



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

IGNAZ MOSCHELES

SELECTED STUDIES FOR PIANO

SHEET MUSIC

ИГНАЦ МОШЕЛЕС

ИЗБРАННЫЕ ЭТЮДЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

НОТЫ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

M 87 Moscheles I. Selected Studies for Piano : sheet music / I. Moscheles. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 176 pages.— Text : direct.

Ignaz Moscheles (1794–1870), the Czech composer, virtuoso pianist and a teacher, was the author of 8 concertos for piano and orchestra, numerous piano pieces and studies. The works by Moscheles are characterized by virtuosity, a variety of colours, a salon grace. 24 characteristic studies, op. 70 to this day are included in the educational repertoire of pianists. The collection also includes 2 studies, op. 98 and 2 studies, op. 105.

The edition is addressed to pupils of the medium and senior grades of children's music schools, students of music colleges and universities.

УДК 786.2
ББК 85.954.2

M 87 Мошелес И. Избранные этюды для фортепиано : ноты / И. Мошелес. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 176 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-8090-6 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1464-6 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-882-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Чешский композитор, пианист-виртуоз, педагог Игнац Мошелес (1794–1870) — автор 8 концертов для фортепиано с оркестром, многочисленных фортепианных пьес и этюдов. Сочинениям Мошелеса свойственны виртуозность, колористическое разнообразие, салонная элегантность. 24 характеристичных этюда соч. 70 по сей день входят в учебный репертуар пианистов. В сборник также вошли 2 этюда соч. 98 и 2 этюда соч. 105.

Издание адресовано ученикам средних и старших классов ДМШ, студентам музыкальных училищ и вузов.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Е.А.Ильянова (составление, вступительная статья), 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ

Чешский композитор, пианист-виртуоз, педагог Игнац Мошелес (1794–1870) — необычайно интересная, но в настоящее время забытая фигура в истории музыки. Его этюды по сей день входят в репертуарные списки музыкальных школ, тогда как о жизни музыканта известно немного даже профессионалам. Один из многочисленных очерков о музыканте принадлежит перу российского пианиста Ростислава Владимировича Геники. Ёмкий, ироничный и вместе с тем глубокий очерк публиковался в нескольких выпусках «Музыкальной газеты» 1905 года и был частью большого исследования «Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки».

Мошелес родился в Праге в семье торговца тканями Йоахима и его жены Клары. Отец семейства был музыкантом-любителем и мечтал, чтобы хотя бы один из его шестерых детей смог реализовать музыкальные амбиции и стать профессиональным музыкантом.

Способный мальчик стал учеником профессора Пражской консерватории Диониса Вебера (1766–1842). С детских лет Мошелес был очарован музыкой Бетховена и пронес эту любовь до конца дней. Однако трехлетняя педагогическая система Вебера предполагала строгость в обучении: в первый год мальчик должен был играть только Моцарта, во второй — Клементи, в третий — Баха, потому Вебер «сразу осадил пылкого мальчика, не в меру увлекавшегося Бетховеном и бредившего только что появившейся тогда “Sonate pathétique”»¹. Но во многом благодаря строгому педагогическому методу профессора Мошелесу удалось сформировать индивидуальную исполнительскую манеру, впоследствии сделавшую его одним из самых прославленных пианистов Европы. По окончании занятий с Вебером талантливого ученика было решено отправить в Вену.

В Вене — центре европейской культурной жизни XIX века — музыкант провел всю юность. Здесь Мошелесу удалось пообщаться с интереснейшими музыкантами: Шпором, Черни, Мейербером, Гуммелем, Сальери (у которого брал уроки теории). Ему повезло познакомиться со своим кумиром Л. ван Бетховеном, с которым у него на долгие годы сложились теплые отношения учителя и ученика. Именно Мошелесу великий композитор доверил переложить оперу «Фиделио» для фортепиано. До конца дней Бетховен неизменно получал моральную поддержку от одного из самых любимых учеников: Мошелес не только организовывал концерты музыки Бетховена, но также старался помогать композитору материально.

