



ПРЕДИСЛОВИЕ

История фортепианного искусства Франции ассоциируется прежде всего с такими именами, как Фридрих Калькбреннер (1785–1849), Антуан Анри Лемуан (1786–1854), Анри Герц (1803–1888), Шарль Валентин Алькан (1813–1888); позднее — Сезар Франк (1822–1890), Камиль Сен-Санс (1835–1921), Жорж Бизе (1838–1875), Габриэль Форэ (1845–1924) и др.

Имя Феликса Ле Куппе (Le Courpeu, 1811–1887) в те времена также было весьма популярно, хотя и оставалось «в тени» своих более знаменитых соотечественников. Однако с течением времени интерес к творчеству Ле Куппе незаслуженно стал угасать, и далеко не во всех музыкальных энциклопедиях его имя упоминается. Между тем его личность весьма популярна и неразрывно связана с судьбой Парижской консерватории, которой он был предан на протяжении более чем 50 лет.

С 1848 г. ведущим фортепианным педагогом консерватории был Антуан Франсуа Мармонтель (1816–1898). Его учениками были такие музыканты, как Ж. Бизе, К. Дебюсси, М. Лонг и др. Мармонтель известен также как автор многочисленных инструктивных этюдов, что во многом сближает его с Ле Куппе.

С 1887 г. преемником Мармонтеля стал его ученик Луи Дьмер (1843–1919) — один из виднейших деятелей возрождения старинной французской музыки. У него учились такие известные пианисты, как А. Корто, А. Казелла, Р. Казадезюс и др.

Таким образом, Ле Куппе пережил две эпохи в истории французского фортепианного искусства — периоды парижских виртуозов 30–40-х годов и позднего романтизма второй половины 19 века.

Уже в возрасте 14 лет Ле Куппе получил первую премию по фортепиано и через три года поступил в консерваторию в класс Виктора Дюрлена и вскоре стал ассистентом преподавателя гармонии и аккомпанемента. В то время директором консерватории был известный композитор Луиджи Керубини (с 1822 г.), под руководством которого учебный курс консерватории приобрёл черты, характерные по сей день для консерваторского образования во всём мире. Кроме этого Керубини известен как один из авторов книги «Сольфеджио для обучения в консерватории» (1802), в которой получило распространение понятие «абсолютной

сольмизации». Ле Куппе последовательно развивал основные принципы сольмизации и в 1837 г. был назначен профессором сольфеджио. В 1843 г., когда директором консерватории стал ученик Керубини Даниэль Франсуа Обер (до 1871 г.), Ле Куппе возглавил класс гармонии и аккомпанемента, а в 1854 г. стал профессором фортепиано. В этой многопрофильности во многом и заключается уникальность личности Ле Куппе. В наше время трудно себе представить совмещение теоретического и специального инструментального курсов обучения, хотя подобное совмещение отнюдь не лишено смысла.

Будучи более 30 лет профессором фортепиано, Ле Куппе воспитал немало талантливых пианистов и композиторов, в частности, Сесиль Шаминад и Мари Леонтина Борд-Пен, которой Сезар Франк посвятил своё знаменитое сочинение «Прелюдия, ария и финал».

Учебно-методические принципы Ле Куппе нашли отражение в вышедших в эти же годы книгах: «Школа механизма для фортепиано», «Искусство игры на фортепиано», «Методика обучения игре на фортепиано».

Хотя Ле Куппе не стал всемирно известным композитором, однако он является автором этюдов, пьес и других учебно-методических сочинений для фортепиано. Его основной труд — «Последовательный курс игры на фортепиано», предусматривающий начальный и средний уровни и состоящий из восьми циклов:

1. Азбука фортепиано. Школа для начинающих.
2. Алфавит. 25 очень лёгких этюдов соч. 17.
3. Развитие. 25 лёгких этюдов соч. 24.
4. Ритм. 25 этюдов без октав соч. 22.
5. Беглость. 25 прогрессивных этюдов (среднего уровня) соч. 20.
6. Стилль. 25 характерных этюдов соч. 21.
7. Сложность. 15 этюдов для освобождения пальцев соч. 25.
8. Школа техники. 15 серий упражнений.

Мы остановили внимание на циклах со второго по седьмой, отказавшись тем самым от крайних циклов, которые, являясь по сути упражнениями, были весьма актуальны в своё время, однако в 21 веке они вряд ли кого-то удивят. В дальнейшем мы рассмотрим каждый из циклов в отдельности.

* * *

Будучи незатейливыми по музыкальному содержанию, 25 пьес соч. 17 «Алфавит» весьма уникальны и единственны в своём роде. Даже удивительно, что никто из композиторов последующих эпох не подхватил идею Ле Куппе создать цикл пьес по буквам латинского алфавита.

