ЗОЛОТОЙ РЕПЕРТУАР ПИАНИСТА • THE PIANIST'S GOLDEN REPERTOIRE

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И СОВРЕМЕННИКИ И.С. БАХА

ЛЕГКИЕ ПЬЕСЫ

для фортепиано

Редакция и комментарии
И. А. БРАУДО

ЗОЛОТОЙ РЕПЕРТУАР ПИАНИСТА

THE PIANIST'S GOLDEN REPERTOIRE

МЛАДШИЕ КЛАССЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

И.А.Браудо (1896 — 1970) был замечательным органистом, клавесинистом, пианистом-солистом, ансамблистом, истинным знатоком старинной музыки, учителем многих поколений петербургских педагогов и музыкантов, исполнявших старинную музыку на разных инструментах. Пять десятилетий его имя собирало в концертные залы Петербурга, Москвы, Риги, Таллина, Минска, Еревана и других городов огромное множество почитателей его таланта. В Прибалтике, Германии, Польше, Чехословакии, Франции его ценили как крупнейшего специалиста в области органного исполнительства и органостроения, как опытного клавириста, владеющего тайнами искусства старых мастеров. Велика была впечатляющая сила его интерпретации старинной музыки. Его трактовки, в которых одномоментно сочетались принцип строгости построения формы и принцип свободы произнесения музыки, создавали волнующее впечатление подлинности.

Яркая, насыщенная событиями и свершениями деятельность профессора Браудо вошла в историю отечественной и в особенности петербургской культуры.

Сын вице-директора Российской Публичной библиотеки, он — по традиции тех лет, той среды русской интеллигенции, в которой родился и рос, — получил разностороннее образование и был склонен его умножать и разветвлять. У него было много учителей в Петербурге, Москве, Киеве (среди них — пианисты С.Майкапар, А.Страхова, Н.Ильенковский, П.Романовский, М.Баринова, Ф.Блуменфельд, И.Миклашевский, органисты Я.Хандшин, А.Гольденвейзер, Н.Ванадзин), во Франции (Л.Вьерн, Ш.Видор) и Германии (Ф.Хайтман, А.Ситтар, Г.Рамин), и за каждым именем стоит школа и пласт традиции. Вот, наверное, откуда его изумительное мастерство стилиста и его педагогический "метод вариантов". Добавим к этому медицинский факультет и философские семинары в Московском университете, математический факультет Одесского университета. Склонность к философским умозаключениям, внимание к физиологии движения, апелляции к математической логике — все это нашло претворение не только в его практической, но и в научной деятельности, в сравнительно небольшом числе статей и книг, до сих пор (как книга "Артикуляция") не имеющих аналогов в нашем музыкознании.

Помимо книги, статей и эссе, И.А.Браудо оставил несколько сборников органных пьес и полифонических произведений.

Мы предлагаем удобный в пользовании сборник избранных, наиболее распространенных в педагогической практике инвенций И.С.Баха — двухголосных и трехголосных (синфоний) — с комментариями И.А.Браудо.

© Издательство "Композитор", Санкт-Петербург, 1997

В данном сборнике мы пользуемся следующими обозначениями и указаниями.

Указания метронома, даваемые перед каждым произведением, соответствуют: первое — исполнению произведения, второе (в скобках) — первым шагам его разучивания. Указания эти не являются, конечно, точными определениями единственно правильного темпа. Они указывают, во-первых, на ту область, в которой каждому исполнителю целесообразно искать верный, по его внутреннему убеждению, темп, или же, во-вторых, на тот весьма размеренный темп, в котором целесообразны первые шаги разучивания произведения. Примененный хотя бы в течение нескольких дней, этот медленный темп оказывается полезным и избавляет школьника от ряда заблуждений в дальнейшем.

Что касается обозначения штрихов, то в настоящей редакции широко использована наклонная черточка, указывающая на цезуру между двумя разделами мелодии. Когда целесообразно сделать ясным начало мелодии, редактором применена "брошенная" лига.

Динамические оттенки, обозначенным словами (piano, forte и т.д.), относятся ко всем голосам. Оттенки, обозначенные буквами (p, f), относятся лишь к одному голосу полифонической ткани.

Цифра в кружке обозначает номер нотного примера в комментариях к пьесе.

И. Браудо

Содержание

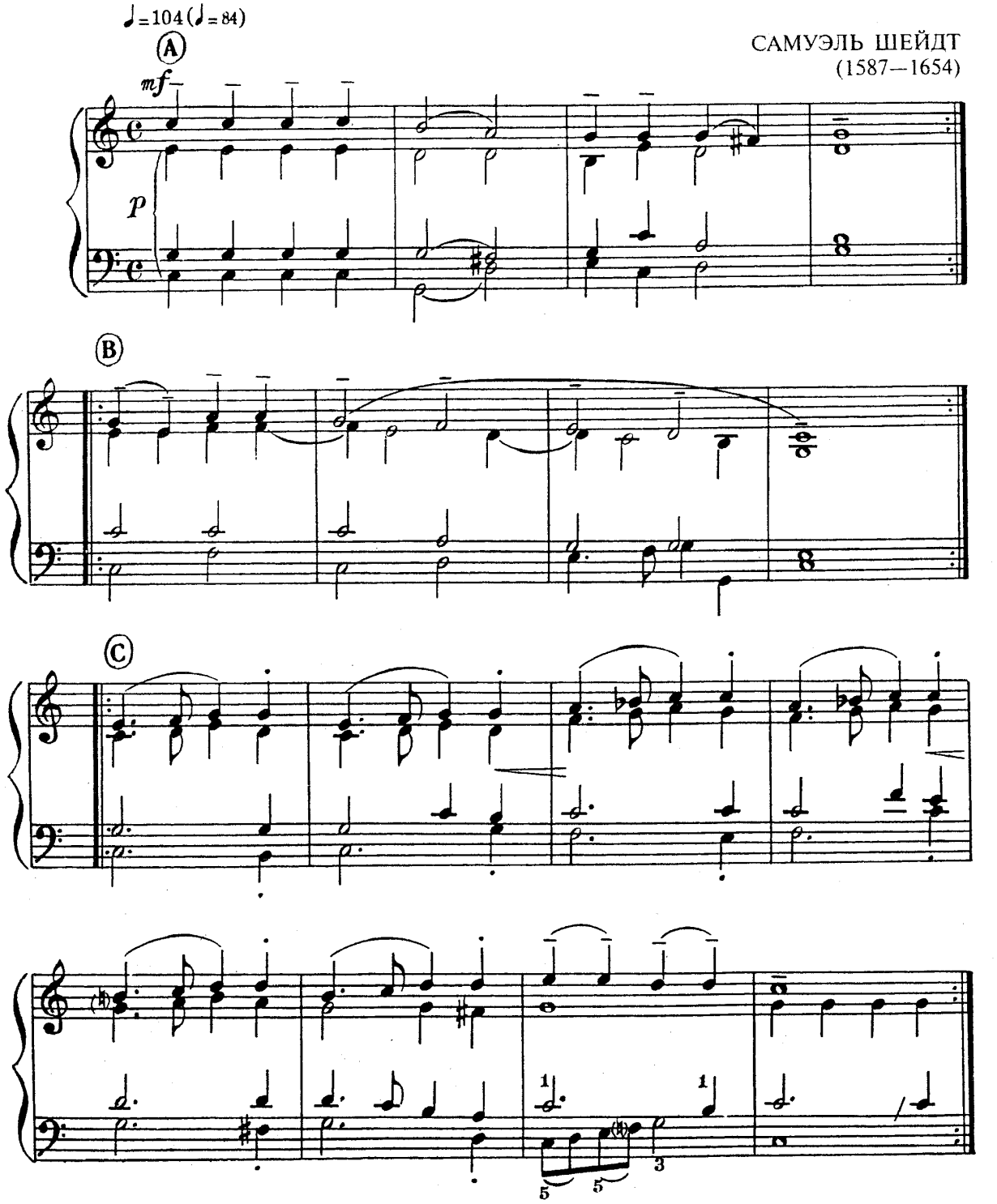
С. Шейдт. Вариации на нидерландскую песню 5
А. Рэзон. "Эхо" 11
И. Пахельбель. Фугетта 13
Т. Муффат. Фугетта 14
Т. Муффат. Фугетта 15
Т. Муффат. Фугетта 16
Т. Муффат. Фугетта 17
И. Вальтер. Прелюдия 18
Г. Телеман. Прелюдия 19
Г. Гендель. Фугетта 21
Г. Гендель. Менуэт 22
Комментарии 24

