

N 106

Каталог рукописей

25

СБОРНИК

пьес для фортепиано композиторов
XVII—XVIII веков

для начинающих

под редакцией Я. Н. Юрковского

Б. С. С. Р.
Белостокский Областной
Отдел Искусств
~~ГОСУДАРСТВЕННАЯ~~
~~МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА~~
№ 7/4
г. Белосток 194 .. г.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1937

О Т Р Е Д А К Т О Р А

С эпохой XVII века связано развитие нового «гомофонического» музыкального стиля, явившегося в общем следствием потребности в новой музыке, неподчиненной церковному канону, не связанной с традициями средневекового многоголосия.

Естественно, что параллельно развитию гомофонического стиля происходит эмансипация сольного исполнения, вокального и инструментального. В частности *клавесин* получает значение самостоятельного концертующего инструмента.

Пути развития клавесинной музыки были неодинаковы в различных странах Европы.

Английская клавесинная музыка заимствовала мелодическую основу от народного танца и главным образом от народной песни — в этом ее прогрессивные черты. Но форма разработки этого материала (фугообразное голосоведение, многочисленные фигурации) сохранила главные черты, средневековой хоровой музыки. Таковы особенности большинства произведений главных представителей английской клавесинной школы — В. Бирда (1543—1623) и Д. Буля (1563—1628). Что касается наиболее одаренного английского клавесиниста Г. Перселя, принадлежавшего к более поздней эпохе (1658—1695), то его творчество не характерно для английской школы и скорее приближается к французской.

Английская клавесинная школа не оказала существенного влияния на последующее развитие клавесинной музыки. Действительное начало фортепианной музыки следует искать во Франции и Италии, влияние которых сказалось на эволюции наиболее значительной германской школы.

Французская клавесинная музыка, не связанная с традициями средневекового многоголосия, нашла в асной мелодике, четкой ритмике и стройной форме танца тот материал, который поистине полному утверждению в ней гомофонического начала. Почти все пьесы Куперена (1668—1733), Рамо (1683—1764), Давидье (1684—1740) и других французских клавесинистов являются танцами, хотя и носят часто другие названия, связанные с попытками сочинения музыки описательного, реалистического содержания.

Сочинения крупнейшего представителя *итальянской* клавесинной школы Доменико Скарлатти (1685—1757) — характерные образцы получившего

в Италии распространение блестящего виртуозного стиля, выразителя «светских», в противовес церковным, течений в музыке, увлечения техническим мастерством сольного концертного исполнения. Сонаты Д. Скарлатти как нельзя более соответствуют природе клавесина, гораздо лучше передающего беглые виртуозные пассажи, чем протяжную кантатену.

Германская клавесинная музыка так же, как и вся германская инструментальная школа, преемственно связана с пройденными до нее этапами истории музыки. Немецкие композиторы получили возможность использования всего накопленного опыта и богатого наследия эпох расцвета школ нидерландской, французской, итальянской. В результате скрещения линий, ведущих от различных предшествовавших национальных школ, в Германии возникла музыкальная школа огромного значения, игравшая до последнего времени ведущую роль в музыкальном искусстве. Ценность завоевания немецкой школы заключалась в том единстве, которое она сумела найти между началами полифонии и гомофонии, в умении сочетать мелодическое «аризозо» с полифонической сетью, в которой голоса, имитируя друг друга, создавая гармонические сочетания, вместе с тем имеют, каждый в отдельности, самостоятельное тематическое значение. Полного расцвета германская школа достигает в сочинениях И. С. Баха (1685—1750) и Генделя (1685—1759). Крупнейшими предшественниками их в Германии являются Шюц, Керль, Иоганн Христов и Иоганн Михаэль Бах, Букстегуде, Пахельбель, Фробергер и др. Под влиянием этой основной немецкой национальной школы, но несколько в стороне от нее стоит ряд талантливых немецких композиторов, оставшихся верными французской и итальянской (неаполитанской) школам. К числу этих композиторов относятся Граун, Иог. Гассе и Георг Телеман (1681—1767) — последнему принадлежит большинство пьес настоящего сборника.

Все пьесы сборника имеют танцевальный характер, хотя только некоторые из них имеют название танцев («бурре», «менуэты»). Танцы являлись еще в XVI—XVII веках одним из главных источников инструментальной музыки. Равномерный ритм танца, одинаковый на всем протяжении пьесы, до известной степени ограничивает размеры

и возможности сочинения. Однако эти ограничения вовсе не имели обязательным следствием мало значительное содержание танцевальных пьес. Простота музыкальной формы танца не воспрепятствовала выражению в ее рамках высоко-художественных образов. Это относится не только к танцевальной музыке народного происхождения, но также к старинным балетным произведениям, сочиненным в атмосфере салона и придворного театра. И в эти условные формы композиторы часто вкладывали содержание более глубокое и значительное, чем это вызывалось запросами этого развлечения.

Соединенные в серии под названием «сюит» и «партит» танцы получают все более и более художественное развитие и постепенно перестают служить непосредственно хореографическим целям, превращаясь в самостоятельные музыкальные произведения (фортепианные сюиты Баха и Генделя).

Касаясь методов редактирования пьес сборника, необходимо указать на следующие: лиги (дуги), а также точки над нотными знаками обозначают как обычно, исполнение «legato» (связно) и «staccato» (отрывисто). Остальные ноты, без указанных обозначений, исполняются «поп legato», т. е. не связано, а с мягким снятием руки перед нажимом последующей клавиши. Каждая последняя нота

под лигой также требует снятия руки — мягкого или отрывистого, — в зависимости от характера данного эпизода.

Следует помнить, что клавесин обладал звуком гораздо меньшей продолжительности, чем современное фортепиано. Поэтому можно исполнять нотные знаки, связанные лигами, не вполне связно (под troppo legato).

Динамические «оттенки» исполнения были известны в эпоху клавесина. Правда, клавесинная двойная клавиатура, снабженная разными регистрами, давала возможность изменения не только тембра звука, но и его силы. Однако эти изменения заключались лишь в сопоставлении между определенными степенями силы звука, в непосредственном переходе от piano к mezzo forte или forte, но эффект постепенного усиления или ослабления звука, «crescendo» и «diminuendo» современного фортепиано был невозможен на клавесине. Поэтому естественно, что динамические указания редактора, отсутствующие в подлинниках пьес и сделанные применительно к возможностям современного фортепиано, не должны считаться обязательными. В частности, обозначения «piano» в ряде случаев могли бы быть заменены mezzo forte; иногда возможен взамен указанных «crescendo» и «diminuendo» непосредственный переход от «piano» к «forte» и т. п.

А. Юровский.



Б. С. С. Р.
Белостокский Областной
Отдел Искусств
Государственной
Музыкальной Школы
№ 7/4
г. Белосток 194 г.

СБОРНИК

пес для фортепиано композиторов XVII-XVIII веков

Редакция А.Н. ЮРОВСКОГО.

для начинающих

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMAN.
1681-1767

1) Оживленно.
Allegro.

Piano. *p*

2) Марш.
Marsch.Иоган Адольф ГАССЕ.
Johann Adolf HASSE.
1699-1783

3) Бурре.
Bourrée.Яков де СЕН-ЛЮК.
Jacques de SAINT-LUC.

*) Конец лиги, как в этом, так и в последующих случаях требует снятия руки.



4) Довольно скоро.
Allegretto.

(Может быть ТЕЛЕМАНА)
(Vielleicht von TELEMANN)
Из „Нотной тетрадки В. А. Моцарта“
Aus dem „Notenbuch für W. A. Mozart“.

5) Буря.
Bourrée.

Иоган КРИГЕР.
Johann KRIEGER.
1652 - 1735

6) Быстро.
Vivace.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN.

7) Медленно.
Grave.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN.

Exercise 7 is in 3/8 time, marked Grave. The right hand features a melodic line with various ornaments (accents, mordents, grace notes) and rests. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include piano (*p*) and accents.

8) Оживленно.
Giacoso.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN.

Exercise 8 is in 3/8 time, marked Giacoso. It features a more active melodic line in the right hand with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and accents.

This block shows the continuation of exercise 8. The right hand has a more complex melodic pattern with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

9) В умеренном движении.
Moderato.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN.

Exercise 9 is in 3/8 time, marked Moderato. The right hand has a simple, rhythmic melody with slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and accents.

This block shows the continuation of exercise 9. The right hand melody continues with slurs and ties. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include piano (*p*) and accents.

10) Оживленно.
Giacoso.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN.

Exercise 10 is in 3/8 time, marked Giacoso. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and accents.

10) *Быстро.*
Vivace.

p *mf*

11) *Быстро.*
Vivace.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN

mf *cresc.* *f*

12) *Быстро.*
Vivace.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN.

p *mf*

13) *Быстро.*
Vivace.

Г. Ф. ТЕЛЕМАН.
G. Ph. TELEMANN.

p

14 Довольно скоро.
Allegretto.
(♩ + ♩)

Вильям БЕРД.
William BYRD.
1543-1623

15 Менуэт.
Menuett.

Фердинанд РИХТЕР.
Ferdinand Tobias RICHTER.
1649-1711

16 Менуэт.
Menuett.

Иоган Иосиф ФУКС.
Johann Jos. FUX,
1680-1741

mf *cresc.*

f p

p

17) Менуэт.
Menuett.

Г. ПЕРЦЕЛЬ.
H. PURCELL.
(1658-1695)

p *cresc.* *mf*

p *dim.* p

М. 12279 Г.

Ред. Н. Жилев.

Сдано в прозв. и подл. к печ. 19XII-85. Ф. 6. 62 X 84/8.

Музыкальное Изд. Е. И. Нечкина. Тираж 2645. М70Пр Зак. 37 Тех. ред. Н. Волков.

Уполномоченный Главлит № Б-82810 Тир. 5000 экз.

1-я Образцовая типография имени А. А. Григорьева, Москва, Полиграфиздат РСФСР.

№ N 7729