой и легкой трели.

Большой палец на сильной доле — для трели громкой и не очень быстрой.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Пробовать обе выписанные аппликатуры.

2 3

9 3 2 1 2

3 4

3 4

3 4

9 4 3 2 3

4 5

4 5

4 5

5 4 3 4

1 2

1 2

2 1

2 3

2 1

2 3

1 2

3 4

1 3

2 3

4 5

2 3

1 2

3 4

1 2

3 4

3 5

2 1

2 3

Fingerings for the top staff (G major):

- Measure 1: 2 3, 1 3
- Measure 2: /
- Measure 3: /
- Measure 4: 1 2, 9 2 1, 2 4
- Measure 5: /
- Measure 6: /

Fingerings for the bottom staff (E major):

- Measure 1: 2 3, 4 5, 9 1 2, 3 5
- Measure 2: /
- Measure 3: /
- Measure 4: /
- Measure 5: 3 4, 2 3 5
- Measure 6: /

УПРАЖНЕНИЕ № 3

54

Fingerings for the top staff (A major):

- Measure 1: 5 4
- Measure 2: 5 4
- Measure 3: 5 4
- Measure 4: 0 4 6 4 5, 3 5 4 5
- Measure 5: 4 3
- Measure 6: 4 3

Fingerings for the bottom staff (D major):

- Measure 1: 5 3
- Measure 2: 5 3
- Measure 3: 5 3
- Measure 4: 3 5 4 5
- Measure 5: 4 2
- Measure 6: 4 2

The image shows a page of musical notation for a string quartet. It consists of six staves of music, each with a different key signature and time signature. The first staff starts in B-flat major (two flats) and ends in E major (no sharps or flats). The second staff starts in B-flat major and ends in A major (one sharp). The third staff starts in G major (one sharp) and ends in D major (one sharp). The fourth staff starts in B-flat major and ends in E major. The fifth staff starts in B-flat major and ends in E major. The sixth staff starts in B-flat major and ends in E major. Each staff contains a series of eighth and sixteenth note patterns, often with grace notes and slurs. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff.

ТРЕЛИ С ЗАКЛЮЧЕНИЯМИ

Играть все примеры во всех тональностях в хроматическом порядке.

The sheet music consists of four systems of musical staves, each containing five measures. The first system starts at measure 55 in G major (2/4 time). The second system starts at measure 56 in A major (2/4 time). The third system starts at measure 57 in C major (3/4 time). The fourth system starts at measure 58 in E major (3/4 time).

Measure 55:

- Top staff: Treble clef, 2/4 time. Measures show various arpeggiated patterns with fingerings like 4-5-4-3-4, 4-5-7, 4-5-9, 4-5-5, and 7.
- Bottom staff: Bass clef, 2/4 time. Measures show patterns like 2-1-2-3-2, 1, 2-5, 2-7, and 1.

Measure 56:

- Top staff: Treble clef, 2/4 time. Measures show patterns like 4-5, 4-5-7, 4-5-9, and 4-5.
- Bottom staff: Bass clef, 2/4 time. Measures show patterns like 2-1-5, 2-7, and 1.

Measure 57:

- Top staff: Treble clef, 3/4 time. Measures show patterns like 2-3-2-3-2-3-1-3-2-3-1-2, 4-3-2-1-3-2-3-1-3-2-3-1-2, and 3-4-2-3-2-3-1-3-2-3-1-2.
- Bottom staff: Bass clef, 3/4 time. Measures show patterns like 9, 8, 9, 8, and 6.

Measure 58:

- Top staff: Treble clef, 3/4 time. Measures show patterns like 2-3-2-3-2-3-1-3-2-3-1-2, 4-3-2-1-3-2-3-1-3-2-3-1-2, and 3-4-2-3-2-3-1-3-2-3-1-2.
- Bottom staff: Bass clef, 3/4 time. Measures show patterns like 8, 8, 8, 8, and 8.

Endings:

- After measure 55: "и т. д." (and so on) appears at the end of the first system.
- After measure 56: "и т. д." (and so on) appears at the end of the second system.
- After measure 57: "и т. д." (and so on) appears at the end of the third system.
- After measure 58: "и т. д." (and so on) appears at the end of the fourth system.

ТРЕЛИ ДВОЙНЫМИ НОТАМИ

Трели двойными нотами, как и обычные трели, играйте, постепенно ускоряя темп. Ограничеваемся показом шести главных позиций:¹

ТРЕЛИ ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

Играть с ритмическими изменениями, указанными в упражнении № 1 раздела «Трели», ускоряя темп, с оттенками, всегда ритмично.²

Двойными терциями, секстами, октавами.

¹ Последующие упражнения уже относятся, в сущности, к главе «Двойные ноты».

² В работе над чередующимися трелями необходимо учесть советы М. Лонг, изложенные в разделе «Развитие кисти» (глава IV).



МОРДЕНТ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

59

УПРАЖНЕНИЕ № 2

60

УПРАЖНЕНИЕ № 3

61

УПРАЖНЕНИЕ № 4

62

1 2 1 2 4 4 5 4 2 3 1
5 4 5 4 2 1 2 1 2 4 3 5 и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5

63

1 2 3 2 4 5 4 5 4 3 4 2 1 2 1
5 4 3 4 2 1 2 1 2 3 2 4 5 4 5 и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 6

64

2 1 2 1 3 4 5 4 5 2 1
4 5 4 5 3 2 1 2 1 4 5 4 5 3 2 1 2 1
3 4 5 4 5 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 4 5 4 5 и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 7.

65

1 2 1 2 4 5 2 1
5 4 5 4 2 1 4 5 2 1 2 1
1 4 5 2 1 4 5 4 и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 8 (по Черни).

66

5 1 3 2 4 5 1 3 5 1 3 5
3 1 12 1 5 12 1 5 12 1 5 12 1
и т. д.

ГЛАВА II

ДВОЙНЫЕ НОТЫ

Прежде чем начать работу над гаммами и пассажами в двойных нотах, нужно длительное время посвятить подготовительным упражнениям с задержанными нотами из главы I. Эти упражнения следует играть медленно, мягкой кистью, без усиления звучности.

В двойных нотах не следует стремиться к неподвижности руки.

В сектах кисть помогает движению руки вверх и вниз. Полезно прорабатывать каждый голос отдельно, связно; цель — достигнуть независимости каждого голоса.

Аппликатура гамм двойными терциями очень разнообразна. Выбор ее зависит от строения руки, а также от характера произведений, в которых встречаются двойные терции. Рекомендуем наиболее простую аппликатуру, проверенную в собственной исполнительской практике.

Пианистам, желающим овладеть техникой двойных нот, следует пользоваться в своей работе сборником Мошковского «Школа двойных нот».

ДВОЙНЫЕ НОТЫ ПОДГОТОВКА К ТЕРЦИЯМ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Играть также в До-диез мажоре, с акцентами.

В следующих примерах левой рукой играть двумя октавами ниже правой.

Legato

A horizontal strip of sheet music for piano, starting at measure 68. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody consists of eighth-note pairs connected by slurs. Grace notes are indicated by small sixteenth-note heads with a diagonal slash. Fingerings like '3' and '1' are shown above the notes. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). Measure numbers 68 through 72 are visible.

Трудность следующего упражнения заключается в беспрерывном легато, достичь которого помогают повторяющиеся ноты.

69

УПРАЖНЕНИЯ № 2. Прорабатывать четвертями, восьмьми и шестнадцатыми во всех тональностях, в хроматической последовательности.

70

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Оно написано в той же гармонической последовательности, как и модулирующие пятипалцевые упражнения.

71

УПРАЖНЕНИЕ № 4. Транспонировать во все тональности.

72

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Внимательно контролируйте последнюю четверть каждого такта. Играйте также без задержанных нот, связно, медленно, акцентируя сильные доли такта.

73



УПРАЖНЕНИЕ № 6. Транспонировать в До-диез мажор.

74



УПРАЖНЕНИЕ № 7

75

ГАММЫ ТЕРЦИЯМИ
МИНОРНЫЕ ХРОМАТИЧЕСКИЕ ТЕРЦИИ

Упражнение может быть проработано без аккомпанемента, двумя руками одновременно.

76

и т. д.

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ МИНОРНЫМИ ТЕРЦИЯМИ

Пример выписан в одной октаве, играть можно в две и четыре октавы. Мы всегда придерживаемся этой аппликатуры: ее употреблял Шопен.

77

Выписываем и две другие аппликатуры: они могут быть удобнее для некоторых рук.

78

МАЖОРНЫЕ ХРОМАТИЧЕСКИЕ ТЕРЦИИ

79

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

(и т. д.)