Строение этих пьес в общих чертах совпадает: четырёхтактовое вступление под названием «упражнение» («exercise»), которое следует повторить несколько раз («repeat several times, завершается кадансом, после чего начинается основная пьеса — «этюд» («study»), который в некоторых случаях связан тематически с предшествующим упражнением.

Несмотря на название «этюд», лишь малая часть пьес цикла направлена на развитие беглости пальцев. Едва ли не половина этюдов выдержана в лирическом ключе и направлена на приобретение навыка «cantabile», т.е. певучей манеры игры (2-й этюд «В», 4-й этюд «D», 8-й этюд «H», 11-й этюд «L», 13-й этюд

«N», 16-й этюд «Q» и др.). Другие же этюды являются жанровыми пьесами танцевального характера, например, 5-й этюд «E» — бурре, 10-й этюд «K» — подобие вальса, 20-й этюд «V» — похож на мазурку, 23-й этюд «X» — напоминает тарантеллу.

Конечно, цикл пьес «Алфавит» предназначен для самых маленьких пианистов (все этюды написаны в мажорных тональностях до 4 диезов и 3 бемолей) и является идеальным материалом для приобретения элементарных пианистических навыков: цепкость пальцев, подкладывание первого пальца, певучий звук, дыхание и гибкость кисти и т.д.

Для большей образности исполнения следует подумать над тем, чтобы каждая пьеса имела бы скрытое программное название, соответствующее букве алфавита, например, Z — zebra и т.д.

* * *

Цикл этюдов «Le progres» соч. 24 является следующим этапом развития фортепианной техники после «Алфавита» соч. 17. В цикле также 25 пьес, которые по аналогии с «Алфавитом» также можно было бы обозначить латинскими буквами.

В этом опусе мы встречаем большее количество подвижных этюдов, которые, как правило, чередуются с пьесами более спокойного характера. Появляются минорные тональности.

Подвижные этюды условно делятся на три группы: 1. Чередование пассажей между руками, 2. Короткие пассажи с паузами, 3. Быстрые пассажи в сочетании с более крупными длительностями. Таким образом, Ле Куппе избегает на данном этапе длительных пассажей, и руки постоянно получают «кислород» для дыхания. Лишь 24-й этюд написан совсем без пауз, хотя его объем составляет всего 16 тактов в размере 3/4. В пятом этюде также встречаются довольно продолжительные пассажи шестнадцатых, однако их рисунок таков, что кисть постоянно находится в состоянии дыхания по четыре шестнадцатых.

Как и в «Алфавите», некоторые этюды являются пьесами лирического характера, что позволяет уделить повышенное внимание работе над звуком, над певучей манерой исполнения (этюды 2, 8, 11, 13, 15, 18).

* * *

Формирование ритмической устойчивости — неотъемлемая часть воспитания юного музыканта-пианиста. 25 этюдов, соч. 22 Ле Куппе «Le Rhythme» во многом направлены на развитие ритмических качеств. В отличие от предыдущих двух опусов, в пьесах цикла «Ритм» практически отсутствуют пассажи мелких длительностей. Тем не менее цикл также озаглавлен как этюды, и, например, 12-й этюд на репетиционную технику 1–3 пальцев является ярким тому доказательством.

С другой стороны, нельзя сказать, что в предыдущих двух циклах отсутствуют какие-либо ритмические проблемы, тем более, что некоторые этюды перекликаются друг с другом: 10-й этюд соч. 22 буквально дублирует 23-й этюд соч. 17, а 14-й этюд соч. 22–19-й этюд соч. 17. Есть и другие, менее заметные параллели между отдельными этюдами циклов.

Из 25 этюдов только три написаны в размере 3/4, 10 этюдов — в размере 2/4 или 4/4, 12 этюдов — в размере 3/8 или 6/8. Как мы видим, большинство этюдов сочинены в размере с пульсацией по восьмушкам с двумя слабыми долями. Дослушивание слабых долей является, пожалуй, самой актуальной ритмической проблемой во всех возрастах. Поэтому пьесы в трехдольном размере наилучшим образом способствуют устранению ритмических недостатков. Необходимо трактовать ритм таким образом, чтобы слабые доли интонировались бы к сильным долям через тактовую черту. Например, ритмическую фигуру 1-го этюда «восьмушка — четыре шестнадцатых» следует трактовать от шестнадцатых длительностей к сильной доле. Таким образом, создается своего рода ритмическая опора на слабую долю, что противодействует ускорению мелких длительностей и способствует выразительности ритма.

* * *

Цикл этюдов соч. 20 «Беглость» («L'agilité») представляет собой значительный уровень трудности по сравнению с тремя предыдущими опусами. Само название «беглость» невольно заставляет нас сравнивать этюды Ле Куппе со «Школой беглости» К. Черни. Любой пианист найдёт некоторые параллели между циклами Ле Куппе и Черни.

