

Министерство образования Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

ФОРТЕПИАНО

Учебно-методическое пособие

Составитель Н. В. Баранова

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств
для студентов специальности
1-18 01 01 Народное творчество (хоровая музыка),
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка (академическая)*

Минск
БГУКИ
2023

УДК 780.8:780.616.432(075.8)
ББК 85.315.42я73
Ф801

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра камерного ансамбля учреждения образования
«Белорусская государственная академия музыки»;
А. Г. Дюкарева, председатель цикловой комиссии
«Дирижирование (академический хор)» учреждения
образования «Минский государственный колледж искусств»

Фортепиано : учеб.-метод. пособие / сост. Н. В. Баранова ;
Ф801 М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры
и искусств. – Минск : БГУКИ, 2023. – 124 с.
ISBN 978-985-522-340-6.

Рассмотрены история развития жанра фортепианного дуэта, особенности ансамблевой игры, даны характерные черты творчества П. И. Чайковского, краткие характеристики его опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», предложены методические рекомендации по исполнению оркестровых и вокально-хоровых номеров опер в облегченном переложении для фортепиано в четыре руки, что будет полезно при написании курсовой работы и подготовке к экзамену.

Предназначено для студентов музыкальных специализаций учреждений высшего образования в сфере культуры и искусств, может применяться на различных ступенях обучения игре на фортепиано в зависимости от уровня подготовки исполнителей.

УДК 780.8:780.616.432(075.8)
ББК 85.315.42я73

ISBN 978-985-522-340-6

© Баранова Н. В., составление, 2023
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2023

ВВЕДЕНИЕ

Развитие современного образования в области культуры и искусства выдвигает высокие требования к качеству приобретаемых профессиональных умений и навыков, необходимых будущим специалистам.

Учебная дисциплина «Фортепиано» является важной составляющей в профессиональной подготовке руководителей хоровых коллективов, дополняет учебный материал таких учебных дисциплин, как «Дирижирование», «Чтение хоровых партитур», «Постановка голоса», «Вокальный ансамбль».

Данное учебно-методическое пособие соответствует программе по учебной дисциплине «Фортепиано» и направлено на совершенствование фортепианных исполнительских качеств, необходимых для знакомства с новыми фортепианными произведениями, переложениями оркестровой, вокально-хоровой, камерно-инструментальной музыки, а также для расширения музыкального кругозора будущих хормейстеров.

Особой формой развития музыкальных исполнительских умений и навыков, творческого подхода к изучению музыкальной партитуры является игра в фортепианном дуэте, которая как феномен исполнительского искусства представляет собой одну из важнейших составляющих музыкальной культуры в целом. С профессиональной точки зрения принято разделять понятия «*фортепианный ансамбль*», где два пианиста находятся за двумя инструментами, и «*фортепианный дуэт*», предполагающий наличие двух исполнителей за одним роялем. Сочинения для фортепианного дуэта могут звучать в камерных залах, музыкальных гостиных, частных домах и предназначены для любой аудитории. Фортепианные произведения для исполнения в четыре руки представлены в виде оригинальных дуэтных композиций, переложений камерных, симфонических и оперных произведений, обработок популярной и народной музыки различного уровня сложности.

Совместное музицирование за одним инструментом является творческим диалогом как между равными по исполнительскому мастерству пианистами, так и в педагогическом контексте «учитель – ученик», а также в музыкальном общении непрофессионалов. Можно сказать, что фортепианный дуэт является доступным и универсальным из камерно-инструментальных жанров.

Учебно-методическое пособие состоит из трех разделов. В первом разделе представлены краткий экскурс в историю развития жанра фортепианного дуэта, его образовательная роль, исполнительские и психологические особенности ансамблевой игры. Во втором разделе в обобщенном виде рассмотрены характерные черты творчества П. И. Чайковского, даны краткие характеристики его опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», на основании исполнительского анализа предложены методические рекомендации по исполнению оркестровых и вокально-хоровых номеров опер в дуэтом фортепианном переложении. В третий раздел вошли облегченные переложения для фортепиано в четыре руки: переложение Е. Савеловой-Созентович оперы «Евгений Онегин» и переложение К. Сорокина оперы «Пиковая дама».

Пособие направлено на формирование у обучающихся навыков ансамблевой игры и умения совместной самостоятельной творческой работы над музыкальными произведениями, воспитание дружелюбия и партнерства, обогащение музыкального кругозора, развитие творческого мышления, совершенствование исполнительских качеств, а также приобретение навыков чтения с листа в дуэте.

Учебно-методическое пособие может применяться на различных ступенях обучения игре на фортепиано в зависимости от уровня исполнительской подготовки участников ансамбля. Облегченные фортепианные переложения данных оперных отрывков могут использоваться обучающимися среднего исполнительского уровня в концертах камерного формата, для более опытных исполнителей послужить материалом для самостоятельной творческой работы.

РАЗДЕЛ I

1.1. Из истории развития фортепианного дуэта

История развития фортепианного дуэта берет начало в Англии с конца XVI – начала XVII в., где появились две первые пьесы для клавира в четыре руки в изложении Н. Карлтона (1570–1630) «A verse for two to play» и Т. Томкинса (1573–1656) «A Fancy for two to play».

Изучение музыкальной литературы периода XVII – первой половины XVIII в. показывает, что четырехручных дуэтов для одного клавира не писали, либо писали редко. Во второй половине XVIII в. начинают появляться первые сонаты в четыре руки. Одна из ранних сонат принадлежит знаменитому итальянскому композитору, автору 50-и опер, ораторий, инструментальных пьес и духовных сочинений Н. Йомелли (1714–1774). В XVIII в. к жанру сонаты в четырехручном изложении обращались многие композиторы, в том числе Ч. Бёрни (1726–1814), написавший восемь дуэтных сонат, две из которых – «Сонаты и дуэты для двух исполнителей за одним фортепиано или харпсихордом»; известны пять сонат И. К. Баха (1735–1782). Интересным оказался опыт в создании фортепианных дуэтов итальянского композитора Т. Джордани (1733–1806), также переложившего симфонии и квартеты для фортепиано в четыре руки Й. Гайдна, которые стали одним из ранних примеров произведений такого рода.

Последние десятилетия XVIII в. были отмечены богатством и разнообразием фортепианных произведений для исполнения в четыре руки в разных странах Европы, особенно в Австрии, Чехии, Германии, однако композиторы отдавали предпочтение жанру сонаты. Особое место среди подобных произведений занимают «Шесть сонат для двух исполнителей за одним клавиром» Ф. Зейдельмана (1748–1806). Немало клавирных дуэтных сочинений создано чешскими композиторами Ф. Бендой (1709–1786), Ф. К. Душеком (1731–1799), П. Враницким (1756–1808) и др.

Классического идеала фортепианный дуэт достиг в творчестве В. А. Моцарта (1756–1791), которым написаны произведения для двух фортепиано, а также для двух фортепиано с оркестром, но большинство ансамблей предназначалось для двух исполнителей на одном инструменте.

Среди композиторов, обогативших фортепианную дуэтную литературу, необходимо назвать М. Клементи (1752–1832) и его семь сонат в четырехручном изложении, шестнадцать сонат и фуги для фортепиано в четыре руки Я. Дусика (1760–1812), особое место для исполнения в дуэте занимают небольшая соната, два цикла вариаций, три марша Л. ван Бетховена (1770–1827).

В XIX в. развитие фортепианного четырехручного дуэта в значительной степени связано с формой отдельных миниатюр, а также миниатюр, объединенных в циклы, например К. М. Вебера (1786–1826): три сборника пьес: ор. 3 (шесть пьес), ор. 10 (шесть пьес), ор. 60 (восемь пьес).

Параллельно с фортепианными миниатюрами продолжает развиваться жанр четырехручной сонаты, к значительным произведениям относятся: Соната B-dur Ф. Шуберта (1797–1828), Соната Es-dur ор. 5 К. Швенке (1797–1870), Три дуэтные сонаты И. Крамера (1771–1858).

Мир дуэтной музыки обогатился фантастическими красками, романтической образностью циклов Р. Шумана (1810–1856), строгой лирикой и искуснейшей полифонией вариаций и вальсов И. Брамса (1833–1897), изысканностью, тончайшими нюансами цветовых пятен миниатюр К. Дебюсси (1862–1918), норвежскими народными интонациями танцев Э. Грига (1843–1907) и замечательными произведениями других композиторов.

Наивысшим расцветом жанра фортепианного дуэта принято называть период со второй половины XVIII в. и до конца XIX в., чему способствовало, во-первых, появление молоточкового фортепиано с расширенным диапазоном, а во-вторых, увлеченность бытовой дуэтной игрой, а также разнообразие и доступность репертуара, позволяющего музицировать широкому кругу любителей музыки. Большое количество произведений, написанных для игры на фортепиано в четыре руки, свидетельствует об огромном интересе к данному виду музицирования.

В России зарождение четырехручного ансамбля относится к концу XVIII в. Зарубежные композиторы и артисты оказали влияние на формирование русского фортепианного дуэта, который развивался в двух основных разновидностях: вариации и сонаты. Увлечение музыкой, исполняемой в ансамбле, подтолкнуло к изданию не только музыкального репертуара, но и музыкально-педагогической литературы для развития определенных навыков игры на фортепиано в четыре руки и, что

особенно важно, большого количества музыкальных произведений для детей. Опубликованная в Москве книга «Школа для малолетних детей» включала разные упражнения для развития ансамблевой игры и легкие переложения русских бытовых песен и романсов.

Значительный рост интереса к ансамблевой игре способствовал появлению огромного количества транскрипций, обработок и переложений оркестровых сюит, увертюр, симфоний, опер для фортепианных дуэтов. Можно утверждать, что многие симфонические произведения впервые исполнялись в камерной обстановке музыкального салона именно в переложении для игры в четыре руки. Это был практически единственный способ представить слушателям новое музыкальное сочинение. Композиторы пользовались четырехручным переложением как важнейшим приемом работы над многоголосной фактурой.