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ МАЖОРНЫМИ ТЕРЦИЯМИ

80

Две другие аппликатуры

81

ГАММЫ ДИАТОНИЧЕСКИМИ ТЕРЦИЯМИ

Подготовительное упражнение. Полезно прорабатывать его изумр руками в унисон.

82

3 1 5 3 4 2 3 1 2 1 5 3 4 2 3 1
5
4 2 3

3 5 1 2 1 3
2 4 3 5 1 3 2 4 3
1 3 2

Советуем играть гамму в две с половиной октавы, начиная ее тоникой и кончая доминантой. До мажор.

83

3 1 4 2 5 3 2 1 3 1 4 2 5 3 1
3 5 2 4 1 3 2 5 1 3 2 4 5 2 1 3
3 2 5

5 3 4 2 3 1 5 3 4 2 3 1 5 3 4 2 3 1
1 3 4 2 3 5 1 2 3 1 3 2 4 5 2 1 3
1 3 2 5

Все гаммы терциями можно прорабатывать чередованием двух формул аппликатур:

$$A \quad \begin{matrix} 3 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 3 \end{matrix} \quad \left. \begin{matrix} 3 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 3 \end{matrix} \right\} \text{правая рука}$$

$$\begin{matrix} 3 & 2 & 3 \\ 5 & 4 & 1 \end{matrix} \quad \left. \begin{matrix} 3 & 2 & 3 \\ 5 & 4 & 1 \end{matrix} \right\} \text{левая рука}$$

$$B \quad \begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 \\ 1 & 1 & 2 & 3 \end{matrix} \quad \left. \begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 \\ 1 & 1 & 2 & 3 \end{matrix} \right\} \text{правая рука}$$

$$\begin{matrix} 3 & 2 & 1 & 1 \\ 5 & 4 & 3 & 2 \end{matrix} \quad \left. \begin{matrix} 3 & 2 & 1 & 1 \\ 5 & 4 & 3 & 2 \end{matrix} \right\} \text{левая рука}$$

Пример гаммы с аппликатурой по формуле АВ

До мажор

84

3 1 2 3 4 5 2 1
A B A

3 2 5 3 4 1 2 3
B A A B

3 4 3 5 2 1 3 2 5
A B A B

Пример гаммы по формуле ВА

Фа мажор

85

2 1 3 2 4 5 3 1
B A

3 2 1 3 4 5 2 1
A B A B

3 4 5 3 2 1 3 2 5
B A B A

Само собой разумеется, что аппликатура гамм может начинаться концом формулы А или формулы В.
Пример: фа-диез минор

86

2 1 4 5 3 1
B A

2 1 3 4 2
A B

и т. д.

Для некоторых гамм мы советуем иную формулу аппликатуры с новым элементом С, заменяющим формулу В. Этой аппликатурой пользуются в восходящей гамме в правой руке (в то время как

левая сохраняет формулу В) и в нисходящей гамме в левой руке (правая рука возвращается к формуле В).

Ми мажор — АВ

87

3 1 2 3 4 5 2 1
A B A

3 2 5 3 4 1 2 3
B A A B

и т. д.

88

3 1 2 3 4 5 2 1
A B A

3 2 5 3 4 1 2 3
B A A B

и т. д.

Ми мажор — ААС

88

и т. д.

и т. д.

Едва ли целесообразно приводить полную таблицу гамм терциями: многие из них играются одинаковой аппликатурой. Ограничимся примерами гамм с одинаковыми формулами аппликатур.

ТАБЛИЦА МАЖОРНЫХ И МИНОРНЫХ ГАММ ТЕРЦИЯМИ¹

ФОРМУЛЫ АВ

До мажор	до минор
Соль мажор	соль минор
Ре мажор	ре минор
Ля мажор	ля минор

ВАРИАНТЫ

Си-бемоль мажор	Фа-диез мажор
фа-диез минор	

89

и т. д.

90

и т. д.

Фа мажор

91

и т. д.

ФОРМУЛЫ ВА

ВАРИАНТЫ

Ми-бемоль мажор, ре-диез минор

92

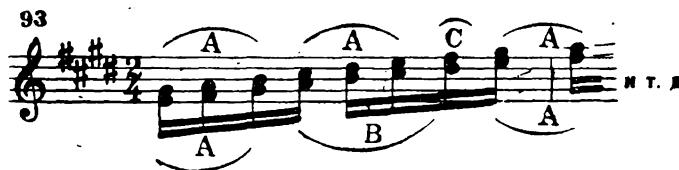
и т. д.

¹ Целотонные гаммы терциями, сравнительно редко встречающиеся в фортепианной литературе, редактор считал возможным опустить.

ФОРМУЛЫ ААС

Ми мажор
Си мажор

ми минор
си минор

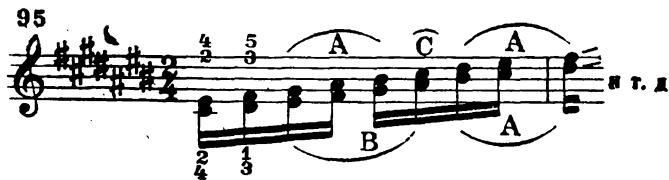


ВАРИАНТЫ

си-бемоль минор



До-диез мажор, Ре-бемоль мажор



соль-диез минор, до-диез минор,
Ля-бемоль мажор



Фа-диез мажор, Соль-бемоль мажор



фа минор



КВАРТЫ И КВИНТЫ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

99

И Т. Д.

И Т. Д.

И Т. Д.

ВАРИАНТЫ

100

И Т. Д.

Sheet music for Exercise №2, showing two staves. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. Both staves are in common time. Fingerings are indicated above the notes, such as 3 4, 1 2, 5 3, 1 3 4, 3 5, etc.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Играть в той же последовательности, как и начальные модулирующие упражнения этого сборника.

101

Sheet music for Exercise №101, showing two staves. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. Both staves are in common time. Fingerings are indicated above the notes. A bracket labeled "и т. д." spans the end of the first staff and the beginning of the second staff. An eighth note is circled in the second staff.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА ЧИСТЫМИ КВАРТАМИ

102

Sheet music for Exercise №102, showing a single staff in Treble clef and common time. It consists of a continuous sequence of eighth notes forming a chromatic scale, with fingerings such as 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5 1.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА УВЕЛИЧЕННЫМИ КВАРТАМИ

103

Sheet music for Exercise №103, showing a single staff in Treble clef and common time. It consists of a continuous sequence of eighth notes forming a chromatic scale, with fingerings such as 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2, 6 1, 5 2.

СЕКСТЫ

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

104

1 4 2 5 1
5 3 4 1

и т. д.

5 1 2 4
4 1 5 2

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Предыдущее и четыре последующих упражнения полезно транспонировать в До-диез мажор.

105

4 1 2
2 5 1 4

4 1 2
2 5 1 4

и т. д.

5 1 2 4
4 1 5 2

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

106

1 4 2 5
5 2 4 1

и т. д.

4 1 2
2 5 1 4

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

107

1 4 2 5 1 4
5 2 4 1 5 2

и т. д.

4 1 2 4
2 5 1 2 5

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5

108

УПРАЖНЕНИЕ № 6

109

УПРАЖНЕНИЕ № 7

110

ТАБЛИЦА МАЖОРНЫХ ГАММ СЕКСТАМИ

До мажор

111

Соль мажор

112

Ре мажор

113

Fingerings below the notes:

First staff:
1 1 2 1
4 3 5 4

Second staff:
1 1 2 4
3 5 5

Ля мажор

114

Fingerings below the notes:

First staff:
2 4 2 1
5 4 5 4

Second staff:
3 5 4

Ми мажор

115

Fingerings below the notes:

First staff:
1 2 1 2
3 5 4

Second staff:
4 5 4 3

Си мажор

116

Fingerings below the notes:

First staff:
1 2 1 1
4 5 4 3

Second staff:
5 4 5 4

Фа-диез мажор

117

Fingerings below the notes:

First staff:
5 4 5 4
2 1 2 1

Second staff:
5 4 5 4

Фа мажор

118

Musical notation for Fa major, 118th measure. The music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notes are represented by numbers from 1 to 5. The first measure starts with a whole note (4) followed by a half note (5), then a quarter note (3), another quarter note (4), and a half note (5). This pattern repeats throughout the measure.

Си-бемоль мажор

119

Musical notation for Si-bemol major, 119th measure. The music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notes are represented by numbers from 1 to 5. The first measure starts with a whole note (4) followed by a half note (5), then a quarter note (3), another quarter note (4), and a half note (5). This pattern repeats throughout the measure.

Ми-бемоль мажор

120

Musical notation for Mi-bemol major, 120th measure. The music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notes are represented by numbers from 1 to 5. The first measure starts with a whole note (4) followed by a half note (5), then a quarter note (3), another quarter note (4), and a half note (5). This pattern repeats throughout the measure.