Покинув Вену, музыкант около четырех лет странствовал по городам Германии, Голландии, Бельгии, выступая с концертами. Молодой пианист понравился европейской публике: в его игре отмечали благородство, изящность фразировки, насыщенность звучности. Строгость и самодисциплина музыканта не позволяли отвлекаться на разнообразные соблазны светской жизни: он не забывал ежедневно посвящать время композиции и фортепианным упражнениям. Даже в дороге, чтобы не терять форму, Мошелес «занимался» на немой клавиатуре.

В течение пяти месяцев Мошелес жил в Париже, где укрепил славу талантливого музыканта: во французской столице его «единодушно признали не только дилетанты и меценаты из аристократического и финансового мира, но и такие музыканты, как жившие тогда в Париже Керубини, Обер, Буальдьё, Герольд, Пачини, Мазас, Крейцер, Бальо и др.»².

¹Игнатий Мошелес//Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки/Русская музыкальная газета. — СПб., 1905. С. 371.

²Там же, С. 375.

В 1821 году Мошелес переехал в Лондон, где сблизился с Клементи, подружился с Крамером, Рисом, Калькбреннером.

В одной из поездок в Берлин Мошелес познакомился с пятнадцатилетним Мендельсоном, которому, по настоянию родителей юноши, музыкант некоторое время давал уроки. Общение с Мендельсоном — уже тогда зрелым музыкантом — значительно повлияло и на самого Мошелеса: он «теснее примкнул к направлению мендельсоновски-шумановскому, горячее стал защищать идеалы германской школы. Он охладил к своему бывшему виртуозному стилю <...>. У него на первый план выступает характеристичность, выразительность»¹.

Мошелес сыграл немаловажную роль в процессе формирования вкусов лондонской публики. Музыкант ввел в моду проведение фортепианных вечеров, а также активно знакомил слушателей с сочинениями клавесинистов.

Однако с течением времени Мошелес начал разочаровываться в музыкальной жизни Лондона: «его удручало занятие частными уроками, его раздражали леность и дилетантизм учениц, его бесили маменьки, просившие давать их дочкам что-нибудь мелодичное, приятное для слуха, блестящее и не слишком трудное»². Стараясь угодить вкусам публики и желаниям учеников, Мошелес создал ряд пьес, простых и непритязательных, которые, к тому же, хорошо оплачивались издателями. Но музыкант сетовал, что ему «слишком много приходится выносить поверхностной музыки, что в салонах вместе с желе и тортами, приходилось проглатывать дилетантское вытье или отбарабанивание на фортепиано модных пошлостей и в заключение зачастую бывает принужденным импровизировать»³.

С 1846 года по приглашению Мендельсона Мошелес начал преподавать в Лейпцигской консерватории, где проработал до конца своих дней. Переехав в Германию, Мошелес все реже давал концерты: музыканта раздражала мода на виртуозность и бравадность: ему претило всё «деланное», музыкант «порицал гармоническую искусственность и виртуозные излишества даже у таких пианистов как Лист и Шопен. В виолончельной сонате Шопена Мошелес находит много мест, которые звучат словно кто прелюдирует и стучится во все тональности, добиваясь узнать — не застанет ли он дома хоть один консонанс <...> Мошелес не любил претенциозных заглавий: какой-нибудь “фонтан”, который пересох, какая-нибудь полька с сентиментальным названием, но которая не шепчет и не танцует, а только штурмует...»⁴.

Мошелес-педагог воспитал не одно поколение музыкантов. Он был строгим наставником, но относился к подопечным с большим участием, стараясь каждому из них помочь в поисках хорошей работы. Свои методические воззрения музыкант изложил в ряде теоретических работ (в основном предвосхищающих собственные опусы). Также Мошелес стал одним из соавторов педагогического труда Ф. Ж. Фетиса «Метод методов для фортепиано или Трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов в данной области и специально методов К. Ф. Э. Баха, Марпурга, Тюрка, А. Э. Мюллера, Дюссека, Клементи, Гуммеля, Адана, Калькбреннера и А. Шмидта, а также на сравнении и оценке различных систем исполнения и аппликации некоторых знаменитых виртуозов: гг. Шопена, Крамера, Дёлера, Гензельта, Листа, Мошелеса, Тальберга». Музыковед Фетис, не обладая выдающимися исполнительскими качествами, привлек Мошелеса в качестве консультанта. Чешский музыкант также помог снабдить пособие этюдами и упражнениями. Пособие вышло в 1837 как совместный труд Фетиса и Мошелеса.

¹Игнатий Мошелес//Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки/Русская музыкальная газета. — СПб., 1905. С. 440.

²Там же, С. 469.

³Там же, С. 469.

⁴Там же, С. 508.

«Метод методов» подводит «под единый знаменатель» воззрения многих крупнейших исполнителей. Авторы руководства старались донести главную мысль — отрицание существования единой школы для достижения исполнительских успехов: «Артисты, о которых шла речь — виртуозы, принадлежащие к их школам, и многие другие достигли заслуженной славы различными путями. Однако благодаря привычке рассматривать искусство с одной точки зрения, а именно — собственных занятий, они пришли к заключению, что выбранный ими метод — наилучший, и питают мало уважения к другим методам, более или менее отличным от их метода. Они забывают, что слава тех, кто использовал другие методы, или тех, кто видоизменил их метод, служит доказательством того, что другие методы не так порочны и что они — лишь следствие наблюдений над иными объектами искусства и с иной точки зрения»¹. Авторы руководства также отмечают, что выбор того или иного приема игры напрямую зависит от художественных задач, стоящих перед исполнителем. Вторая — практическая — часть пособия состоит из восемнадцати этюдов, специально написанных для него Листом, Мошелесом, Мендельсоном и другими авторами.

Благодарность своему первому учителю — Веберу — Мошелес пронес через всю жизнь. Дабы не предать заветы любимого педагога, он больше никогда не брал уроки у других преподавателей, а исполнительское искусство совершенствовал, анализируя игру разных пианистов. Учителю Мошелес посвятил свое самое известное сочинение — 24 характеристичных этюда op. 70. В этюдах, несмотря на инструктивную направленность жанра, композитор в первую очередь преследует художественные цели. Нотный текст предваряют развернутая вступительная статья и методические комментарии композитора. В сборник также вошли два разнохарактерных этюда «L'Enjouement» («Веселое настроение») и «L'Ambition» («Стремление»), написанные Мошелесом для пособия «Метод методов» и два этюда op. 105.

Е. Ильянова

¹Цит. по Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В трех частях. Части 1 и 2. СПб.: Лань, Планета музыки, 2020, 416 с. — С. 191.

ОТ АВТОРА

(Предисловие к сборнику «24 характеристичных этюда»)

Автор не считает свой метод совершенно новым, но это руководство имеет по крайней мере одно неоспоримое достоинство — оно плод долгих опытов и наблюдений. Только после основательного изучения сочинений великих мастеров, после подробного анализа их теоретических изысканий, автор решился придать им свой собственный взгляд, и, может быть, особенный оригинальный стиль. Эта методика предназначена не для начинающих пианистов, но для тех, которые уже имеют художественный вкус, образованный изучением лучших композиторов, и владеют техникой фортепианной игры. Поэтому, чтобы играть эти этюды, недостаточно первоначальных умений — здесь уже требуются тонкий вкус и твердое знание. Они развивают не столько механику пальцев, сколько фантазию пианиста, так, чтоб он мог выразить все чувства и страсти со всеми их оттенками в рамках стиля сочинения.

Чтобы вернее достигнуть этой цели, автор позволил себе прибавить к практическим примерам некоторые общие правила, чтобы ученики могли повторить то, что было ими не понято или же оставлено без внимания.

Часто ученики, не зная пользы правил и не придавая им никакой важности, оставляют их без внимания. А потом, если, конечно, хотят приобрести славу пианиста со вкусом и чувством, вынуждены начинать все заново.

Об ударе

1) Пианист должен обладать таким совершенством, чтобы одним нажатием кончиков пальцев мог производить тончайшие оттенки, начиная от едва слышного *piano* до оглушительного *forte*. Это совершенство удара требуется не только в равномерном *forte* или *piano*, но также в пассажах, требующих внезапной перемены динамики, когда того требует ритм или особенный характер сочинения, или даже отдельно взятый пассаж.

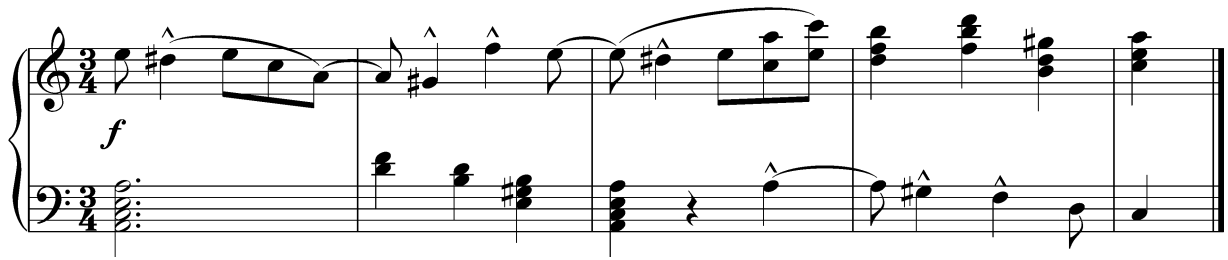
2) Кроме точного соблюдения динамических указаний, автор особенно советует делать также ударение или акцент на сильном времени каждого такта. То есть, в размере 2/4 на первом времени, в сложных размерах, таких как С или 2/2 — в начале и в середине. В 3/4, 3/8, 3/2 в начале, и в сложных: 6/4, 6/8 и подобных — в начале и середине такта.

Есть еще подчиненное или слабое ударение, которое приходится на нотах, с которых начинается вторая половина такта в следующих размерах: С, 12/8¹, 6/4², 6/8. Синкопированные ноты в любом размере требуют большего акцента, так, чтобы отличались от прочих нот, даже если бы брались на слабом времени.



¹Размер 12/8 по сути одинаков с размером 4/4. Его обыкновенно используют для того, чтобы не писать триоль на каждой доле.

²Не надо смешивать размеры 6/4 и 3/2. Последний, как простой размер, требует одного ударения, а первый, как сложный — двух ударений.



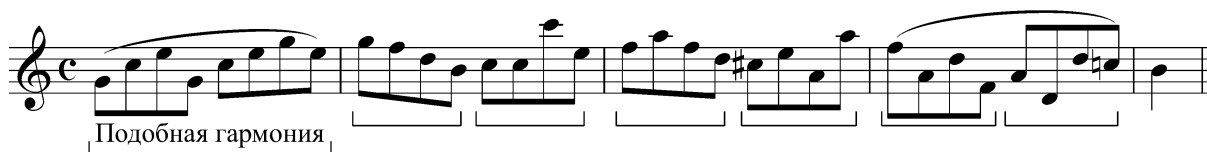
Все эти ударения преимущественно встречаются в бравурных, блестящих и быстрых пассажах, в контрапункте, каноне и фуге, а также в выразительных, медленных и мелодических периодах.

3) Пассажи, состоящие из непрерывного ряда быстрых нот малой длительности, а именно из 16-х, 32-х и 64-х, должны иметь легкое ударение в начале каждой группы из 4-х нот, а если это триоли, то в начале каждой группы из 3-х нот. Ударение это должно заключаться не столько в силе, сколько в небольшом замедлении первой ноты. При этом ударении требуется большое внимание и вкус, а иначе выйдет тяжелый, чисто механический эффект. Это замечание относится не столько к гаммам, сколько к пассажам, состоящим из одинаковых фигур, идущих по 4, 8, 3 и по 6 нот.

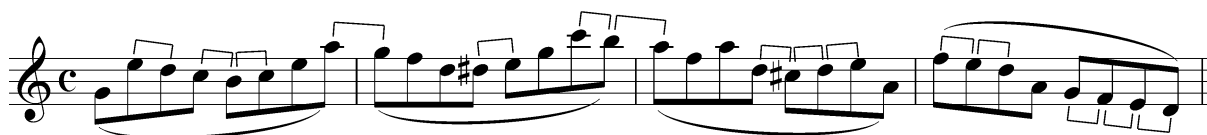


4) Каждую ноту нужно брать, сохраняя в точности ее длительность и общий темп пьесы. Палец поднимают с клавиши не прежде, как другой готов взять следующую ноту. Когда за нотой следует пауза, следует поднимать всю руку с клавиатуры.

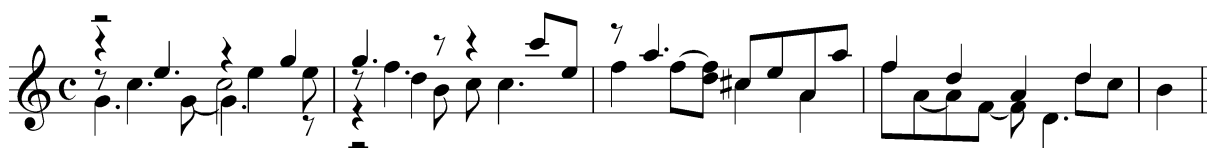
Исключение: Это правило соблюдают не так строго, когда ряд нот принадлежит одному и тому же аккорду, потому что тогда не происходит диссонанса от смешения тонов, даже если бы предшествующую ноту держали немного дольше.



Но если бы мы не стали отделять одну ноту от другой подниманием пальцев в следующем примере (хотя и стоят соединительные знаки и лиги), то наш слух будет неприятно удивлен диссонансами в тех местах, где стоит скобка над нотами.



Автор советует не так часто употреблять приведенное выше исключение, потому что если композитор желает произвести такого рода эффект, то он имеет много других средств, чтобы гораздо яснее выразить свое намерение. Например:



Этот пример, исполненный с точностью, производит одинаковый эффект с предыдущим (в одном и том же аккорде).

5) При каждой паузе нужно поднимать руку на некоторое расстояние от клавиатуры¹ и с точностью выдерживать длительность этой паузы. В коротких паузах рука должна принимать то положение, которым ей надо брать следующие ноты. В длинных паузах, когда они продолжаются несколько тактов, нужно совершенно опускать руку с клавиатуры, оставляя ее в покое. Даже в том случае, когда короткие паузы прерывают пассаж из быстрых нот, нужно строго соблюдать это правило.

Allegro



Allegro



Нужно брать паузы, поднимая руку с клавиатуры, но не нужно играть так, как будто вместо пауз над нотами стоят точки.

Allegro



¹Точное определение длительности может показаться излишней мелочностью. Однако автор желал бы, чтобы в спокойных пассажах пианисты поднимали руку вверх на расстояние двух черных клавиш, и еще немного выше в чувственных пассажах и особенно после *staccato*.

Allegro



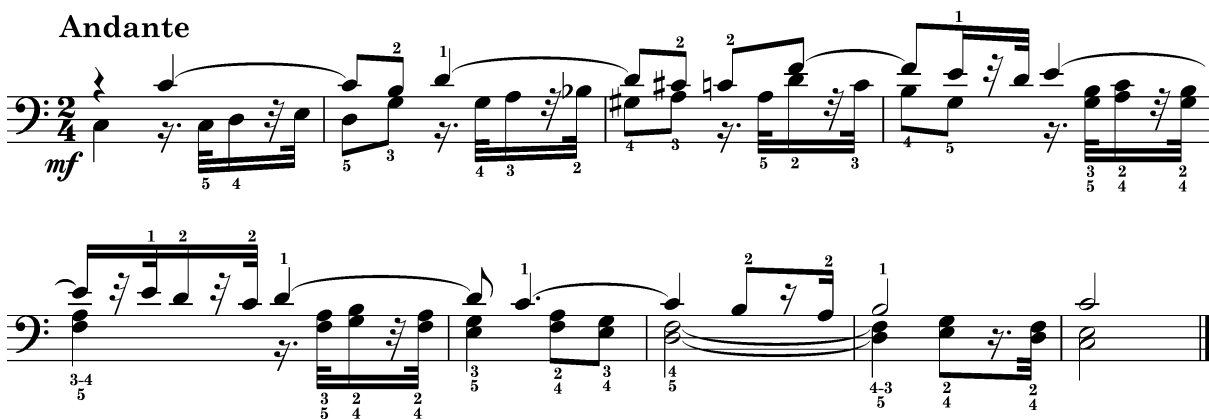
То же самое правило и для левой руки.

6) Когда одна рука должна играть несколько голосов, и когда один или два из этих голосов прерываются паузами, между тем, как третий тянется длинными нотами, такие паузы берутся посредством поднятия некоторых пальцев. Другие же остаются на клавишах.

Пример для правой руки



Пример для левой руки



Пример для двух рук

Allegro

The musical score is for two hands in common time (C). The tempo is marked **Allegro**. The first system contains four measures. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure has a sforzando (*sf*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure features a triplet of eighth notes. The second system also contains four measures. The first measure has a *cresc.* (crescendo) marking. The second measure has a *sf* marking. The third measure has a *ff* (fortissimo) marking. The piece ends with a double bar line.

7) Есть два средства передать остроту нот в *staccato*. Первое обозначается круглыми точками — тогда нота играется в половину своей величины, а другая половина образует паузу.

Ноты, обозначенные так:

Играются таким образом:

Второй способ изображается черточкой, и тогда нота играется только на четверть своей величины, остальные же три четверти образуют паузу.

Ноты, обозначенные так:

Играются таким образом:

8) Но когда на тем или другим знаком стоит еще и лига, тогда нота должна сохранять три четверти своей величины. Если движение медленное, то можно дать ноте почти всю ее длительность, так, что между этими нотами будет находиться самая короткая пауза.

Пример нот с точками и черточками и лигой над ними

The first example shows four notes with dots above them, connected by a slur. The second example shows four notes with dashes above them, also connected by a slur. The word "или" (or) is placed between the two examples.

нужно играть так: 

Adagio

Если же движение медленное, нужно играть таким образом: 

Впрочем, гораздо лучше употреблять лигу над точкой, потому что черточки под лигой сокращают ноту еще больше точки. Следовательно — ошибочно употреблять без различия эти два знака.

9) Предыдущие правила о *staccato* на простых нотах, относятся и к *staccato* на двойных нотах и аккордах. Но когда двойные ноты или аккорды обозначены точками с лигой, тогда их нужно играть легко и немного арпеджио, давая им ту длительность, какую требует *staccato* под лигой.

Пример: 

Надо исполнять так: 

10) Есть еще один случай, когда надо сокращать длительность ноты, а именно: когда две, три или четыре ноты связаны знаком лиги¹. Тогда последнюю ноту нужно играть так, как будто над ней стоит точка.

Пассаж, обозначенный так: 



Нужно играть следующим образом: 



¹Когда бывает четыре ноты или более, тогда гораздо реже употребляют этот способ сокращения последней ноты.

Нота, с которой начинается лига, должна быть взята с небольшим ударением, как в предшествующем примере показывает знак акцента.

О слитном стиле (*legato*)

Все, что можно сказать об этом предмете, было почти объяснено в правилах 4-го отдела. Потому что лига и слова *legato*, *molto legato*, *cantabile*, *sostenuto* служат только к тому, чтобы вернее соблюсти вышеизложенные правила. То есть выдерживать и продлевать, смотря по вкусу, ноты, принадлежащие к одному и тому же аккорду. Хорошие композиторы стараются яснее выразить знаками или словами связный (*legato*) или певучий (*cantabile*) стиль. Так что исполнитель, чтобы выразить намерение композитора, должен просто играть, как написано, соответственно правилам 4-го отдела.

О темпе

«Темп есть душа музыки» — эта поговорка существует еще с давних времен.

Дух новой музыки требует частого уклонения от строгого соблюдения темпа. Но автор предпочитает те сочинения, где менее всего встречаются эти вольности. И потому он советует пианисту приучаться к самому точному соблюдению темпа исполняемой им пьесы, и обращать наибольшее внимание на замедление и ускорение движения, следуя указаниям самого композитора, не позволяя себе своевольного уклонения от темпа¹. Важность этого замечания особенно ощутима, когда играют с аккомпанементом.

Это правило имеет исключение, а именно: в пассажах, обозначенных *agitato*, *a capriccio*, *con passione*, *con anima* и во всех видах фермат, каденций и прелюдий, даже если в них определен темп. Здесь исполнитель руководствуется только собственным вкусом и воображением.

Одна из ошибок, от которой автор особенно предостерегает, состоит в том, что когда случаются паузы, исполнитель невнимательно соблюдает их длину и раньше времени переходит на следующую ноту. От этого в размере всегда выходит недочет. По этой причине многие играют отчетливо и прекрасно лишь тогда, когда играют одни. Когда же играют с аккомпанементом — сбиваются в темпе.

Как часто мы слышим, что пассаж вроде этого:

и т. д.

Исполняют так:

и т. д.

¹Хотя ни один композитор не желал бы, чтобы его пьесы играли от начала до конца с математической точностью, однако же многие воспользовались изобретением Метронома Мельцеля, чтобы точнее обозначить темп.

О способе изучения

При разборе новой пьесы, автор советует пианисту следующее:

1) Сыграть всю пьесу медленно и с большим старанием, чтоб не упустить ни одного диеза, бемоля или бекара.

2) Многие пассажи можно одинаково хорошо сыграть различными аппликатурами. Поэтому стоит выбрать соответствующую своей руке аппликатуру и более не отступать от нее.

3) Давать каждой ноте надлежащую величину в размере и соблюдать равномерность при игре обеими руками.

4) Повторять несколько раз отдельно, и всегда с различными акцентами, пассажи, такты и даже просто ноты, которые представляют какое-либо затруднение при исполнении.

5) Играть по несколько раз всю пьесу целиком, чтобы вполне понять и выразить все знаки, выражающие ее характер и стиль.

Многим, может быть, не понравится, что автор довольно кратко обрисовал правила, необходимые для игры на фортепиано. Но поскольку он не был намерен издавать элементарного руководства, то и ограничился правилами, замечаниями и советами, непосредственно относящимися к разучиванию следующих и подобных им этюдов. Другие же, напротив, найдут, что автор слишком мелочно копается в подробностях. Но он легко оправдывает себя от этого упрека перед теми, которые понимают, что совершенное исполнение требует специальных знаний, глубоких размышлений и нежных забот.

Именно для последнего класса пианистов автор преимущественно и написал свои этюды, надеясь, что их найдут достойными внимания и почтут благосклонным приемом.

№ 1*

Allegro moderato (♩. = 112)

The musical score is written for piano in 12/8 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic. The right hand plays a rapid eighth-note melody, while the left hand plays a simple bass line. The second system continues the melody with some chromaticism. The third system includes an 8va marking above the right-hand staff. The fourth system ends with a repeat sign and a circled 8, indicating an eighth-measure repeat. The bass line throughout is simple and rhythmic, often using long notes and rests.

*) Цель этого этюда: сообщить пальцам правой руки равномерный удар; и потому его нужно играть с особенным старанием, сначала медленно, а потом постепенно ускоряя движение. Более всего надо стараться поднимать пальцы по мере их удара по клавишам. Бас везде нужно играть с силой. (прим автора)

First system of a piano score. The right hand features a complex, chromatic melodic line with many accidentals. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. A dynamic marking of *sfz* is present at the beginning of the second measure. A dashed line above the right hand indicates a *Sua-* section.

Second system of the piano score. The right hand continues with a similar chromatic texture. The left hand has a few notes, including a half note with a dynamic marking of *sf*.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. The left hand features a half note with a dynamic marking of *sf* and some rests.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a chromatic melody. The left hand has a half note with a dynamic marking of *sf* and some rests.

Fifth system of the piano score. The right hand has a complex melodic line. The left hand has a half note with a dynamic marking of *sf* and some rests.