Влияние транскрипций на развитие и популяризацию фортепианного ансамбля трудно переоценить. Именно переложения симфонической музыки для фортепиано в четыре руки дают возможность приблизить исполнение к оркестровому звучанию, а фортепианные переложения опер позволяют воспроизвести вокальные и хоровые партии в фортепианном дуэте.

Исполнение камерно-вокальных, инструментальных произведений, масштабных симфонических и оперных сочинений в четырехручном переложении различной степени сложности способствует музыкальному обогащению как профессиональных музыкантов, так и любителей.

1.2. Развивающая и образовательная роли жанра фортепианного дуэта.

Некоторые особенности ансамблевой игры

Ансамблевая игра представляет собой форму творческой деятельности, открывающую широкие возможности для ознакомления с разнообразной музыкальной литературой. Репертуар для фортепианных дуэтов включает произведения различных эпох, стилей и жанров. Игра в дуэте насыщает новыми впечатлениями и эмоциями, расширяет музыкальный кругозор, развивает музыкальный слух, память, мышление и воображение, создает благоприятные условия для совершенствования исполнительских качеств. Занятия ансамблевой игрой способствуют не только

накоплению музыкально-теоретических знаний и эмоционально-художественных впечатлений, но и воспитанию таких качеств, как партнерство и взаимоуважение.

Игра в четыре руки на фортепиано является одной из важнейших составляющих педагогической деятельности на всех этапах обучения. Использование такой формы позволяет увеличить объем изучаемого материала и намного сократить время его прохождения. Огромное значение в ансамблевой игре имеет единство работы над интерпретацией композиции, приемами звукоизвлечения и педализации, штрихами и динамикой, над совместным воплощением эмоционально-образного содержания музыкального произведения.

Обоим участникам дуэта для решения музыкально-художественных задач в классе фортепианного ансамбля необходимо приобретать и развивать специфические качества. Одним из важных условий слаженной ансамблевой игры является формирование умения слышать музыку в целостном виде при совместном исполнении, поэтому работа над музыкальными произведениями должна быть направлена не только на максимальное сближение музыкально-технического уровня музыкантов, но и на поиск эмоционального контакта, умения понимать друг друга.

Трудности исполнения произведения в четыре руки заключаются в необходимости удобного размещения двух исполнителей за одним инструментом, в умении видеть и слышать музыкальную ткань в целом. Особое значение приобретает работа над особенностями аппликатуры, педализации, штрихов, динамики, тембрового звучания, метрической точности, слуховой дифференциации фактуры, синхронной игры и выстраивания по вертикали и горизонтали пластов музыкальной ткани. Для исполнения произведения в фортепианном дуэте необходимо уметь: распределять внимание между участниками, выстраивать единую исполнительскую трактовку, согласовывать построение музыкальных фраз, агогических отклонений, динамических нюансов, регистровых и тембровых соотношений, а также находить звуковое равновесие и точно распределять исполнительские роли.

РАЗДЕЛ II

2.1. Характерные черты творчества П. И. Чайковского

П. И. Чайковский (1840–1893) – русский композитор, дирижер, общественный и музыкальный деятель был представителем передовой русской культуры XIX в. В творчестве он отражал настроения и образы современной ему действительности правдиво, искренно и просто, творчески развивал традиции М. И. Глинки, использовал разнообразный опыт зарубежной и отечественной музыкальной культуры для решения актуальных музыкально-художественных задач.

В музыке композитор эмоционально передал борьбу человека за свободу, а также право каждого на личное счастье. Основным источником конфликта в творчестве П. И. Чайковского служит столкновение страстного стремления к полноте жизни с жестокой действительностью. Внутренний мир героев представлен в различных проявлениях: от мягкой лирики и задушевности до драматизма, а порой трагизма. Светлые, поэтические и жизнеутверждающие образы композитор воплотил в музыкальных картинах народного веселья.

Исследователи творчества П. И. Чайковского считают, что огромная сила воздействия музыки композитора заключается в необычайной выразительности и богатстве мелодизма произведений.

Искренности, доходчивости и популярности сочинений способствовала тесная связь творчества композитора с русской народной песней и городским романсом. В произведениях П. И. Чайковский придавал большое значение применению интонационного строя народной песни.

Для создания драматического конфликта произведений композитор использовал душевные переживания героев, жизненные драмы, которые выражал в музыке с глубоким личностным отношением.

Музыкальное наследие П. И. Чайковского отличается редкой творческой многогранностью. Симфонии, симфонические поэмы, концерты, оперы, балеты, квартеты и другие камерные сочинения, романсы и фортепианные миниатюры – в этих жанрах маэстро создал произведения огромной музыкально-художественной ценности, наполненные уникальной образно-эмоциональной палитрой.

В творчестве композитора особое место занимает опера, в которой он видел наиболее демократический жанр музыкального искусства, располагающий богатыми средствами художественного воздействия на широкие массы. Только опера, как считал П. И. Чайковский, роднит музыку с публикой, делает ее достоянием народа.

В оперном искусстве П. И. Чайковский раскрывается как лирический композитор, его привлекают сложные жизненные перипетии, глубокие переживания лирического героя, разнообразие его мыслей. Маэстро стремится в произведениях к правдивости и искренности отображения палитры человеческих чувств. Особые требования предъявлялись П. И. Чайковским к оперным либретто, в которых наличие драматического сюжета было обязательным условием.

Опера «Евгений Онегин» – лирические сцены в трех действиях (семи картинах). Либретто по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина написано композитором в соавторстве с К. С. Шиловским. Премьера оперы состоялась 17 марта 1879 г. на сцене Малого театра в Москве. Исполнителями были ученики Московской консерватории, дирижером – Н. Г. Рубинштейн. Опера «Евгений Онегин» до конца жизни П. И. Чайковского оставалась у публики одним из любимых сочинений и имела большой успех не только в России, но в Европе.

Появление оперы стало выдающимся событием, композитору впервые удалось воплотить эстетический идеал «интимной, но сильной драмы» [7, с. 24], сцены из жизни обычных людей. Маэстро тонко и проникновенно передал внутренний драматизм переживаний главных героев, он стремился к максимальной простоте и правдивости музыкального языка, связанного с мелодикой бытового лирического романса.

В опере П. И. Чайковский не ставил цель – воплотить многообразное содержание одноименного романа А. С. Пушкина. Мысли о судьбе русской женщины помогли композитору выделить в замысле поэта основную идею для музыкального произведения – драму человеческих отношений.

В сценарии, который П. И. Чайковский передал К. С. Шиловскому, отчетливо выписаны узловые линии романа, образующие семь картин, которые раскрывают поворотные моменты в судьбе главных героев:

вечер в доме Лариных и первая встреча Татьяны с Онегиным;
ночной разговор Татьяны с няней и ее письмо к Онегину;

суровая отповедь Онегина в саду;
именинный бал у Лариных и внезапно вспыхнувшая ссора между
Ленским и Онегиным;
дуэль и смерть Ленского;
новая встреча Татьяны с Онегиным в большом свете;
последнее трагическое свидание героев и их разлука.

Сцены следуют одна за другой, обеспечивая логическое развитие романтической линии. Необходимо отметить, что опера – не музыкальная иллюстрация к роману в стихах, а самостоятельная драматургическая концепция.

Опера «Пиковая дама» написана в трех действиях (семи картинах). В первое действие входят первая и вторая картины, во второе – третья и четвертая, третье – пятая, шестая и седьмая картины. Первое исполнение состоялось 7 декабря 1890 г. в Мариинском театре Петербурга. Дирижировал Э. Ф. Направник. Либретто написано М. И. Чайковским при участии П. И. Чайковского по одноименной повести А. С. Пушкина, использованы стихи К. Н. Батюшкова (в романсе Полины), В. А. Жуковского (в дуэте Полины и Лизы), Г. Р. Державина (в заключительной сцене), П. М. Карбанова (в интермедии). П. И. Чайковский любил и высоко ценил оперу, называя ее шедевром.

Как считают исследователи творчества П. И. Чайковского, «Пиковая дама» представляет вершину оперного реализма композитора, в которой трагически показано разрушение мечты о счастье, роковое противоречие между страстными чувствами человека и жестокой действительностью. В раскрытии сложного душевного мира героев композитор проявляет необычайную психологическую проницательность и глубину понимания характеров. Опера «Пиковая дама» наиболее театральная и динамичная из всех опер автора, великолепная драматургия сочетается с подлинной сценичностью.

В опере П. И. Чайковский отступает от пушкинской повести в освещении основных характеристик героев и общем драматургическом замысле произведения. Отличительными чертами шедевра являются тематическое единство, динамизм и строгая логичность развития музыкальных образов, цельность и стройность музыкально-драматургической концепции при необычайной насыщенности ярчайшими контрастами.

2.2. Некоторые методические рекомендации для исполнителей

Нотный материал данного учебно-методического пособия следует разделить по принципу музыкально-текстового ролевого соотношения партий, что поможет его правильному распределению между исполнителями, в зависимости от уровня исполнительской подготовки каждого из них.

Первый принцип представляет собой *постоянное лидерство* одной из партий на протяжении номера. В данном случае полностью отсутствуют диалогические отношения между партиями и (от начала и до конца) сохраняется основная музыкальная тема в одной из партий, другая партия выполняет аккомпанирующую функцию.

Принцип постоянного лидерства прослеживается в номерах из оперы «Евгений Онегин»:

Дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы»,
Ариозо Ленского «Я люблю Вас, Ольга»,
Сцена письма,
Хор девушек «Девицы, красавицы»,
Вальс,
Мазурка,
Ария Ленского «Куда, куда вы удалились?»;

из оперы «Пиковая дама»:

Дуэт «Уж вечер...»,
Романс Полины «Подруги милые...»,
Дуэт Прилепы и Миловзора «Мой миленький дружочек»,
Ария Германа «Что наша жизнь? Игра!».