Ля-бемоль мажор

121

Musical notation for La-bemol major, 121st measure. The music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notes are represented by numbers from 1 to 5. The first measure starts with a whole note (4) followed by a half note (5), then a quarter note (3), another quarter note (4), and a half note (5). This pattern repeats throughout the measure.

Ре-бемоль мажор

122

Musical notation for Re-bemol major, 122nd measure. The music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notes are represented by numbers from 1 to 5. The first measure starts with a whole note (4) followed by a half note (5), then a quarter note (3), another quarter note (4), and a half note (5). This pattern repeats throughout the measure.

Соль-бемоль мажор

123

ТАБЛИЦА МИНОРНЫХ ГАММ СЕКСТАМИ

Ля минор

124

Ми минор

125

Си минор

126

Фа-диез минор

127

До-диез минор

128

Fingerings below notes:

Top staff: 3 4 5 4 5 2 1 5 4 5 2 3 1 4 1 2 5 4 5 2 4 1 5 2 4 1 4 1 2 5 4 5 2 4 1 5 2 4 1 4 3 1 2 5 4 5 2 4 1 5 2 4 1 4 5 3 4 5 2 4 1 3 1

Bottom staff: 2 1 1 2 1 2 4 5 4 5 2 1 5 4 1 2 5 4 5 2 1 4 5 4 5 2 1 4 5 4 5 2 1 4 5 3 4 5 2 4 1 3 1

Соль-диез минор

129

Fingerings below notes:

Top staff: 3 4 5 4 5 2 1 5 4 5 2 3 1 4 1 2 5 4 5 2 4 1 5 2 4 1 4 1 2 5 4 5 2 4 1 5 2 4 1 4 5 3 4 5 2 4 1 3 1

Bottom staff: 2 1 1 2 1 2 4 5 4 5 2 1 5 4 1 2 5 4 5 2 1 4 5 4 5 2 1 4 5 4 5 2 1 4 5 3 4 5 2 4 1 3 1

Ре-диез минор

130

Fingerings below notes:

Top staff: 5 4 5 3 4 5 2 1 5 4 5 3 4 1 2 5 4 5 2 1 5 4 5 3 1 2 5 4 5 2 1 5 4 3 1 2 5 4 5 2 1 5 4 3 1 2 5 4 5 2 1 5 4 3 1 2 5 4 5 2 1 5

Bottom staff: 2 1 2 4 5 2 1 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5

Ре минор

131

Fingerings below notes:

Top staff: 5 4 5 4 5 3 4 1 5 2 4 1 5 4 5 2 3 1 4 1 5 2 4 1 5 4 5 2 3 1 4 1 5 2 4 1 5 4 5 2 3 1 4 1 5 2 4 1 5 4 5 2 3 1 4 1 5 2 4 1 5 4 5 2 3 1 4 1 5 2 4 1 5

Bottom staff: 2 1 2 4 5 2 1 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5 4 3 5 4 1 2 5

Соль минор

132

До минор

133

Фа минор

134

Си-бемоль минор

135

Ми-бемоль минор

136

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА МИНОРНЫМИ И МАЖОРНЫМИ СЕКСТАМИ

137

Полезно и необходимо прорабатывать гаммы ломаными мажорными и минорными секстами, например:

138

АРПЕДЖИО СЕКСТАМИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Необходимо связывать верхние голоса при восходящем движении, нижние — при нисходящем.

139

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Та же работа для левой руки.

140

и т. д.

ГЛАВА III
ГАММЫ. АРПЕДЖИО

Качество исполнения гамм зависит от четкости и силы пальца, предшествующего в гамме большому пальцу и следующего за ним.

Рука, достаточно натренированная предыдущими упражнениями, не встретит в игре первым пальцем затруднений. Вот почему мы не советуем приступать к гаммам в начале обучения и даже решительно отвергаем подкладывание большого пальца в первых упражнениях. Изучение хроматической гаммы с ее близкими интервалами и частым употреблением большого пальца должно предшествовать изучению диатонической.¹

Над гаммами и арпеджио необходимо работать упорно. Эти виды техники помогают достигнуть уверенного владения инструментом.

Гаммы следует прорабатывать медленно, каждой рукой отдельно, обращая исключительное внимание на пальцы и не напрягая руки.

Овладев гаммами, нужно попытаться играть их, касаясь клавиш кончиками пальцев так, чтобы гаммы «текли» легко и красиво.

Пианист должен безупречно ориентироваться во всех тональностях. К гаммам в терцию, сексту и дециму можно приступать лишь после отличного овладения гаммами в октаву.

Гаммы «броском» являются прекрасным преддверием к высшей ступени исполнительства. Многие молодые пианисты совершают большую ошибку, пренебрегая работой над гаммами.

ГАММЫ

Подготовка к гаммам

Во всех последующих упражнениях выписываем только партию правой руки, левая играет октавой ниже.

УПРАЖНЕНИЕ № 1

142

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

143

и т. д.

¹ Для того чтобы понять эти далеко не бесспорные утверждения М. Лонг, необходимо ознакомиться с ее истолкованием «индивидуальной физиономии» пальцев, о котором говорится в предисловии редактора.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

144

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

145

и т. д.

8

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Следующие два упражнения полезно прорабатывать во всех тональностях, сохраняя аппликатуру гаммы
До мажор

146

и т. д.

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 6

147

ТАБЛИЦА МАЖОРНЫХ ГАММ

До мажор

148

Соль мажор

149

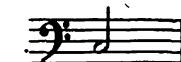
Ре мажор

150

Ля мажор

151

8.....



8.....



8.....



8.....



Ми мажор

152

8.....



Си мажор

153

8.....



Фа-диез мажор

154

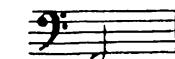
2.....



Фа мажор

155

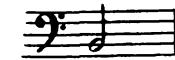
4.....



Си бемоль мажор

156

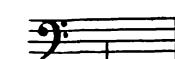
8.....



Ми бемоль мажор

157

3.....



Ля бемоль мажор

158

8.....



Ре бемоль мажор

159

8.....



Соль бемоль мажор

160

8.....



Ля минор

161

8.....



Ми минор

162

8.....



Си минор

163

8.....



Фа-диез минор

164

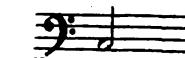
8.....



До-диез минор

165

8.....



Соль-диез минор

166

8.....



Д-ре-диез минор

167

и т. д.

Ре минор

168

и т. д.

Соль минор

169

и т. д.

До минор

170

и т. д.

Фа минор

171

и т. д.

Си-бемоль минор

172

и т. д.

Ми-бемоль минор

173

и т. д.

До мажор в терцию

174

и т. д.

До мажор в сексту

175

и т. д.

5
3
4
1
1
4
и т. д.



До мажор в дециму.

176

3
1
4
1
5
и т. д.

3
1, 4
1
3
4
1
и т. д.



Гаммы в противоположном движении. Пример: До мажор

177

8
8
8
8

ГАММЫ «БРОСКОМ»

Считайте вслух, играйте ритмично, соблюдайте продолжительность пауз. Все внимание левой руке. Чтобы добиться одинаковой беглости с правой, она должна быть ведущей.

Блестящему исполнению гаммы способствует окончание ее третьим пальцем правой руки.

Поработайте во всех тональностях, с различными динамическими оттенками.

Следующее упражнение, изложенное в До мажоре, нужно проработать во всех тональностях. Гаммы с черных клавиш начи-

найте вторым пальцем. Постепенно добивайтесь быстрого темпа и разнообразных динамических оттенков.

179

1 3 1 2
7 1 3 2 1
5

5
1 3 1
5
8...
5

1 3 1 4
8...
5
1 3 1 4
5 1 3 и т. д.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА

Выписываем наиболее распространенную аппликатуру. Гамма исполняется в несколько октав.

180

1 3 2 1 3 2 1 2 3 1 3 2 1 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

Другие аппликатуры хроматической гаммы

181

The first staff starts with a 3-note grace note followed by a 1-note note. Fingerings: 1 3, 2, 1 2 3 1, 2 3 4 1, 2 1 4 3, 2 1 3 2, 1 2 3 1, 2 3 4 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1. The second staff starts with a 3-note grace note followed by a 1-note note. Fingerings: 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1, 1 2 3 1 2 3 4 1, 1 2 3 1 2 3 4 1, 1 2 3 1 2 3 4 1, 1 2 3 1 2 3 4 1, 1 2 3 1 2 3 4 1.

Хроматические гаммы следует также проработать:
в мажорную терцию

в мажорную сексту

182

A series of chords in major third position. The chords are: C major (C E G), F major (F A C), B major (B D# F#), E major (E G B), A major (A C# E), D major (D F# A), G major (G B D), C major (C E G).

