ОТ РЕДАКТОРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Однако нельзя смотреть на существующие сборники упражнений, как на нечто святое и неприкосновенное. Эти сборники не следует играть механически, без разбора, целиком; из них необходимо выбирать только то, что в данный момент нужно и полезно, и избранные технические формулы приме-

нять в работе лишь в качестве вспомогательных средств. Порой эти формулы даже следует видоизменять, как бы приспосабливая их к изучаемой художественно-технической проблеме. Полезно также придумывать свои собственные технические упражнения, лучше всего на материале играемых пьес.

Итак, все зависит от меры. Вредно играть технические упражнения неразборчиво, в большом количестве и тем самым тормозить свое музыкальное развитие (время, отводимое на упражнения, должно быть строго ограничено); но не менее вредно совсем отвергать упражнения.

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

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

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

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

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

Думать надо не только об ударе пальца, но и (что чрезвычайно важно) о его подъеме. Руку никогда не следует напрягать.

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

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

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

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

* * *

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

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

Я. Мильштейн

51 ÜBUNGEN

FÜR PIANOFORTE

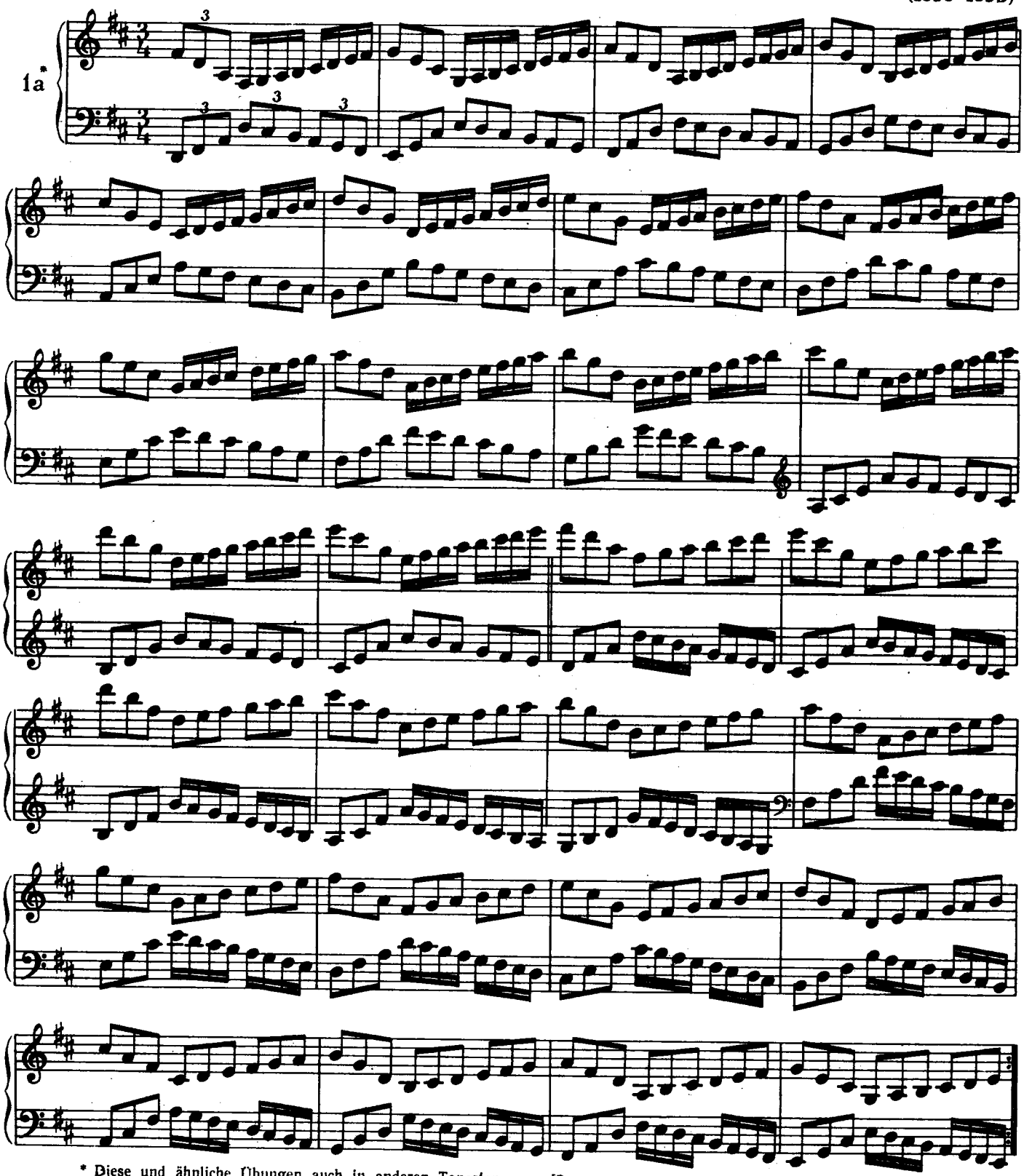
The Library of www.piano.ru

51 УПРАЖНЕНИЕ

ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО

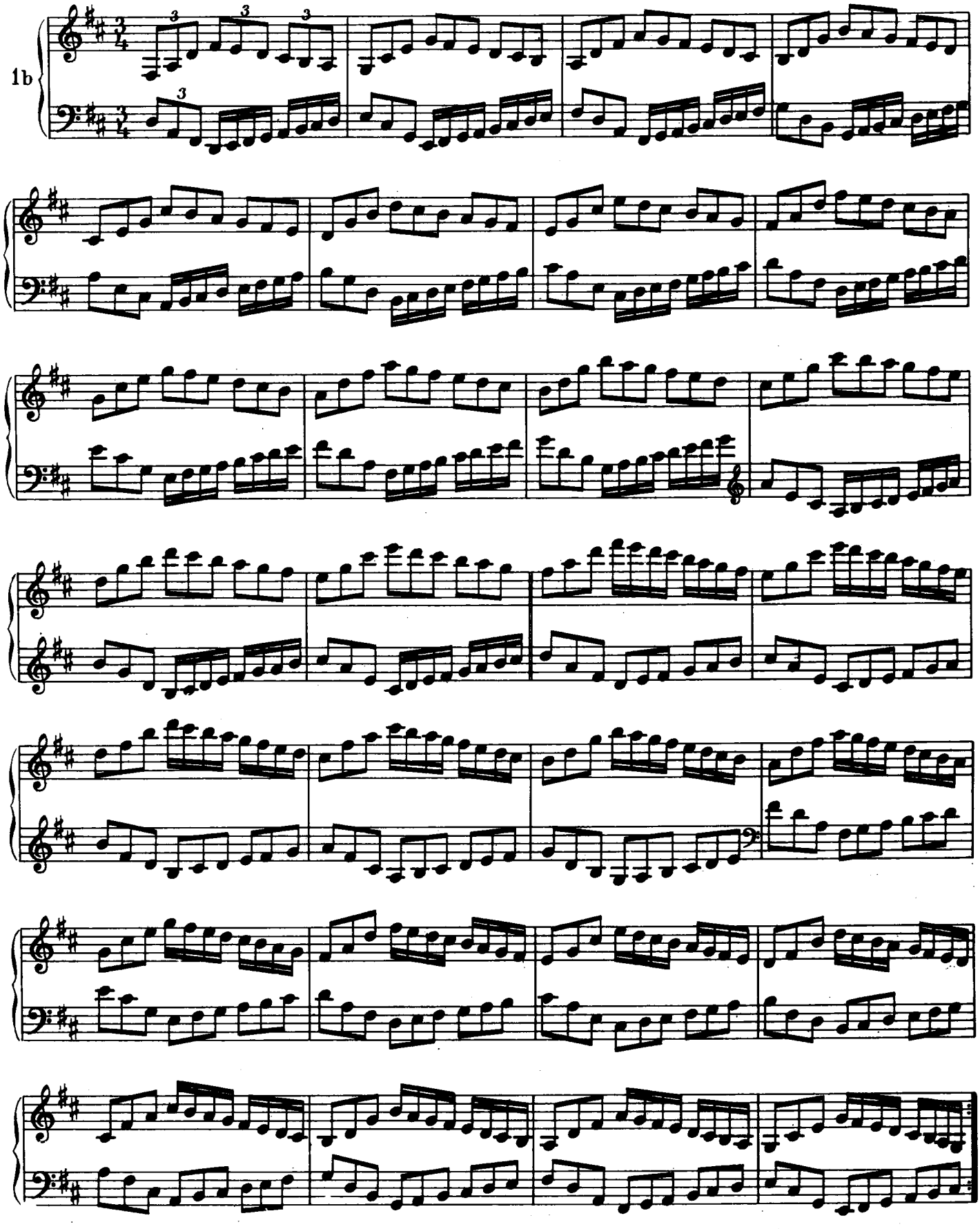
(1890-1893)

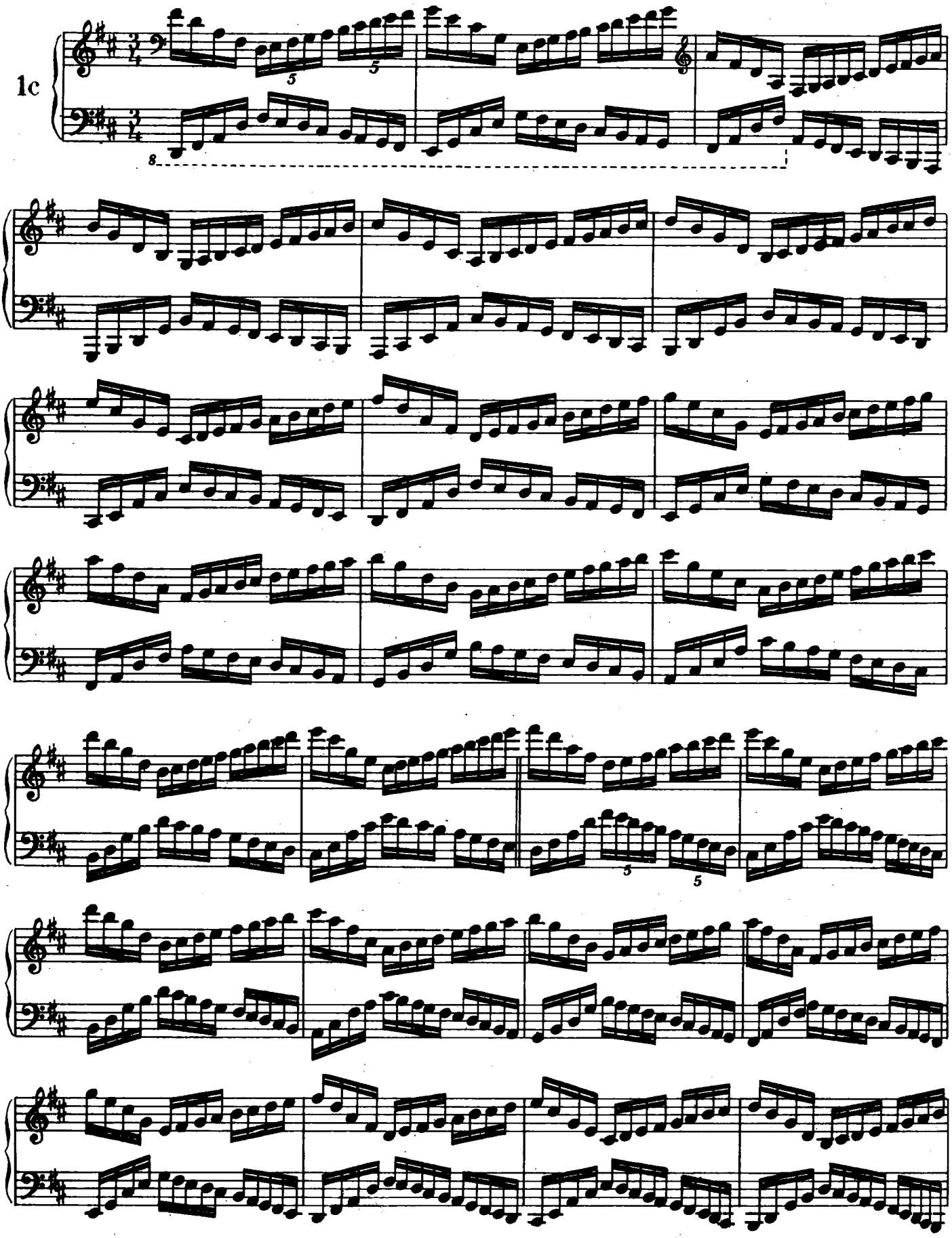
1a*

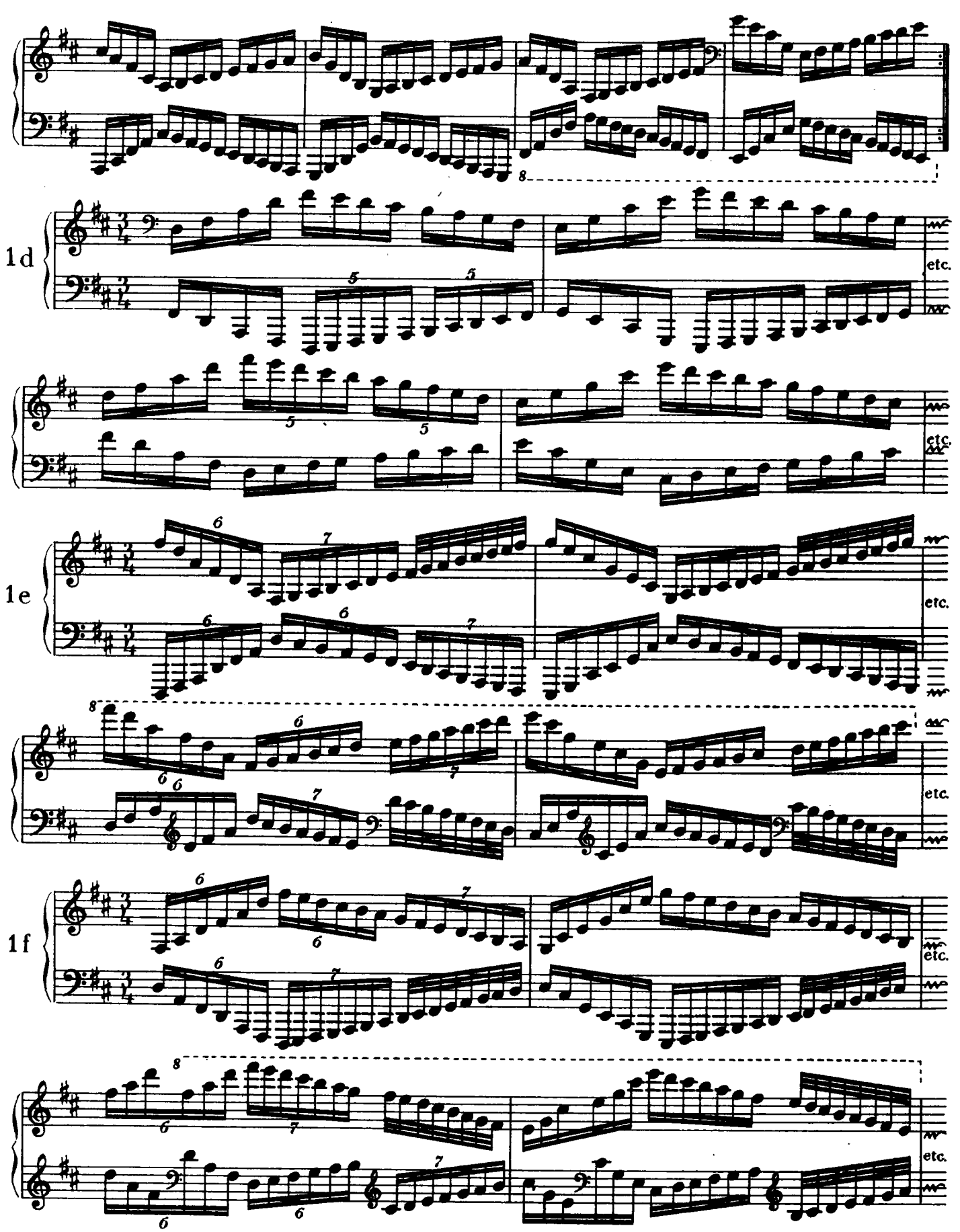


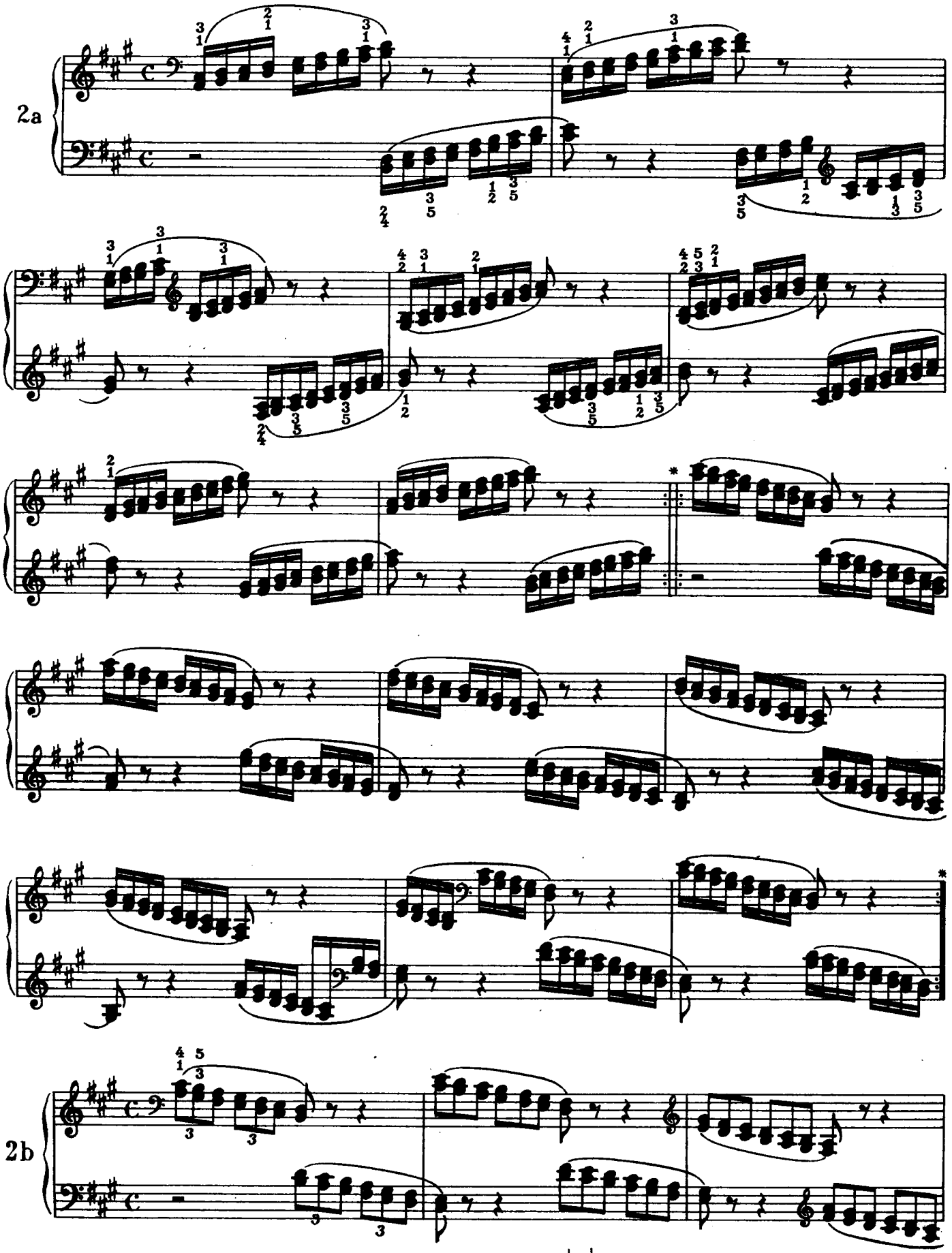
* Diese und ähnliche Übungen auch in anderen Tonarten zu üben. (Etwa 1b in A-dur, 1c in E-dur und so fort.) Abwechslung in Zeitmass und Tonstärke bleiben dem Spieler überlassen.

[Это упражнение и все, подобные ему, играть в разных тональностях (например, 1b — в ля мажоре, 1c — в ми мажоре); скорость движения и сила звука предоставляются на усмотрение исполнителя].


1b

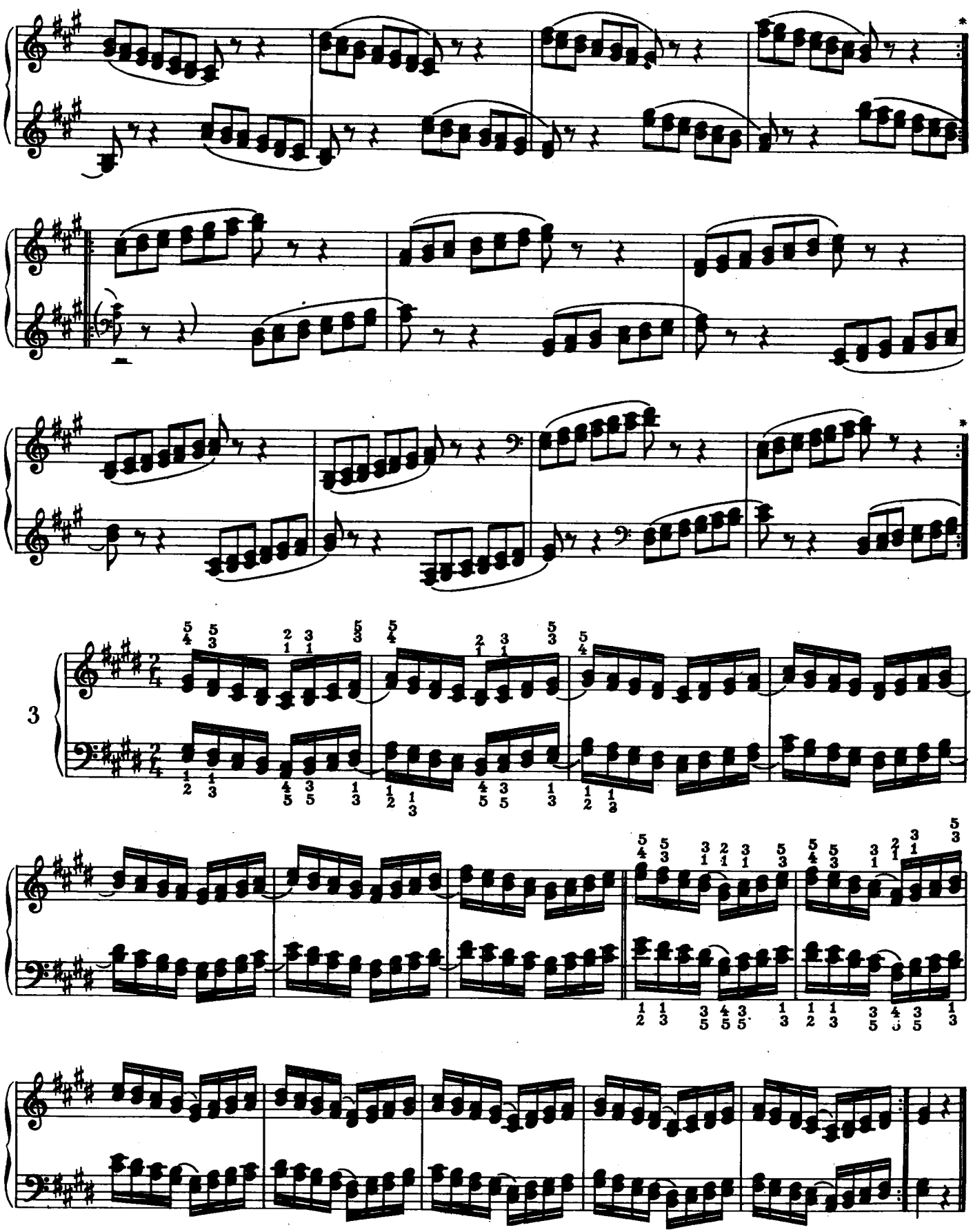

1c


1d
1e
1f
etc.



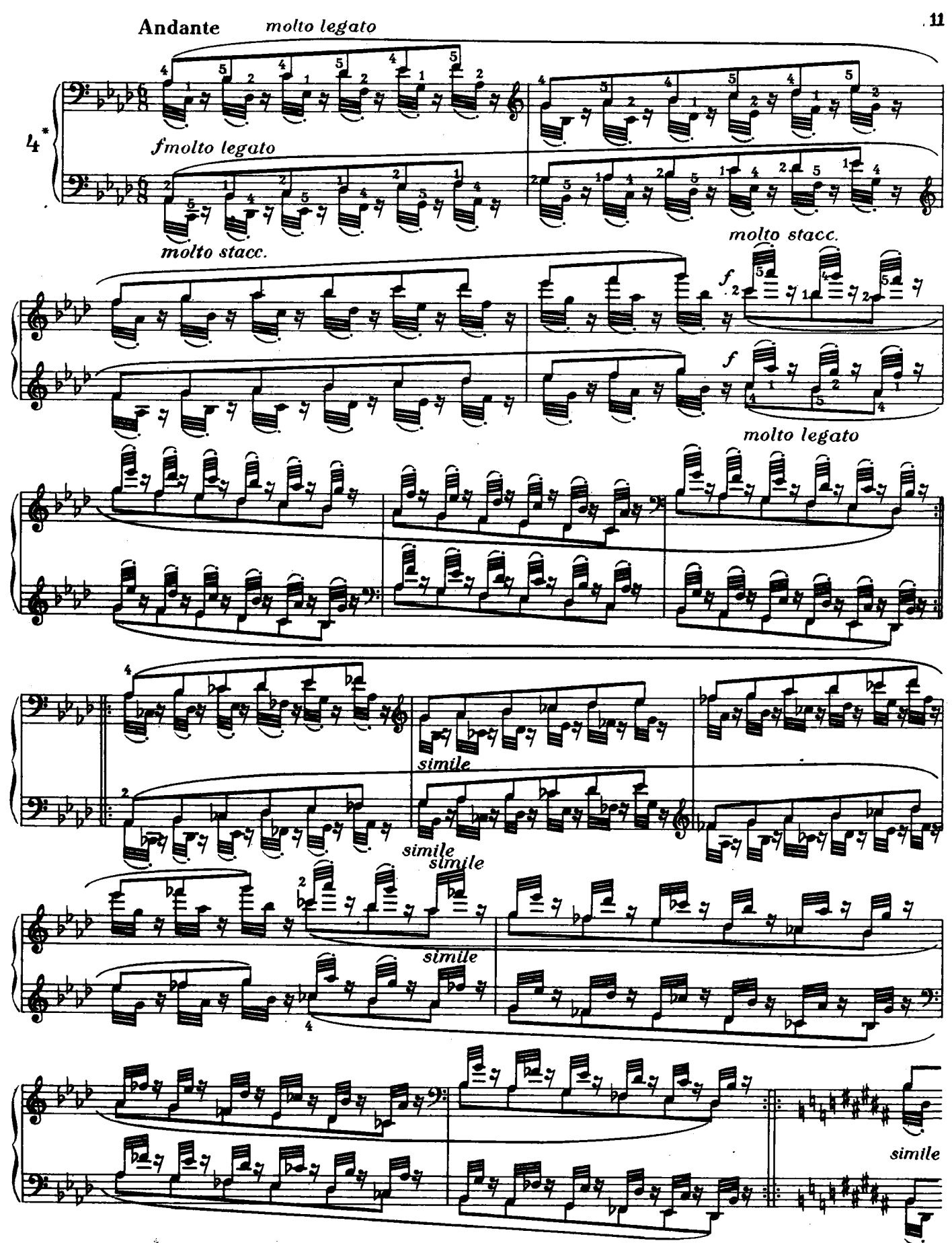
* Nach Belieben in weiteren Oktaven.

[По желанию можно продолжать в следующих октавах].



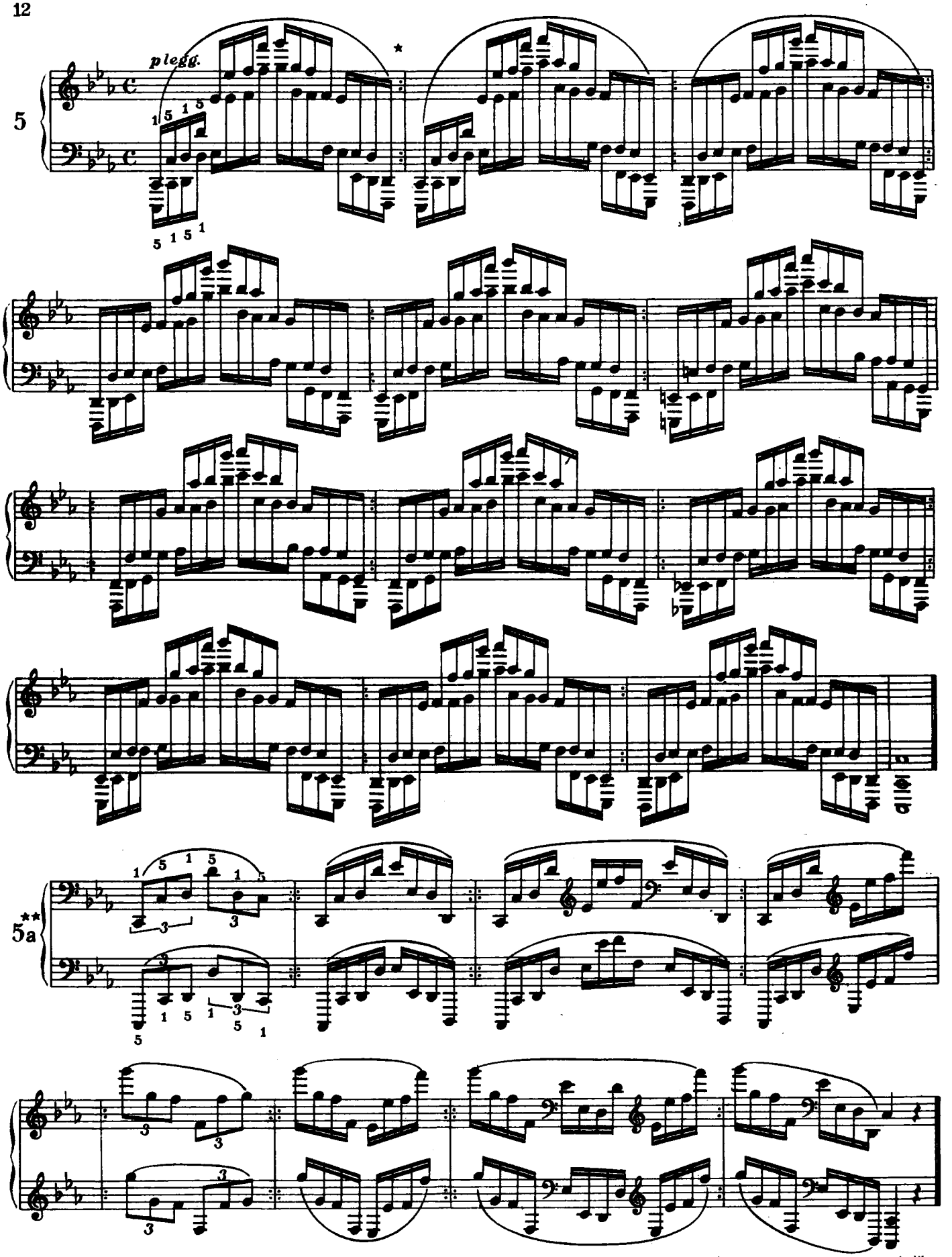
* Wie oben.

[Как выше].



* Vorübung für Tonleitern in Sexten, bei denen durchaus (wie in Terzen-Tonleitern) aufwärts die obern Töne, abwärts die untern zu binden sind.

[Предварительное упражнение для гамм в секстах, в которых, так же как и в гаммах в терциях следует связывать верхние ноты при движении вверх, а нижние — при движениях вниз].