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И СОВРЕМЕННИКИ И.С. БАХА

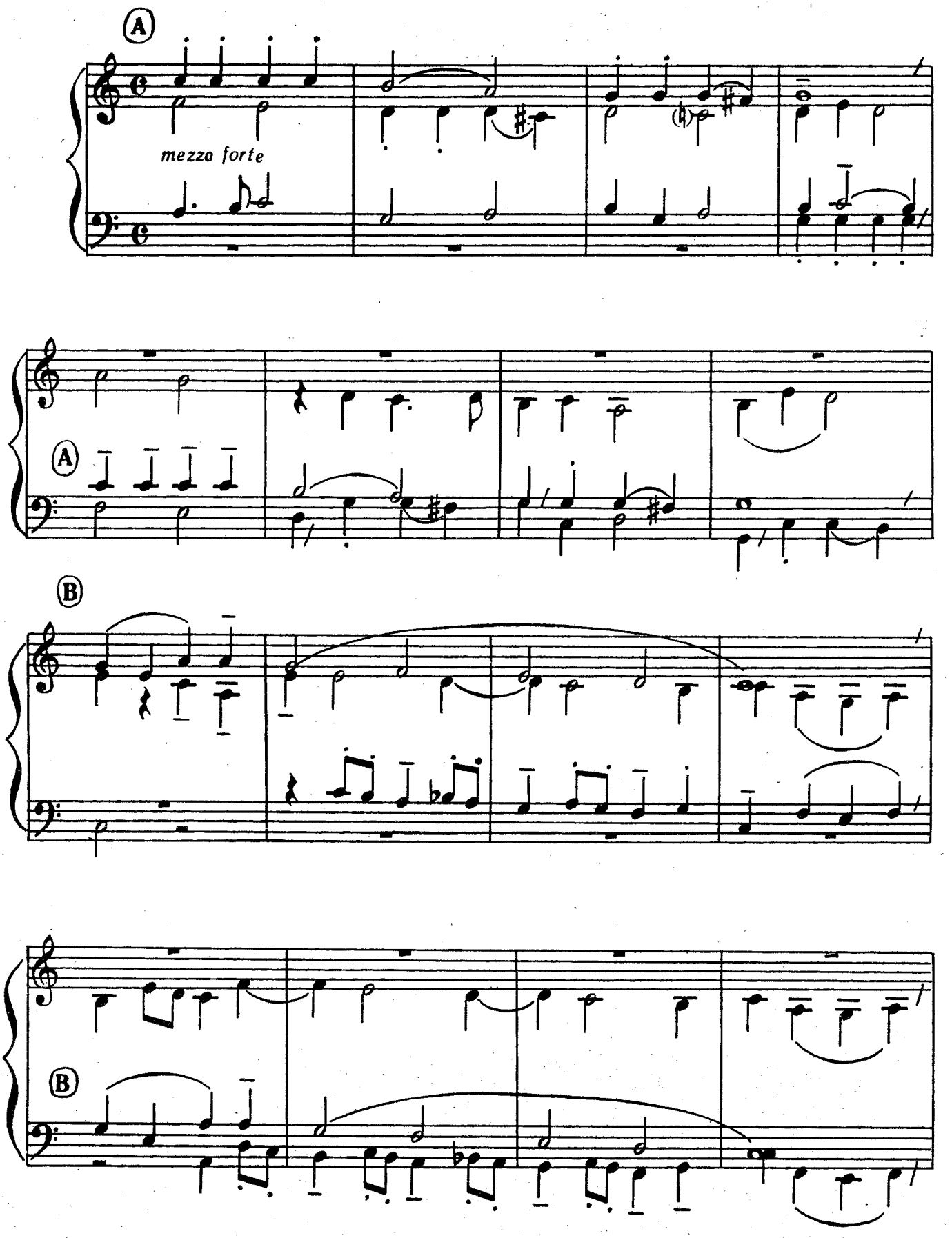
ВАРИАЦИИ НА НИДЕРЛАНДСКУЮ ПЕСНЮ

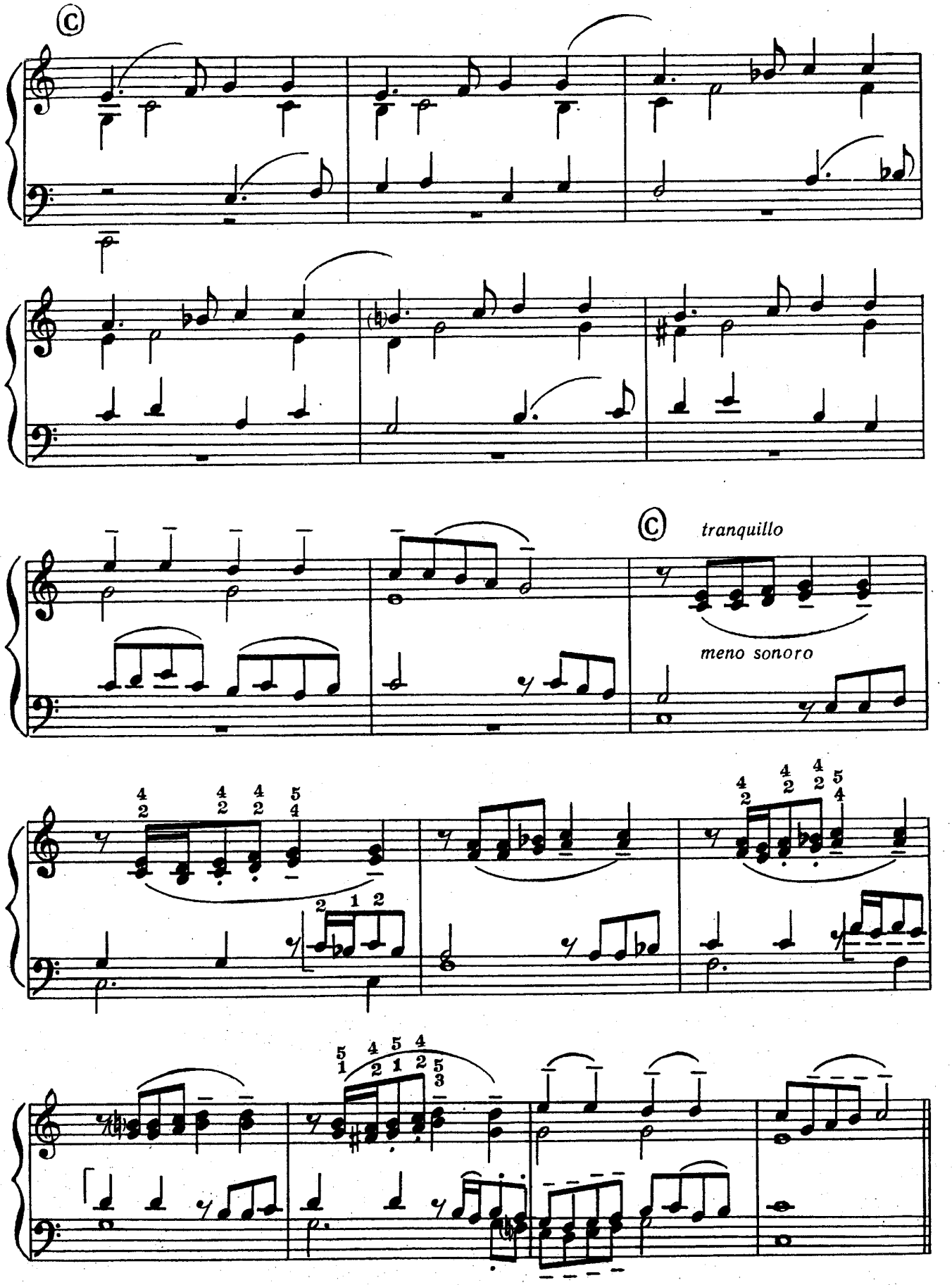
Тема

САМУЭЛЬ ШЕЙДТ
(1587—1654)