В «Беглости» Ле Куппе уже отсутствуют пьесы лирического характера. Пассажи становятся более продолжительными, и в некоторых этюдах практически отсутствуют паузы, что заставляет обратить повышенное внимание на организацию дыхания кисти.

Все 25 этюдов написаны в мажорных тональностях и делятся в основном на две группы: этюды на различные гаммообразные движения, в т.ч. и хроматические (12 этюдов) и на различные виды фигураций (8 этюдов). Особняком стоят пять этюдов: два из них (7 и 17) — техника репетиций, 11-й этюд — техника трелей, 21-й этюд — ломаные терции, 25-й этюд — парные лиги в правой руке 2–3 пальцами. Последние два этюда заметно выделяются по уровню трудности и могут быть рекомендованы для пианистической «профилактики» зрелым пианистам.

Обращает на себя внимание тот факт, что в цикле отсутствуют чисто леворучные этюды, и даже в этюдах для обеих рук правая рука всегда имеет приоритет над левой. Эта тенденция характерна для всех этюдов Ле Куппе.

* * *

Цикл характерных этюдов соч. 21 «Стиль» («Le style») состоит из 25 пьес, каждая из которых имеет определённое название. Опус открывается прелюдией певучего характера без ярко выраженной жанровой параллели, и в дальнейшем каждый из 24 остальных этюдов является своего рода прелюдией, только с определённой жанровой характеристикой. Для наглядности приведём названия пьес цикла: Прелюдия, Кантилена, Пастораль, Песнь гор, Вилланелла, Ангелюс, Венецианская мелодия, Хор охотников, Серенада, Канцонетта, Сарабанда, Вальс, Баллада, Трель, Экспромт, Военный марш, Баритон, Вакхическая песня, Мелодический этюд, Ария, Каприс, Канон, Менуэт, Miserere, Тарантелла.

Как мы видим, Ле Куппе трактует понятие «стиль» как жанровую стилизацию. В цикле практически отсутствуют пьесы виртуозного характера (к ним

можно отнести 14-й этюд «Трель» и 25-й этюд «Тарантелла»). Таким образом, Ле Куппе подходит к толкованию этюда с общехудожественной точки зрения.

По своей сути цикл «Стиль» имеет много общего с циклом «Ритм», соч. 22. Большинство этюдов имеют ярко выраженную танцевальную основу и написаны в размере 6/8 (12 этюдов) или 3/4 (7 этюдов). Именно эти размеры с двумя слабыми долями являются наиболее полезными для становления ритмической устойчивости.

* * *

15 этюдов цикла соч. 25 «Сложность» (“La difficulté”) вполне соответствуют своему названию. Безусловно, это самые сложные, «настоящие» этюды по сравнению с предыдущими опусами. Также следует обратить внимание на уточняющее название цикла — *pour délier les doigts* (для освобождения пальцев). Пальцевая свобода — залог безупречного пианизма, и все 15 этюдов в той или иной мере направлены на освобождение пианистического аппарата.

Обращает на себя внимание тот факт, что в предыдущих опусах не было ни одного этюда на арпеджиообразную технику. Здесь же значительная часть этюдов посвящена именно этому виду техники (этюды 1, 3, 5–9, 13, 15). Именно арпеджио-фигурационная фактура во многом способствует освобождению кисти и независимости пальцев.

Этюды 1, 3, 5–8 еще не вполне соответствуют технике «арпеджио»; скорее, это подготовительные этюды фигурационного склада с элементами арпеджио. 9-й этюд развивает технику короткого арпеджио, 13-й этюд строится на сочетании ломаного арпеджио в правой руке и короткого из трех нот (как правило, на широкой позиции) — в левой. И, наконец, в 15-м этюде впервые встречается длинное арпеджио, которое развивает технику подкладывания первого пальца.

Что касается остальных шести этюдов, то 4-й и 12-й этюды развивают технику 3–4–5-го пальцев. В четвертом этюде даже имеется ремарка (*the fingering of the right hand is for the practice of the weaker fingers*), указывающая на отработку слабых пальцев.

Второй этюд построен на чередовании правой и левой рук (по две ноты), 10-й этюд развивает технику репетиций, 11-й этюд — единственный леворучный во всех циклах, и, наконец, 14-й этюд — единственный на крупную технику: двойные ноты в правой руке сочетаются с октавной мелодией в левой.

*Антон Александрович БОЛДЫРЕВ,
доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова*

LE
PROGRÈS

25

ÉTUDES

FACILES

POUR

Piano

PAR

FÉLIX LE COUPPEY,

Professeur de Piano au Conservatoire de Paris.

Op: 24.

Pr: 12.