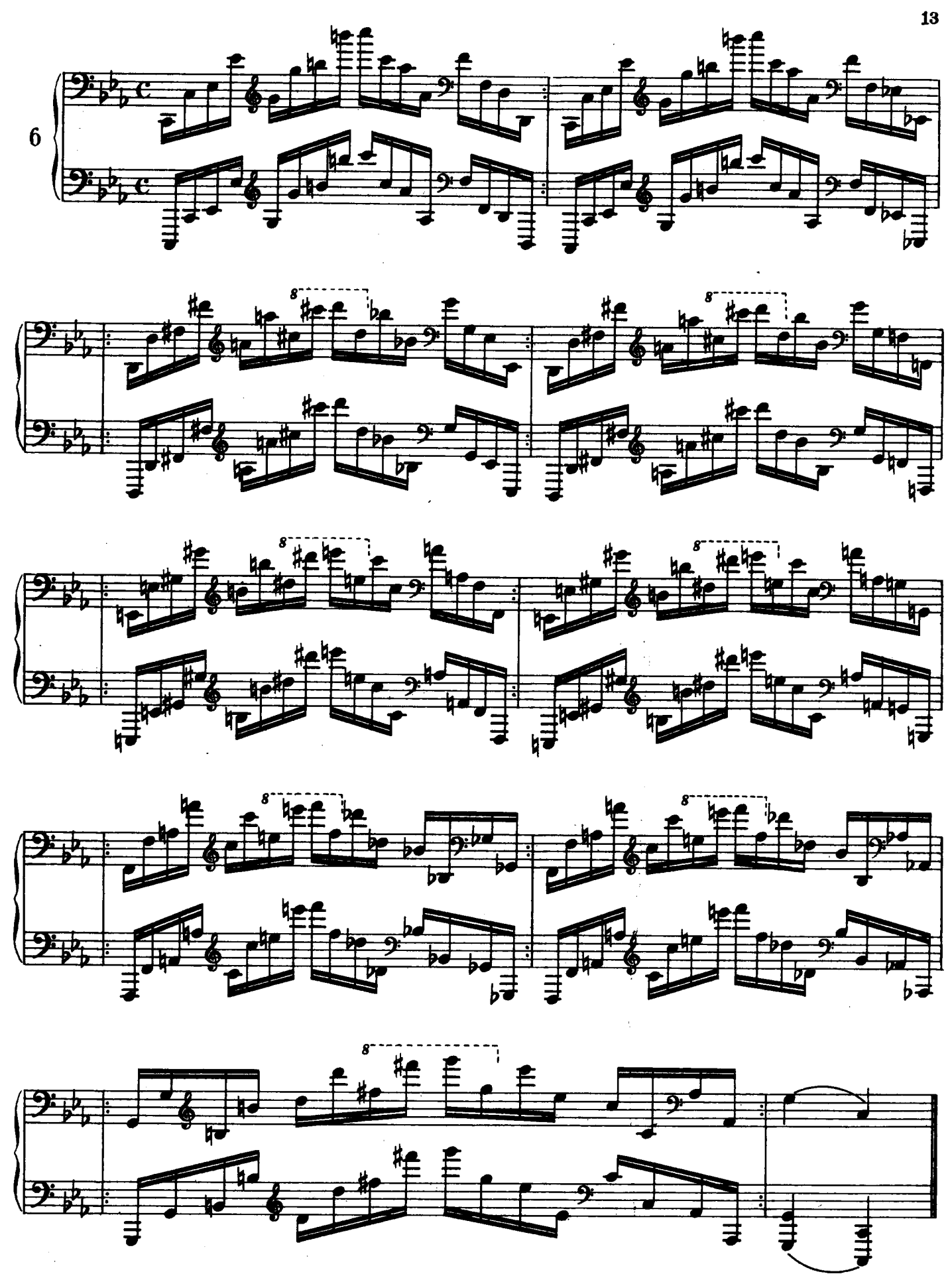


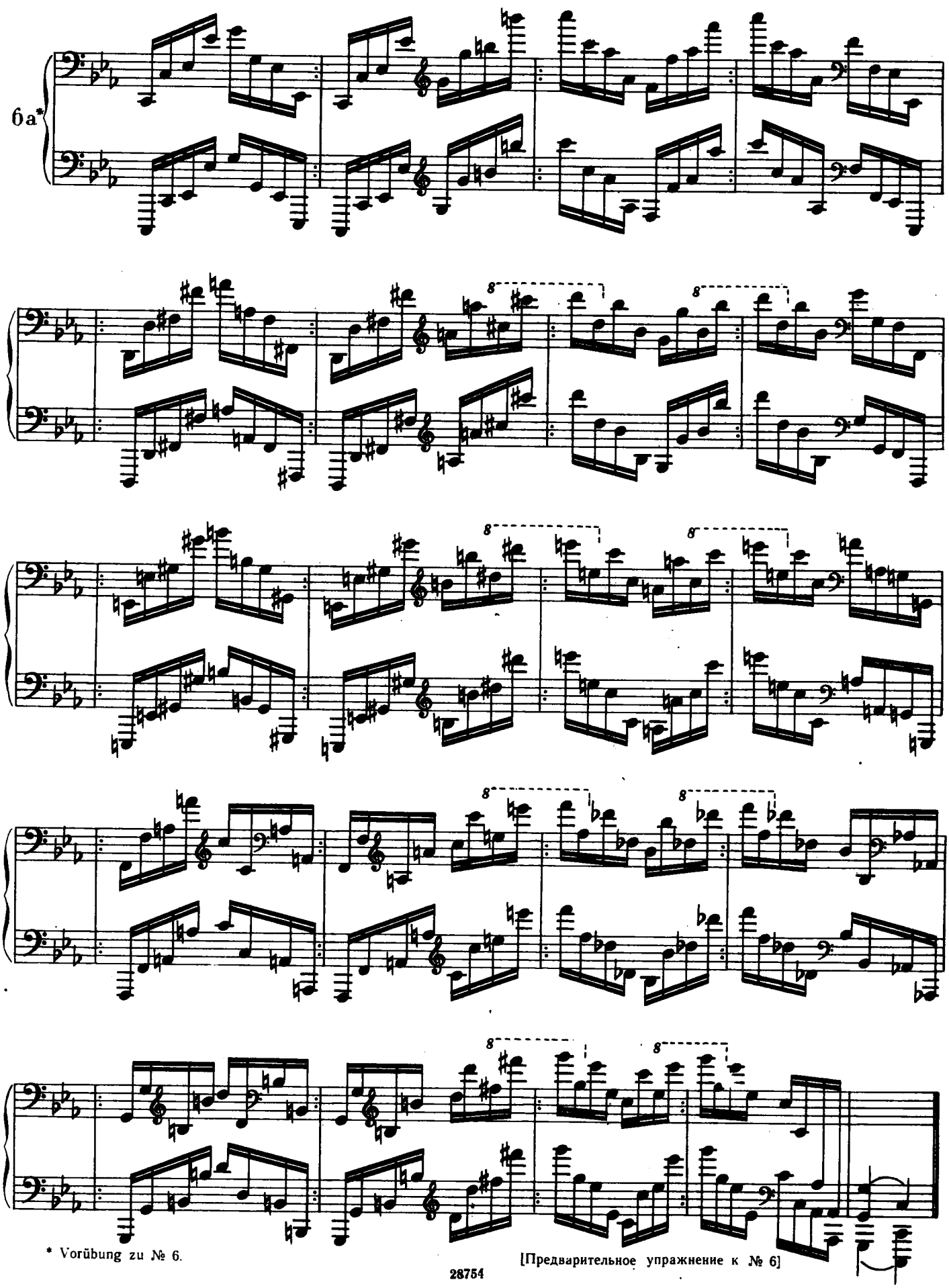
* Kleine Wiederholungen (:|:) innerhalb einer Übung: ad lib.

** Vorübung zu № 5.

[Местное повторение (:|:) внутри упражнения: ad lib.— по желанию].

[Предварительное упражнение к № 5]

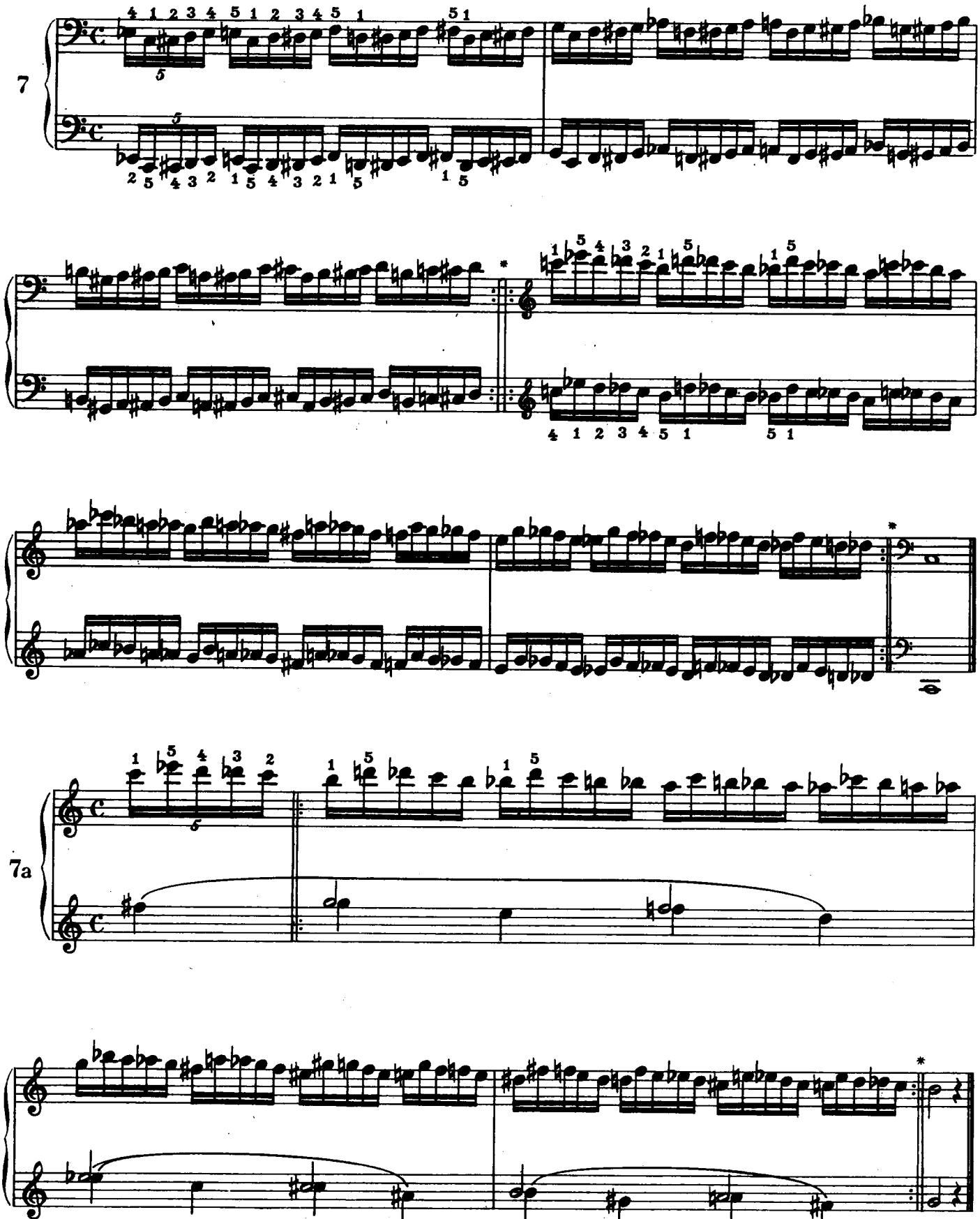

6
8
8
8
8
8
8



* Vorübung zu № 6.

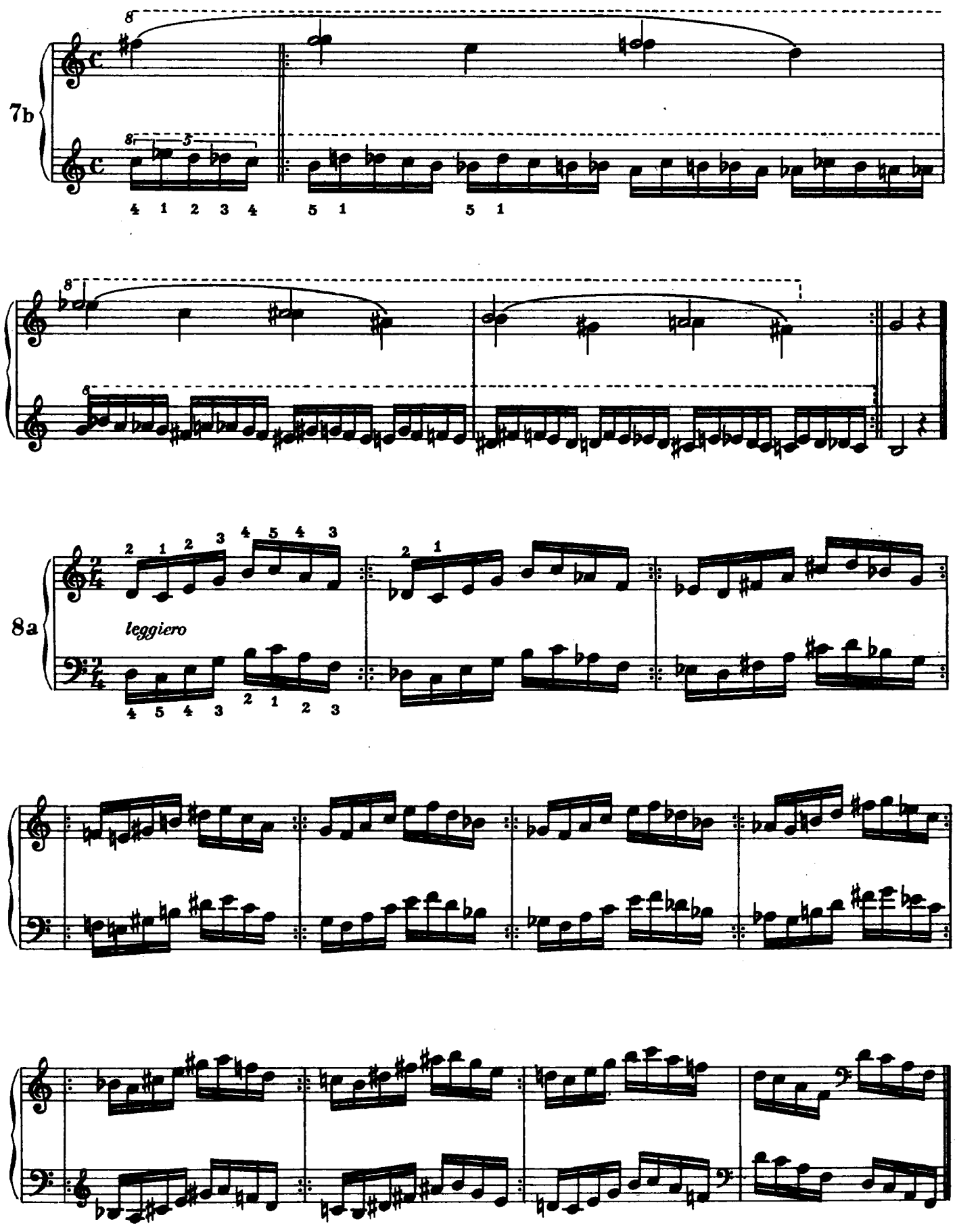
[Предварительное упражнение к № 6]

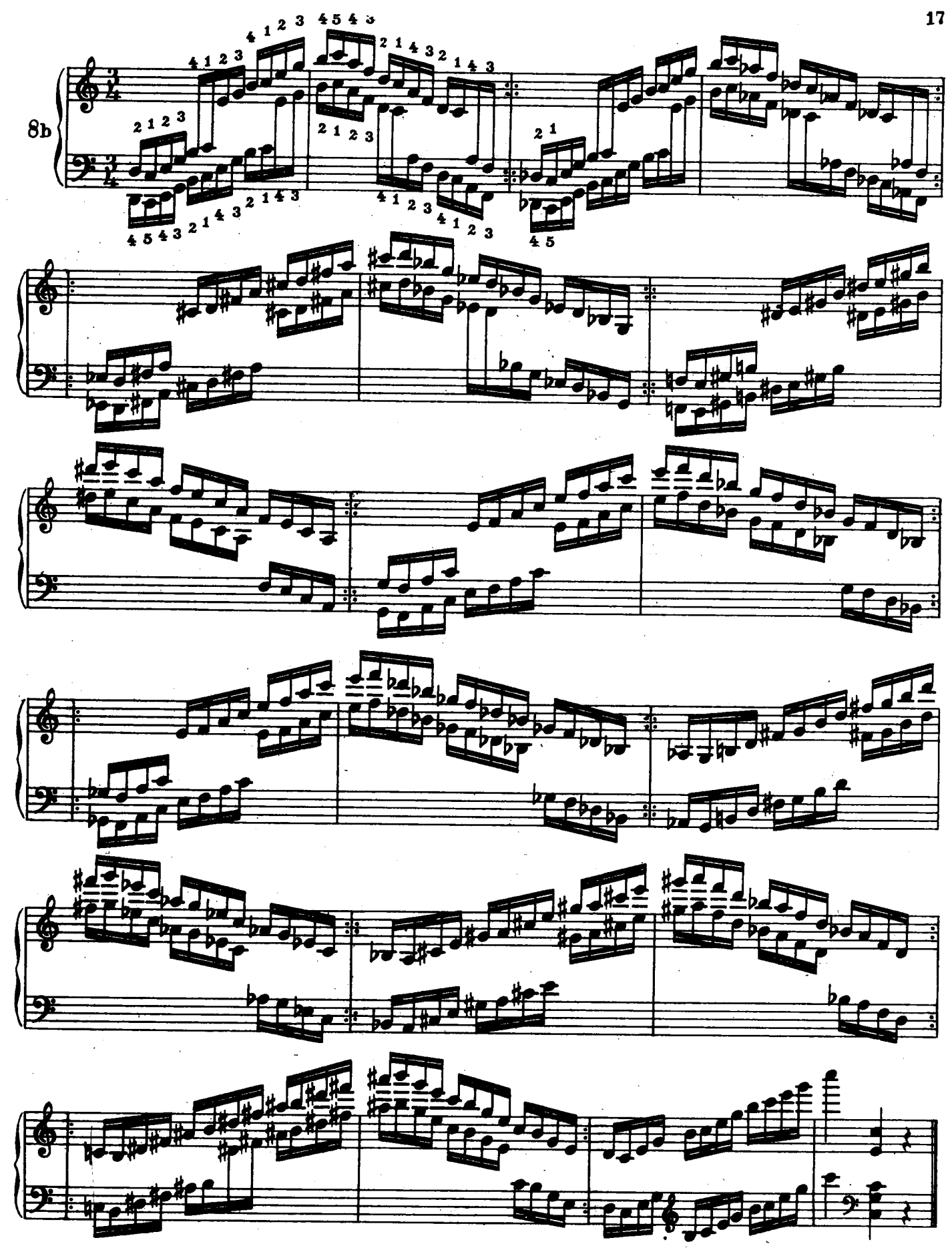
The Library of www.piano.ru

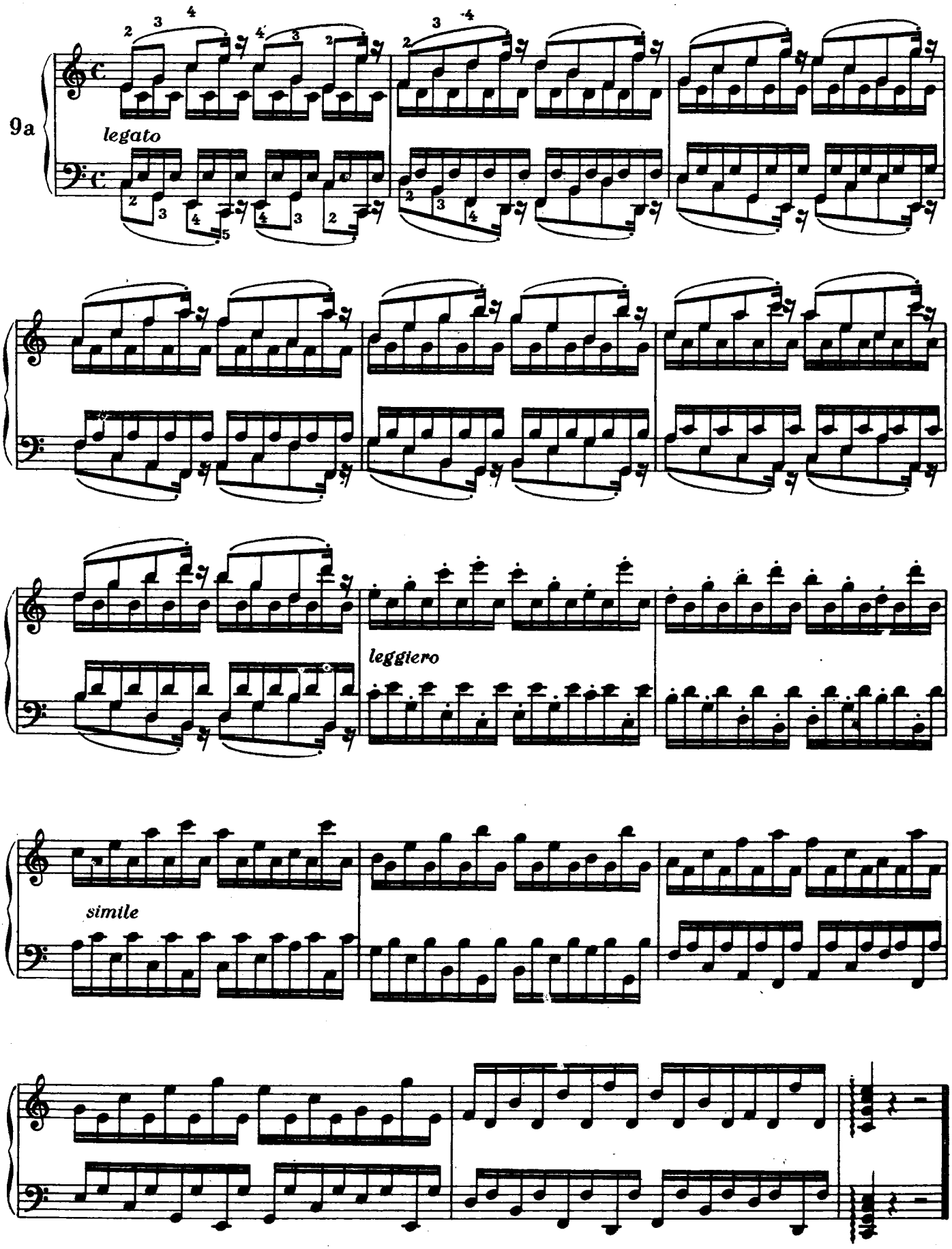


* Die Wiederholungen (:‖:) eine und zwei Octaven höher oder tiefer.

[Повторения (:‖:) играть на одну-две октавы вверх или вниз].