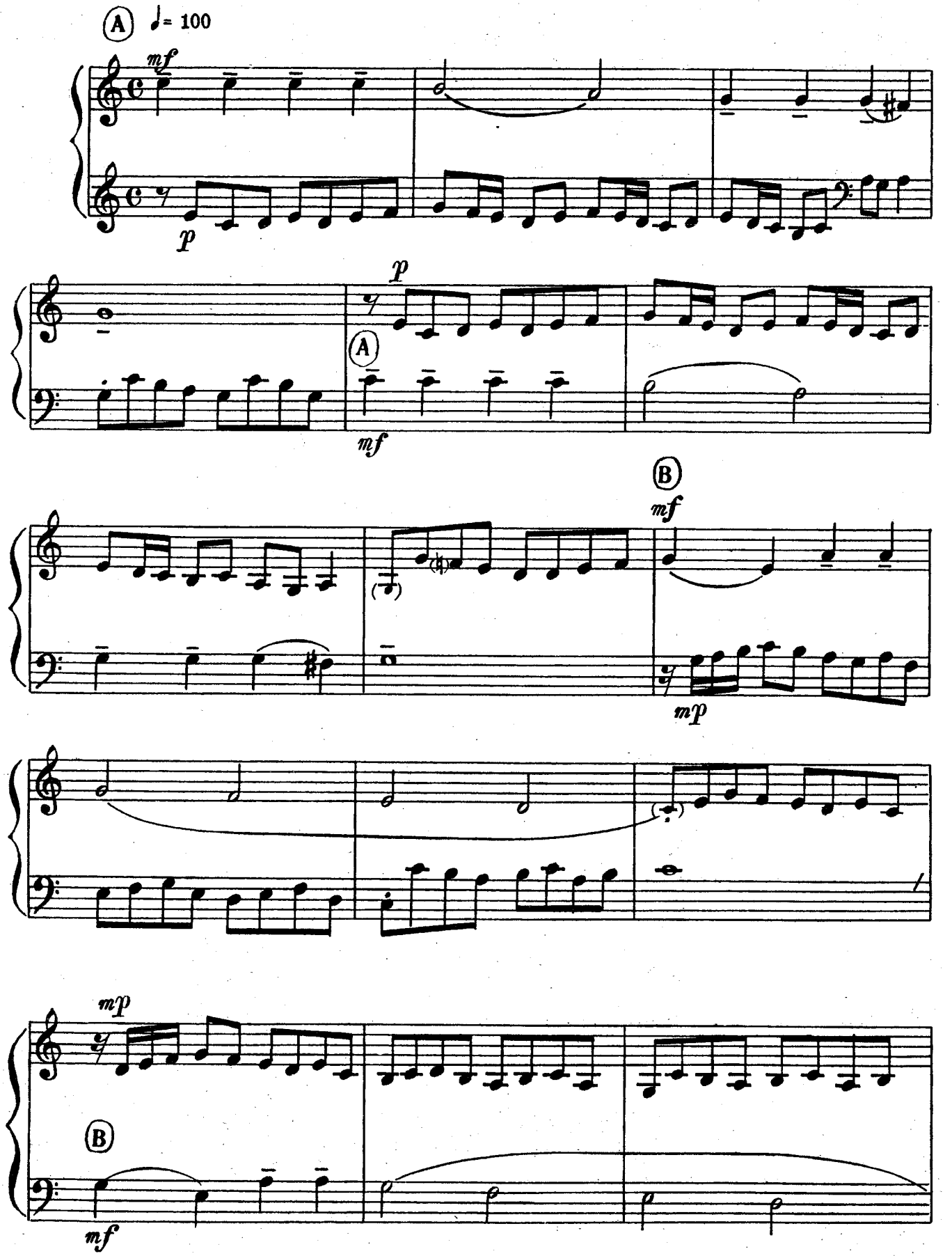


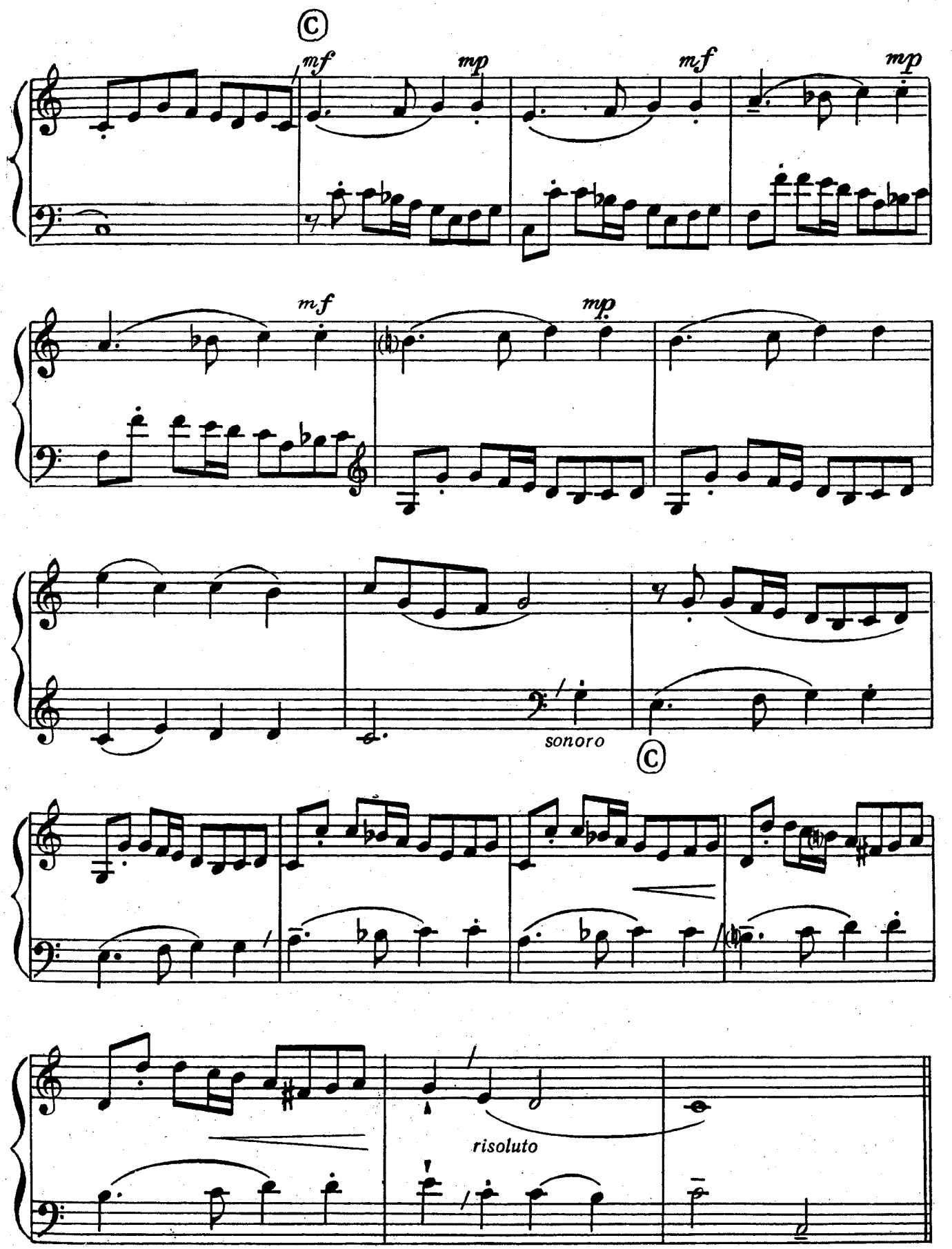
Вариация I



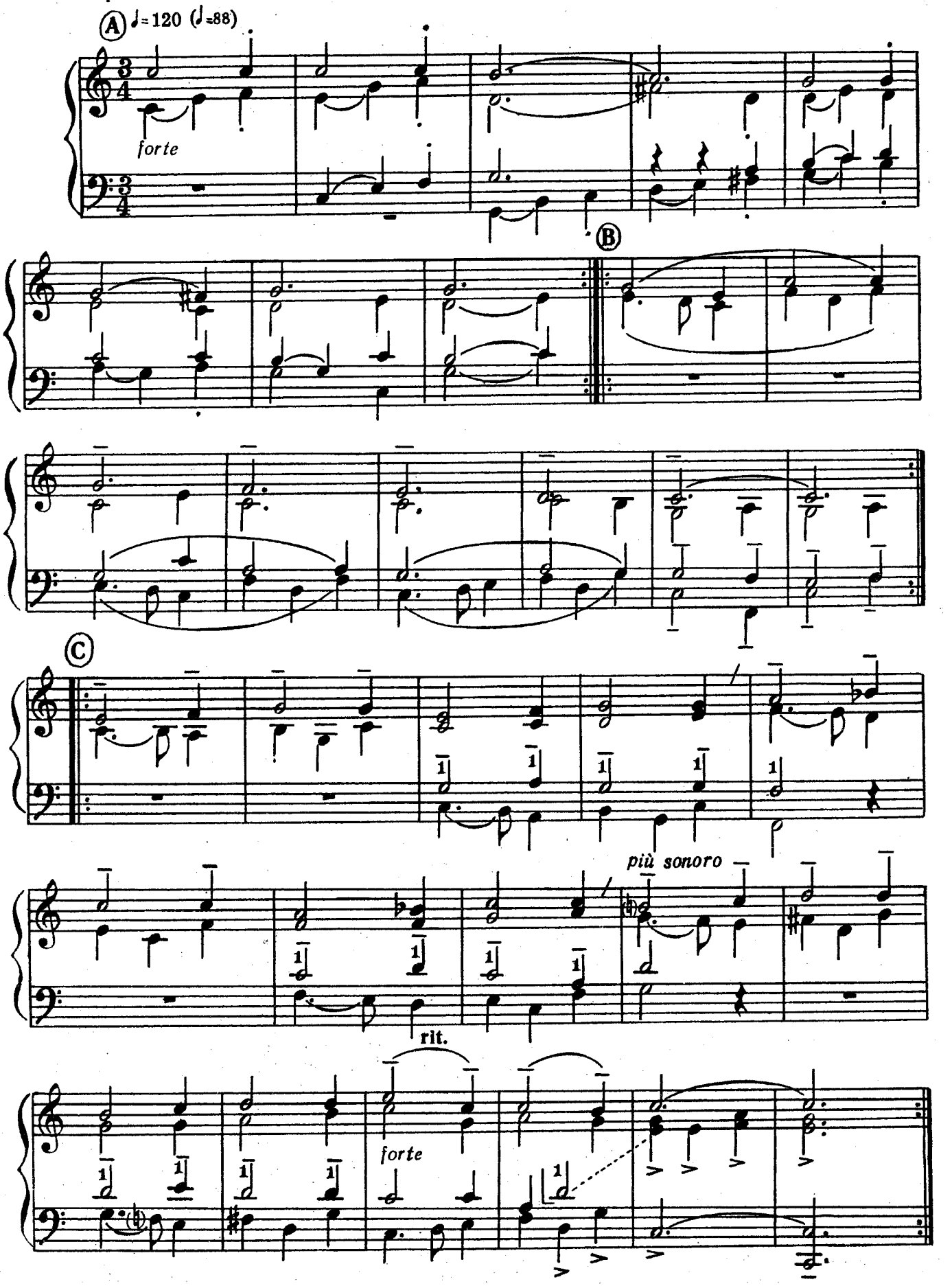

tranquillo
meno sonoro

Вариация II

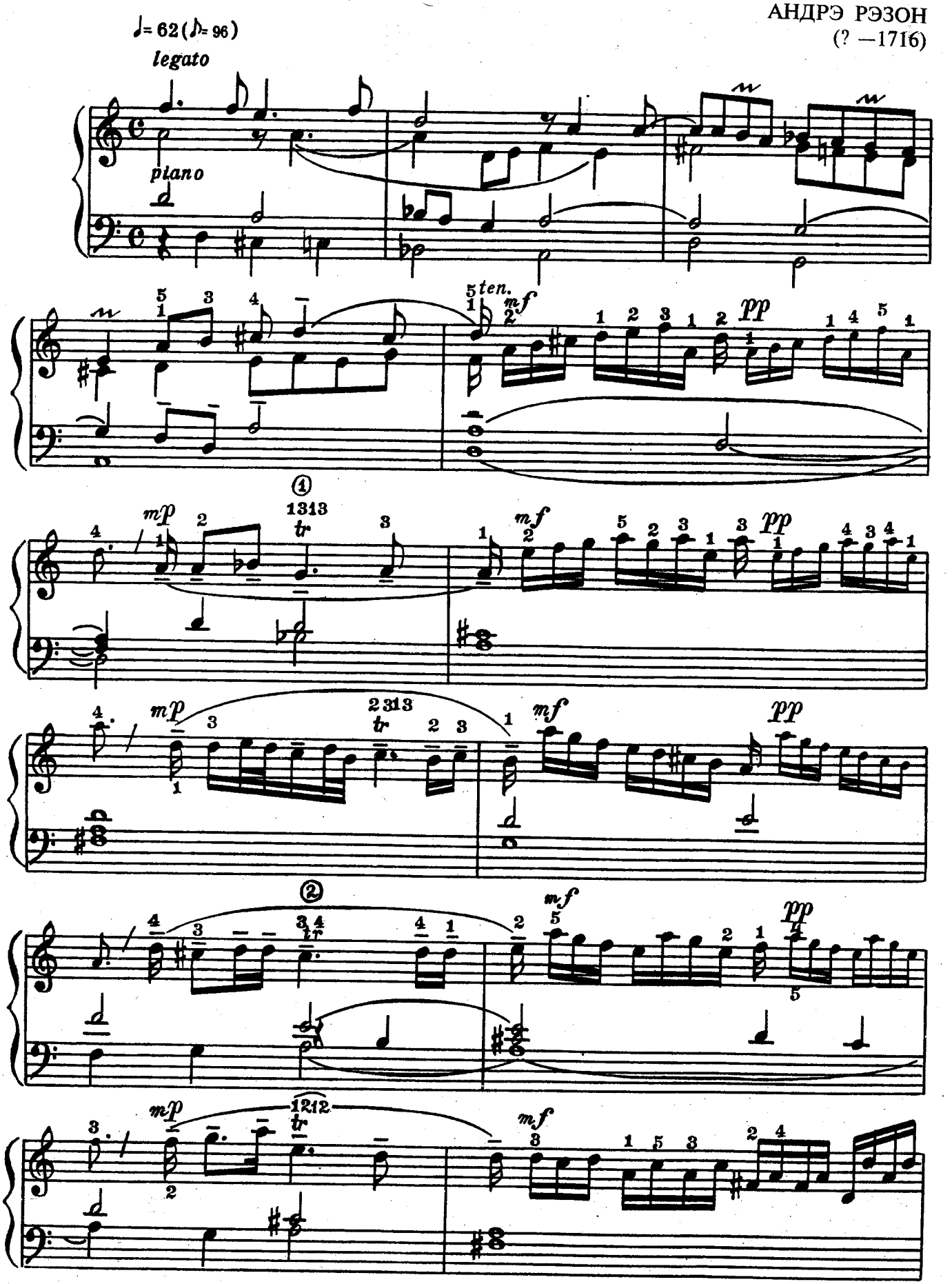


