

Русская
фортепианная
музыка

ХРЕСТОМАТИИ



РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА



ХРЕСТОМАТИЯ

Выпуск первый

Допущено Управлением учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для консерваторий и музыкальных училищ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1934

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Современные музыковеды за последние годы выпустили ряд работ, посвященных русскому фортепианному искусству конца XVIII — первой половины XIX века. Этот чрезвычайно важный период истории русского пианизма требует, однако, дальнейшего исследования и более глубокого и полного освещения. Особенно это относится к первому двадцатилетию XIX века — важному этапу формирования русской фортепианной музыки, в котором многому творческому композиторам 40—50-х годов, которые предшествовало замечательным достижениям нашего отечественного фортепианного искусства, связанным с именами А. Рубинштейна, М. Балакирева, М. Мусоргского, П. Чайковского.

Отсутствие достаточных данных о творчестве композиторов первой половины XIX века не дает возможности исследователям правильно оценить историческую перспективу развития русской фортепианной музыки, приводит порой к переоценке значения второстепенного характера и к недооценке уловных моментов, имеющих важнейшее значение.

Публикуемые материалы помогут расширить круг представлений об этом периоде истории отечественной музыкальной культуры.

В процессе работы над данным сборником внимательнее составителей привлекли имена русских композиторов, творчество которых до сих пор оставалось малоизвестно и забытым. Между тем роль и значение некоторых из них были подлинно выдающимися. Для раннего — десятилетия — этапа такими композиторами являются П. Гурьев и Д. Кашия. Придают большое значение их творчеству, в кото-

ром отчетливо проступают черты национального фортепианного стиля, мы публикуем ряд сочинений этих композиторов, относящихся к первому десятилетию XIX века. Для более полной характеристики планетической культуры 10—20-х годов XIX века и, в частности, для показа дальнейшего развития вариационного жанра и фортепианной импровизации в сборник включены сочинения А. Иванова, А. Лизогуба, Д. Салтыкова и других сочинителей. Их творчество, уступая в общем значении вследствие ранее названных композиторов, демонстрирует ведущие тенденции в русском пианизме этих лет.

Последующий период, который по праву может быть назван гением классики, представлен в сборнике произведениями современников великого основоположника русской классической музыки. В их сочинениях видно влияние творческих идей Гайдна и его фортепианного стиля. Произведения самого Гайдна не включены в сборник в связи с недавним изданием полного собрания его фортепианных творческих произведений¹. Среди наиболее крупных представителей планетической эпохи первое место, бесспорно, принадлежит А. Алябьеву. Ряд его сочинений, отрецензированных и подготовленных к печати научным сотрудником Государственного центрального музея музыкальной культуры В. В. Доброселовых, впервые публикуется в данном сборнике.

¹ По этой же причине мы не смогли и в сборнике спес А. Даргомыжского. Из произведений И. Басковского нами приводятся только пьесы, относящиеся к 20-м годам XIX века, не публиковавшиеся в советской печати.

Фолетманское творчество 40-х и 50-х годов представляло продолжением А. Гурилева и А. Дюбюка, а также совмещали переслуженно забытых авторов С. Зыбиной, М. Сабининой и Н. Дмитриева. Для более полного освещения русской фолетманной музыки второй части мы стали возможным уделить некоторое место и связанным педагогическому характеру.

Во вступительной статье обрисовать в общих чертах эволюцию возможных жанров русской фолетманной музыки рассматриваемого периода¹. В этой статье, написанной довольно образом и связи с публикуемыми произведениями, даны также примеры из различных сочинений, не включенных в сборник. В конце сборника помещены краткие биографии авторов издаваемых сочинений.

Ввиду обширности публикуемого материала сборник разделен на два выпуска. Первый выпуск включает сочинения Бортнянского, Л. Гурилева, Катенин, Жилена, Пруса, Лизогуба, Долгорукого, Иванова, Аксенова, Самыкова и Масковского; во

втором выпуске будут представлены произведения Григорьева, Гининца, Алябьева, А. Гурилева, Дюбюка, Дмитриева, Зыбиной, Олександрова, Сабининой и Суедаковского. Вступительные статьи относятся к материалу обоих выпусков.

Публикуем данную работу, составленную руководителем в основном научно-педагогических целях. Эти сборники могут быть, однако, использованы и как учебное пособие для студентов консерваторий, учащихся курс истории и теории музыки. Некоторые из этих сочинений по своим художественным качествам достигают внимания любителей исполнителей и могут занять место в концертном и педагогическом репертуаре.

* * *

За помощь в изыскании редких материалов и ценные советы благодарю Б. В. Добрежотву, М. С. Пачежко, О. П. Лешановой, В. И. Муняшину, А. А. Голосову, а также сотрудников Отдела музыкальных исследований Государственного историко-этнографического музея, Государственного центрального музея музыкальной культуры, библиотек Московской области Ленинской государственной консерватория, Пушкинского отдела Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

¹ В этой работе частично использован материал, собранный В. А. Назаровым в процессе подготовки монографии на тему о фолетманном жанре, вышедшей в печати в Москве первой половиной XIX века.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ОЧЕРК

Клавесин, клавишница, а также и фортепиано приобретает большую популярность в среде русских любителей музыки, начиная со второй половины XVIII века. В конце этого столетия и в начале XIX века фортепиано уже широко используется в области камерной инструментальной и вокальной музыки, постепенно получая все большее значение и как важный инструмент.

Характерную классифицирующую роль фортепиано в бытовом музицировании и неразрывную связь русского пианиста с народной культурой, А. Н. Серов писал в одной из статей: «В гостиных, т. е. домашних концертах на маленькую ноту нарезно в одной стороне — камерной музыки, инструментальной (т. е. квартеты, трио, соляты и т. д.), с другой — царство пения, т. е. игры на фортепиано и пением под аккомпанемент фортепиано. Игра на отдельных инструментах, смычковых или духовых, игра на афише и на гитаре и танцы с сопровождением этих инструментов — исключение из общего правила музицировать на фортепиано»¹.

Для русских композиторов, чье творчество было органически связано с народно-песенной культурой, фортепиано, с его богатейшими гармоническими и полифоническими возможностями, явилось одним из основных средств популярнейшей народной песни в широких кругах любителей музыки. Песни обрабатывались для голоса с аккомпанементом фортепиано, в виде самостоятельных фортепианных абес,

а также использовались как темы для фортепианных вариаций. Если раньше обработка народных песен с инструментальным сопровождением, по возможности, предназначалась не только для фортепиано, но и для других инструментов, например, гуслей (как большинство песен из первых трех выпусков «Сборника русских народных песен с погнами» В. Ф. Трутневского, изданных в 1778 году), то в сборнике И. Г. Прача («Собрание русских народных песен с их напевами, положенных на музыку И. Прача»), вышедшем впервые в 1790 году, и в четвертом выпуске сборника Трутневского уже помещены песни, рассчитанные исключительно на фортепиано с сопровождением.

Фортепианная партия в обработках Прача и других музыкантов того времени была достаточно равна и могла исполняться без вокала. У Прача, например, чисто инструментальный характер переделки оказывается в некоторых приемах, типичных для раннего европейского классицизма².

Эти первые обработки — весьма простые по фигурам «переделки» народных песен — были доступны для исполнения каждому любителю музыки, что содействовало популяризации как самих песен, так и инструмента, для которого они были написаны.

Характерно, что в дошедших до нас рукописных сборниках, принадлежавших

¹ А. Н. Серов. Критическая статья, т. IV, СПб. 1895. Музыка, инструментальная музыка, музыкальные светлячки. II—Оберт. исторического народного музыки западной и музыки австрийской; стр. 1841.

² Отсюда, что Прач часто прибегает к таким формам введения, как «влюбленные басы», «губы» и «переложения» фигурки и т. д., Ю. В. Козлов справедливо указывает на несомненное в их рамках влияние на стиль народных напевов (см. Ю. Козлов, История русской музыки, ч. I, М.-Л., 1918, стр. 177).

музыкантам-любителям, вопросы методики игры на фортепиано связывались с задачей музыканта на этом инструменте известных песен, арг и других образцов популярной музыки. Таким образом, вокальное искусство, столь распространенное в широких кругах русского общества, обрело вышше развитие в России в области фортепиано. Уже самые ранние переводческие песни на фортепиано, с их простейшими приемами фигурации, использовались и в педагогических целях как эталоны для овладения техникой фортепиано. К числу таких песен относятся произведения классичес-

скими творцами музыки, в частности такими композиторами, как Моцарт, Гайдн, Копольдони и другие. Эти произведения вошли в репертуар фортепиано в большинстве случаев на платоновских двухтомных сборниках, изданных в 1804 году, а также в 1805 году с малым количеством нотных знаков.

Образом подобных песен может служить следующая пример: из сборника в Государственном историческом музее рукописных тетрадей русских любителей музыки начала XVIII, в начале XIX века:

КАК ЗА ПУЧЬЮ СЛОВУШКА СТОИТ

1 Andante

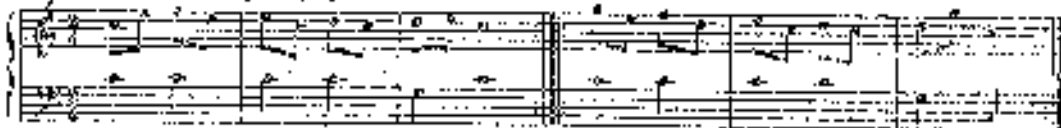


В такого рода обработках обращают на себя внимание следующие особенности текста, который в подобных сборниках обычно списывался между нотными строчками. Это указывает на то, что песни не только писались, но и исполнялись не фортепиано

как инструментальная пьеса.

В простейших первоначальных песнях иногда представлялись буквенные обозначения нот, как, например, в следующей пьесе: «Камаринской»:

2 *à la russe* a c f d [и т. д.]



Как видно, эти песни служили материалом для изучения нотной грамоты и музыкальной грамоты.

Для фортепианных обработок, помимо подобных народных песен и вокальных произведений, в которых использовались фольклорные мелодии, композиторы нередко брали и «русские песни» (как тогда назывались все песни, называвшиеся

русскими песнями), получившие большое распространение в конце XVIII столетия. Музыка из этих песен приобрела широкую популярность и включалась в различные сборники того времени наряду с народ-

1 Некоторые другие примеры, приводимые в этой статье, взяты из этих же сборников.

наши песни. Примером фортепианных песен «Где далеко за ручьем пастушка гуляла»:



В начале XIX века простая и танцевальски-легкая форма фортепианных переложений постепенно уступает место обработке с более сложным гармоническим содержанием и большим разнообразием ритмических выводов. Примером более развитого типа обработки может служить песня «Всех проточек более»:



У таких композиторов первой половины XIX века, как Д. Капаль и А. Гурилев, первоначально народных песен и их обработки собственными вокальными сочинениями представляли собой подлинно художественные творения для фортепиано.

Помещенные в сборнике произведения «Я тенью в поле стадо» Д. Капаль и «Расплетайтесь, мои кудри» А. Гурилева (см. 2-й выпуск), написанные в 30-х годах XIX века, являются авторскими переложениями этих популярных песен, что исполнялось в концертах известными певцами того времени¹. Целью таких переложений, очевидно, являлось желание сделать доступными для домашнего музицирования любительские произведения концертного репертуара.

Принципы обработки песенного материала у композиторов 20-30-х годов XIX века во многом продолжают традицию предшествующего периода. Мелодия песни обычно берется целиком в первоисточнике, причем функции аккомпанемента и мелодического голоса строго различиваются. Само фортепианное изложение

приобретает, однако, более сложный и самостоятельный опосредованный характер.

Любовь первых русских музыкантов к народному творчеству и стремление к популяризации народных песен средствами фортепиано заключаются определенно в опосредованности стилистического искусства первой половины XIX века. Судя по надписям 30-х годов, в этот период царяло в повальном разномыслии фортепианном прикладном искусстве к творческому использованию народного искусства. Обработки народных песен в виде простых переложений и лишь в форме песен с вокальными выделением отдельными напевами и интонациями в различных «Итальянских фортепиано». В этих изданиях обнаруживается еще высшая тщательность редактирования материала в отношении опечаток, двукратных и текстовых указаний.

Для примера приведем переложение песни «Как у лянето широкого двора», помещенное в «Фортепианной методке», составленной Л. А. С. (изд. 1840 г. СПб.)²:



¹ «Расплетайтесь, мои кудри» А. Гурилева исполнял в своих концертах известный русский певец А. Бенгисше. Обработка этой песни для фортепиано — образец мало распространенного раннего периода творчества А. Гурилева. С песней Д. Капаль в огромном успехе выступала знаменитая певица Теодоретта Зонтаг, концертировавшая в России в 30-х годах XIX века.

Как образец таких педагогических пьес, интересна также обработка А. Гурилева песни «Не белы снежки», изданная в

² Авторами этой методки был Леонтий Александрович Смирнов, музыкальный деятель, издатель и композитор.

1830 году (повидимому, эта обработка А. Гурквану в 1839 году вариаций на ту же песню):

Andante sostenuto

Для этого периода истории русского фортепианного искусства показательны, это обработки народных песен, являясь основой педагогического репертуара большинства выдающихся фортепианных школ и хрестоматий¹.

Использование народнопесенного материала в педагогических целях, несомненно, следует рассматривать как одну

из прогрессивных сторон русской пианистической школы. Дальнейшее развитие этой укоренившейся традиции мы видим и в советской фортепианной педагогике, где господствует стремление связать задачи обучения игре на фортепиано с развитием у учащихся любви к народной отечественной музыке.

В русской фортепианной литературе 30-х годов прошлого столетия, наряду с обработками отдельных песен, встречаются и случаи объединения нескольких песен в одну большую пьесу, близкую к жанру русской «триада»². В таких сочинениях песни объединялись между собой мелодическими элементами, обыч-

¹ На последний материал были составлены, например, «Детская музыкальная хрестоматия для фортепиано, составленная из песен, легко преподаваемых для начинающих, которые не могут брать саты». Автором этой хрестоматии, изданной в 1831 году, был А. И. Дюбок.

но не исключая тематического значения!

Еще большим значением, чем первоначальное место на фортепиано, в истории русского творчества получили «Русские песни в вариациях» — жанр, достигший самостоятельного значения уже в последние десятилетия XVIII века.

Русские композиторы замечательно форму вариаций как яркую народную инструментальную форму искусства, примененная при этом многие, весьма характерные для игры на гуслях, балалайке, скрипке и других народных инструментах. Эта связь с народным творчеством и с традициями народного инструментального исполнительства придает фортепианным вариациям конца XVIII и первой половины XIX столетия ярко выраженный национальный характер.

Наивысшей особенностью раннего русского инструментального искусства являются формы, по которым в его формировании значительно меньшую роль сыграли традиции академического клавиризма.

Посвященное началу творческой работы принципа жизни на фортепиано, который неразрывно связан со стилем русского фортепианного искусства. Этому отчасти объясняется то, что в конечном развитии русского пианизма с конца XVIII столетия клавиризм не занял большого места. Русские музыканты предпочли альтернативу, как инструмент, более отвечающий их вкусам, а затем и особый тип инструмента — фортепиано, что было, несомненно, связано со стремлением к чужестранности и выразительности звучания.

Весь в произведениях 80-х годов XVIII века (вариации Гусевского и Карамзина) и встречаются отдельные эпизоды, посвященные кругу западноевропейского плавянского стиля, но уже в 90-х годах русские композиторы связывают вариационную разработку песни с использованием чисто фортепианных звучаний.

Приемы вариационной в этот период еще не отличаются зрелостью и были довольно примитивны по фактуре. Тематическую разработку заменяла использование определенных мелодических и ритмических формул, последовательно про-

водимых в каждой вариации. Вариационная, как правило, одна из двух составных частей музыкального рисунка (мелодическая или базовая партия). Другая же оставалась неизменной. Без всяких изменений оставалось и тематическое построение темы.

При всей открытости этих первых творческих опытов, о них уже заметен стремление композиторов к личному выражению своих песен; хотя имбирь фигуральных приемов и не всегда выходила в прямой зависимости от темы, отдельные различия подчеркивались основным содержанием — настроению самой песни.

Примером такого типа произведений является вариация анонимного автора на тему «По всей деревне Катенька», начатая в «Карманной книжке для любителей музыки» на 1796 г., включенная в название в выразительном характере самой песни. Эта книга прежде всего единственная достигшая до нас фортепианные вариации И. Хандошкова на тему «Виды ль и ля (сильную), начатая в «Карманной книжке для любителей музыки» на 1796 г. В этих вариациях постепенно ускорилась и нарастающая в своей энергии движение удачно сочетается с веселых и шутливым складом характерной песни.

К образцам русского фортепианного стиля конца XVIII — начала XIX столетия можно отнести и начатые в 1810 году вариации одного композитора и пианиста А. Жукина на песню «Как на дубочке два голубчика». Прозвучавшая прелесть автору удалось передать эстетический, плавный характер этой песни. Вариации основаны тему, он придает ей в 1-й, 4-й и финальной 5-й вариациях более глубокой и податливый рисунок; 2-й вариация удачно выделяется среди остальных своим тропическим движением. Мелодия искусно выстроена автором; 3-я вариация, где тема проходит на фоне фигурации в партии левой руки.

* В некоторых музыкальных изданиях incorrectly указанной приписывается С. М. Дубовикову. Это, однако, не подтверждается ни одним из известных нам источников: ноты икон, никаких упоминаний о выходе в свет «Карманной книжки для любителей музыки» на 1796 году («СНБ», Вспомогательные материалы, кн. 13, стр. 286б, 281б), в которых уже автор указан не иначе, как С. М. Дубовиков. Музыкальная литература также не дает оснований считать Дубовиковом как о композиторе, создавшем фортепианную музыку.

* Примером подобных произведений является начатая в СНБ в 1833 году «Mélange de plusieurs chansons nationales russes, arrangées pour le piano-forte à 4 mains» И. Чернышова.

Этимчасово этих рапидов сохранил весьма велико, так как они положили начало дальнейшей разработке вариационного жанра и связанным с ним проблем формирования стили русской фортепианной музыки первой половины XIX века.

В первой четверти XIX столетия произведения вариационной формы достигают значительное развитие. Разнообразие используемый для этой цели песенный репертуар, обогащаются приемами художественной выразительности, более разнообразным становится фортепианное письмо.

Вариации, написанные в эти годы, наглядно показывают быстрое развитие русского фортепианного искусства. Эта тенденция достигла степени тесной связи с идеями крепостного музыканта М. И. Гурильева.

Несомненно найденные стили произведения М. Гурильева, помещенные в данную сборку, составляют лишь небольшую часть его мало исследованного творческого наследия. Однако связь теснее даже с этими произведениями создавая невозможно говорить о творчестве М. Гурильева, как о значительном явлении в русской фортепианной музыке начала XIX века.

М. Гурильев обладал яркой, своеобразной творческой индивидуальностью и незаурядным жеманническим мастерством. Продолжателем традиций русской инструментальной музыки XVIII века, Гурильев еще пользуется вариационную технику сложившейся предшественников, применяет гаммообразные пассажи, ломаные трезвучия, последовательные трезвученные

выхождения аккорда в дуолях и триолях и другие характерные приемы классицизма. Наряду с этим у него уже встречаются в простейшей образуются фигурирующие вариационными тематическими материалами (например, «Возвращение темной пачки» в «Коллекции вариаций» в третьей вариации «То тепло, что пробит» (см. стр. 7).

Можно сказать, что в творческом наследии М. Гурильева — стремление к единству формы, к объединению вариаций в произведение, подчиненное единой мысли, своеобразному художественному образу. В его вариационных циклах господствуют вариаций общими элементами большой кодой — своеобразным эпизодом, присущим всему сочинению аналогичный и монументальный характер¹. Иногда это развернутое факельное построение, несущее в себе элементы тематической разработки (например, кода из вариаций «Что девушка сделала», написанных в сборке А. Н. Дроздова «Русские старинные фортепианные музыка»). В других случаях встречается, наоборот, краткие и легко запоминающиеся с яркими динамическими и темповыми контрастами, как например, кода из вариаций «Ах, что за ты, голубчик, неужел слепой?» (Прим. 7):

¹ В некоторых вариациях XVIII века кодой служат одна тема, например вариация «У дородного доброго помещика» В. Ф. Гурьевского (печатание в сборке А. Н. Дроздова «Русские старинные фортепианные музыка», М. 1946). Возможно, что это явление связано с симметричной формой.

Presto

Ver. 11 *f*

Adagio

Tempo I

В некоторых произведениях колой ему
жит небольшая заключительная кидон-
ция импрессионистического типа, как в за-
пяцких «Сказку, руски прилетели»:

8

Andante Larghetto



Allegretto



Талантливо композитора и творческого переосмыслителя традиционной формы вариаций особенно заметны в ранних «12 терцов, что любил» (1837). В этой пьесе терцовой и созданием крупного сочинения концертного жанра, находившее свое выражение в Капелле некоторым элементом формы фортепианного концерта. После финальной вариации и не большого как бы оркестрового tutti с оставшейся на клавишном инструменте последует большая развернутая каденция, придающая всему сочинению широты, величия и драматический характер. Нравился с большим уважением, она позволяет pianissimo-кантилине широко показать свои виртуозные возможности (см. стр. 6). Обращает на себя внимание авторская режисжа «Senza cadenza», направляющая процесс любви, мимический быт, восторженной женственности соответствующей каденции-каптрикации.

Подлинно прозе классического фортепианного концерта и особенно вариаций с традиционной формой и последующим «оркестровым» заключением.

Другой пример обогащения вариационной формы может служить помещенная в сборнике «Русские песни с вариациями» Л. Гурляева. Не останавливаясь на анализе этого сочинения, укажем только, что по существу здесь вариационная форма перерастает в форму фантанга. Стремясь к усилению рока чопы, к максимизации ее выразительности средствами, композитор включает в последнюю вариацию две новые темы гласного характера, соединяя их эпизодами, напоминающими разработку в сонатном аллегро. Выделяется также обобщенные

расширенные ритмические вариации часто встречаются в русской фортепианной музыке у Глазунова, Мясоева, Глазунова и других композиторов.