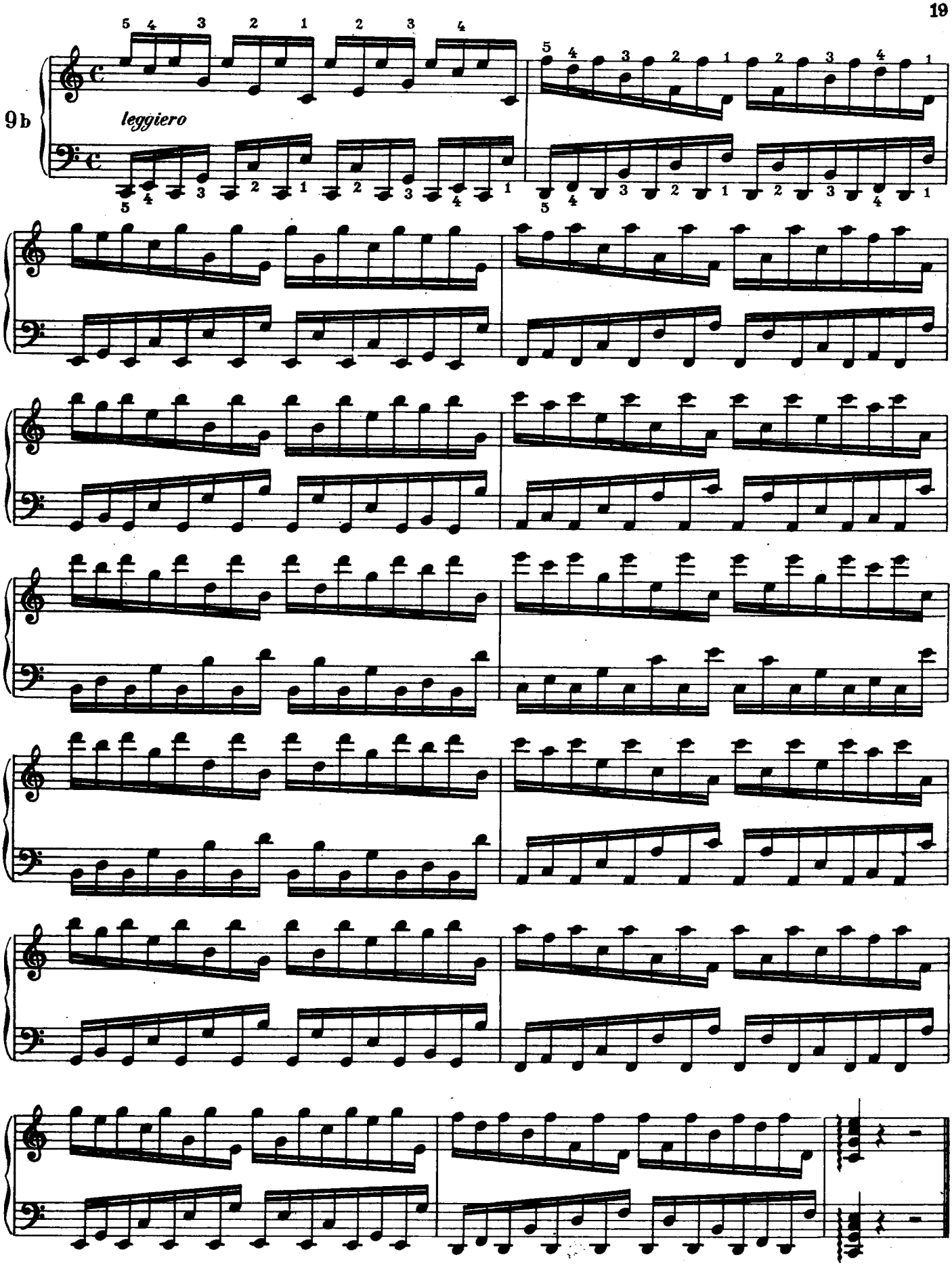

7b
8a
leggiero

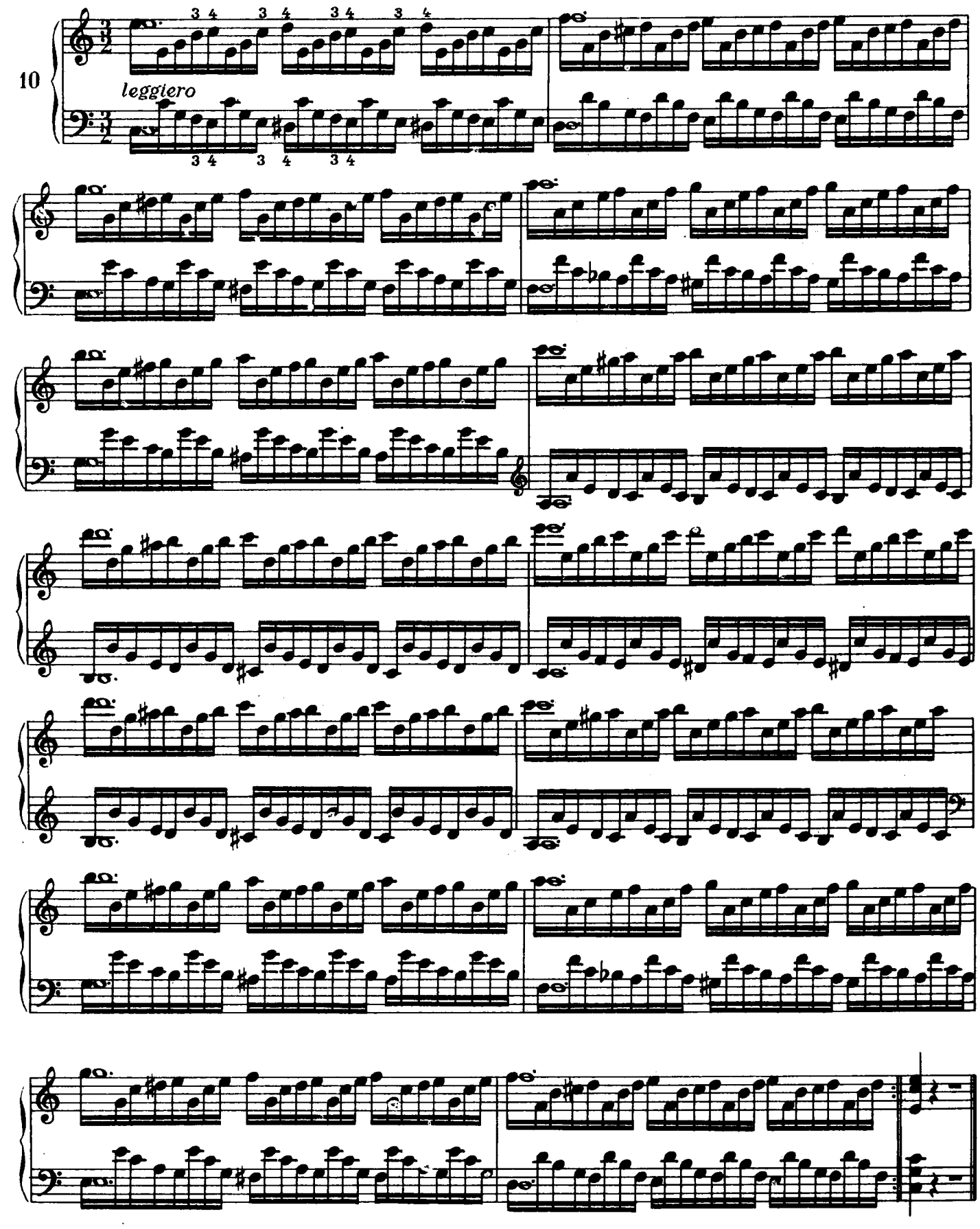

8b

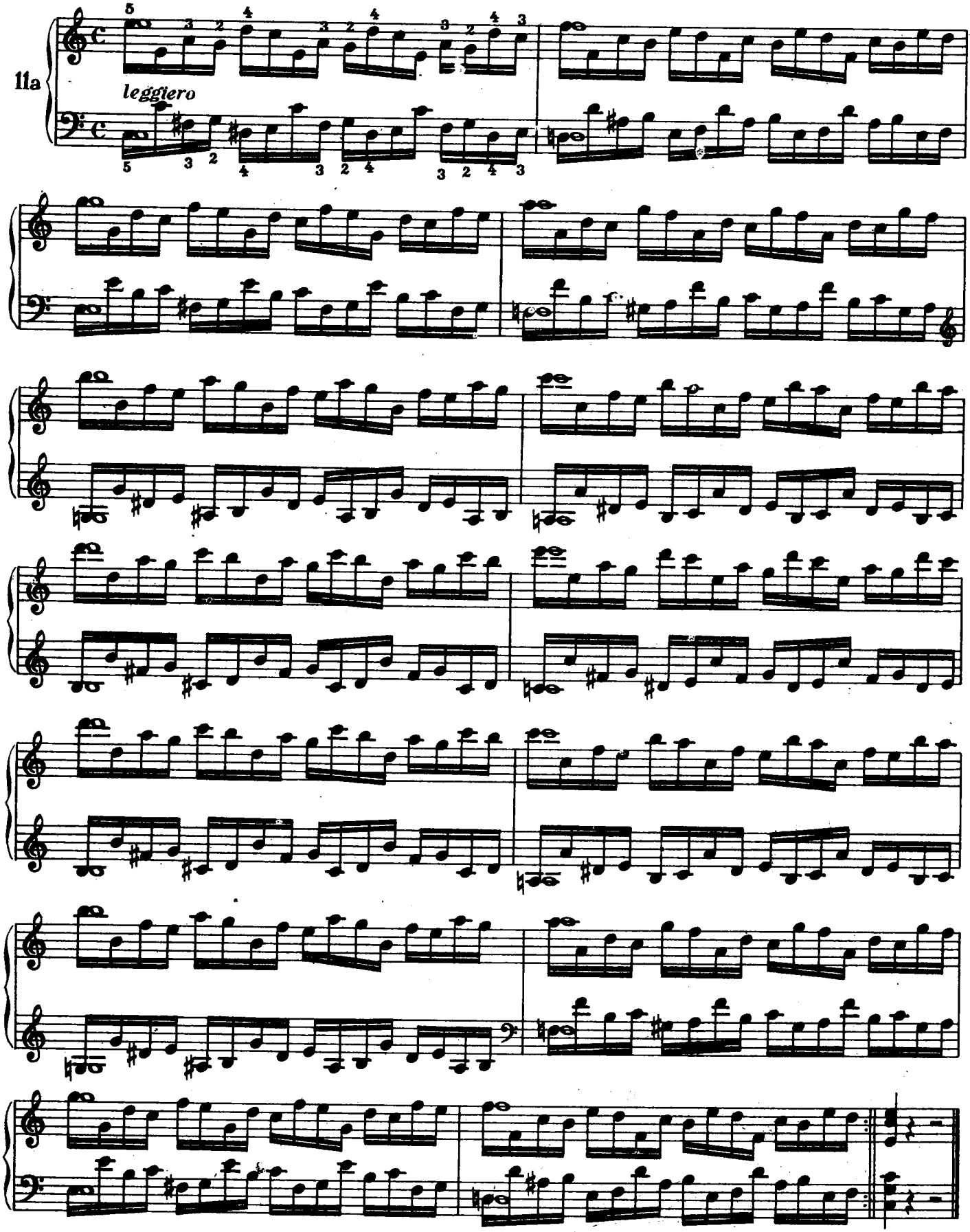

9a
legato
leggiero
simile

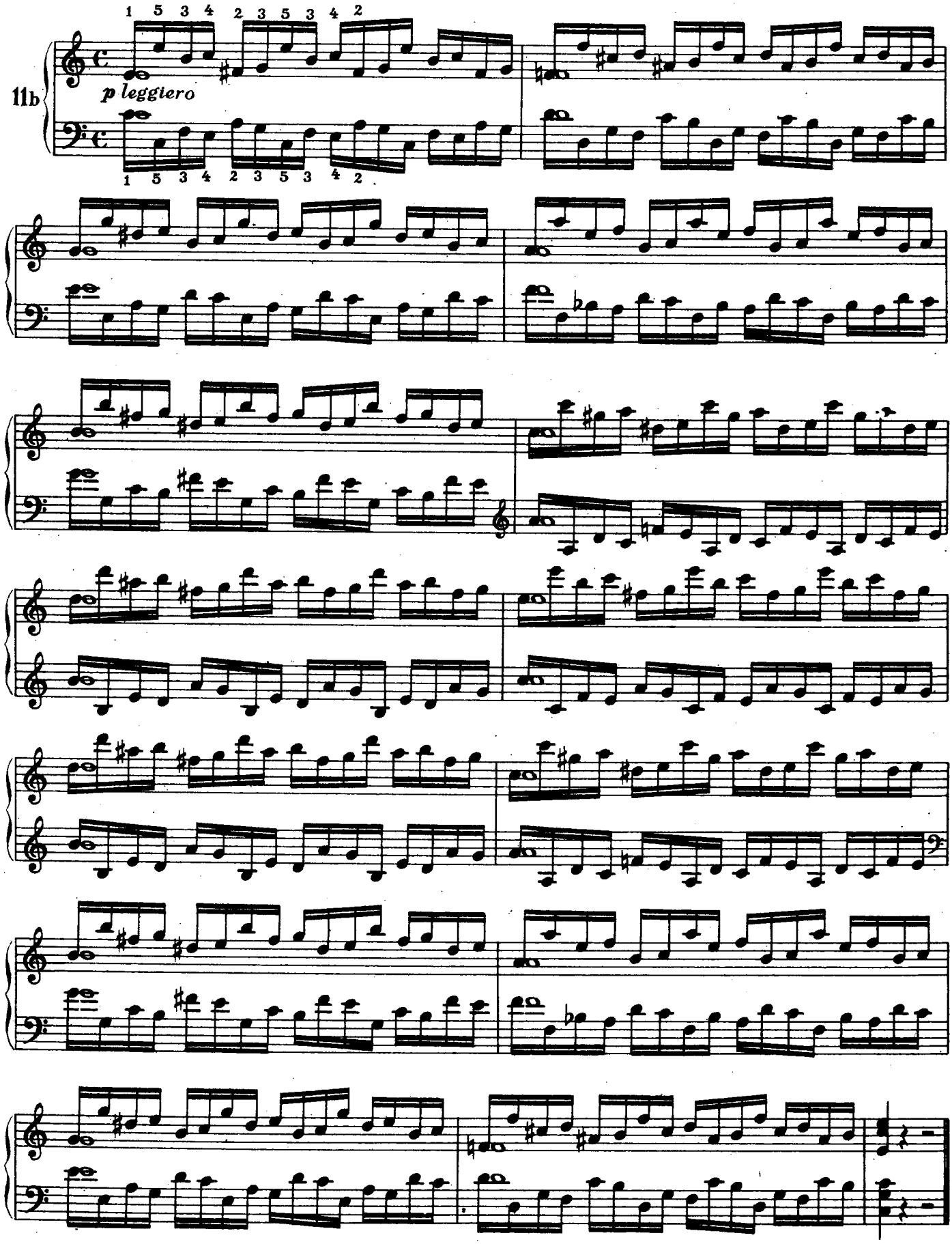
9b

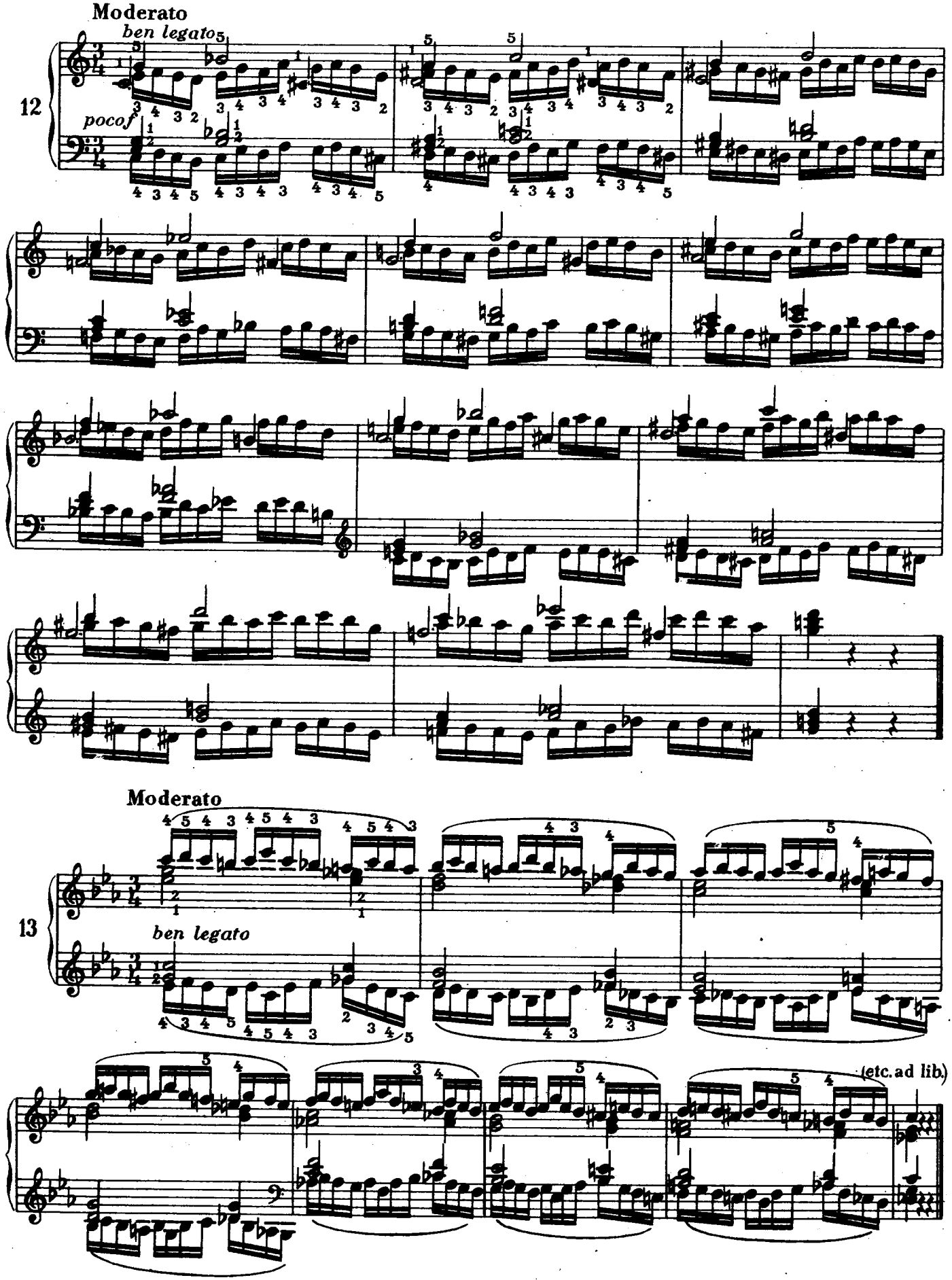
leggiero

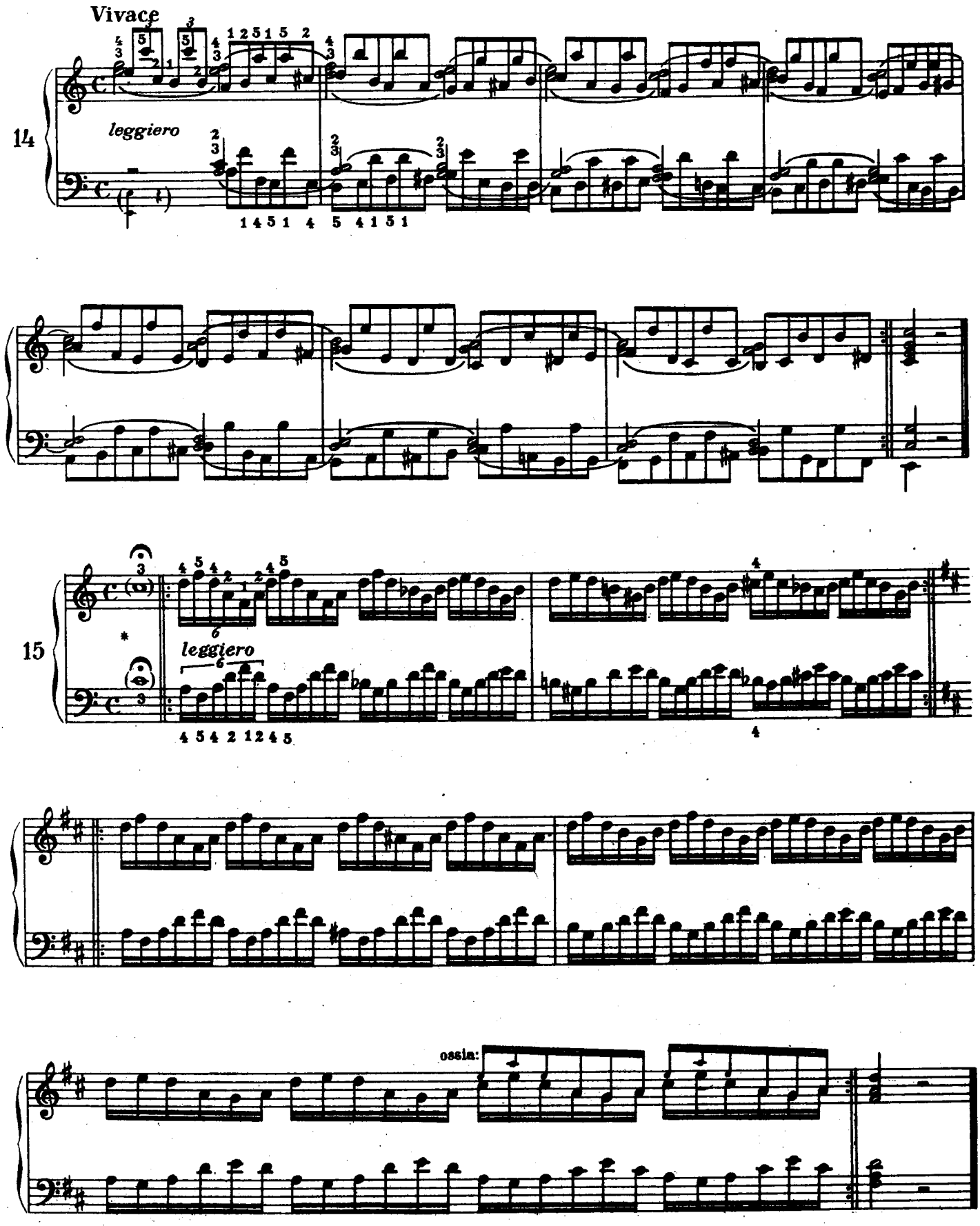



10
leggiero


11a
leggiero

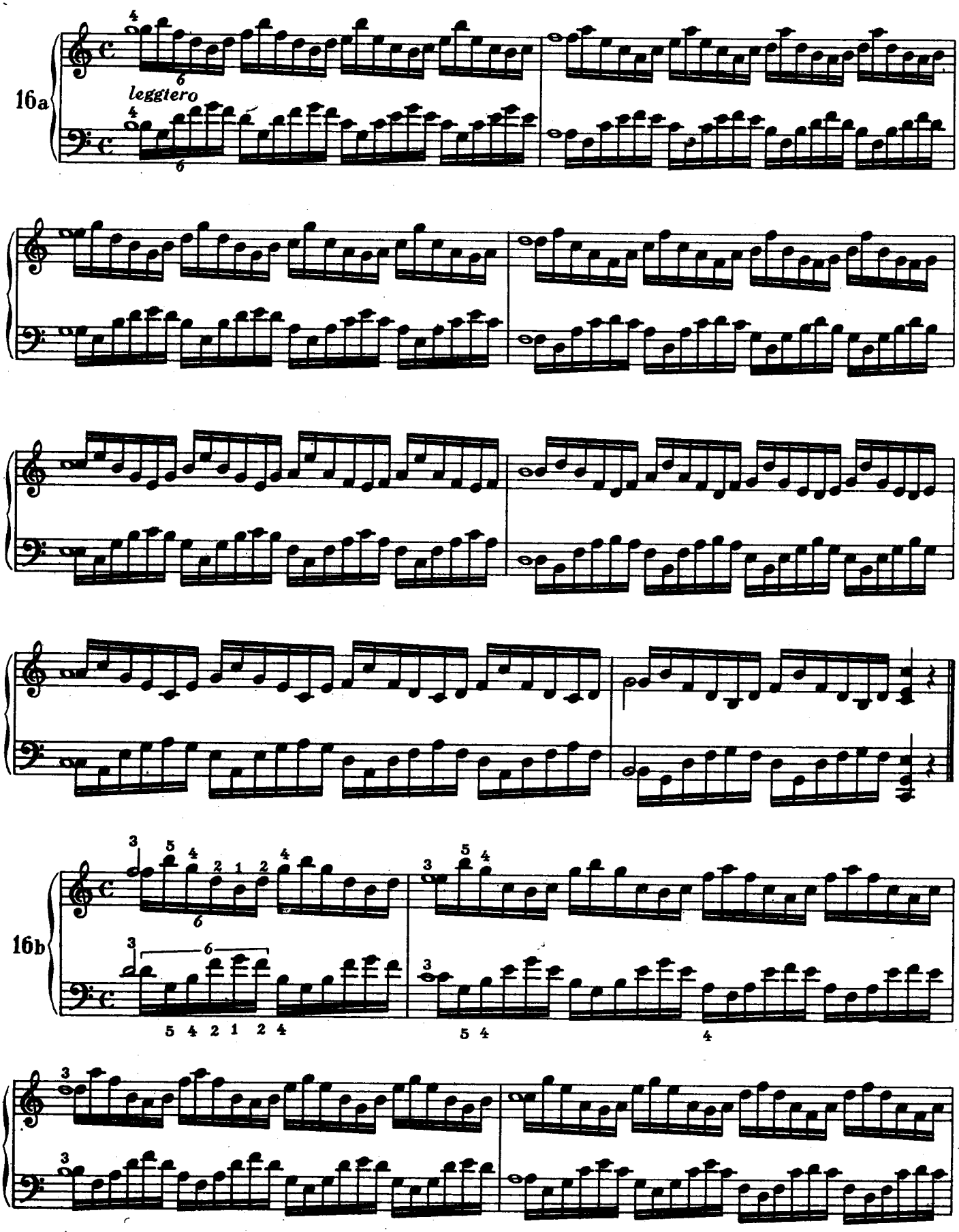

11b
p leggiero

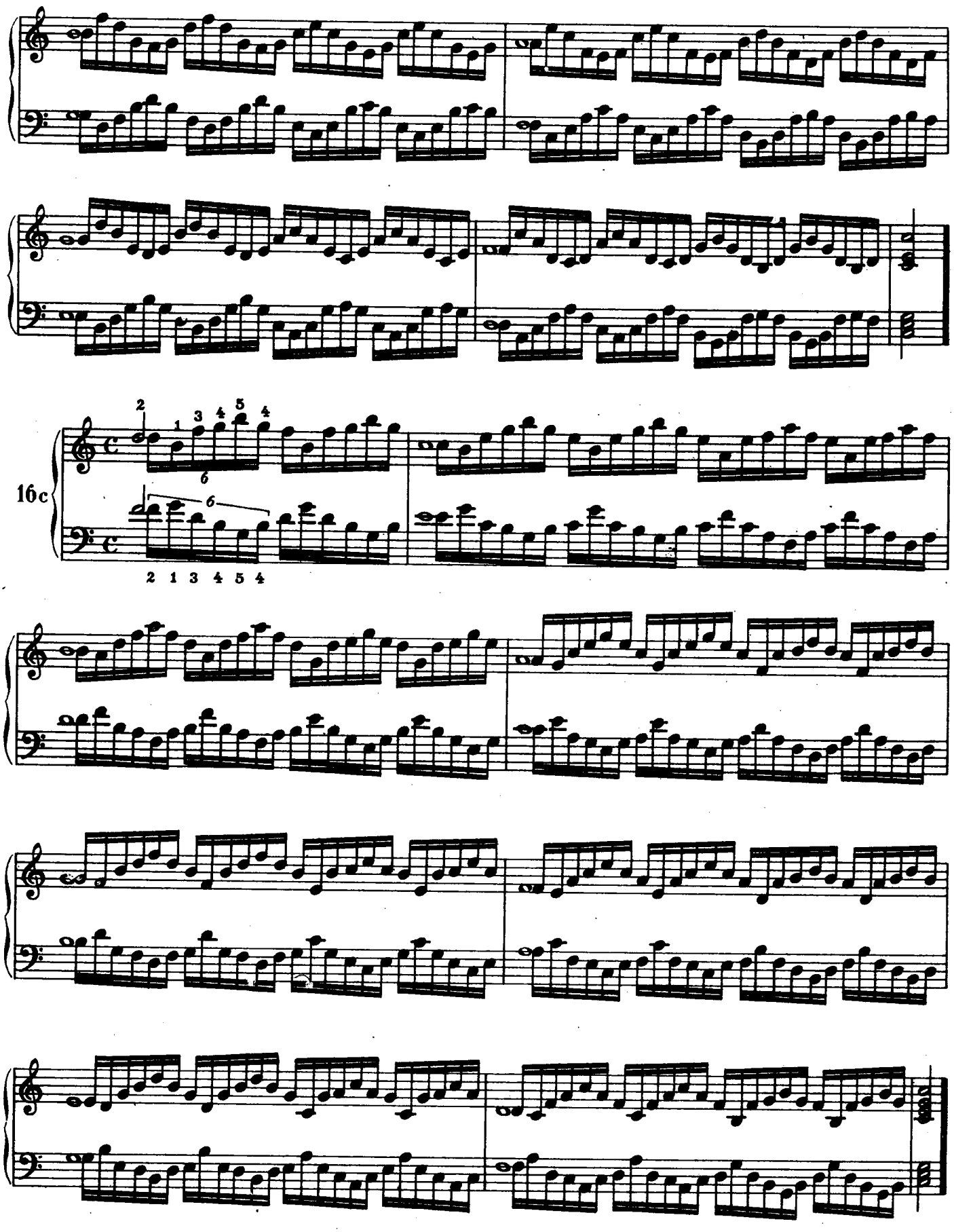

Moderato
ben legato
12
poco f
Moderato
13
ben legato
(etc. ad lib.)

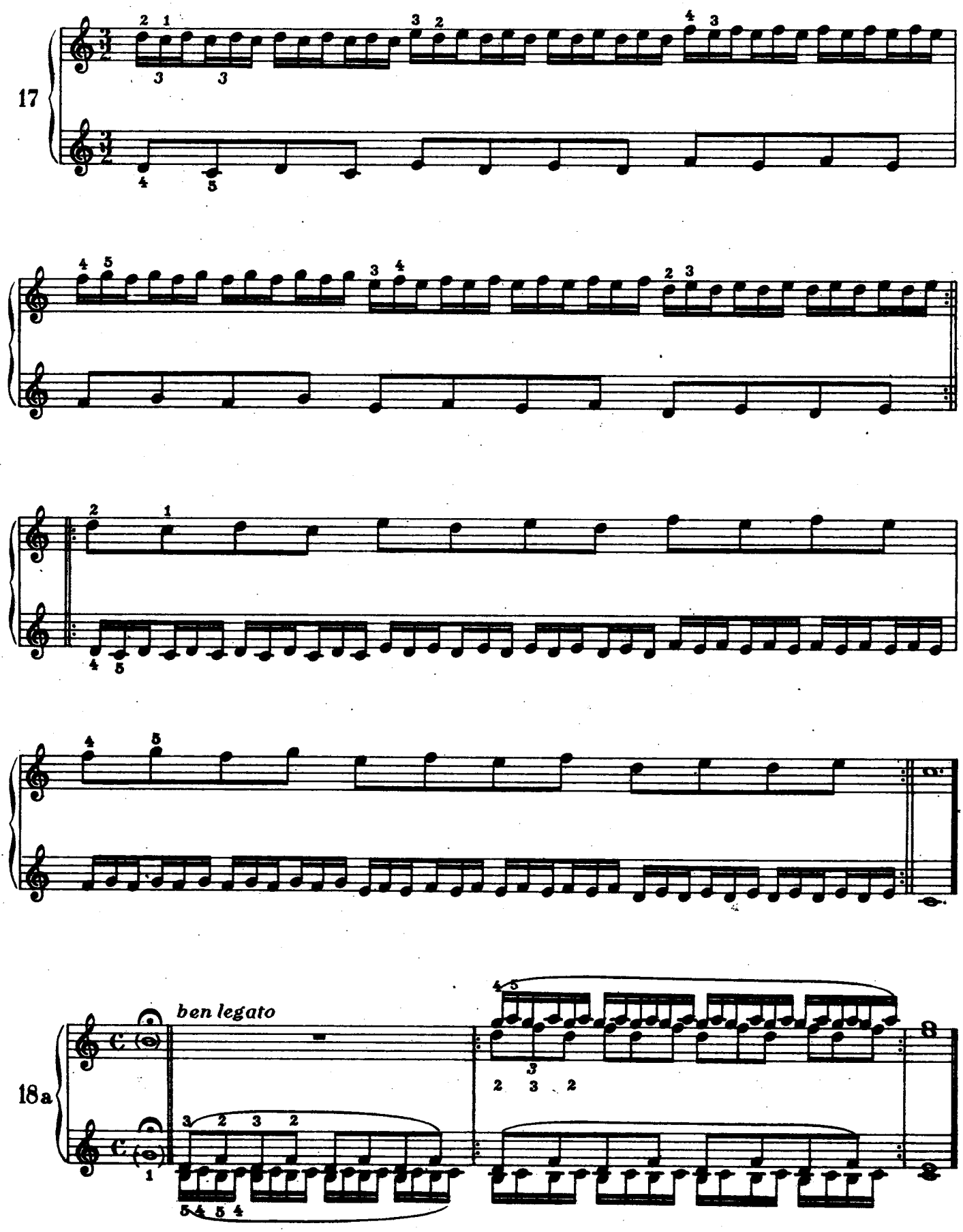


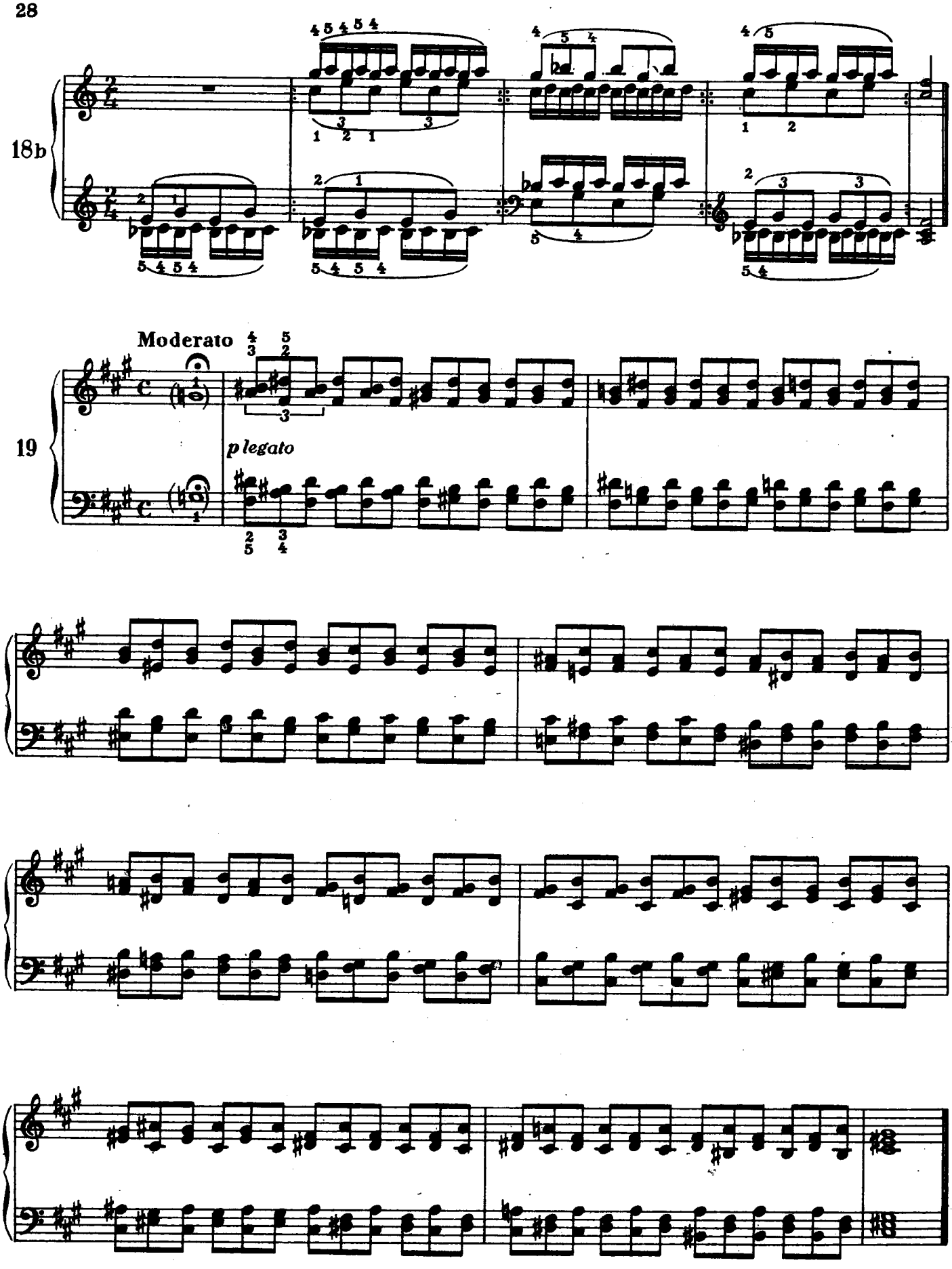
* Die eingeklammerten Noten ( ) werden nicht angeschlagen, sondern nur während der Übung ausgehalten.

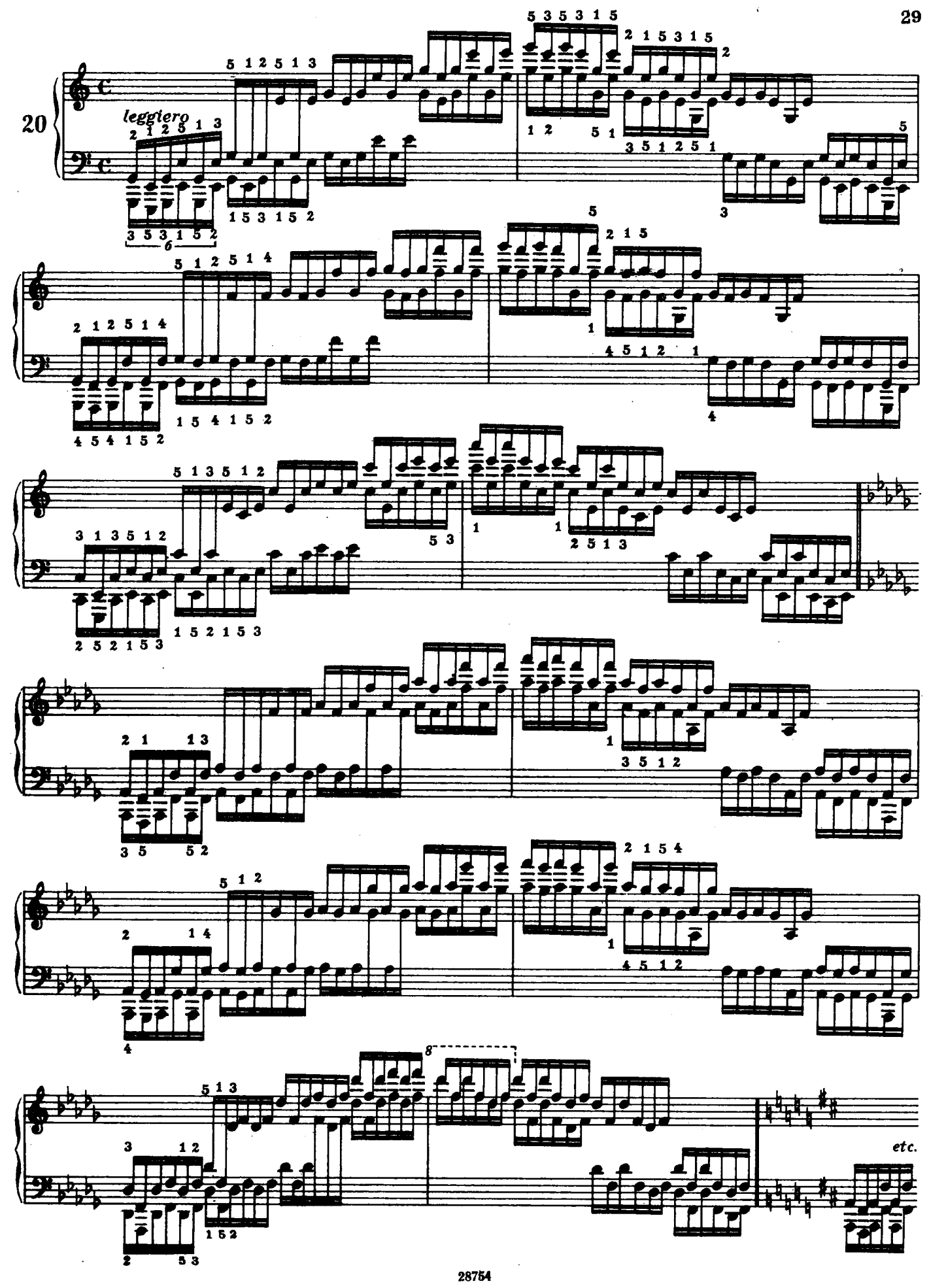
[Ноты, заключенные в скобки ( ), не следует ударять; их надо выдерживать в продолжение всего упражнения].

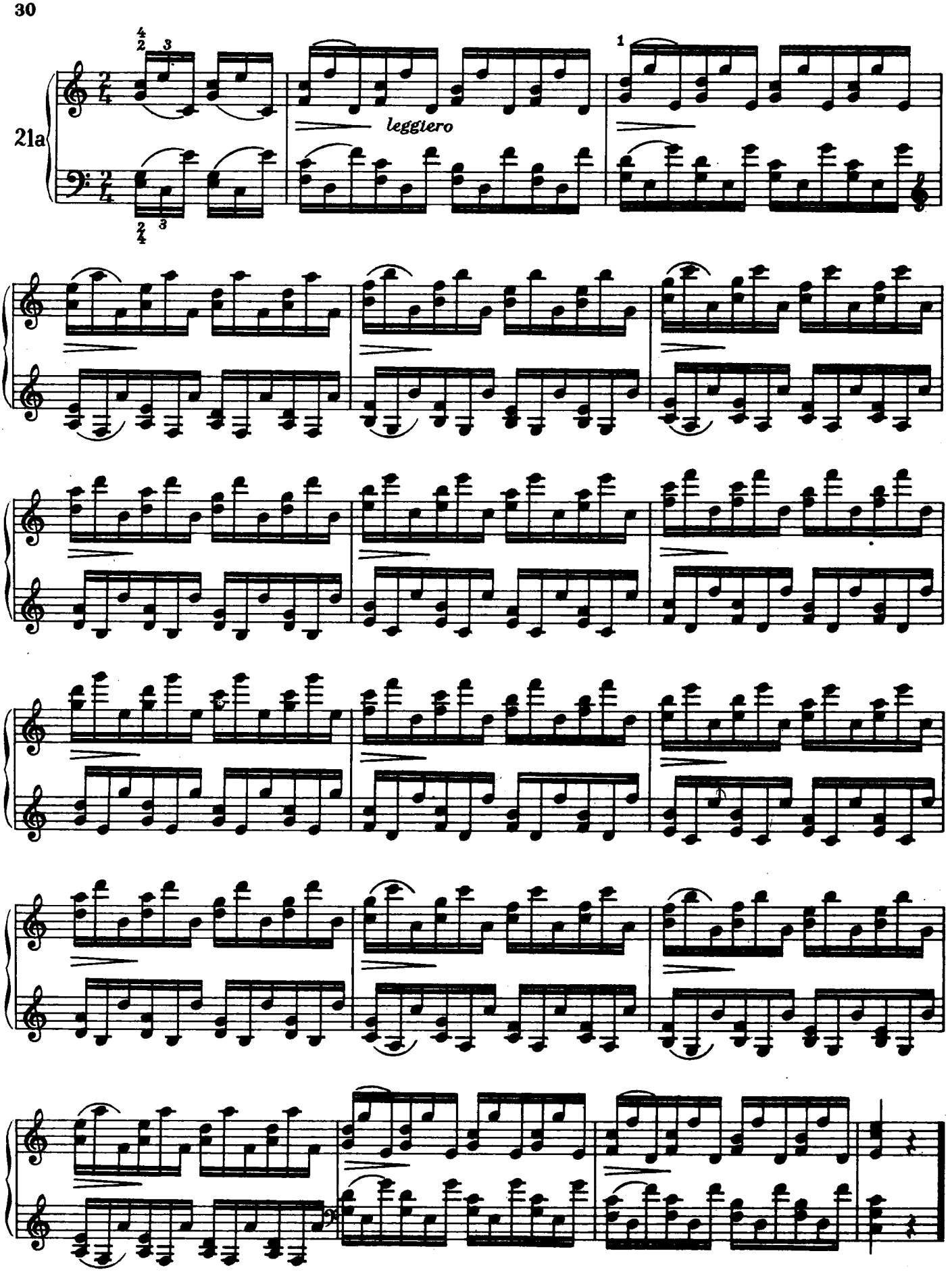

16a
leggiero
16b

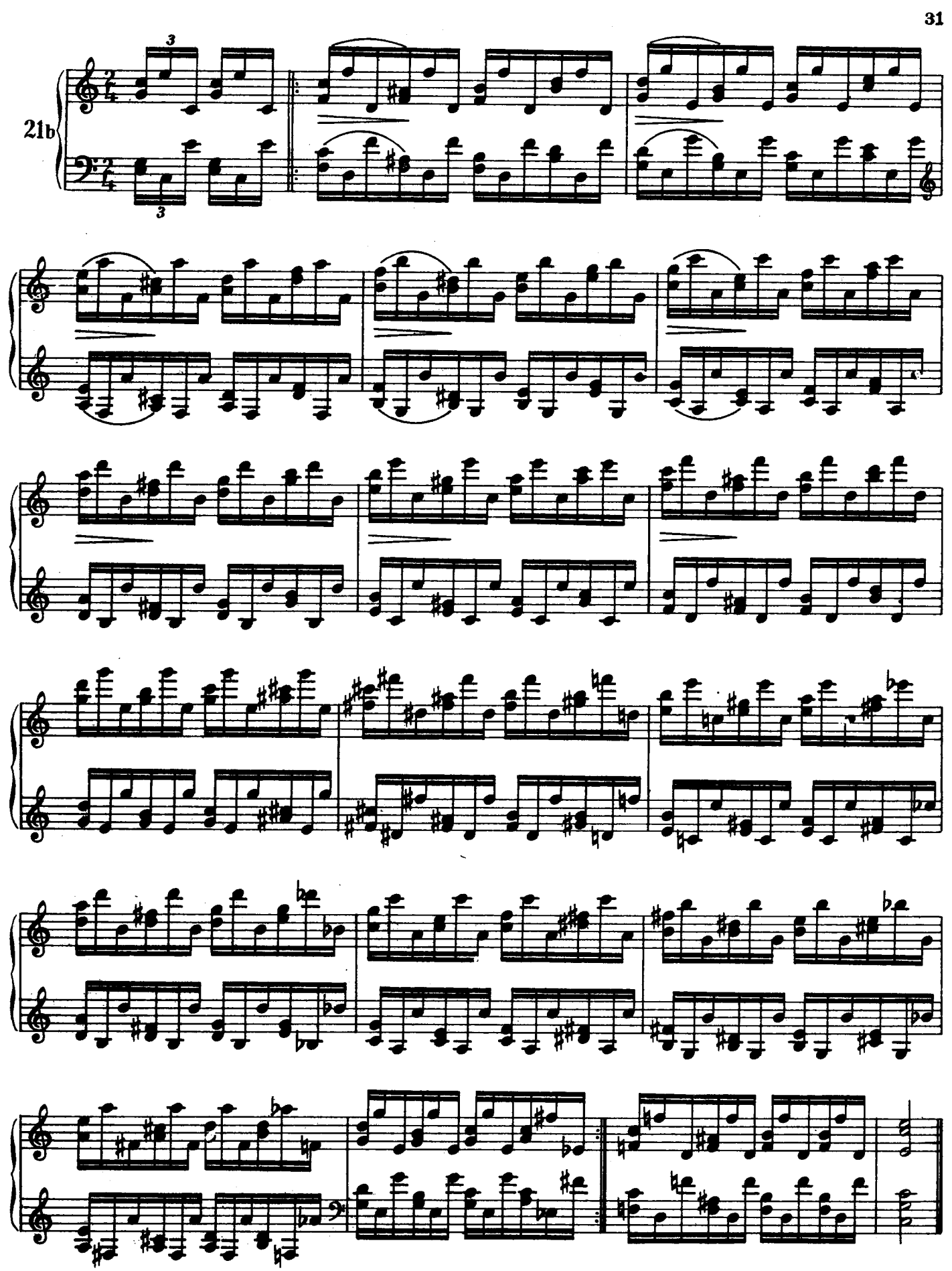

16c

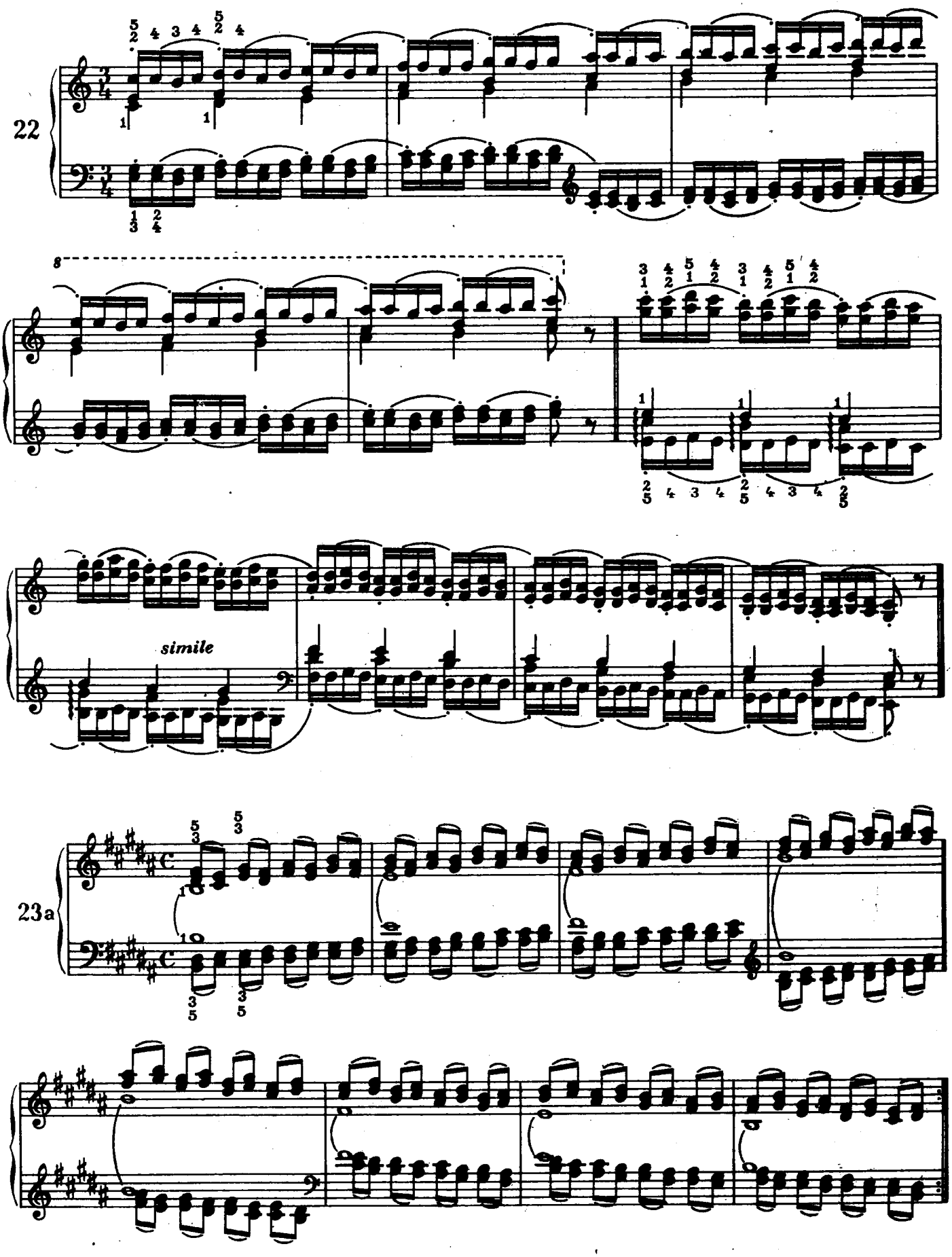

17
18a
ben legato

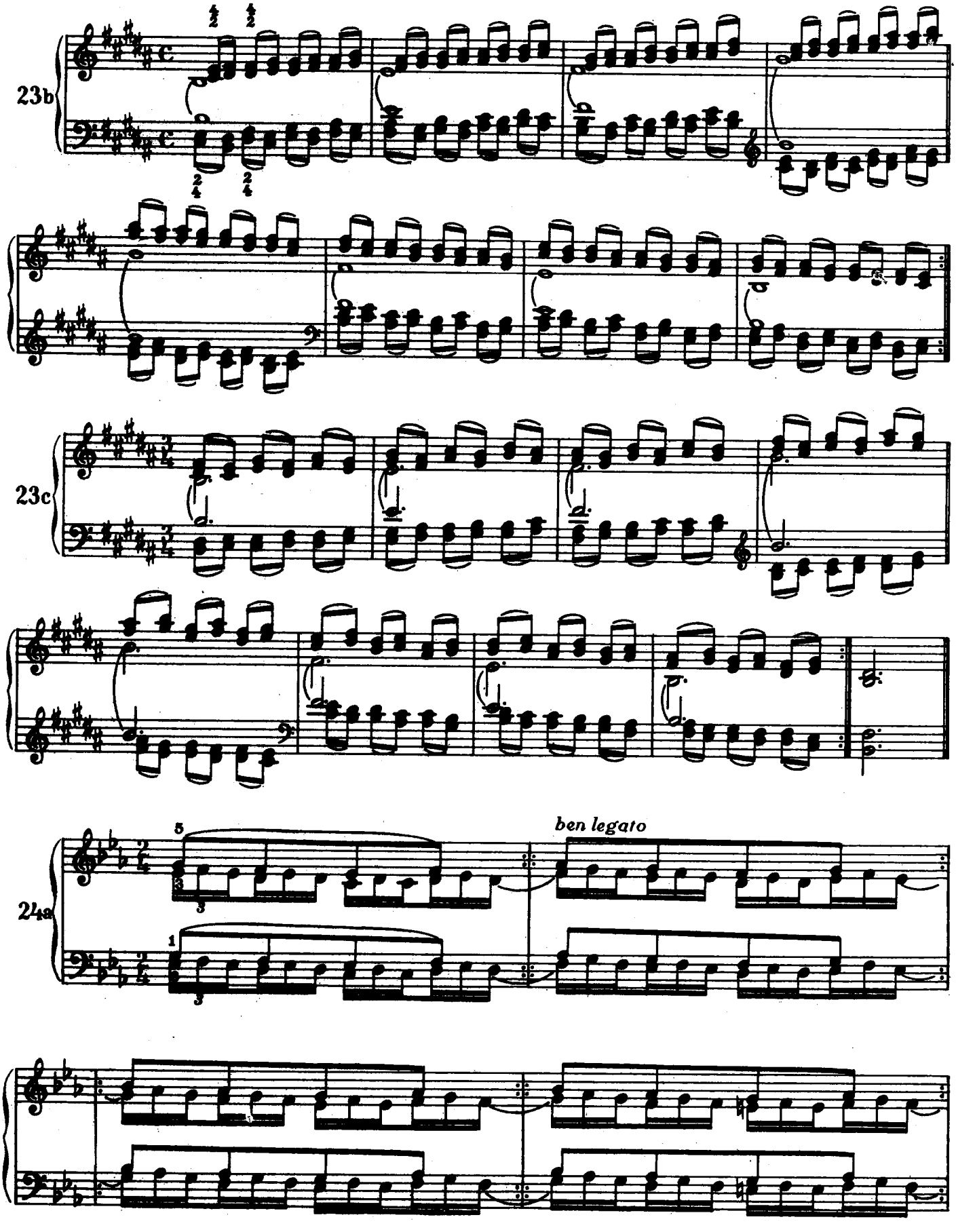

18b
Moderato
19
p legato

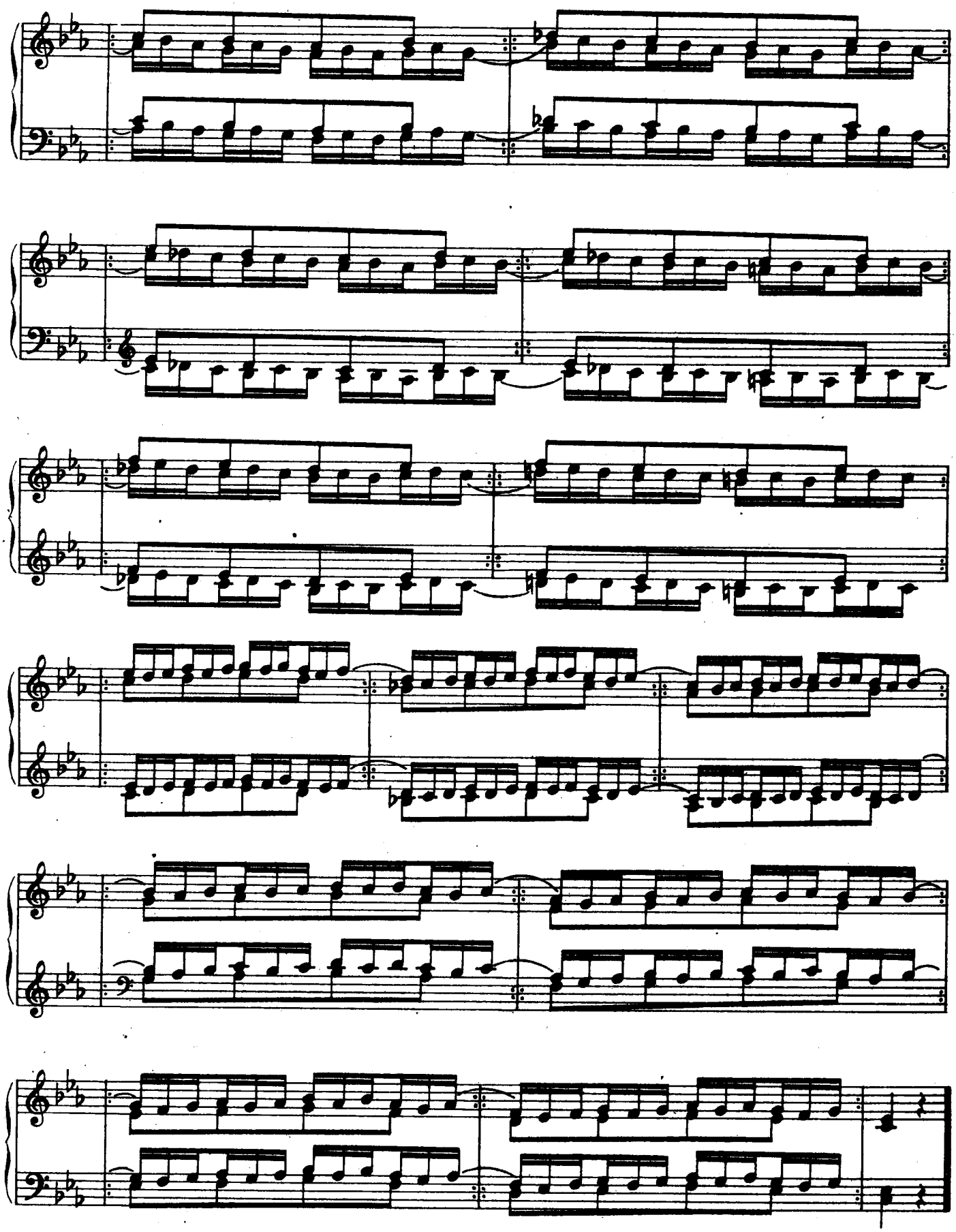

20
leggiero
etc.

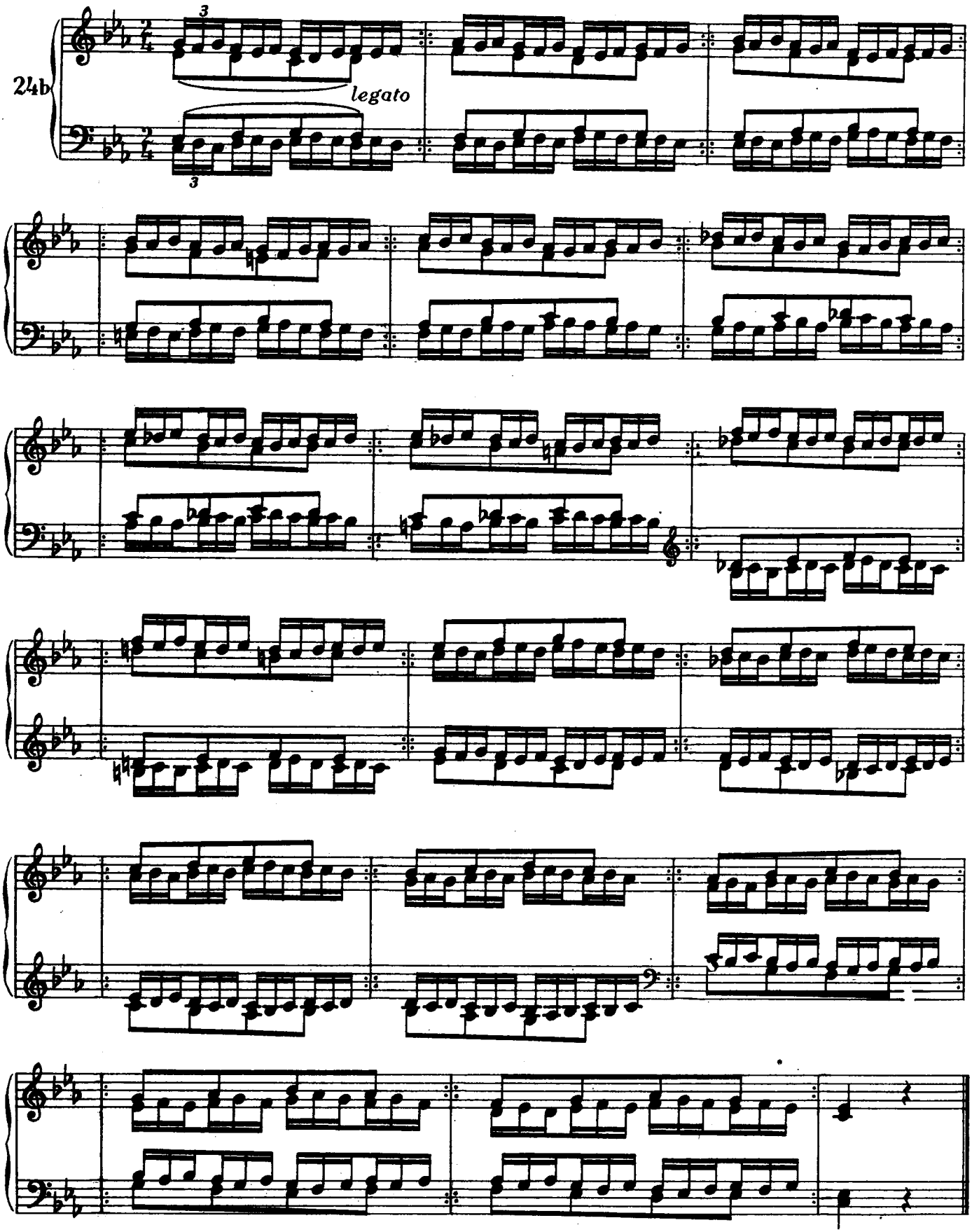

21a
leggiero
1

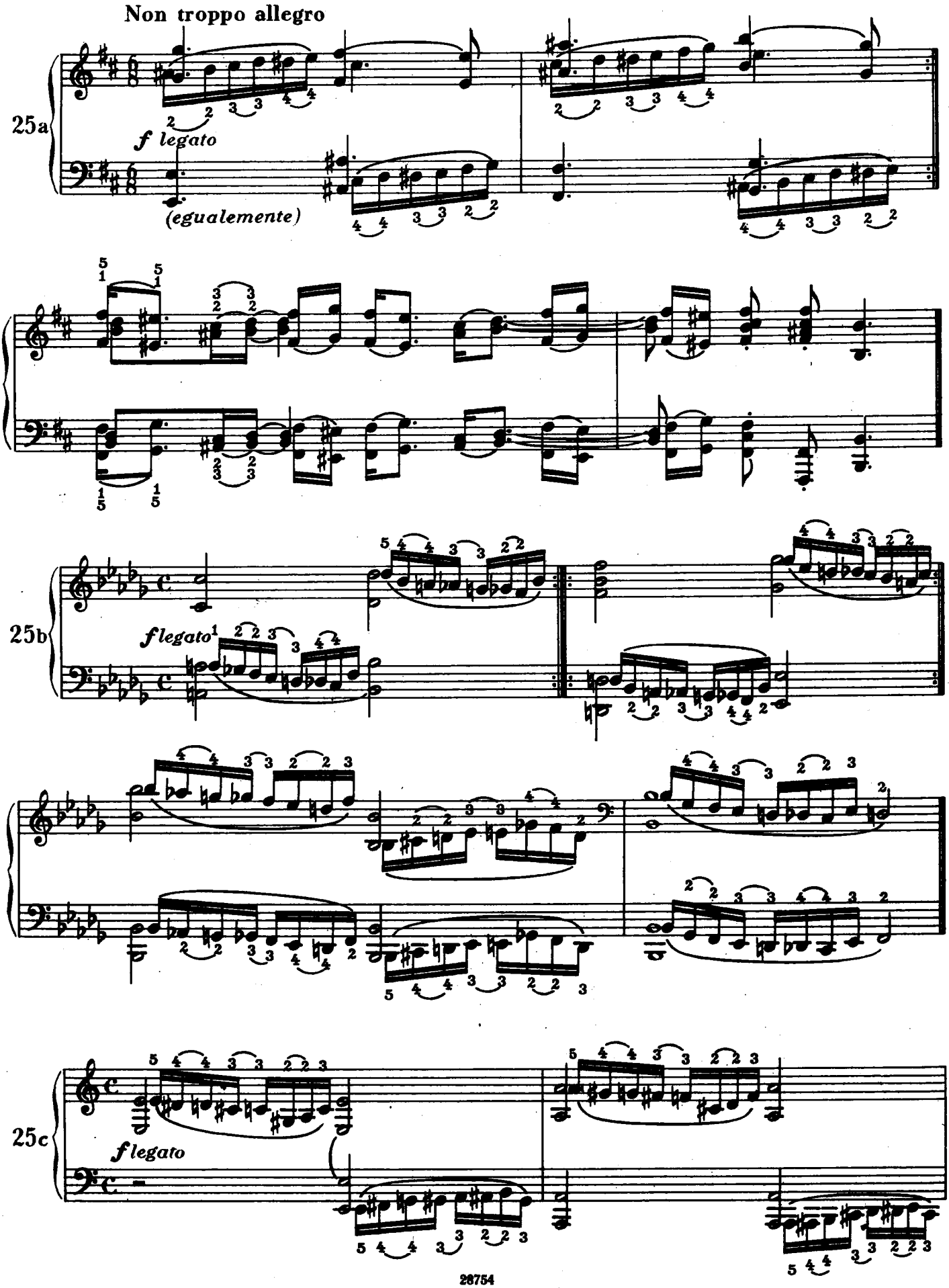

21b

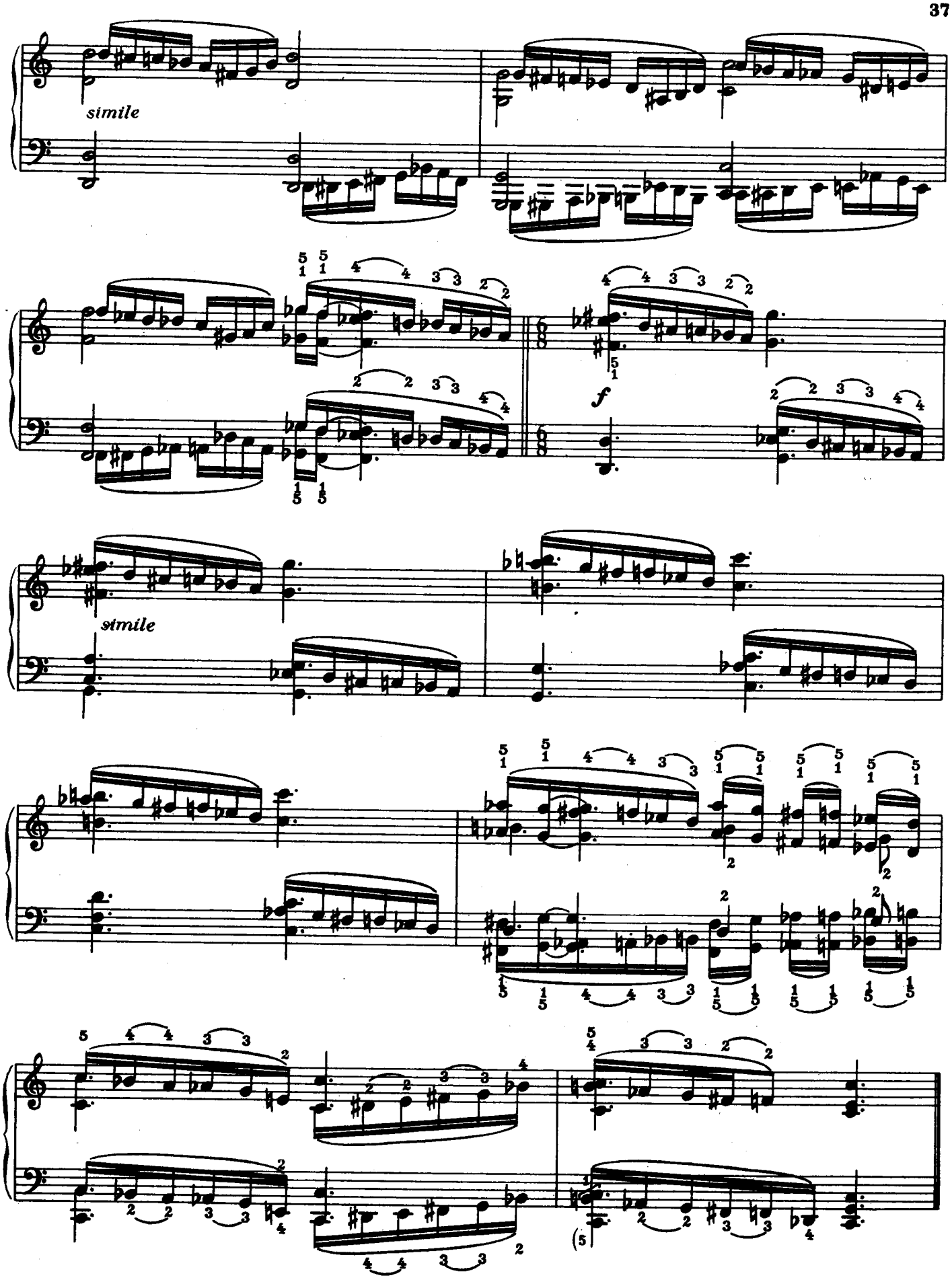

22
8
simile
23a


23b
23c
24a
ben legato

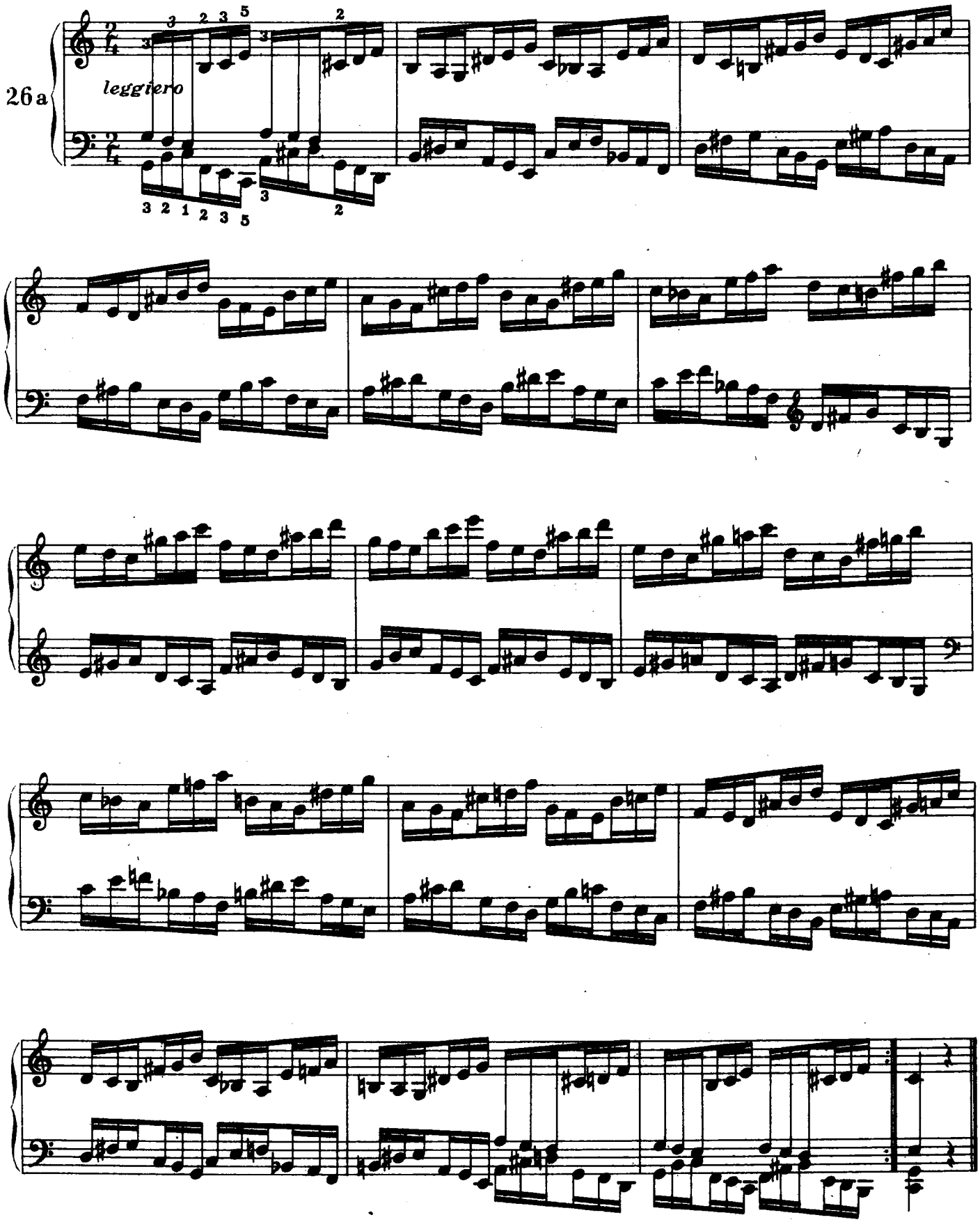


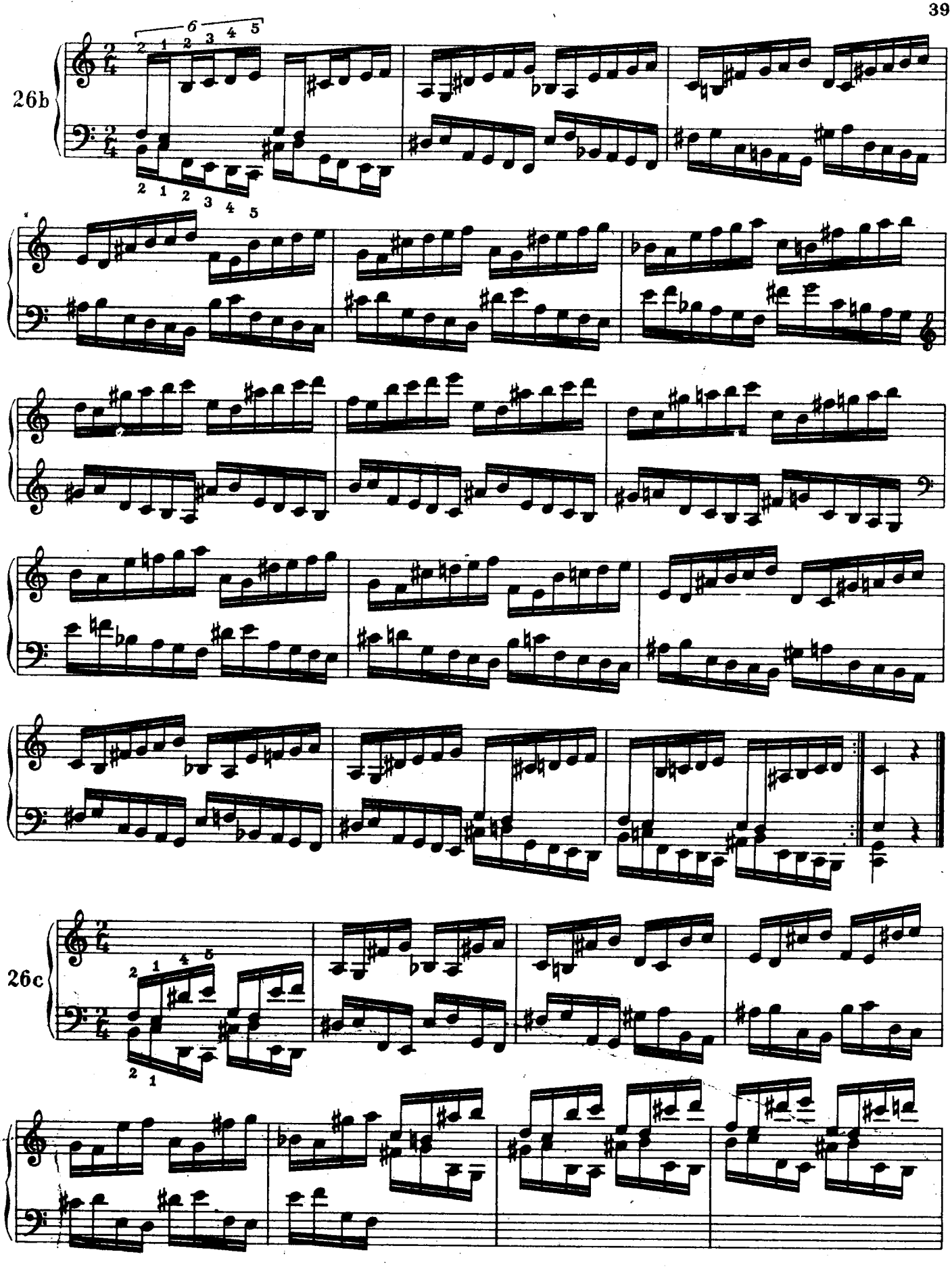

24b
3
legato
3

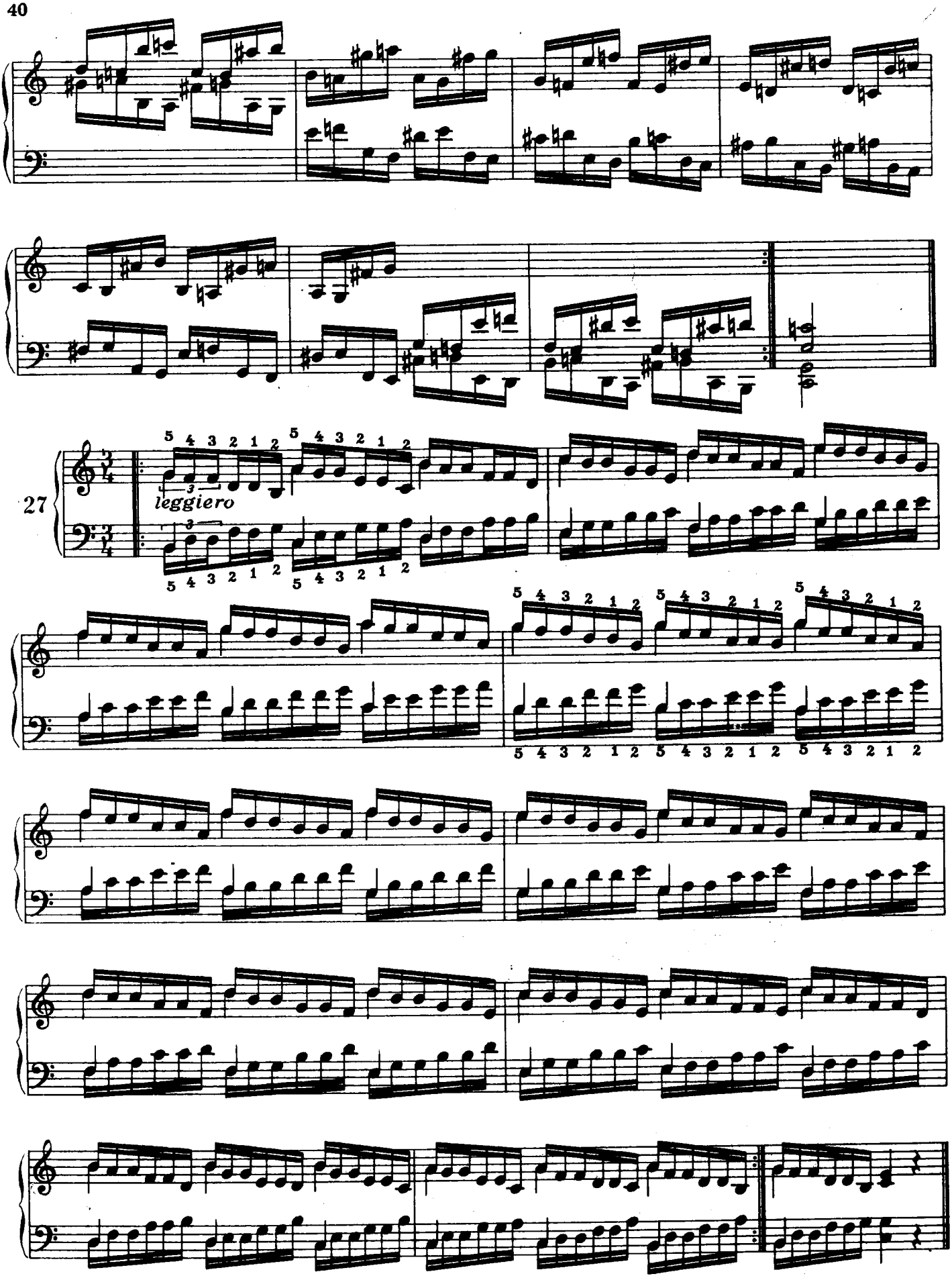

Non troppo allegro
25a
f legato
(egualemente)
25b
f legato
25c
f legato

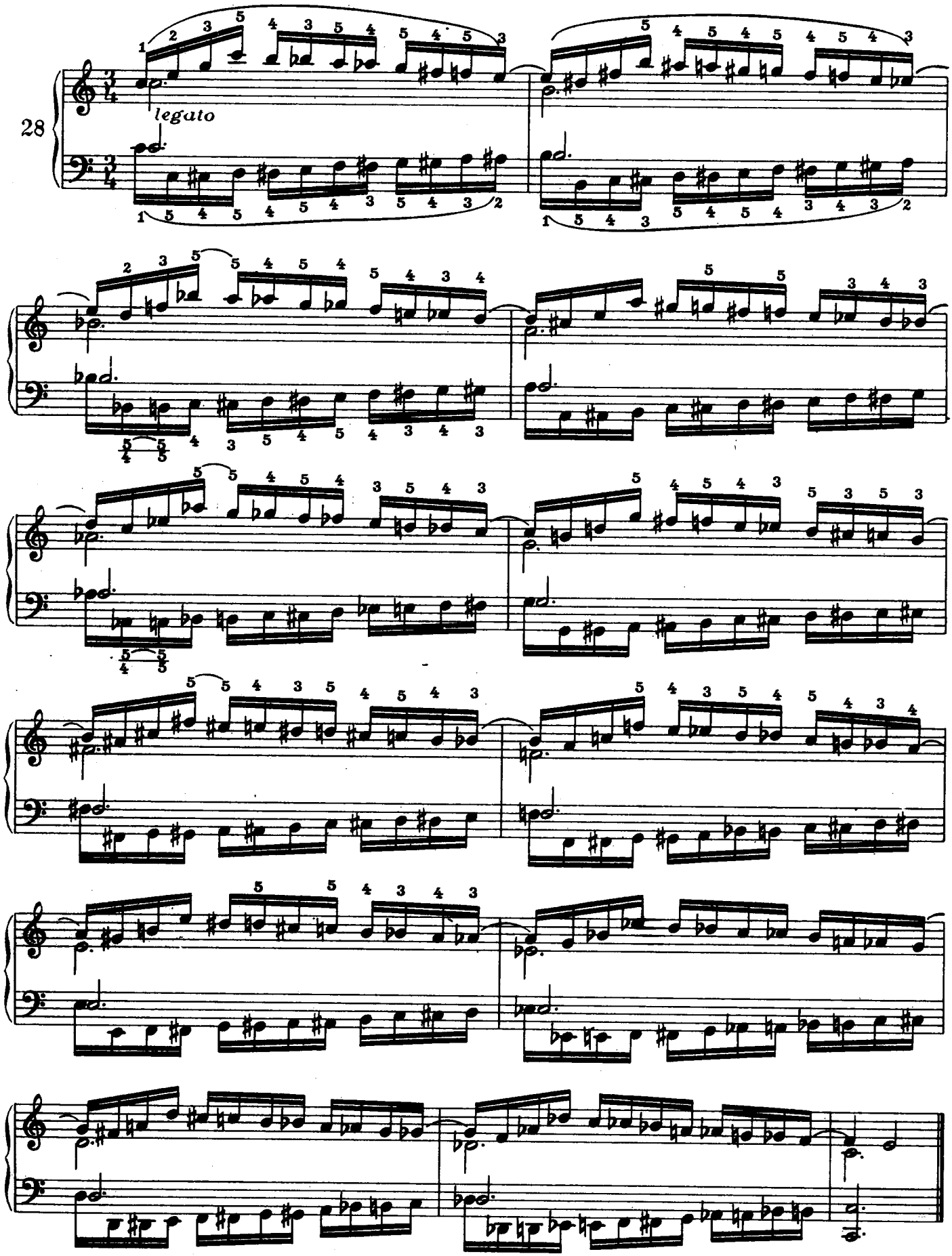

simile
f
simile

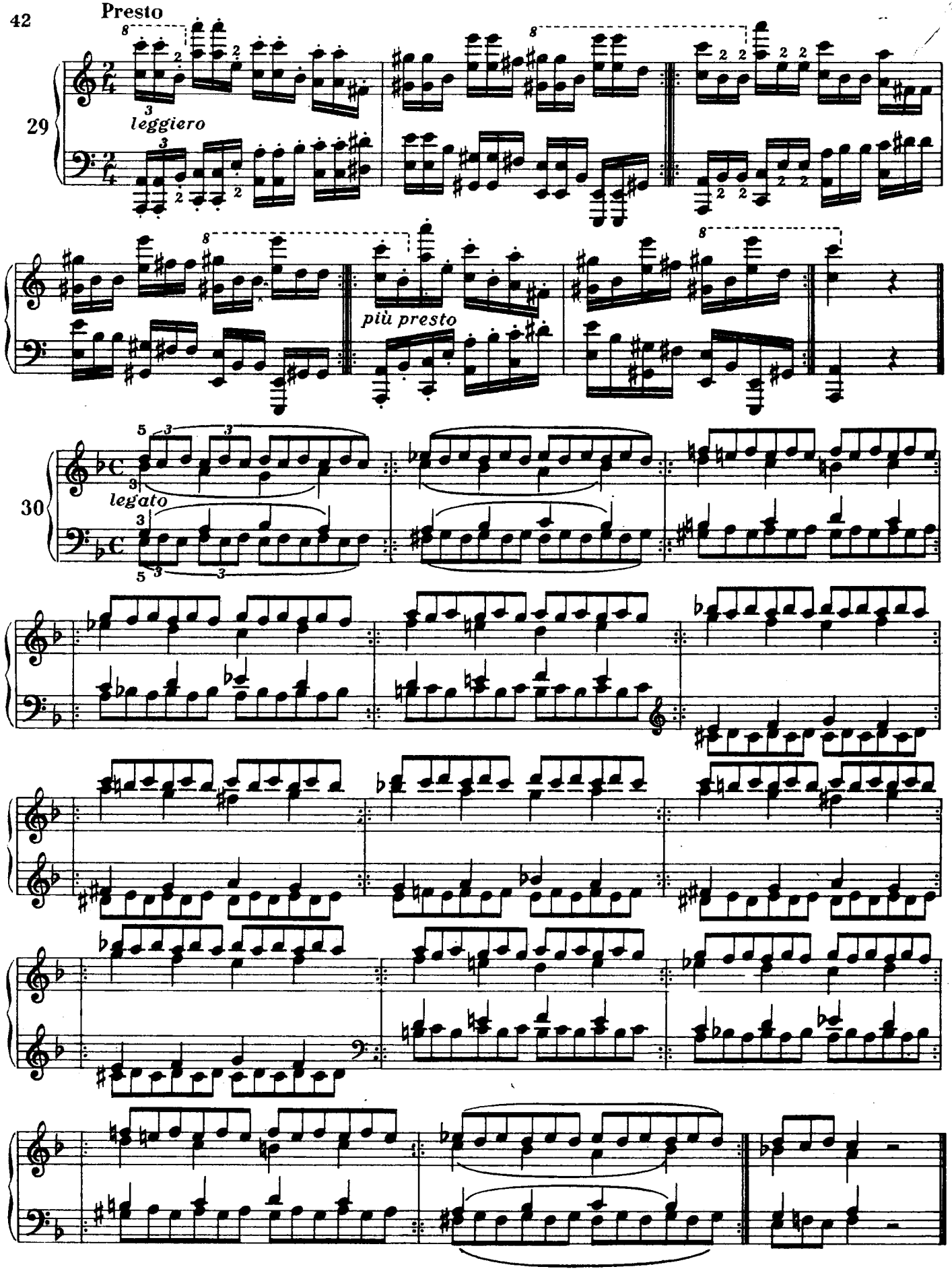
The Library of www.piano.ru

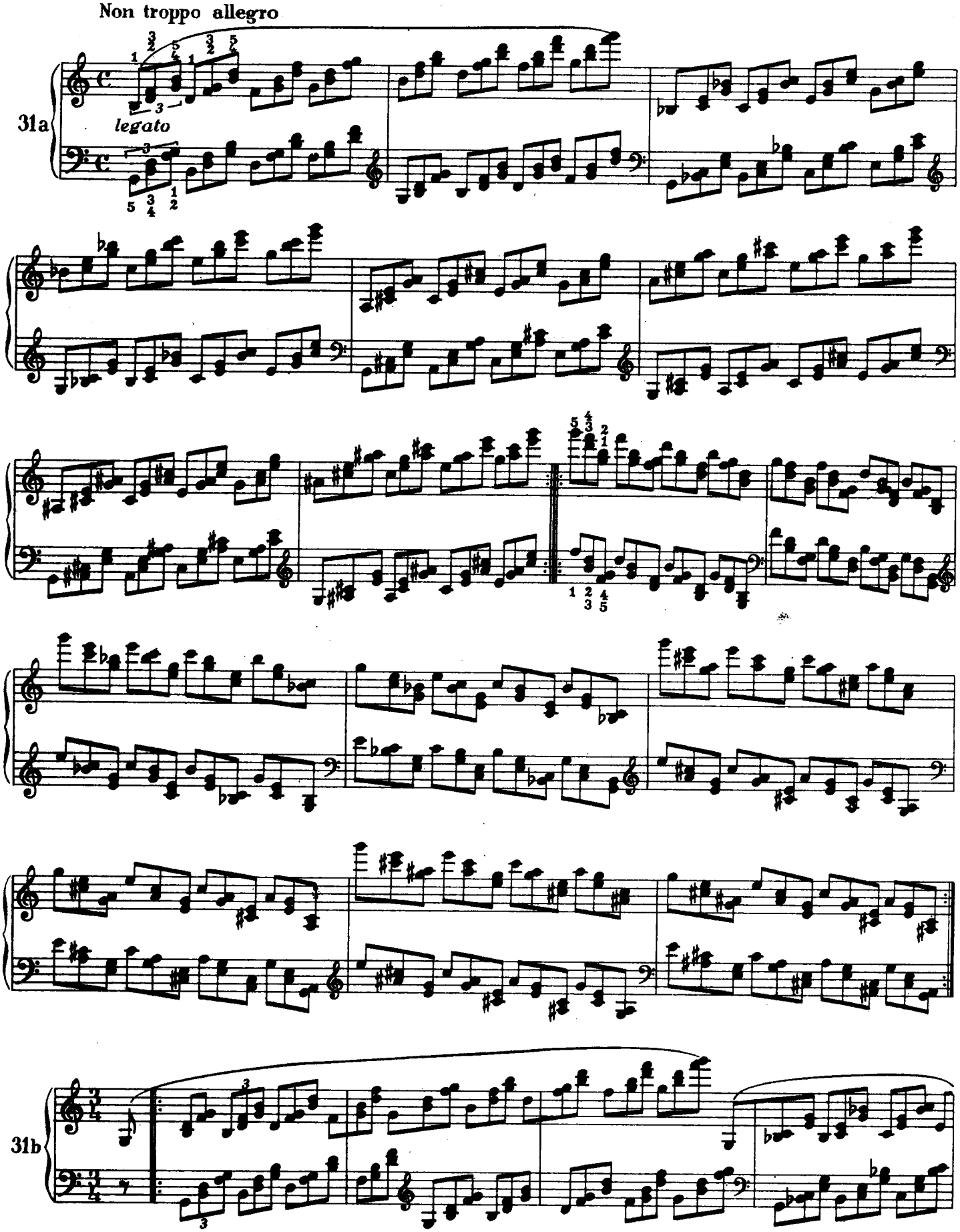


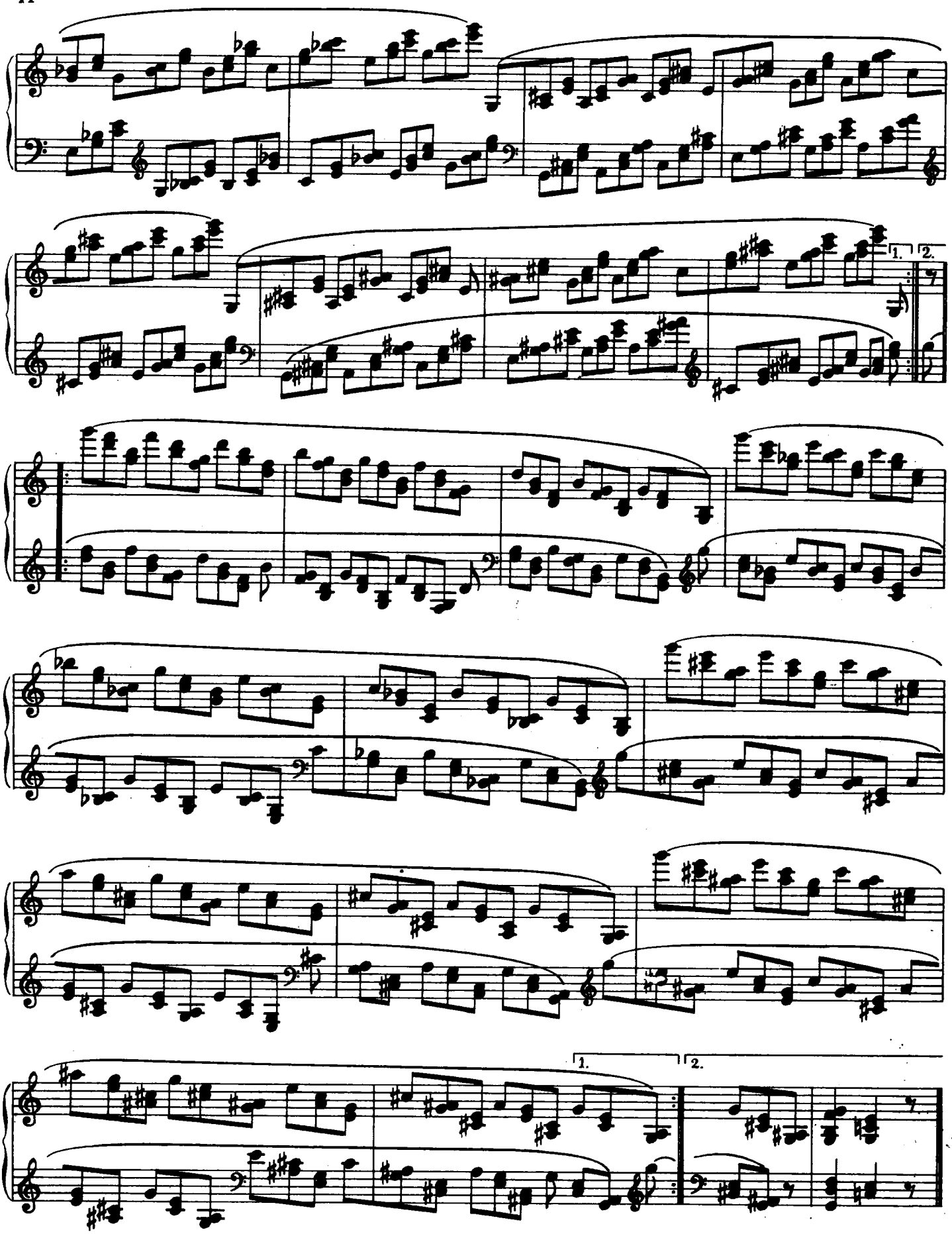

26b
26c

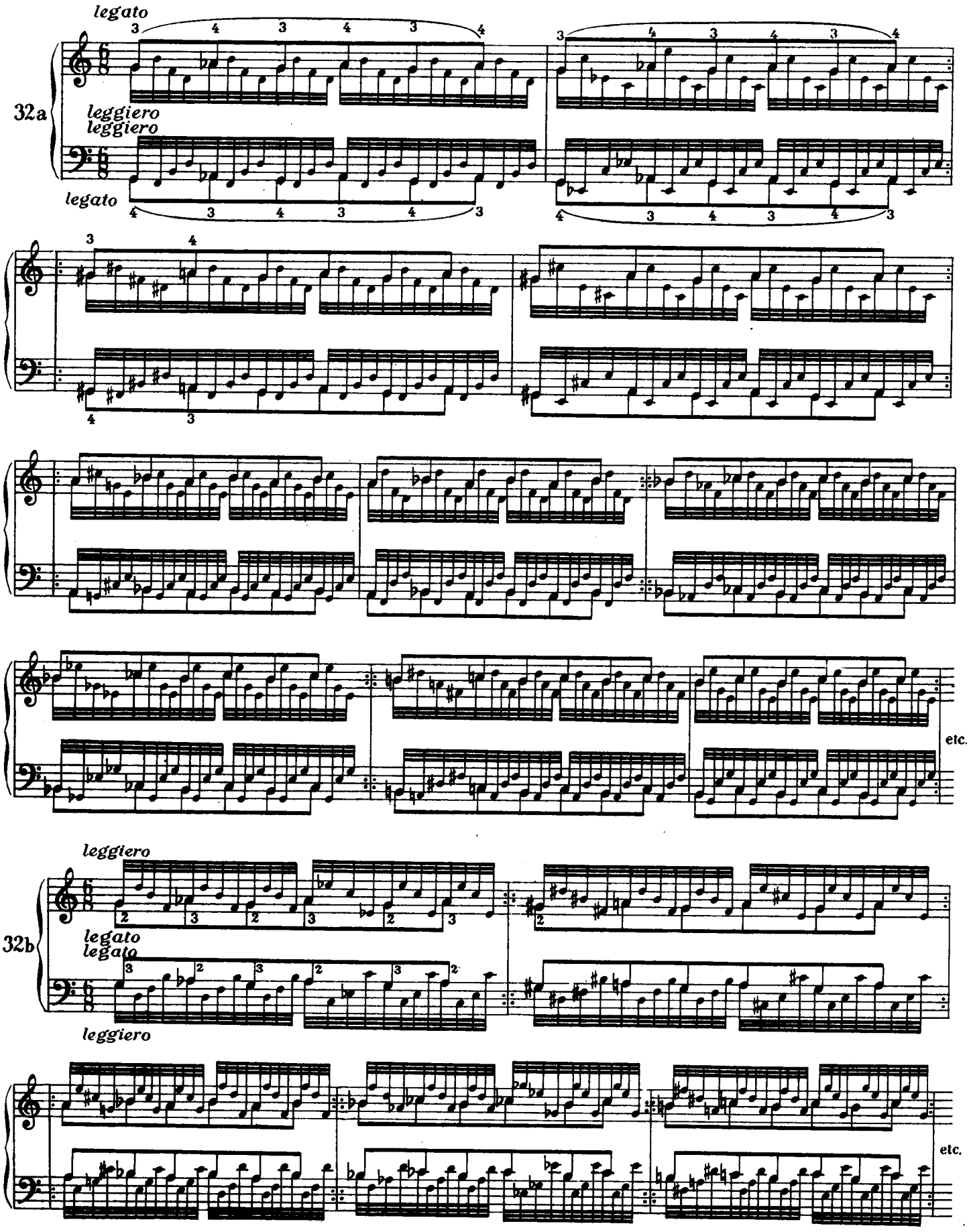

27
leggiero

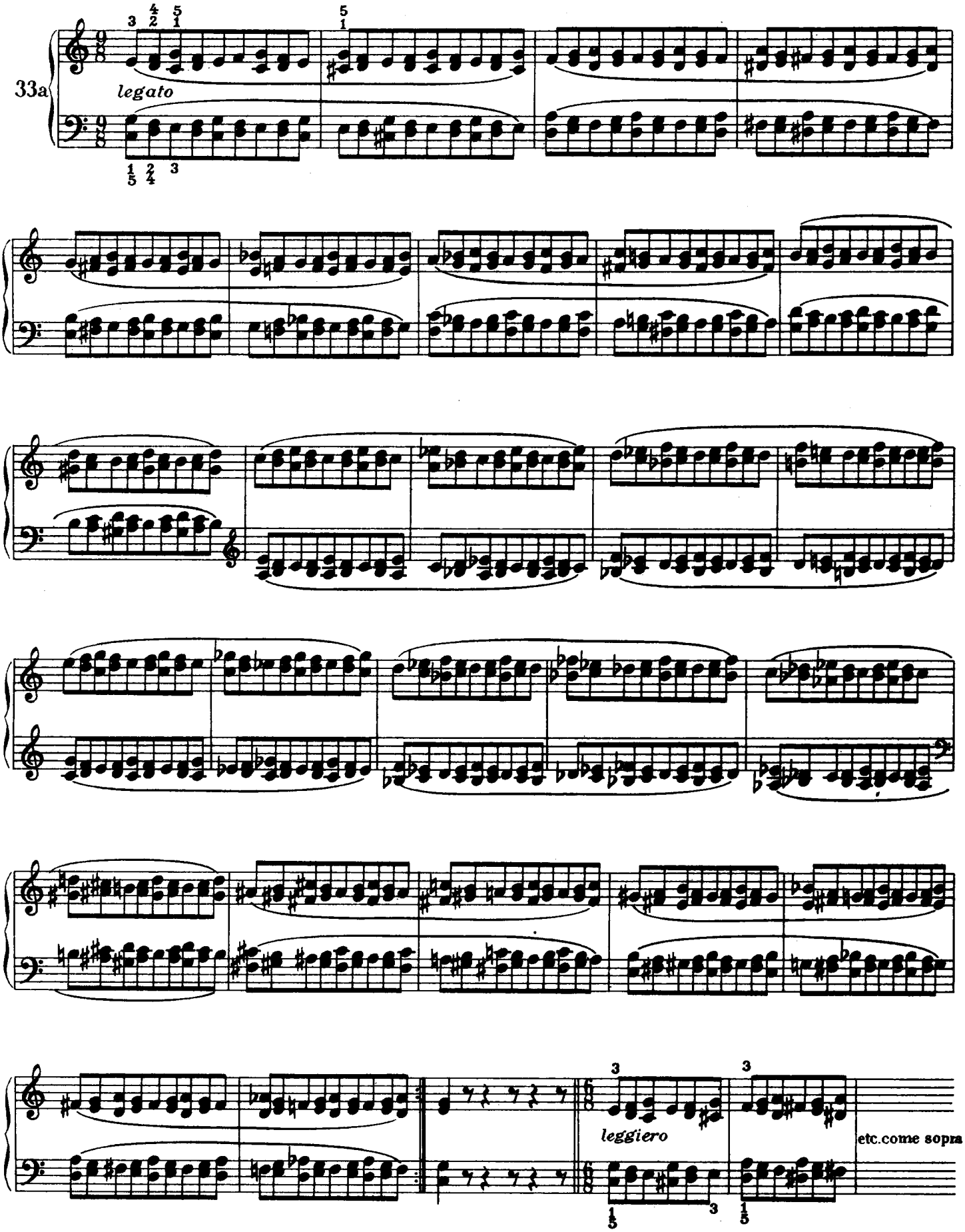

28
legato

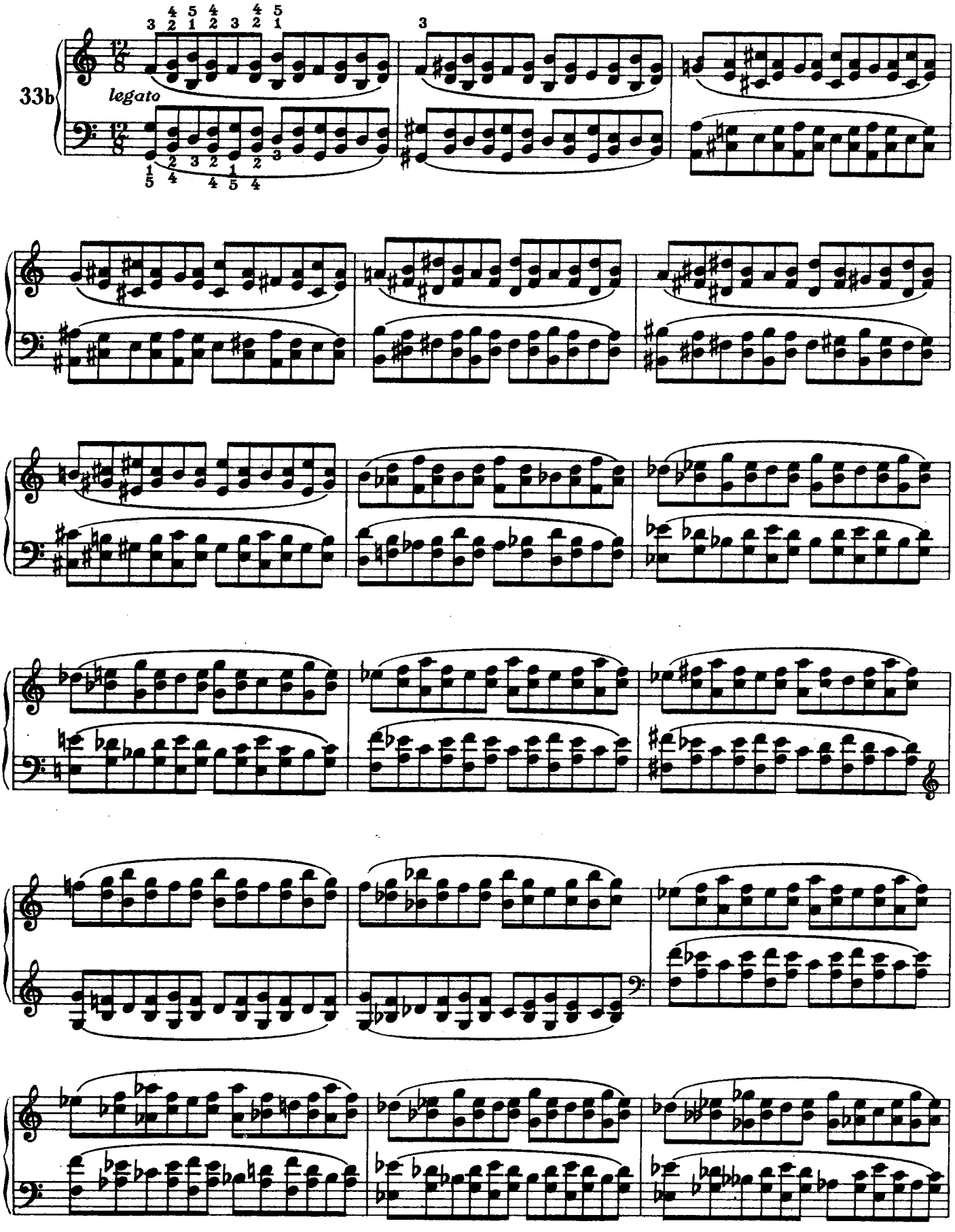

Presto
leggiero
più presto
legato

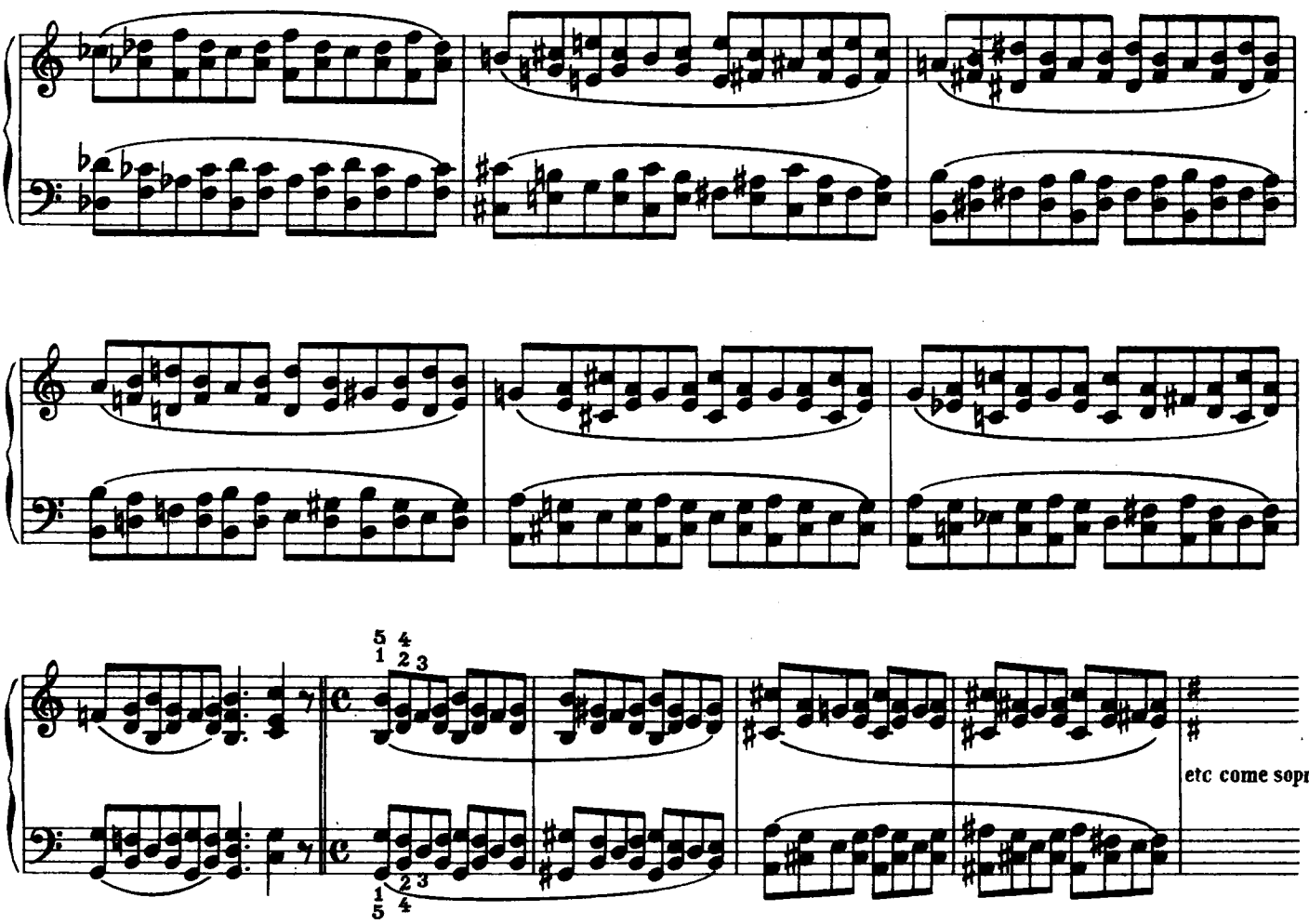

Non troppo allegro
31a
legato
31b




legato
32a
leggiero
leggiero
legato
etc.
leggiero
32b
legato
legato
leggiero
etc.

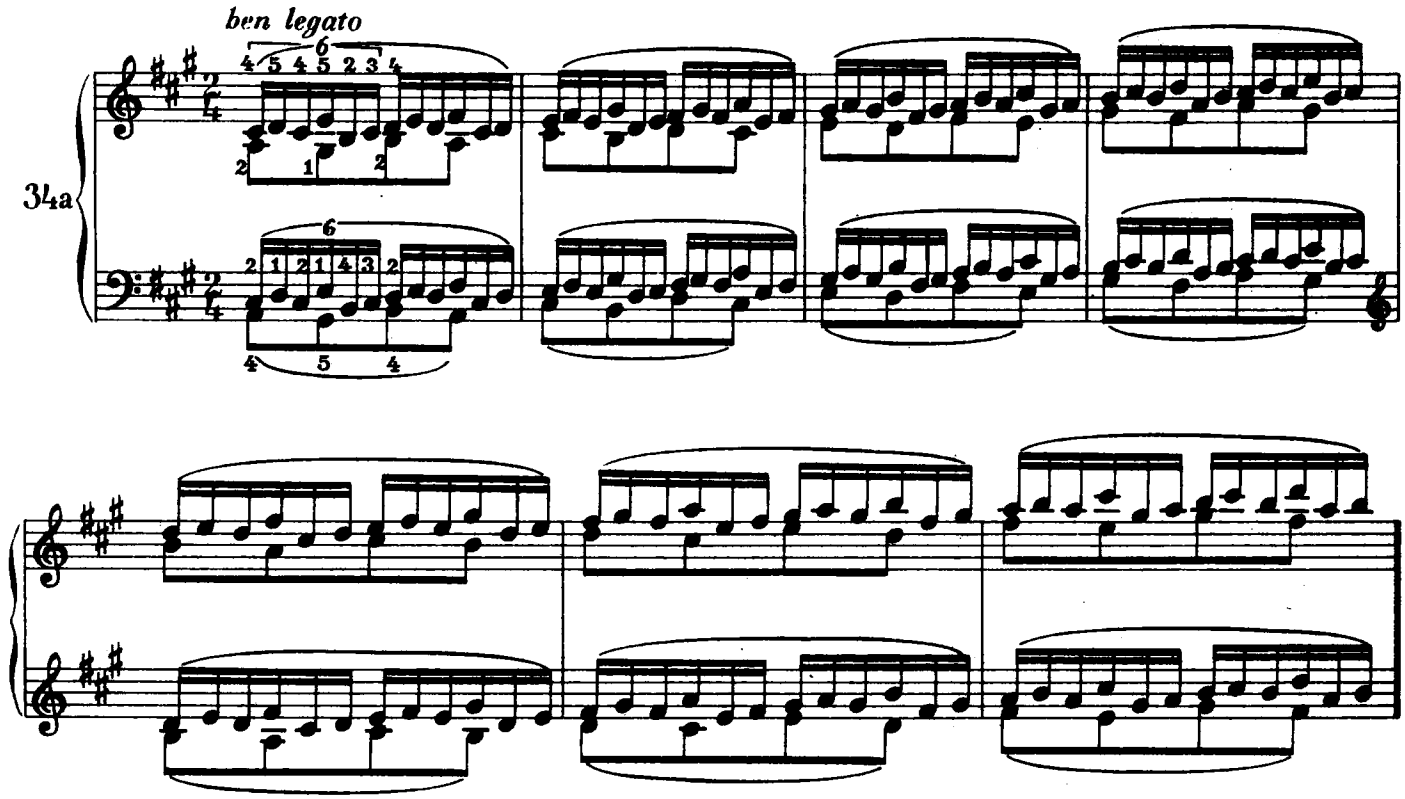

33a
legato
leggiero
etc. come sopra

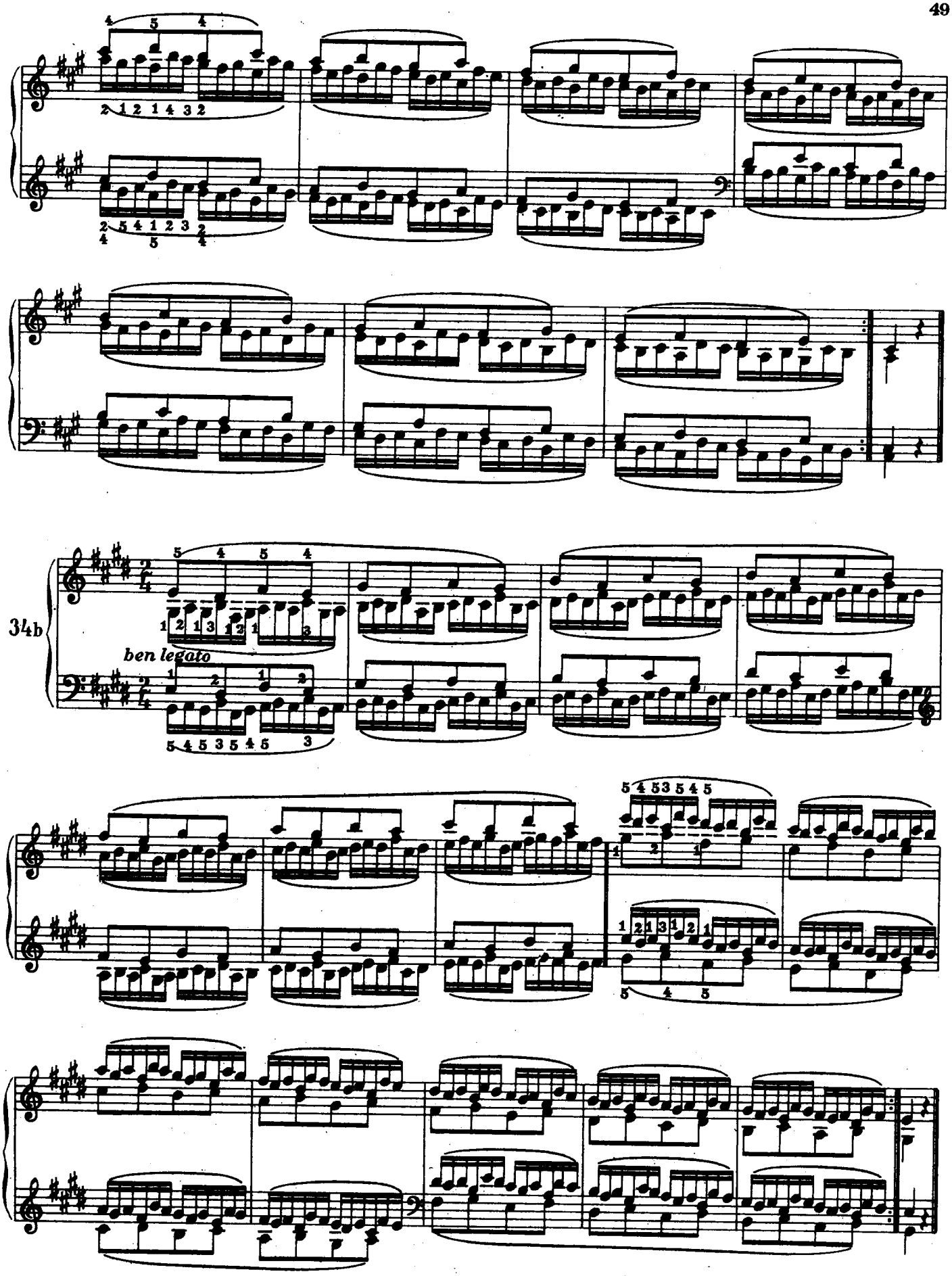

33b
legato



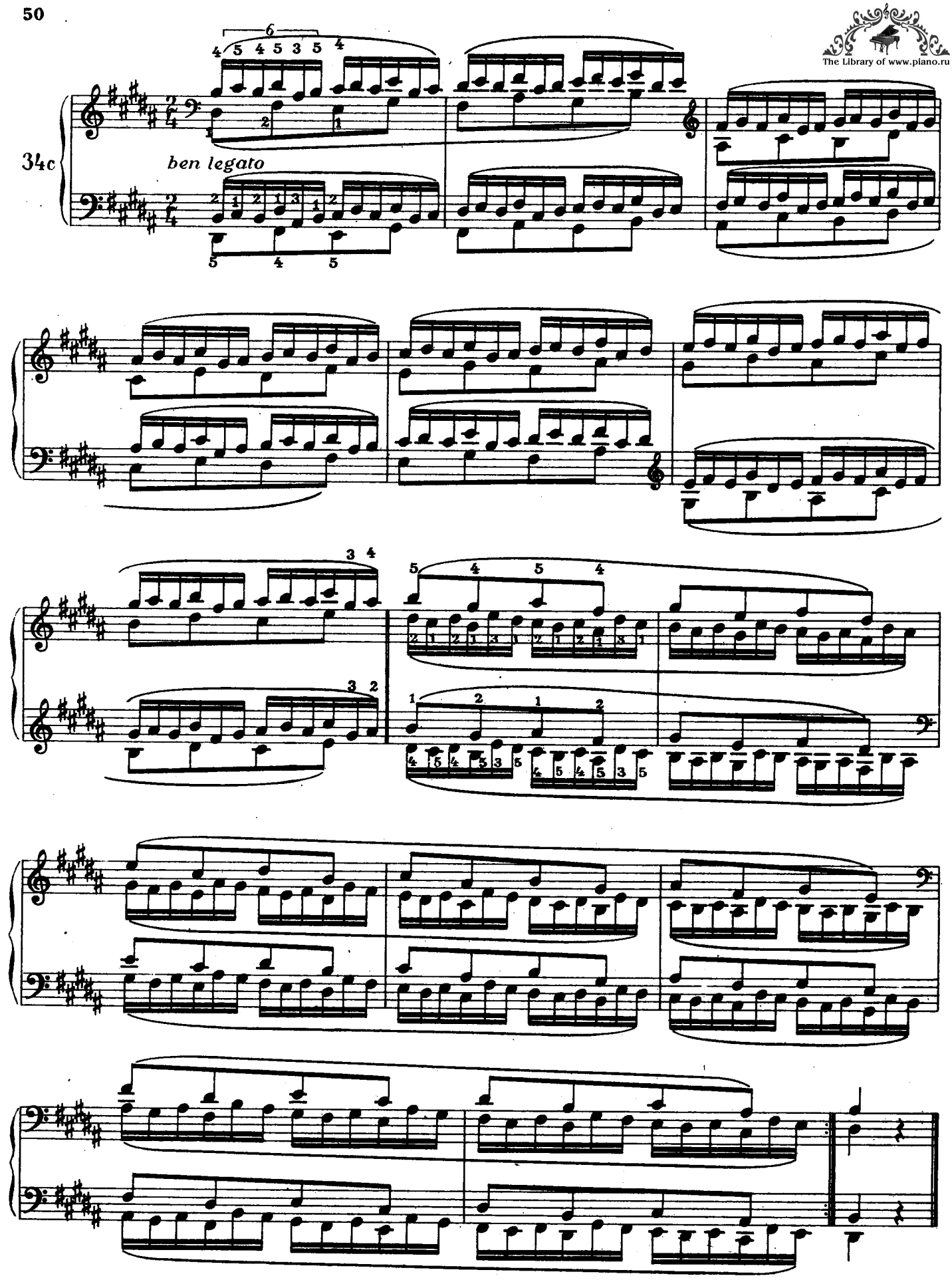
ben legato

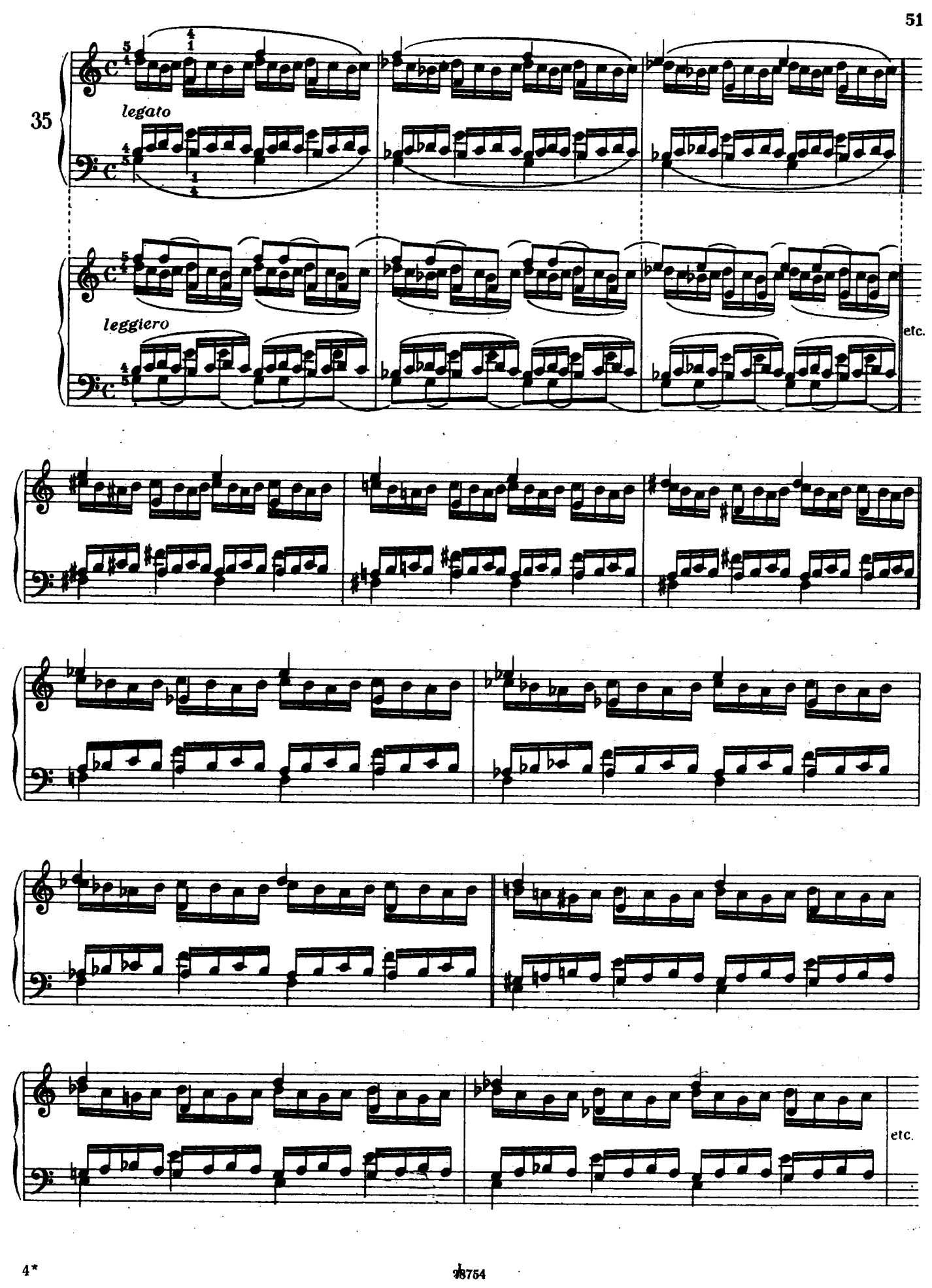
34a

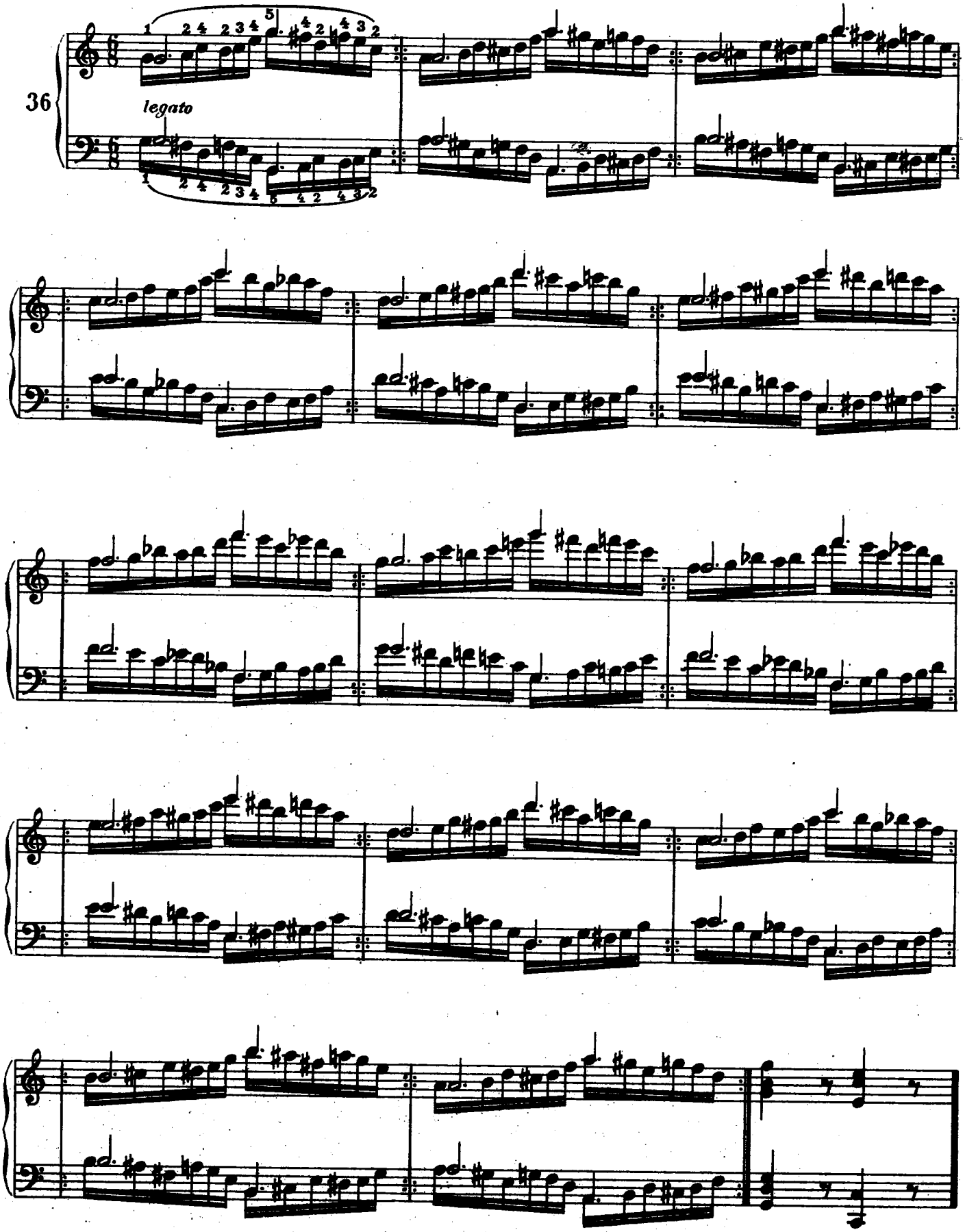


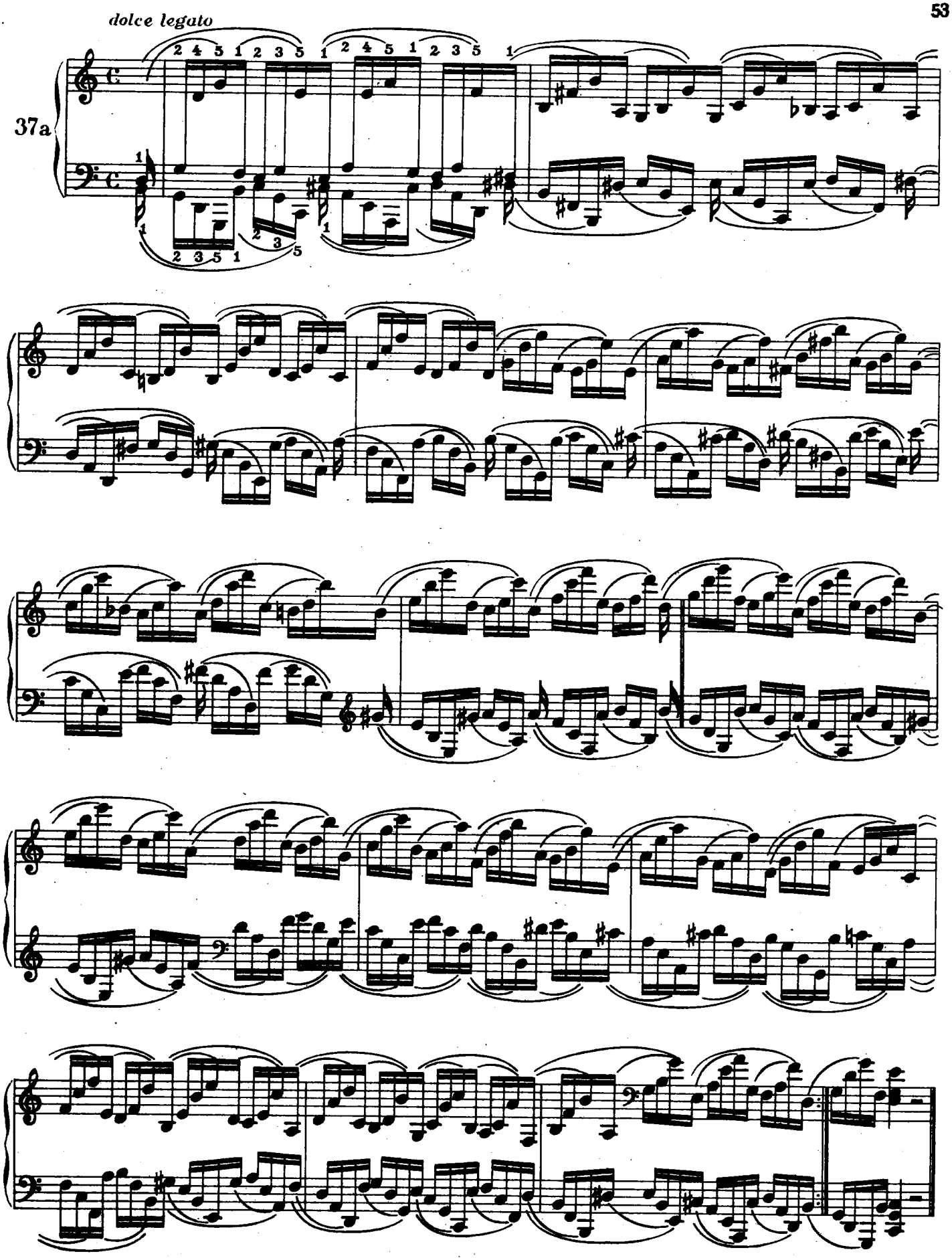

34b
ben legato

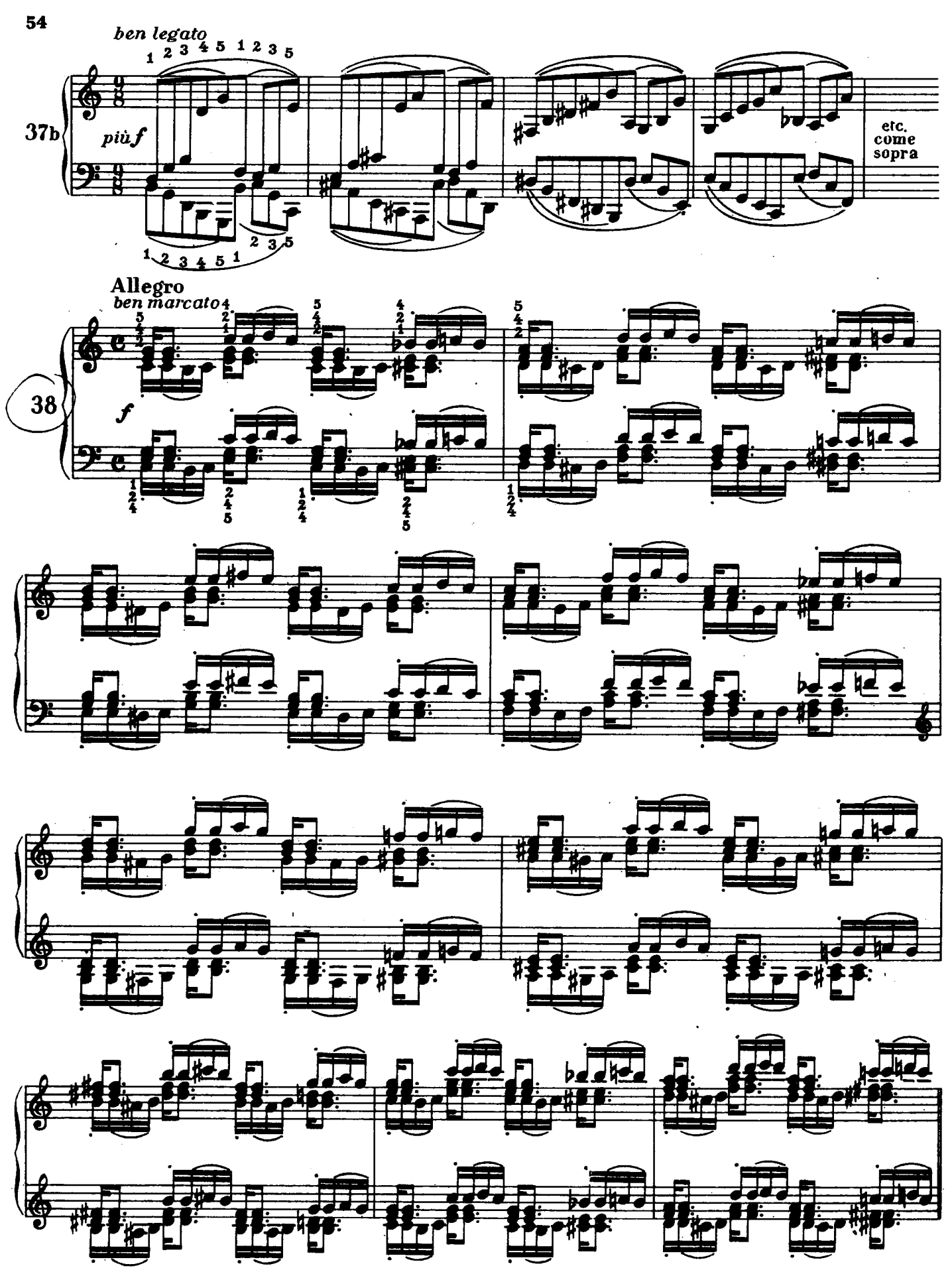
The Library of www.piano.ru

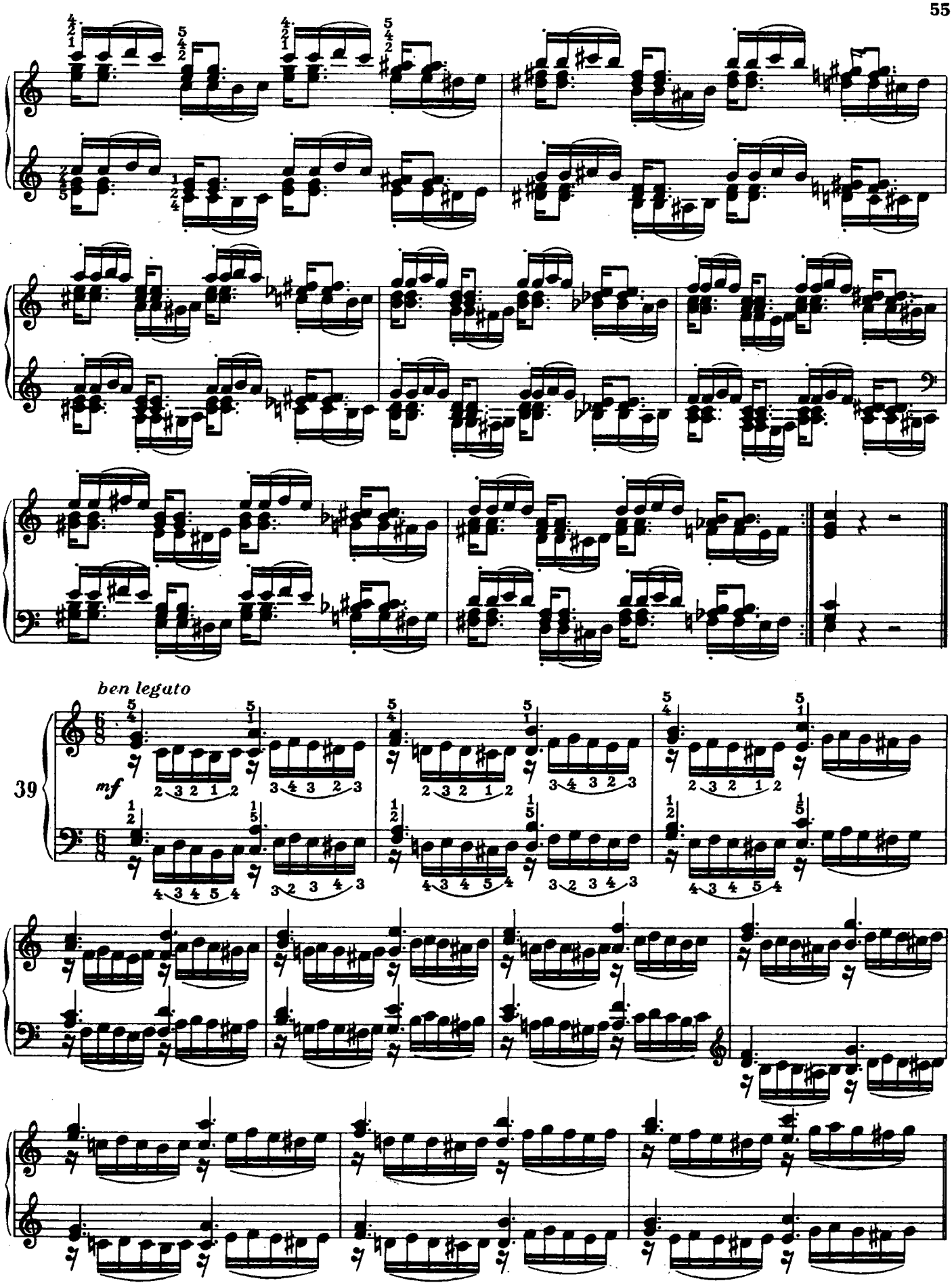


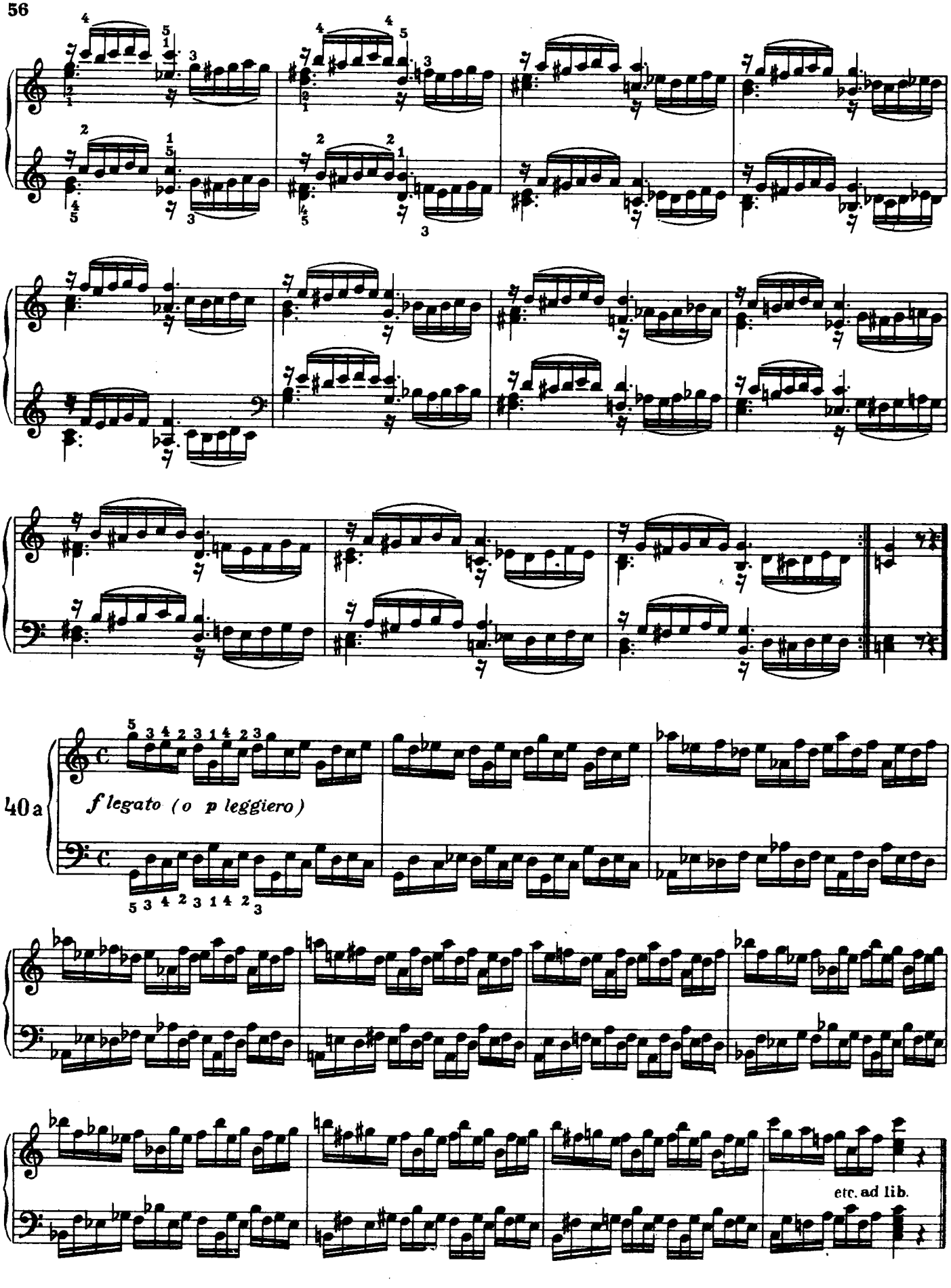

35
legato
leggiero
etc.
etc.

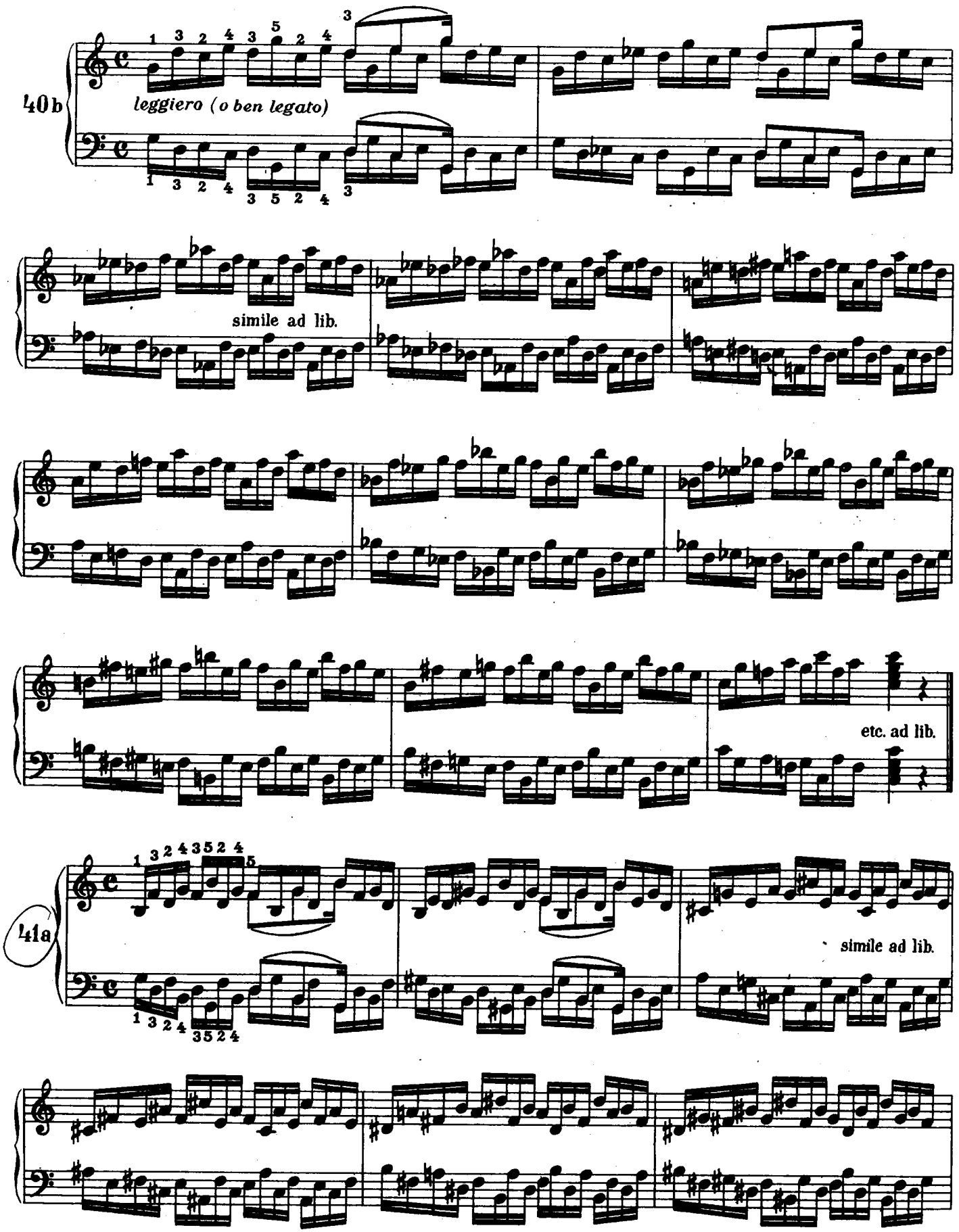

36
legato

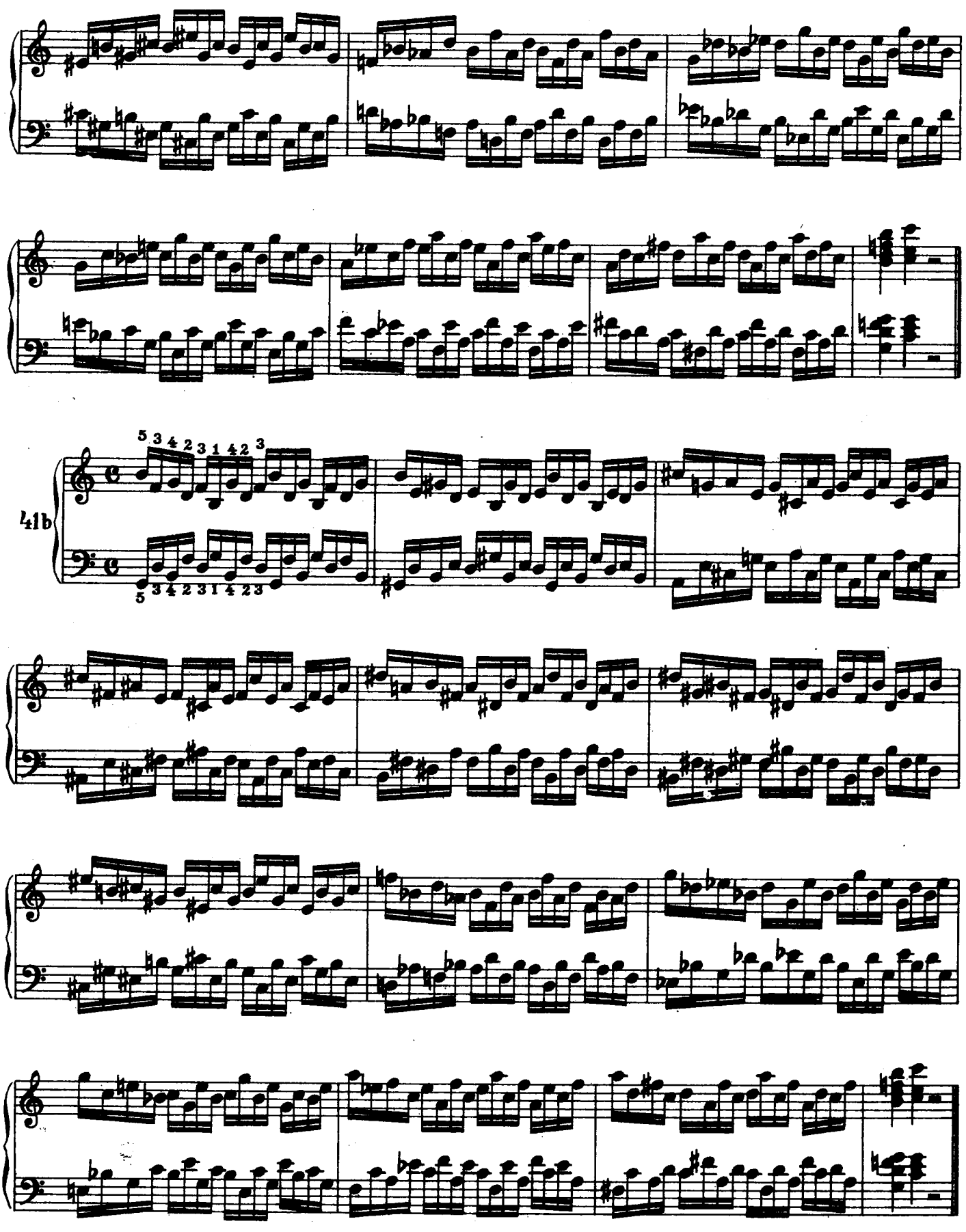

dolce legato
37a


ben legato
37b
più f
etc.
come
sopra
Allegro
ben marcato
38
f


ben legato
mf
39

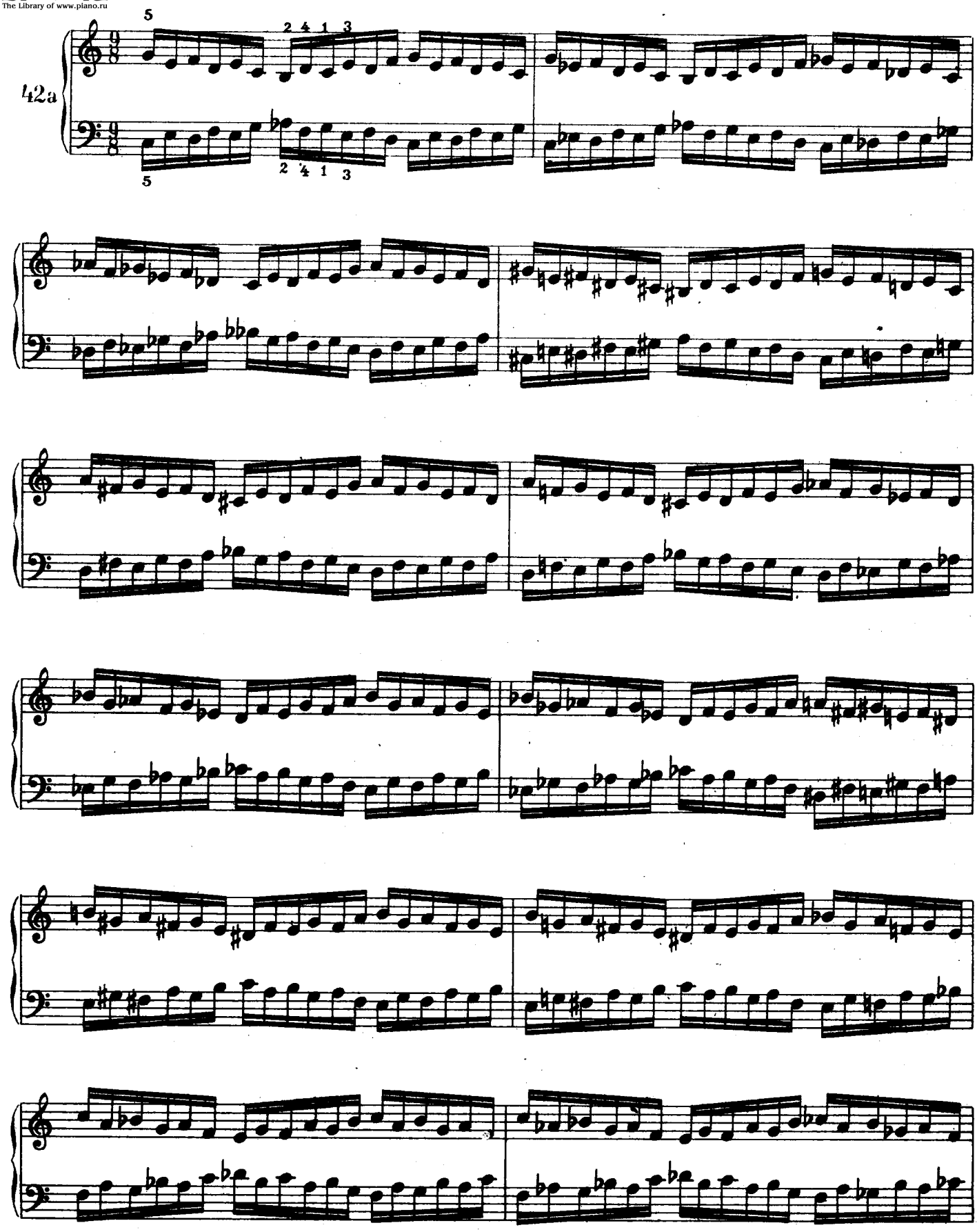

40a
f legato (o p leggiero)
etc. ad lib.

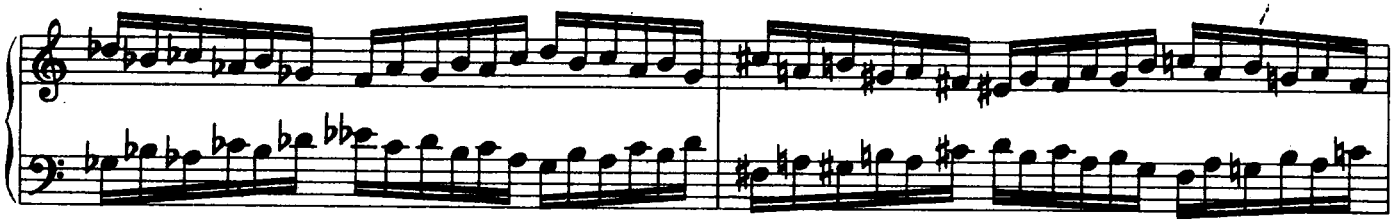

40b
leggiero (o ben legato)
simile ad lib.
etc. ad lib.
41a
simile ad lib.

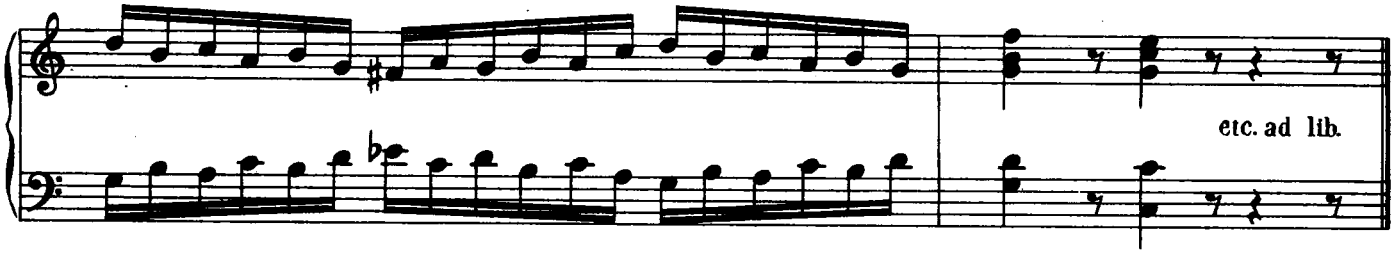

41b

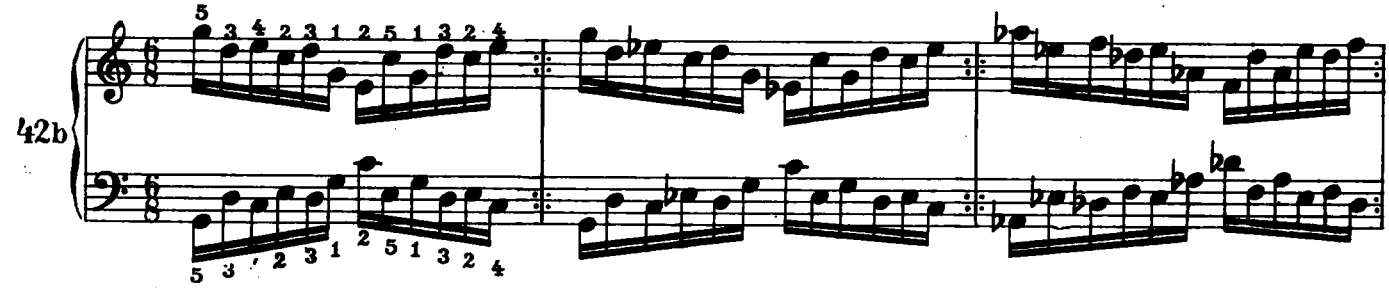
The Library of www.piano.ru

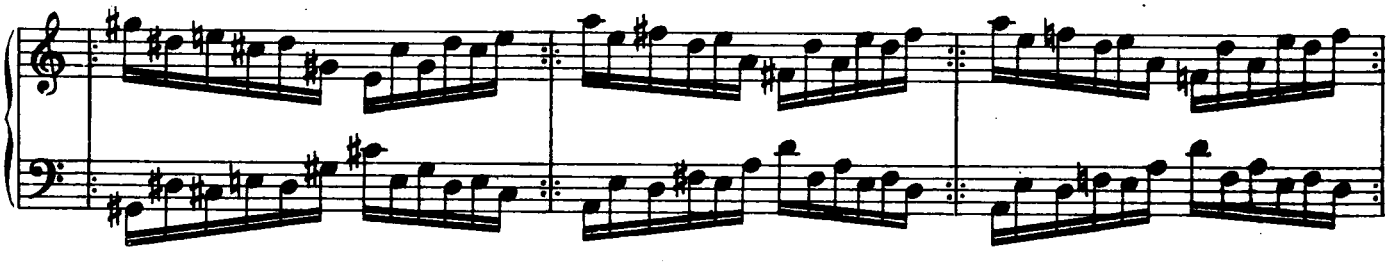
42a

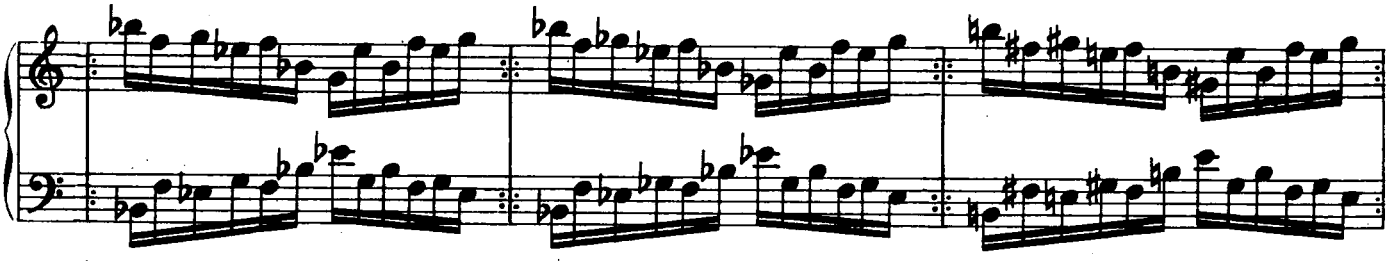


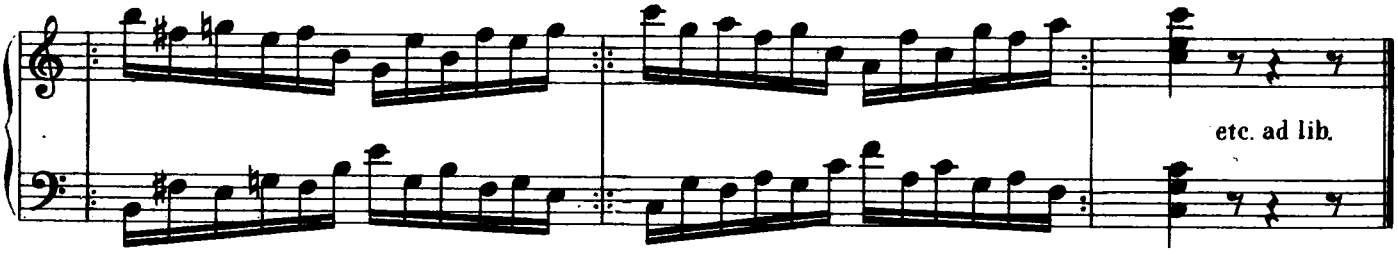


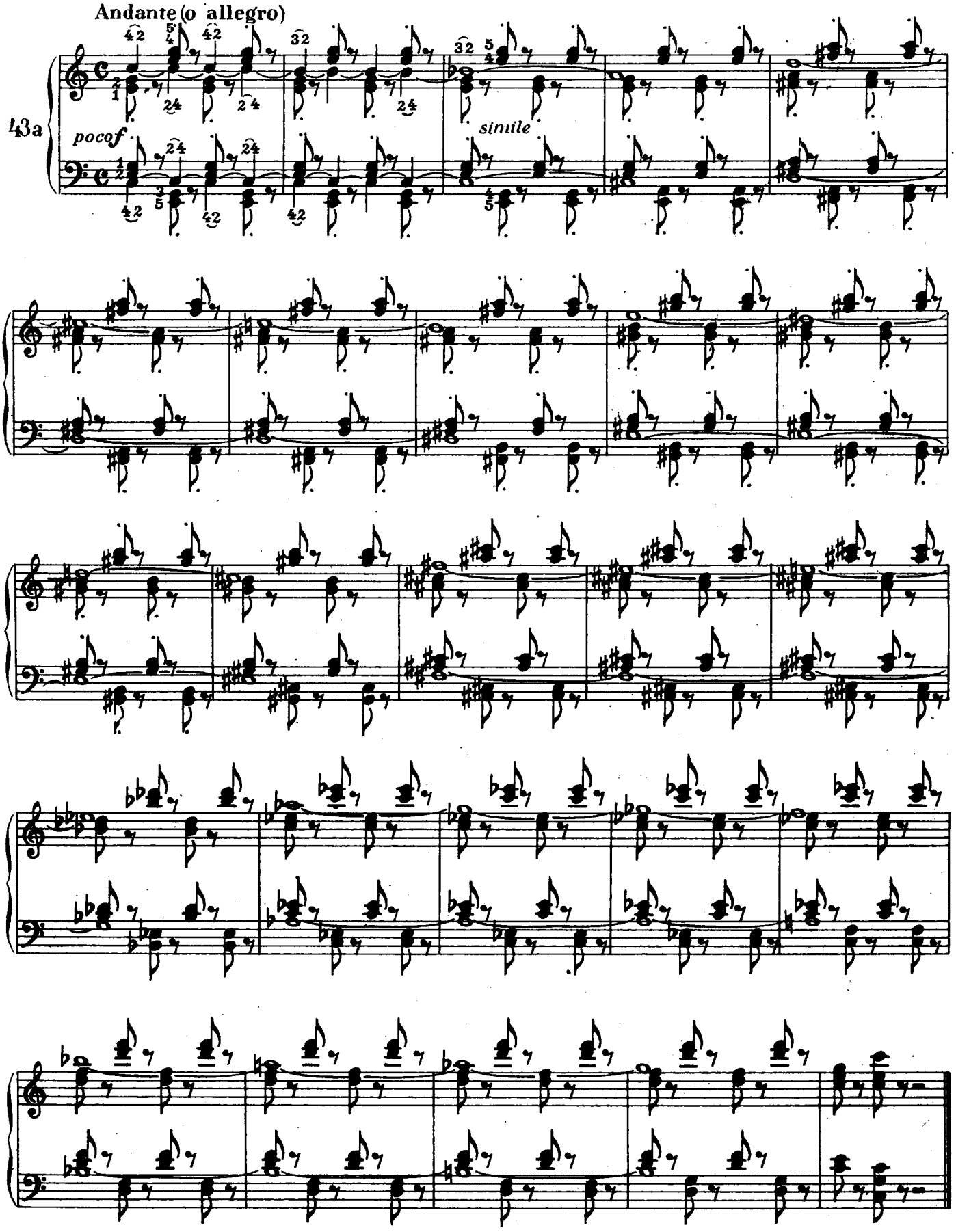

etc. ad lib.

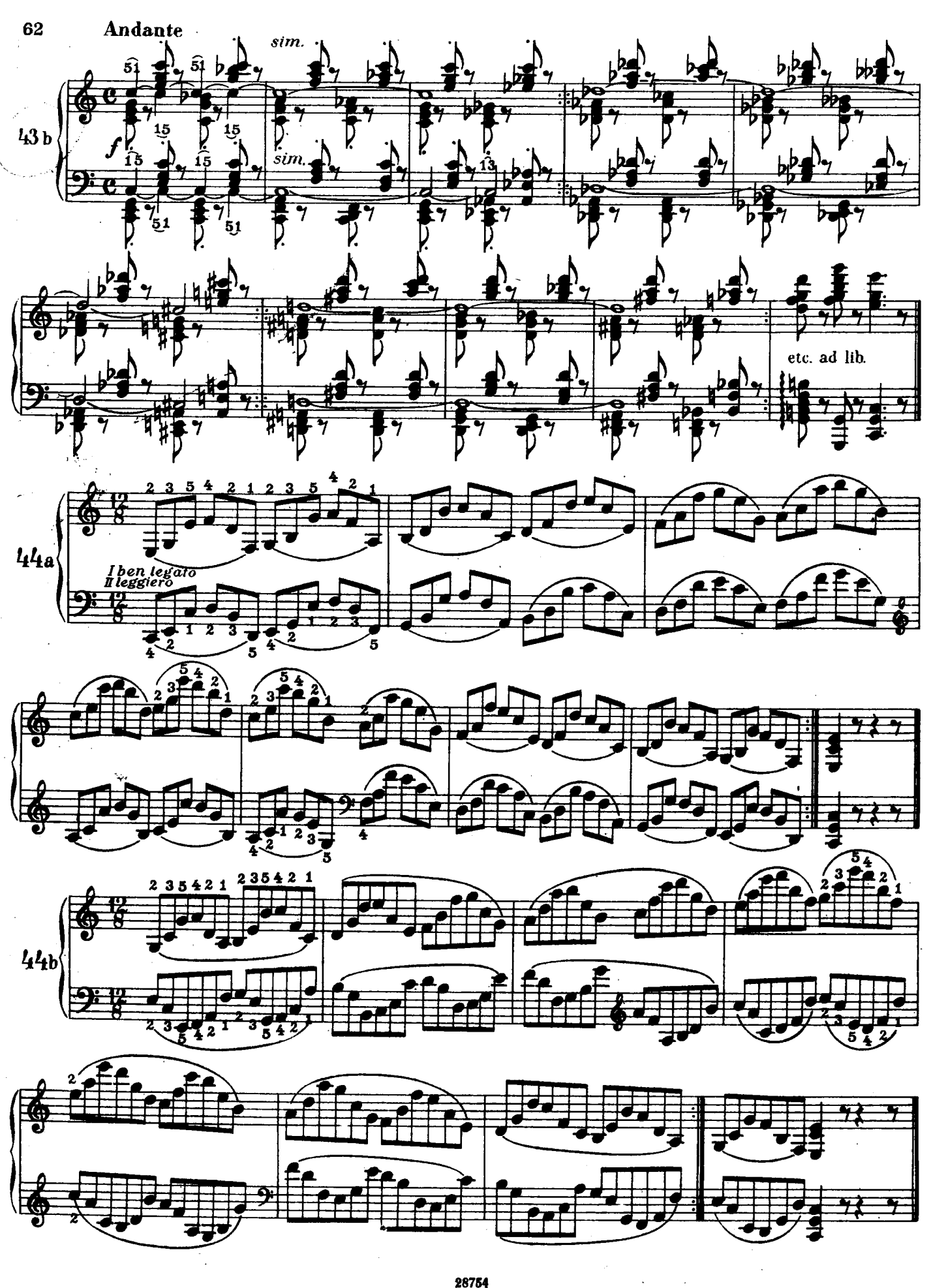

42b

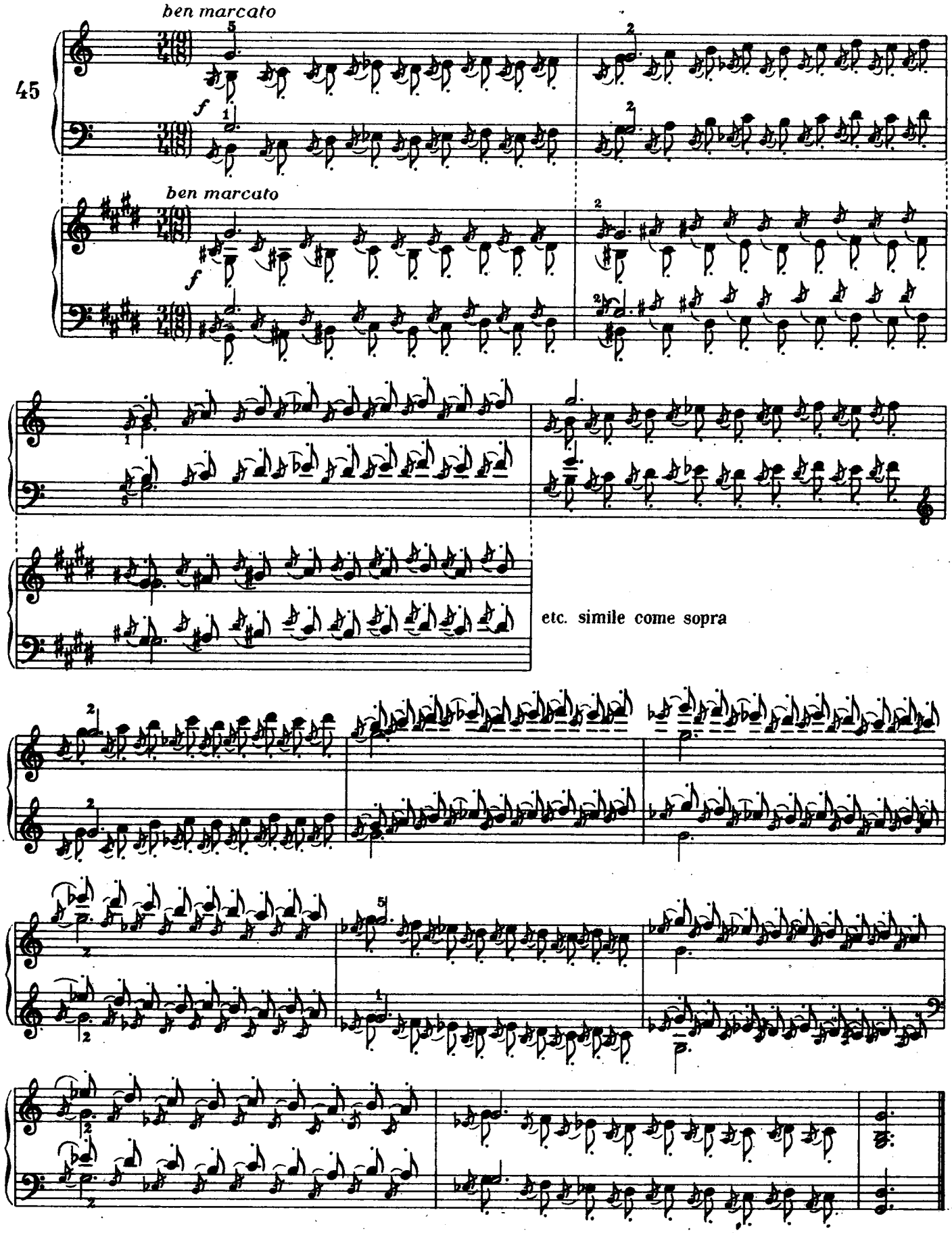


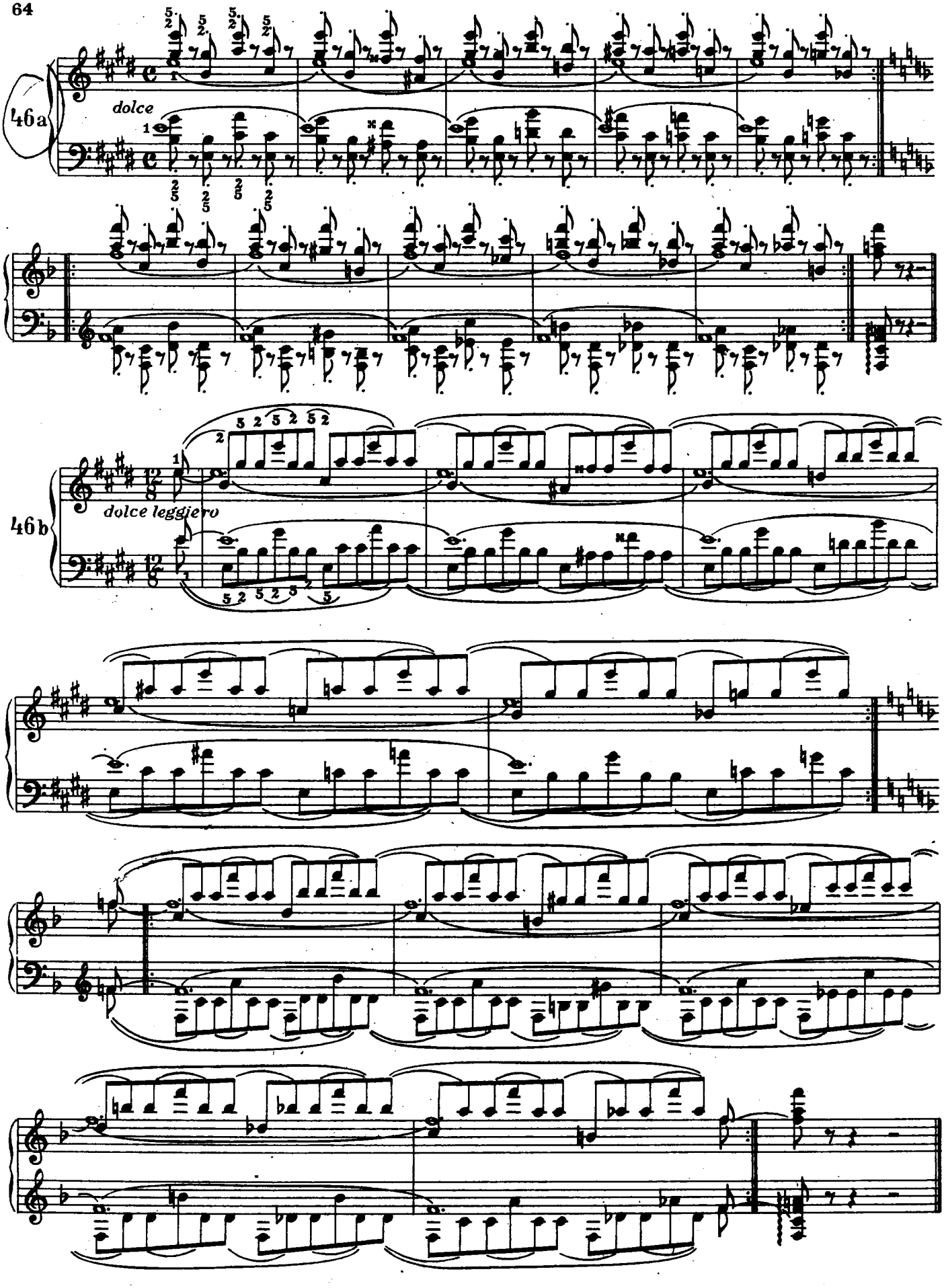


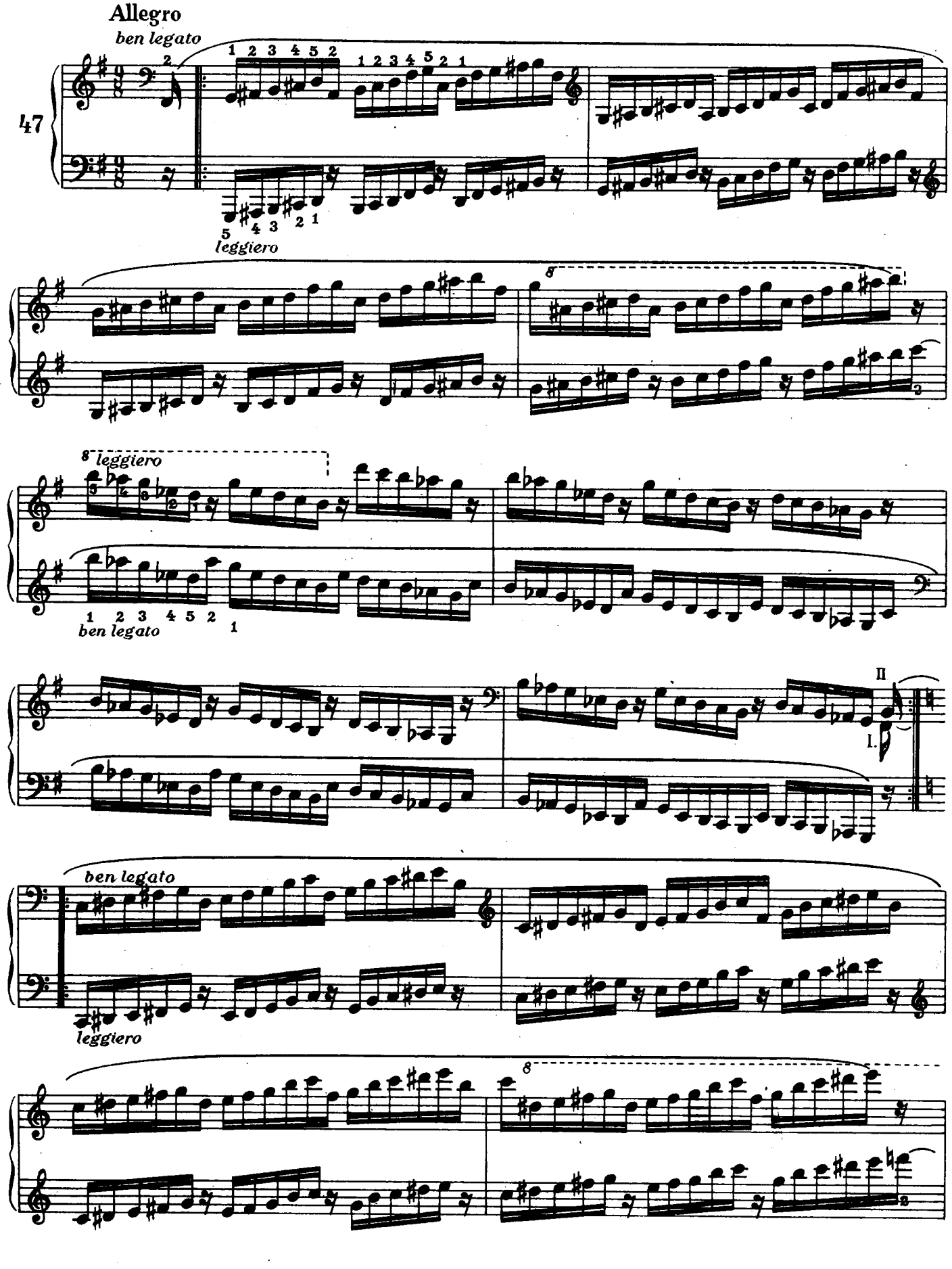

etc. ad lib.

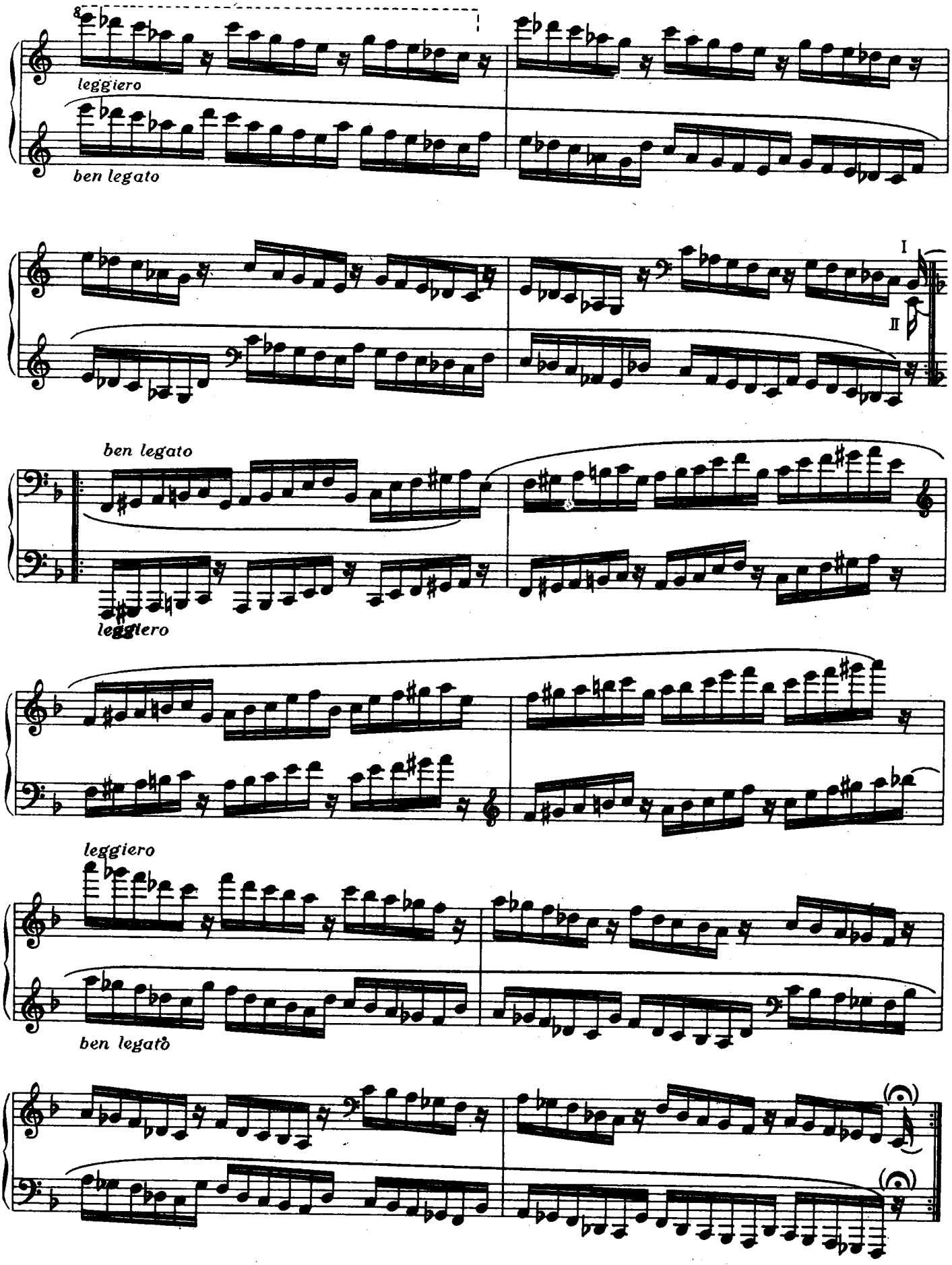

Andante (o allegro)
43a
pocof
simile

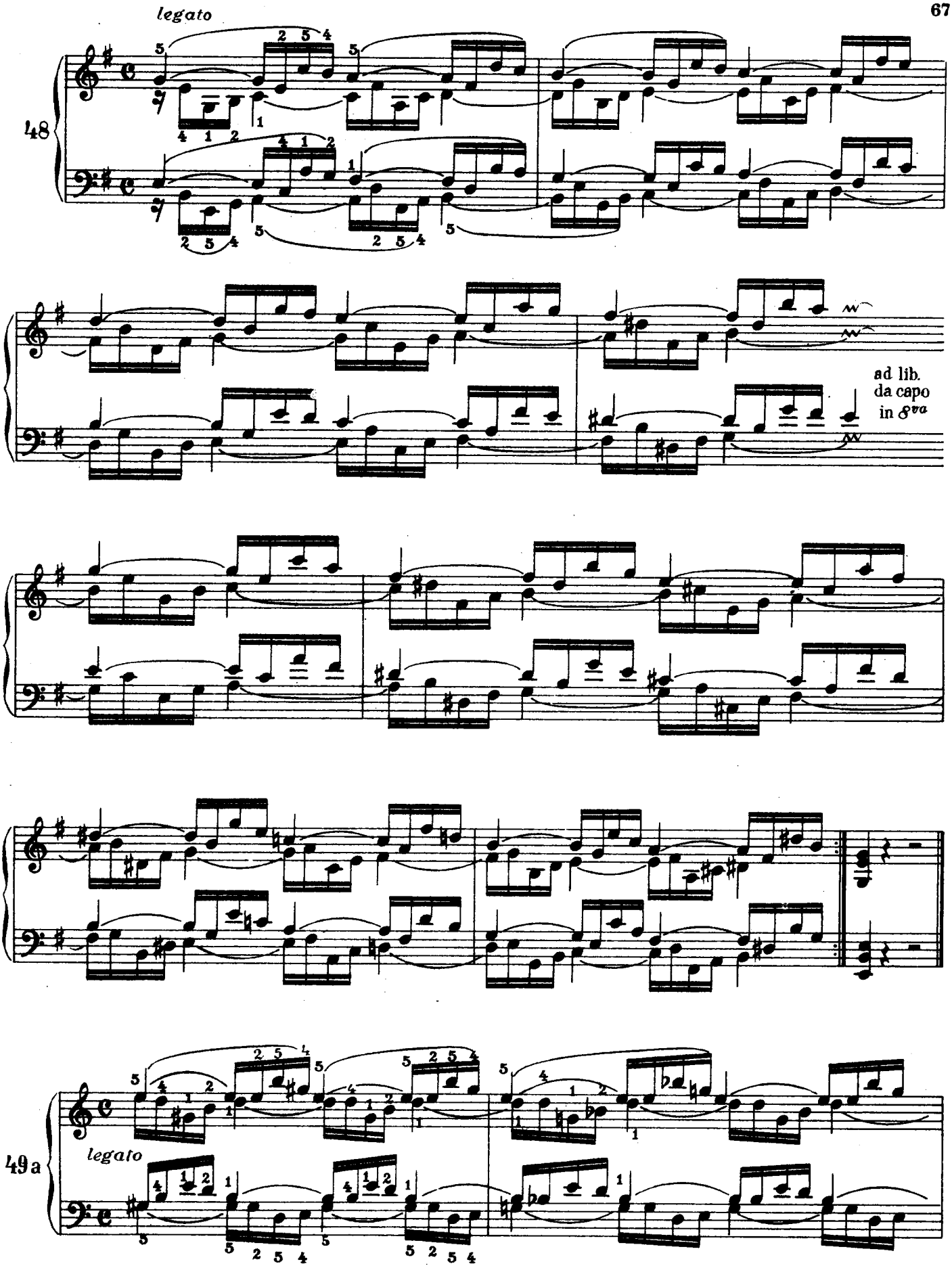

Andante
sim.
f
sim.
43b
etc. ad lib.
44a
I ben legato
II leggiero
44b

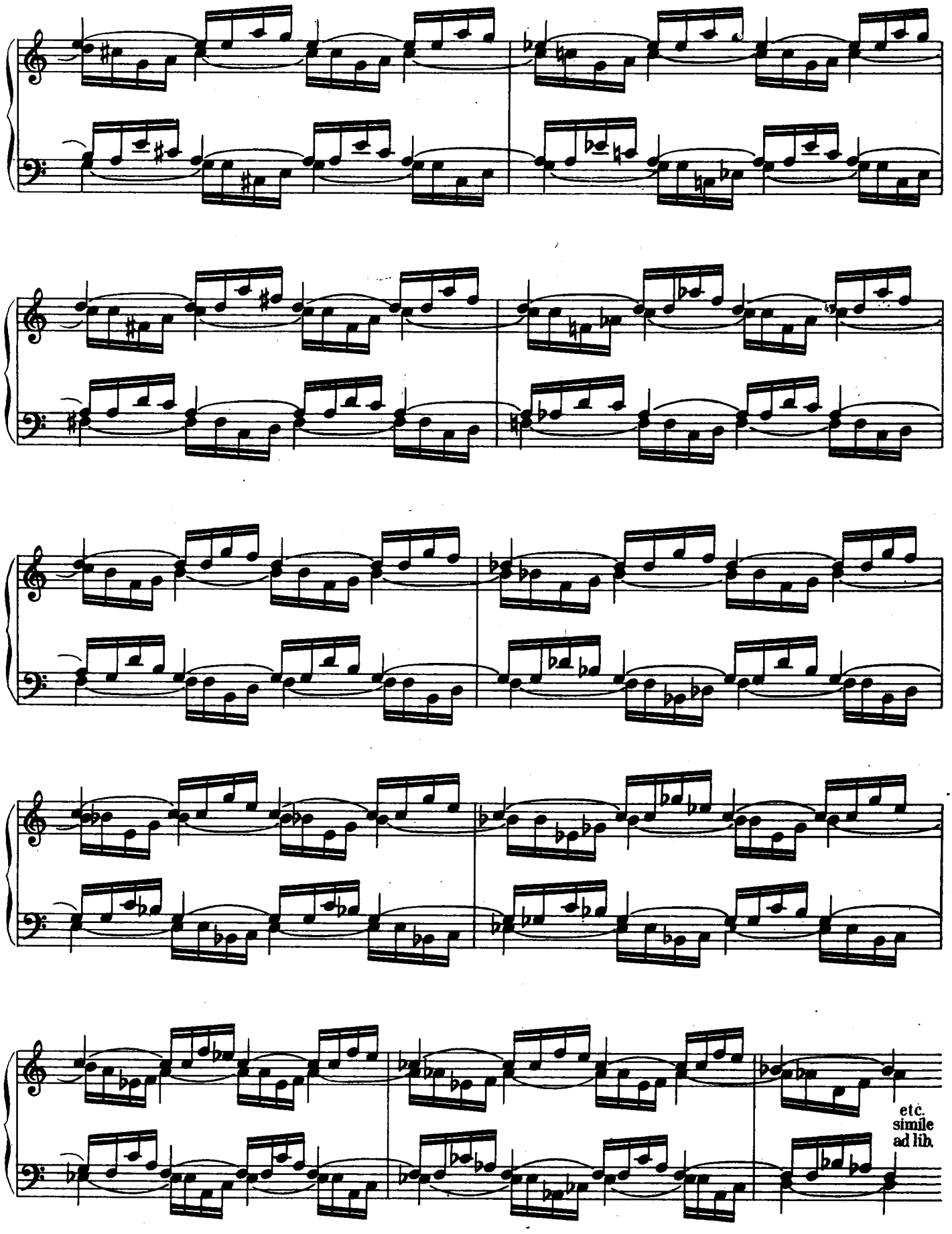

45
ben marcato
f
ben marcato
f
etc. simile come sopra

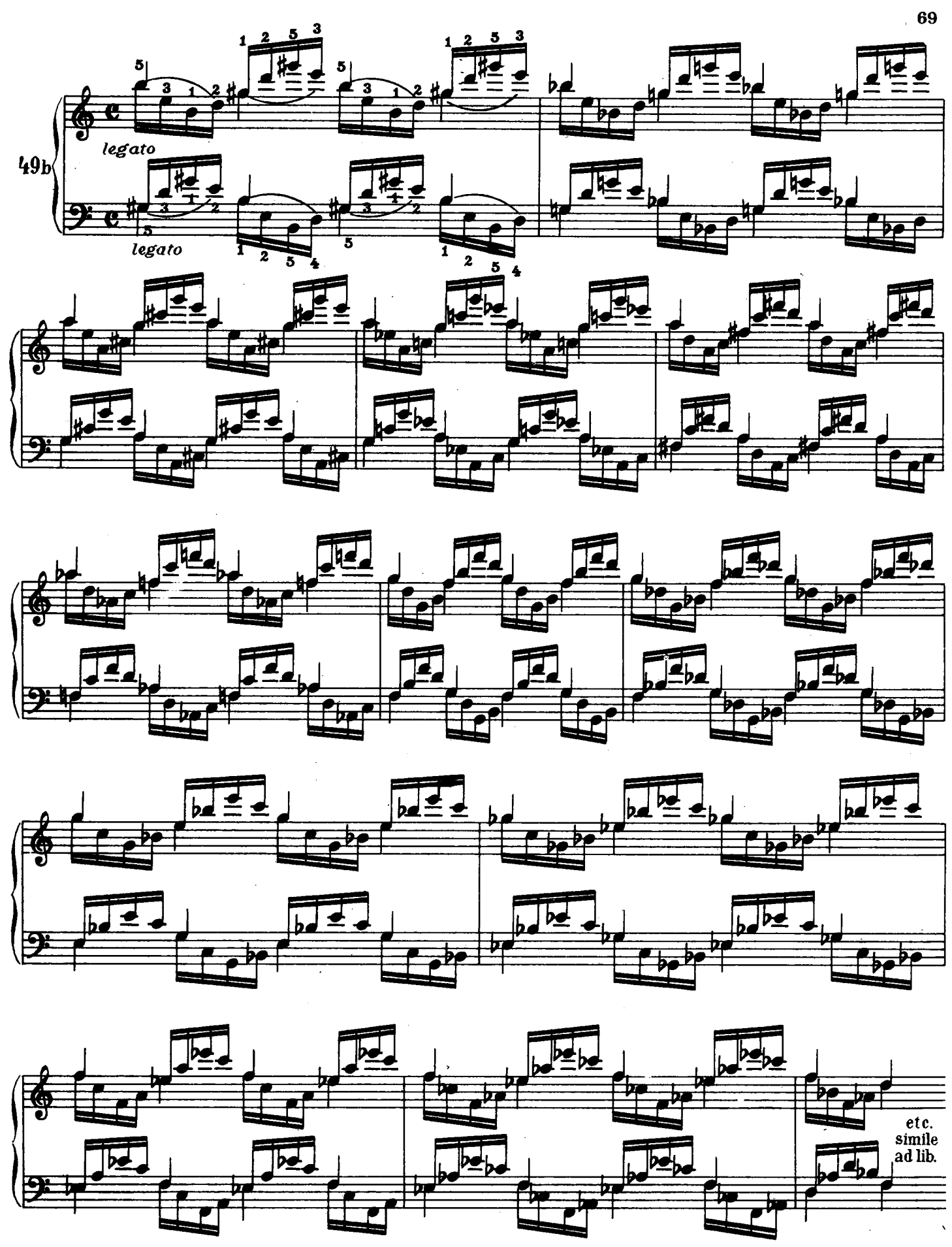

46a
dolce
46b
dolce leggiero


Allegro
ben legato
47
leggiero
8
8 leggiero
ben legato
II
I.
ben legato
leggiero
8


8
leggiero
ben legato
I
II
ben legato
leggiero
leggiero
ben legato


legato
48
ad lib.
da capo
in 8va
49a
legato


etc.
simile
ad lib.


49b
legato
legato
etc.
simile
ad lib.

50

leggiero

ben legato

ben legato

etc.
simile
ad lib.

51

Vivace

leggiero

(cresc.)

(dim.)

КОММЕНТАРИИ

Фортепьянные упражнения Брамса (1833—1897) принадлежат к числу самых примечательных произведений учебно-педагогической литературы. Они поражают нас не только своей оригинальностью и удивительным многообразием, но и предельной отточенностью каждой технической формулы, поистине мудрым, неисчерпаемым знанием методики фортепьянной игры. Почти в каждом упражнении Брамс ставит перед пианистами определенную техническую проблему и намечает пути к ее разрешению. Мы встречаемся в его упражнениях с пятипальцевыми формулами, по-новому задуманными и распланированными, гаммообразными последовательностями, арпеджированными пассажами, двойными нотами (терциями, секстами, смешанными формами), полифонической и полиритмической техникой, упражнениями на различные виды артикуляции, упражнениями на растяжение и т. д. Перед нами, в сущности, своеобразная, ни на что не похожая энциклопедия технического искусства пианиста, тщательно продуманная и выполненная с завидным мастерством; это как бы связка «ключей» к глубоко самобытной фортепьянной технике Брамса с ее особым «широким» складом и несколько сумрачным колоритом.

Трудно сказать, когда у Брамса впервые возникла мысль написать упражнения для фортепьяно. Он работал над ними, по-видимому, не один год, обдумывал их исподволь, не спеша. Но вплотную к написанию упражнений он приступил лишь в 1890 году, находясь в Ишле — небольшом курортном городе, где он, как известно, в последние годы жизни постоянно проводил лето и где возникли почти все его поздние сочинения, в том числе знаменитые циклы фортепьянных пьес ор. 116, 117, 118, 119.

Изданы упражнения были Брамсом в 1893 году у Зимрока (в двух тетрадях, без обозначения opus'a) под названием «51 упражнение для фортепьяно» («51 Übungen für Pianoforte»). Упражнения с 1 по 25 составляют первую тетрадь, упражнения с 26 по 51 —вторую тетрадь.

Все подстрочные примечания в нотном тексте принадлежат самому Брамсу.

Упражнение 1 d. Указание etc. [et caetera — и так далее] здесь, как и во всех аналогичных случаях, означает повторение данной технической формулы на последующих ступенях гаммы.

Упражнение 5. Те издания, которые заменяют необычное, введенное Брамсом обозначение местного маленького повторения (:!:) обычным знаком повторения (:|:), совершают ошибку. Помимо того, что это обозначение указывает на местный характер повторения, оно еще определяет его необязательный характер, т. е. игру ad libitum (по желанию).

Упражнение 5a. Предварительное упражнение следует играть раньше основного.

Упражнение 6a. См. предыдущее примечание.

Упражнение 7 b. Повторения в этом упражнении играть, как и в предыдущем, на одну-две октавы вверх или вниз.

Упражнение 9b. В оригинале, начиная с девятого такта, ноты не выписаны; обозначены лишь номера соответствующих тактов: 7, 6, 5, 4, 3 и 2. Мы приводим все такты полностью для удобства исполнителей.

Упражнение 10, упражнение 11a, упражнение 11b. См. предыдущее примечание.

Упражнение 14. Секста в партии левой руки, заключенная в скобки, играется лишь при повторении упражнения.

Упражнение 18a, упражнение 19. Как и в упражнении 15, ноты, заключенные в скобках, не следует ударять, а лишь выдерживать в продолжение всего упражнения.

Упражнение 21a. В оригинале, начиная с двенадцатого такта, ноты не выписаны; обозначены лишь номера соответствующих тактов: 8, 7, 6, 5, 4, 3 и 2. Мы приводим все такты полностью для удобства исполнителей.

Упражнение 29. Это упражнение может служить предварительным упражнением для девятой вариации из второй тетради «Вариаций на тему Паганини» Брамса.

Упражнение 30. В оригинале, начиная с девятого такта и до последнего, ноты не выписаны; обозначены лишь номера соответствующих тактов: 7, 6, 5, 4, 3, 2. Мы приводим все такты полностью для удобства исполнителей.

Упражнение 33a. Указание *etc. come sopra (et caetera come sopra)* означает: и так далее, как выше, т. е. как в начале упражнения.

Упражнение 33b, упражнение 37b. См. предыдущее примечание.

Упражнение 36. В оригинале, начиная с девятого такта и кончая предпоследним, ноты не выписаны; обозначены лишь номера соответствующих тактов: 7, 6, 5, 4, 3, 2. Мы приводим все такты полностью для удобства исполнителей.

Я. Мильштейн