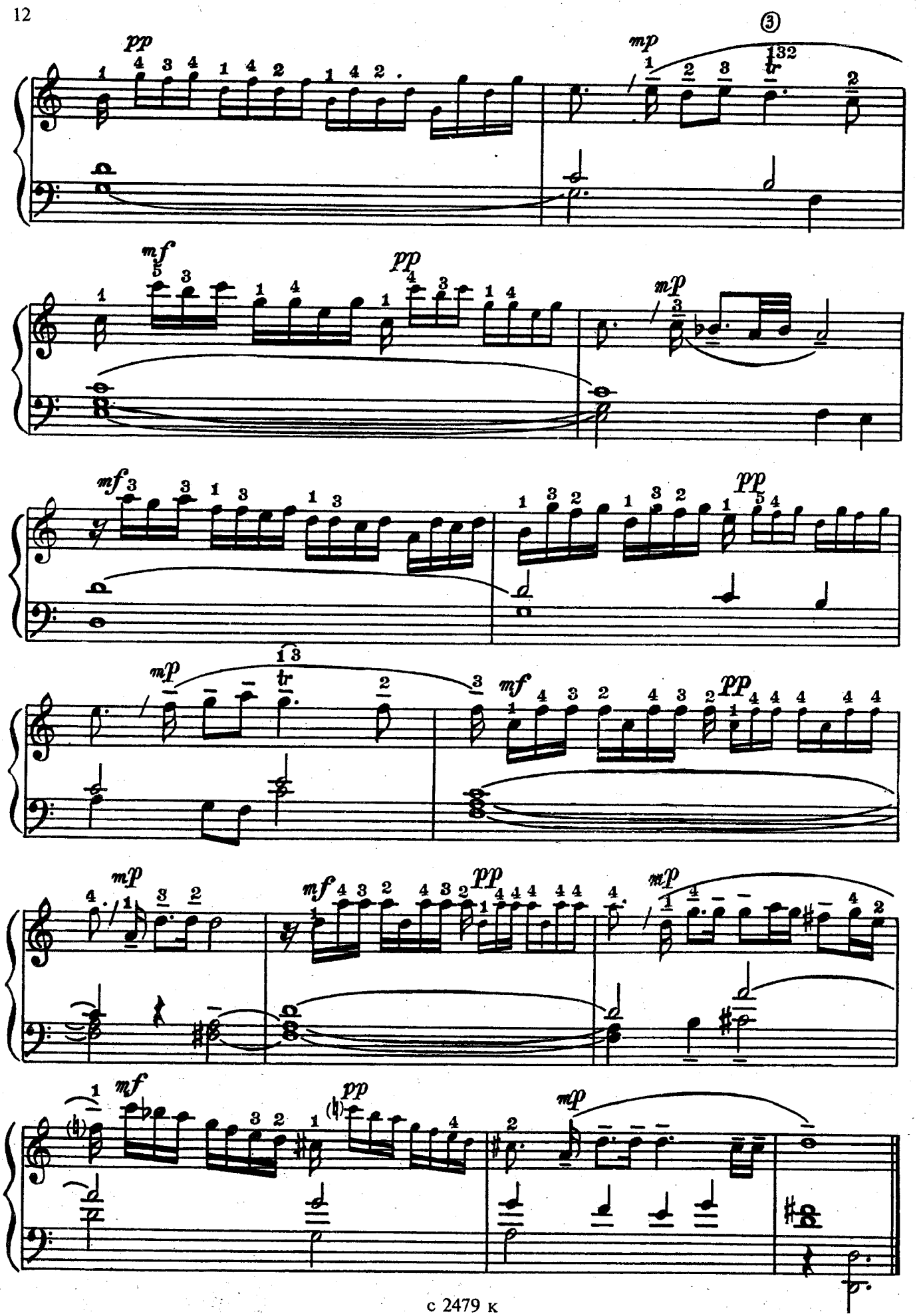

mf
mp
mf
mp
mf
mp
sonoro
risoluto

Вариация III



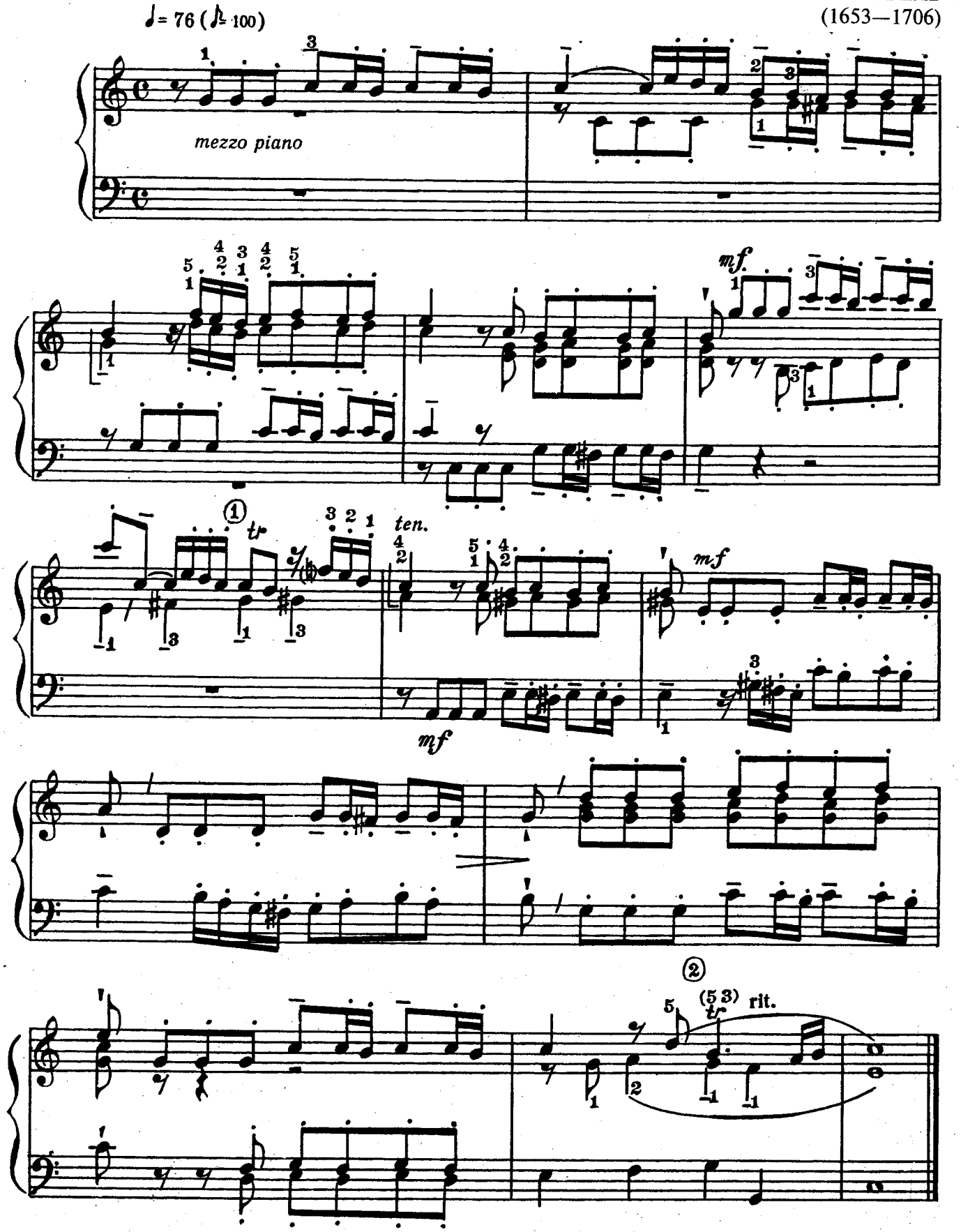
АНДРЭ РЭЗОН
(? —1716)




③

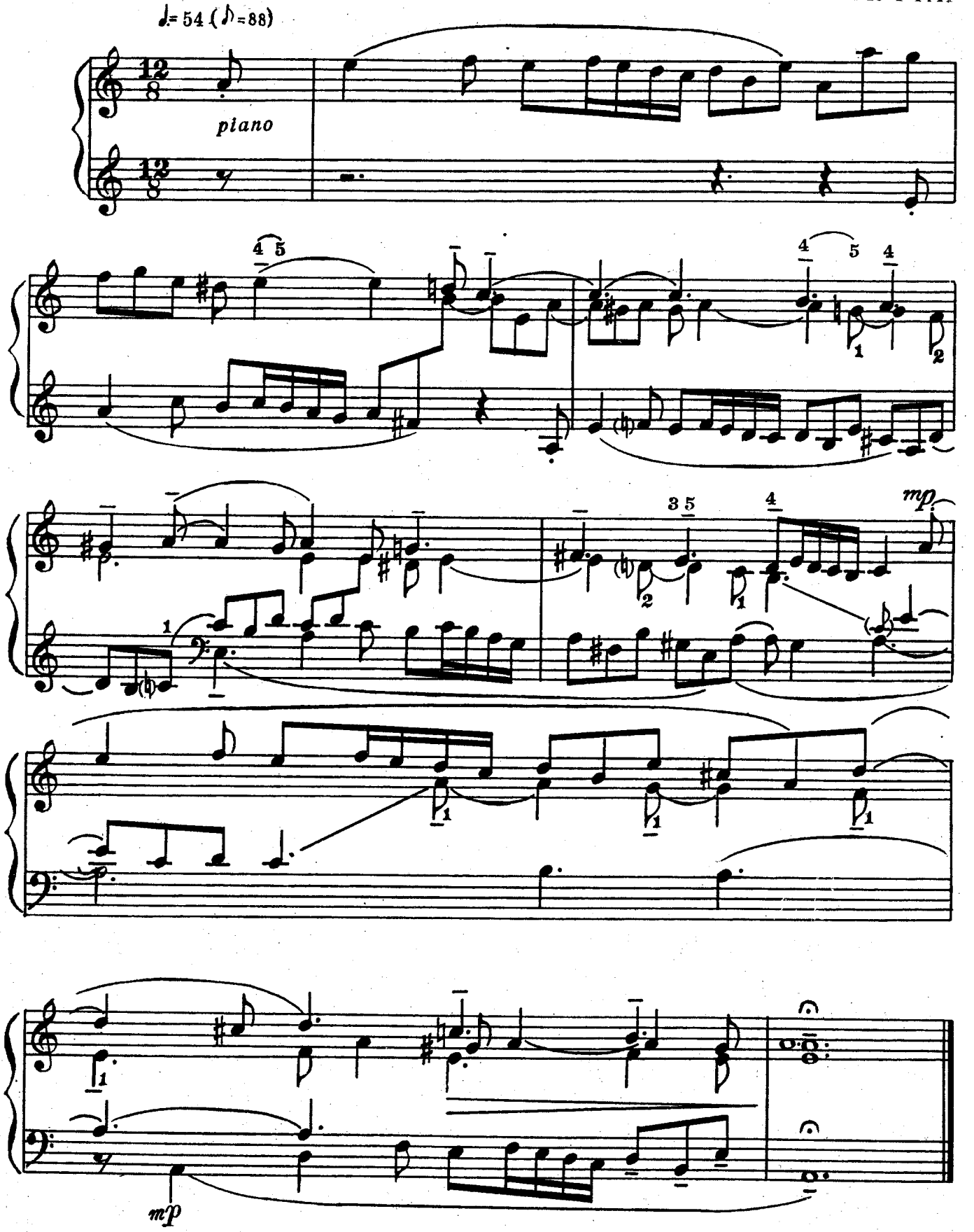
ФУГЕТТА

ИОГАНН ПАХЕЛЬБЕЛЬ
(1653—1706)