в мажорную дециму

183

A series of chords in major tenth position. The chords are: C major (C E G), F major (F A C), B major (B D# F#), E major (E G B), A major (A C# E), D major (D F# A), G major (G B D), C major (C E G).

в минорную терцию

184

A series of chords in minor third position. The chords are: A minor (A C# E), D minor (D F# A), G minor (G B D), C minor (C E G), F minor (F A C), B minor (B D# F#), E minor (E G B), A minor (A C# E).

в минорную сексту

185

A series of chords in minor sixth position. The chords are: A minor (A C# E), D minor (D F# A), G minor (G B D), C minor (C E G), F minor (F A C), B minor (B D# F#), E minor (E G B), A minor (A C# E).

в минорную дециму

186

A series of chords in minor tenth position. The chords are: A minor (A C# E), D minor (D F# A), G minor (G B D), C minor (C E G), F minor (F A C), B minor (B D# F#), E minor (E G B), A minor (A C# E).

187

A series of chords in minor eleventh position. The chords are: A minor (A C# E), D minor (D F# A), G minor (G B D), C minor (C E G), F minor (F A C), B minor (B D# F#), E minor (E G B), A minor (A C# E).

Пример хроматической гаммы в противоположном движении:

Musical score for Exercise 188, page 188. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by '2'). The music shows two sets of chromatic scales moving in opposite directions. The first set starts at the beginning of the first measure and ends at the beginning of the second measure. The second set starts at the beginning of the second measure and ends at the beginning of the third measure. Fingerings are indicated above the notes: '1 3' for the first note of each measure, '2' for the second note, and '3' for the third note. Measure numbers '1', '2', and '3' are placed below the notes. Measures are separated by vertical bar lines. Measures are grouped by horizontal dashed lines labeled '8'.

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ «БРОСКОМ»

Рекомендуем бравурные блестящие гаммы заканчивать третьим пальцем, спокойные и легкие — вторым.

Musical score for Exercise 189, page 189. The score consists of five staves. The top staff is in bass clef and the bottom four staves are in treble clef. The music shows chromatic scales with dynamic markings (e.g., '>', '12', '8') and fingerings (e.g., '1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 2 1'). Measures are separated by vertical bar lines. Measures are grouped by horizontal dashed lines labeled '8'. The first staff begins with a dynamic marking '12' and a fingering '1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 2 1'. Subsequent staves begin with a dynamic marking '8'.

УПРАЖНЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ГАММЫ

190

2/4

3/4

и т. д.



ЦЕЛОТОННЫЕ ГАММЫ

191

ГАММЫ ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

Переход гаммы из одной руки в другую не должен быть заметен. Прорабатывайте упражнение во всех тональностях, очень ритмично, добиваясь одинаковой звучности всех нот.

АРПЕДЖИО

Все указания, относившиеся к гаммам, применимы к арпеджио, но последние ставят перед пианистом и новые задачи: расстояния и переноса руки. Чтобы добиться уверенного «отпечатка» арпеджио, полезно сыграть их сперва в виде аккордов, а затем медленно поработать над артикуляцией пальцев, уделяя особое внимание вертикальности удара большого пальца и точности указ-

ательного. При этом большой палец не всегда должен падать на сильную долю такта.

Условие чередующихся арпеджио — легато при переходе из одной руки в другую.

Арпеджио «броском» — прекрасное средство совершенствования пианиста.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Чередующиеся акценты первого и пятого пальцев укрепляют положение руки.

Первое обращение

194 1 2 4 5
5 1 4 5 и т. д.

Второе обращение

195 1 2 4 5
5 3 2 1 и т. д.

Поработайте специально над средними пальцами. Они важны для полнозвучия аккордов.

196 1 2 3 2 3 2 3
5 3 2 4 2 3 2 4 2 и т. д.

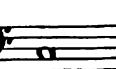
197 3 2 3 5 3 2 3
2 4 2 1 2 4 2 и т. д.

ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО МАЖОРНОГО ТРЕЗВУЧИЯ С ОБРАЩЕНИЯМИ

До мажор

197 1 2 3 1 2
5 4 2 1 4 и т. д.

8.....
5 3 2 1 3 и т. д.



1 2 4 1 2
5 4 2 1 и т. д.

1 2 4 1 2
5 3 2 1 и т. д.

Соль мажор

198 1 2 3 1 2
5 4 2 1 и т. д.

8.....
5 3 2 1 3 и т. д.



1 2 4 1 2
5 4 2 1 и т. д.

1 2 4 1 2
5 3 2 1 и т. д.

Ре мажор

199 1 2 3 1 2
5 3 2 1 и т. д.

8.....
5 3 2 1 3 и т. д.



2 1 2 1 2
3 2 1 3 и т. д.

1 2 4 1 2
5 3 2 1 и т. д.

Ля мажор

200 1 2 3 1 2
5 3 2 1 и т. д.

8.....
5 3 2 1 3 и т. д.



1 2 4 1 2
3 2 1 3 и т. д.

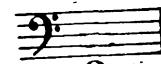
1 2 4 1 2
5 3 2 1 и т. д.

Ми мажор

201

и т. д.

5
3 2 1
и т. д.



4 1
2 3
3 2 1
и т. д.

4 1
2 3
5 3 2 1
и т. д.

Си мажор

202

и т. д.

8.....
5
3 2 1
и т. д.



3
2 1
3
и т. д.

3
2 1
2 3
2 1 3 2 4
и т. д.

Фа-диез мажор

203

и т. д.

5
3 2 1
и т. д.



4 1
2 3
5 4 2 1
и т. д.

4 1
2 3
5 3 2 1
и т. д.

Фа мажор

204

и т. д.

5
3 2 1
и т. д.



4 1
2 3
5 4 2 1
и т. д.

4 1
2 3
5 3 2 1
и т. д.

Си - бемоль мажор

205

и т. д.

8.....
4
2 1 4
и т. д.



4 1
2 3
5 4 2 1
и т. д.

4 1
2 3
5 3 2 1
и т. д.

Ми-бемоль мажор

206

и т. д.

4
2 1 4
и т. д.



4 1
2 3
5 4 2 1
и т. д.

4 1
2 3
4 2 1 4
и т. д.

Ля-бемоль мажор
207

и т. д.

Ре-бемоль мажор
208

и т. д.

Соль-бемоль мажор
209

и т. д.

Ля минор
210

и т. д.

Ми минор
211

и т. д.

Си минор
212

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО МИНОРНОГО ТРЕЗВУЧИЯ С ОБРАЩЕНИЯМИ

8.....

и т. д.

и т. д.

8.....

и т. д.

Фа-диез минор

213

и т. д.

8.....

и т. д.



До-диез минор

214

и т. д.

8.....

и т. д.



Соль-диез минор

215

и т. д.

8.....

и т. д.



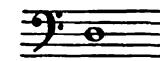
Ре-диез минор

216

и т. д.

8.....

и т. д.



Ре минор

217

и т. д.

5.....

и т. д.



Соль минор

218

и т. д.

8.....

и т. д.



До минор

219

и т. д.

8.....
5
3
2
1

и т. д.

2
1
3
1
4

1
2
3
4
5

Фа минор

220

и т. д.

8.....
5
3
2
1
4

и т. д.

2
1
3
1
4

1
2
3
2
4
5

Си-бемоль минор

221

и т. д.

8.....
2
1
3
2
1

и т. д.

2
1
3
2
1

1
2
3
2
4
5

Ми-бемоль минор

222

и т. д.

8.....
5
3
2
1

и т. д.

1
2
4
1

2
3
1
5
3
2

Арпеджио должны прорабатываться также в сексту, дециму и в противоположном движении.

Пример: До мажор в сексту

223

и т. д.

8.....
5
3
2
1

и т. д.

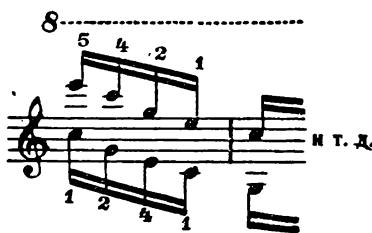
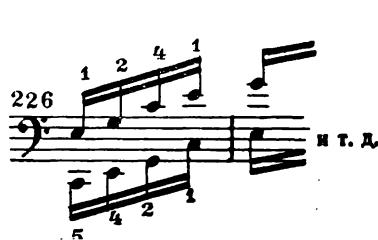
Первое обращение.

Второе обращение.