Второй принцип – *временное лидерство* – предполагает ведущее положение одной из партий в момент звучания в ней основной музыкальной темы, в это же время другая партия выполняет аккомпанирующую функцию. Данный принцип показывает неустойчивость главенства какой-либо из партий на протяжении общего развития музыкального материала. Наиболее часто в принципе временного лидерства используется прием диалога между партиями. В данном контексте можно рассматривать следующие номера из оперы «Евгений Онегин»:

Вступление,
Хор и пляска крестьян;

из оперы «Пиковая дама»:

Ариозо Германа «Прости, небесное создание»,

Песенка Графини,

Ариозо Лизы «Ах, истомилась, исстрадалась я!...»,

Песнь Томского «Если б милые девицы».

Третий принцип – *равноправие партий* – характеризуется отсутствием четкой дифференциации партий на главную и второстепенную. Часто в распределении музыкального материала используется прием *дублирования* основной музыкальной темы в обеих партиях одновременно, а также прием *тематического канона*. В номерах присутствуют эпизоды дублирования музыкальной темы:

Вальс (из оперы «Евгений Онегин»),

Увертюра (из оперы «Пиковая дама»);

элементы тематического канона:

Вступление (из оперы «Евгений Онегин»),

Ария Гремина «Любви все возрасты покорны» (из оперы «Евгений Онегин»).

В музыкальных отрывках, представленных в учебно-методическом пособии, рассмотрены особенности дуэтного фортепианного исполнения оркестровой и вокально-хоровой музыки.

В фортепианных облегченных переложениях вокальных и хоровых номеров присутствует поэтический текст, что в большой степени способствует правильному интонированию музыкальных тем, распределению драматургических акцентов, выстраиванию музыкальных кульминаций и общего эмоционально-художественного образа.

Опера «Евгений Онегин»

Вступление. Опера начинается с проведения трогательно простой темы, являющейся одним из лейтмотивов оперы, связанных с девичьими мечтами Татьяны. В оркестровой партитуре тема проходит у скрипок, которым чуть слышно отвечают кларнеты и фаготы. В фортепианном переложении основная мелодия отдана партии *primo*. Здесь следует обратить внимание на интонирование нисходящих коротких мотивов, отмеченных лигами, но сохранять единое движение общей фразировки.

Партия *secondo* построена на стройных, прозрачных интонациях, имитирующих партии кларнета и фагота. Необходимым условием достижения ансамбля является четкая внутренняя пульсация обоих исполнителей, прослушивание пауз, одновременное дыхание. По мере развития музыкального материала интонации главной темы распределяются между фортепианными партиями, поочередно каждая из которых берет на себя главенствующую роль. В данном случае нужно следить за разделением функций обоих исполнителей, динамическими переключениями, интонационной выразительностью, гибкой передачей тематического материала из одной партии в другую.

Дуэт Татьяны и Ольги. Элегический дуэт сестер, мелодия которого стилизована в духе русских романсов 20-х гг., композитор называл варламовским из-за интонационной простоты и задушевной лиричности музыки, часто встречающейся в романах автора.

В данном номере постоянное лидерство сохраняет за собой партия *primo*, в которой мягко перекликаются партии Татьяны и Ольги. Необходимо следить, чтобы тембровая окраска каждой из мелодических линий партии *primo* была особой, создавая различные образы сестер, но вместе с этим органично сливаясь в одно общее идиллическое звучание. Партия *secondo* представляет собой аккомпанемент, изложенный в мерном триольном движении, который должен звучать, как нежные переборы арфы. Нужно обратить внимание на полиритмическое соотношение партии *primo* и *secondo*, представляющее определенную сложность в исполнении ритма «две восьмые ноты на триоль». Каждый из исполнителей должен следить не только за ритмически правильным исполнением своей партии, но и за общим интонационным и динамическим движением.

Хор и пляска крестьян. Задорная тема переходит из одной партии в другую, предоставляя равные возможности исполнителям. Широта и смелость мелодии, простота ритмической организации рисуют образ народной жизни с ее трудом и весельем. Для достижения хорошей ансамблевой игры исполнители должны соблюдать четкую ритмическую пульсацию ♪. Необходимо сосредоточить внимание на разнообразных штрихах, акцентах и динамических контрастах музыкальных разделов номера.

Ариозо Ленского. Одна из очаровательных и популярных страниц оперы – любовная сцена Ленского и Ольги, в центре которой страстное признание молодого человека. Ариозо «Я люблю Вас, Ольга» раскрывает душевную чистоту, глубокую поэзию чувств, основная тема – взволнованная пленительная мелодия, имеющая возвышенный и страстный характер. Ариозо относится к номерам с главенствующей партией *primo*, сложность исполнения которой заключается в плавном переходе мелодической линии из одной руки в другую. Особое внимание следует уделить плавному звукоизвлечению и интонированию каждой музыкальной фразы. Партия *secondo*, являясь аккомпанирующей, не проста по музыкальному содержанию, интонационно поддерживает главную партию. В работе над совместным исполнением нужно обратить внимание на смену темповых обозначений *Moderato*, *Meno mosso*, *Andante non tanto*, динамические контрасты от *p* до *ff*, а также *accelerando* и *molto ritenuto* и выстроить их в соответствии с эмоционально-образным содержанием поэтического текста.

Сцена письма. «Пускай погибну я!» – первый эпизод сцены письма, который относится к номерам с главенствующей партией *primo*, один из прекраснейших и наполненных любовью до исступления номеров оперы. Порывистый полет, восторженные интонации главной партии и волнообразный аккомпанемент, подобный переливам арфы, в партии *secondo* передают душевное опьянение и неудержимость чувств Татьяны. В обеих фортепианных партиях нужно выстроить динамические оттенки. Партия *primo* отличается звуковой наполненностью, динамика в пределах *f*, *ff*. Партия *secondo* должна звучать на уровне *mf*. Несмотря на волнообразность и страстность музыкального развития номера, в партии *secondo* необходимо сохранять ровное движение шестнадцатых нот, на фоне которых звучит интонационно наполненная партия *primo*.

Во втором эпизоде «Кто ты: мой ангел ли хранитель» мерное движение стройных аккордов в партии *secondo* оттеняет трепетное звучание мелодической линии партии *primo*. При развитии музыкального материала изменяется общее темповое движение. Первоначальное *Andante* сменяется *Molto più mosso*. Взволнованно звучит измененная фактура партии *secondo*. Данный номер отличается разнообразием эмоциональных состояний. В дуэтом исполнении важно учитывать вышеизложенные особенности обеих партий.

Хор девушек. Хор «Девушки, красавицы» продолжает сельско-усадебную линию музыки оперы. Незатейливая, светлая, достаточно подвижная мелодия партии *primo* звучит на фоне простого фортепианного аккомпанемента партии *secondo*. В номере необходимо отметить эпизод, в котором в обеих партиях проводится основная музыкальная тема. В связи с этим в работе над совместной исполнительской интерпретацией большое внимание следует уделять интонационному и динамическому единству, а также общему эмоциональному движению.

Вальс. Номер вводит нас в патриархальный быт усадьбы. Веселая и чуть самодовольная, легкая, словно подпрыгивающая мелодия главенствует в партии *primo*. Необыкновенно изящно звучат интонационно и ритмически общие с партией *secondo* небольшие мотивы восьмых нот. Аккордовая прозрачная фактура в партии *secondo* создает ощущение легкости и полетности. В связи с этим необходимо обратить внимание на наличие большого количества пауз в партии аккомпанемента. Отдельные живописные эпизоды номера характеризуют различные группы гостей. Один из разделов представляет собой фанфарную тему, звучащую одновременно в обеих партиях и характеризующую пожилых помещиков, беседующих об охоте. Совместное исполнение такого рода эпизодов требует от участников дуэта предельной концентрации внимания, общего плана интонирования, динамических оттенков, четкой ритмической организации. В работе над номером нужно добиться хорошего одновременного эмоционального переключения между различными эпизодами, единого движения музыкальной фразы, выстроенности динамических контрастов.

Мазурка. Данный номер имеет важное драматургическое значение в опере. Во время мазурки разыгрывается ссора между Ленским и Онегиным. Характер танца с капризными оттенками от *p* до *ff*, стремительным темпом и общей возбужденностью музыки является благодатной почвой для создания драматических образов. Музыка бурная, даже неистовая, обладает изяществом, свойственным мазуркам. Основная тема звучит в партии *primo*. В ведущей партии необходимо сосредоточиться на четкой ритмической пульсации, точном исполнении интонаций, ритмических рисунков, штрихов, пауз. Средний раздел мазурки – лирическая, изящная и печальная тема, звучащая в партии *primo* трогательно на динамике *p*, в темпе *Molto meno mosso*. Исполнитель данной партии должен добиваться

скрипичного тембра в звучании гибкой мелодической линии. Особое внимание следует привлечь к обилию пауз. Ритм танца придает лирическому эпизоду трогательность. Партия *secondo* выполняет аккомпанирующую функцию. В зависимости от музыкального материала партии *primo* фактура партии *secondo* изменяет плотность: от насыщенных аккордовых построений на *f* до прозрачных, окруженных паузами интервалов на *p*. Здесь нужно обратить внимание на достаточно развитую басовую линию.

Ария Ленского. Начинается номер со светлой пасторальной темы в партии *primo*. Необходимо достичь в исполнении данной мелодической линии прозрачности тембровой окраски, подобной звучанию флейт и кларнетов. Эта тема передается от одного участника дуэта другому. Исполнитель партии *secondo*, который подхватывает тему, продолжает ее развитие в том же интонационном и динамическом движении. Особое внимание следует уделить исполнению украшений, изящно вплетенных в мелодическую линию темы. Широко и вольно разливается в партии *primo* мелодия арии «Куда, куда вы удалились», волнующая трогательной печалью. Исполнение партии *primo* максимально приближается по интонированию к вокальной партии, передающей теплоту человеческого голоса. Мелодия арии переходит из одной руки в другую. Участникам дуэта нужно добиться максимальной плавности переходов и не потерять единого тембрового звучания. Усложняет данную задачу одновременное звучание основной мелодической линии арии и взлетающих страстных пассажей, которые должны быть интонационно и динамически выстроены. Партия *secondo* лаконичная, является прозрачной гармонической поддержкой. По мере драматического развития арии фактура партии *secondo* изменяется, наполняясь более взволнованным движением. Совместная исполнительская работа заключается в нахождении необходимых тембровых соотношений партий, следовании единому интонационному и динамическому плану, а также в целостности передачи общего эмоционального состояния.

Ария Грёмина. Ведущая роль в арии «Любви все возрасты покорны» принадлежит партии *secondo*, что обусловлено низким регистром звучания основной мелодической линии. Музыкальный материал номера наполнен гимнической торжественностью. На фоне мерного движения прозрачной аккордовой фактуры основная тема звучит спокойно

и благородно. В ритмической организации музыкальных фраз партии *secondo* сохранена речевая свобода. Монолог пленяет широтой звучания. Партия *primo* отличается прозрачностью звучания аккордов и обилием пауз. Драматургическое развитие арии приводит к тематическому канону в обеих партиях, сливаясь в конце арии в единое интонационное движение. Хорошее совместное исполнение требует от участников ансамбля предельного слухового контроля над соотношением партий, ведением мелодических линий, стройностью аккордовых построений.

Опера «Пиковая дама»

Увертюра. В номере изложены основные музыкальные темы, которые вводят слушателей в круг трагических и лирических образов оперы. Начинается увертюра темой рассказа Томского «Однажды в Версале...» в партии *primo*. Мелодические контуры темы не четкие, перемежаются с аккордами в партии *secondo* и создают атмосферу настороженности. Резкий контраст возникает, когда в партии *secondo* появляется мрачно-взволнованная музыка. Необходимо обратить внимание на острый, упорно выдержанный ритм аккордовых построений, исполнять которые надо близко к тембру валторн и деревянных духовых инструментов. Как вспышки молнии, прорезывают массивную звучность взлеты фортепианных пассажей в высоком регистре партии *primo*, особенность исполнения которых заключается в приближении фортепианного тембра к мелодии флейт. На этом фоне мощно и грозно в партии *primo* интонируется трехзвучный мотив, напоминающий о роковых картах, исполняющийся *pesante e marcato* на *ff*. Внезапным контрастом в партии *primo* проходит теплая и нежная тема любви на *p*, *molto espressivo*, интонации которой затем подхватывает партия *secondo* уже в звучании на *ff*. В музыкально-исполнительском и эмоционально-художественном плане номер достаточно сложный, поэтому предполагается как детальная работа над музыкальным материалом каждой из партий, так и совместная творческая работа. Целесообразно выстроить общий исполнительский план, включающий четкую ритмическую организацию, динамическую выстроенность общего звукового потока, музыкальное развитие основных тем номера, тембровые и эмоциональные контрасты.

Дуэт «Уж вечер...». Безмятежно-спокойная мелодия вступления в партии *primo*, мягкие аккорды фортепиано, их мерное движение в партии *secondo* подготавливают столь же безмятежно-идиллический ансамбль двух девичьих голосов, мелодические линии которых, наполненные простотой и искренностью, звучат в партии *primo*. Тембровая окраска мелодических линий должна быть приближена к вокальным интонациям человеческого голоса. Одним из главных моментов работы над ансамблевым исполнением является интонационная, динамическая, тембровая выстроенность обеих партий и соотношение в них мелодической и аккомпанирующей функций.

Романс Полины. По интонационной простоте и искренности высказывания данный номер близок к бытовому русскому романсу пушкинской эпохи, сохранив характерные стилистические черты которого, П. И. Чайковский насытил глубоким психологизмом. Вопреки «пасторальному» тексту, это – рассказ о неподдельных душевных страданиях, достигающих силы подлинного трагизма. Стройные, прозрачные аккордовые построения в партии *secondo* являются гармонической поддержкой мелодической линии в партии *primo*. Как и в предыдущем номере, ансамблевая работа направлена на исполнительское соотношение главной и аккомпанирующей партий.

Ариозо Германа. Ариозо «Прости, небесное создание» звучит как задушевный русский романс с оттенком печали. Музыка полна страсти, любви и восторга. Партии *primo* и *secondo* чередуются в исполнении основной музыкальной темы. Ариозо представляет определенные ансамблево-исполнительские сложности. Наличие различных темповых отклонений *ritenuto*, *molto ritenuto*, *stringendo* говорит о необыкновенной свободе и страстности лирического высказывания. В связи с этим основная работа направлена на построение музыкально-драматургического плана совместной исполнительской интерпретации.

Дуэт Прилепы и Миловзора. В основу номера легла мелодия популярной чешской народной песни «У меня была голубка». В дуэте ярко проявились черты венской музыкальной классики XVIII в., прежде всего в интонационном построении музыкальных фраз, штрихах, фактурных приемах, в утонченности музыкальной палитры. Легкий аккомпанемент, представленный движением шестнадцатых нот на *staccato* в партии *secondo*, создает ощущение простоты и изысканности. При исполнении

данной партии желательно обратить внимание на ритмическую ровность и однородность туше. Основные мелодические темы дуэта, исполняемые в партии *primo*, представляют собой тонкое подражание лучшим лирическим партиям венской классики и предполагают детальную работу над интонированием, штрихами, динамикой.

Песенка Графини. Простодушная французская песенка, позаимствованная из оперы А. Гретри «Ричард Львиное Сердце», у П. И. Чайковского приобретает трагическую окраску. Незначительное изменение мелодической линии придает ей психологическую заостренность. Основную музыкальную тему исполняет партия *primo*, которая звучит на *pp* и изложена терциями. Аккомпанемент в партии *secondo* – одиночные октавы, скупые интервалы, окруженные многочисленными паузами. Данное фактурное изложение сложное в плане объединения музыкального материала. В связи с этим большое внимание следует уделить музыкальной драматургии номера, его эмоционально-образному содержанию. Глухо и еле слышно *ppp* (в партитуре оперы *pppppp*) звучит мотив тайной тревоги в партии *secondo*. В работе над номером нужно акцентировать внимание на динамических оттенках, штрихах и изменениях темпа.

Ариозо Лизы. Мелодия ариозо «Ах, истомилась, исстрадалась я!», как протяжная русская песня, льется свободно, широко, с глубокой скорбью, выраженной с благородной сдержанностью. Основная вокальная тема звучит в партии *primo*. Динамические подъемы на *mf* и спады на *pp*, кульминационный взрыв на *ff*, напевное интонационное движение в партии *primo*, звучащей на фоне интонационно перекликающейся с основной музыкальной темой партии *secondo*, придают характер томления, страдания и безнадежности. В данном номере наибольшее фактурное развитие происходит в партии *secondo*, в которой по мере драматургического развертывания музыкального материала из хоральных интонаций аккомпанемента вырастает страстное мелодическое построение достаточно развитой октавной басовой партии и трепетного движения тремоло в правой руке. Работа над ариозо заключается в глубоком осмыслении его эмоционально-художественного содержания и соответственного исполнительского подхода ко всем составляющим музыкальной палитры.

Песнь Томского. Тексту Г. Р. Державина вполне соответствует стилизованная в духе искусства XVIII в. музыка песенки, которая представляет собой фривольные куплеты. Начинается песнь «Если б милые девицы» со вступления, построенного на музыкальном материале хора игроков, звучащего в партии *primo*, который далее будет меняться с основной темой песни, изложенной в партии *secondo*. Подчеркнем, что чередование интонационного материала хора игроков и основной музыкальной темы песни отмечены не только сменой ведущей партии, но и изменением темпа (*Andante* чередуется с *Adagio*). Переход ведущей роли из одной партии в другую предоставляет равные возможности участнику ансамбля быть и солистом, и аккомпаниатором, что добавляет некоторую азартность исполнению. Легкие октавы, сочетающиеся с прозрачной аккордовой фактурой, и незатейливый, простой мотив песни создают шутливую атмосферу.

Ария Германа. Ария «Что наша жизнь? Игра!» при внешней эффектности лишена сердечности, присущей предыдущим монологам Германа. Ведущая роль в проведении основной музыкальной темы принадлежит партии *primo*. Обилие фермат, темповых отклонений (*Moderato con moto, un poco meno animato, stringendo*), резких динамических контрастов создает определенные трудности в дуэтом исполнении. Необходимо в работе над ансамблем добиваться единого музыкального движения, звукового соотношения партий, ясного понимания общей драматургии номера. Партия *secondo* выполняет аккомпанирующую роль, гармонически поддерживает ведущую партию, а также во время звучания длинных нот в партии *primo* берет на себя общее музыкальное развитие.

В работе над представленными оперными отрывками особое внимание необходимо уделять в первую очередь фортепианному звукоизвлечению, связанному со спецификой звучания симфонической и вокально-хоровой музыки. При построении мотивов, фраз, предложений следует сосредоточиться на воспитании «горизонтального слышания» исполняемой музыки, интонировании мелодий различного типа (речитатив, мелодия кантиленного склада и т. д.), а также на особенностях исполнения разных типов сопровождения (аккордов, гармонических фигураций).

Использование правой и левой педалей связано с их акустическими свойствами и колористическими возможностями в создании художественных эффектов и должно зависеть от специфики исполняемой музыкальной партитуры. В процессе педализации нужен слуховой контроль в партии *secondo*, которая отвечает за исполнение правой и левой педалями.

При игре в дуэте необходимо следить не только за соотношением звучности между разными партиями, но и за балансом различных пластов в каждой из них. Динамику, агогику, темповые отклонения, кульминацию нужно выстроить в соответствии с общим исполнительским планом и драматургическим развитием музыки.