ФУГЕТТА

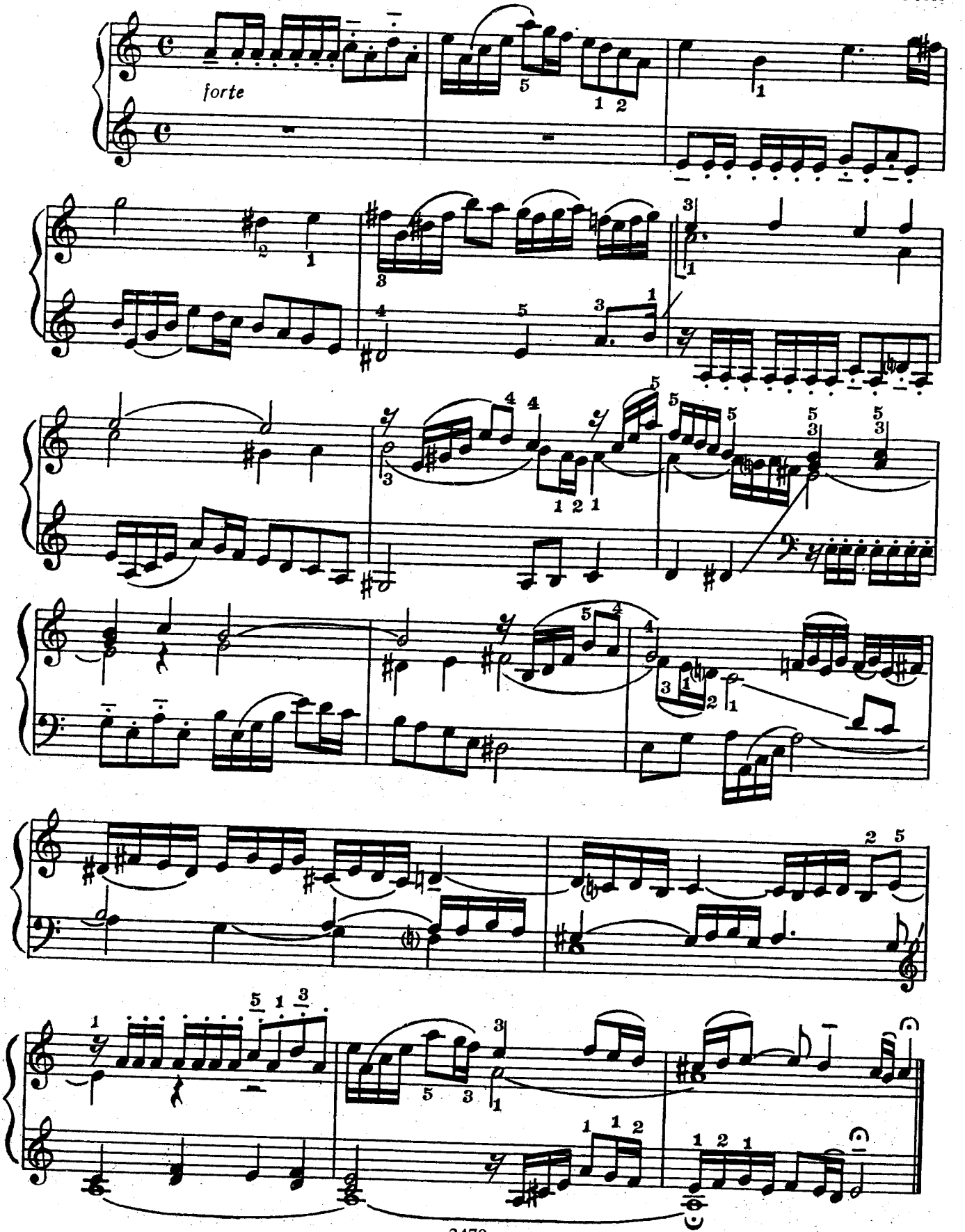
ТЕОФИЛ МУФФАТ



ФУГЕТТА

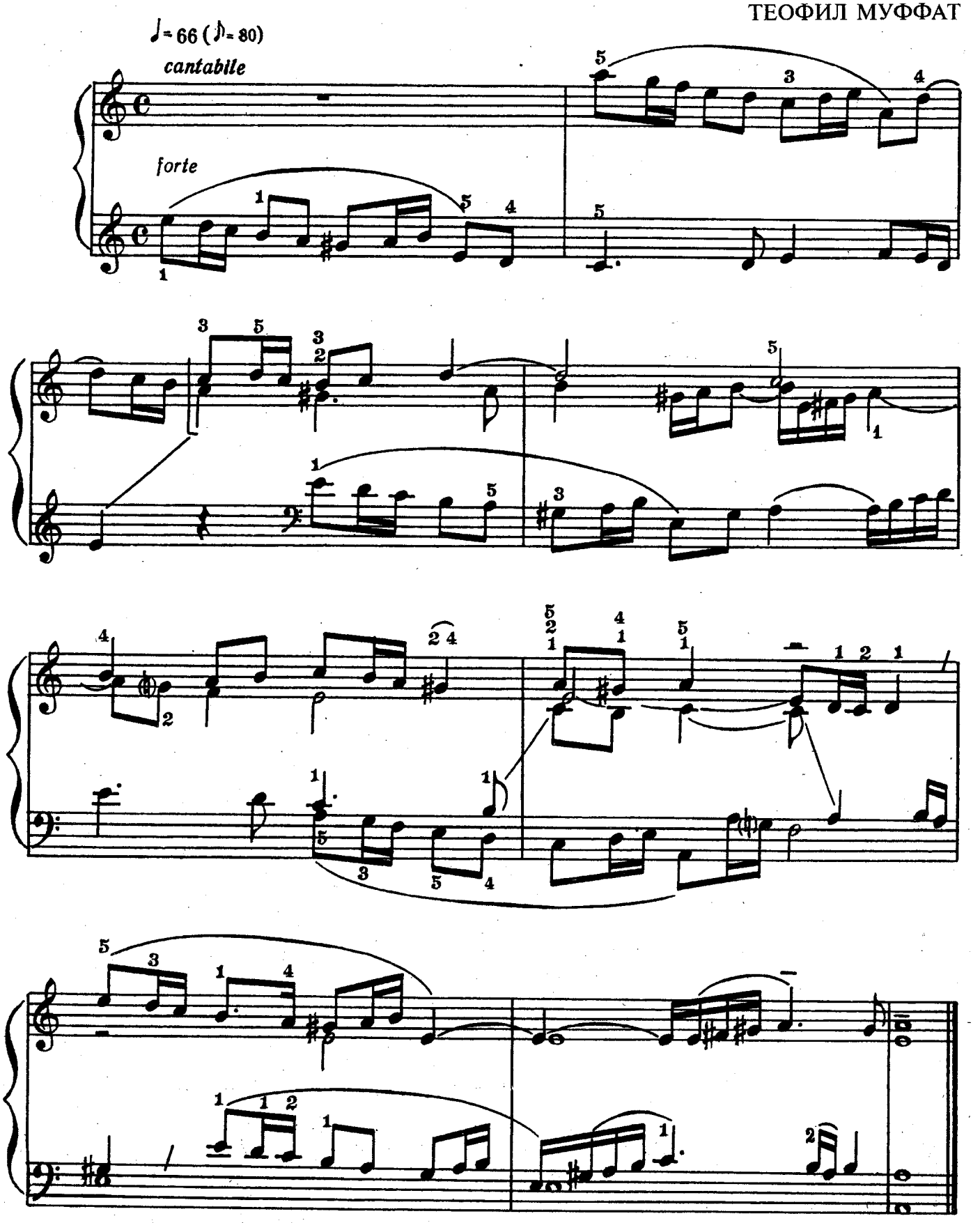
♩= 88 (𝅗𝅥= 104)

ТЕОФИЛ МУФФАТ



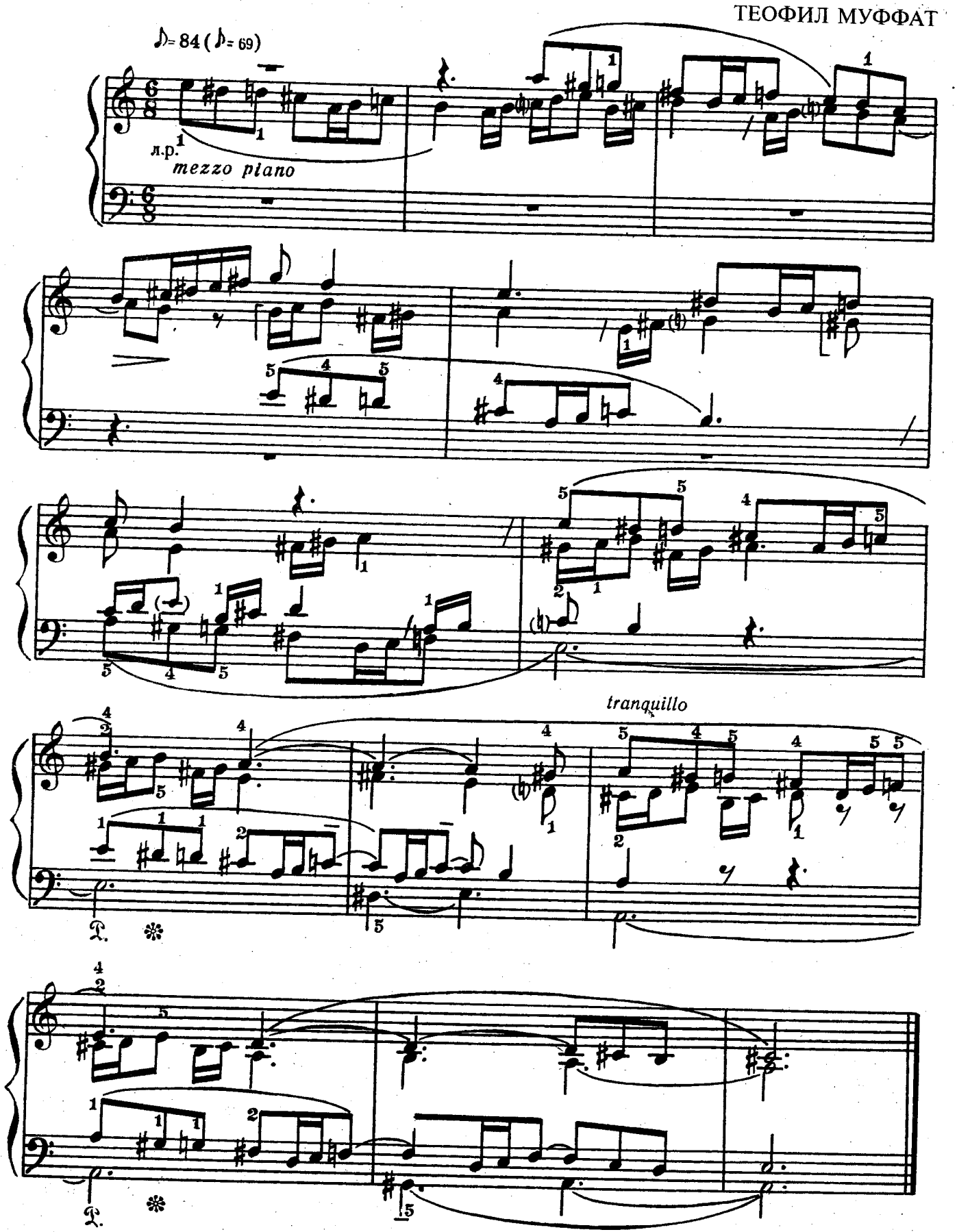
ФУГЕТТА

ТЕОФИЛ МУФФАТ



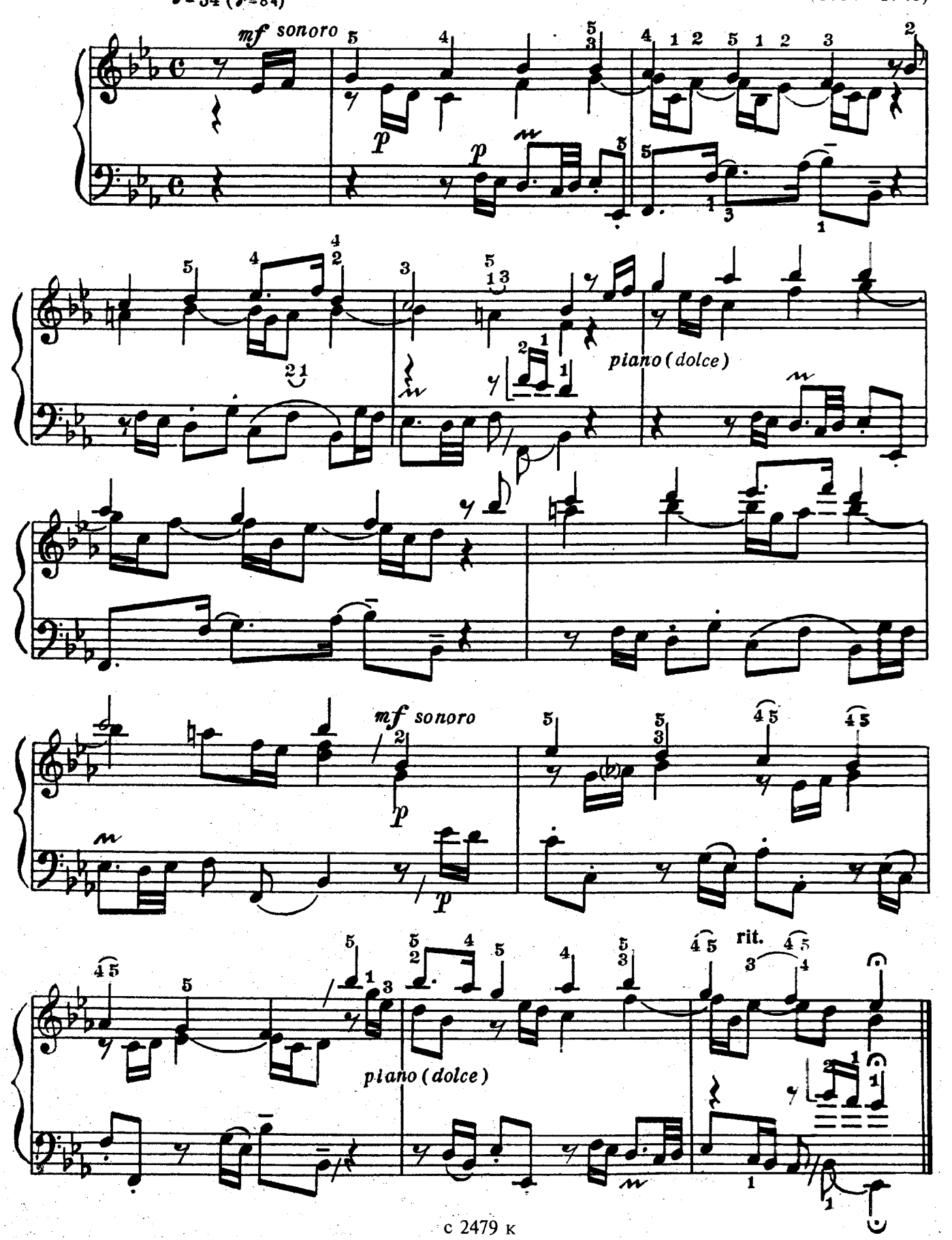
46. ФУГЕТТА

ТЕОФИЛ МУФФАТ



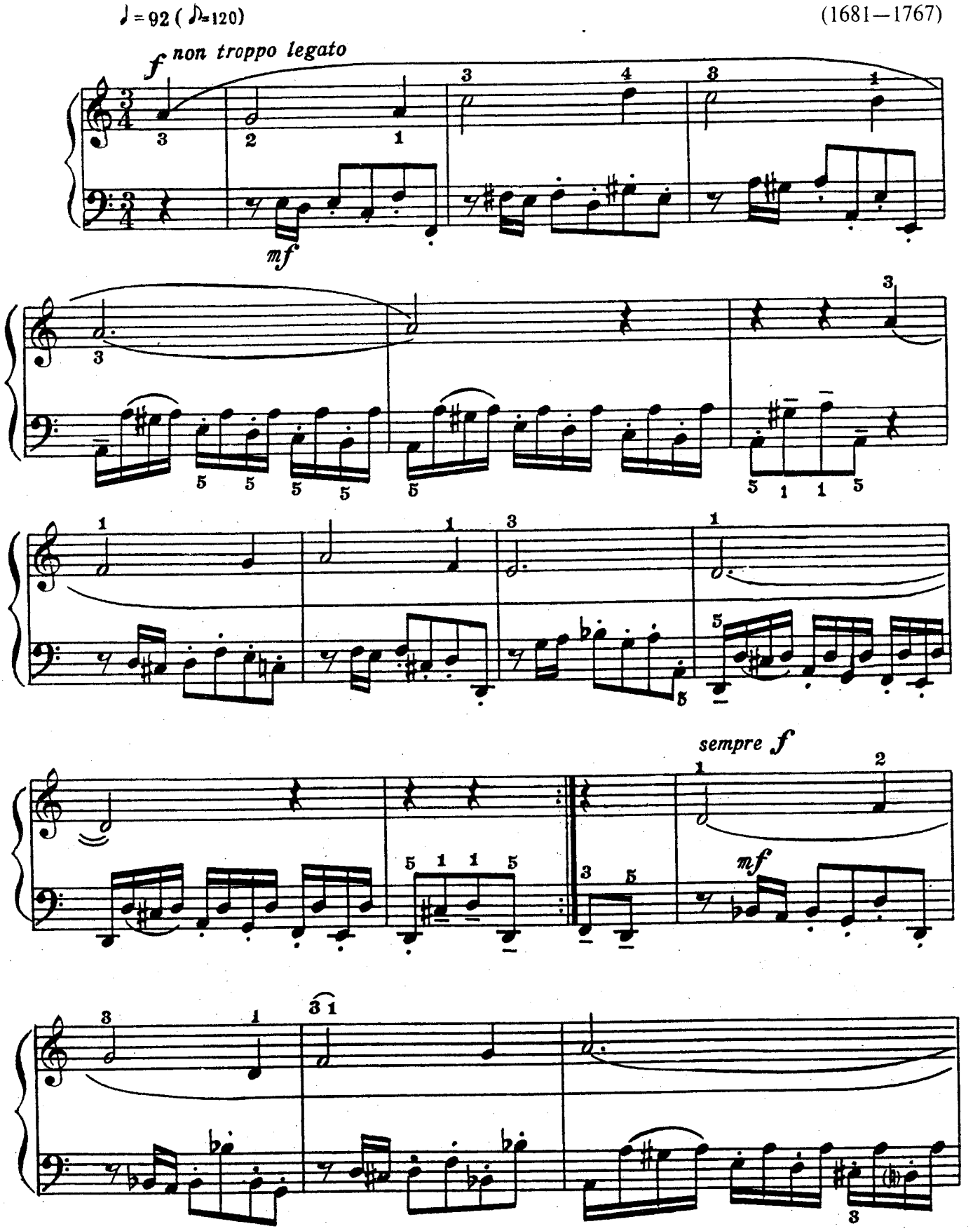
ПРЕЛЮДИЯ

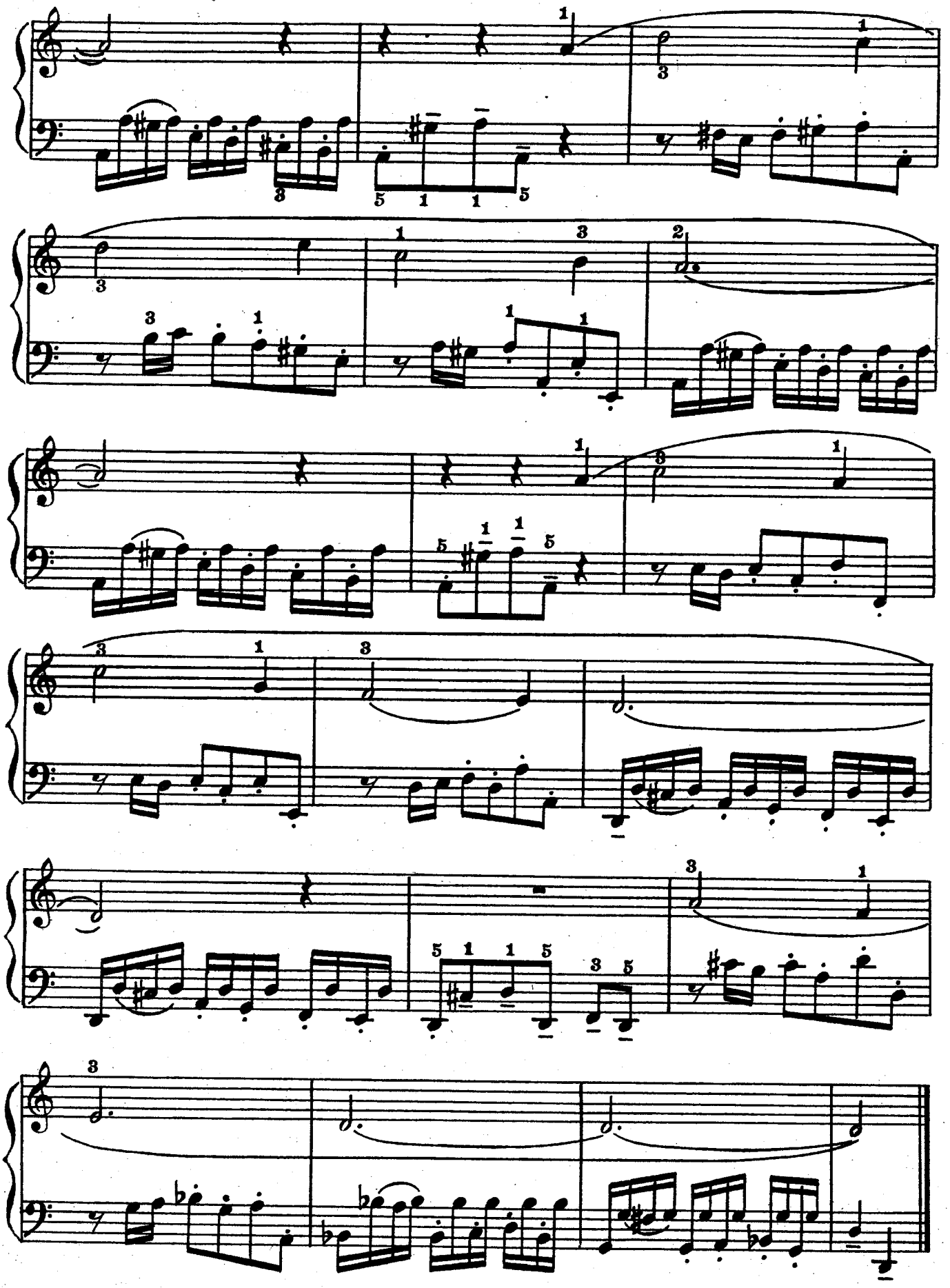
ИОГАНН ВАЛЬТЕР
(1684—1748)



ПРЕЛЮДИЯ

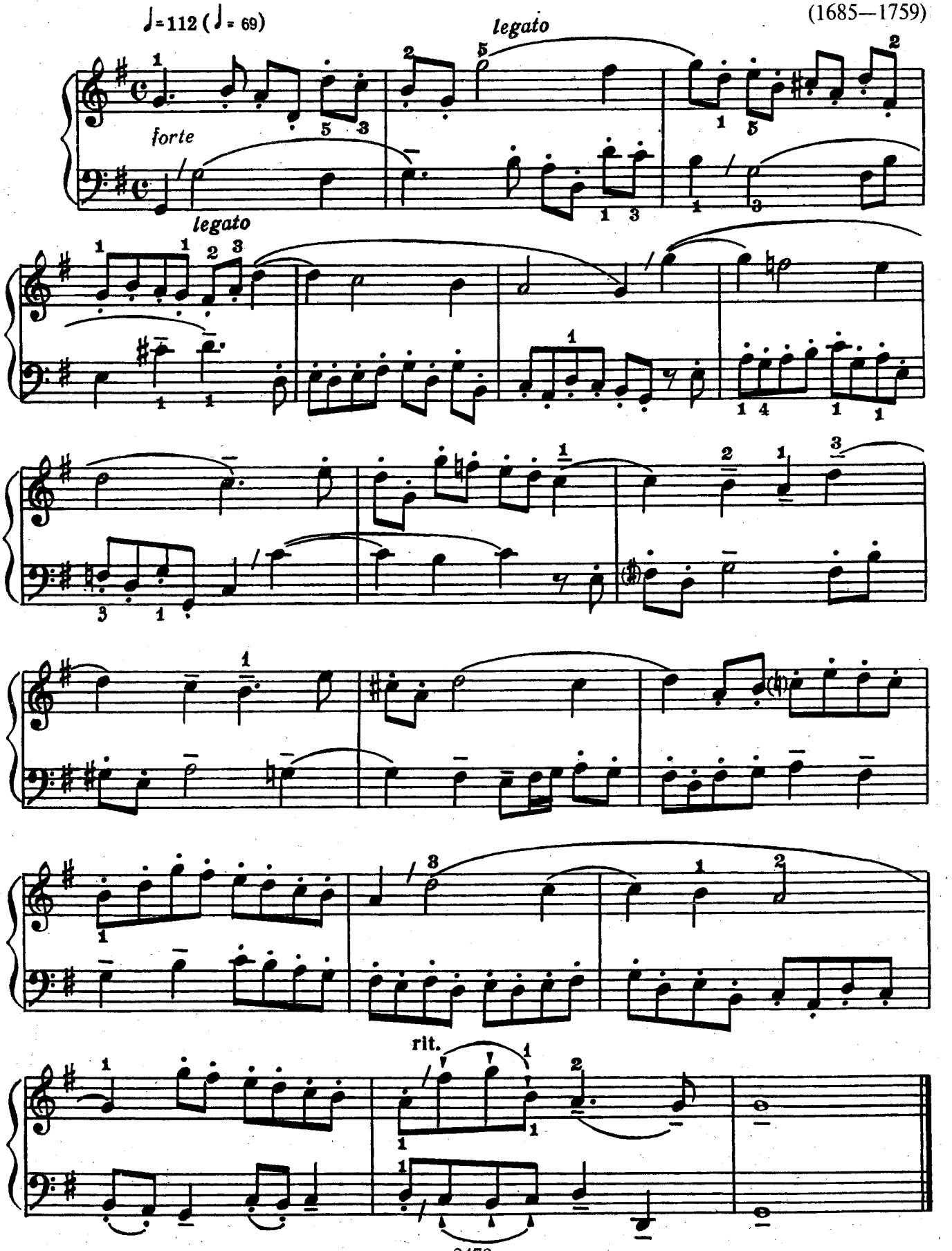
ГЕОРГ ФИЛИПП ТЕЛЕМАН
(1681—1767)





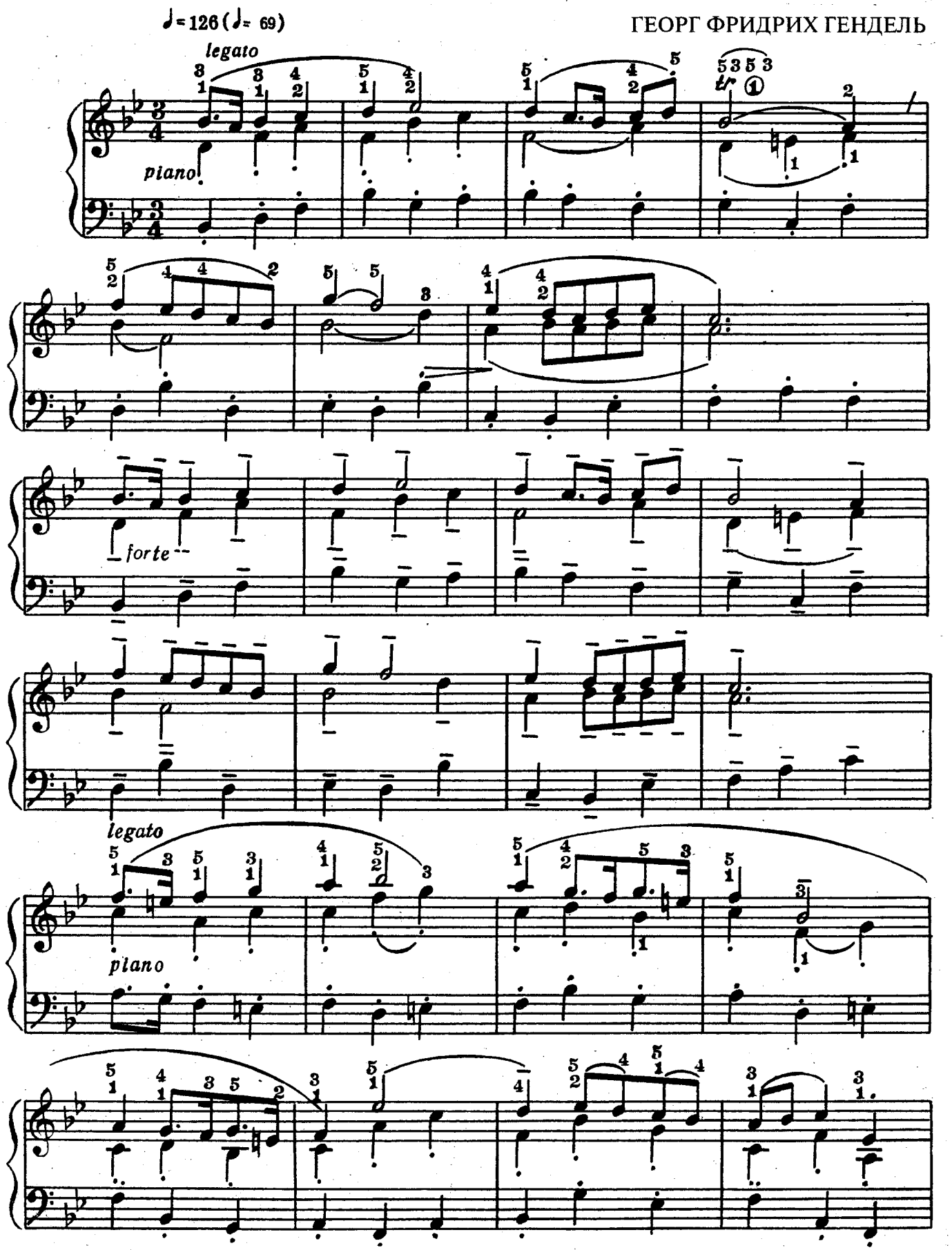
ФУГЕТТА

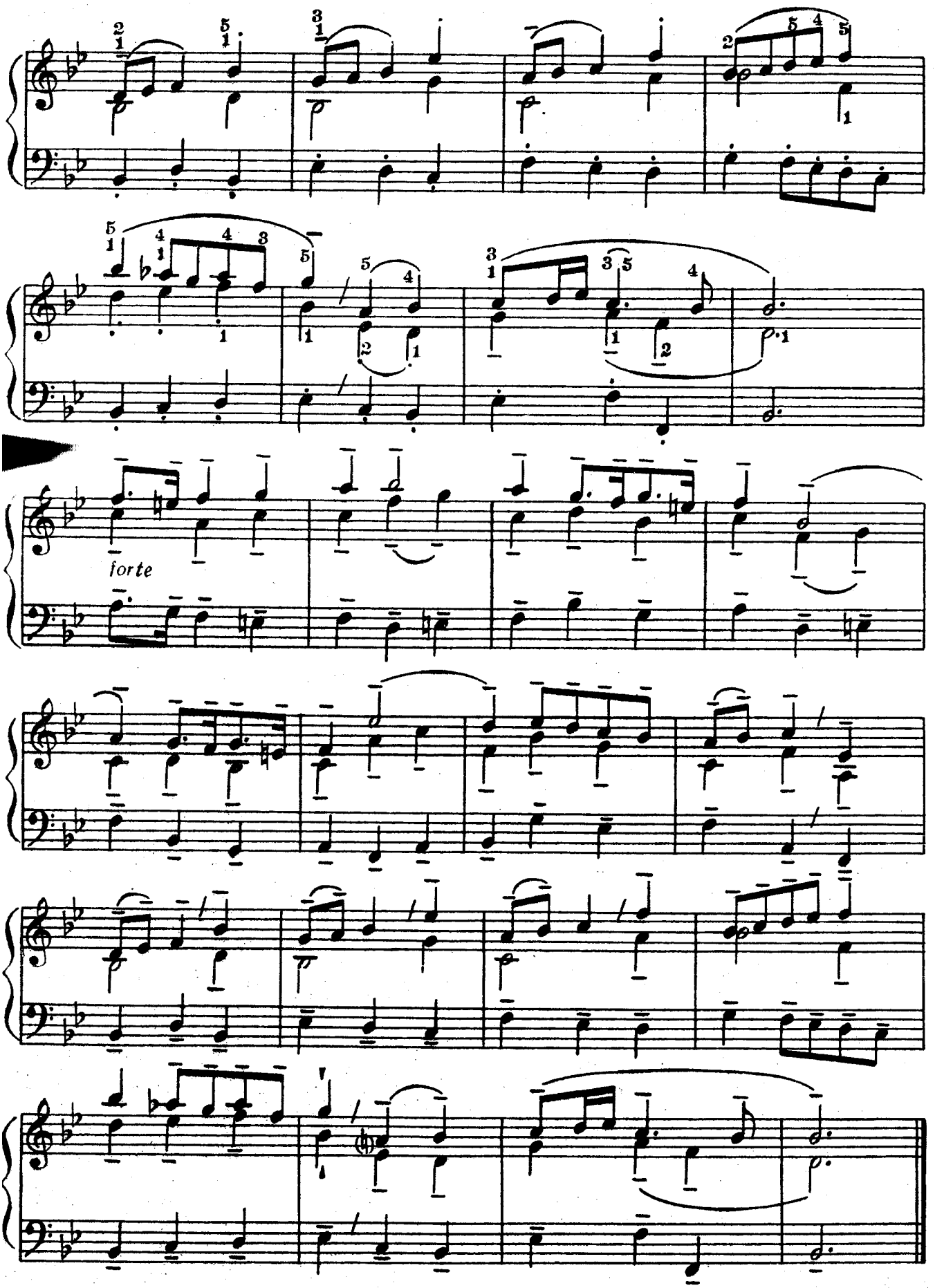
ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ
(1685—1759)



50. МЕНУЭТ

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ




forte

КОММЕНТАРИИ

С. ШЕЙДТ
Вариации на нидерландскую песню *(C-dur)*

Своеобразная польза этой пьесы заключается в том, что она содержит обширный полифонический материал (задержания, имитации, штриховые контрасты) при очень простом гармоническом складе.

Музыка темы и вариации очень просты. Однако следует отнестись с полным вниманием ко всем деталям голосоведения.

Три раздела темы помечены буквами A, B, C. Эти обозначения помогут ученику проследить за разработкой указанных трех разделов темы в вариациями.

I вариация. Legato в левой руке противопоставляется цветистым штрихом в правой. Два верхних голоса содержат ритмические и интонационные имитации.

Варьированное изложение второго колена (т. 25) представляет большую трудность. Если эти такты затруднительны даже при весьма неспешном темпе, то, чтобы не потерять для ученика этой весьма полезной пьесы, можно сделать значительные облегчения — убрать нижний голос в терциях восьмыми и шестнадцатыми (терции четвертными сохраняются); также можно снять бас на четвертой четверти в тактах 26 и 28.

III вариация играется сильно и торжественно. В ней ученик вслушивается в разнообразные ритмы.

Нужно обратить внимание на имитации в тактах 1—3, а затем 9—11.

Целесообразно подчеркивать вступающие после двух тактовых пауз группы тенора и баса.

Пьесу можно использовать частично (скажем, тему и одну вариацию), с тем чтобы впоследствии сыграть ее в более полном виде.

А. РЭЗОН
"Эхо" *(d-moll)*

Эта прелестная пьеса полезна тем, что обращена к звуковому воображению ученика и требует поисков значительного количества красок.

"Эхо" начинается задумчивыми, спокойными аккордами, исполняемыми в глубоком легатиссимо. Этой краске соответствуют затем в течение всей пьесы двухголосные (или иногда трехголосные) созвучия сопровождения.

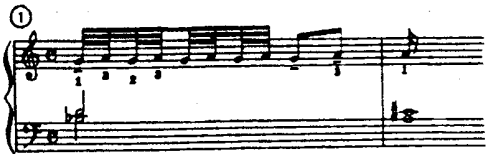
Мелодии, исполняемые правой рукой, с шестого такта располагают тремя красками. Две краски, естественно, нужны для исполнения эха. Первый голос играется свободно и довольно звучно. Второй отражает его в глубоком pianissimo. Затем вступает третий голос, исполняемый не слишком громко, но, в отличие от первых двух, не legato, а постоянным marcato. Чередованию этих трех голосов и посвящена вся пьеса.

Трудно назвать темп, объединяющий все разнообразие и свободу мелодий. Указанный в начале темп больше всего будет касаться вступления. Затем к нему будет постоянно и с известной неуклонностью возвращаться третий голос.

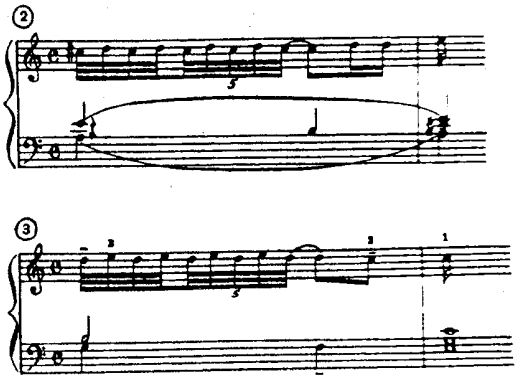
Два других голоса, то есть вызывающий эхо и откликающийся, должны быть исполнены с большой свободой. Поучительность этой пьесы и состоит в постоянном чередовании свободной игры с возвращающимся третьим голосом.

Следует дать возможность каждому из перекликающихся голосов естественно идти к последней интонации, к последнему своему тону.

Трели над третьей четвертью и точкой в этой пьесе следует начинать с нижней ноты и останавливать на четвертой четверти:



В тех случаях, когда четвертая четверть ударяется в левой руке, трель может быть остановлена и перед четвертой четвертью:



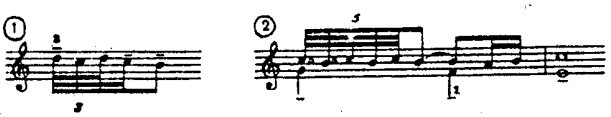
И. ПАХЕЛЬБЕЛЬ
Фугетта *(C-dur)*

Эта пьеса — хорошая школа на пути к стаккатированной фуге. Прекрасная подготовка к фуге Баха *c-moll* (из I тома), которую, надо надеяться, учащийся через пару лет сможет разучивать.

Обратим внимание, что знаки, маркирующие сильные времена среди стаккатированных последовательностей, никоим образом не должны превратиться в обращающие на себя внимание акценты. Должны быть слышны не акценты, а ритмически точно исполняемая музыка.

Следует иметь достаточно внимания к четвертям: их необходимо полностью выдерживать и играть tenuto (но без силового акцента).

Украшения:



Т. МУФФАТ
Фугетта *(a-moll)*

Четыре фугетты Муффата — нетрудные полифонические пьесы, не использованные в педагогической практике. Они являются прекрасной подготовкой к более трудным многоголосным сочинениям. При изучении их надо иметь в виду следующее обстоятельство. Фугетты, формально говоря, четырехголосны. Однако при увеличении голосов сложение фугетт все более и более принимает характер аккордовых последовательностей. Несмотря на это, в аккордовом сложении поучительно прослушивать детали голосоведения.

В первой фугетте отметим две прелестные ритмические модификации темы. В четвертом такте (в басу) первый тон темы удлинен из восьмой в четверть с точкой. Еще интереснее ритмическое видоизменение следующего вступления баса (т. 7). Тема вступает канонически на второй восьмой такта, и первый ее тон — четверть.

После восходящего затакта в теме осуществляется нисходящее интонационное движение. В согласии с этой направленностью движется и противосложение. Проследим, например, за ходом сопрано: начиная от *ля* в такте 1, сопутствуя альту, тенору и басу, оно плавно спускается до *до* в такте 5.

Если принять во внимание, что вступления голосов с темой идут в снижающемся порядке (сопрано, альт, тенор, бас), то станет ясно, что снижение сопрано как бы реализует в мелодической форме общий образ успокоения, характерный для фугетты.

Иногда общая тенденция снижения выражается в ровных поступенных шагах (они отмечены знаком —).

Т. МУФФАТ
Фугетта *(a-moll)*

Вторая фугетта представляет яркий контраст предыдущей. Основной характер темы сильный, стремительный. Однако необходимо сразу же предостеречь ученика, чтобы он не думал, что характер полностью зависит от темпа, то есть что, чем скорее он играет, тем ярче будет впечатление стремительности. Имеет место противоположное. Тема сохранит стремительный и уверенный характер, если ритм ее шестнадцатых и восьмых будет ясен. Если ускорение темпа сопровождается известной потерей ясности, то с ускорением темпа будут падать сила и уверенность, а следовательно, и стремительность движения. (В клавирной музыке, не знающей употребления педали, под стремительным движением понимается движение вполне расчлененное во всех своих деталях, а не движение суммарно безудержное.)

Необходимо подчеркнуть также, что репетиция в теме должна производить не колористическое впечатление, а впечатление вполне четкого, ясного ритма.

Редактор не отрицает возможности смены пальцев на репетируемой ноте. Но ему кажется, что эта смена более применима в целях достижения максимальной быстроты. В данном случае ясности ритмической фигуры легче добиться, репетируя одним пальцем. Важно, чтобы и восьмые и последующие шестнадцатые (в т. 2) исполнялись тем же темпом.

Повторяю: учить эту фугетту нужно очень сдержанно. Правильным темпом будет тот, в котором у ученика все ясно выходит.

Т. МУФФАТ
Фугетта *(a-moll)*

Третья фугетта — и снова новый характер: широкий, уверенный, сильный и сдержанный распев.

Эта строгость и сдержанность подчеркнуты разрешением кадансирующих голосов в созвучие пустой квинты (без терции!).

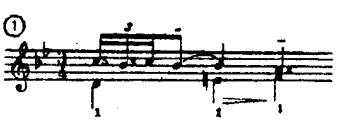
Т. МУФФАТ
Фугетта *(a-moll)*

Четвертая фугетта имеет скорбный характер. Тема — хроматические нисходящие шаги. Скорбная тема сопровождается противосложением, несущим в себе долю утешения. Нетрудно убедиться, что в этом противосложении содержится двухдольный ритм, который в течение всей фугетты уравновешивается трехдольностью темы:

Описанные колебания между двухдольным и трехдольным ритмом характерны для всей старинной музыки, и хорошо, что ученик в легкой фугетте встретится с этим типичным оборотом.

Г. ГЕНДЕЛЬ
Менуэт *(B-dur)*

Выписанные повторения служат благодарным материалом для изучения различных способов штриховки, а также инструментовки трехголосия. В первых восьми тактах staccato басов помогает прослушать средний голос. При повторении восьмитакта артикулирование баса и среднего голоса меняется: они исполняются максимально продленным non legato. Те же приемы применяются и ко второму колену.

Изменения динамики и штрихов баса дают ученику богатый материал для того, чтобы вслушиваться в двухголосие, исполняемое правой рукой.

Украшение: