



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР

FERRUCCIO BUSONI

PIANO
TUTORIAL
BOOK 2

Edited by
Y. I. MILSTEIN

TEXTBOOK

Second edition, stereotyped



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · МОСКВА · КРАСНОДАР

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

**ПУТЬ
К ФОРТЕПИАННОМУ
МАСТЕРСТВУ
ВЫПУСК 2**

Редакция и комментарии
Я. И. МИЛЬШТЕЙНА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание второе, стереотипное



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · МОСКВА · КРАСНОДАР

Бузони Ф.

- Б 90** Путь к фортепианному мастерству. Выпуск 2: Учебное пособие / Под ред. Я. И. Мильштейна. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. — 100 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-3250-9 (Изд-во «Лань», общий)

ISBN 978-5-8114-3252-3 (Изд-во «Лань», выпуск 2)

ISBN 978-5-91938-584-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISBN 978-5-91938-586-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», выпуск 2)

ISMN 979-0-66005-298-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISMN 979-0-66005-300-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», выпуск 2)

Ферруччо Бузони (1866–1924) — музыкант, известный своей многогранной деятельностью как композитор, автор множества транскрипций, пианист и педагог. Большая часть его литературных трудов посвящена любимому инструменту — фортепиано. «Путь к фортепианному мастерству» — монументальная работа, охватывающая все уровни профессионального становления пианиста. Второй выпуск направлен на освоение техники стаккато. Сборник содержит авторские пьесы, транскрипции и вариации на темы известных композиторов (Моцарта, Бизе, Мендельсона, Шопена).

Сборник будет полезен пианистам старших классов ДМШ, студентам средних и высших учебных заведений.

ББК 85.31я73

Busoni F.

- Б 90** Piano Tutorial. Book 2: Textbook / Edited by Y. I. Milstein. — 2nd edition, ster. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2018. — 100 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Ferruccio Busoni (1866–1924) was a musician, known for his many-sided activities as a composer, author of a multitude of transcriptions, a pianist and a teacher. Most of his literary works are devoted to his favorite instrument — the piano. «Piano Tutorial» is a monumental work that encompasses all levels of the pianist's professional development. The second book contains author's plays, transcriptions and variations on the themes of famous composers (Mozart, Bizet, Mendelssohn, Chopin).

The collection will be useful to pianists of senior classes of music school, students of secondary and higher educational institutions.

ББК 85.31я73

Редакция и комментарии
Я. И. МИЛЬШТЕЙНА

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018
© Я. И. Мильштейн, наследники, 2018
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2018

ОТ РЕДАКТОРА

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

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

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

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

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

Подобная постановка вопроса вряд ли уместна и справедлива. Ибо одно никак не исключает дру-

гого. Из-за того, например, что технические упражнения подчас основываются на сухих, лапидарных фактурных формулах, вовсе еще не следует, что эти упражнения надо попросту игнорировать. Нельзя также отвергать их на том основании, что некоторые пианисты (и не плохие!) отлично обходятся без них, работая преимущественно над пьесами.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

Я. Мильштейн

VORWORT
ZUM
SECHSTEN BUCH

ПРЕДИСЛОВИЕ
К
ШЕСТОЙ КНИГЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ферруччо Бузони

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

Vivace moderato, con precisione

Piano

sempre staccato

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with various intervals and accidentals. The left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present. Fingering numbers 1, 2, and 5 are indicated above the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic development. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The instruction *piu leggero* is written above the right hand.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. Fingering numbers 1, 2, 4, and 5 are shown. The left hand has a steady accompaniment.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with triplets and other rhythmic patterns. Fingering numbers 3, 4, and 5 are indicated. The left hand continues with a consistent accompaniment.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with various intervals. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with various intervals. Fingering numbers 2 and 3 are indicated. The left hand provides a harmonic accompaniment.