Не менее значительную роль в формировании русского фортепианного жанра этого периода сыграли творчество другого талантливого музыканта, выходца из крестьян — Давида Кашина. Так же, как в Гурляеве, это подлинно народный композитор, познавший музыку своего народа, родной страны всю жизнь, иная его привилегия в творческом внедрении песенной тематики в фортепианную музыку. Русские песни с вариациями явились основой почти в его фортепианном творчестве¹.

Первые наработки Кашина были опубликованы в двенадцати тетрадях «Журнала отечественной музыки»², издававшегося им с 1896-1899 годов. Впоследствии, уже в 20-х годах, Кашин публикует свои вариации отдельными выпусками, посвященными паванию «Собрание народных песен для фортепиано с новыми вариациями и без слов». Колличес-

¹ Из наших материалов до нас вариации Кашина в основном время были изданы: Франкельман и др. «История русской музыки в источниках образцов» под ред. С. Л. Шуберга, т. II, М., 1949. Совершенно очевидно, что этой публикацией предоставлено для ознакомления с фортепианным творчеством композитора.

² Принято считать, что «Журнал отечественной музыки» основан на инициативу (под редакцией) издателя Кашина в течение 1896-1897 гг. Однако, как видно из опубликованных отчетных сведений, это издание было издано впервые в 1890 г. и издательство не শেষ, в двадцать четвертой серии (см. «Московские ведомости», 1890, № 34, стр. 607).

ство этих тетрадей пока не удалось установить.

Из фортепианных вариаций, написанных Капизинга в самом начале XIX века, мы помним две: «Ах, если моя воля, свая поэма моя» (1809) и «Во саду ли, в огороде».

В этих вариациях явно заметно стремление автора передать средствами фортепиано характер песни. Такое отношение к использованию фортепиано не случайно в творчестве крупнейшего музыканта; оно было органически связано с его эстетическими взглядами и с созданными им оригинальными, замечательными фортепианными стилями.

Об этом писал в сам композитор при печати последних тетрадей «Журнала отечественной музыки»: «Надатель все возможное приложил старание для выбора сих песен... в особенном его стараньи было, не приближая ничтожного, сохранить мелодию народных чужих превосходных песен...»¹.

Вариации Капизина, в гораздо большей степени, чем это место у композиторов XVIII века, соответствуют содержанию и характеру соответствующих песен; автору нередко удается, беря за основу тему, подчеркнуть различные стороны и характерные черты народной песни. Тут, несомненно, сказались характерные черты, общие для русского музыкального искусства начала XIX столетия. Как и в вокальном искусстве, в инструментальной музыке ставилась задача образной и художественных образах являть чувства и глубину душевного переживания.

«Нет — знает чувствовать, выражать или рисовать человека душой своей посредством голоса. Хороший певец, певец

¹ Нужно отметить, что эта задача не всегда удавалась Капизину, но это все устремил стараниями, в частности В. Ф. Олешинский.

в чувствах, никогда не может жаловаться на недостаток голоса; от него требуется не голос, но образное чувство, чуждый тому, что пост ош», писал литератор М. Макаров в вышедшей в 1809 году книге «Русское национальное искусство».

Эта тенденция, особенно ярко воплощенная в вокальном искусстве, была перенесена и в область инструментальной музыки, оказав влияние и на творческие вариации песенного материала в сочинениях Капизина. Так же как и Л. Гурьев, Капизин стремился к единству вариационного цикла, достигая этого, однако, другими путями. Если у Гурьева, как мы указывали, форма обещалась малым образом за счет раздробленности основной вариации, а само содержание цикла мало чем отличалось от традиций, унаследованных в XVIII веке, то для вариационного цикла Капизина поэзия являлась связующим эстетическим началом, то есть переход от четко разделенных между собой вариационных номеров к непрерывности музыкального повествования. Примечательно, что в песне «Во саду ли, в огороде» композитором не выставлена ни одна вариация. Посильнее каждой новой вариацией ставятся лишь темповые обозначения.

Оставшаяся неизменной тональность песни и ставившаяся от обаяния в XVIII веке контрастных вариаций в одностепенных тональностях, Капизин достигал разнообразия чередованием различных по настроению эпизодов речитатива переходя от медленных, медленных вариаций к быстрым и стремительным.

Обычной для XVIII века двойственности, то есть подчиненности каждой вариации какой-либо одной тематической фигуре, Капизин противопоставляет свободное развитие мелодии, не связанное с какою-либо одной первоначальной тематической фигурой, как, например:

РУССКАЯ ПЕСНЯ „ВОДЬ РЕЧКИ, ДОВДЕ МОСТУ“ (7-я ВАРИАЦИЯ)

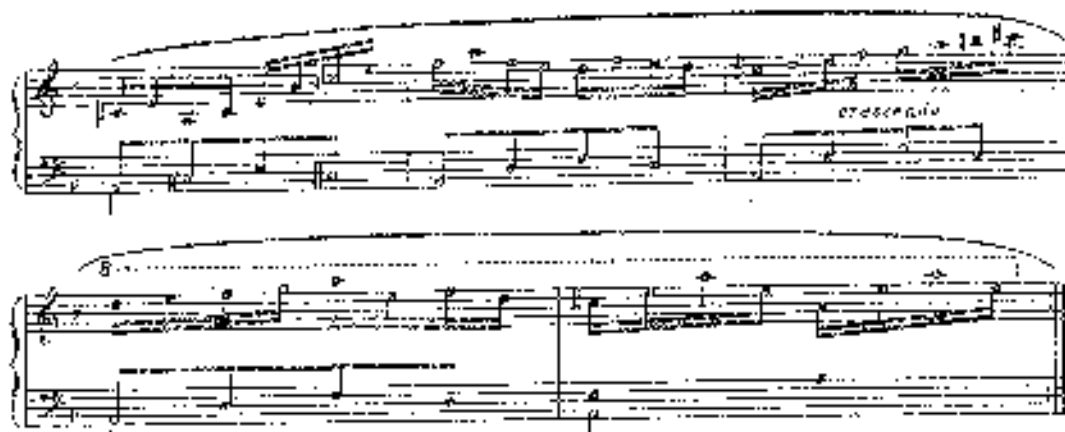
Полтерризмально-высокивательных свойств мелодии достигается Кашкину путем использования дилемматских эффектов, соответствующих заводу песни. Если все предшествующие поэты не прибегали к

дилемматским ублаживаниям, то в вариациях Кашкина мы встречаем типично выделанные, ярко контрастирующие дилемматские нюансы.

РУССКАЯ ПЕСНЯ „ВОЗЛЕ РЕЧКИ, ВОЗЛЕ МОСТУ“ (С. А. ВАРНАБЕНЯ)

Сantabile

15



Заметно отличается от манеры письма авторов XVIII века и фортепианный стиль Кашкина. Его изложения отличаются блестящими пассажами, широким применением тяжелых двойных нот и столь типичными для его стиля массивными многозвучными аккордами в гармонических фигурациях, выдержанными на одном.

Смысл использования виртуозных средств фортепианной техники у Кашкина не случаен. Сочиняя вариации, композитор не ограничивал себя только лишь педагогическими целями, но имел в виду и концертную практику. Творчески устроившись в Кашкине, как композитора, тем же считались с его исполнительской деятельностью. Он был одним из первых русских концертующих пианистов и часто исполнял в своих концертах собственные обработки народных песен с «адаптированным» хором и большим оркестром. К сожалению, известны лишь названия этих произведений, сама же обработка до нас не дошла. Концертный характер этих Кашкина ясно выразил, однако, и в публикуемых здесь вариациях. Особенно примечательно для его вариаций удивительное к концу галопное, приводящее к эффектным виртуозным финалам. В этих изобретениях для него привнесло по трудности и виртуозной изобретительности созданиях — несомненное предвосхищение будущих концертных финалов на фортепиано.

Таким образом интересна в фактуре вариаций Кашкина — передача на фортепиано звуковка различных инструментов. Разрабатывая в вариациях приемы, имитирующие звуковку балалайки, домры, гармоники и т. д., Кашкин подчас достигает чрезвычайной яркости по образности и колориту эффектов (см. стр. 68).

Свободным выбором при выборе тем для исполнения фортепианных вариаций у русских композиторов конца XVIII и первых десятилетий XIX века пользовались песни лирического склада, доминирующие в демократических слоях народного искусства. Будучи из этих слоев приближали композиторов своей простотой, записанностью и трогательностью.

Именно в эти годы быстро развивались народные танцы, как «Среды дьявола ревайт», «Чем тебя я огорчила», «Иль куда на о чем в свете тужить», «Видят меня в народе» и др. Часто они исполнялись какой-либо известной известной певицей. Так, например, песня «Чем тебя я огорчила» пела сама хозяйка песни «Ах! На гарке, на гарке», выполнявшая гитарно-рыбий.

Из этих народных песен существовало множество вариаций, сочиненных различными композиторами. Яркая, выразительная и богатая динамическими контрастами песня «Видят меня в народе» послужила, например, основой для сочиненной вариации Л. Гурьева (1814), А. Иванова, К. Гайда (примерно эти же годы), А. Александрова, А. Даромыжского (середина 30-х годов XIX века) и других композиторов.

Составляя эти вариации, композиторы стремились увековечить индивидуальность особенностей письма каждого автора, а также опирались вступившие в разрыв с русским вариационным стилем начала XIX века. С этой точки зрения большой интерес представляют изложенные нами в сборнике вариации на тему «Видят меня в народе» А. Иванова. По характеру они близки многим программно-патристическим произведениям композиторов того времени.

В вариациях Иванова интересно проследить, как простая, охрипшая в наши дни и порою септисентиментальная тема мелодия приобретает героический и в то же время скорбный характер. Необычной трактовке песни соответствует выбор тональности. Вместо соль мажора, в котором излагалась пьеса в различных сборниках, композитор выбирает более глубокий и унылый по колориту фа минор — торжественность, редко являвшуюся в то время в вариациях для фортепиано.

С первого же проведения темы пьеса приобретает характер медленного и плавного шествия. Эта интригующая особенно ярко выявляется во второй вариации, которая своими резкими контрастами напоминает о сохранившемся образе из сонаты соп. 26 Бетховена. Скорбный, элегический характер вариации сокращен как протаженики всего цикла, написанного как бы в память павших героев Отечественной войны 1812 года.

Автор вариаций творчески переработал саму тему пьесы, подчинив все производное одной идее, одному настроению, близкому по характеру к элегическим миниатюрам Глинка и его современников.

Иной характер имеют вариации на эту же тему, сочиненные известным русским гитаристом С. Аксеновым¹. Кудрявцевский дирижер из Блужа аккомпанирует стремления к созданию срагивающего, соответствующего фортепианного произведения на основе глубокой творческой переработки пьесы. Автор ограничивается более простой ведкой переложения пьесы, добавив к тому, чтобы эта обработка хорошо звучала и была достаточно интересной и разнообразной по фактуре. Поскольку традиционные темы вирражировали своим предшественникам, С. Аксенов в то же время превосходит их мастерством применения разнообразных фортепианных звучностей и попыткой внести в вариацию элементы жанрового разнообразия (см., например, 3-ю вариацию).

Говоря о вариациях этого периода истории русского плясания, следует отметить, что композиторы первой половины XIX века часто выбирали в качестве тем

для вариаций пелушко и выразительные украинские народные пьесы. Одним из образцов таких сочинений могут служить вариации на популярную пьесу «Не ходи, Гришу, по вечернему» А. Лозоуба², помещенные в этом сборнике. Так же, как во многих баронадских сочинениях русских композиторов начала XIX века, элемент характера пьесы здесь достигается подчеркнутым динамическим контрастированием, последовательно проводимым автором в каждой вариации. Это стремление к углублению эмоциональных сторон пьесы сочетается с большой изобретательностью в выборе разнообразных и разнохарактерных средств фортепианного изложения.

В числе этих вариационных форм встречается сочинение, написанное на тему русских 7 украинских народных плясок. В таких произведениях, как и в переложениях и вариациях на народные песни, явно проявляются национальные черты русского фортепианного искусства.

К разным образам таких пьес относятся «Казачок» ашвинского автора, опубликованный в 1798 году Герценом в «Казачьей книге для любителей музыки». На эту же тему в более поздние годы написана и фортепианная пьеса Даргомыжского.

Среди многочисленных произведений, связанных с неподными танцевальными ритмами, особенно примечательны следующие и весьма «хрустовые» «Каварийская» Д. Фильда и «Русский танец» («Каварийские») Л. Гурилева, опубликованные в данном сборнике.

Обе сочинения написаны в вариационной форме. По масштабам и средствам интимистического изложения «Каварийская» Гурилева скромнее пьесы Фильда. Однако «фортепианная инструменталка» Гурилева не менее удачно, чем у Фильда, передает национальный характер русской пляски с ее чародейно-инструментальными напористыми.

Названными композициями отнюдь не исчерпываются эпоха русских музыкантов конце XVIII и начале XIX века, работавших в области создания фортепианной транскрипции народной песни. К этому периоду относятся довольно большая группа композиторов-любителей, выступивших в свет светлого серию обра-

¹ Пьесы этого в сборнике вариации являются его собственными, написанными им, фортепианными сочинениями С. Аксенова, Видюка, а также переписаны из рукописей, что не исключает возможности существования музыкальных этой эпохи, особенно владениями различными инструментами.

² На эту же тему были сочинены вариации Д. Даргомыжского.

боток. Среди этих авторов в первую очередь следует назвать А. Рубина, А. Пашковского, П. Никитина, А. Стукка. К сожалению, большая часть их произведений пока не найдена, и поэтому об их сочинениях мы черпаем из разрозненных каталогов и газетных объявлений.

Многие ценных и вполне не утративших своего художественного значения обработок русских песен было сделано также в домашней обстановке исследователями, жившими и работавшими в России. Богатая и высоко развитая русская песенная культура на многих из них оказала большое влияние. Русские песни дали много ценнейших материалов для их фортепианного творения. Среди этих композиторов, сочинивших которых относятся к концу XVIII — началу XIX века, можно назвать В. Пальшину, Д. Филдса, И. Гейсера, Ф. Дробинца, московских «клавикорды» учителя — Д. Шереметьева, Ф. Неринда и многих других. Им было сделано немало отдельных обработок, вельфоватинских успехов среди любителей музыки (например, известные вариации Пальшину на песню «Как у нашего широкого двора») ¹.

В данной сборнике мы помещаем вариации И. Пруса на песню «Ты годи, моя корошушка, домой». Это произведение талантливого музыканта и одного из первых педагогов нашей страны, сделавшего с большим искусством, сохранил в до наших времен предельно педагогическое значение.

Периодом наиболее быстрого распространения и популярности у любителей музыки формой сочинения для фортепиано. Если в конце XVIII и в первые десятилетия XIX века можно на социальном уровне еще отличать некоторую активность приема внедрения, то вместе с неуклонным творчеством она постепенно выростала и требовала к художественному уровню этого типа произведений.

С этой точки зрения, несомненно представляется исключение в каталогике выказывался И. Сметерев в его «Ручной музыкальной книге», издаваемой в 1837 году. Давая характеристику вариан-

там, как определенной формы музыкального произведения, Сметерев писал: «... как бы разнообразны бы были вариации, сочинитель должен стараться, чтобы в них все же проявлялась существенно основная мысль темы, и чтобы каждая из вариаций, пося на себя отпочаток темы, прибавляла внешне разнообразия ее содержанию. Если слоготы иметь вариации механически, не заставляя воображение придумать в этом каком-либо участие. Прибавление к теме новых трюков, прищипок, танцев, октав, приспевки к ней характера Адажио, темпа Польского, марша, могут служить музыканту, имевшему некоему виду и обладателю небольшой библиотеки книг, удобным материалом для упражнения в различных отрывках темы. И конечно, весьма многие упражняются этим легким способом, хотя их сочинения поощряют большому количеству времени и затрат».

Необходимое развитие жанра фортепианных вариаций связано существенное значение на фортепианную педагогику в России начал четверти XIX столетия. Так же как и переложения русских песен на фортепиано, песни с вариациями, занимая ведущую место в репертуаре учащихся, играли большую роль в их музыкально-эстетическом воспитании и технической подготовке.

Уже в конце XVIII века, в начальный период формирования русской фортепианной педагогики, появляется особый вид педагогическо-инструктивных вариаций на определенном явлении. Образцы такого типа сочинений можно видеть в известном Гербстбергом в «Жаренной книге для любителей музыки на 1793 году» вариации на песню «Ури дугнушко» с их чисто объективной фактурой и большим количеством вариаций.

Различные типы жанра в педагогической литературе можно проследить при ознакомлении с содержанием многочисленных новых тетрадей любителей музыки.

Большинство вариаций, выходящих из печати, представляло серьезную трудность для учащихся. Поэтому под-

¹ Заслуживает внимания творчество Федора Никитина. Перника издается с первой десятилетия XIX века в книге «Курсы для фортепиано» (там, как это можно видеть, «Русской песенкой»). Составитель из бывшего крепостного обработок русских и украинских песен.

² А. И. Мусслевский в книге «Русская фортепианная музыка» рассуждает так об этом как о сущности, определяющей уровень деятельности техники того времени. Основополагающее утверждение о том, что образцы данного жанра в сочинениях Гербстберга, в частности в книге И. Пальшина и др.

гоги вынуждены были делать обличительные предложения этих писателей сочинять легкая вариация и основе которых лежат наиболее употребительные технические обороты.

Часть одна и та же песня использована

здесь как материал для обучения на разных стадиях развития учащегося. Так, например, в одной из этих тетрадей встречается песня «При дождикоме стояла», изложенная в двух различных по трудности вариантах:

The image displays a musical score for the piece "При дождикоме стояла". It is presented in two variants, labeled "Var. 1" and "Var. 2". Each variant is shown as a piano accompaniment with a treble and bass staff. The score is divided into six systems. The first system is the beginning of the piece. The second system is labeled "Var. 1". The third system continues the first variant. The fourth system is labeled "Var. 2". The fifth system continues the second variant. The sixth system shows two endings, numbered 1 and 2.

Thema

12 Andante

The first system of the 'Thema' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the 'Thema' section with two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff continues the accompaniment with quarter notes.

Var. 1

The first system of 'Var. 1' consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, all under a single slur. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system of 'Var. 1' consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests under a slur. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes.

The third system of 'Var. 1' consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests under a slur. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes.

Var. 2

The first system of 'Var. 2' consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, all under a single slur. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system of 'Var. 2' consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests under a slur. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes.

Var. 3 :

Вариации часто являются собою вступы и украшения и по своему техническому строению мало чем отличаются от инструментальных пьес, рассчитанных на начальное обучение. Характерная для этого времени перестройка таких пьес — большое число вариаций, обусловливаемых педагогическими задачами, стремлением

последовательно от одного произведения перейти к другому, к выполнению все более сложных технических задач.

Отличный характер некоторых вариаций можно проследить на примере «Казачки с вариациями» (приводим начальные такты нескольких вариаций):

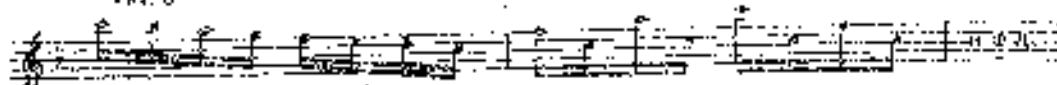
18 [Тема]

Var. 3

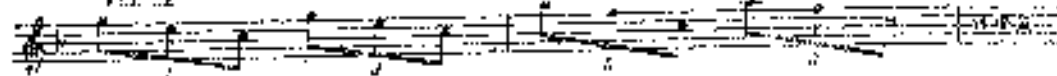
Var. 4

Var. 5

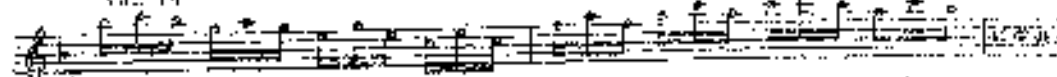
Var. 9



Var. 11



Var. 14



Особое развитие инструкторно-педагогическое значение получили, начиная с 30-х годов XIX века. Композиторам, состоявшим в различных учебных особей и кабинетах-педагогами создаются многократные варианты подобающе рода для широчайших слоев трудящихся и тысячелетних бедняков. Если в начале века в выходящих «Школах игры на фортепиано» такие вариации встречались в незначительном количестве, то в 50-х годах выходит пособия, некоторые из которых преимущественно состоят из произведений вариационной формы. Такими, например, «Школа игры на фортепиано» известных истербургских музыкантов Ф. Дробини и С. Гунки, вышедшая в 1839 году.

В качестве образца вариаций педагогический тип в 2-м выпуске сборника помещены вариации А. Гурьева на тему «Бради, моя преле», сделанные в 1836 году.

* * *

Высшим достижением русской фортепиальной музыки первой половины XIX столетия является творчество М. И. Глинки. Многочисленные фортепиальные варианты гениальности композитора представляют собой монумент в развитии этого жанра в русском музыкальном искусстве. В произведениях Глинки полно и равномерно раскрываются черты фортепианного стиля Глинки. В них воплощается этот творческий талант, воплощается не представляя предшествующего периода развития русского пианизма.

По этому поводу академик Асафьев справедливо писал, что «каждое новое мастерство Глинки в области вариаций, в их разнообразном претворении, было бы немалозначительно без долгой подготовительной работы над материалом в дан-

ном направлении, проработанной уже несколькими поколениями русских музыкантов»¹.

Используя опыт своих предшественников и современников, Глинка обогатила этот жанр новыми художественными качествами, чрезвычайно расширила само представление о форме и содержании такого типа произведений, показала, насколько многообразными могут быть при этом творческие видения композитора. Черты этого в вариационном стиле Глинки относятся, в частности, к разнообразию жанрового характера, придаваемое им судейским вариациями.

Еще одна особенность вариационной формы Глинки заключается в том, что в ее произведениях большого объема фортепиальной сочинений было мало известно. Между тем именно вариации дают наиболее ясное представление о той острой роли, которую сыграло это фортепиальное творчество в развитии русского пианизма. Вариации Глинки являются также интереснейшим материалом для ознакомления с различными этапами формирования фортепиального стиля этого композитора, так как этому жанру он уделял внимание на протяжении всего своего творческого пути.

Глинка чрезвычайно расширил круг тем для своих вариаций. Наряду с русскими песнями и песнями других народов он интересовался для этой цели партидами и любимыми слушателями темами из опер Беллини, Клементи, Доницетти. Свободно варьируя темы, подхватывая развитие своего творческого замысла, он далеко ушел от традиции написание портретных тематического материала, придавая некоторую оригинальность мно-

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка, М.—Л., 1940, стр. 132.

гих талантом выразителя русских композиционных форм. Яркая контрастность, разнообразие гармонизации, обобщающей тему каждой раз новыми американскими выразительными средствами. Подчеркнута тенденция выразить единую композиционную задачу раскрытия художественной идеи произведения в целом, — все это превращает вариации Глядки в своеобразные эталонные типы, качественно более высокого по художественному уровню, чем у его предшественников.

Значительно более разнообразны и совершенны в чисто классическом отношении, использованные Глядкой. Это «бартерная» инструментальная пьеса с большим мастерством и тонким доминантно-звуковым строем.

Широко применяет пьеснику тонкую, округлую мелодическую линию изобразительными «бегущими» фигурами, умело пользуясь репертовыми эффектами и средствами подражательной полифонии. Глядка создает четкой и яркой художественный образ произведения. Во всех его вариациях, разнообразных по характеру и настроению, чувствуется присутствие его творческому стилю ясность, чистота, простота и ясность воплощения художественного замысла.

Формальные произведения Глядки, и особенно его вариации, дали мощный толчок дальнейшему развитию русского пьесничества, послужили образцом для создания многих замечательных вариационных форм, инструментальных транскрипций и фантазий.

Как уже было сказано, фантасия на произведения Глядки в настоящее время не включена. Однако, характеризуя состояние фортепианного творчества в России первой половины XIX века и публикуя ряд произведений, отсылая к этому предмету, необходимо было сослаться, хотя бы в нескольких словах, на значение творчества Глядки в формировании русского фортепианного стиля.

Несомненно, важнейшее и обобщающее произведения советского великого композитора классической музыкальной школы несет на себе печать влияния великого мастера. Это влияние чувствуется и в сплывающих, написанных в более поздние годы. Такими, например, вариация А. Дюбюка на песни «Вдоль по улице метелка метет». Это

наибольшее произведение с лаконичной и продуктивной в виде врод того пассажа, просто колокольной пастельной темой, двумя вариациями и четкой темой в пьесе автора в вариационной форме с плавной, безукорной в Глядке. Здесь замечен строгий отбор среднего выразительности, ясности формы, контрастность в разработке темы, прозрачность фактурного рисунка, стиль свойственный творцам вариаций Глядки.

Замечая на протяжении пьесы, так же как и вальсового характера пьесы четкой формы, замечали чрезвычайно большое место и русской фортепианной литературе конца XVIII и первой половины XIX века. Параллельно с этим на ранней стадии музыкального искусства появлялись, однако, и первые произведения крупной формы — сонаты, концерты, сонды, фантасии.

Трудность исследования этой, пока еще мало изученной области русского искусства объясняется тем, что большинство этих сочинений, к сожалению, не было издано и существовало лишь в рукописях. До сих пор не удалено, например, обнаружить целого ряда произведений, в которых имеются различные сведения в периодической печати и других литературных документах того времени.

К таким из известных нам сочинений относятся некоторые сонаты и концерт Бартоломеевского, концерт с тремя сонатами Кашкина, фантасия и концерт Жданова, а также произведения более позднего периода: соната И. Ласковского, концерт М. Шувалова, концерт-фантазия П. Кашкина и др.

Те немногие произведения крупной формы, принадлежащие к рассматриваемому периоду русской фортепианной музыки, которыми мы в настоящее время располагаем, являются все же достаточно убедительным свидетельством большой профессиональной культуры и мастерства русских композиторов.

Важно при этом отметить, что творческий стиль в области сочинения произведений конкретной формы сходен не столько к различным подражательным образцам западноевропейской классической музыки,

уже в творчестве русских фортепианных сонатах можно увидеть стремление к экспозициям и национальной музыкальной тематике.

В меньшей степени эта тенденция заметна в вальсовых как сонатах Бартоломеевского, хотя ряд его тем и близок по сти-

ему стремление к форме народных песен¹. Гораздо более отчетливо сказывается русский национальный характер в сонатах, относящихся к началу XIX века, некоторые из которых строятся на фольклорном материале. Этим увеличивает здесь возможность их популярности среди русских любителей музыки. Образцом такой сонаты может служить «Соната из русских песен» И. Пранг. Если считать предположить, что на парадной танцевке была исполрена и концертны Кашина и Жданова.

Значительный интерес для исследования сонатного стиля русских композиторов этой эпохи представляет помещенная в сборнике соната, вступит китарой, по нашему времени, является И. Гурдиев.

В отличие от большинства сонат заднеэвразийских композиторов того времени, в типичном для сонатного аллегро подожернутым инструментальным началом, Гурдиев строит первую часть сонаты на мелодическом, теплом материале: теплые, лирические мелодии извещают в заключительной партии характерную своей близостью к русским бытовым романсам. Подобные же сонатные обороты встречаются также у Глики в некоторых его фортепианных сонатах (например, в *Фюге ля-мажор*).

С большим мастерством изрисана Гурдиевым разработка первой части этого произведения, отличающаяся от многих сонат того времени необычным размером и смелыми тональными переходами. Здесь сказывается в полной мере мастерство композитора, его стремление к усложнению роли танцевальной разработки в сонатном аллегро и к музыкальной форме кружого масштаба.

Во второй части, менее оригинальной и написанной в итальяно-европейском классическом стиле, интересна вступительная каденция, связывающая *Andante* с финалом — характерная деталь для творческой манеры Гурдиева.

Особенно ярко национальный характер сонаты выражает в финале, написанном в форме вальса на танцевальную тему «Виду ли я на реченьку». В этой части обращает на себя внимание виртуозность фортепианного письма и разнообразие

приемов варьирования. Так же как и в других произведениях Гурдиева, фортепианное изложение изобилует здесь приемами и оборотами, типичными для танцевальной игры на народных инструментах.

Этот сонатный цикл является первым доказательством того, что образцы русской фортепианной сонаты, в которой народный мелос служит основой творческого замысла композитора.

Исключительно народным танцевальным и песенным мелодиям в финальных построениях сонат и, особенно, концертов стало в дальнейшем одной из характерных признаков традиций в русском фортепианном творчестве (исключая хотя бы концерты Чайковского), начало которой было положено Л. Гурдиевым.

Помещенная во 2-м выпуске сборника соната выдающегося русского композитора А. Алябьева отражает усилившуюся в русской фортепианной музыке 30-х годов XIX столетия тенденцию к использованию песни и романса как материала для создания фортепианных произведений.

Мелкая лиричность, простота и градивость переживания, элегичность, нежность звучания — эти черты в 30-х годах отсылаются клавирному стилю не только в произведениях мелкой формы (ноктурны, вальсы, марши и т. д.), но и в сонатах в различных.

Тяжело лежит соната Алябьева с ее непрерывным мелодическим повествованием, «внушающей» фактурой и подчиненным виртуозному элементу мелодическому, напевному началу.

В этом сонатном цикле ярко проявляется тонкое гармоническое чувство автора и его мастерство в области формы (свободный, смелый модуляционный прием, особенно элемент разработки в экспозиции, сонатный прототип самой разработки и т. д.).

Фортепианный стиль Алябьева далеко здесь от виртуозных изысканий, присущих творцам русских современников и западноевропейских композиторов. Певучесть и изысканно приладженное и своеобразные массажи, легко укладывающиеся под пальцы пианиста, виртуозная музыкальная манера, не отяжеленная производными аккордами, — все это приближает стиль Алябьева к стилю Глики.

Другим образцом сонатной формы, характеризующим русскую фортепианную музыку первой половины XIX столетия,

¹ Подобно выше обозначенной и помещенная в сборнике соната Бертинского *Соната соль мажор* не является в этом отношении исключительной.

является соната соч. 12 И. Гейшты (см. 2-й выпуск сборника)¹.

Талантливый пианист и композитор, «квинтисный образователь вкуса москвояской публики», как его называли современники, Гейшта был одним из первых в России музыкантов-просветителей. Борясь за приобщение русских любителей музыки ко всему идейно-ценному и прогрессивному в мировом музыкальном искусстве, Гейшта-исполнитель был деятельным проявлением творчества своего любимого композитора Бетховена и сознательный друг и западноевропейских классиков, Галопелле и Вебера и тирарков являюмство с музыкой Вебера и Шуберта в известной мере сходясь на фортепианном творчестве Гейшты, в частности на его сонатах, написанных с большим профессиональным мастерством.

Соната соч. 12 Гейшты обращает на себя внимание художественностью формы. Наиболее интересна ее первая часть с выразительными, лаконичными, волевыми темами и яркой разработкой. Лирические, залушские мелодии, сплывшая уравновешенность музыки второй части особенно типичны для творчества Гейшты. Эту свойственную стилю композитора простоту и безжесткость отмечал Шуман, как известно, также повлиявший его сонаты.

Противоположных маршальных эффектов, бессмысленного нагромождения трудностей, Гейшта огиаию использует звуковые возможности фортепиано; фактура его сонаты легка, но в то же время пианистична и удобна для исполнения.

Дилемма расширительной формой фортепианных пьес в русской музыке второй четверти XIX столетия являлось ранди. Имевшиеся в нашем репертуаре образцы такого рода сочинений, правда, не многочисленны и не дают полностью представления об этой стороне творчества русских композиторов². Однако и эти произведения чрезвычайно значительны для общей характеристики со-

стояния русской фортепианной культуры исследуемого периода.

Интересно, что для сочинения пьес в форме ранди, дающей большую возможность вариации тематического материала, часто использовались народнопесенные темы. Так, например, рандо на сонату И. Прача (относящейся к 1780 году) построено на народной теме плясового характера³. На рандо пьесно «Литъ красные дечечки» написаны вариации, аляско и рандо И. Чернышкова, издавшие в 20-х годах XIX века⁴. Несомненно связь с песенной тематикой имеют и «Новое рандо» П. Григорьева, публикуемое во 2-м выпуске сборника. Это произведение, конечно, предназначено для педагогической практики, представляет немалые трудности для исполнения и позволяет судить о пианистичности различных ятров техники органично связано композитором с чашовой и выразительной пьесой. Авторская ремарка — «*Allegretto castabile*», — определяет характер исполнения, подчеркивает, что танцевальная сторона игры не должна быть при этом самоцелью.

Для характеристики уровня пианистического мастерства русских музыкантов второй четверти XIX столетия весьма показательным примером может служить публицистическая пьеса Рандо А. Албьева⁵. Это сочинение, во всей вероятности, написанное около 20-х годов XIX века, относится к раннему периоду творчества композитора, когда он, по словам современника, чрезвычайно талантливо, особенно умелых фортепианной виртуозностью. В Рандо Албьева обращает на себя внимание трудность основного тематического приема, построенного на изощренном репетитивном образном движении. Примечательно, что основой сюжета этой пьесы подчеркивается при повторных произведениях существенным изменением. Подобное отступление от обычной формы рандо характерно не только для Албьева, но и для других русских композиторов, в частности для Вартнянского, у

¹ Сопоставляя музыкалы аналогичные с более ранней сонатой Гейшты ф-я-мажор, соч. 9, опубликованной в «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России» Л. Ватсоньме и П. Мурадевичем (Музыка, 1949). Эта соната с успехом исполнялась в педагогической практике.

² Среди многих их сочинений на нас привлекает этой формы можно назвать Рандо Д. Салтыкова, П. Прача и других композиторов.

³ Соната Прача опубликована в «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России» Л. Ватсоньме и В. Мурадевичем. Музыка, 1949.

⁴ Этоже пьесы этого произведения хранятся в библиотеке Московской государственной консерватории.

⁵ Если жесть с другим современником А. Албьева показаво во 2-м выпуске сборника.

которые встречаются приемы своеобразной трактовки этой формы. В целом это прошедшее следует рассматривать как один из первых этапов создания концертных военных пьес в русской фортепианной музыке.

□ □ □

Наряду с фортепианными маршами и маршевыми произведениями круглой формы, в русской пианистической литературе с самого начала его формирования большое место занимали и другие жанры, относящиеся к различным типам фортепианной музыки.

Говоря о пьесах маршевой формы, следует особо выделить произведения эпитетического, асимметричного характера. Расцвет этого типа жанра относится к эпохе Отечественной войны 1812 года, когда рост патристических настроений вызвал в жизни во всех областях русского искусства стремление отразить с художественных форм патристическую борьбу народа с наполеоновской армией, победу над врагом и доблесть проявленную защитниками отечества.

В фортепианной литературе эти темы нашли свое выражение в программных фантазиях и в целом серии маршей, посвященных различным событиям Отечественной войны¹.

В данной подборке помещены три образца таких патристических сочинений: «Триумфальный марш» Д. Састыкова, «Марш на взятие российскими войсками Полоцка» П. Делгорукова и «Печальный марш на трагедии тела Его Светлости покойного генерал-фельдмаршала князя Михаила Лароновича Голенкиина-Кутузова-Смоленского» К. Пача.

Во всех этих произведениях обречают на себя внимание стремления авторов придать фортепианному изложению специфические звучание дудового военного оркестра. Отсюда — аккордовая и октавная фактура с интерваловым средним диапазоном клавиатуры, нередомские «лиричные» аккорды в тесном диапазоне с «пустыми» соседними секциями, каденциями и трепками, имитирующими звучание военных труб, и другие специфические приемы.

Марши Састыкова и Делгорукова имеют торжественно-героический, победный характер, соответствующий событиям, в честь которых они были созданы. Если «Триумфальный марш» представляет собою обширную для такого типа жанра форму с обязательным *Trio* в качестве предпоследней части, то «Марш на взятие российскими войсками Полоцка» скорее приближается к типу пострепимой фантазии, иллюстрирующей картину жестоких боев при взятии и победе.

Первый раздел пьесы — героический марш, написанный в двухчастной форме, — как бы излагает о разгромившемся вражеском. После этой темы появляется медленный диатонический речитатив с авторской режарой: «Трубы, возглаголите победу», «Следующий за этим эпизод можно себе представлять, как звучащие трубы, призывающие к сбору войск. Эта музыка, шепотом настроенная на легкой, прозрачной задушевной, остроумно заложена унисонным движением двойных нот в ладных обеих рук. Ритм двоек на *6/8* и *3/4* такта, как бы приглушаемое далеким расстоянием, тихо обобщено выделит этот эпизод как момент разглаголюющего бия и предвещает радости вести по войскам.

После интермецки включается второй раздел пьесы — «Счастливый марш». Это марш, проникнутый радостным, бодрым настроением, написан в форе роondo. Сохраняя в основном характерные для военных маршей фактурные приемы, автор излагает его весьма изящно, умело применяя контрастные эффекты фортепианной звучности.

Особый интерес представляет третий эпизод роondo, где использована, по-видимому, свободная форма со словами, выделенными над основным текстом:

«Удво на время, право,
Глядела быть Максимилиан,
Ни да поб ли нам развиз -
Мы победил Удкно!»

Современное исполнение настроением характеризуется марш И. Пача. Это торжественная и печальная музыка, проникнутая чужестранной суровостью, соответствующая трагическому исходу при по-

¹ Многие из этих маршей приобрели большую популярность (например, Марш П. Делгорукова на смерть генерал-майора Куляшова, который мучил эту трагедию среди войск в 1812 г., написанный в начале XIX века).

² Школа Удкно — марш Франца, в 1812 году командовал 12-я армиями корпусом наполеоновской армии и был разбит в сражении при Лускау.

гребешки полководца. Контрастом сезону пострешнее служит только Угю, написанное в жанре и как бы погрязшее в светлой пытке каролингского тарья. В этой пьесе менее заметно оформление в имитации звуковой дужковой оркестры, хотя короткое «капитале» тридцати шорех и рожующие в бину трасти и забываются с приемами инструментонка гваритных марших военных оркестров. В основном же Трат пыжуются часто формативными принятиями эллижесия, часто построчонущие у западнородопитонка и русских композиторов того времени в Эли-ивелениях, близких этой пьесе по содержанию.

Как уже отмечалось, любовь русских музыкантов к паролной десте в значительной мере определяла путь развития инструментальной в частности формативной музыки в России конца XVIII — начала XIX столетия. Используя в своем творчестве народные мелодии, русская композиторная школа этим эстетическим вкусом и потребностям широкого круга любителей музыки.

Не меньшую роль в формативности русского патристического искусства сыграла и тавделальная музыка, послужившая основой для создания произведений, носивших ярко выраженный национальный характер.

Остановимся в связи с примечательными в эволюции образцами на некоторые особенности этого жанра.

Нарвннчательно твиль между танцевальной музыкой и ее использованием на клавишных инструментах была самой непосредственной: популярная танца являлась в виде тавделальных переделаний для двойного мушнрирования. Первые образцы таких триматвенных клавишных обработок относятся еще к середине XVIII века. Однако обычная танцевальная мелодия и музыка на клавире устанавливалась по образцу и лишь постепенно смещая традицию соприкосновения танцевальной мелодии к различным инструментам¹.

Известные советским музыковедом ранние фортепианные вариации чаще всего относятся, без сомнения, к по-

следним десятилетиям XVIII века. Наиболее интересные опыты в этом жанре принадлежали композиторам, владевшим профессиональной танцевкой и нередко достигавшим довольно высоких художественных результатов. Большинство же талантливых переделочных делались учениками музыки и любителями, которые прижизненно танца соображало своим занятием и умением. Иногда такие образцы свидетелемывозвали о попытках сыграния самодеятельных произведений, но чаще всего они представляли собою легкие имитации на клавира того или иного народного танца без каких-либо изменений музыкального материала. Имя автора произведения сообщалось лишь в редких случаях, обычно же эти танцы публиковались (или включались в рукописные тетради любителей музыки) анонимно.

Особенно быстрое распространение фортепианная литература такого рода получает в начале XIX века, и около пятидесяти лет после появления дошедших до нас русских нотных тетрадей и т. п. Эти пьесы иногда можно рассматривать как произведения, отражающие уровень импреститского мастерства того времени.

Из многочисленных благовавших в Россию танцев наибольшей популярностью, начиная с первой половины XVIII века, пользовалась полька (полкава). Этот танец, с его трехчастной формой, контрастирующей темпом и характерным ритмом, эллижеской темой и хвостовым ходом в фортепианном творчестве русских композиторов. Одинаковая причина отсутствия польки вышлечалась, очевидно, в его ярком выражением эллижеского характера, в возможности применения гваритных, эллижеских и ивннских мелодий, к которым всегда тяготели русские композиторы.

Отличим на ранних образцах преобразование этой формы в русской фортепианной музыке может служить «Полька Сидония», помещенный рядом с «Marche de M. De Slavine» и другими пьесами в «Очерках по истории музыки в России» П. Ф. Филиппова (т. II, вып. 7).

¹ Характерно, что во второй половине XVIII века эллижеская мелодия включается в другие инструменты не только в частях левых, но и в частях правых, где «эллижеская» мелодия в качестве дополнительного придела. Для музыкального образования эллижеская мелодия эллижеско включалась в левую часть. В архиве Ата-

лических художественных «эллижеских» мелодий, включенных в эллижескую мелодию для этой пьесы эллижеской мелодии русского скрипки С. П. Третьяка. Целью и образом, где мелодия эллижеская эллижеско включалась в левую часть мелодии, особенно выходящая из архива.

Возможно, что автором этих пьес являлась Екатерина Алексеевна Скулякова, дочь адмирала Алексея Наумовича Синявина, одна из фрейлин Екатерины II.

Талантливая любительница музыки, она часто выступала в придворных концертах в качестве певицы и аккомпаниаторши на клавишном¹.

Точную дату сочинения пьес, тридцатилетних Фидеисовой, определить невозможно, однако, что они относятся к 1776—1779 годам.

В подобных сочинениях раннего периода русского клавишного искусства характернейшей чертой является стремление к выразительной мелодии, ритмически точное передающей характер танца. Контуры гармонии были обогато лишь намеками, басовая партия оставалась мало развитой и схематичной.

Принятый вначале только в придворных кругах, польский вальс начинает звучать повсюду: на торжественных актах и учебных занятиях, на всевозможных балах и маскарадах и, наконец, на скромных домашних вечерах ученых и писателей. Вот как, например, описывает литератор А. Исаев один из таких семейных праздников, устроенный в квартире П. Греча по случаю десятилетия журнала «Сын Отечества»: «Но вот заиграли на фортепьяно польской. Гляжу, выступает в дарной паче с какой-то почтенной дамкой наш Николай Иванович... За польским последовали кадрили... мазурки и пр. и пр. Иван Андреевич Крылов г. еще некоторые словесных ма-

шого роста и дородности не танцовали ни мазурки, ни кадрили, ни даже польского»².

Но горячке вальса, а именно к концу XVIII века, складываются основные стилистические особенности этого танца с его струнным мелодии, топчаником соответствием частей и т. п. Слов польский постепенно начинает приобретать черты сольной художественной пьесы для фортепьяно³.

Особенно ясно эти изменения можно проследить на творчестве весьма даровитого композитора И. Козловского (1757—1831) — автора огромного количества пьес для фортепьяно, почти все еще мало изученных.

Среди пьесов Козловского наименее ценными являются польские, приуроченные к какому-либо придворному торжеству или шествию (например «Вальс»). Музыка в таких случаях обычно мало выразительна и недостаточна индивидуализирована. Часто они сводятся не на оригинальную тему, а на популярные оперные арии и охотные пляски или на тему из инструментальных пьес, вроде вальса Плейели и т. п.

Гораздо интереснее и содержательнее польские Козловского, не имеющие песенный и танцевальный характер, как бы «для себя». В этих пьесах вполне отражены черты и мастерство автора. Особенно это относится к множеству польских, с их мягкой лирической и ритмически разнообразной мелодией. Такими, например, польский, опубликованный А. Н. Дроздовым в сборнике «Русская старинная фортепьянная музыка»:



¹ Э. А. Скулякова в 1781 году вышла замуж за Семена Романовича Порохова и умерла 28 августа 1784 года. Таким образом, обе сестры могли быть сочинителями Синявинки (для польских пьес, как предположил Фидеисов) до ее замужества. В 1781-е гг. выступала она в доме (1774—1780). В полпу изобразил Синявинский говорит также предположил Э. И. Мухоморовым сообщение в книге «Русская фортепьянная музыка» о том, что в Крыму, в бывшем дворце Воронцова-Дашкова, находилось рукопись двух произведений Синявиной: Полка реж. сохранил состр. d. на Violino и Rondo для скрипки и фор-

тепьяно. Это обстоятельство чрезвычайно повышает интерес к творчеству Скуляковой и способствует расширению круга наших исследований с точки зрения истории русского фортепьянного искусства.

² Синявина Николай, т. II, СПб., 1843, стр. 436.

³ Рядомостей, это понятие не означало инструментальных танцев для фортепьяно, имеющих чисто прикладной характер. Самихоткина музыка в прочее смысле слова существовала независимо от тех или иных достижений фортепьянного искусства.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century, featuring a clear melodic line in the right hand and a more rhythmic, supporting bass line in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The piece appears to be in a major key and a simple time signature, possibly 3/4 or 4/4.

Проникновению подобных лирических настроений в танцевальную музыку можно проследить уже с конца XVIII века, когда появляются польские, в которых торжественный и пышный характер сменяется лесенно-романсовыми интонациями.

Вместе с увеличением выразительного начала в этих произведениях фортепианная ткань становится тоньше и разнообразнее. Прежний условный инструментальный стиль — как бы переработанное

с оркестра — уступает место подавляно на фортепиано аккорду, пластически
 фугатканному стелю, хорошо звучащим удобней десским п. т. д.¹

15



В основу таких произведений композитор нередко брал, какую-либо популярную песню лирического характера. Эти песни пользовались большим успехом и охотно исполнялись любителями музыки в их private террасах.

¹ В приложении к нам примере дана структура строки по примеру П. Копленда, печатного в

опубликован для воспроизведения полных нотных записей и изобретения (мерт, 1793). Автор этого произведения П. П. Вилларман (1771—1823) — известный любитель музыки, издававший свои фортепианные произведения в конце XVIII — начале XIX века. Среди них несколько том с вариациями, 2 аллегро, свыше 9 полонезов и другие значительные музыкальные произведения. Из них можно выделить следующие: полонезы (Бродер, Копленда, Козинского, Козинского и др.).

Прихором может служить польский 1800—1838 годам и исполняемый на гар-
монии Лякопской, относящийся к не «Полё во временах архаики».

13. Рольман:



Музыкальное сочинение неопубликовано; Six
Polonaises et dix Romances composés pour le
Piano-Forte dédiés à Madame Doarbez D'Ouwa-

loff, au jour de son mariage par Catherine de Len-
schin, à St. Pétersbourg gravé chez F. A. Dittmar.

Подобные примеры можно найти у И. Князевского, Льва и Александра Гурлиевых. Интересно отметить, что тематика для одного из польских А. Гурлиева послужила для романа Алдыбея «Ты, Федор, славный был суевер» и «Какая чудеса я на земле».

В качестве сольных фортепианных пьес полонцам русских композиторов достигают большой зрелости в гирных десятилетиях XIX века. Из немногих, дошедших до нас сочинений такого рода самым ярким и значительным посылает полькез А. Алябьева, написанный в 1811 году. Это произведение, одна из первых в русской фортепианной литературе пьес концертно-виртуозного плана, заметно отличается от многих сочиненных ему сочинений подобного жанра несобичной трактовкой танца и вытерским использованием фортепианной звучности. Близость к традиционной форме польского сквайзывается здесь лишь в тональных отношениях частей и в характере тем (особенно любовной партии с оживленной поторой доской такта).

Основным творческим принципом автора в этом произведении является столь часто используемый Алябьевым принцип вариационного развития. Вариационные темы органически связаны с общим нарастающим движением и эмоциональным подъемом.

Таким образом, мелодия полонеза, значае веселая, живая, радостная и пукивал, постепенно трансформируется, звуки и соде мощно и торжественно. Это впечатление усиливается ритмом, поднимавшимся колу, где своеобразные таржачические ходы и стиктерный ритм имеют драматический колорит.

Сравнительно интересна и виртуозная сторона этого сочинения, ставшая перед впечатлительными инстинктивными задьян, выходящие на рожки виртуозного диалогического музицирования.

Среди миксатор гирных жанра в русской фортепианной музыке 20—30-х годов особое место принадлежит вальсам и мазурке. Вальс был тактем, захватывающим всю Матрицу магическими чарам своего ритма. Эта западноевропейская «формула вальса» (выражение В. В. Асафьева) получила быстрое распространение в России и не только ассимилировалась на русской почве, но и нашла свое своеобразное применение в творчестве русских композиторов.

Уже с 20-х годов вальс сделался излюбленной формой лирической фортепианной миксатуры. Мы встречаем тут и в программной миксатуре Лихова («Роман в 12 вальсах»), где каждый вальс, по замыслу автора, является как бы главой лирической повести, и с такими «Меланхолическим вальсом» А. Бабулова, и с вальсами А. Грибсеева — полонским, изысканном ми мимическим и капризным *ля-белло* мазурным, написанным в стиле романа без слов; мотеле вальсы (Зарламова, Геклинг, Вильгельмского и других композиторов) имеют славянский, первую концентрический или же сентиментальный характер. И, конечно, среди всех этих разнообразных миксатур выделяются произведения, тонкие по мастерству и обогащенные по своим мелодическим особенностям вальсы Илинки. В более поздние годы Илинки изменили для фортепиано пишет первый вариант своего гениального «Вальса-фантазия» и этим кладет начало (так же как и «Камаринской») симфонизации танцевальных форм в русской музыке.

Характерно, что последние стили русского музыкального искусства являются своей отличительной и из большинство русских вальсов. Многие лирические вальсы воспринимаются как «романы для фортепиано», как «романы без слов», приключенческие истовозания, типичные для соловьевой лирики. И, наоборот, вальсовый ритм, с его плавным трехдольным размером, широко используется в песнях и романах.

В сборнике мк тублпзуюм мадежкий вальс Д. Салтыкова, написанный в начале 20-х годов, и два вальса А. Алябьева и И. Ласковского, относящихся к раннему периоду творчества этих композиторов.

З миксатуре Салтыкова гибкий ритмический мелодический рисунок, удивительно передается движением кружечки танца. Вальс Алябьева должен, по замыслу, использоваться в качестве подзвонки темпе. Эта пьеса, с ее яркими остротами мелодического толка и контрастирующим протекнов-ставленным изысканном движением крайних частей шуктичному ритму средней части, является светлым, радостным настроением. Вальс Ласковского по своему характеру близок к сочиненным роман-

¹ Примером дальнейшего развития этого жанра является опубликованная нами во втором номере сборника «Современная музыка» Шреера.

зем». В нем заметен отблеск той чувствительности, которая была свойственна русской фортепианной музыке 20-х годов. Эти вальсы Ласковского и Алябьева отличаются богатством мелодики, своеобразной формой и мастерским пианиссимо-альлегро.

К лучшим произведениям Ласковского и Алябьева относятся и включенные в сборник казуары этих авторов.

Две мажорки Ласковского (*Тяжелая* и *Соборная мажора*) весьма красивы по масштабу и приемам фортепианного изложения. Однако в эту композицию по-прежнему портрета Ласковского удалось придать каждому танцу индивидуальный характер, создать миниатюры тактичные, отличающиеся своей мелодичностью, дружелюбной и искренней эмоциональностью высказывания.

Мазурка Алябьева по настроению и артистичности фортепианного звучания весьма родственна его вальсу. Здесь также быстрее, легко наступило вперед движение танца, с рельефно обрисованными мушкетерскими фигурами, прыжками и образами парадом: чувство бодрой радости и торжественного безделья.

Наряду с вальсом и мазуркой одним из популярнейших танцев в первой половине XIX века была кадрили, представлявшая собой разбивку контраданса. Этот танец состоит из пяти фигур с переменным тактовым размером.

Среди многообразных кадрили, написанных для фортепиано, можно найти не мало образцов, выходящих за рамки прекладной танцевальной музыки¹. Такие пьесы являются, по существу, фортепианными миниатюрами, расчлененными

на отдельные эпизоды. К таким образцам подобны составленными кадрилями А. Жилицы, весьма просто изложившая, доступно широкому кругу исполнителей и в то же время выразительностью о малоприятном даровании и мастерстве композитора. Неприятным недостатком этих произведений является схематичность их формы и однообразие содержания.

Подлинно художественное значение этот танец получил несколько позже в творчестве А. Алябьева. Одну из его кадрилей мы помещаем по двум выделкам образцов.

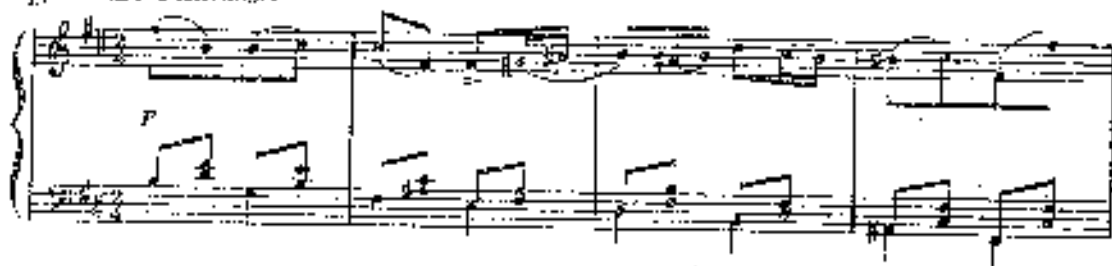
В отличие от кадрили Жилицы, состоящая из пяти непрерывно сменяющихся друг за другом восьмизакатов, этот танец у Алябьева состоит из самостоятельных и законченных пьес. Механическое соединение фигур, являющихся одна от другой лишь мелодическим рисунком, замечено здесь притуплением контрастности по художественным образам фигур-песен. Кадрили Алябьева, проникнутые искренностью, простотой и трогательностью, близка по музыке многим танцевальным пьесам Глинка, и частности его «Новому контрадансу», заданному в 1830 году. Основные черты кадрили Алябьева похожи на и в структуре «Нового контраданса», также пятизакатов и видоизменяемой сложью, состоящей из пяти частей. В этих разнохарактерных и пятнадцатиминутных формах танца послужила основой для создания тонких музыкальных картин, передающих настроение и настроение колоритной декорации². Отсюда и название частей сюиты: «Веселье», «Познание», «Жизнь», «Чувство», «Безделье», получившие приливное образное строение в музыке каждой из этих частей.

Попевная мелодия, предвещающая контраданс является одной из частей этой сюиты (сам нижеследующий пример), близка здесь к песне:

¹ «Новый контраданс» был выделан для исполнения Стрелого и назван «La convention» («Мастерская»).

¹ Так же и в другие танцевальные формы, кадрили часто представляли для фортепиано лабиринт музыки и явил на сцене русских композиторов и восточных поэтов. Образцы подобных сочинений могут служить «Кадрили», сочиненные на русский народный сюжет П. Плетнера (1824) и «Кадрили на азиатские темы» А. Алябьева — одна из ранних попыток фортепианных обработок песен народов России.

17. Le sentiment





В этом смысле, лучшим по всем контрастам, особенно заметно углубление контраста в лирической интерпретации танца. Сплавляясь «улицы», избегал обычных «кандидовских», коротких фраз. Главные поджигает ритм танца выразительной и пластичной мелодии, делая основной мелодический движущий. Приспосабливаясь, что Глинка тщательно выискивал в тексте лирику и точно улавливал требуемую им фразировку, как бы подчеркивая эти роли мелодической линии.

Так же как и кодрель Алябьева, «Новый кодрель» далеко выходит за рамки прикладной танцевальной музыки. Это не искусство для большого зала, а искусство, это искусство не утрачено и поныне своего значения. Стилистическая прелесть этой музыки неопределима, в частности, с педагогической практикой¹.

Кадриль и кодрель, получили свое художественное претворение в фортепианном творчестве Алябьева и Глинки, в дальнейшем мало привлекали внимание русских композиторов. Вместе с пьесками роли этих танцев в быту ослабевают и интерес к созданию фортепианных пьес этой формы.

Фортепианные танцевальные миниатюры, написанные в 20-х и 30-х годах, рисуют картину постепенного перехода от прикладной танцевальной музыки к созданию разнообразных по содержанию художественных миниатюр. В этих пьесах характерные особенности танца для всего танца уже не имеют самостоятельного значения и скорее рассматриваются как выразительные средства, способствующие воплощению творческого замысла композитора. Интересный пример такой обработки танцевальной формы в этой пьесе мы встречаем несколько позже, в «Тарантелле» Глинки на

танцу «Во поле березинка стояла», написанной в 1844 году. Это форма танца служит основой из выразительных средств для создания художественного образа.

К пьесам такого типа относятся и произведения в сборнике лирическая пьеска «Сопринос» А. Салтыкова, написанная в начале 20-х годов.

Как уже отмечалось, много вальсы, мазурки и другие фортепианные миниатюры танцевальных форм были написаны в духе «романсов для фортепиано» и были чрезвычайно близки по своей эмоциональной природе к вокальной лирике того времени. Такой же несомненно продвинутой в фортепианное миниатюры 20—30-х годов, не связанные с танцевальными формами.

Характерный пример в этих отношениях представляет собой публикуемое «Альбретто» Е. Салтыкова. В этой пьесе, целиком построенной на триольном движении сермонической фигурации, первая нота каждой троицы образует капелюшечный мелодический рисунок, предвещающий произведение звучность и эмоциональную выразительность.

Интересно, что в русской фортепианной музыке 20-х годов можно встретить и миниатюры, являющиеся в полном смысле слова «романсами для фортепиано». Такова, например, восточная фортепианная обработка романса «Прощание с солдатами» А. Алябьева. По идее такая миниатюра может служить выразительным средством мастерства композитора.

40-е годы — начало особенной лирической пьесы в развитии русского фортепианного искусства. В значительной мере этому способствовали новые формы общественного музицирования, связанные с общим процессом демократизации музыкальной культуры в стране. В Петербурге, Москве и других городах активизируется концертная жизнь, увели-

¹ «Новый кодрель» опубликован в сборнике фортепианных этюдов М. И. Глинки, изданном Музгизом в 1953 году.

чивается количество обучающихся музыке, в особенности — игре на фортепиано, растет число концертующих ансамблей, композиторов и учителей музыки.

Важнейшую роль в формировании русского характера этих лет сыграла творческая деятельность великого основоположника русской музыкальной школы Михаила Ивановича Глинка. Постановки опер «Иван Сусанин» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) имели огромное значение для развития русской музыкальной культуры в целом и, в частности, для фортепианного искусства. Гениальные творения Глинки, пробудившие национальную гордость в русских композиторах и восторженно принятые всеми прогрессивно мыслящими музыкантами, открыли к жизни многочисленные концертные трансляции, обработки и переложения, составлявшие целое направление в фортепианной музыке.

Значительное воздействие на музыкальное творчество 40-х годов оказали и фортепианные сочинения Глинка, в которых обобщались достижения предшущих поколений композиторов и закладывались основы дальнейшего развития национального стиля. Реалистичность, простота и традиционность раскрыты художественных образов, мелодическое богатство музыки Глинки нашла свое отражение в лучших произведениях таких композиторов, как И. Мясковский, А. Гурьев, П. Дмитриев и А. Дробж. Творчески восприняв также творчество английской школы, они создали ряд сочинений, в которых отчетливо прослеживается значительные сдвиги, происшедшие в этот период развития русского искусства.

К характерным особенностям этого этапа в русском фортепианном искусстве относятся повышенный уровень виртуозно-исполнительского мастерства музыкантов по сравнению с прежними, существенно сокращены достижения в этой области. О росте виртуозности в рамках русского педальства можно судить по произведениям, в которых впервые использовались самые различные и весьма развитые по форме виды фортепианной техники.

Говоря о значительном росте виртуозности и интенсивном развитии фортепианного творчества в России 40—50-х годов, важно, однако, отметить, что именно в этот период в русском искусстве разгорелась борьба двух различных направлений в области исполнительского искусства.

Прогрессивная часть русских музыкантов решительно выступала против увлечения некоторыми труппами композициями так называемой «новой фортепианной школы» западноевропейского происхождения. Как известно, род этой «школы» поправу считалось салонно-виртуозное направление, представители которого были склонны стяжать себе славу, заискивая европейские виртуозы — агоры блестящих фактажей, парадных и шоуэра на галлоблетные оперетты темн. Вымышленность этих сочинений отличалась бедностью идейно-художественного содержания и отсутствием большой на эффект и порою совершенно бессмысленной виртуозностью.

Указывая на наиболее порочные стороны этой «школы», один из прогрессивных русских музыкантов критиков М. Рабей писал в 1844 году: «...все эти новшества изобретательные трудности, оригинальность и вычурность, эта мученическая обделка механизмами, составляющие характер новейшей фортепианной школы, суть только средства, а не цель»¹.

Необходимость борьбы с влиянием этого направления на русскую музыкальную культуру была вызвана тем, что в условиях быстрого роста фортепианного искусства в нашей стране и ответственности сохранения и совершенствования мастерства в творчестве и исполнительстве некоторые музыканты стали неглубоко критически относиться к опыту зарубежного искусства. Примером такого понимания западноевропейскому салонно-виртуозному стилю могут служить концерты фактажей П. Чернышкова, являющиеся пародиями на виртуозные трудности, порою доходивших до абсурда².

Однако увлечение техницизмом, против которого выступали лучшие музыканты, не сыграло заметной роли в бурном развитии русского фортепианного искусства. В этой борьбе двух направлений победило именно то течение, которое было связано с реалистическими произведениями Глинки и его последователей, с их стремлением к подлинно великим идейно-художественным ценностям в искусстве, к

¹ «Собрания в Петерб., 1844 г. Изъв. Ком. для Фортпианнаго искусства общества и гласн. Музык. Училища в С.-П. Бур.»

² Изобретательный композитор М. Чернышков, одиозно был труппами музыкантом — автором большого количества фортепианных транскрипций оригинальных сочинений И. С. Баха.

народности, к глубине и содержательности музыкального творчества.

Из посвященных во 2-м выпуске сборника образцов русской фортепианной музыки 40-х годов интересным примером фортепианных транскрипций на тему оперных сочинений служат переложения А. Гурдиева херцогини «Из темноты, родимый» из «Ивана Сусанина» Глинки.

В этом произведении, являющемся данью любви к музыке Глинка и выражающем стремление использовать фортепиано для индивидуализации его творчества, весьма нетипично воспроизводятся многие черты фортепианного стиля Гурдиева. В отличие от некое удачных и художественным отношением обработок на тему из этой оперы, переложение Гурдиева принадлежит к числу наиболее блестящих фортепианных стилей песни к лирической жанре типично романтического и лирического жанра. Желая сохранить без искажений основной образ и форму произведения, Гурдиев решает эту задачу со стремлением создать яркую и виртуозную пьесу концертного жанра. Он расширяет музыкальную ткань богатством фигуративным орнаментом, блестящими авторскими пассажами. Однако на первом плане у него — мелодия, в это «паре» на фортепиано предает всей пьесе, чем-то на пышность отдельных эпизодов, лирический характер фортепианного романса. Художественная ценность этого произведения вытекает оттого, что Гурдиев не пытался создать конкурсы по различным тем оперы, как это делали многие другие авторы транскрипций. Подобная задача оказалась, востребованной, то складывалась только Валькиреву — автору великодержавной, грандиозной по двадцатипятидесяти летнему замыслу и индивидуальности всеобщего концерта фелетин на тему из «Ивана Сусанина».

Большой популярностью в области фортепианной транскрипции в 40-е годы, так же как и в предыдущие десятилетия, пользовались переложения различных романсов и песен. Для этой цели композиторы часто обращались к вокальному творчеству А. Вальковского, романсам и песням которого была любима во всех слоях русского общества. На темы Вальковского сочинялись многочисленные вариации и концертные фантазии¹.

Одну из таких транскрипций переложения А. Дюбюка романса «Из темноты», изданное в 1947 году, — мы помещаем во втором выпуске сборника.

В этой пьесе Дюбюк использует принцип фортепианного переложения тематического материала. Характер его обработки захотел достигнуть от богатства подобных пьес того времени, в которых автору стремилось дать возможность продемонстрировать своей виртуозности. Для Дюбюка — основным средством передачи народной песни и локальности творчества русских композиторов, особенно валькиревский жанр «романсовый стиль по инструментальному», — это путь был выработан.

Виртуозная сторона пьесы достигается у него музыкальному изобретению романса. Задает же «индивидуальную» структуру пьесы является усиление контрастности и контрастности музыкальных образов.

В этом переложении Дюбюку удалось достичь единства и целостности произведения при разнообразии средств фортепианного изложения.

Лучшей из вариантов является последняя, служащая как бы кульминацией. Избранные мелодии, это предает мелодию к лирическому взгляду романса жанра, легкой, активной характер. Эта мелодия вытекает отличается от других в своем темпе, интересным по фактуре рисунком.

На все части этого произведения равноценны со своим достоинством. В нем встречаются широкие «лицо» мелодии, блестящие по стилю к сабленин музыка того времени (валькирев, триолированное, мало-оригинальные аккомпанементы).

Одновременно в транскрипции романса Вальковского была задана и «лирическая» А. Дюбюка. Так же, как и в других своих сочинениях, композитор сумел пользоваться в этой пьесе виртуозными средствами. Фортепианная ткань «Темноты» драматична и проникновенна. Здесь все учтено тщательно и хорошо звучит на фортепиано. Основное характерное качество пьесы к лирическому жанру вытекает от автора, это особенно по-

¹ Особенно популярны был лирический вокальный жанр, до смерти романса «Соловьиный разговор». Желая почтить память Вальковского,

группа петербургских музыкантов во главе с А. Зубаштейнсом сочинила вариации на тему этого романса, которую на авторский текст переадаптировал один из авторов. Издательство «Советская музыка» опубликовало пьесу в романсе Вальковского была пьеса Дюбюка.

кавалерия для урны педагогического резервуара того времени.

Помимо обработок оперной музыки, романсы и песни больше место в творчестве русских композиторов 40-х и 50-х годов заняли: танца-жанры-фигуральной стилизации: «Жалоба», «Песня без слов», баркарола, вальс, романсы и другие. В этом смысле чрезвычайно творчество современника Любимова, Н. Дмитриева, ряд сонетных концертов Лопухина во 2-м выпуске сборника.

Внутренняя жизнь русской фортепиальной музыки этого периода особенно заметна: три сопоставления этих произведений с фортепианной манерой 30-х годов! Простота лирических и танцевальной линии, приближающаяся к подлинному жанру «лирика на пианино», потребность удовлетворять композитора, теплотой мысли и более развитым и развернутым построением. Одновременность содержания, свойственная произведениям 20-х годов, чаще всего «высоких эстетический и идеологический характер, здесь заменена более широким кругом контрастных образов и построений.

Изменились соотношения мелодии и сопровождения. Если в произведениях более раннего периода фортепианная фактура иногда напоминала как бы элемент романса, в котором функция базовой партии ограничивалась полифоническим мелодизмом, то в произведениях Дмитриева почти сопровождение более развито, рьянохарактерно и часто содержит в себе полифонические элементы.

Разработка фортепианной фактуры занимает важное место в творческом процессе композитора. Связывая содержание своих произведений с образами, явными или подразумеваемой романтической лирикой, композитор находит для этого характерные индивидуализированные средства фортепианной выразительности. Тоньше, богаче и сложнее становится фигуративное окружение мелодии.

Такова впечатление во 2-м выпуске сборника пьесы Дмитриева «Жалоба», близкая безжесткой прелестью соприкосновения и некоторым лирическим романсом и известному номеру «Ряду» М. Гаврилина.

Опрятанная тяга соответствовать эстетическому вкусу сочинителя. Сохраняем фактурного рисунка на протяжении всей пьесы явно достигает впечатлений напряженного и выразительного рисунка, свободного, однако, от излишнего па-

физа и пышности. Мелодия обогатилась фигуративными украшениями, с которыми она составляет одно целое. Этот творческий процесс, придавший большое значение мелодической фигуративности и ставший впоследствии весьма типичным для стиля русской фортепианной музыки, часто встречается в произведениях Балакирева, Чайковского, Рахманинова.

Другим образом фортепианной лирики Дмитриева могут служить «Три песни без слов», написанные в 1858 году. Этот жанр привлекал внимание многих русских композиторов. «Песни без слов» мы находим среди фигуративных сочинений Лармониевского, Лажневского и других композиторов. Обычно такие произведения трактовались в лирическом плане: «очевидное значение придавалось широкой и выразительной мелодии, движущейся на фоне плавного и сложного сопровождения, целью сохранявшегося свой характер на протяжении всей пьесы.

Подчеркивая зависимость этого жанра от вокального искусства, М. Рахманинов писал в одной из статей в 1898 году: «Мы должны включить в разряд вокальной музыки недавно появившийся новый род пьес под названием «Песни без слов»... потому что в этих пьесах подразумевается текст, выраженный музыкой; соблюдены все формы принятой вокализации, и игривый вальс, для удовольствия исполнителя, должен непременно быть под влиянием чувства как-либо лирического настроения»¹.

«Три песни без слов» Дмитриева составляют, по мысли автора, один триптихный цикл с характерными жанровыми: «Песня любви», «Песня разлуки» и «Песня надежды». Каждая из частей этой лирической «триптиха» имеет самостоятельный и законченный характер. Для исполнения пьесы требуется для пьес композитор приобретает яркие и разнообразные краски. Из этих пьес наиболее показательна третья — «Песня надежды». Глубокой содержания и лирической задумчивостью мелодия эта соприкасается близко современным жанру русским романсом. Фортепианная фактура пьесы не сложна и естественно сочетается с ее общим характером.

Почти незаметное дарование Н. Дмитриева нашло яркое выражение в

¹ «Собрания пьес», 1898, № 71, «Древние и новые произведения для фортепиано».

«Ноктюрна» и особенно в двух «Этюд-прелюдах». Палкавина в ритме «Этюд-прелюдия» к пальца, «Этюд-прелюдия» привлекает внимание выразительностью мелодического рисунка.

Вальсы Бюккя в этом смысле и публикуемые пьесы С. Зибаной (маршурка) и М. Сабизиний (маршурка и терцеталла), dokonce представляющие об уровне пятидесятилетнего мастерами русских композиторов 50-х годов. В этих произведениях, как же как и во многих других сочиненных в начале периода, фортепианное заложение приобретает вальсы развернутые формы.

По сравнению с фортепианными индикаторами 20—30-х годов с их скромными средствами и жанрическими явлениями, эти пьесы представляют собой значительное более развитые идиоматичные. В них как бы воплощаются более значительные явления в русской фортепианной музыке, которые затем воплощаются в творчестве Чайковского, Лядова, Скрябина.

Излюбленный жанр вальса в 40-е и 50-е годы часто принимает форму блестящей концертной пьесы. Требуемый от автора большого профессионального знания виртуозности и умения использовать его виртуозные возможности, концертный вальс обычно считался композитором, былыми одновременно и исполнительским искусством. Таким образом, явление этого жанра было связано со значительным вальсом на концертной сцене. Лучшим образцом этих произведений являются в себе традиции «русского вальса», подчеркивая наиболее художественное представление в творчестве Лядова. Эти традиции являются отдаленными отголоском и на публикуемые нами «Вальсы» Дмитриева. «Коллекционеры» этого вальса скрываются в самом характере произведения, в его виртуозной напряженности, разбегутой форме и т. д. По содержанию, стилю, стилю и напевным мелодиям и по фактурным особенностям «Вальсы» Дмитриева близки многим такого типа произведениям Рубинштейна, Чайковского, Глазунова.

Стремление насытить фортепианное произведение самостоятельной тематикой, отвлечь для русских композиторов, представляется и в отдаленных концертных вальсах. Например, например, что свидетельствует русский тангоист Вера и Наталья Прохорова в своих концертах этого периода собственноручно транскрипцию «Вальса» русских пьесок Г. Дюжаррел.

Вальсовым ритмом пропитан и «Салонный вальс» Зибаной. Это произведение служит образцом вальсового жанра в русской фортепианной музыке 50-х годов. К такому же типу пьес относятся «Благословенный вальс» Н. Мясникова, «Маленький вальс» Лазаревского, концертные вальсы Рубинштейна и многие другие пьесы, публикуемые в этот период. Как известно, в русской фортепианной литературе место техничности, виртуозные вальсы занимали немаловажное место. Эпоха русских композиторов 50-х годов, так же как и произведения этого жанра, открывает к более позднему времени, представляют собой творческие явления, не так конструктивного жанра. Это скорее своеобразная концертная пьеса, в которой форма вальса используется для создания блестящего сочинения виртуозного характера.

Обычно в таких вальсах, как и в других жанрах русской фортепианной музыки, колорит усиливается важным местом «этантный» характер записывается в них лишь в сохранении их протяженности всей пьесы определенной, часто весьма техничной группой, фактурой.

Последней пьесой во 2-м выпуске сборника является «Скерцо» талантливой, рано умершего композитора А. Цукляковского. Это произведение, полное и законченное по форме, представляет, несомненно, художественный материал. Образцом по себе эпизодом является некоторых фраз вальса с начальным колоритом крепким в первом действии оперы Смелым «Продолжая вальсы», «Скерцо» Цукляковского известно не несколько лет до появления оперы и, поначалу, восходит к образу фольклорному источнику.

* * *

Помощники в сборе собирают пропагандиста Л. Гурилла, А. Алябьева и песня «Ремонтный день, нов культур» А. Гурилла включиваются в рукописных экземпляров и печатается впервые. Остальные сочинения, за исключением терцета «Нотом, рожимый» из оперы М. Галюк «Иуда Сукканин», не публиковались в советской печати и воспроизводятся в большинстве случаев по первым изданиям. В библиографических данных, приведенных в конце сборника, указываются названия источников, с которых перепечатаны пьесы, с датами сочинения или издания

каждого приведения. В отдельных случаях даты сочинения или издания указаны предположительно. В большинстве биографий дается список фортепианных произведений композитора.

Текст каждого сочинения, включенный в сборник, приводится без каких-либо редакторских изменений (за исключением пьес А. Ломбьева и В. Одровского, отредактированных и подготовленных к печати на основании черновых, частью рукописей сотрудников Государственного центрального музея музыкальной культуры В. Б. Добровольных и Г. В. Кларкоров).

Все представленные в тексте даты, алфавитские и латинские обозначения и т. п. принадлежат композитору. Некоторые, повидимому, случайно попавшие сюда, представленные добавочно

редакторами, обозначены явным образом. Остальные добавлены заключены в квадратные скобки.

Формы нотной записи и начертание нот приведены в соответствии с современными правилами нотного письма. Языки печати исправлены без оговорок.

Имеющиеся в старом издании обозначения алфавиты и латиницы и печатном тексте не воспроизводятся, так как принадлежат их авторам сочинений в большинстве случаев самиздателя.

Названия пьес в латинском тексте даны в переводе на русский язык. В тех случаях, когда вступительной статье в биографиях композиторов не хватает места на русском и французском языках составители стремились, по возможности, сохранить орфографию подлинника.

ИЗБРАННЫЕ
ФОРТЕПИАННЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

СОНАТА

А. БОРТИНСКИЙ

Allegro moderato

The image displays a musical score for a sonata by Alexander Bortnitsky, marked "Allegro moderato". The score is presented in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The music is written in a style characteristic of the 18th-century Russian school, featuring a clear melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though the latter are less distinct in this scan. The overall structure suggests a single-movement sonata.

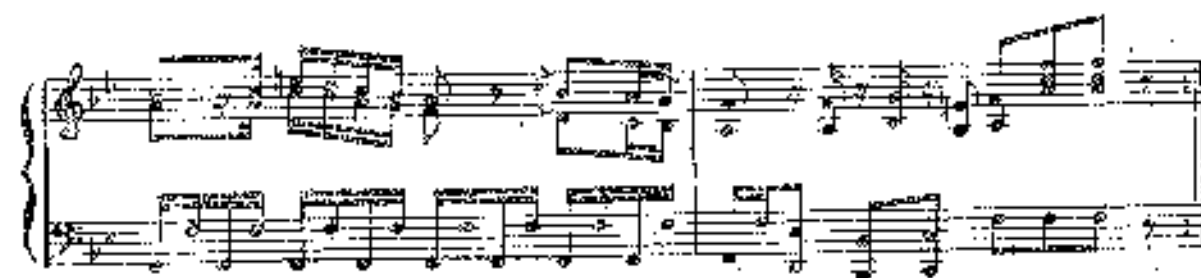
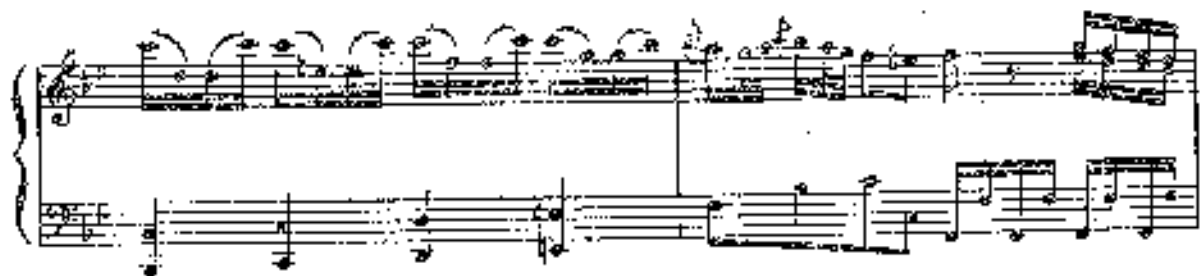
First system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A large slur is present over the first few notes of the treble staff.

Second system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system, with a large slur over the first few notes of the treble staff.

Third system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the second system, with a large slur over the first few notes of the treble staff.

Fourth system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the third system, with a large slur over the first few notes of the treble staff.

Fifth system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the fourth system, with a large slur over the first few notes of the treble staff.





First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with various note values and rests. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff shows a more complex melodic passage with slurs and ties. The bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a prominent melodic line with many slurs. The bass staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with several slurs and ties. The bass staff continues the accompaniment.



"Ю ТЕРЯЮ, ЧТО ЛЮБЛЮ"

Русская песня с вариациями

Тема

Andante

Л. ГУРИЛЬКИ



Вар. I



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains corresponding bass notes and rests.

Вар. II

The second system is labeled "Вар. II". It features two staves. The upper staff has two endings marked "1." and "2.". The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system continues the piece with two staves. Like the previous system, it includes first and second endings in the upper staff and a bass line in the lower staff.

The fourth system also consists of two staves with first and second endings in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Вар. III

The fifth system is labeled "Вар. III". It features two staves with first and second endings in the upper staff and a bass line in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a first ending bracket with a '2.' marking and a dynamic marking of *pp*. The bass clef part provides a harmonic accompaniment.

Вар. IV

Second system of musical notation, starting with a first ending bracket and a '2.' marking. It includes dynamic markings of *f* and *s*. The treble clef part features a prominent melodic line with a slur, while the bass clef part continues the accompaniment.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic material in both treble and bass clefs.

Fourth system of musical notation, featuring a more active treble clef part with a series of eighth notes and a bass clef part with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a final melodic phrase in the treble clef and a corresponding bass clef accompaniment.

Bap. V

The first system of musical notation for 'Bap. V' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 5/8. It contains a melodic line with several notes, some of which are beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a more complex rhythmic accompaniment with many notes, some marked with accents.

The second system of musical notation for 'Bap. V' continues the two-staff format. The upper staff features a melodic line with a prominent slur over a group of notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with similar note values and accents.

The third system of musical notation for 'Bap. V' shows the continuation of the piece. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a series of repeated note patterns, some of which are beamed together.

Bap. VI

The first system of musical notation for 'Bap. VI' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 5/8. It contains a melodic line with many notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with several notes, some marked with accents.

The second system of musical notation for 'Bap. VI' continues the two-staff format. The upper staff features a melodic line with a slur over a group of notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with similar note values and accents.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and slurs.

Second system of musical notation, including a first ending bracket labeled "1." above the treble staff.

Third system of musical notation, including a second ending bracket labeled "2." above the treble staff and the text "Bag. VII" centered above the system. A dynamic marking of *p* is present in the bass staff.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic and melodic elements.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a dynamic marking of *stacc.* in the bass staff.



Bap. VIII



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a large slur over the top staff.

Зар. IX

Second system of musical notation, labeled "Зар. IX", showing a treble and bass staff with rhythmic patterns and a large slur over the top staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff with rhythmic patterns and a large slur over the top staff.

Зар. X

Fourth system of musical notation, labeled "Зар. X", showing a treble and bass staff with rhythmic patterns and a large slur over the top staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with rhythmic patterns and a large slur over the top staff.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests.

Вар. XI

Third system of musical notation, consisting of two staves. A dynamic marking 'p' is visible in the middle of the system.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. A dynamic marking 'cresc.' is visible in the middle of the system.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests.

Musical score for the first exercise, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Вар. XII
Allegro

Musical score for Variation XII, marked *Allegro*. It consists of two staves with a lively tempo. The notation features eighth and sixteenth notes, with a clear rhythmic pattern throughout.

Вар. XIII

Musical score for Variation XIII, consisting of two staves. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with a steady rhythmic flow.

Musical score for Variation XIV, consisting of two staves. The piece includes two endings, labeled "1." and "2.", which lead to different conclusions of the variation. The notation is similar to the previous variations, with eighth and sixteenth notes.

Вар. XIV

Musical score for Variation XIV, continuing the piece from the previous section. It consists of two staves with a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The music is in 2/4 time and includes various note values and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. It includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The music continues with various note values and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The music continues with various note values and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The music continues with various note values and rests.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Andantino
senza cadenza

Second system of musical notation, marked **Andantino** and *senza cadenza*. It includes dynamic markings *p*, *mp*, and *f*. The music features a treble clef and a bass clef.

Third system of musical notation, continuing the **Andantino** section. It features a treble clef and a bass clef.

Allegro

Fourth system of musical notation, marked **Allegro**. It features a treble clef and a bass clef.

Fifth system of musical notation, continuing the **Allegro** section. It features a treble clef and a bass clef.

Allegretto Andantino Allegro



Andante



Allegro



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings.

Allegretto

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a large slur and dynamic markings. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The bass staff continues the accompaniment.

Allegro

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The bass staff continues the accompaniment.

Allegro

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The bass staff continues the accompaniment.



РУССКАЯ ПЕСНЯ С ВАРИАЦИЯМИ

[Л. ГУРИЛОВ]

Тема

Allegro



Вар. I



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some grace notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line.

Rep. I)

The second system, labeled 'Rep. I)', continues the musical piece. It features similar rhythmic complexity in the upper staff, with a more active bass line in the lower staff, including some triplet-like patterns.

The third system of the score shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The upper staff maintains its intricate melodic texture, while the lower staff provides a consistent rhythmic foundation.

Rep. III

The fourth system, labeled 'Rep. III', introduces a change in the upper staff's texture, featuring more block chords and a slightly different melodic contour. The lower staff continues with its accompaniment.

The fifth and final system on the page shows the concluding part of the piece. The upper staff has a more active, rhythmic feel, while the lower staff provides a simple, steady accompaniment.

Этап IV

First system of musical notation for Stage IV. The upper staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed eighth notes and some sixteenth notes. The lower staff (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the lower staff.

Second system of musical notation for Stage IV. The upper staff continues the intricate melodic pattern. The lower staff continues with a consistent accompaniment. A dynamic marking of *f* is placed in the middle of the lower staff.

Этап V

First system of musical notation for Stage V. The upper staff shows a melodic line with frequent slurs and accents. The lower staff has a more rhythmic accompaniment with some rests. A dynamic marking of *p* is located in the lower staff.

Second system of musical notation for Stage V. The upper staff continues with slurred melodic phrases. The lower staff maintains its accompaniment pattern.

Этап VI

First system of musical notation for Stage VI. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a simple accompaniment. A dynamic marking of *f* is placed in the lower staff.



Вар. VII



Вар. VIII



Bap. IX

Musical score for Bap. IX, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*. There are several slurs and accents throughout the piece.

Bap. X

Musical score for Bap. X, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *f*. There are several slurs and accents throughout the piece.

Continuation of the musical score for Bap. X, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *f*. There are several slurs and accents throughout the piece.

Bap. XI

Musical score for Bap. XI, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *f*. There are several slurs and accents throughout the piece.

Continuation of the musical score for Bap. XI, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *f*. There are several slurs and accents throughout the piece.

Bap. XII

First system of musical notation for Bap. XII. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, with various note values and rests.

Second system of musical notation for Bap. XII. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. The music continues from the first system, showing a continuation of the melodic and bass lines.

Bap. XII

Third system of musical notation for Bap. XII. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. The music continues from the second system, with a dynamic marking of *p* (piano) in the lower staff.

Fourth system of musical notation for Bap. XII. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. The music continues from the third system, showing a continuation of the melodic and bass lines.

Bap. XIV

First system of musical notation for Bap. XIV. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, with various note values and rests.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic accompaniment with some longer note values.

Bop. XV
Adagio

The second system begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a treble staff with a long, sweeping melodic line across several measures, and a bass staff with a steady accompaniment.

The third system continues the musical piece, with the treble staff showing further development of the melodic theme and the bass staff providing harmonic support.

The fourth system is characterized by a very active and melodic line in the treble staff, with many notes beamed together, while the bass staff continues with a consistent accompaniment.

The fifth system concludes the piece, featuring a final melodic flourish in the treble staff and a corresponding accompaniment in the bass staff, ending with a piano (*p*) dynamic marking.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a first ending bracket and a long melodic line in the treble clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with a first ending bracket and melodic lines in both treble and bass clefs.

Cap. XVI
Allegro

Third system of musical notation, starting with a second ending bracket and a dynamic marking 'f' (forte). It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and bass lines.

Fifth system of musical notation, concluding with first and second ending brackets and a final melodic flourish in the treble clef.

Bap. XVII

First system of musical notation for Bap. XVII. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Second system of musical notation for Bap. XVII. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

Bap. XVIII

First system of musical notation for Bap. XVIII. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

Second system of musical notation for Bap. XVIII. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Bap. XIX

First system of musical notation for Bap. XIX. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket on the left. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

[Bap. XX]

Second system of musical notation, consisting of two staves. The first measure is marked with a forte *f* dynamic. The second measure is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The first measure is marked with a piano *p* dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The first measure is marked with a piano *p* dynamic. The second measure is marked with a piano *pprec.* dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords and single notes. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a dynamic marking of *f* (forte) in the second measure.

Third system of musical notation. The right hand features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The left hand has a dynamic marking of *p* (piano) in the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with the complex rhythmic pattern. The left hand has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the second measure.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with the complex rhythmic pattern. The left hand has a dynamic marking of *pp* in the second measure and a fermata in the fourth measure.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a supporting line. A dynamic marking of *pp* is present in the third measure of the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic structures in both staves.

Third system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff has a dynamic marking of *pp* in the second measure.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* in the first measure. Below the bass staff, there are handwritten notes: *p p p p p p p*.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff contains a supporting line with a dynamic marking of *pp* in the third measure.

First system of musical notation, consisting of two staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, consisting of two staves. This system continues the piece with similar melodic and harmonic development. The upper staff has a more active melodic line with some slurs, and the lower staff maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). The system includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the staff. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the system.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It starts with a dynamic marking of *f* (forte). Like the previous system, it contains first and second endings. The first ending is marked with a slur and a fermata, and the second ending also features a slur and fermata.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). This system also includes first and second endings, marked "1." and "2." above the staff. The first ending is marked with a slur and a fermata, and the second ending is also marked with a slur and a fermata.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The notation consists of eighth and sixteenth notes in both hands.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The notation consists of eighth and sixteenth notes in both hands.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The notation consists of eighth and sixteenth notes in both hands. Dynamic markings *f* and *p* are present below the notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The notation consists of eighth and sixteenth notes in both hands. A dynamic marking *pp* is present in the right hand.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The notation consists of eighth and sixteenth notes in both hands.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues the bass line with chords and single notes. Dynamic markings *mf* are present in the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues the bass line with chords and single notes. A dynamic marking *p* is present in the lower staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a melody in the upper staff with accompaniment in the lower staff. There are dynamic markings such as *mf* and *f*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melody with some trills and grace notes. The lower staff provides harmonic support. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a more active melody with many sixteenth notes. The lower staff has a bass line with some longer note values. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a bass line with some longer note values. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a bass line. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a double bar line.



РУССКИЙ ТАНЕЦ

Allegretto

[а. ГИРШЕН]



First system of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Second system of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features slurs and ties, with some notes beamed together.

Third system of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties.

Fourth system of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Dynamic markings *mf* and *f* are present. The music includes slurs and ties.

Fifth system of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The system includes first and second endings, marked with "1." and "2." above the notes. The music features slurs and ties.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic lines and harmonic support.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, including a large fermata over the final measure of the system.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish.



СОНАТА

[Л. ГУРНИЦ]

Allegro

The musical score is presented in five systems, each containing a treble and bass clef staff. The tempo is marked "Allegro". The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in 3/4 time. Dynamics include piano (p) and forte (f). The second system continues the piece with similar dynamics. The third system features a piano (p) dynamic. The fourth system continues with piano (p) dynamics. The fifth system concludes with a piano (p) dynamic and a fermata over the final notes.



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a large slur over the final two measures. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff continues the accompaniment.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p* and *f*, and first/second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p*, *f*, and *sf*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *sf* and *f*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.



First system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a slur over the first six measures and a fermata over the final measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Third system of the musical score, showing further development of the musical themes.

Fourth system of the musical score, featuring more complex melodic patterns in the upper staff.

Fifth and final system of the musical score, concluding the piece with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *p* (piano) above the staff. The bass staff contains a supporting bass line with eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes. A dynamic marking of *p* is placed below the treble staff. The bass staff continues with eighth notes.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a continuous eighth-note melody. The bass staff provides a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the eighth-note melody. A dynamic marking of *p* is placed below the treble staff. The bass staff continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the eighth-note melody. The bass staff continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the eighth-note melody. A dynamic marking of *p* is placed below the treble staff. The bass staff continues with eighth notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. A large slur spans across both staves, indicating a continuous musical phrase.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment. Dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) are present, indicating changes in volume.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamic markings *f* and *sf* (sforzando) are used.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, and the bass staff has a more complex accompaniment with some rests. Dynamic markings *p* and *pp* (pianissimo) are present.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *f* and *sf* are used.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex chordal and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate harmonic structures.

Third system of musical notation, characterized by a dense texture of notes in the treble staff.

Fourth system of musical notation, showing a more active bass line with frequent eighth notes.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a simpler accompaniment line.

Second system of musical notation. The treble staff continues with melodic lines and slurs. The bass staff has a steady accompaniment. A dynamic marking *p* is present in the middle of the system.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with several slurs. The bass staff continues with the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamic markings *p*, *mf*, and *pp* are present.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamic markings *mf*, *p*, and *f* are present.

Adagio

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and accents. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with a prominent slur and a fermata. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

The third system shows further development of the melody in the upper staff, with multiple slurs and a fermata. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous systems.

The fourth system continues the melodic and harmonic progression. The upper staff has several slurs and a fermata, while the lower staff provides a solid accompaniment.

The fifth system concludes the page's musical notation. The upper staff features a melodic line with a final slur and fermata. The lower staff accompaniment ends with a clear cadence.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with several slurs and ties. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a prominent slur over a series of notes. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a slur and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass staff has a dynamic marking of *mf* and includes some chordal textures.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Andantino molto

Allegro

Andantino

Andantino

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a piano (p) dynamic marking. The tempo is indicated as 'Andantino'. The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord in the bass and a half note in the treble. The piece continues with a series of eighth and sixteenth notes in both hands, creating a flowing, lyrical texture.

The second system continues the piece. It features a repeat sign (double bar line with dots) in the middle. The upper staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth notes and some chords. The dynamics remain piano.

The third system shows further development of the melody in the upper staff, with more complex rhythmic patterns including sixteenth notes. The bass line continues with a consistent eighth-note accompaniment. The overall mood is calm and expressive.

The fourth system contains another repeat sign. The melodic line in the upper staff reaches a higher register, while the bass line maintains its accompaniment. The piece is still marked piano.

The fifth and final system of the page shows the conclusion of the piece. The upper staff has a melodic flourish, and the bass line ends with a final chord. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and a repeat sign. The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a prominent slur and a repeat sign. The lower staff provides a steady accompaniment with sixteenth-note patterns.

The third system shows further development of the melodic and accompaniment parts. The upper staff has a melodic line with a slur and a repeat sign. The lower staff continues with its sixteenth-note accompaniment.

The fourth system features a melodic line in the upper staff with a slur and a repeat sign. The lower staff continues with the sixteenth-note accompaniment.

The fifth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with a slur and a repeat sign. The lower staff continues with the sixteenth-note accompaniment. A dynamic marking 'p' (piano) is visible in the lower staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, consisting of two staves. Similar to the first system, it shows a melodic line in the upper staff and accompaniment in the lower staff. A fermata is visible over the final measure of the upper staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The melodic line continues with intricate phrasing and slurs. The accompaniment maintains a steady rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a fermata over the final measure. The lower staff concludes with a few final chords.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The melodic line is highly active with many beamed notes. The lower staff features a bass line with some rests and chords.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a steady eighth-note melody in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody continues with eighth notes, and the bass line provides harmonic support.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. This system includes a double bar line and a repeat sign, indicating a section of the piece.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff features a more active melody with sixteenth-note patterns.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The piece concludes with a final cadence in both staves.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A double bar line is present in the middle of the system.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The music continues from the first system, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line. A double bar line is present in the middle of the system.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The music continues from the second system, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line. A double bar line is present in the middle of the system.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The music continues from the third system, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line. A double bar line is present in the middle of the system.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. This system includes first and second endings, indicated by the numbers '1.' and '2.' above the treble staff. The first ending leads back to an earlier part of the piece, while the second ending concludes the piece. A double bar line is present in the middle of the system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

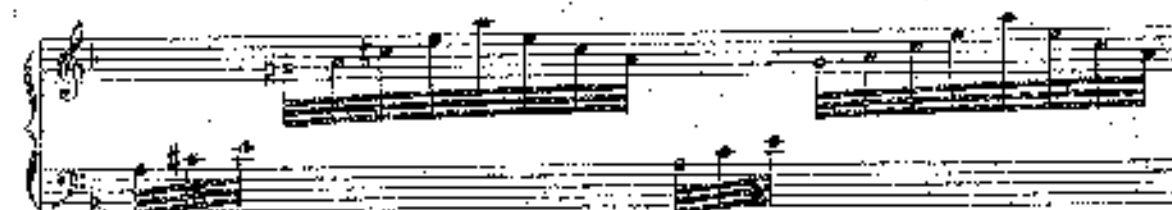
Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic phrase with some grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a more active melodic line with frequent sixteenth notes, and the bass staff maintains a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs, and the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with several slurs over groups of notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with some slurs.







„АХ, СЕБЯ МОЯ СЕБЯ, СЕБЯ НОВЫЕ МОИ“

Русские песни с напеваками

Л. ВЛАСОВ

Тема

Alllegro vivace

Вар. I

1.

Вар. II

Sap. III

First system of musical notation for Sap. III. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The first measure is marked with a piano (*p.*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation for Sap. III. It continues the two-staff format. The treble clef melody includes a first ending bracket labeled '1.' at the end of the system. The bass clef accompaniment features some longer note values, including a half note.

Sap. IV

First system of musical notation for Sap. IV. It begins with a second ending bracket labeled '2.' in the treble clef. The music continues with two staves, showing a more active treble line with many sixteenth notes.

Second system of musical notation for Sap. IV. The two-staff format continues. The treble clef melody is highly rhythmic, with frequent sixteenth and thirty-second notes. The bass clef accompaniment remains relatively simple, with quarter and eighth notes.

Third system of musical notation for Sap. IV. The two-staff format continues. The treble clef melody features a series of sixteenth-note runs. The bass clef accompaniment consists of a steady pattern of quarter notes.

8. *lento*

9. *lento*

This system contains two staves of music. The first staff begins with a measure marked '8.' and continues with a melodic line. The second staff begins with a measure marked '9.' and provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'lento' in both staves.

1. *lento*

2. *lento*

This system shows two first endings. The first ending (marked '1.') leads back to the beginning of the piece. The second ending (marked '2.') concludes the section. The tempo remains 'lento'.

Cap. V
Più lento

p

This system begins the 'Cap. V' section, marked 'Più lento'. It features a piano (*p*) dynamic. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a steady accompaniment.

This system continues the 'Cap. V' section. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a steady accompaniment.

This system continues the 'Cap. V' section. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a steady accompaniment.

2da volta un 8 più basso

Esz. VI

Tempo 1

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with piano (p) and forte (f) dynamics. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. It features a mix of piano and forte dynamics across the two staves.

The third system shows a more active melodic line in the upper staff, with many sixteenth notes. The lower staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system concludes the piece with two endings. The first ending leads back to the beginning of the system, while the second ending provides a final cadence. Dynamics include piano and forte.

Esz. VII

Example VII consists of two staves. The upper staff features a more complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The lower staff provides a simple accompaniment. The piece is marked with a forte (f) dynamic.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass staff.

Third system of musical notation, including first and second endings marked '1.' and '2.'.

Fourth system of musical notation, labeled 'Bap. VIII' and 'P Inggino'.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a treble and bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. A first ending bracket is present, with the word "loop" written above it. The system concludes with a fermata over a chord.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef with a melodic line and a supporting line. The system ends with a fermata over a chord.

Third system of musical notation, including a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2." with a "loop" instruction above it. The system concludes with a fermata over a chord.

Cap. IX

Fourth system of musical notation, marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction "colle *f*". It features a treble and bass clef with a melodic line and a supporting line. The system ends with a fermata over a chord.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass clef. It features a melodic line and a supporting line, ending with a fermata over a chord.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation.

Вар. X₃

Third system of musical notation, labeled 'Вар. X₃', showing a variation in the melody.

Fourth system of musical notation, continuing the musical development.

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line with a slur and the word 'ritardando' written above it.

al tempo

Sixth system of musical notation, marked 'al tempo', showing a return to the original tempo with a final cadence.

РУССКАЯ ПЕСНЯ

„Во саду ли в огороде дедушка гулял“
с вариациями

Д. ВАШАН

Andante

lento e cantabile

Музыкальный текст отпечатан по слуху и саксофонному звуку М.И.
Ж. дьяко Г.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket on the left. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with two staves. The treble clef staff shows more complex melodic patterns, while the bass clef staff provides harmonic support.

Third system of musical notation, featuring a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase. The notation includes dynamic markings and articulation.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic material. The treble clef staff has a more active melodic line with slurs and accents.

Fifth system of musical notation, starting with a measure number '8' above the staff. This system concludes the page with a final melodic phrase in the treble clef and a corresponding bass line.

8. *3mo*

1. 2.

attacca subito

Poco a poco più muto
Allegretto

P.

8.

8



First system of musical notation, measures 8-11. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

9



Second system of musical notation, measures 12-15. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, and the left hand maintains the accompaniment.

Loco



Third system of musical notation, measures 16-19. The tempo marking *Loco* is present above the first measure. The right hand has a more active, rhythmic melody, and the left hand accompaniment becomes more complex with some triplets.

8



Fourth system of musical notation, measures 20-23. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand continues with a steady accompaniment.

8



Fifth system of musical notation, measures 24-27. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment is consistent with the previous systems.

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

loco

Third system of musical notation, marked *loco*. The treble staff features a rapid, flowing melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

Fourth system of musical notation, marked *pp*. The treble staff has a more lyrical, slower melodic line with some slurs, and the bass staff provides a simple accompaniment.

1. 2.

Ritardando e cantabile

Fifth system of musical notation, featuring first and second endings. The first ending leads to a repeat, and the second ending leads to a final cadence. The tempo and mood are marked *Ritardando e cantabile*.

Allegro

7

f

This system shows the beginning of a musical piece. The right hand has a melodic line with a slur over the first few notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

lento

This system continues the piece with a tempo change to *lento* (slow). The melodic line in the right hand is more expressive, with a slur and a fermata over the final note. The left hand accompaniment is steady.

ritoluto

ritardando

This system features a tempo change to *ritoluto* (ritardando), indicated by the word above the staff. The music slows down, and the melodic line in the right hand has a fermata. The left hand accompaniment continues.

più moto

p

This system begins with a tempo change to *più moto* (more motion), indicated by the word above the staff. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The right hand has a series of chords with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

This system continues the piece with the *più moto* tempo. The right hand features a series of chords with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

2

System 2: Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one flat. The system contains two measures of music with various notes and rests.

21

System 21: Treble and bass staves. Treble clef. The system contains two measures of music.

3

1600

System 3: Treble and bass staves. Treble clef. The system contains two measures of music. A tempo marking of 1600 is present above the first measure.

4

System 4: Treble and bass staves. Treble clef. The system contains two measures of music.

8

System 8: Treble and bass staves. Treble clef. The system contains two measures of music.

9

System 9: Treble and bass staves. Treble clef. The system contains two measures of music. The word *ascenden* is written at the end of the system.

And

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the second measure of the upper staff.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff shows a continuation of the melodic line, while the lower staff maintains the accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The third system features two staves. The upper staff has a melodic line with several measures marked with a *p* (piano) dynamic. The lower staff provides accompaniment. A *ff* (fortissimo) dynamic marking appears in the upper staff towards the end of the system.

The fourth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic development, and the lower staff provides accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The fifth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic development, and the lower staff provides accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

6

cresc.

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *cresc.* is centered between the staves.

7

This system contains the next two staves of music. The melodic line continues with similar rhythmic patterns, and the accompaniment remains consistent. The dynamic marking *cresc.* from the previous system is still present.

8

loco

crescendo

This system contains the third and fourth staves of music. The dynamic marking *loco* is placed above the upper staff, and *crescendo* is placed below the lower staff. The music shows a clear increase in volume and intensity.

9

This system contains the fifth and sixth staves of music. The melodic line becomes more complex with some grace notes and slurs. The accompaniment features longer note values and some rests.

10

loco

Chord

This system contains the final two staves of music on the page. The dynamic marking *loco* is placed above the upper staff. The system concludes with a circled chord in the upper staff and a final note in the lower staff.

„КТО ПЕЛА В ПОЛЕ СТАДО“

Д. КАШИР

Allegretto

Musical score for piano accompaniment, titled "КТО ПЕЛА В ПОЛЕ СТАДО" by Д. КАШИР. The tempo is marked "Allegretto". The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked "f". The second system is marked "sf". The third system is marked "p dolce". The fourth system is marked "p". The fifth system is marked "f". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



„КАК НА ДУБЧИКЕ ДВА ГОЛУБЧИКА“

Русская песня с вариациями

А. ЯКИВИЧ

[Тема]

Andante



Вар. 1



Bap. II

First system of musical notation for Bap. II. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for Bap. II. It continues the melodic and harmonic development from the first system, with similar rhythmic patterns and note values.

Third system of musical notation for Bap. II. The melodic line in the treble staff shows some upward movement, and the bass staff continues to support the melody with chords.

Fourth system of musical notation for Bap. II. This system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Bap. III

Single system of musical notation for Bap. III. It features a treble clef staff with a more active, rhythmic melody and a bass clef staff with a steady accompaniment.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket on the left. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with two staves. The melodic line in the treble clef continues with various rhythmic patterns, while the bass clef provides harmonic support.

Bac. IV

Third system of musical notation, marked 'Bac. IV'. It begins with a double bar line. The treble clef staff shows a more active melodic line, and the bass clef has a few chords and a short melodic phrase.

Fourth system of musical notation, showing further development of the melodic and bass lines. The treble clef has a series of eighth notes, and the bass clef has a more complex rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a melodic phrase in the treble clef and a final bass line with some grace notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and numerous accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic lines and harmonic accompaniment.

Bap. V

Third system of musical notation, marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) and featuring a prominent melodic line in the treble staff.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

adagio

Fifth system of musical notation, marked *adagio* and *pp*, featuring a slower tempo and a more expressive melodic line.

„ТЫ ПОДИ, МОЯ БОРОУШКА, ДОМОЙ“

Русская песня с варьяциями

Н. ПРАЧ, соч. 15

Тема

En poco allegretto

Вар. 1

Вар. II

First system of musical notation for Variation II, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Second system of musical notation for Variation II, continuing the melody and accompaniment.

Third system of musical notation for Variation II, concluding the variation.

Вар. III

First system of musical notation for Variation III, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Second system of musical notation for Variation III, concluding the variation.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes, starting with a G3 and moving up to a B3. There are some rests and ties in the bass staff.

Bap. IV

The second system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes, starting with a G3 and moving up to a B3. There are some rests and ties in the bass staff.

The third system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes, starting with a G3 and moving up to a B3. There are some rests and ties in the bass staff.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes, starting with a G3 and moving up to a B3. There are some rests and ties in the bass staff.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes, starting with a G3 and moving up to a B3. There are some rests and ties in the bass staff.

Rep. V

First system of musical notation for 'Rep. V'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music features a series of chords in the treble staff, many of which are beamed together and have a slur above them. The bass staff contains a more active line with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation for 'Rep. V'. It continues the two-staff format. The treble staff shows a progression of chords, some with slurs. The bass staff continues with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Rep. VI

First system of musical notation for 'Rep. VI'. It features two staves. The treble staff has a series of chords, with a large slur spanning across several measures. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for 'Rep. VI'. It continues the two-staff format. The treble staff has a large slur over a series of chords. The bass staff continues with eighth-note patterns.

Third system of musical notation for 'Rep. VI'. It consists of two staves. The treble staff has a large slur over the final chords of the system. The bass staff continues with eighth-note patterns.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, interspersed with rests.

Bap. VII

Allegro mollo

The second system begins with the tempo marking "Allegro mollo". It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some slurs and ties. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines.

The third system continues the musical piece with two staves. The upper staff shows a continuation of the melodic themes, while the lower staff maintains the harmonic structure.

Recitativo

Sichilo stancato si recitativo

The fourth system is marked "Recitativo". It features a single staff with a highly rhythmic and expressive melodic line, characteristic of recitative. The lower staff has a few chords and rests.

The fifth system concludes the piece with two staves. The upper staff has a melodic line that ends with a final cadence, and the lower staff provides the final harmonic support.

Bap. VIII

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system continues the piece. The upper staff features a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The lower staff maintains a steady accompaniment with some chordal textures.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. A long slur is present over the upper staff, indicating a phrase that spans across the system. The bass line continues to support the melody with rhythmic accompaniment.

The fourth system features a melodic line with some rests and a more complex rhythmic pattern. The bass line is active, with many sixteenth-note runs.

The fifth system continues with a melodic line that has a more flowing, eighth-note character. The bass line provides a consistent accompaniment.

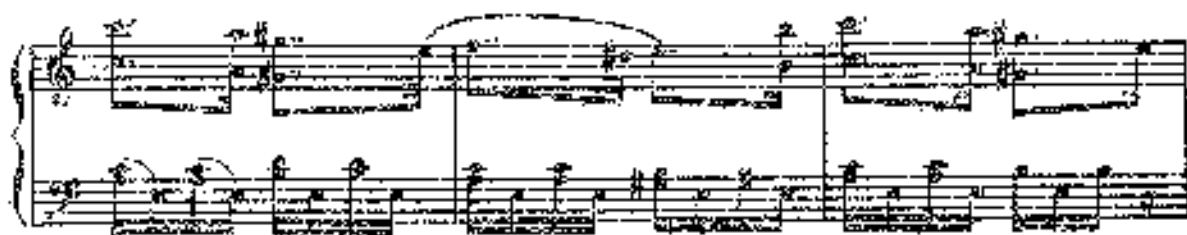
The sixth system concludes the piece. The melodic line ends with a final cadence, and the bass line provides a concluding accompaniment.

ПЕЧАЛЬНЫЙ МАРШ

Л. ПРАЧ

Maestoso e mesto

The image displays a musical score for a piece titled "Печальный Марш" (Sad March) by L. Prach. The tempo and mood are indicated as "Maestoso e mesto". The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The piece is in a minor key, as indicated by the key signature of one flat. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The word *meno* is written above the right hand in the second measure.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The word *dolce* is written above the right hand in the third measure.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The word *dolce* is written above the right hand in the second measure.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with some block chords. The lower staff features a more active accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a *dolno* marking. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings of *f* and *mf* are present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex melodic lines and a dense accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The word *dolce* is written above the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The word *trito* is written at the end of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The word *Trio* is written at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex melodic lines and a dense accompaniment.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.



The second system continues the musical piece. The upper staff shows a continuation of the melodic and harmonic material, with some notes beamed together. The lower staff maintains the rhythmic accompaniment.



The third system of musical notation shows further development of the piece. The upper staff includes some more complex rhythmic patterns and melodic runs. The lower staff continues with the accompaniment.



The fourth system of musical notation features a prominent melodic line in the upper staff with many beamed notes, suggesting a faster or more intricate passage. The lower staff provides a steady accompaniment.



The fifth and final system of musical notation concludes the piece. The upper staff ends with a final melodic phrase. The lower staff concludes with a final accompaniment. In the right-hand corner of the system, the text "Marça da capo" is written.

„НЕ ХОДИ, ГРИЦУ, НА ВЕЧЕРНИЦУ“

Украинская песня о вурдаках

А. ЛИБУРЪ

Тема. Andante

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with piano accompaniment.

Second system of musical notation, including dynamic markings like *f* and *dim.*

Third system of musical notation, showing piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, labeled *Var. I* and *crescendo*.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings like *f*, *p*, *cresc.*, and *dim.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The piece begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

Second system of musical notation, starting with the instruction "Bap. II" above the treble clef. It begins with a *pp* dynamic marking. The treble clef part features a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part has a melodic line with a slur. The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic themes. The treble clef part has a slur over the first two measures. The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It continues the melodic and harmonic development from the previous systems.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the first measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with melodic and harmonic development in both staves.

Вар. III

Third system of musical notation, labeled "Вар. III" (Variation III). It shows a change in the melodic and harmonic texture.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble staff and a more active bass line.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble staff and a steady bass accompaniment.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

Вар. IV

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests. The text "она исповядана" is written below the first staff. The word "Lodo" is written above the second staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

largo

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff contains a similar rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

Rep. V Major

The second system is labeled "Rep. V Major". It features a treble staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is composed of quarter and eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

The third system continues the musical piece. The treble staff shows a melodic line with some slurs and accents. The bass staff continues with a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fourth system continues the musical piece. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff provides a consistent accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Rep. VI

The fifth system is labeled "Rep. VI". It features a treble staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is composed of quarter and eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a *rall.* marking above it. The lower staff contains a bass line. Dynamics include *f* at the beginning and *pp* towards the end.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a *la tempo* marking above it. The lower staff contains a bass line. A dynamic of *f* is present in the lower staff.

Вар VII.

Third system of musical notation, labeled "Вар VII.". The upper staff contains a melodic line with a *con brio* marking above it. The lower staff contains a bass line. A dynamic of *arso.* is present in the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. Dynamics include *p* and *pp*.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a *dimin.* marking above it. The lower staff contains a bass line. A dynamic of *f* is present in the lower staff.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with many sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a long note marked *doine* and a dynamic marking *f*.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line patterns.

Bap. VIII

Third system of musical notation, featuring large curved lines (arcs) over the upper staff, indicating phrasing or breath marks.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and bass line.

Fifth system of musical notation, the final system on the page, featuring large curved lines over the upper staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with several long, sweeping slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same melodic and accompanimental structure as the first system.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and accompanimental themes.

Cap. IX

Fourth system of musical notation, marked with dynamic instructions. The treble staff begins with *ff* (fortissimo), followed by *dim.* (diminuendo), *f* (forte), and *ff*. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the section. It features dynamic markings of *ff*, *f*, *p* (piano), and *f ff* in the treble staff.

МАРШ НА ВЗЯТИЕ РОССИЙСКИМИ ВОЙСКАМИ ПОЛОЦКА

П. ДОЛГОВИЧ

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns and various note values.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and dynamic markings.

Трубы возвещают победу

Third system of musical notation, featuring a vocal line with the Russian text "Трубы возвещают победу" (Trumpets announce victory) written above the staff.

p

Fourth system of musical notation, marked with a piano (*p*) dynamic, showing a change in the melodic and harmonic texture.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase and a piano (*p*) dynamic marking.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The title "Озорный марш" (Mischievous March) is written above the treble staff. The music continues with melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef and includes dynamic markings like *f*. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef and includes dynamic markings like *f*. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef and includes dynamic markings like *f*. The system ends with a double bar line.

У. 111 - 10, 88

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef and includes dynamic markings like *p* and *f*. The system ends with a double bar line.

вредит арбуза, по не - шадит! Милые - нилыда, Ю! Не все ли

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in a bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

нам где - хо - мы по - би - ли у - де.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a similar rhythmic pattern to the first system, with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note accompaniment in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

но.

The third system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

The fourth system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

The fifth system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The notation is in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The first system begins with a tempo marking 'S' and a dynamic marking 'f'. The second system has a dynamic marking 'p'. The third system has a dynamic marking 'f'. The fourth and fifth systems continue the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

„ВИДИТ МЕНЯ В НАРОДЕ“

Русская песня с вариациями

А. ШВАНОВ

Тема

First system of musical notation for the 'Тема' section. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first measure is marked *dolce* and the last measure is marked *forte*.

Second system of musical notation for the 'Тема' section. It consists of two staves with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first measure is marked *p*.

Third system of musical notation for the 'Тема' section. It consists of two staves with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first measure is marked *pp* and the second measure is marked *p*.

Вар. 1

First system of musical notation for the 'Вар. 1' section. It consists of two staves with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first measure is marked *p*.

Second system of musical notation for the 'Вар. 1' section. It consists of two staves with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first measure is marked *p*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music consists of a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass, with various articulations and dynamics.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line structures.

Cap. II

Third system of musical notation, marked with dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and the instruction *dolce*.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *pp*, *pp*, *p*, *f*, and *p*.

Fifth system of musical notation, marked with the instruction *dolce*.

Eap. III

First system of musical notation for Example III. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, some marked with 'tr' (trills) and '5' (fingering). A large slur covers the final two measures of the system. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines.

Second system of musical notation for Example III. The treble staff continues with eighth-note chords and trills. The bass staff features a more active melodic line with eighth notes and rests.

Third system of musical notation for Example III. The treble staff shows a continuation of the eighth-note chordal texture. The bass staff has a steady accompaniment of chords.

Fourth system of musical notation for Example III. The treble staff continues with eighth-note chords. The bass staff has a melodic line with eighth notes and rests.

Eap. IV

First system of musical notation for Example IV. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, some marked with 'tr' and '5'. The word 'dolce' is written in the left margin. A slur covers the final two measures of the system. The bass staff features a melodic line with eighth notes and rests.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a dynamic marking of $[f]$ (forte) and a fermata over a note in the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with various melodic lines and phrasing.

Bap. V

Third system of musical notation, labeled "Bap. V". It features a treble and bass clef with complex melodic and harmonic structures.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with various melodic lines and phrasing.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with various melodic lines and phrasing.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes, rests, and phrasing slurs.

Bar VI

Second system of musical notation, labeled "Bar VI". It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment, including phrasing slurs and dynamic markings.

Third system of musical notation, continuing the piece with two staves and various musical notations.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical theme with two staves.

Fifth system of musical notation, the final system on the page, consisting of two staves.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex melodic lines and phrasing.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic and harmonic development.

Bap. VII

Andante

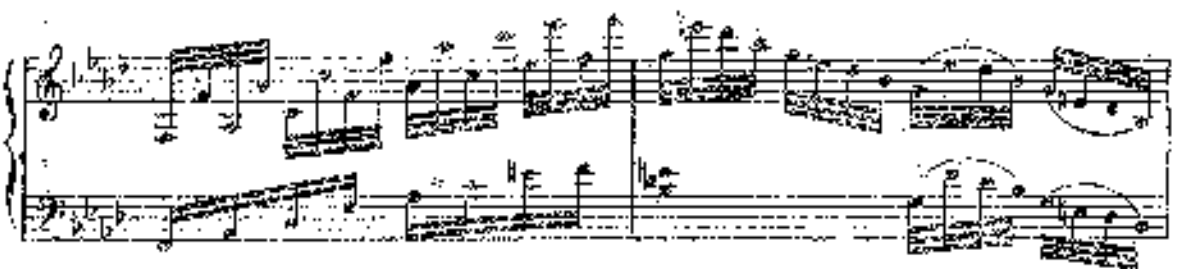
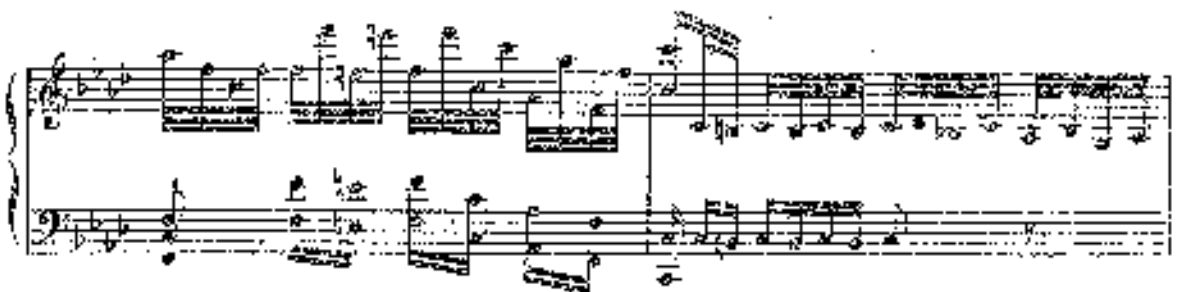
Third system of musical notation, marked 'Andante', showing a change in tempo and mood.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Andante' section with flowing melodic lines.

Fifth system of musical notation, concluding the 'Andante' section with a final melodic flourish.



Вар. VII



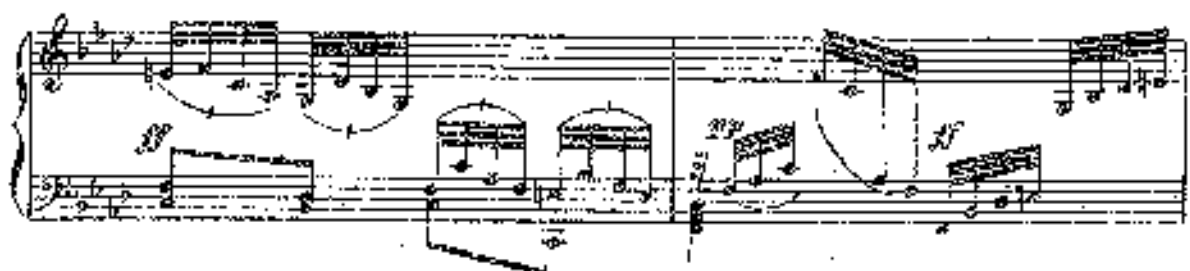
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic lines and harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, showing a continuation of the musical themes with various articulations and dynamics.

Fourth system of musical notation, including first and second endings (marked 1. and 2.) and a repeat sign.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish and accompaniment.



„ВИНЯТ МЕНЯ В ЦАРОДЕ“

Русская песня, переживанная для семиструнной гитары и переделанная для фортепиано

С. АКСЕНОВ

Andante



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a continuation of the melodic and harmonic lines from the first system, with similar note values and rests.

Bap. I

Third system of musical notation, labeled "Bap. I". This system introduces a new section with more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some slurs over the phrases.

Fourth system of musical notation, continuing the "Bap. I" section. It features similar rhythmic complexity and melodic development as the previous system.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the "Bap. I" section with a final cadence and some decorative flourishes in the melody.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and ornaments. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Sap. I

The second system, labeled 'Sap. I', continues the piece. It features a more active melodic line in the treble staff with frequent slurs and ornaments. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a dense texture of notes with many slurs and ornaments, while the bass staff provides a solid foundation.

The fourth system features a melodic line in the treble staff that includes a long horizontal line, possibly indicating a sustained note or a specific performance instruction. The bass staff continues with its accompaniment.

The fifth and final system on the page concludes the piece. The melodic line in the treble staff ends with a final flourish, and the bass staff provides a concluding accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and dynamic markings.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, concluding the section with a final cadence.

Bar III
Adagio con espressione

Fifth system of musical notation, beginning with the section 'Bar III Adagio con espressione'.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a long slur over the first two measures and a dynamic marking of *p* in the third measure. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and articulation marks. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a long slur and a dynamic marking of *p*. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains three measures of music, each with a dynamic marking of *p*. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with several slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Cap. IV

Tempo primo

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with frequent slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a complex melodic pattern with many slurs. The bass staff has a more rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a dense melodic texture. The bass staff provides a solid harmonic base.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff concludes with a melodic phrase. The bass staff ends with a few chords.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, including the lyrics "pres - ce - do" written below the notes. The notation continues with intricate rhythmic figures.

Third system of musical notation, showing further development of the piece with various note values and rests.

Fourth system of musical notation, marked with a "1." above the staff, indicating the start of a first ending. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation, marked with a "2." above the staff, indicating the start of a second ending. The system concludes with a double bar line.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with the word "Fine" written at the end of the staff.

ТРИУМФАЛЬНЫЙ МАРШ

Н. ГАЛТЯКОВ

Fieramente

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The tempo and mood are indicated as 'Fieramente'.

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand features eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.
- System 2:** Continues the melodic development with various articulations and dynamics, including a *p* marking.
- System 3:** Features a section marked 'Solo' in the right hand, with a *f* (forte) dynamic marking. The left hand continues its accompaniment.
- System 4:** Shows a return to a *p* dynamic. The right hand has a more active, rhythmic role.
- System 5:** Concludes with two endings. The first ending leads back to an earlier section, and the second ending is marked '[Fine]'. The piece ends with a final chord.

Trio

First system of musical notation for the Trio section, showing a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics markings include *p* and *ff*.

Second system of musical notation for the Trio section, continuing the melodic and bass lines from the first system.

Third system of musical notation for the Trio section, featuring a repeat sign at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation for the Trio section, including the dynamic marking *rassonnito*.

Fifth system of musical notation for the Trio section, ending with a double bar line and the instruction *Da capo*.

СЫЩЕЛМАНА

И. САТТЫКОВ

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff provides harmonic support.

Fourth system of musical notation, featuring a *poco* dynamic marking. The treble staff has a melodic line with a long note, and the bass staff has a prominent chordal accompaniment.

Fifth system of musical notation, marked *allegretto*. The piece concludes with a more rhythmic and melodic flourish in both staves.

1. 2.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes two first endings, labeled '1.' and '2.', with repeat signs and first/second endings symbols.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

Third system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

ВАДЬО

Д. САЛТЫКОВ

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *f* and *sf*, and various musical ornaments and phrasing slurs.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *sf* and various musical ornaments and phrasing slurs.

Handwritten annotations: *2/3*, *A*, *11*, *12*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*

Handwritten annotations: *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*

Lyrics: *can - do*

Handwritten annotations: *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*

Lyrics: *dolce*

Handwritten annotations: *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*

Handwritten annotations: *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*

Handwritten annotations: *61*, *62*, *63*, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*

Lyrics: *Do capo al fine*

АЛЛЕГРЕТТО

Д. САЛТЫКОВ

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern. The left hand (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a fermata over the final note.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*.

Third system of musical notation. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*.







1. *Andante*

2.

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). It features two measures. The first measure is marked with a first ending bracket and a first ending sign. The second measure is marked with a second ending bracket and a second ending sign. The music is in a minor key and includes various rhythmic values and articulation marks.



Second system of the musical score, consisting of two staves. It contains three measures of music, continuing the melodic and harmonic development from the first system.



Third system of the musical score, consisting of two staves. It contains three measures of music, showing further melodic and harmonic progression.



Fourth system of the musical score, consisting of two staves. It contains three measures of music, featuring some longer note values and phrasing.



Fifth system of the musical score, consisting of two staves. It contains three measures of music, concluding the piece with a final cadence.



МАЗУРКА

В. ЯХОУЦКЕВИЧ



Handwritten annotations: *And*, *1.*, *2.*

System 1: Treble and bass clef staves with musical notation. Includes first and second endings.

Handwritten annotations: *And*, *1.*, *2.*, *f*

System 2: Treble and bass clef staves with musical notation. Includes first and second endings and a dynamic marking of *f*.

Handwritten annotations: *1.*, *2.*

System 3: Treble and bass clef staves with musical notation. Includes first and second endings.

МАЗУРКА

И. ПАСКОВСКИЙ

Handwritten annotations: *And*, *1.*, *2.*

System 4: Treble and bass clef staves with musical notation. Includes first and second endings.

Handwritten annotations: *And*, *1.*, *2.*, *dolce*

System 5: Treble and bass clef staves with musical notation. Includes first and second endings and a dynamic marking of *dolce*.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *mf* and *f*, and some notes are marked with accents.

The second system of musical notation also consists of two staves. It continues the piece with similar rhythmic patterns. A *Finis* marking is present at the end of the system. There are some handwritten annotations above the staff, possibly indicating fingerings or performance instructions.

Andante - 6/8

ВАЛЪСЪ

М. ДАСНОВСКИИ

The third system of musical notation consists of two staves. It includes several circled annotations above the staff, possibly indicating specific chords or notes. The notation continues with a mix of rhythmic figures.

The fourth system of musical notation consists of two staves. It features more complex rhythmic patterns and includes a *ritard.* marking. There are several circled annotations above the staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. It concludes the piece with a final cadence. There are several circled annotations above the staff, including what appears to be a chord symbol like *E1*.

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Musical score system 1, featuring a treble and bass staff with handwritten notes above the treble staff.

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Musical score system 2, featuring a treble and bass staff with handwritten notes above the treble staff.

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Musical score system 3, featuring a treble and bass staff with handwritten notes above the treble staff. The word "ritoluto" is written in the bass staff.

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Musical score system 4, featuring a treble and bass staff with handwritten notes above the treble staff.

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Handwritten notes: *1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.*

Musical score system 5, featuring a treble and bass staff with handwritten notes above the treble staff.

КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Д. С. БОРТНЯНСКИЙ

(1751—1826)

Дмитрий Степанович Бортнянский родился на Украине в городе Глухове. С детства выдался хорошим музыкантом способностями и оказавшим хорошие данные.

Семилетним ребенком в 1758 году был привезен в Петербург и зачислен в певчие Придворной капеллы. Обучаясь у придворного капельмейстера Галуппи, Бортнянский оказал огромные успехи в своем музыкальном образовании. Итальянские записки Бортнянского музыкаль и певчим продолжались и после отъезда Галуппи в Италию. В 1768 году Бортнянский был отправлен в Италию для продолжения занятий с Галуппи. По возвращении на родину в 1778 году он был назначен капельмейстером Придворной капеллы и преподавателем музыки при дворе императрицы, а с 1795 года — директором капеллы. Умер Бортнянский 26 сентября 1826 года.

Творческое наследие Бортнянского со-

стоит из опер, куплетной музыки, романсов, камерно-инструментальных и концертных произведений. В «Черках по истории музыки» Филейзан описывает следующие клавишные сочинения Бортнянского: 8 сонат, *Larghetto cantabile*, *Rondo F-dur*, *Allergo*, концерт, *Rondo C-dur*. Как известно, эти рукописи, которыми располагал Филейзан, до сих пор не обнаружены. Из восьми сонат Бортнянского в советской печати были опубликованы две: *Do мажор* и *Фа мажор*.

Выдающаяся в настоящее время одноставная соната Бортнянского *Si-бемоль мажор* печатается по случаю 100-летию издания «Собрания пьес и этюдов для фортепиано, распределенные по системкам трудности, в инструктивной обработке А. В. Абутова, преподавателя речитативских классов Придворной певческой капеллы, 3-е издание (нетрудная). Музыкальная «Самиздат» А. Федорова, Москва. (Хранится в Музее Музгосза).

Л. С. ГУРИЛЕВ

(1770—1844)

Лев Степанович Гурилев (Гурилев) родился в семье крепостных крестьян. Музыка обучался у Саввы Павла гурилером крепостного оркестра в помещичьем имении Орлово — «Орледа». По желанию помещика А. П. Дроздова, занимаясь также фортепианной педагогикой в женских учебных заведениях Москвы, Помещью церковной, музыки и

хоровых композиций, Гурилев создал и издал большое количество фортепианных произведений.

Первый обратил внимание на фортепианное творчество Л. С. Гурилева А. П. Дроздов, опубликовавший в сборнике «Русские старинные фортепианные музыка» (Москва, 1946) часть из 24-х сонат, Фугу и вариации на тему «Что девушка ожидает».

Среди них — 24 вариации к Фуге (1810), несколько полонезов и «всего двести три с вариациями, в большинстве известных нам лишь по газетным объявлениям и нотным каталогам. Это:

«Ах, что же ты, подружка, не перестань плакать,
 Что прележи ходишь,
 Ишь как плачешь, плачь перестань,
 Что не пришла ни с чем в свете турчанка,
 Ах! по моему, моему,
 Что девушка засиделась,
 Полагал да неси мой венок,
 Скажу, туку прилетела,
 Что там, да там, да там, да там И сыганка клич

что.
 «Будь как, барыня, покладути руку,
 А ты морозка истая,
 Всех дастоишь буги, гуги и люблю,
 «Знаю: зная в парали»,
 «Востор бист в не тронюльк дивре»,
 «Хожу я по улицам»,
 «Видишь к на ретарку»,
 «Но ходя, Гусар, на вечернице» и др.

Эти вариации были изданы Гуричевым в период с 1807 по 1814 год¹ — время наибольшей творческой активности и расцвета популярности композитора.

Обнаруженная недавно нами в Отделе рукописных источников Государственного исторического музея рукописная тетрадь сочинений Л. Гуричева существенно дополняет сведения о его фортепианном творчестве. Тетрадь включает следующие произведения: вариации на тему: «То терлю, что люблю», «Скажу, туку прилетела», «Русский танец», «Русская песня с вариациями», соната и вариации «Как у нашего широкого двора». Указание фамилии автора музыки имеется только в вариациях «То терлю,

что люблю» (Л. Гуричев) и «Как у нашего широкого двора» (Пальшеву). Принадлежность вступительной «Скажу, туку прилетела» Л. Гуричеву устанавливается путем сопоставления с песенным ансамблем, хранящимся в Государственном историческом музее. Принадлежность остальных произведений (Русский танец, Русская песня с вариациями и Соната) Л. Гуричеву устанавливается с большой долей вероятности на основании их стилистического анализа. Из этой тетради нами публикуются в данном сборнике следующие сочинения:

1. Вариации на песню: «То терлю, что люблю» (хранение в рукописи на эту песню относится к 1807 году. См. публикацию с предисловием вариаций в «Московских ведомостях» от 5 апреля 1807 года). Издание не обнаружено, и текст произведения печатается по рукописной копии.

2. Русская песня с вариациями. На титульном листе сочинения, так же как и в других случаях, не расшифровывается название песни, а дано общее заглавие: «Сонзон Рязань avec Variation». Сведения об издании этих вариаций мы не располагаем. Примерная дата их сочинения — первая десятилетие XIX века.

3. «Русский танец». В рукописном ансамбле этого названия: «Danse russe».

4. Соната. В нотном каталоге и в газетных публикациях мы не могли найти упоминания об этом произведении. Весьма возможно, что оно осталось неизданным. Дату сочинения сонаты предположительно можно отнести к первому десятилетию XIX века.

Текст рукописных произведений Гуричева воспроизводится без редакционных вставлений, за исключением поправок в начертаниях нот и некоторых дополнений добавленных Л.Л.

Л. Н. КАШИН

(1760—1841?)

Детские годы Л. Н. Кашин провел у дворянских крестьян Г. Бибикова. Обу-

¹ Во многих биографиях Кашин предается различные даты его рождения. Также же противоречиво сообщается о его образовании в Арханг. Московского государственного университета формально — школе Д. П. Лаврова, основанной в период его службы в университетом. Сообщения о дате рождения композитора сводят по каталогу 1841 года («Русский вестник», 1842, № 1).

чился музыке у известного композитора Сартя. Первым своим концерт Кашин дал в Москве в 1780 году. В дальнейшем, с конца 80-х годов, он вел активную музыкальную деятельность, часто выступал в концертах в качестве пианиста и дирижера, а также являлся организатором концертов, составленных из «лучших, единственно российских музыкальных» и хитовых, исполнялись его оригинальные

сочинения и обработки народных песен. Увеличилась работа Капнина по изучению и собиранию народных песен в эти годы. Напряжено отражались в рецензиях на с 1836 по 1839 год специально собранных русских народных песен под названием «Журнал отечественной музыки». В рецензиях двенадцати тетрадей, наряду с песнями для голоса, был материал также ряд песен с вариациями для фортепиано.

Особый размах приобрела творческая и исполнительская деятельность Капнина в связи с Отечественной войной 1812 года. Создаваемые им в эти годы песни «Защитникам Петрова Града», «Благородная песнь» — пользовались огромным успехом и шли по всей стране.

С увеличением успехов, поездки и концертные концерты, устраиваемые Капниным в Москве и Петербурге, программа которых обильно посвящалась героим Отечественной войны 1812 года.

В 20-х годах исполнительская деятельность Капнина вошла более организованной характер: он выступает в концертах лишь в качестве пианиста-аккомпаниста.

В начале и в конце 30-х годов Капнин устраивает свои авторские вечера в Петербурге. Большое значение уделял Капнин педагогике, занимаясь ею на протяжении всей своей жизни. «Уже в 1791 году, — пишет Т. Г. Мазанова, — П. П. Капнин в сотрудничестве с другим обучал русских музыкантов велико-музыкальной теории и даже проводил сочинения» (Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков. Музыка, 1931).

В течение 33 лет (с 1800 по 1835) Капнин был связан с Московским университетом, где состоял на службе в должности сочинителя музыки и являлся бескомпромиссным организатором и участником всевозможных музыкальных мероприятий университета.

Повидимому, Капнин долгое время не мог быть официально зачислен в университет, так как только в 1812 году он был «включен в ведомственный список с утверждением в службе по учебной части».

Результатом плодотворней педагогической работы Капнина явился «Музыкальный класс», открытый им в Москве в 1840 году. В нем преподавались теория, бас, игра на фортепиано и пение. Весьма возможно, что дети Капнина — сын Николай Давидович и дочь Надежда Давидовна, — были бы отличными пианистами,

приглашались участие в организации класса и вели там педагогическую работу. Это учебное заведение просуществовало недолго. В конце 1841 года Капнин ушел.

Творческие результаты композиторской обильно. Им сочинены: несколько опер, большое количество хоров, драммов, фортепианных произведений, а также сделаны многочисленные обработки народных песен, казенные же в 1833—1834 годах под названием «Русские народные песни, собранные и издаваемые для пения с Ф. И. Давидовой Капниным».

Общая коллекция его фортепианных сочинений пока не улагоджена. Главные места среди них занимают песни с вариациями. Помимо отдельных в простом обороте вариаций, в различных библиотеках Москвы и Ленинграда хранятся отдельные сборники, специально изданные и обработанные песни Капнина:

«Сборник, для детей, по видам, для исполнения».

«Как у залив у берега
«Не одна в поле россохонца прощасана.
«У широк дала широк,
«У нас было на улице, на улице широкый.
«По берегу, по золотому, по берегу широкый».

«На улице широкый.
«Кружка, кружка, вынул широк
«Ах не будите широк широк.
«Подружки, подружки, широк широк,
«Благородная песня».
«На балу из широк в широк поле широк».

«Песня в широк на широк.
«Час широк в широк.
«Ах как широк на широк широк широк широк.
«Песня широк, широк широк.
«Трижды я в широк в широк широк.
«Прости широк широк, широк широк.
«В широк широк широк широк широк».

Кроме этих, дошедших до нас обработок песен, судя по разрозненным публикациям Капнина были изданы песни с вариациями: «Ты годи, моя корошутка, домой», «Руська, лучинупка», «Ах ты, Валюшка, Иван» и др.

Известно также о существовании фортепианного концерта и трио-сопаты, исполнявшихся Капниным в своих концертах и, повидимому, оставшихся незапечатанными¹.

¹ Некоторые из этих сочинений были опубликованы в «Журнале отечественной музыки».

² Интересно отметить, что в «Необходимых дополнениях к постановке и исполнению оперы Ф. Галле, С. П., 1838, утверждалась, что Капнин сочинил несколько музыкальных вариаций для фортепиано.

Включенные в настоящий обзор произведения Кютияна печатаются по следующим надписям:

1. Вариации на тему «Ах, если бы, если бы» были изданы в Париже в 1836 году в 5-й тетради «Journal des Chansons Russes published avec des variations pour le piano-forte par M. Koutian, à Moscou» (хранятся в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории, в тислях в полном издании Государственной публичной библиотеки им. М. В. Салтыкова-Щедрина).

Впервые «Ах, если бы, если бы» были напечатаны в 1836 году в 5-й тетради «Журнала отечественной музыки».

2. Вариации «Во саду ли в огороде» напечатаны в Париже в *Journal des Chansons Russes published avec des variations pour piano-forte par M. Koutian, Cah. I, à Moscou*.

Где надлежит этой тетради установить не удалось. Позаимство этих вариаций мы не могли найти ни в петских

каталогах, ни в петербургской печати того времени. Вероятно, что вариации были сочинены в первом десятилетии XIX века — в период творческой деятельности композитора и творчества стилистических особенностей его фортепианного письма (экземпляр вариаций хранится в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории).

3. Трех песни, пятая г-жою Зюбков.

Я сидю в саду огороде,
Сидящий мой человек, отъ е. Выходит
Трой аркань пасака,

арканьаркань для фортепиано, Москва, Грав. печ. у К. Вейцеля (экземпляр этот хранится в Государственном историческом музее). Год издания 1836. См. «Каталог набранных музыкальных сочинений, принадлежащих в музыкальном и инструментальном магазине Грессера и Миллера в Москве», М., 1836.

А. Д. ЖИЛИН

Алексей Дмитриевич Жилин родился около 1760 года. Происходил из дворян Курской губернии. Впервые после рождения шестимесячным ребенком он лишился зрения.

Его исключительные музыкальные способности проявились в раннем детстве. Играл на фортепиано, скрипке, виолончели и гитаре.

В 1808 году был приглашен руководителем оркестра и учителем музыки в лейпцигский Институт работающих слепых. Сравнительно недавно пребывание Жилина в Институте (до 21 июня 1818 г.) было отмечено быстрыми успехами его учеников.

При Жилине были организованы помещальские, публичные экзамены Института.

В этот период Жилин вел интенсивную камерную деятельность в Петербурге. Сохранившиеся отзывы современников характеризуют его как выдающегося тифлиста, обладавшего исключительной памятью, тазурной фантазией и большой виртуозностью.

В 1818 году Жилин эмигрировал в Москву.

В конце 20-х годов, по некоторым сведениям, он проживал у себя на родине в Курске.

В 1821 году с успехом выступал в Одессе.

В 1827 году Жилин переехал в Москву. В Москве он, уже будучи глубоким стариком, продолжал свои публичные выступления.

Дата смерти этого гениального музыканта не установлена, однако, известно, что в 1848 году он был еще жив. Позднейшему Жилину уже в период с 1848 по 1850 год.

Творческие наработки Жилина велики. Их записано исключено оркестровых сочинений, романсов и небольшого количества фортепианных произведений.

Важная часть его фортепианных произведений дошла до нас и известна нам лишь по программам его концертов. Возможно, что они остались незамечанными. К ним принадлежат следующие: 1. Адажио и рондо, 2. Фантазия «Немецкая танец», 3. Концерт для фортепиано (изп. в 1813 г.), 4. Фантазия на русских песни.

Напечатанные в сборнике вариаций публиковались по волею de Bonnet de musique pour le piano-forte composé... par A. de Gilin, maître de chapelle de l'Institut Impérial des aveugles, à St. Pétersbourg, gravé et imprimé chez J. Paetz. (1810).

(Отдел редкостей библиотеки Московской государственной консерватории).

ИВАН ПРАЧ

(17... — 1818)

Иван (Иосиф-Теофред) Прач — сех по происхождению, родился на Украине¹.

Впоследствии Прач переехал в Петербург, где быстро выдвинулся как композитор и церковнослужитель-педагог. С 1780 по 1790 год и вновь с 1791 по 1793 год он преподавал музыку на Янвальдских в Смоленском институте, а также был одним из первых учителей фортепьянной игры в Петербургской центральной школе (1784—1786).

С 1810 по 1813 год преподавал в Петербургском воспитательном доме. Богатый педагогический опыт Прача был им обобщен и выдан в виде издания в 1816 году «Полной школы для фортепьяно». Целым вкладом в русскую музыку является «Собрание русских народных песен», под редакцией им совместно с Н. А. Мильковым и выданное впервые в 1790 году. Фортепьянное наследие Прача довольно велико. Однако большинство его произведений пока не удалось обнаружить. Помимо сочинений, напечатанных в детском сборнике, в союзе с Д. Мажор (1787), опубликованной в «Христианин по имени» фортепьянной музыки в «Азбуке» Л. Березюкова и В. Музалевского (Минск, 1949)², известно об изданиях Прача следующих фортепьянных произ-

ведений: Алмазда Мартини с шестью вариациями (1794), Фантазия для клавесина или пиано-форте с четвертью нотами (1796), Две русские песни для клавесина (1796), 12 вариаций для фортепьяно (1802), 12 вариаций на песню «Ах ты Ваня, ты Ваня ты» (1813).

Умер Прач в Петербурге в 1818 году. Пометочные в делном сборнике, принадлежащие Прачу относятся на основании следующих записей:

1. *Sept variations sur l'air russe «Tu sola, mon cherubin, prouvé d'approbés pour le piano-forte et dédiés à monsieur le Baron de Schfirter... par son très humble serviteur I. G. Pratch op. XV à St. Petersburg.*

2. Псалменный марш на торжество св. Царя Святости генерал-фельдмаршала князя Михаила Григорьевича Голицына Кутузова Сидоркича, сочиненный для фортепьяно Иваном Пачем.

В С. Петербурге у Пота, в Большой Морской порт № 125 (Хранится в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории).

Третий экземпляр этого сочинения (1813) установлен по публикации в «Московских ведомостях», 1814, № 9.

А. И. ЛИЗГУБ

(ок. 1790 — 18...)

Александр Иванович Лизгуб получил общее образование в Киевском пансионе Московского университета, где неоднократно выступал в качестве пианиста на торжественных вечерах и публичных экзаменах. Первые композиционные опыты Лизгуба, по мнению, относятся

к 1808—1809 годам — ко времени издания им нескольких тем с вариациями для фортепьяно. В дальнейшем Лизгуб сочинял заглавия мелочной с военной службой. В 30-х годах он приобрел большую известность как пианист и соловей, выступал плавным образом в домах московских любителей музыки.

Центральное место в его творчестве занимает фортепьянные произведения и россосы; некоторые из них пользовались популярностью в течение длительного времени. Среди его фортепьянных сочинений: вариации на украинские песни «Ду будь як у мене жинка» (1808), «Об ти, дитинка, сердце» (1809) и др., вариант на песню «Среди долины ровныя», а также тангоны, мазурки, вальсы, фальшбуа и другие. В сочинявшихся боль-

¹ История биографии Прача основана его выходом из Одессы, предположительно перебежавшим в Россию. Принадлежит члену дельны, выехавшему в 1785 г. Ю. Арнольди, очевидно он в музее Лизгуба поступил установление характерности совместительной, русской, индигенной ноты и т. д. Книга дельны «Песни жинки озовишисья» («Вестн», 1869, № 28) и общенные ему одним из друзей Прача, представляли нам более детально.

² Кроме того, в «Собрании фортепьянных тем, вступая в «Азбуку», ч. П. М.—Л., 1949, была помещена дельна И. Прача «Тема и вариация».

писатель на этом протяжении известен по различным публикациям в периодической печати.

Исключены с сборник вертепизма Лазо Губа публикация по изданию Славянско-русского «Не жиди, Ганшу, на ветерляцу», также ряд Александровых (Czajkoff

издание), et éditée à tous ceux qui lui sont venus. A Moscou chez H. Rainboer.

Предположительное время издания вертепизма — первая десятилетие XIX века. (Хранится в отделе рукописей Библиотеки Московской государственной консерватории).

П. И. ДОЛГОРУКИЙ

(1797—6-й).

Иван Иванович Долгорукий (родился 21 ноября 1787 года) — сын известного писателя Ивана Михайловича Долгорукого и издатель его сочинений. Некоторым сведениям, обучался в Вильнюдском университете Московского университета. Был хорошим писателем.

В период с 1800 по 1820 год ипостасью занимался коммерцией. В дальнейшем, очевидно, служебная деятельность прервала коммерческие занятия Долгорукого.

С 1822 года служил в Казаневе. Вскоре был переведен за границу. В 40-х годах жил в Москве, где умер 5 февраля 1845 года.

П. И. Долгорукому принадлежит ряд фортепианных произведений и рукописей.

Среди фортепианных произведений Долгорукого: вариации на народную пес-

ню «Что прежде устремляло», «Мне мирно или милодизно» (1814), «Видишь ли я на реченьке» и «Голова болит», 3 полифония соч. 7, 8 и 12, шесть вальсов соч. 13, 3 гетельных марша — один из них на смерть Кориолана и тридцать Пискарца (1809). Кроме этих двух маршей, им написано еще 6 маршей, посвященных героям Отечественной войны 1812 года.

Музыкальный и обобщенный портрет публикуется по изданию Марш на восток Российской империи Пискарца, посвященный господину генералу от кавалерии графу Петру Христофорову Вилленштейну, всем храбрым отдаленных ст. К. Г. Д. В. О. А. у. Пискарца.

(Музыка хранится в отделе рукописей Библиотеки Московской государственной консерватории).

А. ИВАНОВ

Биографические сведения об А. ИВАНОВЕ не обнаружены.

Помещенная в дневник сборника парадиза Явотрага тематически по следующему заданию: Unit variations sur l'air «Видишь ли я в народе», composed par le compositeur par A. Ivanoff... Opus 11 Paris-

mis à St. Petersburg chez Dalmas, éditeur de musique de M. Colonel Schikoumoff № 11 sur Canal de Nicols à Moscou chez Minelli, éditeur de musique d'Helisau. Предположительное время издания — 1814—15 год. (Экземпляр вариаций хранится в Отделе рукописей Государственной библиотеки Библиотеки им. М. В. Салтыкова Шchedrin).

С. А. АКСЕНОВ

Семей. Николай Иванович Аксенов родился около 1784 года, умер в 1840-х годах. Известный гитарист, усложнил Сухры. Изначал большое количество произведений для гитары, кроме того, серебряработал и отдаленовал «Школу для 7-струнной гитары» Гальды (1819).

Биографические в отношении сведений Аксенова помещаются по следующему заданию: Русская школа «Видишь ли я в народе», серебряработная для семиструн-

ной гитары и переложения для фортепиано С. Аксенова. В этих публикациях помещаются посвящения Василию Ивановичу Министру Государственной Канцелярии в Санкт-Петербурге. Продолжаются и музыкальные занятия у Ф. Климова в доме кавалераской церкви под № 8. (Экземпляр вариаций хранится в Государственном Центральном музее музыкальной культуры. Предположительное время их издания с 1810 по 1821 год.)

Д. Н. САЛТЫКОВ

(1797—1826)

Дмитрий Николаевич Салтыков—старший сын фельдмаршала П. И. Салтыкова. Был от рождения слепым. Музыка учился у известного петербургского композитора Н. П. Миллера. Стремился к изучению музыки и особенно играл на фортепиано. Заметную роль в музыкальной жизни Петербурга первой половины XIX века играли концерты, устраиваемые Д. Н. Салтыковым в своем доме в Петербурге, где выступали известные музыканты того времени: Фильд, Дитц, Рюбберг и др. В этих концертах, в которых преимущественно исполнялись творениями иностранной музыки, Салтыков часто выступал в качестве солиста.

В 1817 году Салтыков был избран почетным членом Петербургского филармонического общества. Помимо самостоятельных в данном сборнике фортепианных пьес Салтыкова, известны об изданиях им

еще нескольких фортепианных произведений.

Среди них: *Rondo, Op. 10*, *Serenade, Op. 11*, *Polka* и др.

Включенные в сборник пьесы Салтыкова воспроизводятся по следующим источникам:

1. *Marsche triumphale composé pour le festin-prise en l'honneur de vainqueurs du général comte de Wittgenstein. St. Petersburg, 1812.*

2. *Siciliano «La Harpe du Nord.» Cahier № 1, St. Petersburg, 1822.*

3. *Valse «La Harpe du Nord.» Cahier № 4, St. Petersburg, 1822.*

4. *Allergato «La Harpe du Nord.» Cahier № 5, St. Petersburg, 1825.*

(Хранились в каталоге отдела Государственного публичного библиотеки им. М. В. Салтыкова-Щедрина).

Н. Ф. ЛАСКОВСКИЙ

(1799—1866)

Иван Федорович Ласковский родился в Петербурге. Общие образования получил в одном из частных пансионов. Связался с первыми музыкальными выставками Ласковский довольно рано. Н. А. Титов считал Ласковского учеником Фильда, Ц. Кюи в статье «И. Ф. Ласковский» («Сиб. ведомости» 1874, № 328) пишет: «...известно, у кого он учился первоначальному фортепианному искусству. Сам он упоминает, что у него были еще и другие три учителя, из которых последним был довольно известней в свое время в Петербурге виртуоз Габриельсфельд (завел «Таблицу» всех аккордов для облегчения учащимся гармонии и композиции, 1840).

Ласковский не был музыкантом-профессионалом; его занятия музыкой имели характерный и основной характер — сначала в Преображенском полку, а потом — в Военном министерстве. Своим ранним фортепианным сочинением — «Таблицей» — Ласковский помогал в издании в 1840-х годах журнале «Северная Арфа». Этот журнал, вокруг которого группировались видные петербургские музыканты (Д. Салтыков, И.

Миллер и др.), заметно выделялся серьезностью своего содержания и художественным качеством печатаемых в нем произведений. Фортепианные сочинения Ласковского быстро распространялись и становились популярными в кругах любителей музыки, о чем можно судить по содержанию рукописных тетрадей и альбомов того времени.

В начале 30-х годов Ласковский близко связан с скрипачом и музыкальным деятелем А. Леоновым; через него он, установившиеся с Бессальерским, попадает в центр тогдашнего лучшего, самого образованного общества¹. Всяма возможно, что как раз в эти годы установились добрые и дружеские связи Ласковского с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским и В. Ф. Одоевским. Творческое сотрудничество с Леоновым явилось отражением в действительности участия в подготовке издания музыкального журнала в 30-х годах. Известно также, что Глинка являлся в издававшийся им в 1839 году «Сборник музыкальных пьес» ряд фортепианных сочинений Ласковского.

¹ «Сиб. ведомости» 1874, № 196.

Высока цена Ласковского А. С. Даргомыжской, считавшей его одним из «лучших и истинных артистов». Ласковский был превосходным пианистом. По отзывам современников, игра его отличалась мягким и задумчивым характером. Свои кельвингтонскую деятельность Ласковский организовывал выступлениями главным образом в домашних кабинетах петербургских любителей музыки.

При жизни Ласковского его фортепианные сочинения издавались сравнительно редко. Некоторые из них были напечатаны в издававшемся Ласковским совместно с Норовым «Литическом альбоме на 1832 г.», в «Музыкальном альбоме на 1831 г.» И. Романова, в «Музыкальном альбоме на 1834 г.» К. Майера и др. в виде выходящих отдельными изданиями. В большей своей части фортепианные произведения композитора оставались неизвестными широкой публике. Лишь после его смерти, по инициативе и под редакцией М. А. Балакирева, были изданы два тома фортепианных сочинений Ласковского, куда были включены

вальсы, баллады, этюды, вариации, мазурки и др.

Однако целый ряд фортепианных сочинений Ласковского не вошел в это издание. Среди них фортепианная соната, сочиненная композитором в начале 40-х годов, о которой содержится упоминание в периодической печати этих лет.

Помещенные в сборнике фортепианные произведения Ласковского публикуются по следующим изданиям:

1. *Mazurka composée par m-r de Laskowsky.*

«La Haye du Nord...» Cahier № 2, St. Petersbourg, 1823.

2. *Mazurka composée par m-r de Laskowsky.*

«La Haye du Nord...» Cahier № 11, St. Petersbourg, 1826.

3. *Valse composée par m-r de Laskowsky.*

«La Haye du Nord...» Cahier № 10, St. Petersbourg, 1825.

(Издание отныне Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

СОДЕРЖАНИЕ

Она сошла с ума	3
Вступительная очерк	5
Избранные фортепианные произведения	4.
<i>И. Борнштейн</i> , Соната	43
<i>И. Гурьяев</i> , «То теряю, что люблю». Русская песня с вариациями	48
<i>И. Гурьяев</i> , Русская песня с вариациями	62
<i>И. Гурьяев</i> , Русский танец	78
+ <i>И. Гурьяев</i> , Санта	82
<i>Д. Кавица</i> , «Ах, если бы, уряд, сонн новыи сон!». Русская песня с вариациями	106
<i>Д. Кавица</i> , Русская песня «Во саду ли в огороде дубава гуляла» с вариациями	114
+ <i>Д. Кавица</i> , «Я гонима в поле стало»	122
+ <i>А. Жилин</i> , «Как на дубава два на дубава», Русская песня с вариациями	124
+ <i>И. Прох</i> , «Ся. 16. Ты подя, ми паролучит, дробь». Русская песня с вариациями	128
+ <i>И. Прох</i> , Псалм пач марш	134
<i>А. Дроздов</i> , «Не хожя, Грону, са вечерицу». Украинская песня с вариациями	140
<i>И. Дроздовский</i> , Марш на вятно Российский войскам Потоца	148
<i>А. Дроздов</i> , «Видит себя в народ». Русская песня с вариациями	154
<i>С. Дроздов</i> , «Видит мене в народ». Русская песня, вариациями для симфонической оркестра и оркестра для фортепиано	162
<i>Д. Саломов</i> , Триумфальный марш	170
<i>Д. Саломов</i> , Симфония	172
<i>Б. Саломов</i> , Вальс	174
<i>Д. Саломов</i> , Аллегретто	176
<i>И. Лавровский</i> , Мазурка	179
<i>И. Лавровский</i> , Мазурка	180
<i>И. Лавровский</i> , Вальс	181
Критико-биографические сведения	183