Данные методические рекомендации по исполнительской трактовке фортепианных переложений опер П. И. Чайковского могут использоваться не только в педагогической работе со студентами по учебной дисциплине «Фортепиано», но и для самостоятельной работы обучающихся при разучивании данного музыкального материала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Головинский, Г. Л. Мусоргский и Чайковский. Опыт сравнительной характеристики / Г. Л. Головинский. – М. : Индрик : Летний сад, 2001. – 144 с.
2. Кочан, Г. Работа пианиста / Г. Кочан. – М. : Классика – XXI, 2004. – 204 с.
3. Кунин, И. Ф. Петр Ильич Чайковский: жизнь замечательных людей / И. Ф. Кунин. – М. : Молодая гвардия, 1958. – Вып. 17. – 368 с.
4. Никитин, Б. С. Чайковский. Старое и новое / Б. С. Никитин. – М. : Знание, 1990. – 208 с.
5. Орлова, Л. Белорусский фортепианный камерно-инструментальный ансамбль на рубеже XX–XXI веков: композиторское творчество и исполнительская практика : моногр. / Л. Н. Орлова. – Минск : А. Н. Вараксин, 2014. – 224 с.
6. Петербургский фортепианный дуэт. Музыкально-исторические очерки : сб. ст. – СПб. : Лань, 2007. – 376 с.
7. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева [Электронный ресурс] / сост. М. Чайковский. – М. : П. Юргенсон в Москве, 1916 (нотопечатня П. Юргенсона). – 188 с. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20190413132629/https://www.prlib.ru/item/357420>. – Дата доступа: 05.09.2023.
8. Осипова, Л. О феномене лидерства в фортепианном дуэте / Л. Осипова // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика. – СПб., 2001. – С. 18–26.
9. Рапацкая, Л. Вершины музыкального романтизма (П. И. Чайковский) / Л. Рапацкая // История русской музыки от древней Руси до «серебряного века». – М., 2001. – С. 245–279.
10. Сахарова, В. Н. Интерпретация фортепианной музыки П. И. Чайковского в контексте теории и практики исполнительского искусства : моногр. / В. Н. Сахарова. – Минск : БГПУ, 2007. – 182 с.
11. Сорокина, Е. Фортепианный дуэт. История жанра : исслед. / Е. Сорокина. – М. : Музыка, 1988. – 319 с.

РАЗДЕЛ III
ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН
(номера оперы)

Переложение для фортепиано
в четыре руки Е. Савеловой-Созентович

П. И. Чайковский

Вступление

Andante con moto ♩ = 72

Primo

p *p* *p*

Andante con moto ♩ = 72

Secondo

p *p* *p*

5

9

f *dim.*

f *dim.*

13

p

p

17

mf *mf*

p *mf*

19

Musical score for measures 19-20. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. Measures 19 and 20 show complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The right hand has a more active role with frequent sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady accompaniment.

21

Musical score for measures 21-22. The score continues in the same key signature. Measures 21 and 22 feature a dynamic marking of *f* (forte). The right hand has a more active role with frequent sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady accompaniment. The notation includes various slurs and articulation marks.

23

Musical score for measures 23-24. The score continues in the same key signature. Measures 23 and 24 feature a dynamic marking of *f* (forte). The right hand has a more active role with frequent sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady accompaniment. The notation includes various slurs and articulation marks.

26

25

Musical score for measures 25-26. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble part with chords and melodic lines. Measure 25 shows a treble part with a melodic line and a bass part with a steady eighth-note accompaniment. Measure 26 continues the pattern with some rests in the treble part.

27

Musical score for measures 27-28. The score continues in 3/4 time and B-flat major. Measure 27 shows a treble part with a melodic line and a bass part with a steady eighth-note accompaniment. Measure 28 continues the pattern with some rests in the treble part.

29

Musical score for measures 29-30. The score continues in 3/4 time and B-flat major. Measure 29 shows a treble part with a melodic line and a bass part with a steady eighth-note accompaniment. Measure 30 continues the pattern with some rests in the treble part. The page number 27 is printed at the bottom center.

27

34

Дуэт Татьяны и Ольги

39 **Andante con moto** ♩ = 72

42

Слы-ха-ли ль
p

45

вы за ро-щей глас ноч-ной пев-ца лю-бви, пев-ца сво-ей пе-

48

ча - ли? Ког-да по - ля в час ут-рен-ний мол-ча - ли, сви - ре - ли

51

звук у-ны - лый и про - стой, слы-ха-ли ль вы? Слы-ха-ли ль

p

54

вы? Слы-ха-ли ль вы? Слы-ха-ли ль вы, тог-да сви-

cresc.

poco cresc.

57

ре-ли звук у-ны-лый и про-стой, слы-ха-ли ль вы, слы-ха-ли ль вы,

p

p

60

слы-ха-ли ль вы, слы-ха-ли ль вы?

f

Хор и пляска крестьян

1 **Moderato assai** ♩ = 88

Уж как помо-сту, мо-сточ-ку, до ка-ли-но-вым до-соч-кам, вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну,

Moderato assai ♩ = 88

4

по ка-ли-но-вым до-соч-кам. Тут и шёл-про-шёл де-ти-на, слов-но я-го-да-ма-ли-на,

7

вай - ну, вай-ну, вай- ну, вай-ну, слов-но я-го-да-ма-ли-на. На пле-че не-сёт ду-бин-ку,

f

10

под по-лой не-сёт во-лын-ку, вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну, под по-лой не-сёт во-лын-ку,

13

под дру-гой не-сёт гу-до-чек, до-га-дай-ся, мил дру-жо-чек, вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну,

16

до-га-дай-ся, мил дру-жо-чек. Солн-це се-ло, ты не спишь ли? Ли-бо вый-ди, ли-бо вы-шли,

19

p вай - ну, вай - ну, вай - ну, вай - ну, ли - бо вый - ди, ли - бо выш - ли! Ли - бо Са - шу, ли - бо Ма - шу,

mf

22

ли - бо ду - шеч - ку Па - ра - шу, вай - ну, вай - ну, вай - ну, вай - ну, ли - бо ду - шеч - ку Па - ра - шу!

25

f *ff*

f *ff*

Ариозо Ленского

Moderato (♩ = 96)

p Я лю-блю Вас, я лю-блю Вас, Оль га, как од - на без -

molto espress.

Moderato (♩ = 96)

p

4

ум - на - я ду - ша по - э - та е - щё лю - бить о - су - жде -

7 **Meno mosso** ♩ = 84

на. Все - гда, вез - де од - но меч - та - нье, од -

p

Meno mosso ♩ = 84

10 **animando**

но при - выч - но - е же - ла - нье, од - на при - выч - на - я пе -

p

animando

13 **Andante non tanto** ♩ = 76

чаль! Я от - рок был, то - бой пле - нён - ный, сер -

mf

Andante non tanto ♩ = 76

mf

16 *espressivo*

деч-ных мук е-щё не знав, я был сви-де - тель у-ми-

p

19

лён-ный тво - их мла - ден - че -ских за - бав! В те -

p

22

ни хра -ни-тель-ной ду - бра - вы *mf* я раз - де - лял тво - и за -

cresc. *rit.*

cresc. *rit.*

25 **Andante non tanto** ♩ = 76

ба- вы, ах! Я лю-блю те-бя, я лю-блю те-бя, как од-

p *cresc. poco a poco*

Andante non tanto ♩ = 76

p *cresc. poco a poco*

28 **accel.**

на ду-ша по-э-та толь-ко лю-бит; ты од-на в мо-их меч-та-нях, ты од-

ff

accel.

ff

31 **rit.**

но мо-ё же-ла-нье, ты мне ра-дость и стра-да-нье. Я лю-

dim.

rit.

dim.

33 **Tempo I** **mf** **accel.**

Олю те-бя, я лю-блю те-бя и ни-ког-да ни-что: ни о-хла-

Tempo I **mf** **accel.**

36 **rit.**

жда-ю-щая-я даль, ни час раз-ду-ки, ни ве-се-ля шум не о-тре-звят ду-

rit.

39 **molto rit.** **p**

ши, со-гре-той дев-ствен-ным люб-ви **p** ог-нём!

molto rit. **p**

38

Сцена письма
I. «Пускай погибну я»

1

f Пус - кай по - гиб - ну я, но пре - жде я в о - сле -

4

пи - тель - ной на - деж - де бла - жен - ство

6

тём - но - е зо - ву, я не - гу жиз - ни у - зна - ю!

9

Я пью вол- шеб-ный яд же - ла - ний, ме -

f

mf

12

piu animando

ня пре - сле - ду - ют меч - ты! Вез - де, вез -

piu animando

14

де пе - ре - до мной мой ис - ку -

16 **rit. molto**

си - тель ро - ко - вой, вез-де, вез-де он пре-до мно - ю!

rit. molto

II. «Кто ты: мой ангел ли хранитель»

1 **Andante** ♩ = 69

p *espressivo*

Andante ♩ = 69

p

8

p Кто ты: мой

p

15

ан-гел ли хра-ни-тель, и-ли ко-вар-ный ис-ку-си-тель?

22

Мо-и со-мне-нья раз-ре-ши.

30

*p*Быть мо-жет, э-то всё пус-то-е, об-ман не-о-пыт-ной ду-ши,

37

и су- жде - но со- всем и - но - е?.. *p*

45 **Molto più mosso** ♩ = 100

Но так и быть! Судь - бу мо - ю от - ны - не я те -

Molto più mosso ♩ = 100

49

бе вру - ча - ю, пе - ред то бо - ю

53

слё - зы лью, тво - ей за - щи - ты у - мо - ля - ю, у - мо -

mf

57

ля - ю! *3f* Во-об-ра - зи: я здесь од - на! Ни -

rit. Tempo I

64

кто ме - ня не по-ни-ма-ет! Рас-су-док мой из-не-мо - га - ет,

Più mosso *p* *sempre cresc.*

71

и мол-ча гиб-нуть я дол-жна! Я жду те-бя, я жду те-бя!

ff

77

Е-ди-ным сло-вом на-де-жды серд-це о-жи-ви, иль сон тя-жё-лый пе-ре-

mf *ff*

83

rall.

рви, у-вы, за-слу-жен-ным, у-вы, за-слу-жен-ным у-ко-ром!

mf *pp*

Хор девушек

1 **Allegro moderato** ♩ = 112

f Де - ви - цы, кра - са - ви - цы, ду - шень - ки, по -

Allegro moderato ♩ = 112

p

6

дру - жень - ки! Ра - зы - грай - тесь, де - ви - цы, раз - гу - ляй - тесь, ми - лы - е!

11

За - тя - ни - те пе - сен - ку, пе - сен - ку за - вет - ну - ю, за - ма - ни - те

16

мо - лод - ца к хо - ро - во - ду на - ше - му! Как за - ма - ним мо - лод - ца,

mf

21

как за - ви - дим из - да - ли, раз - бе - жим - тесь, ми - лы - е, за - ки - да - ем ви - шень -

p

26

ем, ви - шень - ем, ма - ли - но - ю, крас - но - ю смо -

mf

30

ро-ди-ной! Не хо-ди под-слу-ши-вать пе-сен-ки за-

34

вет-ны-е, не хо-ди под-сма-три-вать иг-ры на-ши

38

де-ви-цы! Де-ви-цы, кра-

42

са - ви - цы, ду - шень - ки, по - дру - жень - ки, ра - зы - грай - тесь, де - ви - цы

47

раз - гу - ляй - тесь, ми - лы - е! За - тя - ни - те пе - сен - ку, пе - сен - ку за -

52

вет - ну - ю, за - ма - ни - те мо - лод - ца к хо - ро - во - ду на - ше - му!

57

1. Как за-ма-ним мо-лод-ца, как за-ви-дим из-да-ли, раз-бе-жим-тесь,
 2. Не хо-ди под-слу-ши-вать пе-сен-ки за-вет-ны-е, не хо-ди под-

p

62

ми-лы-е, за-ки-да-ем ви-шень-ем! Не хо-ди под-слу-ши-вать,
 сма-три-вать иг-ры на-ши де-ви-чьи!

p

67

не хо-ди под-сма-три-вать иг-ры на-ши де-ви-чьи!

rit.

Вальс

1 **Tempo di valse** ♩. = 80

Musical notation for measures 1-7, right hand. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole rest in the first three measures, followed by a series of eighth and quarter notes. Dynamics include *p* and *poco a poco crescendo*.

Musical notation for measures 1-7, left hand. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole rest in the first three measures, followed by a series of eighth and quarter notes. Dynamics include *pp* and *poco a poco crescendo*.

8

Musical notation for measures 8-13, right hand. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music continues with eighth and quarter notes. Dynamics include *sempre*.

Musical notation for measures 8-13, left hand. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music continues with eighth and quarter notes. Dynamics include *sempre*.

14

Musical notation for measures 14-19, right hand. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music continues with eighth and quarter notes. Dynamics include *cresc.*

Musical notation for measures 14-19, left hand. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music continues with eighth and quarter notes. Dynamics include *cresc.*

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for piano in G major. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature has two sharps (F# and C#).

25

Musical score for measures 25-31. The score continues in G major. Measures 25-26 show a melodic flourish in the right hand. From measure 27, the music becomes more rhythmic and chordal. Dynamics include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The left hand features a steady bass line with accents (*v*) and a *cresc.* marking. The right hand has a series of chords with a *cresc.* marking.

32

Musical score for measures 32-37. The score continues in G major. Measures 32-33 show a melodic flourish in the right hand. From measure 34, the music becomes more rhythmic and chordal. Dynamics include *ff* (fortissimo). The left hand features a steady bass line with accents (*v*) and a *ff* marking. The right hand has a series of chords with a *ff* marking.

39

Musical score for measures 39-45. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 39-44 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 45 has a dynamic marking *f* and features a melodic phrase in the right hand and chords in the left hand.

46

Musical score for measures 46-52. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. Measures 46-52 feature a melodic line in the right hand with slurs and eighth notes, and a bass line in the left hand with chords and eighth notes.

53

Musical score for measures 53-58. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. Measures 53-58 feature a melodic line in the right hand with slurs and eighth notes, and a bass line in the left hand with chords and eighth notes.

59

Musical score for measures 59-65. The score is written for piano in G major (one sharp). It features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with many slurs and ties. The left hand has a bass line with many slurs and ties. The music is in a 4/4 time signature.

66

Musical score for measures 66-72. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with many slurs and ties. The left hand has a bass line with many slurs and ties. The music is in a 4/4 time signature.

73

Musical score for measures 73-78. The score continues from the previous system. It features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with many slurs and ties. The left hand has a bass line with many slurs and ties. The music is in a 4/4 time signature. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 77. The page number 54 is located at the bottom center.

79

ff

This system contains measures 79 through 85. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The upper two staves contain melodic lines with various articulations like slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

86

This system contains measures 86 through 92. It continues the grand staff notation from the previous system. The melodic lines in the upper staves show a continuation of the musical themes, with some measures featuring slurs and accents. The bass staff accompaniment remains consistent in style and dynamics.

93

1. 2.

This system contains measures 93 through 98. It includes first and second endings, indicated by the numbers '1.' and '2.' above the notes. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the piece. The notation includes slurs, accents, and repeat signs. The bass staff continues with its accompaniment, featuring some measures with accents.

100

Musical score for measures 100-106. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with multiple voices. The right hand (treble clef) has a melodic line with many slurs and ties. The left hand (bass clef) has a steady accompaniment with some chords and single notes. There are several accents (>) over notes in the bass line.

107

Musical score for measures 107-113. The score continues in the same key signature. Measures 107-110 show a continuation of the previous texture. At measure 111, there is a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *ff* (fortissimo) appears in both the treble and bass staves at the beginning of the repeated section. The music concludes with a final cadence.

114

Musical score for measures 114-119. The score continues in the same key signature. Measures 114-115 show a change in texture. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present. At measure 118, there is a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *ff* (fortissimo) appears in both the treble and bass staves at the beginning of the repeated section. The music concludes with a final cadence.

121

Musical score for measures 121-126. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

127

Musical score for measures 127-132. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *f marcato* (forte marcato). The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

133

Musical score for measures 133-138. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *f marcato* (forte marcato). The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

140

mf

p *f*

This system contains measures 140 through 145. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The middle staff has a piano (*p*) dynamic in the first three measures, which then changes to forte (*f*) for the last two measures. The bottom staff consists of a bass line with chords and single notes, also transitioning from *p* to *f*.

146

This system contains measures 146 through 151. The top staff continues the melodic line with various articulations like accents and slurs. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and a steady bass line.

152

ff

This system contains measures 152 through 157. The top staff has a melodic line with rests and slurs. The middle and bottom staves feature a strong harmonic accompaniment, with the dynamic increasing to fortissimo (*ff*) in the final two measures.

158

p dolce

p dolce

165

p dolce

173

f

f

180

Musical score for measures 180-186. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features melodic lines with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The music is in a 4/4 time signature.

187

Musical score for measures 187-191. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features melodic lines with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The music is in a 4/4 time signature. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 191.

192

Musical score for measures 192-198. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features melodic lines with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The music is in a 4/4 time signature. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 192.

199

Musical score for measures 199-204. The score is written for piano in G major (one sharp). It consists of five systems, each with two staves. The upper system (treble and alto clefs) features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The lower system (bass and bass clefs) provides harmonic support with chords and eighth-note patterns. Measure 204 ends with a double bar line.

205

Musical score for measures 205-210. The score is written for piano in G major. It consists of five systems, each with two staves. The upper system continues the melodic line with slurs and rests. The lower system features a steady accompaniment of chords and eighth notes. Measure 210 ends with a double bar line.

211

Musical score for measures 211-216. The score is written for piano in G major. It consists of five systems, each with two staves. The upper system features a melodic line with slurs and rests. The lower system features a steady accompaniment of chords and eighth notes. Measure 216 ends with a double bar line.

Мазурка

1 **Tempo di mazurka** ♩ = 184

p *crescendo*

Tempo di mazurka ♩ = 184

p *crescendo*

8 *f* *ff*

14 3 3

62

18

Musical score for measures 18-21. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measures 18-21 feature a complex melodic line in the right hand with triplets and accents, and a bass line with chords and single notes.

22

Musical score for measures 22-26. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measures 22-26 feature a complex melodic line in the right hand with triplets and accents, and a bass line with chords and single notes.

27

Musical score for measures 27-30. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measures 27-30 feature a complex melodic line in the right hand with triplets and accents, and a bass line with chords and single notes.

31

Musical score for measures 31-35. The system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#). Measures 31-35 feature a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a bass line with triplets and chords. Measure 31 has a triplet in the right hand. Measures 32-35 have triplets in both hands.

36

Musical score for measures 36-39. The system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#). Measures 36-39 feature a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a bass line with chords and triplets. Measure 36 has triplets in both hands. Measure 37 has a triplet in the right hand. Measure 38 has a triplet in the right hand. Measure 39 has a triplet in the right hand.

40

Musical score for measures 40-43. The system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#). Measures 40-43 feature a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a bass line with chords and triplets. Measure 40 has a triplet in the right hand. Measure 41 has a triplet in the right hand. Measure 42 has a triplet in the right hand. Measure 43 has triplets in both hands.

64

44 **Molto meno mosso** ♩ = 144

p

Molto meno mosso ♩ = 144

49

55

65

61

mf

mf

67

p

74

simile

80

mf

mf

86

cresc.

cresc.

92

f

f

Онегин! Вы больше мне не друг!

Ария Ленского

1 **Andante** ♩ = 96

mf *p*

4

p Ку-

9 **Andante quasi adagio** ♩ = 66

да, ку- да, ку - да вы у - да-ли- лись, ве- сны мо-ей зла- ты - е

p

Andante quasi adagio ♩ = 66

p

12 **stringendo** **rit.** **a tempo**

дни?

p

stringendo **rit.** **a tempo**

cresc. *p*

18

Что день гря-ду-щий мне го-то-вит?..

Е-го мой взор на-пра-сно

21

до-вит; в глу-бо-кой тьме та-ит-ся он! Нет

24

нуж - ды; прав судь - бы за - кон! Па - ду ли я стре - лой прон -

mf *p*

27

зён - ный, иль ми - мо про - ле - тит о - на, всё

30

бла - го: бде - ни - я и сна при - хо - дит час о - пре - де - лён - ный! Бла - го - сло -

mf *mf*

33 *poco strin.*

вен и день за-бот, бла-го-сло-вен и тьмы при-ход!

p

poco strin.

p

3 *p* 3

37 *Poco più mosso*

Блес - нёт за-уг - ра луч ден - ни - цы и за-иг-ра - ет яр-кий

mf

Poco più mosso

mf

40

день, а я, быть мо-жет, я гроб-ни-цы сой-ду в та-ин -

cresc.

cresc.

43

ствен-ну-ю сень! И па-мать ю-но-го по-э-та по-

f *cresc.*

46

гло-тит мед-лен-на-я Ле-та, за-бу-дет мир ме-ня, но ты!..

rit.

49

ты, Оль-га... Ска-жи, при-дѣшь ли, де-ва кра-со-

p *espressivo* **Tempo primo**

Tempo primo *p*

53

ты, сле-зу про-лить над ран-ней ур-ной и ду-мать:

56

он ме-ня лю-бил! Он мне е-ди-ной по-свя-тил рас-свет пе-

59

чаль-ный жиз-ни бур-ной! Ах, Оль-га, я те-бя лю-бил, те-

poco più animato

62

più f
бе е-ди - ной по-свя - тил рас - свет пе - чаль - ный

poco più animato

più

65

riten.
жиз - ни бур - ной, ах, Оль - га, я те - бя лю - бил! Сер -

riten.

68

stringendo
деч - ный друг, же - лан - ный друг, при - ди, при - ди, же -

cresc. *ff*

stringendo
p *cresc.*

71

лан - ный друг, при - ди, я твой су - пруг, при - ди, я твой суп - пруг, при -

74

mf ди, *p* при - ди! Я жду те - бя, же - лан - ный друг. При - ди, при - ди, я твой су -

78

пруг! *p* Ку - да, ку - да, *cresc.* ку - да вы у - да - ли - лись, зла - ты - е

75

81 **rit. a tempo**

дни, зла-ты-е дни мо- ей вес- ны?

p *pp*

rit. a tempo

p *pp* *pp*

Ария Грёмина

1 **Andante sostenuto** ♩ = 66

pp *p*

Andante sostenuto ♩ = 66

pp Лю- бви все воз- рас- ты по- кор- ны, е-

7

pp

ё по- ры- вы бла- го- твор- ны и ю- но- ше в рас-

12

цве - те лет, ед - ва у - ви - дев - ше - му свет, и за - ка -

16

лён - но - му судь - бой бой - цу с се - до - ю го - ло - вой! О -

21

не - гин, я скры - вать не ста - ну, без - ум - но

26

pp *più f*

я люб-лю Та - тья-ну! Гос - кли - во

più f

30

жизнь мо-я тек - ла, о-на я-ви-лась и за - жгла, как солн-ца луч сре-ди не-

34

pp *espress.* *pp*

на - стья, мне жизнь и мо-ло-дость, да, мо-ло-дость и сча - стье!

p

ПИКОВАЯ ДАМА

(номера оперы)

Переложение для фортепиано
в четыре руки К. Сорокина

П. И. Чайковский

Увертюра

Andante mosso (♩. = 84)

Primo

p

Secondo

p

6

poco cresc.

più f

poco cresc.

10

pp

più f

14

ppp

pp

sf

18

p < ff > p

sf

p < ff > p

f

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The first two staves have a whole rest in measure 22. In measure 23, the upper staves play a melody with notes G4, A4, B4, and C5, marked with accents and a dynamic of *ff*. The text *pesante e marcato* is written above the first staff. The bass staff features a dense chordal accompaniment of eighth notes, marked with a dynamic of *f*.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of three staves. In measure 24, the upper staves play a melody with triplets and an eighth-note triplet, marked with accents and a dynamic of *ff*. The bass staff continues with a dense chordal accompaniment. In measure 25, the upper staves play a melody with notes G4, A4, B4, and C5, marked with accents and a dynamic of *ff*. The bass staff continues with a dense chordal accompaniment.

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of three staves. In measure 26, the upper staves play a melody with triplets and an eighth-note triplet, marked with accents and a dynamic of *cresc.*. The bass staff continues with a dense chordal accompaniment. In measure 27, the upper staves play a melody with notes G4, A4, B4, and C5, marked with accents and a dynamic of *cresc.*. The bass staff continues with a dense chordal accompaniment, with some notes marked with fingerings (2, 1, 5, 4).

28

ff

30

fff

32

p molto espress.

ff *p*

82

35

poco a poco *cresc.*

poco a poco *cresc.*

39

ff

43

83

46

Musical score for measures 46-48. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with accents and slurs. The left hand has a bass line with slurs and a pedal point in the bass register. Dynamics include accents and slurs.

49

Musical score for measures 49-52. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand has a melodic line with dynamics *ff* and *sf*. The left hand has a bass line with dynamics *sff* and *sf*. Dynamics include accents and slurs.

53

Musical score for measures 53-57. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The left hand has a bass line with dynamics *p* and *pp*. Dynamics include accents and slurs.

Дуэт «Уж вечер...»

1 *Andantino mosso* (♩ = 80)

p

Andantino mosso (♩ = 80)

p

5 *tr*

tr

p

9

p

1. Уж ве - чер... об - ла - ков по -
2. Уж ти - хо... ро - щи спят, во -

pp

13

мер - кну - ли кра - я, пос - лед - ний луч за - ри на баш - нях у - ми -
 круг ца - рит по - кой, про - стёр - шись на тра - ве под и - вой на - кло -

17

ра - ет;
 нён - ной,
 по - след - ня - я в ре - ке бле -
 вни - ма - ю, как жур - чит, сли -

21

стя - ща - я стру - я с по - тух - шим не - бом у - га -
 ва - я - ся с ре - кой, по - ток, ку - ста - ми о - се -

86

25

са - ет, у - га - са - ет.
нён - ный, о - се - нён - ный.

p

29

tr

33

1.2. | 3.

p *p*

2.Всё 3.Как

1.2. | 3.

p *p*

37

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 37-40. Включает вокальную партию с русскими текстами и фортепианное сопровождение. Ключевая подпись: *слит*. Текст: *с про-хла-до-ю ра-сте-ний а-ро-мат, как*. Музыкальная структура: вокальная партия (верхний регистр) и фортепианное сопровождение (верхний и нижний регистры). Ключевая подпись: *слит*. Текст: *с про-хла-до-ю ра-сте-ний а-ро-мат, как*.

41

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 41-44. Включает вокальную партию с русскими текстами и фортепианное сопровождение. Ключевая подпись: *сла-дко в ти-ши-не у бре-га струй пле-ска-нье,*. Текст: *сла-дко в ти-ши-не у бре-га струй пле-ска-нье, как*. Музыкальная структура: вокальная партия (верхний регистр) и фортепианное сопровождение (верхний и нижний регистры). Ключевая подпись: *сла-дко в ти-ши-не у бре-га струй пле-ска-нье,*. Текст: *сла-дко в ти-ши-не у бре-га струй пле-ска-нье, как*.

45

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 45-48. Включает вокальную партию с русскими текстами и фортепианное сопровождение. Ключевая подпись: *ти-хо ве-я-нье э-фи-ра по во-дам и*. Текст: *ти-хо ве-я-нье э-фи-ра по во-дам и*. Музыкальная структура: вокальная партия (верхний регистр) и фортепианное сопровождение (верхний и нижний регистры). Ключевая подпись: *ти-хо ве-я-нье э-фи-ра по во-дам и*. Текст: *ти-хо ве-я-нье э-фи-ра по во-дам и*.

49

гиб- кой и - вы тре- пе- та - нье, тре- пе та -

53

нье

Романс Полины

1

Andante non tanto (♩ = 76)

По - дру - ги ми - лы - е, под -

Andante non tanto (♩ = 76)

4

дру - ги ми - лы - е, в бес печ - но - сти иг -

7

ри - вой, под пля - со - вой на - пев вы рез - ви - тесь в лу -

più f *dim.*

più f *dim.*

10

гах. И я, как вы, жи - ла в Ар -

p

p

13

ка - ди - и счаст - ли - вой, и я на у - тре

f

16

дней в сих ро - щах и по - лях ми - ну - тны ра - до - сти вку - си - ла,

mf

19

ми - ну - тны ра - до - сти вку - си -

p

22

ла. Лю-бовь в меч-тах зла-тых мне

p

25

сча-стие су-ли-ла, но что ж до-ста-лось мне в сих

poco cresc.

28

ра-дост-ных мес-тах, в сих ра-дост-ных мес-тах, в сих ра-дост-ных

ff

31

мес-тах? Мо-ги-ла, мо-ги-ла, мо-

dim.

34

ги-ла!

pp

Ариозо Германа

1 **Andante** (♩ = 66)

p Про-сти, не-бе-сно-е соз-да-нье,

Andante (♩ = 66)

pp

93

5

что я на-ру - шил твой по- кой, про- сти, но стра - стно - го

mf

p

9 **animando** **rit.**

не от-вер-гай при-зна - нья, не от-вер-гай с тос- кой!

animando **rit.**

13

О по-жа лей! Я, у-ми-ра-я, не-су к те-бе

p *cresc.*

pp *cresc.*

17

мо - ю моль - бу: взгля - ни с вы - сот не - бес - ных ра - я на

20

смерт - ну - ю борь - бу ду - ши, ис - тер - зан - ной му - чень - ем

sring.

23 **Темпо I**

люб - ви к те - бе! О, сжаль - ся и дух мой лас - кой, со - жа -

mf *dim.*

Темпо I

mf *dim.*

95

27

p лень - ем, сле - зой тво - ей со - грей!

p *sf* *p*

31

Ты пла - чешь! Ты? Что зна - чат э - ти слё - зы?

piangendo

35

f Не го - нишь и жа - ле - ешь?

f *dim.* *dim.*

39 **string.**

p *cresc.* Бла-го-да-рю те-бя!

string.

p

43 **molto rit.**

Бла-го-да-рю те-бя!

molto rit.

p *pp*

Дуэт Прилепы и Милвзора

1 **Larghetto** (♩ = 108)

p

Larghetto (♩ = 108)

4

Musical score for measures 4-6. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 4 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3). Measure 5 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3). Measure 6 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3).

7

Musical score for measures 7-9. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 7 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3). Measure 8 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3). Measure 9 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3).

10

Musical score for measures 10-12. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 10 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3). Measure 11 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3). Measure 12 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C#3, E3). The word "Мой" is written in the treble clef staff in measure 12. The page number "98" is located at the bottom center.

13

ми - лень - кий дру - жок, лю - без - ный пас - ту -

16

шок, о ком я воз - ды - ха - ю и

p

19

страсть от - крыть же - ла - ю, ах, *mf* > не при - шёл пля -

p *mf* *pp*

23

сать, ах, не при-шёл пля-сать! Я

27

здесь, но ску - чен, то - мен, смо - три, как по-ху -

30

да! Не бу - ду боль - ше скро - мен, я

33

дол - го страсть скры - вал, не бу - ду боль - ше

36

скро - мен, я дол - го страсть скры - вал, не бу - ду

40

скро - мен, я дол - го страсть скры - вал! Мой

43

ми - лень - кий дру - жок, лю - без - ный па - сту -

p

pp

46

шук, как без те - бя ску - ча - ю, как

p

più f

49

по те - бе стра - да - ю, ах, не мо - гу

mf

mf

102

52

ска - зать, ах! - не мо - гу

pp *mf*

55

ска - зать, не зна - ю, не зна - ю, не зна - ю от - че -

pp

58

го, не зна - ю, не зна - ю, не зна - ю от - че - го!

rit. *p* *pp*

103

61

Musical score for measures 61-63. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 61 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 62 shows a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. Measure 63 continues the bass clef pattern. A fermata is placed over the final chord in measure 63.

64

Musical score for measures 64-66. Measure 64 has a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. Measure 65 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. Measure 66 has a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. A fermata is placed over the final chord in measure 66.

67

Musical score for measures 67-70. Measure 67 has a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. Measure 68 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. Measure 69 has a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. Measure 70 has a treble clef with a half note chord and a bass clef with eighth notes. A fermata is placed over the final chord in measure 70. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in both the treble and bass staves of measure 70.

104

Песенка Графини

1 **Andantino** (♩ = 76)

pp Je crains de lui par - ler la nuit, j'é cou-te

Andantino (♩ = 76)

pp

8

trop tout ce qu'il dit, il me dit: je vous ai - me, et

13

pp je sens mal - gré moi, je sens mon cuer qui bat, qui bat, je ne sais pas pour quoi! Il

1.

1.

19 **Più mosso**
 2.
 quoj! Че-го вы тут сто-и-те? *mf* Вон сту-пай-те! *p*

Più mosso
 2.
mf *mf* *p*

24

29 **Andantino** ♩ = 84

pp *sf* *pp*

Andantino ♩ = 84

pp *pp* *sf* *pp*

34

34

39

Andante

Je crains de lui par - ler la nuit, j'é-cou-te

ppp

Andante

ppp *ppp* *ppp*

39

46

trop tout ce qu'il dit...

pppp

rit.

46

52

Il me dit: je vous ai - me, et je sens mal - gré moi, je

57

molto rit.

sens mon couer qui bat, qui bat... je ne sais pas pour -

ppp

molto rit.

62

Andante

quoi...

Andante

ppp

Ариозо Лизы

1 **Andante molto cantabile** (♩ = 66)

p Ах, и-сто-ми- лась, ис- стра- да- лась я!.. *mf* *p*

Andante molto cantabile (♩ = 66)

mf *p*

5

mf *p* Ах, и-сто-ми- лась я го- рем... Ночь-ю ли, днём,

9

толь- ко о нём ду- мой се- бя ис- тер- за- ла я... Где же ты, ра- дость бы-

13

ва - ла - я? Ах, ис-то-ми- лась, у - ста - ла я!

mf *p*

17

Жизнь мне лишь ра-дось су-ли - ла, ту-ча на-шла,

pp *p*

21

гром при-не-сла, всё, что я в ми-ре лю - би - ла,

pp

24

сча- стье, на - деж - ды раз би - ла! Ах, ис-то- ми- лась, ус-

pp mp ff

27

та - ла я! Но - чью ли, днём толь - ко о нём,

p cresc. pp cresc.

30

poco string

ах, ду - мой се-бя ис-тер - за - ла я...

poco string

pp cresc.

33 **rit.** **Tempo I**

mf dim. Где же ты, ра-дость бы-ва-ла-я? *mf* Ту-ча при-шла и гро-зу при-не-сла,

mf dim. *pp* *mf*

37

сча-стье, на-деж-ды раз-би-ла! Я ис-то-

p cantabile

41 **rit.**

ми-лась! Я ис-стра-да-лась..

pp **rit.** *pp* Тос-ка гры-зёт ме-ня и гло-жет...

Песнь Томского

1 **Andante** (♩ = 76)

Andante (♩ = 76)

5 **Adagio** (♩ = 58)

Adagio (♩ = 58)

Ес-ли б ми - лы - е де - ви - цы так мо-гли ле - тать, как

9

пти - цы, и са - ди - лись на суч - ках,

13

я же - лал бы быть су - чоч - ком, что - бы ты - ся - чам де -

17

воч - кам на мо - их си - деть вет - вях, на мо - их си - деть вет -

21

Andante

вях!

24 **Adagio** (♩ = 58)

Пусть си - де - ли бы и

p

27

пе - ли, ви - ли гне - зда и свис - те - ли, вы - во - ди - ли бы птен -

31

цов!

Ни - ко - гда б я не сги -

pp

35

бал- ся, веч- но б и - ми лю - бо - вал- ся, был счаст - ли - вей всех суч -

39 **Andante** (♩ = 76)

ков, был счаст-ли-вей всех суч-ков!

43

Ария Германа

1 **Moderato con moto** (♩ = 100)

Что на-ша жизнь? Иг-ра! Доб -

6

ро и зло-од-ни меч-ты! Труд,

10

чест-ность - сказ-ки для ба-бья! Кто

13

Un poco meno

Музыкальный фрагмент для вокала, охватывающий меры 13-16. Ключевая подпись: **Un poco meno**. Текст: прав, кто счаст-лив здесь, дру-зья? Се-год-ня

Музыкальный фрагмент для фортепиано, охватывающий меры 13-16. Ключевая подпись: **Un poco meno**. Включает трио и аккорды. Текст: прав, кто счаст-лив здесь, дру-зья? Се-год-ня

17

5
animato

Темпо I 3

Музыкальный фрагмент для вокала, охватывающий меры 17-21. Ключевая подпись: **animato**. Темп: **Темпо I 3**. Текст: ты, а зав-тра я! Так брось-те же борь-бу, до-

Музыкальный фрагмент для фортепиано, охватывающий меры 17-21. Ключевая подпись: **animato**. Темп: **Темпо I**. Включает трио и аккорды. Текст: ты, а зав-тра я! Так брось-те же борь-бу, до-

22

Музыкальный фрагмент для вокала, охватывающий меры 22-25. Ключевая подпись: **f**. Текст: ви-те миг у-да-чи! Пусть не-у-дач-

Музыкальный фрагмент для фортепиано, охватывающий меры 22-25. Ключевая подпись: **f**. Включает трио и аккорды. Текст: ви-те миг у-да-чи! Пусть не-у-дач-

26

ник пла - чет, пусть не - у - дач - ник пла - чет,

f

3 3

30

a tempo

string.

кля - ня, кля - ня сво - ю судь -

a tempo

string.

35

Темпо I

бу! Что вер - но? *f* Смерть од - на!

Темпо I

ff *p* *f*

3 3 3

40

Как бе - рег мо-ря су - е - ты,

44

нам всем при бе-жи-ще о - на. Кто ж

48

rit. **Un poco me-**

ей ми - лей из нас, дру - зья? Се - го - дня

rit. **Un poco me-**

52 **-no animato** **Tempo I³**

ты, а зав - тра я! Так брось - те же борь - бу, ло -

-no animato **Tempo I**

57

ви - те миг у - да - чи! Пусть не - у дач - ник пла - чет,

62

пусть не - у дач - ник пла - чет,

mf

66

КЛЯ - ня сво - ю

судь -

p

f

70

бу!

ff

ff

122

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 3 |
| РАЗДЕЛ I | |
| 1.1. Из истории развития фортепианного дуэта | 5 |
| 1.2. Развивающая и образовательная роли жанра фортепианного дуэта. Некоторые особенности ансамблевой игры | 7 |
| РАЗДЕЛ II | |
| 2.1. Характерные черты творчества П. И. Чайковского | 9 |
| 2.2. Некоторые методические рекомендации для исполнителей | 12 |
| Список использованных источников | 23 |
| РАЗДЕЛ III | |
| П. И. Чайковский. «Евгений Онегин» (номера оперы) | 24 |
| Вступление | 24 |
| Дуэт Татьяны и Ольги | 28 |
| Хор и пляска крестьян | 31 |
| Ариозо Ленского | 34 |
| Сцена письма | 39 |
| I. «Пускай погибну я» | 39 |
| II. «Кто ты: мой ангел ли хранитель» | 41 |
| Хор девушек | 46 |
| Вальс | 51 |
| Мазурка | 62 |
| Ария Ленского | 68 |
| Ария Грёмина | 76 |
| П. И. Чайковский. «Пиковая дама» (номера оперы) | 79 |
| Увертюра | 79 |
| Дуэт «Уж вечер...» | 85 |
| Романс Полины | 89 |
| Ариозо Германа | 93 |
| Дуэт Прилепы и Миловзора | 97 |
| Песенка Графини | 105 |
| Ариозо Лизы | 109 |
| Песнь Томского | 113 |
| Ария Германа | 117 |

Учебное издание

ФОРТЕПИАНО

Учебно-методическое пособие

Составитель
Баранова Наталья Владимировна

Редактор В. К. Жолтак
Технический редактор А. В. Гицкая

Подписано в печать 14.12.2023. Формат 60x84 ¹/₈.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 14,42. Уч.-изд. л. 15,32.
Тираж 60 экз. Заказ 837.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.