Cet Ouvrage fait suite au recueil d'Études intitulé:
L'ALPHABET.

PARIS

CHEZ **J. MAHO, édite.**

25. Faubourg Saint Honoré

АЛФАВИТ

25 очень легких этюдов

А Упражнение.

Повторить несколько раз.

Ф. Ле Кунне. Соч. 17

Окончание.

Этюд I.

Allegro moderato ($\text{♩} = 88$)

Ⓟ Упражнение.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece consists of 15 measures. Measures 1-4 form the first phrase, measures 5-8 the second phrase, and measures 9-15 the third phrase. The melody features various intervals, including eighth and sixteenth notes, and rests. The accompaniment provides a harmonic foundation with chords and single notes. The score is marked with a repeat sign after measure 8 and a double bar line after measure 15.

ЭТЮД II. **Andantino** ($\text{♩} = 66$)

Andantino Op. 33, No. 2

dolce

5 1 3 1 4 5 5 4 3 2 1 5 1 3 1

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a grand staff format, featuring a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece consists of 16 measures, divided into four groups of four measures each. The melody is characterized by a simple, folk-like tune with a mix of eighth and quarter notes. The accompaniment provides a steady harmonic foundation with a mix of eighth and quarter notes. The score includes fingerings (1-5) and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the fourth measure of the second group. The piece concludes with a final cadence in the fourth measure of the fourth group.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next three measures. The music is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The melody features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex rhythmic pattern in the right hand, often featuring beamed eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence in the second measure of the second system.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand. The score is divided into four measures. The first measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, followed by a quarter note B4. The bass staff has a half note G3 and a half note F3. The second measure has a treble staff with a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest, followed by a quarter note C5. The bass staff has a half note F3 and a half note E3. The third measure has a treble staff with a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter rest, followed by a quarter note D5. The bass staff has a half note E3 and a half note D3. The fourth measure has a treble staff with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter rest, followed by a quarter note A4. The bass staff has a half note D3 and a half note C3. The score ends with a double bar line.

© Упражнение.

Этюд III.

Allegretto (♩ = 120)

① Упражнение.

Этюд IV.

Andantino (♩ = 112)

Е Упражнение.

5

1 3 1 4 1 3 1 5 1 3 4 1 3

5 1 3 1 4 1 3 4 1 3 4 5 2 5

Allegro (♩ = 126)

• 16 •

Ⓕ Упражнение.

Exercise 1 (Упражнение) is a short piece in 3/8 time, consisting of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *cresc.* and *dimin.*. The piece ends with a repeat sign.

Этюд VI.

Allegretto (♩. = 76)

Etude VI (Этюд VI) is a longer piece in 3/8 time, consisting of six systems. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *p scherzando*, *un poco cresc.*, *p*, and *f*. The piece ends with a repeat sign.

Ⓔ Упражнение.

Этюд VII.

Andantino (♩ = 100)

Н Упражнение.

Этюд VIII.

Moderato (♩ = 104)

И Упражнение.

Этюд IX.

Moderato (♩. = 76)

The musical score for Etude IX is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The time signature is 6/8, and the tempo is Moderato with a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a *poco riten.* (poco ritenuto) marking.

System 1: Treble staff has a series of chords with fingerings 2, 1, 4, 1, 5, 1. Bass staff has a series of chords with fingerings 1, 5, 2, 5, 1, 5. Dynamics: *p*.

System 2: Treble staff has a series of chords with fingerings 4, 1, 5, 1, 3, 1, 5, 1, 4, 1, 5, 1. Bass staff has a series of chords with fingerings 1, 5, 2, 3, 1, 5, 1, 5, 2, 5. Dynamics: *p*.

System 3: Treble staff has a series of chords with fingerings 4, 1, 5, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 5, 1. Bass staff has a series of chords with fingerings 1, 5, 1, 4, 2, 4, 1, 5, 3, 2, 3, 1, 2, 5. Dynamics: *mf*.

System 4: Treble staff has a series of chords with fingerings 2, 1, 4, 1, 5, 1, 3, 1, 4, 1, 5, 1. Bass staff has a series of chords with fingerings 1, 5, 2, 5, 1, 5, 1, 5, 2, 5. Dynamics: *p*.

System 5: Treble staff has a series of chords with fingerings 3, 2, 4, 1, 2, 1, 3, 1, 5, 1, 4, 1, 5, 1. Bass staff has a series of chords with fingerings 4, 1, 2, 4, 3, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. Dynamics: *p*.

System 6: Treble staff has a series of chords with fingerings 5, 1, 2, 1, 5, 1, 2, 1, 5, 1, 2, 1, 5, 1. Bass staff has a series of chords with fingerings 1, 5, 2, 5, 1, 5, 1, 5, 2, 5. Dynamics: *pp* poco riten.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru