

ШЕСТЬ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПЬЕС

БУКСТЕГУДЕ, БАХА И ВЬЕРНА

ДЛЯ ОРГАНА

Переложение для фортепиано в 2 руки

И. БРАУДО

SIX PIÈCES POLYPHONIQUES

DE

BUXTEHUDE, BACH ET VIERNE

POUR ORGUE

Transcription pour piano à 2 mains par

I. BRAUDO

1927 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ТРИТОН“

Ленинград, пр. Володар-
ского 43, телефон 112-15

EDITION

„TRITON“

Leningrad (U. R. S. S.)
43, Perspective Volodarsky

ПЕРЕПЕЧАТКА ВОСПРЕЩАЕТСЯ © TOUS DROITS RESERVÉS

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемые здесь пьесы, не представляя никакой технической трудности, имеют целью дать пианисту материал для предварительного ознакомления со средствами исполнения фортепианной полифонии - аппликатурой, педализацией, динамикой и артистикой, а также служить для выработки специфической, необходимой для исполнения полифонии, прозрачной и выверенной звучности. Обыкновенно изучение полифонии на фортепиано начинается с богато представленной клавишинной полифонии; уже затем пианист переходит к виртуозным органам транскрипциям. Однако, осуществление клавишинной полифонии на рояле является проблемой исключительной трудности: оно возможно лишь при общем знакомстве со средствами фортепианной полифонии. С другой стороны, и переход от клавишинной полифонии к виртуозным полифоническим пьесам не может быть планомерно преодолен без подготовительных работ. Назначение этого сборника — пополнить малочисленную область полифонических фортепианных пьес средней трудности, техническая простота которых даст возможность пианисту сосредоточить внимание на деталях исполнения полифонической кантилены.

№ 1.

Октавные удвоения, часто встречающиеся как в этой, так и в следующих пьесах, требуют особенного к себе внимания. Необходимо до тех пор выверять нагрузку верхнего и нижнего звука октавы, пока не получится один художественно окрашенный звук.

1. В течение всей пьесы следует выдержать противопоставление звучности интермедии и *cantus firmus*'а, выделяющегося, подобно трубе.

2. Следующие четыре такта — очень слитно. Здесь удвоения играют тембровую роль.

3. Выделить запевало металлическим звуком.

4. Все четыре ноты *mi* и *fa* в правой руке берутся вместе: нижние две ноты — одним первым пальцем, верхние две — четвертым и пятым. Сейчас же после удара октава *fa* отпускается, первый палец соскальзывает с *fa* удерживаясь на одном *mi*. Аналогично и в левой руке. Искусным и звучным исполнением этого места можно достичь впечатления *Pralleg*'а в трех октавах.

5. Последний аккорд должен не столько греметь, сколько блестеть. Должно казаться, что рояль зазвучал снизу доверху во всех октавах. Чтобы добиться звучного и слитного исполнения, предлагаю выверять аккорд по частям: следует брать его целиком, добываясь сначала того, чтобы полно звучала октава *re* правой руки, затем октава *la* левой руки, наконец удвоенное трезвучие *re - fa[♯] - la*. Таким образом, мы пробудим к активности каждый палец, — заставим исправно петь каждого хориста.

№ 2.

1. Эти необычайно простые и, казалось бы, монотонные пассажи, должны быть исполнены с большим чутьем к скрытой в них мелодической и ритмической жизни. Укажу, для примера, хотя бы фразировку 3-го такта.



Понятно, эта фразировка во всех своих деталях должна быть известна только исполнителю. Слушатели воспримут ее как живую линию. Первый такт *diminuendo*. Затем вступает достаточно завуалированный второй голос: левая рука — лишь тень правой. Следующие четыре такта объединяются одним динамическим оттенком < >. Относительно динамики в полифонии заметим, что никоим образом не допустимо соединение динамического оттенка с изменением тембра, соединение сгущения с резкостью. В полифонии *crescendo* является не внешним увеличением силы и резкости звука, а нарастанием внутреннего мелодического напряжения.

2. Верхний голос — с достаточной внятностью, средний — лишь как тень верхнего. Однако, именно в плавности среднего голоса главная трудность. Работать над ним отдельно с басом.

3. На этом скачке (*la - re*) 5-й палец должен быть достаточно веским. Часто ровность и звучность отдельных ударов может заменить певучую связность.

4. Здесь нужно избежать впечатления сплошного пассажа и ясно показать два голоса. Лучше всего ответ альта играть несколько слабее, придав ему характер эхо.

5. Работать отдельно над тенором с басом.

6. Тенор — очень выразительно. Несколько неудобная на вид аппликатура объясняется фразировкой, требующей новой нагрузки руки на каждый мотив. Слушать каждую ноту альта!

7. Эти октавы нужно заставить звучать так низко, как только возможно.

8. Нижнее *do*, являющиеся гармоническим призвуком *sol*, взять очень глухо.

№ 3.

Имитации трех нижних голосов не должны затемнять хоральной мелодии, которая преобладает в течение всей пьесы. Каждую строфу нужно произносить, как цельную фразу. В смысле педализации, не следует быть особенно бережливым: вспомним эхо, так смягчающее звуки органа в большом помещении. Ясное исполнение хоральной мелодии покрывает пятна педализации.

1. Вступление октавы должно служить лишь выразительности и выразительности хора.
2. Эти два такта — крайне слитно.
3. И сопрано, и среднюю пару голосов — одинаково выразительно. Здесь соединяются две мелодии.
4. Следующие два такта — нарастание. Напомним, что нарастание в полифонии не допускает ни акцентов, ни внезапных резких подъемов; здесь нужна крайняя постепенность и непрерывность. С другой стороны, ни на минуту нельзя спускаться с уже достигнутой звучности. Для нарастания нужно пользоваться помощью каждого звука, какое бы малое значение он не имел.
5. Хорал — очень выразительно. В последнем такте у тенора *do!* Это терпкое перечисление прозвучит лишь в том случае, если мы не будем выделять *do* посредством акцента, но мягко и слитно интонируем все *C-dur*ное трезвучие. Ведь, выделяя звук посредством акцента, мы вырываем его из живой ткани, разрываем связи которые и являются собственно музыкой.

№ 4.

Эту вещь нельзя „играть“, ее следует „произнести“, продекламировав каждую фразу-мысль. Речитатив распадается на предложения. Большой частью, каждое предложение состоит из подъема и падения; некоторые, однако, состоят из одного спуска, не предваряемого подъемом: это — как бы придаточные предложения, по отношению к предшествовавшим им главным (таковы 2-ое и 4-ое предложения). Каждое предложение нужно замкнуть, как отдельную мысль этого речитатива-размышления. Особенное внимание нужно обратить на то что повышение линии всегда требует сгущения звука, падение же всегда сопровождается ослаблением.

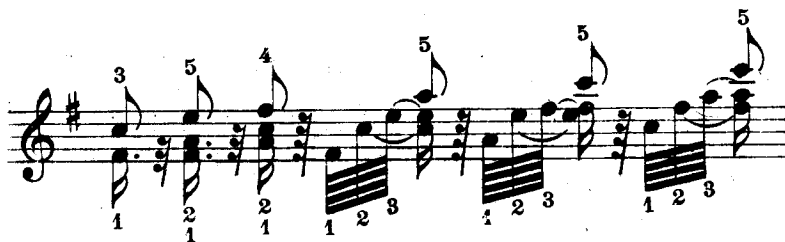
1. Аккорды — мягко; речитатив — более пронзительным металлическим звуком. Дать прозвучать первому аккорду, несколько оттянув вступление сопрано.
2. Это — вывод из предыдущего длинного ряда мыслей.
3. Речитатив окончен. Вступает орган. Должен быть слышен крик микстур.

№ 5.

Основная задача — выделение среднего голоса. Как заставить средний голос петь? Практика покажет всю трудность этой задачи: одно усиление голоса к певучести не приводит. Множество проб убедит нас в том, что альт действительно выделится, как мелодия, только в том случае, если фоном ему будет служить столь же певуче исполненное сопрано. Не следует стремиться к строгому, видимому для глаза, легато. Очень часто накладывание ровных и звучных тонов, соединяемых педалью, дает впечатление большей плавности, чем линия бледная и неровная, именно, потому, что мы требуем от руки невозможного: связать несвязуемое.

№ 6.

1. Спеть верхний голос.
2. Аккорды как можно — плавнее, верхний голос — почти легато:



3. На фортепиано без третьей („Стэнвеевской“) педали выдерживание *re* служит хорошим примером для работы над педализацией и немым опусканием клавиши. Соседние голоса, задевая тянущуюся октаву *re*, создают впечатление вечно дрящегося звука.

4. Левая рука перехватывает мелодию. Правая вступает *ppp*, едва слышным призывком, а затем на протяжении такта усиливается до соединения с левой в одну блестящую компактную звучность.

И. Браудо

I ХОРАЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ. CHORALVORSPIEL.

Д. БУКСТЕГУДЕ.
D. BUXTEHUDE.

mp

① *f marcato il canto*

4 2 1 4 2 1 3 4 5 4 5

① *p3*

4 1 4 2 5 1 4 1 5 2 1

m.d. m.g.

① *mf legatissimo*

Con Ped

4 3 5 4 5 5 5

③ *f marcato*

f
Con Ped.

rit.
m.d.
Ped.

II
ПРЕЛЮДИЯ.
PRELUDIUM.

Д. БУХТЕГУДЕ.
D. BUXTENUDE.

mp
poco cresc.

poco dim.

m.d.
mg.

III ХОРАЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ. CHORALVORSPIEL.

H. C. BACH.
J. S. BACH.

First system of musical notation, including treble and bass staves with fingerings and dynamics such as *p* and *pp*.

Second system of musical notation, marked with dynamics *mf*, *m.g.*, and *m.d.*

Third system of musical notation, marked *très doux* and *pp*, with the instruction *Con Ped*.

Fourth system of musical notation, featuring the marking *legatissimo*.

Fifth system of musical notation, marked *più f* and *pleno*, with the instruction *Con Ped*.

Sixth system of musical notation, marked *poco più lento* and *p*, with the instruction *rallent.*

IV РЕЧИТАТИВ. RECITATIV.

H. C. BACH.
J. S. BACH.

Adagio.

① *mf marcato* *tr* *bien articulé* *pp* *m.g. lentement tres esepressiv*

très lent *4-2* *a tempo* *mf*

5 43 *1 3 5* *53* *parlando* *rit.* *tr* *31 3 5* *rallentando*

a tempo non presto *egalemt sans espression* *rit.* *12* *Il poco agitato*

bien articalè *m.g.* *m.d.* *m.g.* *1 3 5*

5 *ben in tempo non accelerando* *m.g.* *piu piano*

System 1: Bass clef. *poco crescendo*. *f*. *mf*. ²

System 2: Treble clef. *sempre cresc.*. *tr.*

System 3: Treble clef. *lentement mf*. *rallentando*. *très*

System 4: Treble clef. *lent*. *rit.* 3 4. *ben pronunciato piu mosso*. *p*. *subito ppp*. *mf*. *mf*. *ff*. *sempre legatissimo*. *sopra* 4. *mf*. *ff*. ³

System 5: Treble clef. *tr.*. *5 2*. *5 2 Con Ped*. *5 1*. *5 2*. *sempre dim. e rallent*. *mf*. *p*. *5 4*. *5 3 5*

System 6: Treble clef. *ten.*. *pp*. *1 2*. *1 2*. *3 2 1*. *3 2 1*. *3 2 1*. *3 2 1*. *3*. *3*. *1*. *1*. *5 3*. *1 2 5*. *ped. * ped. * ped. * ped. **

V ХОРАЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ. VERSET.

P. ВЬЕРН.
R. VIERN

en dehors

m.d.

rit.

Ta Ta Ta Ta

VI ХОРАЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ. VERSET.

P. ВЬЕРН.
R. VIERN

bien chanté

mf

p ①

Con

toujours bien chanté

p

legatissimo *legatissimo*

sempre crescendo et accelerando *legato* *legato*

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

dim. e rit. *tempo I* *bien chanle*

*Ped. *Ped. *Ped.

sempre crescendo

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

ppp *legato molto rall.* *m.g.* *molto rall.* *mf*

Цена 90 коп.

СТАРЫЕ МАСТЕРА

XVII, XVIII и первой половины XIX столетий

в оригинале и обработках

Ферруччио Бузони, Леопольда Годовского, Камилла Сен-Санса, Карла Таузига и др.

для фортепиано

- | | |
|--|--|
| БАХ, И. С. Маленькие прелюдии и фуги
(ред. проф. Бариновой) | МАТТЕСОН. Сарабанда |
| БАХ-БУЗОНИ. Органные хоральные прелюдии | МОЦАРТ, И. Г. Охота |
| " " Органная токката № 1 C-dur | МОЦАРТ, В. А. Соната C-dur № 1 |
| " " Хроматическая фантазия и fuga | " Шесть вальсов |
| БАХ-ГОДОВСКИЙ. Сарабанда | " 6 немецких танцев |
| " Менуэт | " Менуэт из серенады „Eine
kleine Nachtmusik“ |
| БАХ-ПЕТРИ. 3 менуэта | " 4 менуэта (из 1 тетради) |
| " " Прелюдия | МОЦАРТ-БУЗОНИ. Andantino из 9 ф.-п. концерта |
| " " Tempo di Minuetto | РАМО. Гавот из „Hippolyte et Ariecie“ |
| БАХ—СЕН-САНС. Гавот h-moll | РАМО-ГОДОВСКИЙ. Ригодон |
| БАХ, И. Х. Ригодон | " Тамбурин |
| БАХ, Ф. Э. Сольфеджио | СКАРЛАТТИ-ТАУЗИГ. Пастораль |
| БЕТХОВЕН. 6 менуэтов. | ШУБЕРТ. Марш D-dur |
| БЕТХОВЕН-БУЗОНИ. Экосез | " 2 менуэта C-dur и F-dur |
| ГЕНДЕЛЬ. Burrée | " 2 менуэта F-dur и d-moll |
| " 6 фугет | " Немецкие танцы |
| " Чакона G-dur | " Экосез |
| " Менуэт с вариациями | " Полонез F-dur |
| " Чакона с вариациями | ШУБЕРТ-ТАУЗИГ. Вариации h-moll |
| ЗЕЙФАРТ. Гавот | ЧИМАРОЗА. 5 маленьких сонат |
| КОРЕЛЛИ-ГОДОВСКИЙ. Пастораль | БУХСТЕХУДЕ, БАХ, ВЬЕРН. |
| КУПЕРЕН. Le Tic-Toc-Choc | Шесть полифонических пьес для органа,
переложенных для ф.-п. И. Браудо. |
| ЛЮЛЛИ-ГОДОВСКИЙ. Куранта. | |
| " " Сарабанда | |

Издательство „ТРИТОН“ в Ленинграде

Verlag „TRITON“ in Leningrad

Ленинград, проспект Володарского, 43 ● 43, Perspective Volodarsky, Leningrad

Склад изданий в Москве: 1) Акц. О-во „Международная Книга“, Кузнецкий мост 12;

2) Музсектор Госиздата, Неглинный проезд 14

Каталог высылается бесплатно ● Katalog und Prospekte kostenfrei

Ленинградский Гублит № 43271

Тираж 1000.

Заказ № 3291.

Нотопечать „Ленинградская Правда“, Ленинград, Социалистическая ул., 14.