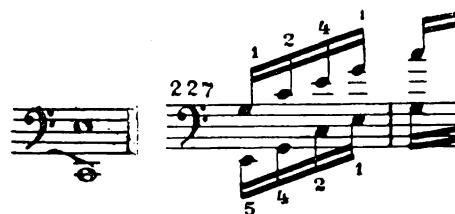
224

225

До мажор в дециму



Первое обращение

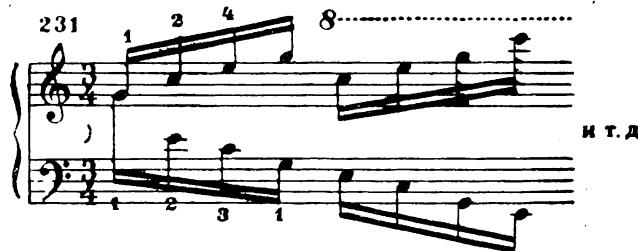


В противоположном движении

Первое обращение



Второе обращение



АРПЕДЖИО «БРОСКОМ»

К ним относятся указания для гамм «броском». Считать вслух, играть ритмично, сперва каждой рукой отдельно, потом двумя ру-

ками вместе. Работать над трезвучиями и их обращениями во всех тональностях.

Полезно играть арпеджио во всех тональностях в хроматическом порядке, без перерыва, с аппликатурой До мажора.

УПРАЖНЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ АРПЕДЖИО

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Прорабатывать его по начальным модулирующим формулам (см. гл. I, раздел «Модулирующие упражнения для пяти пальцев»), двумя руками (левая играет октавой ниже правой).

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Акценты падают на пятый палец правой руки и первый палец левой:

234

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Не забывать о силе удара пятого пальца.

235

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

236

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Играйте одинаковыми пальцами во всех тональностях так, чтобы первый палец приходился на черные кла-

виши. Проработайте и вторую аппликатуру с первым пальцем на белых, вторым — на черных клавишах.

237

АРПЕДЖИО ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

238

УПРАЖНЕНИЕ № 2

239

Арпеджио следует играть, ускоряя темп, изыскивая всевозможные оттенки. Гибкая ёзва способствует изменению оттенков звучания. Порой прикасайтесь к клавишам слегка, порой извлекайте звук энергично. Эти поиски развивают технику, помогают одина-

ково свободно и легко исполнять арпеджио самого различного характера.

Во всех случаях не забывайте о глубоком звучании первой ноты баса и о светлой звучности последних дискантовых нот.

АРПЕДЖИО УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

Заметим, что во всех обращениях этих арпеджио много общего. Исходя из позиции первого пальца на белых клавишиах, выписываем семь различных положений.

240

Подготовительное упражнение следует проработать в каждой указанной позиции, тогда исполнение всех арпеджио уменьшенного септаккорда станет простым и ясным.

Подготовительное упражнение (пример в До мажоре)

241

ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА С ОБРАЩЕНИЯМИ

Играйте уменьшенный септаккорд триолями, так, чтобы первый палец не всегда падал на сильную долю.

Ля минор

242

Ми минор

243

Си минор

244

Фа-диез минор

245

До-диез минор

246

Соль-диез минор

247

Ре-диез минор

248

Ре минор

249

Соль минор

250

До минор

251

Фа минор

252

Си -бемоль минор

253

Ми - бемоль минор



Арпеджио уменьшенного септаккорда можно играть каждой рукой в различных позициях: в то время как левая рука, например,

Пример смешанных септаккордов в ля миноре:



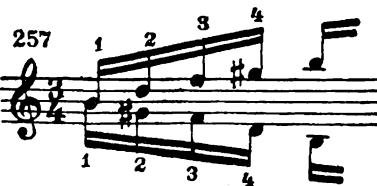
играет основное положение, правая играет первое, второе, третье обращения и т. д.



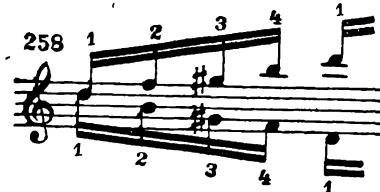
Этими тремя формулами и обращениями ограничиваются возможные комбинации уменьшенного септаккорда. Расходящиеся арпеджио в ля миноре.

Основное положение

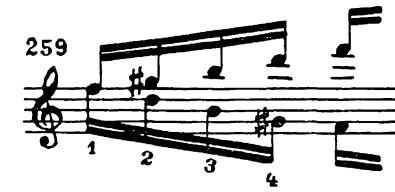
Первое обращение



Второе обращение



Третье обращение



АРПЕДЖИО ДОМИНАНСЕПТАККОРДА

Проработать подготовительное упражнение во всех тональностях.

Первое обращение



Второе обращение



Третье обращение



ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО ДОМИНАНСЕПТАККОРДА С ОБРАЩЕНИЯМИ

До мажор



Соль мажор

265

Ре мажор

266

Ля мажор

267

Ми мажор

268

Си мажор

269

Фа-диез мажор

270

Фа мажор

271

Си-бемоль мажор

272

Ми-бемоль мажор

273

Ля-бемоль мажор

274

Ре-бемоль мажор

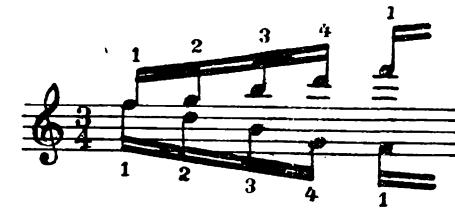
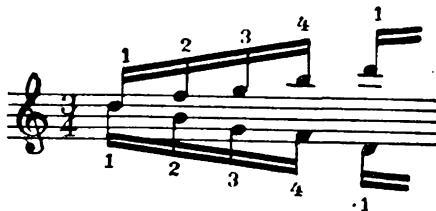
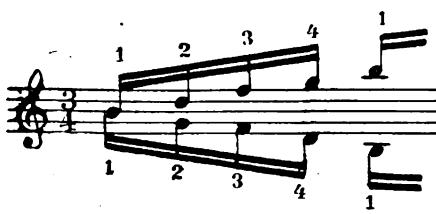
275

Соль-бемоль мажор

276

Проработайте арпеджио доминантсептаккорда по образцам смешанных уменьшенных септаккордов, а также в противоположном движении. Пример: До мажор.

277



УПРАЖНЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ АРПЕДЖИО ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Продолжайте в хроматическом порядке, с той же аппликатурой; большой палец придется на черные клавиши.

278

УПРАЖНЕНИЕ № 2

279

АРПЕДЖИО МАЖОРНОГО ТОНИЧЕСКОГО СЕПТАККОРДА

Нет необходимости повторять здесь подготовительные упражнения и формулы различных позиций, изложенные в разделе

уменьшенных септаккордов и доминантсептаккордов. Проработайте те же упражнения на материале мажорных септаккордов.

ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО МАЖОРНОГО СЕПТАККОРДА С ОБРАЩЕНИЯМИ

До мажор

280

Соль мажор

281

Ре мажор

282

Ля мажор

283

Ми мажор

284

Си мажор

285

Фа-диез мажор

286

Фа мажор

287

Си-бемоль мажор

288

Ми-бемоль мажор

289

Ля-бемоль мажор

290

Ре-бемоль мажор

291

2 1 2 3 4
4 3 2 1 4

1 2 3 4
5 4 3 2 1

2 1 2 3
4 3 2 1 4

1 2 3 4
5 4 3 2 1

Соль-бемоль мажор

292

2 3 4 1 2
4 3 2 1 4

2 3 1 2 3
3 2 1 4 3

2 1 2 3
2 1 4 3 2

1 2 3 4
5 4 3 2 1

УПРАЖНЕНИЕ. Это упражнение приучит пианиста к различным изменениям позиций. Для соблюдения ритма септаккорды играются в три октавы, остальные арпеджио — в четыре.

293 До

8

1 2 4 1
5 4 3 2 Ре bemоль

2 1 4 2
3 1 3 2 и т. д.

2 1 2 3 и т. д.
3 1 2 3 и т. д.
2 1 2 3 и т. д.
3 1 2 3 и т. д.
4 1 2 3 и т. д.
3 1 3 2 и т. д.

4 1 2 4 1 Ре

2 1 2 4 и т. д.
4 3 2 1 и т. д. 4 2 1 3
5 4 2 1 5 4 2 1 5 3 2 1

1 2 3 4
5 4 3 2 1 2 3 4

Ми бемоль

Sheet music for mandolin in Mi bémol (D major). The music is divided into four systems, each consisting of two staves: treble and bass. Fingerings are indicated above the notes, and dynamic markings like accents and slurs are present. The first system starts with a treble clef, the second with a bass clef, the third with a treble clef, and the fourth with a bass clef.

System 1: Treble staff: 2 1 2 4, 2 1 2 3, 2 4 1 2, 4. Bass staff: 4 1 4, 2 1 3, 4 2 1, 3 2 1 4, 3 1 4 3, 4 2 1 4. Fingerings: 2 1 2 4, 2 1 2 3, 2 4 1 2, 2 3 1 2, 3 2 1 2, 4 2 3 1, 4 2 3 1, 4 2 3 1, 1 2 4 1.

System 2: Treble staff: 2 3 1 2, 3, 2 3 1 2, 3 2 1 2. Bass staff: 3 2 1 3, 4 3 2 1, 4 2 1 2 4, 5 3 2 1, 5 4 2, 5 3. Fingerings: 2 3 1 2, 3 2 1 2, 4 2 3 1, 4 2 3 1, 4 2 3 1, 1 2 4 1.

System 3: Treble staff: 1 2 3 4, 4 2 3 4, 4 2 4 1, 4 2 4 1, 4 2 4 1, 1 2 3 4, 1 2 3 4. Bass staff: 5 4 3 2, 5 4 3 2, 5 3 2, 5 4 2, 5 4 3 2, 1 2 3 4. Fingerings: 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4.

System 4: Treble staff: 1 2 3 4, 1 2 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4. Bass staff: 5 4 2 1, 5 4 2, 5 3 2, 5 4 3 2, 5 3 2, 5 3 2. Fingerings: 1 2 3 4, 1 2 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4.

Фа-диез

Piano sheet music in F# major (Fa-diез). The music consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music is written in a style where each note is accompanied by a number indicating its finger (1, 2, 3, 4, or 5) and a small stroke indicating the direction of the stroke. The notes are mostly eighth notes.

Piano sheet music in G major (Соль). The music consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and stroke directions are indicated below each note.

Соль

Piano sheet music in E major (Ля-бемоль). The music consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and stroke directions are indicated below each note.

Ля-бемоль

Piano sheet music in C major (Дол). The music consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and stroke directions are indicated below each note.

ЛЯ 2 3 1

Си-бемоль

СИ

МОДУЛИРУЮЩЕЕ УПРАЖНЕНИЕ ПО ТАУЗИГУ

294

The music is divided into three systems:

- System 1:** Treble and Bass staves. Fingerings: 4 3 2 1 2 3 4 1; 2 3 4 3; 2 1 4 3; 2 1 4 3; 4 3 2 1 2 3 4 1; 2 3 4 1; 2 3 4 3; 2 1 4 3.
- System 2:** Treble staff. Fingerings: 4 3 2 1 2 3 4 1; 2 3 4 3; 2 1 4 3; 2 1 4 3; 4 3 2 1 2 3 4 1; 2 3 4 1; 2 3 4 3; 2 1 4 3.
- System 3:** Treble staff. Fingerings: 4 3 2 1 2 3 4 1; 2 3 4 3; 2 1 4 3; 2 1 4 3; 4 3 2 1 2 3 4 1; 2 3 4 1; 2 3 4 3; 2 1 4 3.

Key Signatures:

- System 1: Major (Fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1)
- System 1: Minor (Fingerings 2, 3, 4, 3; 2, 1, 4, 3; 2, 1, 4, 3)
- System 1: Major (Fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1)
- System 2: Major (Fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1)
- System 2: Minor (Fingerings 2, 3, 4, 3; 2, 1, 4, 3; 2, 1, 4, 3)
- System 2: Major (Fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1)
- System 3: Major (Fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1)
- System 3: Minor (Fingerings 2, 3, 4, 3; 2, 1, 4, 3; 2, 1, 4, 3)
- System 3: Major (Fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1)

Footnote: И т. д.

ГЛАВА IV

РАЗВИТИЕ КИСТИ. ОКТАВЫ. АККОРДЫ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЕРЕНОСА РУКИ. ТРЕМОЛО. ГЛИССАНДО

В настоящей главе объединены октавы, аккорды, переносы рук, tremolo и глиссандо. Сосредоточиваясь специально на работе кисти, плеча и предплечья, ученик постепенно достигнет совершенства и в этой области техники.

Гибкость кисти (не исключающая, однако, крепости большого, четвертого и пятого пальцев) — первое условие хорошего исполнения октав.

Гибкость, мягкость, эластичность кисти, обязательная в легкой игре, в стаккато, облегчает также правильное использование предплечья и плеча в блестящих октавах и аккордах forte и fortissimo. Для достижения блеска эти октавы и аккорды необходимо играть ударом сверху.

Аккорд развивает ощущение интервалов, уверенность, силу игры и приучает руку к удобному расположению на фортепиано. Вот почему при работе над произведением, чтобы определить удобную аппликатуру и положение руки в пассажах, полезно превращать их в аккорды.

Чтобы аккорд звучал полно и звонко, нужно контролировать четкость всех пальцев, особенно средних.

Следите за посадкой. Усаживайтесь подальше от клавиатуры, это обеспечит свободу переноса руки вдоль фортепиано.

Благородная посадка способствует благородству игры.
Слушайте себя! Строгое ухо — лучший воспитатель руки.

РАЗВИТИЕ КИСТИ

Эти упражнения основаны на небольших интервалах; растяжение на октаву требует самого серьезного контроля. Упражнения должны исполняться легкой кистью. Не бойтесь преувеличить вы-

соту подъема руки, чтобы помочь упругости и гибкости движений кисти.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

Прорабатывать двумя руками. Левая рука играет двумя октавами ниже правой.

295

Варианты аппликатуры этого упражнения:

Правая рука: 1 2
1 3
2 4
3 5
4 5

Левая рука: 2 1
3 1
4 2
5 3
5 4

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Использовать аппликатуру предыдущего упражнения.

296

8

8

8

8

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Левая рука играет двумя октавами ниже правой.

297

5
1

5
1

5
1

5
1

5
1

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

298

5
1

5
1

8

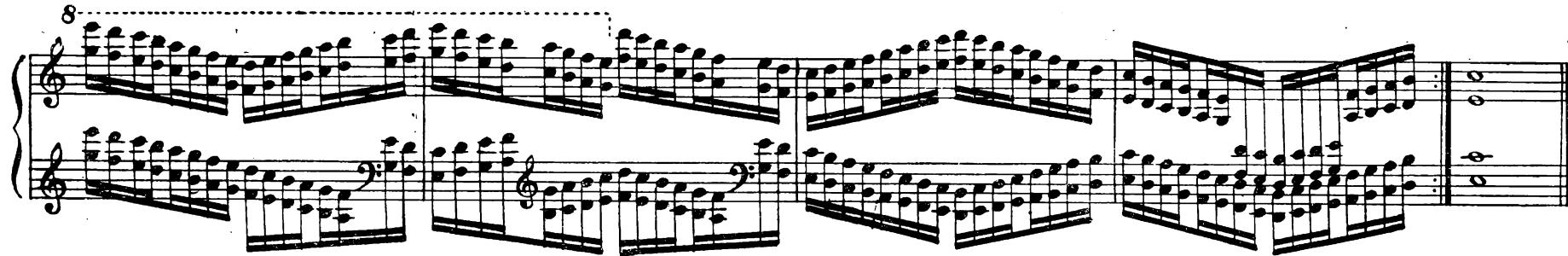
8

8

8

1
5

1
5



ОКТАВЫ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Рекомендуем исполнять октавы при помощи кисти, без напряжения, с несколько сближенными и закруг-

ленными вторым и третьим пальцами. Этот прием и фиксирует и освобождает руку.

299

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Следите за четкостью мелких нот.

300

УПРАЖНЕНИЕ № 3

301

УПРАЖНЕНИЕ № 4

302



и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Подготовка к гаммам. Играть во всех тональностях.

303

Three staves of musical notation for Exercise 5. Staff 1 starts with a treble clef and a 'C' (common time). Staff 2 starts with a bass clef and a 'C'. Staff 3 starts with a bass clef and a 'G'. Each staff contains a series of eighth-note patterns with grace notes and slurs, primarily consisting of pairs of eighth notes followed by a sixteenth note.

Гамма До мажор

8

8

304

Two staves of musical notation for Exercise 5. Staff 4 starts with a bass clef and a 'G'. Staff 5 starts with a treble clef and a 'C'. Both staves show eighth-note patterns similar to those in Exercise 5, with grace notes and slurs.

УПРАЖНЕНИЕ № 6. Подготовка к арпеджио. Играть во всех тональностях.

305

Three staves of musical notation for Exercise 6. Staff 1 starts with a treble clef and a 'G'. Staff 2 starts with a bass clef and a 'C'. Staff 3 starts with a bass clef and a 'G'. Each staff contains a series of eighth-note patterns with grace notes and slurs, primarily consisting of pairs of eighth notes followed by a sixteenth note.

8

8

УПРАЖНЕНИЕ № 7. Подготовка к хроматическим гаммам.

306

Проработайте октавами гаммы, арпеджио, хроматические гаммы, септаккорды во всех тональностях по всей клавиатуре. В принципе пятый палец должен быть использован на белых, четвер-

ты — на черных клавишах, но это правило имеет исключения, особенно в арпеджио септаккордов.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА ОКТАВАМИ, ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

307

Проработайте одними большими пальцами, чтобы обеспечить непрерывность мелодического движения.

308

АРПЕДЖИО ОКТАВАМИ, ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

Играйте во всех тональностях, с блеском, одинаковыми движениями обеих рук. Проработайте арпеджио также одними большими пальцами.

309

СКАЧКИ ОКТАВАМИ

Прав. рука

310

и т. д.

311 Лев. рука

и т. д.

ОКТАВЫ ЛЕГАТО

Подготовительные упражнения по Куллаку.

В следующих упражнениях, исполняемых двумя руками, буква В обозначает движение кисти вверх, буква Н — движение кисти

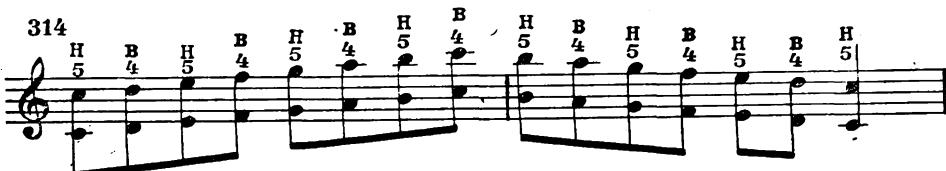
вниз. Упражнение с задержанными октавами позволит понять механизм этого движения.

312

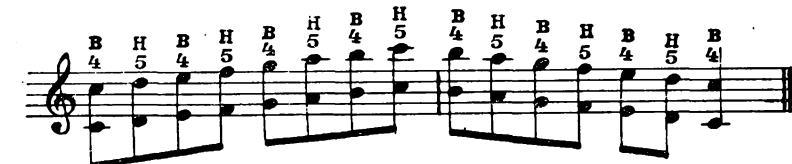
В хроматических гаммах кисть — низкая на белых клавишах — скользит от одной октавы к другой.

313

Диатоническая гамма — теми же движениями кисти.



Указанное движение кисти очень полезно при повторяющихся октавах. В последующих упражнениях пальцы не покидают клавиши.

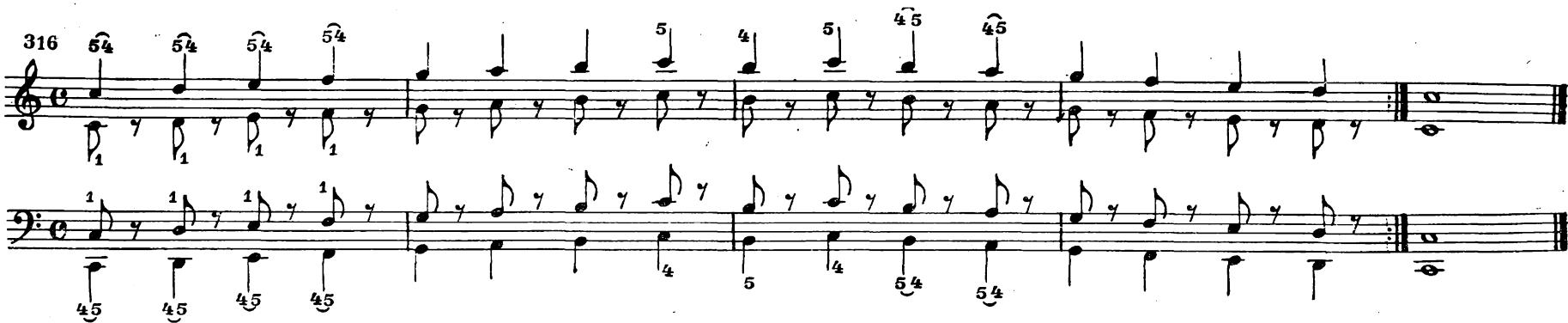


Чередование подъема и опускания кисти «смягчает» руку и помогает избежать усталости.



ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ БОЛЬШОГО, ЧЕТВЕРТОГО И ПЯТОГО ПАЛЬЦЕВ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Проработать во всех тональностях. Подмена способствует легато верхнего голоса правой руки и нижнего — левой.



УПРАЖНЕНИЕ № 2

Прав. рука

317

Лев. рука

318 12 12 12

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Проработайте его сначала большим пальцем легко, стаккато, потом легато, близко к клавиатуре, очень медленно, вслушиваясь в звучание.

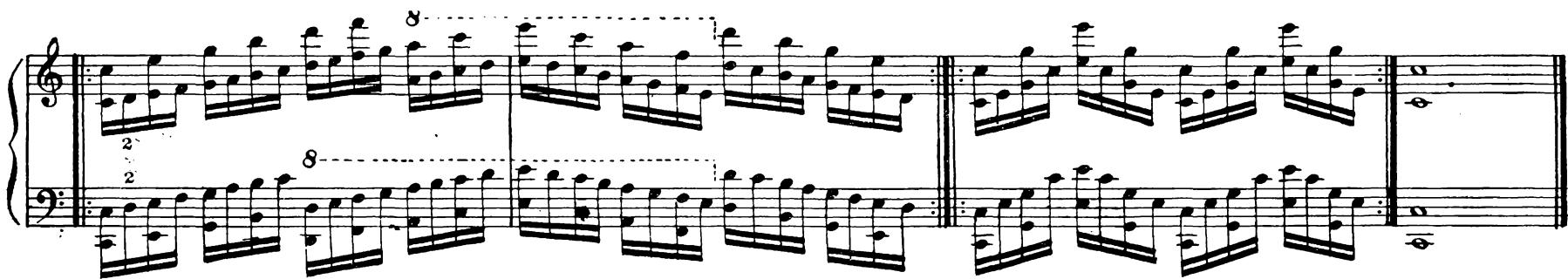
319 5 4 5 3 4 5 4

Гаммы, арпеджио и хроматические гаммы должны быть проработаны легато. Пианист с большими руками может употреблять при подмене в арпеджио третий палец.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Играть их сперва каждой рукой отдельно, а затем двумя руками во всех тональностях.

320 5



ЛОМАНЫЕ ОКТАВЫ

Ломаные октавы следует первоначально прорабатывать медленно, широким мягким движением вращающейся кисти с энергичной артикуляцией большого и пятого пальцев. Иными словами, несмотря на движение кисти, пальцы остаются крепкими и независимыми.

Все гаммы, арпеджио, хроматические гаммы нужно проработать в виде ломанных октав.

Гамма ломаными октавами.

Пример: До мажор

321

Арпеджио ломаными октавами

Хроматическая гамма ломаными октавами

322

Начиная с верхней ноты: гамма, арпеджио, хроматическая гамма.

323

324

Два следующих модулирующих упражнения могут быть проработаны октавами и ломаными октавами.

УПРАЖНЕНИЕ № 1

325 Прав. рука

326

Лев. рука

327

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

327

8 - - -

и т. д.

328

8 - - -

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Играть громко, точно, следить за непрерывностью движения рук и ровностью звучания. Не укорачивать последнюю ноту в каждой руке.

328

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

Все четыре формулы чередующихся ломаных октав должны быть проработаны также арпеджио.

АККОРДЫ

Аккорды разучиваются по тем же принципам и формулам, что и предыдущие упражнения. Наиболее распространенные виды аккордов должны быть основой для аккордовых упражнений.

329

Так, последовательность модулирующих аккордов полезно прорабатывать по следующим формулам (в медленном темпе, двумя руками порознь и вместе).

Средние ноты аккорда часто играются небрежно; поэтому рекомендуем разучить следующее упражнение с аппликатурой четырех-

звукового аккорда. Опускайте и поднимайте пальцы одинаково энергично и точно. Упражнение укрепляет пальцы.

330

и т. д.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ УПРАЖНЕНИЕ

Исполняется в умеренном темпе, двумя руками. Октыавы должны звучать сильно, серединные ноты — четко. Каждую последнюю шестнадцатую снимать, избегая ее слияния со следующей октавой.

331

8 -

8 -

8 -

и т. д.

Работа над уменьшенным септаккордом

332

и т. д.



ГАММЫ И АРПЕДЖИО АККОРДАМИ

Гамма

333

8- и т. д.

Хроматическая гамма

334

Арпеджио

335

МОДУЛИРУЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

336

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. В этом упражнении очень важно четко играть акцентированные шестнадцатые. Полезно исполнять аналогичные упражнения четырехзвучными аккордами.

337

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

338

8



УПРАЖНЕНИЕ № 4

339

339

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЕРЕНОСА РУКИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

340

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Удар сверху, четкие акценты.

341

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

342

И т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

343

И т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5

344

И т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 6. Только для левой руки.

345

И т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 7

346

p. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

p. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 8

347

p. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$

p. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 9

348

Л. р.

4
5

Л. р.

6
7
8
9
10
11

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 10

349

Л. р.

1
2
3
4
5

Л. р.

6
7
8
9
10
11

и т. д.

ТРЕМОЛО

Аккордовые подготовительные упражнения могут быть использованы для работы над тремоло. Играйте тремоло сперва медленно, затем постепенно увеличивая скорость и добиваясь дробного звучания лягур. Пальцы при этом не должны покидать клавиш.

Качество тремоло зависит скорее от ровности, точности игры и

легато при переходе от одного аккорда к другому, нежели от быстроты исполнения. Это замечание относится и к трелям.

Как в трелях, так и в тремоло необходимо точно ощущать доли, такта. Трели и тремоло должны всегда сопровождаться счетом, как бы быстро они ни исполнялись.¹

УПРАЖНЕНИЕ № 1

350

5
2

2
4

2
4

и т. д.

¹ Помимо изложенных в этом разделе упражнений, М. Лонг рекомендует использовать для развития техники тремоло отрывки из пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте» Ф. Листа.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

351

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

352

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

353

и т. д.

ГЛИССАНДО

Глиссандо трудны, опасны и могут привести к повреждению пальцев.

Правая рука. Начинайте глиссандо снизу вверх. Тренируйте все пальцы, кроме большого. Кисть отводите так, чтобы тыльная часть ладони была параллельна клавиатуре, а согнутый палец касался клавиши только ногтем. Удобнее всего играть глиссандо третьим пальцем, в звучности forte поддерживать его большим, но так, чтобы последний не касался клавиатуры. При глиссандо

То же упражнение проработайте forte, поддерживая третий палец большим.

В нисходящем движении правой рукой глиссандо следует играть ногтем большого пальца. Можно также пользоваться «подушечками» других пальцев, но это гораздо труднее.

pianissimo снизу вверх полезно пользоваться третьим и четвертым пальцами одновременно, касаясь клавиш ногтями, и без поддержки большим.

Глиссандо должны быть всегда сосчитаны, в особенности глиссандо pianissimo.

Упражнения со счетом заимствованы у Черни. Проработайте последовательно четырьмя пальцами, без ярко выраженных оттенков.

Глиссандо pianissimo — одновременно третьим и четвертым пальцами.

Глиссандо двойными нотами одной рукой. Наименее трудны глиссандо секстами. При движении вверх правая рука пользуется ногтем согнутого пятого пальца для верхней ноты и внутренней стороной большого пальца для нижней, при нисходящем движении — подушечкой согнутого мизинца и ногтем большого пальца.

Левая рука. В левой руке глиссандо употребляется редко. Пользуйтесь аппликатурой правой руки: движение вверх левой

глиссандо октавами играют таким же способом. В глиссандо терциями и квартами пятый палец подменяют четвертым, третьим и даже вторым.¹

соответствует аппликатуре в нисходящем движении правой, и наоборот.

Глиссандо двумя руками. Каждая рука играет одну из нот октавы,

¹ Редактором опущены некоторые специальные приемы глиссандо на черных клавишиах, а также пример глиссандо из «Песни моря» Г. Самазэя — французского композитора, малоизвестного в нашей стране.

В заключение хочу еще раз обратиться ко всем пианистам добродой воли, желающим извлечь пользу из этой работы.

Прошу внимательно перечитать советы, изложенные в предисловии.

Единственного и исчерпывающего метода научиться искусству пианизма не существует. Собрание упражнений, содержащихся в этой школе, представляет собой элементы техники, распределенные по степени трудности.

Все упражнения полезны. Они составляют элементарный словарь виртуоза.

Но одних упражнений для формирования техники недостаточно. Этюды,— и, я настаиваю, прежде всего этюды Черни,— их необходимое дополнение.¹

Этюды позволяют преодолеть трудности, которые вы уже частично преодолели на материале упражнений. Многие пианисты пренебрегают этюдами — промежуточной ступенью между упражнениями и большими фортепианными произведениями.

¹ Игорь Стравинский писал во 2-м томе «Хроники моей жизни»: «Я начал прежде всего освобождать свои пальцы, играя множество упражнений Черни, которые принесли не только пользу, но и доставили настоящее музыкальное удовольствие. Я всегда ценил Черни и как замечательного педагога, и как настоящего музыканта». — Прим. автора.

Часто говорят: техника — работа воображения. В этом есть доля истины. Можно, например, самому сочинять замечательные технические формулы, исходя из произведений, которые изучаешь. Эти бесчисленные маленькие находки имеют свой смысл. Но они опасны если пианист думает заменить ими упражнения или традиционные этюды.

Изучение произведения не ограничивается только техническими задачами. Звучность, стиль, красота фразы, полнота звучания аккордов, благородство ритма, равновесие частей — вот цели, которые должен ставить перед собой пианист, желая воспроизвести замысел автора. Для этого исполнитель должен быть освобожден от технических забот. Этой свободы он достигнет непрерывным изучением формул, содержащихся в этюдах больших мастеров фортепиано.

Как ни необходимы для формирования виртуоза и музыканта «Хорошо темперированный клавир» Баха или этюды Шопена — эти вершины фортепианной литературы,— они не заменят «Школы беглости пальцев» и «Школы виртуоза» Черни.

Для того чтобы достигнуть мастерства, нужно много работать, нужно много терпения. Не забывайте также о скромности и уважении традиций.

Этими простыми истинами я заключаю «Фортепиано». Им я подчинялась, их я претворяла в жизнь.

Маргарита Лонг
ФОРТЕПИАНО
ШКОЛА УПРАЖНЕНИЙ

Редактор *И. В. Голубовский*

Художник *Р. С. Нечаева*

Худож. редактор *Л. И. Рожков*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*

Корректор *Н. К. Яковлева*

Сдано в набор 14/X 1962 г. Подписано к
печати 17/VII 1963 г. М-21151. Формат 60×90^{1/8}.
Печ. л. 16 (16). Уч.-изд. л. 13,34. Тираж 17000
экз. Цена 1 р. 33 к. Заказ 709.

Музгиз

Ленинградское отделение
Ленинград, Невский пр., 28

Типография № 11 Управления целлюлозно-
бумажной и полиграфической промышлен-
ности Ленсовнархоза, Ленинград, улица
Марата, 58

1 р. 33 к.

Ленинградское отделение
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА
в 1963 году выпускает

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

А. Онеггер. Симфония № 2. Переложение в 4 руки.
С. Прокофьев — Т. Воронина. Фантазия на темы из оперы «Война и мир» в 2 руки.
И. Штраус. Страницы из оперетт. Переложение в 2 руки.
А. Глазунов. Вальс Ре-мажор.
А. Грибоедов. Два вальса.
К. Дебюсси. Медленный вальс.
С. Прокофьев. Гавот. Соч. 12 № 2.
А. Рубинштейн. «Ночь» (романс).
А. Скрябин. Этюд № 1.
Альбом «Маленькому любителю музыки» (легкие пьесы для учащихся детских музыкальных школ). Часть I. Редактор-составитель С. Ляховицкая.
А. Аренский. Этюд Фа диез-мажор.
М. Глинка. Вариации на песню «Среди долины ровныя».

Л. Вишкарев. Прелюдия и фуга.
А. Лобковский. Четыре пьесы.
А. Лядов. Вальс Фа диез-минор.
С. Майкалар. Избранные прелюдии.
С. Майкалар. Избранные миниатюры.
В. Моцарт. Фантазия ре-минор.
М. Равель. Сонатина.
В. Успенский. Четыре прелюдии.
Ф. Шопен. Этюд № 5.
Пособие по чтению с листа (для III—IV классов детских музыкальных школ). Редактор-составитель С. Ляховицкая.

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих. Часть I. Девятое издание. Составители С. Ляховицкая и Л. Баренбойм.

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей. Часть III. Второе издание. Составитель С. Ляховицкая.

ПОДГОТОВЛЯЮТСЯ К ИЗДАНИЮ В 1964 году

И.-С. Бах и его современники. Сборник полифонических пьес. Редактор-составитель И. Браудо.
Пьесы современных зарубежных композиторов. Составитель З. Виткинд. Концертные этюды Шопена, Листа и других композиторов. Составитель Н. Шпигель.
Пьесы для фортепиано в 4 руки (для детских музыкальных школ). Составитель Э. Загурская.
А. Кобянский. Октаавные этюды.
Л. Делиб. Танцы из балета «Коппелия» (второе издание).

Кара-Караев. Танцы из балета «Тропою грома». Концертная обработка З. Виткинд.
Д. Прицкер. Детские пьесы.
О. Евлахов. Ленинградский блокнот (цикл пьес).
Альбом «Маленькому любителю музыки». Часть II. Редактор-составитель С. Ляховицкая.
Современная танцевальная музыка. Редактор-составитель Б. Киянов.
Танцы из балетов (для педагогов хореографических училищ и руководителей художественной самодеятельности).

Мажартия Лоди

ФОРТЕПИАНО
школа выражений

Музиз · 1963