Скрипичный самоучитель

или полная

Теоретическая и практическая

ШКОЛА

для Скрипки

составленная

Роде, Бальо и Крейцеромъ.

НОВОЕ ИЗДАНІЕ.

Просмотренное и дополненное

А. КИНДИНГЕРОМЪ,

съ прибавленіемъ 12-ти любимыхъ русскихъ романсовъ для одной или двухъ Скрипокъ и изображеній скрипичнаго грифа для облегченія при самоученіи.

Школа эта принята въ руководство Парижскою Консерваторіею.

Переводъ съ новѣйшаго Французскаго изданія.

Скрипичный самоучитель

или полная

Теоретическая и практическая

ШКОЛА

для Скрипки

составленная

Роде, Бальо и Крейцеромъ.

НОВОЕ ИЗДАНІЕ.

Просмотренное и дополненное

А. КИНДИНГЕРОМЪ,

съ прибавленіемъ 12-ти любимыхъ русскихъ романсовъ для одной или двухъ Скрипокъ и изображенія скрипичнаго грифа для облегченія при самоученіи.

Школа эта принята въ руководство Парижскою Консерваторіею.

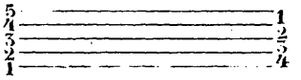
Переводъ съ новѣйшаго Французскаго изданія.

О НОТАХЪ, КЛЮЧѢ И ГАММѢ.*

Всѣ звуки, воспринимаемые ухомъ, были опредѣлены, получили названіе, изображеніе въ письмѣ и раздѣлены, по своимъ взаимнымъ отношеніямъ, на разряды. Они названы семью слѣдующими словами: Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si. или буквами C, D, E, F, G, A, H.

Ноты ставятся на пяти соединенныхъ линіяхъ и между ними; линіи эти называются нотной системой.

ИЗОБРАЖЕНІЕ НОТНОЙ СИСТЕМЫ.

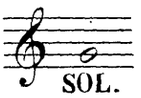
Линіи.  Промежутки.

Но такъ какъ этихъ пяти линій недостаточно для изображенія полнаго обьема нотъ, употребляемыхъ на скрипкѣ, то въ случаѣ такого недостатка прибѣгаютъ къ линіямъ добавочнымъ.

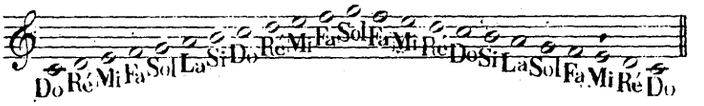
Добавочныя линіи сверху.

Добавочныя линіи снизу.

Ноты ставятся также на этихъ добавочныхъ линіяхъ и между ними. Ноты, какой бы формы они не были, различаются между собой относительно звука, только по мѣсту, которое онѣ занимаютъ въ нотной системѣ. Но для того, чтобъ можно было назвать ихъ, необходимо еще поставить въ началѣ нотной системы знакъ, называемый КЛЮЧЕМЪ.

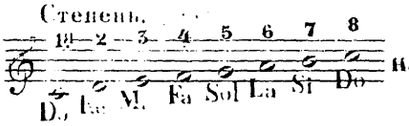
Для скрипки употребляютъ КЛЮЧЬ Sol. Ключь Sol ставится на второй линіи и даетъ свое имя нотѣ, стоящей на этой лініи: 

Вотъ положеніе нотъ на линіяхъ и между ними.

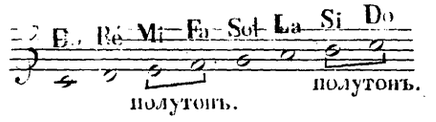


Гамма вверхъ и внизъ.

Соединеніе семи въ послѣдовательномъ порядкѣ взятыхъ нотъ образуетъ натуральную гамму.

Гамма  натуральная.

Постепенное повышеніе звука въ переходѣ съ одной ноты на другую, на всемъ протяженіи гаммы не вездѣ одинаково: Съ Mi до Fa и съ Si до Do оно бываетъ только на полтона, т. е. почти вполовину противъ того, какъ между другими нотами, гдѣ такое повышеніе называется цѣлыми тонами. И такъ гамма состоитъ изъ пяти цѣлыхъ и двухъ полутоновъ.

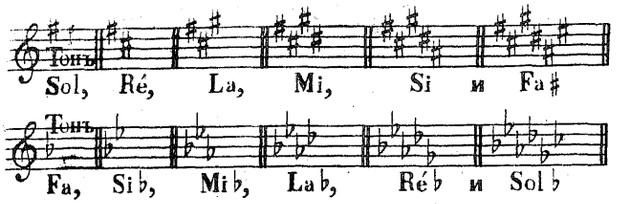
Прим. 

О СЛУЧАЙНЫХЪ ЗНАКАХЪ.

Часто этотъ порядокъ цѣлыхъ и полутоновъ бываетъ измѣненъ случайными знаками, которые называются ДІЕЗАМИ, БЕМОЛЯМИ, ДВОЙНЫМИ ДІЕЗАМИ, ДВОЙНЫМИ БЕМОЛЯМИ. Діезъ ♯ повышаетъ ноту на полтона, бемоль ♭ понижаетъ ноту на полтона, бекаръ ♮ приводитъ уже повышенную діезомъ или пониженную бемолемъ ноту въ первобытное положеніе. Двойной діезъ × повышаетъ на полтона ноту, уже повышенную діезомъ; двойной бемоль 𝄫 понижаетъ на полтона ноту, уже пониженную бемолемъ.

* Такъ какъ въ оригиналѣ у этой школы не достаетъ столь необходимыхъ начальныхъ правилъ музыки, то они дополнены Г. Кюндингеромъ.

Диезы и бемоли ставятся на ключѣ въ слѣдующемъ порядкѣ:



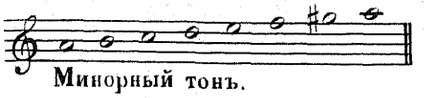
О ТОНАХЪ.

Тонами называются два различные характера музыки, получающіе свое начало отъ двухъ гаммъ, существенная разница которыхъ зависитъ отъ мѣста, на которомъ поставленъ первый полутонъ.

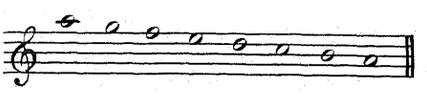
Одинъ изъ этихъ тоновъ называется мажорнымъ, другой минорнымъ.

Въ мажорномъ тонѣ первый полутонъ находится между 3й и 4й нотой гаммы; къ этому тону относится вышесказанное.

Въ минорномъ тонѣ первый полутонъ стоитъ между 2й и 3й нотой гаммы.

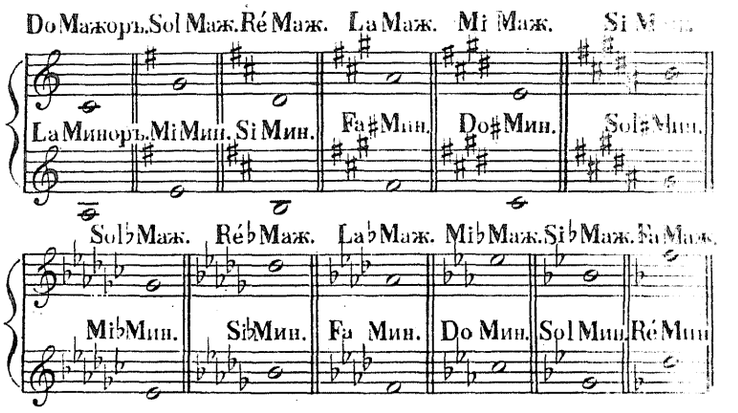
Прим. 
Минорный тонъ.

Въ минорной гаммѣ, при ходѣ сверху внизъ, случайные знаки уничтожаются, т. е. ноты удерживаютъ только знаки, означенные на ключѣ.



Каждый минорный тонъ соотвѣтствуетъ мажорному и потому эти оба различные тона называются соотвѣтственными (родственными)

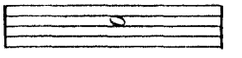
Минорный тонъ всегда отстоитъ мажорнаго на терцію внизъ



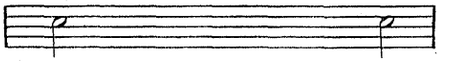
Въ музыкѣ 24 гаммы различныхъ тоновъ: 12 мажорныхъ и 12 минорныхъ.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА
ОТНОСИТЕЛЬНАГО ДОСТОИНСТВА НОТЪ.

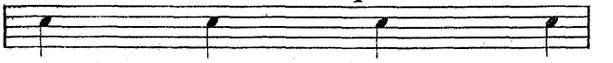
Цѣлая нота содержитъ въсебѣ:



двѣ половинныя ноты,

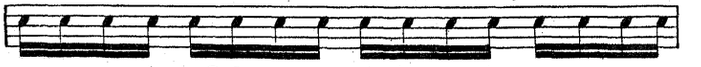


или 4 четверти,

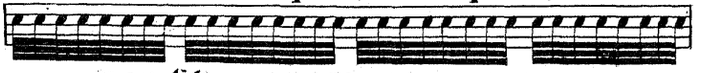


или 8 осьмыхъ,

или 16 шестнадцатыхъ,



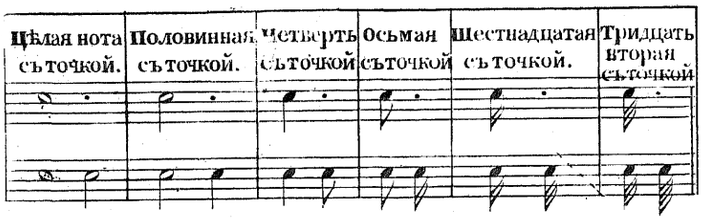
или 32 тридцать вторыхъ,



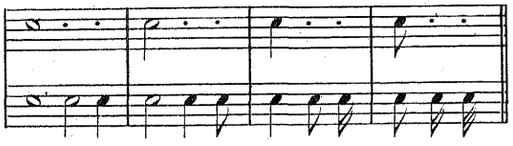
или 64 шестьдесятъ четвертыхъ.

Точка, поставленная послѣ ноты, прибавляетъ къ ней половину ея достоинства.

Такимъ образомъ цѣлая съточкой равняется тремъ половиннымъ, половинная съточкой—тремъ четвертямъ, четверть съточкой—тремъ осьмымъ, осьмая съточкой—тремъ шестнадцатымъ и т.д.

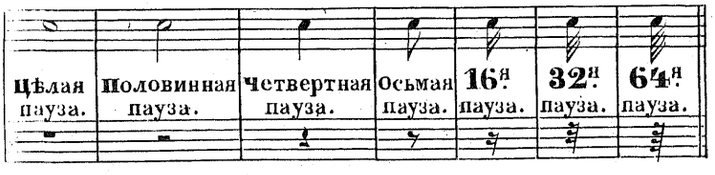


Часто послѣ одной точки, слѣдующей за цѣлой, половинной, четвертью, осьмой, шестнадцатой и т.д. ставится еще другая точка; въ такомъ случаѣ вторая равняется половинѣ первой.

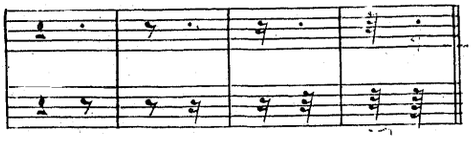


О ПАУЗАХЪ.

Паузы суть знаки, показывающіе, что игра должна быть прекращена на извѣстное время.



Точка и двоеточіе, о которыхъ мы говорили въ предшествующемъ параграфѣ, ставятся также и послѣ паузъ и въ такой же пропорціи увеличиваютъ ихъ достоинство.



О ТАКТѢ.

Всѣ ноты различнаго достоинства, изъ которыхъ составляется музыкальная піеса, дѣлятся на равныя части, которыя называются ТАКТОМЪ. Каждый тактъ ставится между двумя чертами.

Каждый тактъ раздробляется въ свою очередь на равныя доли, которыя называются частями такта.

Считаютъ два рода такта: двойной тактъ, т. е. тактъ, который можно дѣлить на двѣ половины, и тройной, который можно дѣлить на три части.

Отъ этихъ двухъ родовъ такта происходятъ другіе, самые употребительные:

Тактъ въ четыре части (четверти),

Тактъ въ три части (четверти),

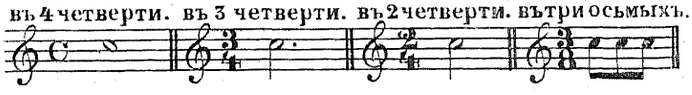
Тактъ въ двѣ части (четверти),

Тактъ въ три осьмыхъ и

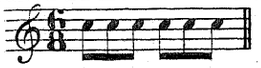
Сложный тактъ въ шесть осьмыхъ.

Вотъ знаки, (всѣ эти такты означаются двумя числами) которые служатъ для изображенія ихъ и выставляются всегда подлѣ ключа.

Тактъ
въ 4 четверти. въ 3 четверти. въ 2 четверти. въ три осьмыхъ.



Тактъ въ шесть осьмыхъ.



Намъ остается еще сказать о сложномъ тактѣ въ двѣнадцать осьмыхъ и шесть четвертей, который происходитъ отъ двойнаго такта, и о сложномъ тактѣ въ девять осьмыхъ, происходящемъ отъ троинаго такта.

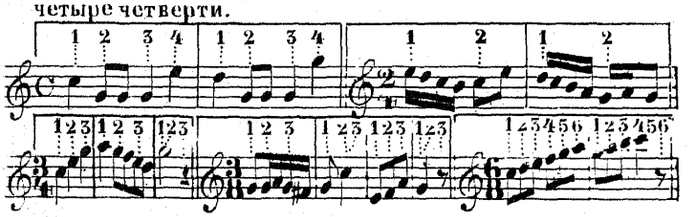
Очень важно умѣть дѣлить и бить тактъ. Тактъ бьютъ въ симетрическомъ дѣленіи, т. е. равными частями. Есть части сильныя и части слабыя.

Тактъ въ четыре части (четверти) должно бить четырмя четвертями; тактъ въ двѣнадцать осьмыхъ должно бить точно также на четыре части. Тактъ въ двѣ четверти должно бить на двѣ части. Тактъ въ $\frac{6}{8}$ бьютъ точно также на двѣ части; равнымъ образомъ и тактъ въ $\frac{6}{4}$. Тактъ въ три четверти бьютъ на три части, тактъ въ девять осьмыхъ бьется также на три части.

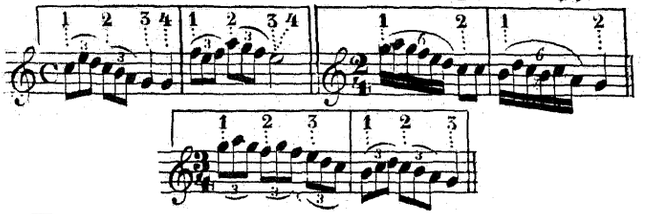
Въ тактахъ въ четыре, три и двѣ четверти, каждая часть должна равняться достоинству четвертной ноты; въ тактѣ же въ три осьмыхъ, каждая часть равняется достоинству осьмой ноты.

Смотри слѣдующіе примѣры:

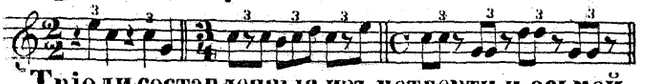
четыре четверти.



Впрочемъ иногда вмѣсто двухъ осьмыхъ ставятъ три и вмѣсто шести-четыре и т. д. это называютъ ТРІОЛЯМИ. Обыкновенно, чтобъ узнать ихъ съ перваго взгляда, ставятъ надъ тремя нотами, считающимися за двѣ, цыфру 3, и надъ шестью нотами, считающимися за четыре, цыфру 6.



Тріоли съ паузами.



Тріоли, составленныя изъ четверти и осьмой.

ОБЪ АКЦЕНТАХЪ.

Акценты служатъ для разнообразія различныхъ частей музыкальнаго сочиненія посредствомъ перехода отъ силы къ нѣжности, отъ энергіи къ граціи. Эти оттѣнки придаютъ мелодіи свойственный ей колоритъ и характеръ: они изгоняютъ монотонность и дополняютъ выраженія чувства.

Акценты выражаются знаками или итальянскими словами.

Знакъ $<$ показываетъ, что звукъ долженъ постепенно усиливаться.

Знакъ $>$ показываетъ, что звукъ долженъ постепенно ослабѣвать.

Соединеніе этихъ двухъ знаковъ $<>$ показываетъ, что пассажъ долженъ начинаться слабо, до половины усиливаться и потомъ незамѣтно ослабѣвать къ концу.

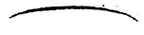
Знакъ $>$, поставленный на одной нотѣ показываетъ, что на эту ноту надобно сдѣлать особенное удареніе.

Есть еще большее число словъ, служащихъ для этого назначенія; вотъ списокъ главныхъ изъ нихъ съ ихъ опредѣленіемъ:

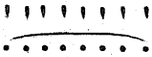
PIANO или просто первая буква *P* — Тихо, слабо.
PIANISSIMO или просто два *PP* — Очень тихо, очень слабо.
DOLCE или: DOL. — Нѣжно.
FORTE или *f* — Сильно.
FORTISSIMO или *ff* — Очень сильно.
MEZZO FORTE или *mf* — Полу-сильно.
SFORZANDO или *sf* или *sf* — Рѣзко усиливая звукъ.
CRESCENDO или CRES. — Постепенно усиливая звукъ.
DECRESCENDO или DECRES. — Убавляя силы.
SMORZANDO или SMORZ. — Постепенное замираніе звука.

ESPRESSIVO — Выразительно.
AFFETUOSO — Пріятно.
MAESTOSO — Величественно.
CANTABILE — Пѣть со вкусомъ и съ граціей.
LEGATO — Плавно.
LEGGIERO — Легко.
CON ANIMA — Съ душой.
CON SPIRITO — Съ одушевленіемъ.

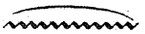
CON GRAZIA — Съ граціей.
CON GUSTO — Со вкусомъ.
CON DELICATEZZA — Съ нѣжностью.
CON FUOCO — Съ огнемъ.
CON FORZA — Съ силой.
CON BRIO — Съ блескомъ.
AGITATO — Съ волненіемъ.
SCHERZANDO — Шутя.
MOSSO — Живо.
SEMPRE — Постоянно.
SOSTENUTO — Выдерживая звукъ.
PORTAMENTO — Перенося.
GRAZIOSO — Граціозно.
DOLOROZO — Жалобно.
COMODO — Покойно.
NON TROPPO — Не слишкомъ.
QUASI — Почти.
CON MOTO — Съ движеніемъ.
MOLTO — Много
ASSAI — Довольно.
POCO A POCO — По немногу.
ATTACA SUBITO — Начинать тотчасъ.
MORENDO — Замирая.
DIMINUENDO — Уменьшая звукъ.
CALANDO — Ослабляя.
RITARDANO или RALLENTANDO — Замедляя.
RITENUTO или RIT. — Удерживая.
ACCELERANDO — Ускоряя.
STRINGENDO — Поспѣшая.
STACCATO — Отрывочно.
SPICCATO — Коротко.
SOLO — Одинъ.
TUTTI — Всѣ.
COLL' ARCO или ARCO — Смычкомъ.
PIZZICATO или PIZZ. — Брать струну пальцемъ.
OTTAVE или 8va Октавой выше.
SCIOLTE — Свободно, несвязно.
SOPRA UNA CORDA — На той же струнѣ.

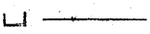
 Дѣлать однимъ смычкомъ всѣ ноты, стоящія подъ этимъ знакомъ.

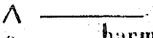
Отбивать.

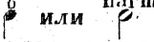
 Коротко.

 Staccato- Брать отрывочно ноты однимъ смычкомъ.

 Волнообразный звукъ пальцемъ.

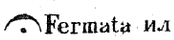
 Волнообразный звукъ смычкомъ.

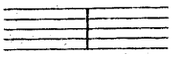
 Штрихъ внизъ.

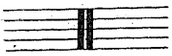
 Штрихъ вверхъ.

Гармоническій звукъ.

CON SURDINI — Съ сурдинкой.

 Fermata или Point d'orgue Couronné — Служитъ для отдыха, остановки на одной нотѣ, по волѣ играющаго.

 Прямая черта для отдѣленія такта.

 Этотъ знакъ употребляется для означенія конца піесы.

Когда передъ этимъ знакомъ стоятъ двѣ точки, то это показываетъ, что нужно сыграть еще разъ.

О ДВИЖЕНІИ.

Движеніе есть степень медленности и скорости, въ которой должно быть исполнено сочиненіе.

Измѣнять движеніе, означенное самимъ телемъ, значитъ исказить сочиненіе, понять его превратно и иногда замѣстить истинныя красоты тривіальными и смѣшными идеями.

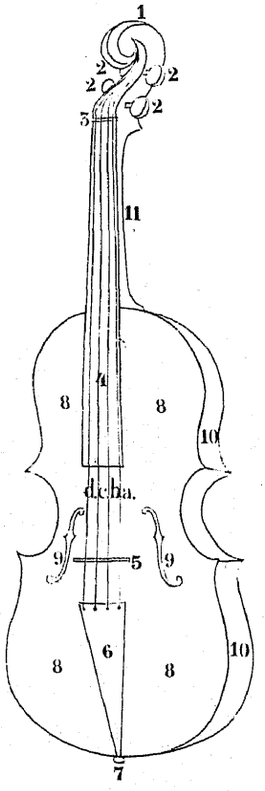
И такъ ученикъ долженъ стараться вникнуть въ смыслъ, заключающійся въ каждомъ изъ слѣдующихъ итальянскихъ словъ:

GRAVE — Самое медленное изъ всѣхъ движеній.
LARGO — Широко, чрезвычайно медленно и строго.
LENTO — Очень медленно.
LARGHETTO — Не такъ строго и медленно какъ Largo.
ADAGIO — Медленно
ANDANTE — Не слишкомъ медленно и не скоро.
ANDANTINO — Нѣсколько скорѣе, чѣмъ Andante.
ALLEGRETTO или ALLtto — Съ нѣкоторой живостью, но граціозно и умѣренно.
ALLEGRO или ALLo — Живо и съодушевленіемъ.
PRESTO — Быстро.
PRESTISSIMO — Съ чрезвычайной быстротой.
TEMPO DI MARCIA — Такъ скоро, какъ маршъ.
TEMPO DI MINUETTO — Такъ скоро, какъ минуетъ.
MAESTOSO — Величественно.
TEMPO GIUSTO — Надлежащее движеніе, не слишкомъ скоро и не медленно.
MODERATO — Умѣренно.
AD LIBITUM — По желанію.
A PIACERE — По волѣ играющаго.
A TEMPO или TEMPO Io — Первое движеніе.
DA CAPO AL FINE — Сначала, до слова Fin; сокращенно D.C. Еще употребляется знакъ 𝄋, означающій возвращеніе къ началу.

НАЗВАНІЯ ЧАСТЕЙ СКРИПКИ И СМЫЧКА.

Прежде, нежели учащемуся дадутъ въ руки скрипку, слѣдуетъ объяснить ему названія различныхъ частей скрипки и смычка.

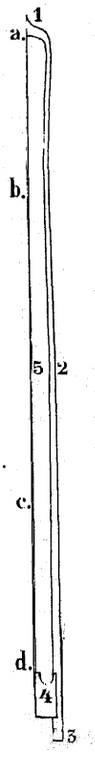
ЧАСТИ СКРИПКИ.



1. Шнекъ или головка.
2. Колки.
3. Порожекъ.
4. Грифъ.
5. Подставка.
6. Сѣдѣлка.
7. Пуговица.
8. Верхняя дека.
9. Отдушины или *ff*.
10. Бочка (обичайки).
11. Рукоятка.

a. Mi-1^{я} струна или квинта.
b. La-2^{я} струна.
c. Ré-3^{я} струна.
d. Sol-4^{я} струна.

ЧАСТИ СМЫЧКА.



1. Оконечность смычка.
2. Трость.
3. Винтикъ.
4. Рукоятка.
5. Волосъ.

Сурдинка.

РАЗДѢЛЕНІЕ СМЫЧКА.

Отъ A до B . . . . . Оконечность.
Отъ B до C . . . . . Средина.
Отъ C до D . . . . . Рукоятка.

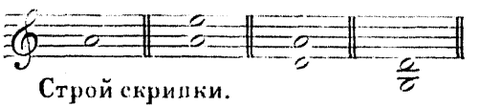
О СТРОѢ СКРИПКИ.

Скрипка строится квинтами на открытыхъ струнахъ, начиная со 2^{й}, которая должна быть состроена съ камертономъ La или съ другимъ выстроеннымъ инструментомъ; Mi и Ré состроиваются потомъ съ La, а Sol съ Ré.

Посредствомъ колковъ струны повышаютъ и понижаютъ.

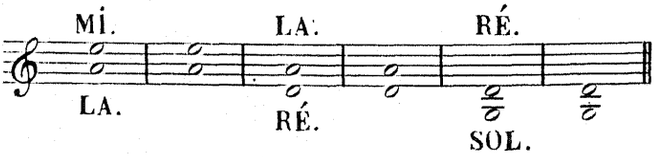
Для того, чтобъ отыскать вѣрность звуковъ, медленно ведутъ за одинъ разъ по обѣимъ струнамъ смычкомъ вверхъ или внизъ.

Прим.



Строй скрипки.

Однимъ только способомъ можно выучить ученика вѣрно строить инструментъ – это – давать ему слушать вѣрную квинту. Слѣдующее упражненіе, часто повторяемое въ присутствіи учителя, одно можетъ привести къ счастливому результату.



ПРИМѢЧАНІЕ.

1. Для того, чтобъ придать больше ясности приложенному здѣсь скрипичному грифу, обозначены полутоны, находящіеся между цѣлыми тонами, не нотами, а буквами. При семъ слѣдуетъ замѣтить, что полутоны эти одинаковы, какъ для діеза извѣстной ноты, такъ и для бемоля слѣдующей за нею, хотя въ сущности есть нѣкоторая между ними разница. Для болѣе нагляднаго указанія, какіе именно діезы соотвѣтствуютъ бемолямъ, и обратно, прилагается здѣсь примѣръ.

2. При этомъ C позиція перемѣняется: если взять его вторымъ пальцемъ, то рука переходитъ во вторую позицію; если же C взять первымъ пальцемъ, то рука становится на третью позицію.

3. Эти тоны часто употребляются какъ флажолеты, которые дѣлаются такимъ образомъ: вмѣсто того, чтобъ прижать струну пальцемъ крѣпко, ставятъ палецъ какъ можно легче, такъ что онъ едва касается поверхности струны.

Мы считаемъ излишнимъ выставлять на грифѣ нотный планъ для высшихъ позицій, потому что при постоянно уменьшающемся размѣрѣ нельзя точно опредѣлить мѣста; притомъ же учащійся при помощи выставленныхъ указаній пріобрѣтетъ достаточно опытности и при дальнѣйшихъ упражненіяхъ лучше всего самъ пойметъ на практикѣ то, что здѣсь не досказано.

№3. Чертоки, означенныя возлѣ нотъ на струнѣ G указываютъ мѣсто гдѣ долженъ ставиться палецъ и гдѣ онъ находитъ паралельно идущія квинты; поэтому и на слѣдующихъ струнахъ должно искать соотвѣтствующіе тоны не тамъ, гдѣ поставлена нота, а тамъ, гдѣ выставленныя буквы соединяются черточками. Чрезъ это палецъ переходитъ на струну, не перемѣняя своего положенія.

Слѣдовательно, не перемѣняя положенія руки, берется на первой позиціи это C, (G, D, A) 3мъ пальцемъ.

ВВЕДЕНІЕ.

Такъ какъ здѣсь дѣло идетъ объ инструментѣ самомъ употребительномъ, который, благодаря приносимой имъ пользѣ, находится въ рукахъ бо́льшей части музыкантовъ, то необходимо ознакомить учащихся со всѣмъ, что можетъ дать о немъ вѣрное понятіе и этимъ побудить ихъ къ сохраненію за нимъ того почетнаго мѣста, которое принадлежитъ ему.

ПРОИСХОЖДЕНІЕ СКРИПКИ.

Предполагаютъ, что скрипка была извѣстна въ самыя древнія времена. На древнихъ медаляхъ встрѣчается изображеніе Аполлона, играющаго на трехструнномъ инструментѣ, похожемъ на скрипку.

Принадлежитъ ли начало этого инструмента богу гармоніи или произошелъ онъ другимъ образомъ, во всякомъ случаѣ нельзя отказать ему въ чемъ-то божественномъ.

Древніе играли на многихъ инструментахъ посредствомъ чего-то въ родѣ смычка: инструменты эти не употребляются уже нѣсколько столѣтій и слѣдъ ихъ исчезъ.

Форма скрипки имѣетъ много общаго съ лирой и наводитъ на мысль, что она есть ничто иное, какъ усовершенствованная лира, которая къ богатству модуляцій присоединяетъ еще то огромное преимущество, что можетъ продолжать звукъ. Достоинства этого не имѣла лира.

Во Франціи скрипка введена была въ царствованіе Карла IX. Уже болѣе 260 лѣтъ не дѣлаютъ никакихъ измѣненій въ ея конструкціи и сохраняютъ за ней ту простоту, которая увеличиваетъ производимое ею впечатлѣніе.

ПРИРОДА И СРЕДСТВА СКРИПКИ.

Четырехъ струнъ скрипки достаточно для того, чтобы образовать четыре октавы, т. е. болѣе 32 нотъ, начиная съ нижнихъ тоновъ до верхнихъ, и чтобы дать всѣ средства, требуемыя пѣніемъ и разнообразіемъ модуляцій. Съ помощью смычка, который приводитъ струны въ сотрясеніе и можетъ извлекать звукъ изъ нѣсколькихъ струнъ заразъ, скрипка соединяетъ въ себѣ всю прелесть мелодіи и аккорда. Звукъ ея, вмѣщающій въ себѣ нѣжность и силу, даетъ ей преимущество предъ прочими инструментами и право господства надъ ними; присущая же ей тайна продолжать, усиливать и измѣнять звуки, выражать порывы страсти и передавать всѣ движенія души, предоставляетъ ей честь соперничать съ человѣческимъ голосомъ.

РАЗЛИЧНЫЙ ХАРАКТЕРЪ СКРИПКИ.

Этотъ инструментъ, созданный для того, чтобъ господствовать въ концертахъ и повиноваться всѣмъ порывамъ генія, принимаетъ различный характеръ, какой великіе артисты хотѣли ему придать: простой и мелодичный подъ пальцами Корелли, гармоничный, нѣжный и граціозный подъ смычкомъ Тартини, изящный и мягкій у Гавини, благородный и величественный у Пуньяни, полный огня, смѣлости, страстный, великій въ рукахъ Віотти, онъ возвысился до того, что можетъ изображать страсти со всей энергіей и тѣмъ благородствомъ, которое соотвѣтствуетъ мѣсту имъ занимаемому и вліянію производимому на душу.

ЕЯ УСПѢХИ.

Игра на скрипкѣ развивалась вмѣстѣ съ концертомъ, который прежде былъ нѣчто въ родѣ симфоніи, потомъ принялъ видъ аріи, украшенной блестящими пассажами, въ которой акомпанементъ не имѣлъ почти никакого значенія. Только послѣ этого концертъ выступилъ на ту граціозную, столь удобную для произведенія эффектовъ дорогу, на которой находится теперь: оркестръ приготовляетъ слушателя интродукціей, въ которой уже проглядываетъ главный характеръ піесы; является гармонія, чтобъ украсить и окончательно опредѣлить характеръ мелодіи; скрипка совершенно овладѣваетъ послѣдней и тогда симфонія сливается со звуками скрипки, какъ бы для того, чтобъ слѣдовать за ея порывами, совершенно подчиниться ея движеніямъ и увеличить ея средства, не вредя ея эффектамъ.

ПРИЧИНА ЕЯ УСПѢХОВЪ.

Для того, чтобъ достигнуть той степени, на которой теперь стоитъ скрипка, надобно было ей перейти преграды, которыя противупоставляла ей рутина, и красотами истиннаго чувства замѣстить тѣ условныя красоты, которыя могли возбудить удивленіе побѣжденіемъ трудностей, но которыя ничего не представляли воображенію, никогда не проникали до души и только ласкали ухо. Перейти чрезъ эти преграды было дѣломъ въ одно и то же время генія и вкуса.

О ГЕНІИ, РАЗШИРЯЮЩЕМЪ ПРЕГРАДЫ ИСКУССТВА.

Геній, этотъ небесный даръ, который дается человѣку при рожденіи, сопровождается всегда въ искусствахъ глубокой чувствительностью и силой творчества, которыя заставляютъ его выдти изъ обыкновеннаго круга. Для того, чтобъ выразить все, что онъ чувствуетъ, и изобразить, что видитъ, ему надобно прибѣгать къ выраженіямъ до толѣ неизвѣстнымъ; онъ создаетъ для себя языкъ, который часто вначалѣ бываетъ непонятенъ, но потомъ дѣлается для всѣхъ яснымъ, потому что элементы этого языка находятся въ сердце человѣческомъ онъ создаетъ, онъ творитъ, онъ пролагаетъ новый путь, расширяетъ преграды искусства, даетъ толчекъ своему вѣку и служитъ образцемъ для потомства.

О ВКУСѢ, УПРАВЛЯЮЩЕМЪ ГЕНІЕМЪ.

Но этого еще недостаточно, если геній ввелъ только новыя средства для выраженія. Если онъ не остановится въ извѣстныхъ предѣлахъ, цѣль его не достигнута: надобно, чтобъ правильный вкусъ управлялъ имъ и во время удерживалъ. Если въ музыкѣ много такого, что зависитъ отъ совершеннаго взгляда правовъ и даже моды, что придаетъ очень рѣзкіе оттѣнки въ идеалѣ красоты, то еще больше есть такого, что въ связи съ человѣческимъ сердцемъ и что имѣетъ въ себѣ такой рѣзкій характеръ, что время не можетъ ничего измѣнить въ немъ. Нѣтъ, музыкальные эффекты не обманъ чувствъ, нѣтъ, не ничтожно то искусство, которое такъ глубоко проникаетъ въ душу и имѣетъ такое продолжительное вліяніе. Есть музыка, написанная уже болѣе ста лѣтъ тому назадъ, которая заставитъ нашихъ дѣтей точно также проливать слезы, какъ прежде трогала сердца нашихъ отцовъ. Можно ли опредѣлить вѣрность этого выраженія или нѣтъ, но тутъ есть условія, которыя вкусъ побуждаетъ соблюдать и безъ которыхъ прелесть потеряна. И такъ дѣло вкуса руководить исполненіемъ, которое должно вѣрно передавать мысль сочинителя и которое только уродуетъ геніальное твореніе, когда не управляется разумнымъ чувствомъ.

ГЛАВНЫЯ КАЧЕСТВА АРТИСТА.

Для того, чтобъ образовать свой вкусъ, артистъ, одаренный свѣтлымъ умомъ и пылкимъ воображеніемъ, долженъ всю свою жизнь стремиться приблизиться къ идеальному совершенству. Принимая за правило истинно прекраснаго все то, что можетъ трогать сердце и возвышать душу, онъ предается своимъ впечатлѣніямъ, не довѣряясь вполнѣ своему энтузіазму; сравненіе разнородныхъ и повсемѣстныхъ сочиненій развиваетъ мало по малу его сужденіе и показываетъ ему, что для того, чтобъ привязать къ себѣ на долго, геній непремѣнно долженъ сопровождаться вкусомъ. Пренебрегая ничтожными страстями, которыя порождаютъ только мелкіе таланты, онъ отправляется въ чужія страны, чтобъ тамъ почерпнуть изъ новыхъ источниковъ познанія, которыми онъ потомъ обогащаетъ свое отечество. Жаждая всего новаго, интересуясь всѣмъ, что можетъ развить его идеи, онъ принимаетъ чужестранца съ тѣмъ чувствомъ братства, которое рождаетъ въ немъ любовь къ искусству, и съ тѣмъ радушіемъ, которое происходитъ отъ желанія учиться. Имѣя слишкомъ много чувства и гордости для того, чтобъ допустить въ себѣ зависть, онъ смотритъ на успѣхъ новаго таланта, какъ на пріобрѣтеніе въ искусствѣ, и понимая только одно благородное соревнованіе, онъ превращаетъ своихъ противниковъ въ друзей.

Пусть удалятся отъ насъ навсегда эти жалкіе споры, въ которыхъ предразсудки противились распространенію успѣховъ, какъ распространенію свѣта, гдѣ выказывали ненависть къ своимъ противникамъ въ искусствѣ, которое должно сближать сердца! Что можетъ быть общаго между этими постыдными ссорами и этой нѣжной мелодіей, этой величественной гармоніей, которая возвышаетъ душу! Любовь къ прекрасному должна восторжествовать надъ всѣмъ и одна владычествовать въ душѣ артиста. Такимъ образомъ, очищенный отъ предразсудковъ, которые непремѣнно развили бы въ немъ ложный взглядъ, онъ пріобрѣтаетъ способность все слушать, все чувствовать, все сравнивать и проникнуться врожденнымъ чувствомъ приличія, примѣненіе котораго возможно только при помощи опытности и размышленія.

Вотъ что можно сказать о метафизикѣ искусства.

ИЗУЧЕНІЕ МЕХАНИЗМА НА СКРИПКѢ.

Что касается до механизма на скрипкѣ, то мы совѣтуемъ ученикамъ всего болѣе обращать вниманіе на его изученіе, потому что скрипка—инструментъ чрезвычайно трудный, на которомъ малѣйшее отступленіе влечетъ за собой величайшія погрѣшности. Только съ помощью вполнѣ сознательнаго изученія основныхъ правилъ этой школы, они могутъ не только побѣдить всѣ трудности, но и имѣть въ своемъ распоряженіи достаточныя матеріальныя средства для того, чтобъ придать игрѣ своей возможную силу выраженія.

Прежде нежели станутъ думать о выраженіи, они должны заняться единственно изученіемъ механизма скрипки и усвоить его себѣ до такой степени, чтобъ не имѣть надобности заботиться о немъ впослѣдствіи. Они должны заняться положеніемъ корпуса, для того, чтобъ имѣть въ пріемахъ грацію и увѣренность; обратить строжайшее вниманіе на движеніе пальцевъ и смычка, чтобъ пріобрѣсти гибкость и чистоту; неутомимо упражняться въ гаммахъ, чтобъ усвоить вѣрность интонаціи, столь рѣдкое и столь необходимое достоинство, безъ котораго не слѣдуетъ и играть на инструментѣ; заниматься разными упражненіями во всѣхъ позиціяхъ, чтобъ изучить грифъ скрипки; упражнять пальцы въ длинныхъ и короткихъ трелях, чтобъ придать блескъ лѣвой рукѣ; обратить особенное вниманіе на раздѣленіе смычка, чтобъ яснѣе опредѣлить три главныя движенія и характера музыки; упражняться въ различныхъ штрихахъ, чтобъ придать игрѣ разнообразіе и умножить акценты; наконецъ привыкнуть выдерживать цѣлыя ноты, усиливать и ослаблять ихъ, чтобъ извлечь изъ инструмента звукъ полный и мягкій и имѣть всѣ средства производить forte, piano и crescendo, однимъ словомъ всѣ оттѣнки, которые образуютъ элементы выраженія.

Побѣдивши эти трудности, талантъ идетъ впередъ и, не встрѣчая болѣе препятствій, доходитъ до полнаго развитія.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

О МЕХАНИЗМѢ СКРИПКИ.

Въ этой части говорится: во 1) о томъ, какъ держать скрипку и смычекъ и о положеніи вообще; 2) о движеніи пальцевъ и смычка; 3) объ интонаціи; 4) объ изученіи грифа; 5) о маленькой нотѣ въ пѣніи; 6) о раздѣленіи смычка; 7) о различныхъ штрихахъ; 8) о звукѣ и оттѣнкахъ; 9) объ украшеніяхъ.

ОТДѢЛЪ I.

О томъ, какъ держать скрипку.

Скрипка должна лежать на шейной ключицѣ, придерживаться подбородкомъ съ лѣвой стороны сѣделки, быть нѣсколько наклонена вправо, поддерживаться лѣвой рукой горизонтально и притомъ такъ, чтобъ оконечность рукоятки находилась противъ средины плеча.

ОТДѢЛЪ II.

О положеніи лѣвой кисти и всей руки.

Нижняя часть сгиба большаго пальца и нижняя часть третьяго сгиба указательнаго пальца должны поддерживать скрипку и прижимать ее очень мало, на столько, сколько нужно это, чтобъ она не прикасалась къ рукѣ въ томъ мѣстѣ, гдѣ эти пальцы соединяются.

Ладонь должно держать дальше отъ грифа, но безъ напряженія, чтобъ пальцы могли отвѣсно падать на струны.

Рука должна быть въ натуральномъ положеніи, такъ чтобъ локоть приходился вертикально подъ срединою скрипки.

ОТДѢЛЪ III.

О томъ, какъ слѣдуетъ держать смычекъ.

Смычекъ должно держать всѣми пальцами; конецъ большаго пальца долженъ бокомъ упираться въ рукоятку, противъ средняго пальца. Трость должна лежать въ срединѣ втораго сустава указательнаго пальца. Надобно стараться не удалять этотъ палецъ отъ прочихъ, которые должно держать въ натуральномъ положеніи, т. е. не сгибать и не вытягивать.

Трость должна быть наклонена къ грифу, а смычекъ долженъ идти паралельно съ подставкой. Но для того, чтобъ не слишкомъ вытягивать впередъ руку и вслѣдствіе этого не брать смычкомъ струнъ вкось, что очень вредитъ чистотѣ звука, дозволяется въ нѣкоторыхъ случаяхъ наклонять смычекъ немного впередъ, чтобъ въ тоже время придать болѣе силы тѣмъ пассажамъ, которые дѣлаются оконечностью его.

Волосъ смычка долженъ ходить надъ круглыми оконечностями отдушинъ, и чѣмъ болѣе хотятъ извлечь изъ скрипки звука, тѣмъ болѣе должно приблизить его къ подставкѣ.

ОТДѢЛЪ IV.

О томъ, какъ держать правую руку.

Рука должна быть нѣсколько округлена, такъ чтобъ она была выше трости. Начиная ноту оконечностью смычка, необходимо приближать кисть постепенно къ подбородку; при этомъ не слѣдуетъ вдаваться въ крайность, такъ какъ это правило имѣетъ цѣлью только придать играющему граціозность въ движеніи руки, и главное, чтобъ направленіе смычка нисколько не измѣнилось.

Рукой должно водить совершенно свободно и локоть не подымать и не опускать; при переходѣ на басовыя струны, т. е. на нижніе звуки, должно нѣсколько поднять кисть и вообще нижнюю часть руки и потомъ, при переходѣ на квинту, опять опустить ее.

ОТДѢЛЪ V.

О движеніи пальцевъ лѣвой руки.

Палецъ долженъ ложиться на струну совершенно свободно самой срединой конца и подыматься на столько, чтобъ имѣть при удареніи маленькій размахъ.

Подымать пальцы и ударять ими должно какъ можно ровнѣе; прижимать пальцемъ струну надлежитъ сильнѣе, чѣмъ смычкомъ, или по крайней мѣрѣ одинаково со смычкомъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ должно играть очень сильно.

Въ гаммахъ снизу вверхъ, каждый палецъ, ударивши струну, остается на ней: въ гаммахъ же сверху внизъ—пальцы одинъ за другимъ снимаются.

ОТДѢЛЪ VI.

Движенія смычка и правой руки.

Смычкомъ должно водить съ одного конца до другаго: далѣе будетъ сказано о всѣхъ исключеніяхъ изъ этого общаго правила.

Когда рукоятка смычка приближается къ подставкѣ, то вся тяжесть смычка должна лежать на мезинцѣ; по мѣрѣ того, какъ рукоятка удаляется, мизинецъ перестаетъ поддерживать трость и принимаетъ свободное положеніе, нисколько не производя давленія, какъ и прочіе пальцы.

Рука должна оставаться въ одномъ положеніи при началѣ и окончаніи штриха для того, чтобъ трость, какъ мы уже сказали, сохраняла нѣсколько наклонное положеніе и чтобъ струна пересѣкалась всегда въ одномъ направленіи.

Только нижняя часть руки, отъ локтя, должна слѣдовать за движеніемъ кисти и нѣсколько сгибаться, приближаясь къ подставкѣ.

Верхняя часть руки, отъ локтя, а равно и локоть, не должны имѣть прямаго движенія и принимать участія въ движе-

нiи смычка, вся сила котораго зависитъ отъ указательнаго и большаго пальцевъ и отъ кисти.

Примѣчаніе. Разумѣется, если ученикъ очень малъ, то онъ не можетъ довести смычекъ до конца, не измѣнивъ совершенно направленія при движеніи его назадъ. Это уже дѣло учителя опредѣлить ему длину смычка, соразмѣрную его рукѣ и дать даже скрипкѣ положеніе, соотвѣтствующее протяженію его руки, т. е. устроить такъ, чтобъ подбородокъ лежалъ съ правой стороны скрипочной сѣделки. Если же ученикъ играетъ на маленькой скрипкѣ, то онъ долженъ соблюдать правила, означенныя въ отдѣлѣ I.

Упражненія правой руки на четырехъ открытыхъ струнахъ. (См. 1).

Упражненіе это должно играть медленно до тѣхъ поръ, пока рука усвоитъ себѣ до такой степени правильность въ движеніяхъ, что можно будетъ совершенно удобно играть ихъ скорѣе.

ОТДѢЛЪ VII.

Упражненіе лѣвой руки.

Для того, чтобъ увѣриться, что лѣвая кисть имѣетъ правильное положеніе и что каждый палецъ поставленъ вѣрно и на одной струнѣ, слѣдуетъ дѣлать это упражненіе, подымая только по одному пальцу, а прочіе оставляя на струнѣ (См. 2).

ОТДѢЛЪ VIII.

О положеніи вообще.

Но для хорошей игры еще недостаточно одного вѣрнаго положенія смычка и скрипки, какъ показано выше; надобно постоянно сохранять соотвѣтствующее имъ положеніе корпуса и головы. Благородная и свободная поза способствуетъ развитію всѣхъ средствъ, придаетъ грацію движеніямъ смычка и пальцевъ и увеличиваетъ прелесть игры.

И такъ необходимо держать голову прямо и противъ нотъ, лѣвое плечо подавать впередъ какъ можно менѣе и стоять твердо, опираясь нѣсколько на лѣвый бокъ, для того, чтобъ правая сторона была совершенно свободна и чтобъ рука могла дѣйствовать безъ малѣйшаго стѣсненія, не сообщая движенія остальному корпусу.

Наконецъ надобно избѣгать въ положеніи какъ аффектаціи, которая кажется обыкновенно смѣшной, такъ и небрежности, которая можетъ только повредить граціи и унизить достоинство перваго изъ инструментовъ.

ЗАМѢЧАНІЯ.

Не слѣдуетъ никогда слишкомъ точно разсчитывать, съ какой нотой измѣнять штрихъ смычка; такая точность затруднитъ только движенія и придастъ игрѣ слишкомъ однообразную правильность. Надобно только стараться дѣлать штрихъ внизъ, когда фраза начинается полнымъ тактомъ, въ длинныхъ нотахъ мелодій и вообще при всякихъ остановкахъ, и штрихъ вверхъ, когда фраза начинается за тактомъ, также и въ треляхъ, оканчивающихъ фразу.

Весьма полезно также пріучать ученика самого судить о томъ, вѣрна, или нѣтъ взятая имъ нота, и въ случаѣ, если она взята имъ фальшиво, — слишкомъ ли она высока или низка. Это необходимо для того, чтобъ онъ умѣлъ поправиться только съ помощью своего слуха, который будетъ совершенствоваться посредствомъ этого упражненія.

Многихъ, слѣдующихъ за симъ уроковъ, не будутъ въ состояніи играть ученики, имѣющіе еще маленькія руки, которыя не позволяютъ имъ брать далѣе третьей или четвертой позиціи. Дѣло учителя выбирать упражненія, согласно со способностями и силами учащагося.

Всѣ эти гаммы должно играть сильно и вести смычкомъ отъ одного конца до другаго. Движеніе должно быть вообще очень медленное; однако въ нѣкоторыхъ гаммахъ аккомпанирующій голосъ требуетъ нѣсколько ускореннаго движенія: учитель ихъ различитъ легко.

NB. Гаммы и упражненія, сюда относящіяся см. въ концѣ школы.

УКРАШЕНІЯ МЕЛОДІИ.

МАЛЕНЬКАЯ НОТА или АППОЖІАТУРА.

Маленькая нота служитъ украшеніемъ мелодіи; итальянцы называютъ ее аппожіатурой.

Когда маленькая нота поставлена сверху, то она всегда отстоитъ отъ главной ноты на цѣлый или на полутонъ. (См. 3).

Когда она поставлена снизу, то всегда должна отстоять отъ главной ноты на полутонъ. (См. 4).

Она обыкновенно равняется половинѣ той ноты, которая за ней слѣдуетъ и поэтому на столько убавляетъ достоинство послѣдней.

Маленькую ноту называютъ пріуготовительной, когда на одной съ ней линіи предшествуетъ ей большая нота. Въ такомъ случаѣ она всегда равняется половинѣ предшествующей ноты. (См. 5).

Слово appoggiatura происходитъ отъ глагола appoggiare, что значитъ «опираться на что нибудь»; поэтому надобно дѣлать на маленькую ноту удареніе, которое должно быть не слишкомъ сильно, ни слабо, иначе дѣйствіе не достигается.

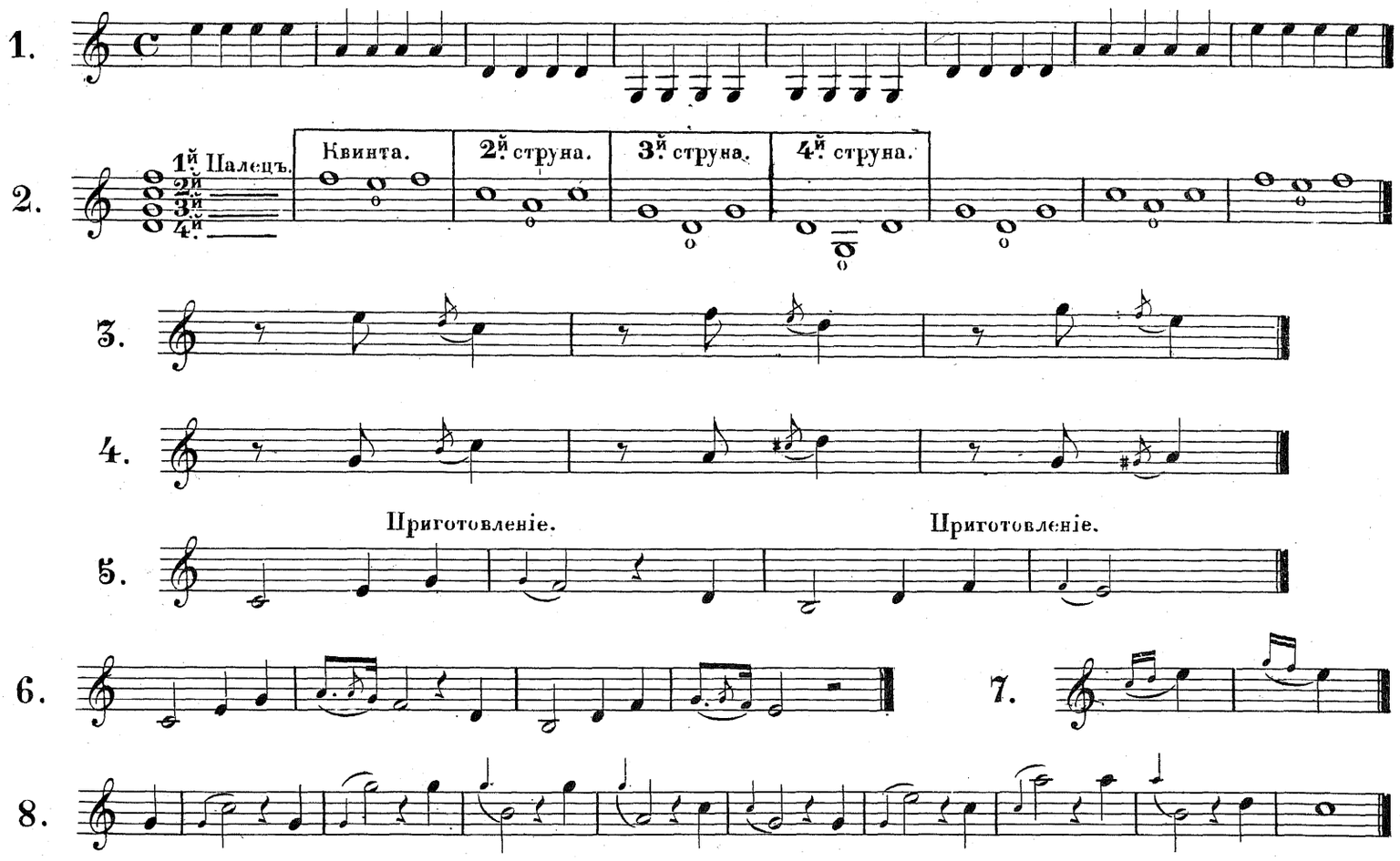
Двойную аппожіатуру можно дѣлать такимъ образомъ: (См. 6).

Этого украшенія не обозначаютъ; оно зависитъ отъ вкуса играющаго.

Вотъ еще родъ двойной аппожіатуры, который состоитъ въ томъ, чтобы обѣ маленькія ноты брать совершенно ровно и легко, а большую выдерживать. (См. 7).

Сочинители употребляютъ иногда маленькую ноту какъ portamento или переходъ съ одной ноты на другую.

Никогда не должно ставить аппожіатуру передъ нотой, начинающей мелодію, ни передъ нотами слѣдующими за паузами, какія бы онѣ не были.



ТРЕЛЬ.

Трель, неправильно называемая каденцей, потому что ее ставятъ на гармоническихъ каденцахъ, есть укращеніе, такъ часто употребляемое, что если играющій не научится дѣлать ее мягко, блестяще, легко и быстро, то этимъ будетъ совершенно искажать мелодію.

Трель состоитъ въ поперемѣнномъ удареніи той ноты, на которой она означена съ другой нотой, состоящей отъ нея на степень вверхъ.

Есть два рода трели: трель на цѣлый тонъ (см. 1). и трель на полутонъ (см. 2).

Для того, чтобъ сдѣлать хорошо трель надобно ударять отвѣсно пальцемъ о струнѣ какъ можно скорѣе и свободнѣе и подымать его достаточно высоко чтобы была сила въ розмахѣ. Для того, чтобъ она была свободнѣе, начинаютъ ее дѣлать медленно и потомъ постепенно ускоряютъ (см. 3); но для этого нужно усвоить себѣ привычку ставить палецъ постоянно на одно мѣсто, опредѣляющее вѣрно большую или малую секунду потому что иначе трель будетъ неправильная.

Есть нѣсколько разныхъ родовъ начала и окончанія трели. Вотъ самыя употребительныя изъ нихъ; примѣненіе ихъ зависитъ отъ вкуса играющаго (см. 4).

ОКОНЧАНІЯ ТРЕЛИ.

Трель употребляется не только въ окончаніи фразъ, которыя называютъ окончательными каденцами, но также въ каденцахъ гармоническихъ, въ мелодіи и въ пассажахъ (см. 6).

Къ ней можно присоединить маленькую переходную ноту (см. 7).

При ходѣ вверхъ маленькая переходная нота никогда не употребляется (см. 8).

Есть случаи, когда трель не заключается; тогда она называется Mordenté; иногда ее означаютъ этимъ знакомъ: (см. 9).

Для того, чтобъ сдѣлать нѣсколько трелей сряду съ началомъ каждой ноты спускаютъ палецъ и ударяютъ каждую по нѣскольку разъ (см. 10).

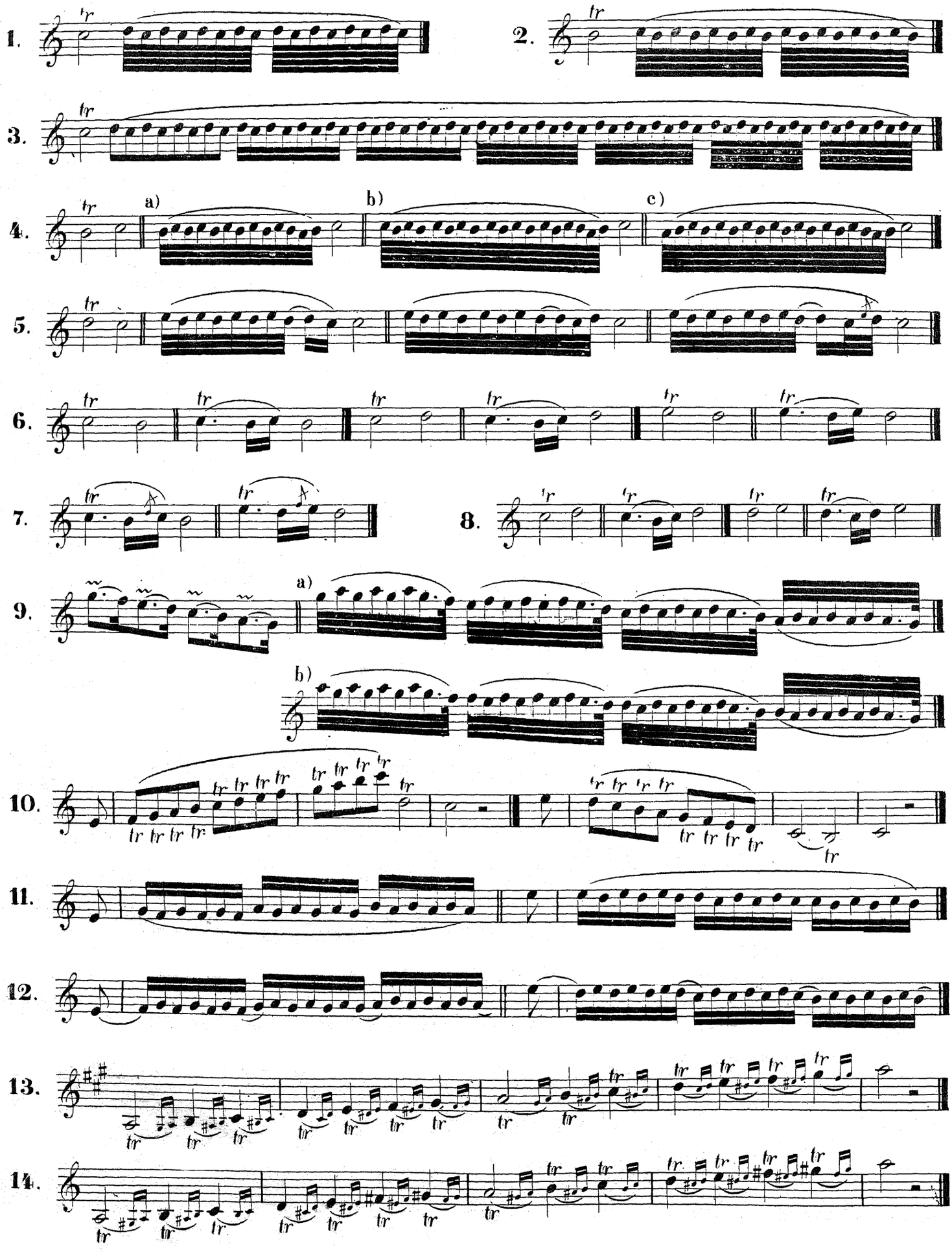
Эту цѣль трелей можно дѣлать, начиная съ верхней ноты, такимъ образомъ: (см. 11).

Или ударяя сильнѣе главную ноту, т. е. ту на которой выставлена трель (см. 12).

Рядъ трелей можно дѣлать и такимъ образомъ:

Примѣръ мажора (см. 13).

Примѣръ минора (см. 14).


1.
2.
3.
4.
a)
b)
c)
5.
6.
7.
8.
9.
a)
b)
10.
11.
12.
13.
14.

ДВОЙНАЯ ТРЕЛЬ.

Двойныя трели подлежатъ тому же правилу, какъ и простыя, но сверхъ того должно стараться, чтобъ оба пальца, которые дѣлаютъ трель, падали на струну въ одно время

Ихъ приготовляютъ и заключаютъ точно также, какъ и простыя трели (см. 1).

Двойныя трели на открытыхъ струнахъ не заключаются и употребляются только въ ряду трелей (см. 2).

Рядъ трелей (см. 3).

Впрочемъ нижеозначенную трель можно окончить слѣдующимъ образомъ (см. 4).

Есть еще родъ трелей, которыя, не бывши двойными, дѣлаются на двухъ струнахъ (см. 5).

Иногда дѣлаютъ означенную трель между двумя нотами, вслѣдствіе чего и должно держать два пальца на струнѣ (см. 6, 7, 8).

ГРУППЕТТО.

Этимъ именемъ называется украшеніе, состоящее изъ трехъ нотъ.

Три маленькія ноты всегда должны составлять малую терцію или уменьшенную; иначе группетто будетъ грубо и непріятно. Вверхъ: (см. 8).

Внизъ: (см. 9).

Для того, чтобъ оно вышло хорошо, слѣдуетъ взять первую ноту сильнѣе и выдержать ее долѣе.

Есть еще родъ группетто, которое дѣлается послѣ главной ноты и которое изображается знакомъ (см. 10).

Его можно украсить такимъ образомъ и еще многими другими способами (см. 11).

Вотъ украшеніе, которое есть частію Mordente, частію Grupetto (см. 12).

РАЗДѢЛЕНІЕ СМЫЧКА.

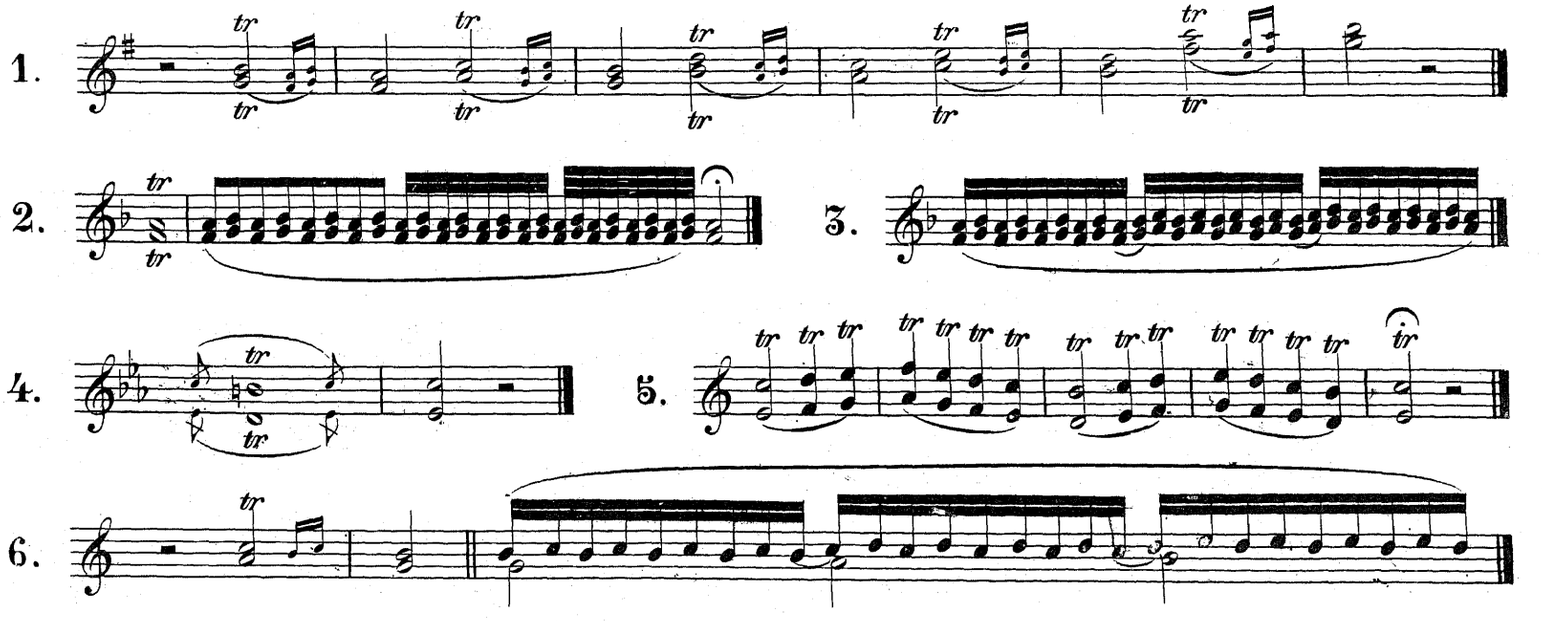
Чистота игры, полнота звука и особенный акцентъ, придаваемый пассажамъ, и преимущественно отдѣльнымъ нотамъ, зависитъ отъ способа раздѣленія смычка, т. е. отъ мѣста, гдѣ его ставить и отъ большей или меньшей длины штриховъ. Такъ какъ необходимо употреблять въ мѣстахъ энергичныхъ и протяжныхъ штрихъ длинный, въ другихъ же, гдѣ характеръ піесы требуетъ, укорачивать его, и наконецъ, въ извѣстныхъ случаяхъ, для разнообразія, дѣлать его еще короче и рѣзче, то, какъ общія правила, предложены здѣсь нами слѣдующіе примѣры, примѣненіе которыхъ зависитъ отъ пониманія ученика; безъ нихъ онъ никогда не будетъ въ состояніи употреблять должные оттѣнки въ безчисленномъ множествѣ новѣйшихъ сочиненій.

Въ Adagio, гдѣ всѣ звуки должны быть протяжны, должно употреблять смычекъ отъ одного конца до другаго и связывать ноты какъ можно болѣе между собою. (См. 13).

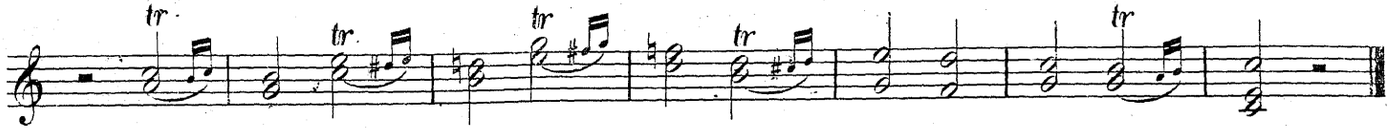
Если же эти ноты непремѣнно должны играться отдѣльно, то въ такомъ случаѣ каждая нота берется цѣлымъ смычкомъ. (См. 14).

Въ Allegro Maestoso или Moderato assai, гдѣ штрихи должны быть чаще и смѣлѣе, надлежитъ каждой отбивной нотѣ придавать какъ можно болѣе протяженія, т. е. каждую ноту начинать по крайней мѣрѣ съ половины смычка, для того, чтобъ звуки были полны и струны приводились въ полное сотрясеніе. Водить смычкомъ вверхъ и внизъ должно быстро и нѣсколько останавливаться между каждой нотой. (См. 15).

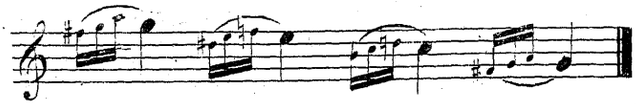
Въ Allegro штрихъ долженъ быть нѣсколько короче; каждую ноту начинаютъ около послѣдней четверти смычка и не дѣлаютъ между звуками остановокъ. (См. 16).



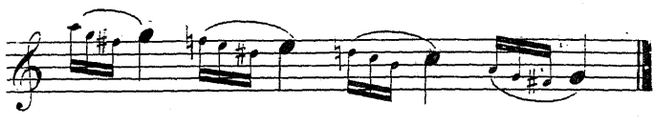
7.



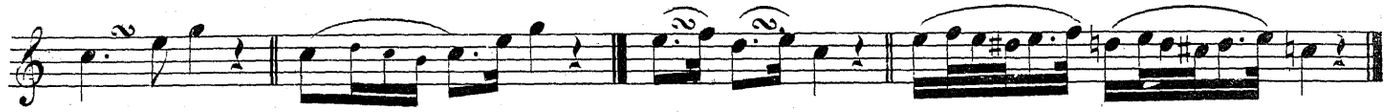
8.



9.

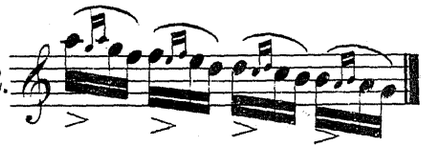


10.

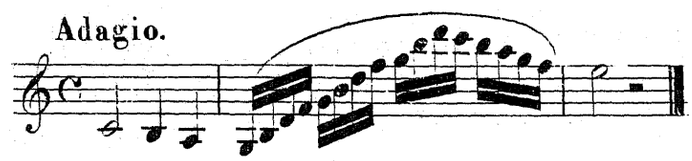


11.

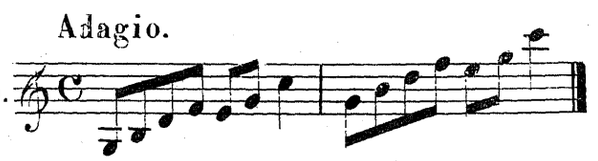
12.



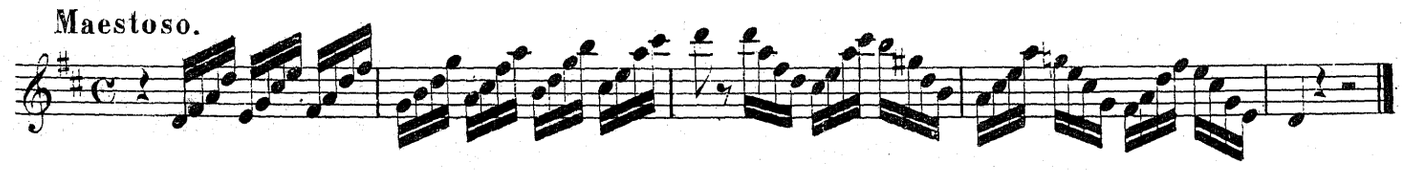
13. Adagio.



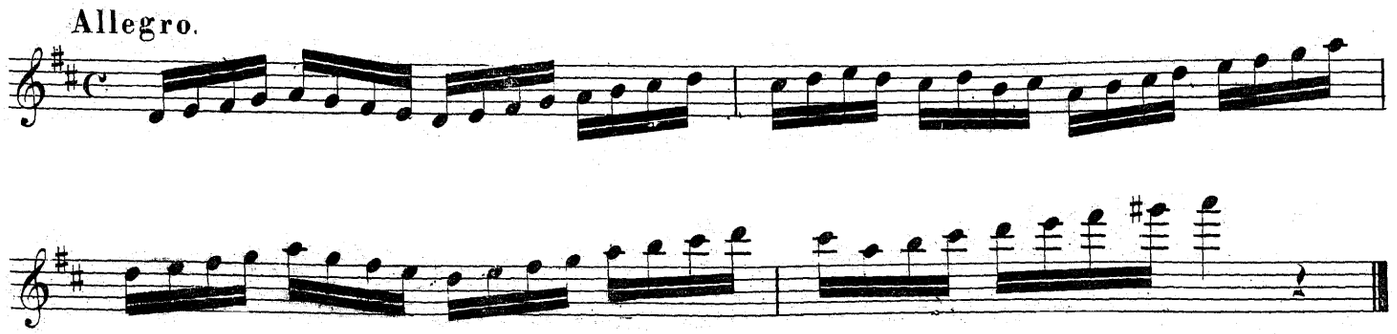
14. Adagio.



15. Maestoso.



16. Allegro.



Въ Presto, гдѣ штрихи еще чаще и быстрѣе, отдѣльныя ноты должны быть еще короче; ихъ также слѣдуетъ начинать съ послѣдней четверти смычка и вмѣстѣ съ тѣмъ наблюдать, чтобъ струна приводилась въ полное сотрясеніе, чтобы вслѣдствіе этого, звуки долетали какъ можно далѣе, чтобы каждая нота была ясна и къ игрѣ придавались сила и жаръ.

Чѣмъ длиннѣе будутъ штрихи, тѣмъ болѣе произведутъ они эффекта, если только употреблять ихъ умѣстно; но не слѣдуетъ вдаваться въ крайность и должно всегда согласовать смычекъ свой съ своими средствами. (См. 1).

Сверхъ того надобно замѣтить, что это дѣленіе смычка относится толко къ бѣглымъ пассажамъ; въ протяжныхъ же пассажахъ слѣдуетъ удлинять и укорачивать штрихи согласно съ движеніемъ характеромъ піесы.

МАРТЕЛЕ.

Этотъ штрихъ дѣлается крѣпко оконечностью смычка: онъ служитъ противоположностью протяжному пѣнію и чрезвычайно эффектенъ, если употребленъ умѣстно. (См. 2).

Онъ также употребляется и въ тріоляхъ. (См. 3).

Для того, чтобъ мартеле не было ни рѣзко ни сухо, надобно захватывать струну быстро и придавать штриху достаточную длину, для того, чтобъ звукъ былъ круглъ и полонъ.

Надобно также, чтобъ всѣ ноты были между собой совершенно ровны; послѣдняго можно достигнуть, придавая болѣе силы той нотѣ, которая берется штрихомъ вверхъ, такъ какъ ее брать сильно гораздо труднѣе, чѣмъ ноту, которая дѣлается штрихомъ внизъ.

СТАККАТО.

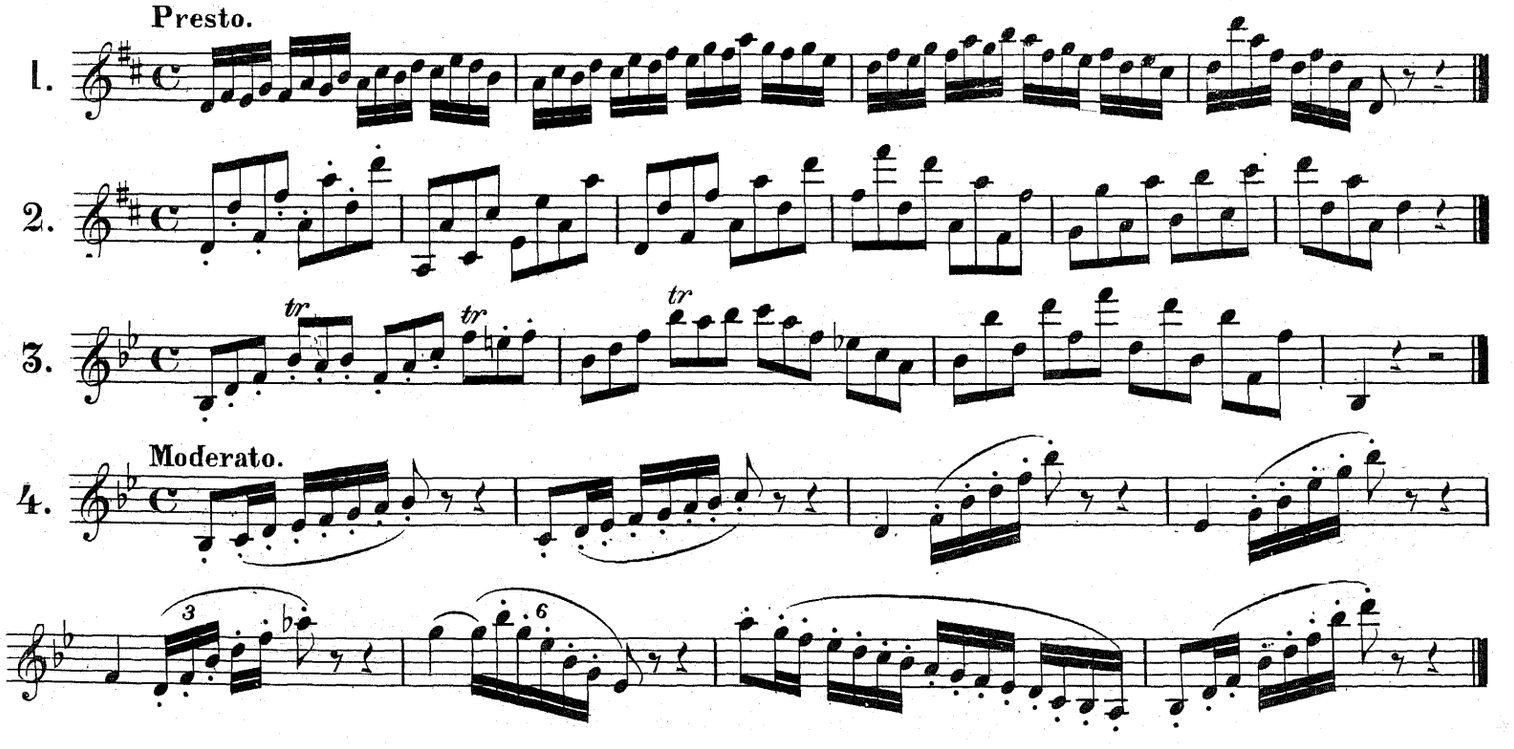
Стаккато или отдѣльныя короткія ноты играются отрывочно по нѣсколько однимъ штрихомъ. Здѣсь наблюдается то же правило, какъ и въ мартеле, т. е. оно дѣлается оконечностью смычка, который не долженъ оставлять струны, съ тою только разницею, что для большей ясности надлежитъ дѣлать штрихи какъ можно короче и крѣпко означать первую и послѣднюю ноту (см. 4). Въ стаккато не должно быть никакой рѣзкости; смычекъ долженъ ходить въ рукѣ и большой палецъ слегка только прижимать трость. Для того, чтобъ пріучиться дѣлать стаккато, надобно упражняться медленно и останавливать смычекъ на каждой нотѣ.

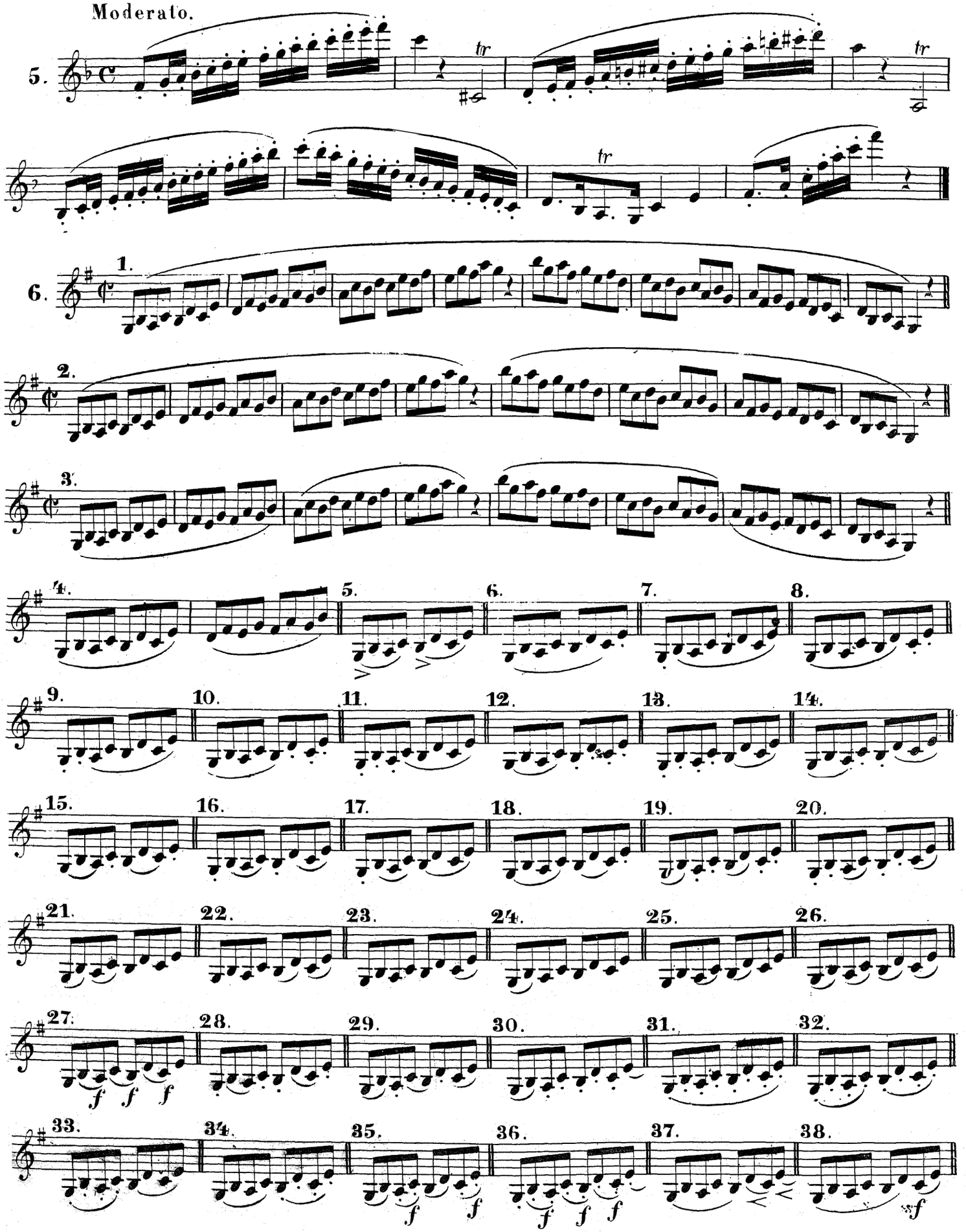
Можно также дѣлать стаккато смычкомъ внизъ: въ такомъ случаѣ начинаютъ съ средины смычка, или даже выше, смотря по количеству нотъ, которыя слѣдуетъ сыграть (см. 5).

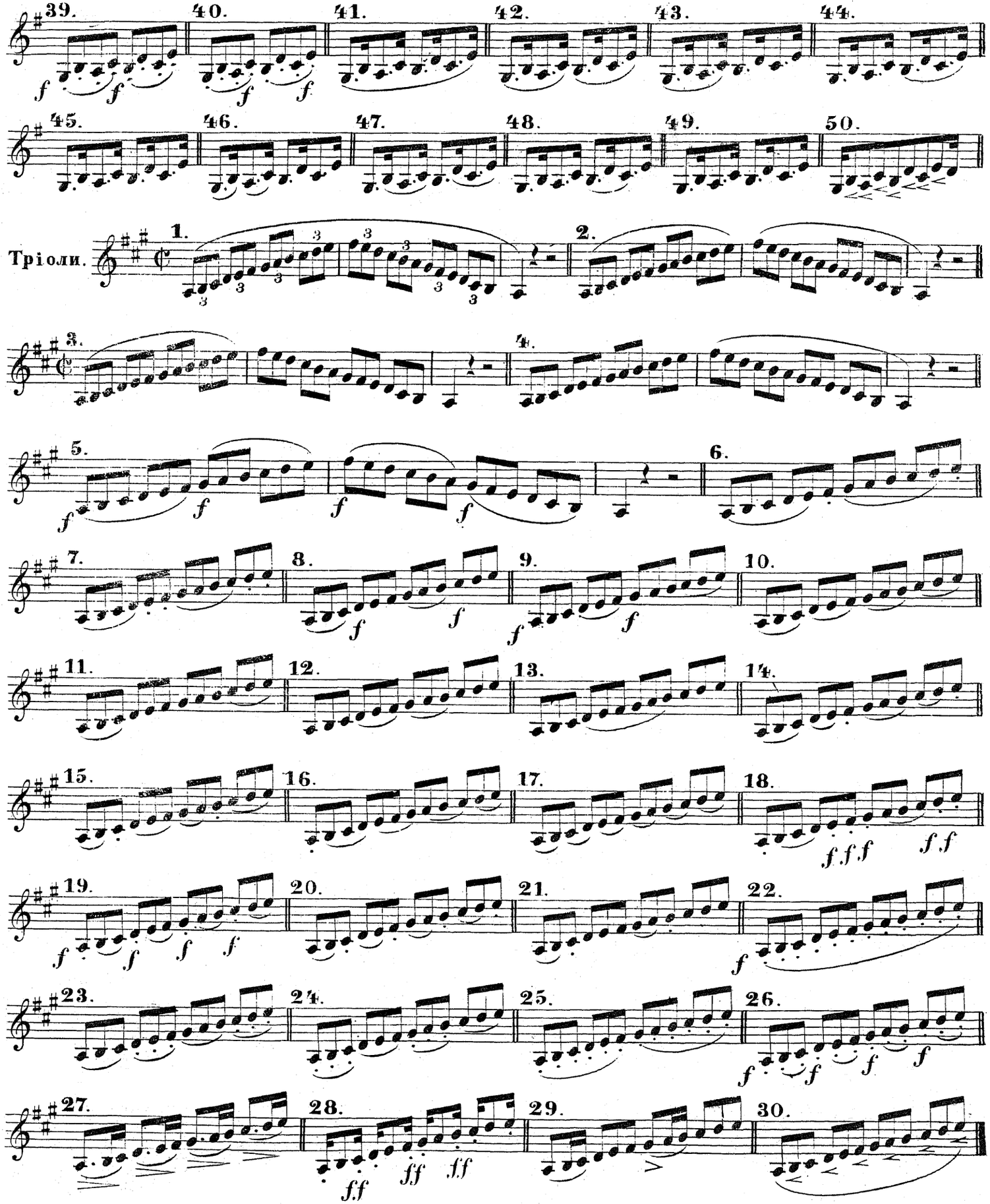
РАЗНООБРАЗІЕ СМЫЧКА.

До сихъ поръ говорили мы только о нотахъ протяжныхъ и отрывочныхъ; но кромѣ того, что необходимо связывать ноты, если хотятъ, чтобъ инструментъ пѣлъ, есть еще пассажи, которые только отъ разнообразія штриховъ получаютъ выраженіе и характеръ, которыхъ бы у нихъ безъ того не было. Впрочемъ средства этого не слѣдуетъ употреблять во зло, потому что это можетъ утомить ухо и повредить истинному выраженію, которое всегда умѣренно употребляетъ эффекты.

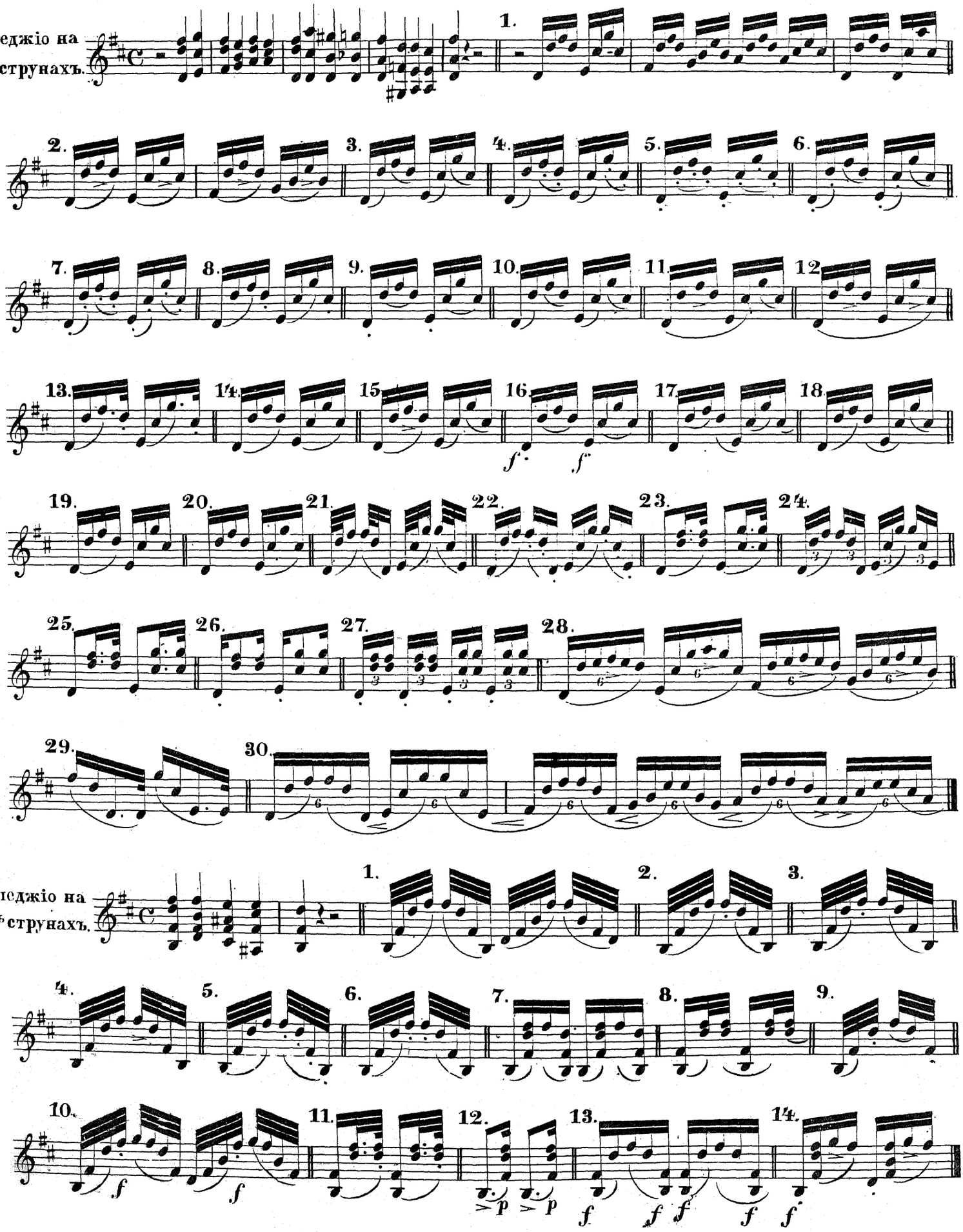
РАЗНОРОДНЫЕ ШТРИХИ (СМ. 6).




Moderato.
5.
tr
tr
tr
6.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
f f f
33.
34.
35.
36.
37.
38.
f f
f f f
sf


39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
Тріоли.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.

Арпеджіо на 3хъ струнахъ.



Арпеджіо на 4хъ струнахъ.

О ЗВУКѢ.

Звукъ инструмента отличается своимъ качествомъ и степенью силы.

Лучшій тонъ есть тотъ, который соединяетъ въ себѣ нѣжность и силу a). Ниже будетъ показано, какимъ образомъ скрипка владѣетъ этимъ преимуществомъ.

Потому надобно стараться удержать за ней это преимущество, извлекая звуки полные и мягкіе и придавая имъ силу и круглоту.

Звукъ на скрипкѣ зависитъ отъ того, какимъ образомъ смычекъ приводитъ въ сотрясеніе струны. Изъ предшествующаго видно, что надобно какъ можно болѣе стараться водить смычекъ по струнамъ всегда въ одинаковомъ направленіи: отъ этого зависитъ чистота звука. Вѣрность интонаціи также много способствуетъ этой чистотѣ, потому что вѣрно взятая нота отзывается во всѣхъ, ей созвучныхъ b).

Для того, чтобъ пріобрѣсти все, что относится къ механизму звука, слѣдуетъ упражняться: 1) выдерживать звукъ сильно; 2) извлекать звукъ слабый и умѣренный; 3) усиливать, ослаблять и разнообразить звукъ.

ЗВУКИ, ВЫДЕРЖИВАЕМЫЕ СИЛЬНО.

Выдерживаемый звукъ долженъ быть силенъ съ одного конца смычка до другаго. Чтобъ сохранить эту ровноту звука, надобно налегать на смычкѣ по мѣрѣ того, какъ онъ подходитъ къ оконечности, потому что, само собой разумѣется, въ этомъ мѣстѣ онъ слабѣе; прижимать трость всѣми пальцами. Если же давленіе указательнаго пальца будетъ не равносильно съ большимъ пальцемъ, то вслѣдствіе слишкомъ усиленнаго давленія на струну не можетъ быть чистоты въ звукѣ (см. 1).

Наконецъ надобно связывать смычекъ въ обоихъ концахъ и какъ можно плавнѣе переходить отъ штриха внизъ къ штриху вверхъ, такъ, чтобъ это было безъ всякой остановки и безъ малѣйшаго толчка.

Правила, преподаваемыя относительно того, какъ запасаться голосомъ въ пѣніи, могутъ быть примѣнены къ тому, какъ управлять смычкомъ: здѣсь онъ то же, что дыханіе; отъ него зависитъ полный отдыхъ и полуотдыхъ, а въ этомъ и состоитъ преимущественно искусство фразировки. «Для того, чтобъ хорошо играть, говорилъ Тартини, надобно хорошо пѣть.»

Мимоходомъ не лишнее замѣтить, что это правило, столь вѣрное вообще, которому должно стараться слѣдовать, нисколько не примѣнимо къ нѣкоторымъ пассажамъ, свойственнымъ инструменту; эти пассажи совершенно противоположны пассажамъ пѣнія и имѣютъ характеръ выраженія вовсе не сродный голосу.

ЗВУКИ, ВЫДЕРЖИВАЕМЫЕ СЛАБО.

То же самое упражненіе слѣдуетъ дѣлать въ гаммахъ или въ слѣдующемъ пассажѣ, держа смычекъ легко на струнѣ въ началѣ ноты и все болѣе и болѣе ослабляя звукъ по мѣрѣ приближенія къ оконечности смычка (см. 2).

ЗВУКИ УСИЛЕННЫЕ, ОСЛАБЛЕННЫЕ, ОТТѢНЯЕМЫЕ.

Усиленные звуки. Слѣдуетъ мало по малу усиливать звукъ по мѣрѣ приближенія къ оконечности смычка и такимъ образомъ, чтобъ crescendo дѣлать нечувствительно (см. 3).

Ослабленные звуки. Слѣдуетъ начать очень сильно и мало по малу ослаблять звукъ по мѣрѣ приближенія къ оконечности смычка (см. 4).

Протяжные звуки. Въ протяжныхъ звукахъ надобно начинать очень слабо, незамѣтно усиливать звукъ до средины смычка и потомъ опять постепенно ослаблять (см. 5).

Можно тянуть звукъ еще другимъ образомъ, нѣчто въ родѣ волнообразнаго движенія. Это употребляется иногда въ выдержкахъ и финалахъ, но не слѣдуетъ къ этому способу прибѣгать часто. Сочинитель означаетъ его слѣдующимъ знакомъ (см. 6).

Оттѣнки. Отъ оттѣнковъ, придаваемыхъ звуку, зависятъ самые лучшіе эффекты въ музыкѣ: для мелодіи они тоже, что для живописи цвѣта и тѣни. Потому мы особенно совѣтуемъ ученикамъ соблюдать оттѣнки съ самой строгой точностью. Изученіе протяжныхъ звуковъ даетъ необходимыя средства для достиженія этой цѣли; одно это изученіе можетъ дать имъ возможность вполнѣ владѣть смычкомъ, образовать хорошій тонъ, придать широту ихъ игрѣ и наконецъ все необходимое для того, чтобы механизмъ скрипки повиновался движеніямъ души.

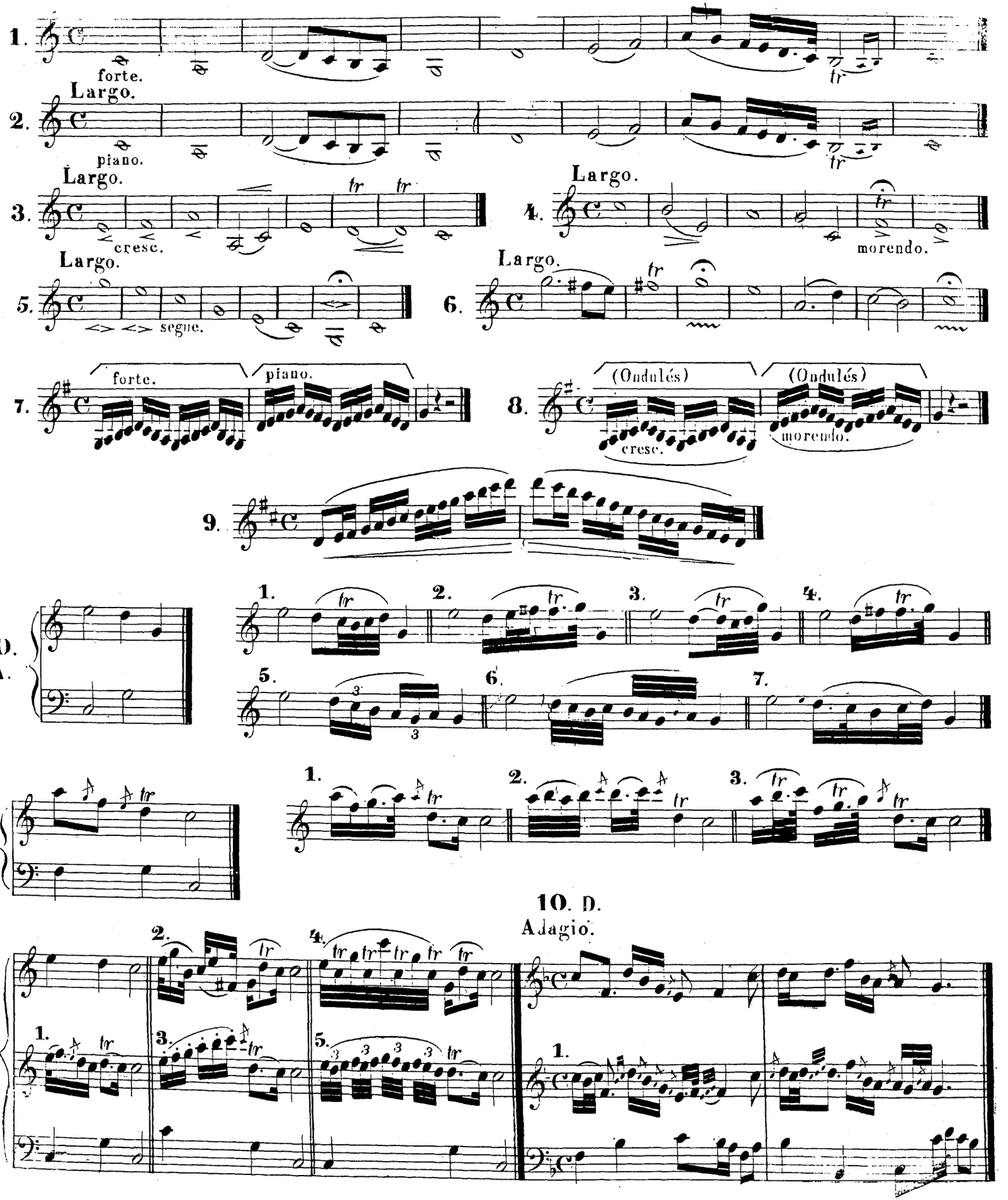
Вышеозначенныя правила можно примѣнить ко многимъ нотамъ, даже къ цѣлымъ фразамъ, къ цѣлымъ піесамъ (см. 7. 8).

Тѣже оттѣнки соблюдаются и въ разнородныхъ штрихахъ.

Есть общее правило, которымъ никакъ не слѣдуетъ пренебрегать: при исполненіи всѣхъ пассажей, идущихъ отъ нижнихъ нотъ къ верхнимъ, нужно усиливать звукъ. Законъ этотъ очень важенъ въ пѣніи и мы заимствовали его изъ методы пѣнія (см. 9).

УКРАШЕНІЯ.

Украшенія состоятъ изъ нѣсколькихъ со вкусомъ совокупленныхъ нотъ, употребляемыхъ въ игрѣ, или для разнообразія часто повторяемой мелодіи, или для приданія прелести слишкомъ простымъ пассажамъ, которые авторъ даже часто пишетъ съ намѣреніемъ съ цѣлію предоставить просторъ вкусу исполнителя. Вотъ нѣсколько примѣровъ, заимствованныхъ изъ разсужденія о музыкальныхъ украшеніяхъ, написаннаго знаменитымъ Тартини. Эти примѣры могутъ дать понятіе о всемъ разнообразіи украшеній, которыя можно употреблять въ фразахъ или каденцахъ, и въ тоже время объ умѣренности, которую необходимо соблюдать при примѣненіи этихъ украшеній, гдѣ такъ легко можно погрѣшать противъ гармоніи и вкуса (см. 10).


1.
forte.
2.
Largo.
piano.
3.
Largo.
cresc.
4.
Largo.
morendo.
5.
Largo.
segue.
6.
Largo.
7.
forte.
piano.
8.
(Ondulés)
(Ondulés)
cresc.
morendo.
9.
10. A.
10. B.
10. C.
10. D.
Adagio.

Воображеніе изобрѣтаетъ украшенія, но вкусъ полагаетъ имъ извѣстные предѣлы, даетъ форму, должное выраженіе, и даже совершенно исключаетъ во всѣхъ піесахъ, гдѣ композиція по своему отличительному характеру не терпитъ никакого измѣненія, но должна быть выражена такъ, какъ есть.

Недостаточно еще заботиться только о томъ, гдѣ помѣстить украшенія; надобно вообще избѣгать наполнять ими сочиненіе. Большое количество украшеній вредитъ истинному выраженію, обезображиваетъ мелодію и дѣлаетъ ее монотонною.

Къ нимъ прибѣгаютъ часто единственно для того, чтобъ прикрыть недостатокъ чувства или съ намѣреніемъ увеличить прелесть исполненія, но это ошибочно; только то можетъ быть прекрасно и трогательно, что просто. Надобно, чтобъ выраженіе украшалось граціей, но не затѣмнялось ею. Вкусъ требуетъ, чтобъ украшеніе употреблялось умно и въ особенности, чтобъ они извлекались изъ самаго существа мелодіи.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ.

О ВЫРАЖЕНІИ И ЕГО СРЕДСТВАХЪ.

До сихъ поръ мы разсматривали скрипку со стороны механизма и сообщили существенныя правила, способствующія къ развитію въ ученикѣ физическихъ средствъ, которыя ему дала природа. Когда онъ побѣдитъ эти начальныя трудности, ему дается хорошій выборъ музыкальныхъ піесъ, для примѣненія ихъ къ дѣлу. Эти піесы должны быть постепенно возрастающей трудности, которая могла бы въ одно время образовать его игру и вкусъ. Онъ не можетъ выдти изъ обыкновеннаго порядка вещей; напротивъ только съ помощью изученія стараго, онъ можетъ дойти до новаго. Его должно заставить пройти, такъ сказать, всю исторію скрипки, постепенно знакомя его съ сочиненіями, начиная съ самыхъ древнихъ до новѣйшихъ (*).

Тогда скрипка принимаетъ свой характеръ, механическая часть исчезаетъ и вмѣсто нея начинаетъ господствовать чувство; здѣсь именно оно должно одержать верхъ надъ искусствомъ, рѣзко выдаваться впередъ и заставить слушателя забыть о средствахъ, къ которымъ онъ прибѣгаетъ для того, чтобъ трогать.

Такимъ образомъ ученикъ, пріобрѣвшій уже хорошій механизмъ на скрипкѣ, не долженъ думать, что его трудъ оконченъ; онъ долженъ испробовать свои силы прежде, чѣмъ пойдетъ далѣе. Выраженіе открыло его таланту новую карьеру, предѣлы которой находятся только въ чувствованіяхъ человѣческаго сердца. Одной врожденной чувствительности еще недостаточно; артистъ долженъ имѣть въ своей душѣ ту сообщительную силу, ту теплоту чувства, которая распространяется во внѣ, которая сообщается другимъ, проникаетъ, жжетъ. Это тотъ священный огонь, который по остроумному вымыслу древнихъ, былъ похищенъ Прометеемъ для воодушевленія человѣка.

(*) Лучшими произведеніями въ этомъ родѣ могутъ служить сочиненія Корелли, Генделя, Тартини, Жеминіани, Локателли, Феррари, Стамица, Леклерка, Гавинье, Нардини, Пуньяни и Віотти.

«Выраженіе состоитъ въ томъ, чтобъ ощутительно передавать всѣ мысли сочинителя и всѣ чувства, которыя онъ хочетъ выразить.»

О СРЕДСТВАХЪ ВЫРАЖЕНІЯ.

Истинное выраженіе зависитъ отъ звука, движенія, стиля, вкуса, увѣренности и отъ генія въ исполненіи.

1) О ЗВУКѢ.

Каждый инструментъ имѣетъ ему одному свойственное качество звука, зависящее отъ устройства того инструмента, величины его, матеріала, изъ котораго онъ сдѣланъ и средствъ, какимъ образомъ приводится въ сотрясеніе. Это качество звука и даетъ инструменту такой отличительный характеръ, что самое неопытное ухо можетъ легко его узнать. Но нѣтъ инструмента, говоритъ Руссо, который былъ бы способенъ къ болѣе разнообразному и всеобъемлющему выраженію, какъ скрипка. Этотъ удивительный инструментъ служитъ основаніемъ всѣхъ оркестровъ и великій композиторъ можетъ извлечь изъ него всѣ эффекты, которыхъ слабые музыканты напрасно ищутъ въ сочетаніи множества разнородныхъ инструментовъ.

Дѣйствительно, въ верхнихъ тонахъ скрипка можетъ имѣть весь блескъ кларнета, или наивный и простой звукъ гобоя; среднія звуки скрипки также мягки и нѣжны, какъ флейта; нижніе—меланхоличны, какъ фаготъ или благородны и трогательны, какъ валторна. Но это разнообразіе зависитъ отъ таланта того, кто умѣетъ воодушевить скрипку.

Но кромѣ этой гибкости въ звукѣ, составляющій отличительную принадлежность инструмента, есть еще другое свойство звука, которое зависитъ отъ степени чувства музыканта и которое до такой степени измѣняетъ тонъ, что ту же скрипку, на которой игралъ одинъ музыкантъ, не возможно узнать въ рукахъ другаго.

Прежде чѣмъ окончится періодъ мелодіи и слушатель составитъ себѣ понятіе объ исполняемомъ, тонъ долженъ по-

дѣйствовать на его чувство и тронуть его душу; тонъ для уха то же, что красота для глазъ. Первый звукъ, точно также, какъ и первый взглядъ, сразу плѣняетъ и производитъ такое глубокое впечатлѣніе, которое никогда не изглаживается. Такъ скрипки Тартини и Пуньяни и до сихъ поръ живутъ въ нашей памяти, такъ что мы могли бы и теперь отличить игру ихъ и представить себѣ тотъ родъ выраженія, который ихъ характеризовалъ. Хотя мы давно уже не слыхали выразительныхъ звуковъ Віотти, но мы ими такъ сильно тронуты, что никто не можетъ заставить насъ забыть ихъ; слѣды ихъ неизгладимы — они навсегда останутся въ памяти и сердцѣ.

Желающіе пріобрѣсти хорошій тонъ, должны вырабатывать его механическими способами, показанными нами выше; но пусть они ищутъ его только въ чувствахъ и стараются извлекать изъ глубины души, потому что тамъ найдутъ они его источникъ.

2) О движеніи.

Древніе дѣлили музыку, по дѣйствію ея на душу, на три рода: покойную, живую и страстную (*).

Эти главные характеры заключаются въ трехъ движеніяхъ, извѣстныхъ подъ названіемъ Adagio, Moderato, Presto.

Характеръ піесы зависитъ бо́льшею частію отъ ея движенія: всякій, кто пробовалъ когда нибудь аріи, находилъ, что изъ самаго печальнаго Adagio можно сдѣлать очень веселую піесу и изъ самаго оживленнаго Presto—самую трогательную мелодію.

И такъ выраженіе требуетъ, чтобъ исполняемой піесѣ съ величайшей точностью придавали то движеніе, которое свойственно ея первоначальному характеру, если хотятъ, чтобъ она имѣла характеръ, свойственный ея движенію.

Кромѣ того должно сохранять за ней этотъ характеръ и не допускать въ немъ никакого измѣненія. Такимъ образомъ надобно избѣгать въ Adagio быстрыхъ пассажей или придавать оттѣнки, несвойственные характеру его движенія; украшенія должны играться покойнѣе, маленькія ноты — медленнѣе, трели мягче и полнѣе, и смычекъ долженъ ходить гораздо медленнѣе, чѣмъ въ Allegro.

Allegro должно играться тверже и смычекъ долженъ ходить живѣе. Украшенія, маленькія ноты должны дѣлаться все таки широко, но болѣе частыми штрихами, трелямъ же надлежитъ придавать болѣе блеску.

Presto должно исполняться съ величайшей легкостью, живостью, пыломъ и даже въ самыхъ произвольныхъ пассажахъ пальцы и смычекъ сохраняютъ всегда нѣчто живое, одушевленное.

Впрочемъ надобно только стараться поставить учениковъ на настоящую дорогу, для того, чтобъ избавить ихъ заблужденій. Нашлось бы сказать имъ о движеніи очень многое, но смѣтливые и сами поймутъ, что изъ вышеозначенныхъ движеній происходятъ еще другія, какъ напр.: Larghetto, Andante, Moderato, Allegretto и т. д., и это уже зависитъ отъ музыкальнаго чувства назначать имъ болѣе или менѣе подходящій одинъ изъ трехъ означенныхъ главныхъ характеровъ.

Далѣе будетъ видно, что все сказанное до сихъ поръ относится только къ матеріальной части выраженія, которое должно разсматриваться еще и съ другой стороны.

3) О стилѣ.

Стиль характеризуетъ — образъ выраженія, выборъ выраженій и акцентъ, который придаютъ піесѣ. И такъ, основываясь на томъ, что сказано выше Adagio, Allegro и Presto имѣютъ особенный стиль, который должно стараться не смѣшивать.

Всякій сочинитель имѣетъ свою печать, которую онъ прилагаетъ къ своимъ сочиненіямъ, свой собственный стиль, который зависитъ отъ того, какъ онъ чувствуетъ и выражаетъ.

Здѣсь камень преткновенія для многихъ исполнителей: одинъ способенъ передавать сочиненія одного автора и не можетъ играть другаго; его пальцы, смычекъ и вся игра тому противятся, потому что въ немъ нѣтъ надлежащей гибкости, чтобъ усвоить всякій стиль или нѣтъ таланта уловить различные способы какъ фразировать или какое выраженіе придавать фразѣ. Помочь послѣднему недостатку нѣтъ средствъ. Но если ученикъ останавливается только физическими препятствіями, то пусть онъ постарается измѣнить, придать разнообразіе своей игрѣ, изучая всѣ роды сочиненій всѣхъ авторовъ. Пусть онъ начинаетъ съ подражанія великимъ образцамъ, чтобы впослѣдствіи быть образцомъ въ свою очередь; боязнь остаться подражателемъ не должна пугать его. Между лучшими сочиненіями первокласныхъ авторовъ, онъ долженъ сперва выбрать тотъ стиль, который всего болѣе подлежитъ къ его способностямъ чувствовать. Но такъ какъ чувствованія въ каждомъ человѣкѣ чрезвы-

---

(*) Философы дѣлили музыку по дѣйствію ея на душу на три рода: покойную, живую и страстную. Первая составляла покойное пѣніе въ умѣренномъ движеніи, вслѣдствіе чего ее называли нравственной. Вторая составляла болѣе живое пѣніе, свойственное страстямъ. Третье овладѣвала душой и увлекала. (Замѣтка аббата Лебате о политикѣ Аристотеля).

Есть три музыкальныхъ начала, говоритъ Плутархъ: веселость, грусть, энтузіазмъ. Музыка раздѣляется на три рода: музыка скорби, веселости, спокойствія (Аристидъ Квинтиліанъ).

Эвклидъ признаетъ три характера въ мелодіи: возвышающій душу, увлекающій и смягчающій ее и успокоивающій.

Дѣленіе Аристида Квинтильяна относится къ тремъ словамъ: Adagio, Andante, Allegro.

Онъ придаетъ Adagio характеръ болѣе печальный, чѣмъ нѣжный. Мнѣніе это я не раздѣляю вполнѣ. Andante изображаетъ спокойствіе и такія нѣжныя душевныя волненія, что они не уничтожаютъ идеи отдохновенія. Allegro изображаетъ веселость, какъ это показываетъ самое названіе. Аристидъ Квинтильянъ, который ничего не говоритъ о музыкѣ энтузіазма, полагалъ ли также, какъ я, что Allegro дѣлается энтузіастическимъ, когда оно шумно и содержитъ въ себѣ подражаніе.

вычайно разнообразны и различіе стиля зависитъ отъ оттѣнковъ въ впечатлѣніи, то имѣющій зародышь истиннаго таланта составитъ всегда свой стиль, въ которомъ онъ выразится весь и приметъ характеръ оригинальности, свойственный тѣмъ, которые говорятъ, что они чувствуютъ и пишутъ или играютъ только по вдохновенію или увлеченію. Но эта оригинальность, на которую никакъ не слѣдуетъ излишне разсчитывать, должна быть натуральною; преувеличенія всегда изобличатъ себя и покажутся странными. Дѣло вкуса предупредить этотъ недостатокъ болѣе общій, чѣмъ предполагаютъ.

4) О вкусѣ.

Природный вкусъ есть ничто иное, какъ чувство приличія, неуловимый тактъ умѣть давать каждой вещи свойственный ей тонъ, характеръ и мѣсто. Онъ предшествуетъ размышленію и безсознательно выбираетъ всегда удачно.

Есть еще другой родъ вкуса, который образовывается посредствомъ сравненія, вслѣдствіе разсужденія, опытности, это — усовершенствованный вкусъ, который присоединяетъ къ природному особенное пониманіе приличій, о коихъ было говорено; это въ одно время и даръ природы и плодъ воспитанія, онъ требуетъ столько же размышленія, сколько инстинкта; онъ не состоитъ въ томъ, какъ это думаютъ многіе, чтобы придавать пѣнію украшеніе или пріятные обороты, но въ томъ, чтобъ умѣть воздержаться отъ нихъ, когда того требуетъ самый предметъ, или умѣть употреблять ихъ кстати, и извлекать украшенія изъ самаго существа мелодіи, какъ это было сказано выше. Здѣсь дѣло учителя руководить своимъ ученикомъ, содѣйствовать развитію его вкуса, объясняя ему, что нѣжная и страстная арія не одно и тоже съ бравурной, что Adagio не имѣетъ ничего общаго съ рѣзкими и быстрыми движеніями Allegro, что не слѣдуетъ играть квартетъ такъ сильно и самостоятельно, какъ концертъ, что слѣдуетъ соразмѣрять игру съ важностью предмета, измѣнять звуки и сберегать силы, смотря по тому, какъ этого требуютъ разнохарактерные пассажи, и наконецъ не дѣлать ничего, чтобы не соотвѣтствовало главному характеру піесы.

Но напрасно вся надежда образовать ученика, если его природныя чувства не предупреждаютъ этихъ правилъ, и если онъ имѣетъ надобность, чтобы подобныя замѣчанія ему часто повторялись. Въ этомъ случаѣ можно только достигнуть того, что изъ него образуется подражатель, а не самостоятельный талантъ. Самый лучшій урокъ въ отношеніи вкуса есть не тотъ, который дается учителемъ, а тотъ, который съумѣетъ взять самъ ученикъ.

5) О выдержкѣ.

Для того, чтобъ имѣть въ игрѣ выдержку, недостаточно еще хорошо исполнять тактъ; надобно также соблюдать величайшую точность въ каждой части составляющей тактъ, и такъ владѣть своей игрой, чтобъ движеніе было всегда ровное.

Выраженіе допускаетъ иногда маленькое измѣненіе въ тактѣ; но въ такомъ случаѣ отступленіе отъ такта должно быть постепенное и какъ бы нечувствительное, или тактъ скрывается только на минуту и потомъ мѣра соблюдается точно также скоро, какъ и прежде.

Если же свободу эту станутъ употреблять во зло, то музыка потеряетъ всю прелесть, которую она получаетъ отъ правильности движенія, и ухо, привыкшее къ мѣрѣ, къ дѣленію частей такта, которое такъ хорошо опредѣляетъ характеръ піесы, вскорѣ утомляется отъ разнообразія, отъ смѣшенія движеній, которое совершенно уничтожаетъ красоты цѣлаго.

Нѣкоторые думаютъ придать игрѣ болѣе жару, ускоряя игру въ трудныхъ мѣстахъ, какъ будто бы теплота выраженій состоитъ въ скорости. Въ такомъ случаѣ пришлось бы отказатьзя отъ всякаго намѣренія передать теплоту въ Adagio. Эта система есть только искуственная мѣра, чтобы прикрыть недостатокъ истинной теплоты. Послѣдняя обнаруживается въ манерѣ исполнять съ силою, съ энергіей, съ той теплотой чувства, какое должно соблюдать какъ въ Adagio, такъ и въ другихъ движеніяхъ.

Выдержка въ игрѣ, вмѣстѣ съ вѣрностію интонаціи, составляетъ самую трудную сторону въ исполненіи: можно видѣть, играя при заведенномъ хронометрѣ, что нѣтъ ничего труднѣе, какъ ровно бить части такта.

Можно сказать, что движеніе крови сдѣлало намъ ритмъ необходимымъ, и что тактъ получилъ свое начало отъ біенія сердца. И въ самомъ дѣлѣ при изображеніи страстей не согласуются ли съ волненіями то быстрыми, то медленными, съ болѣе или менѣе ускоренными движеніями, которыя возбуждаются въ груди нашей чувствомъ любви, ненависти, удовольствія, грусти, боязни, или надежды? Они то и служатъ сочинителю правиломъ при выборѣ ритма и такта; но по своей методѣ они не могутъ имѣть математической правильности. Притомъ сюда входятъ различія, которыя зависятъ отъ организаціи каждаго человѣка. Вотъ откуда происходитъ трудность выдержать піесу и слѣдовать данному движенію.

Для того, чтобъ достигнуть этого, надобно, чтобъ голова съ раннихъ поръ привыкла умѣрять живость чувствъ и управлять страстями, которыя должны одушевлять играющаго. Если они его увлекутъ, тогда пропала мѣра, пропали оттѣнки и эффекты; если же онъ станетъ слишкомъ сдерживаться, то будетъ холоденъ. Искусство состоитъ въ томъ, чтобъ умѣть держать въ равновѣсіи чувство увлекающее и чувство удерживающее: такимъ образомъ это не тотъ родъ выдерживанія, который зависитъ единственно отъ точнаго дѣленія частей такта и мѣры; она пріобрѣтается столько же вслѣдствіе большой привычки, сколько вслѣдствіе зрѣлости таланта.

6) О геніи игры.

Онъ только можетъ обнять однимъ взглядомъ различный характеръ музыки, внезапнымъ вдохновеніемъ слиться съ геніемъ композитора, угадывать мысли его и передавать ихъ съ такой легкостью и точностью, что какъ будто бы предчувствуетъ эффекты для того, чтобы выставить ихъ еще ярче, придаетъ игрѣ инструмента тотъ колоритъ, который соотвѣтствуетъ духу автора; умѣетъ соединить грацію съ чувствомъ, простоту съ граціей, силу съ нѣжностью и обозначить всѣ самые разнообразные оттѣнки; переходитъ вдругъ отъ одного выраженія къ другому, принаровляется ко всякому стилю, ко всякой характеристической особенности, умѣетъ передать безъ всякой аффектаціи самые эффектные пассажи и искусно прикрываетъ слишкомъ обыкновенные; проникается геніемъ исполняемаго сочиненія до того, что сообщаетъ ему прелести, которыхъ никто не подозрѣвалъ, творитъ эффекты, которые композиторъ предоставляетъ часто инстинкту; все переводитъ, все оживляетъ, переноситъ въ душу слушателя чувство, которое руководило композитора; воскрешаетъ великихъ геніевъ прошедшихъ вѣковъ и передаетъ ихъ восхитительные звуки съ одушевленіемъ, свойственнымъ этому благородному и нѣжному языку, который, вмѣстѣ съ поэзіей, такъ удачно названъ языкомъ боговъ.

Одна часть средствъ выраженія, о которыхъ говорено было выше, относится къ искусству, и научаетъ тому, что необходимо для того, чтобъ исполнить хорошо, но геній исполненія научаетъ, какъ дѣлать еще лучше. Онъ, побуждаемый чувствомъ, летитъ смѣло въ безпредѣльныя владѣнія экспрессіи для того, чтобъ сдѣлать тамъ новыя открытія. Тутъ нѣтъ болѣе размышленій, нѣтъ болѣе расчета; артистъ, одаренный высшимъ талантомъ, до такой степени получаетъ привычку подчинять свою игру правиламъ искусства, что ему не стоитъ ни изученія, ни труда, и этимъ не только не охлаждается воображеніе, но напротивъ, правила эти еще развиваютъ его идеи и способствуютъ ему еще болѣе проникнутся тѣмъ, что онъ исполняетъ.

Чувствительность его приготовляетъ его ко всему, что онъ начинаетъ играть. Едва только окинетъ онъ взглядомъ тему, какъ душа его уже становится на высоту предмета.

Соната, нѣчто въ родѣ концерта безъ акомпанемента, даетъ ему средства выказать свою силу, развить часть своихъ средствъ и дать послушать себя одного, безъ обстановки, безъ отдыха и съ поддержкой только одного бассоваго акомпанемента. Предоставленный самому себѣ, онъ извлекаетъ свои оттѣнки и контрасты изъ самаго себя и разнообразіемъ своихъ идей замѣняетъ эффекты, въ которыхъ этотъ родъ музыки можетъ имѣть недостатокъ.

Въ квартетѣ онъ жертвуетъ всѣмъ богатствомъ инструмента общему эффекту, онъ принимаетъ характеръ того рода композиціи, котораго прелестный діалогъ кажется бесѣдою друзей, сообщающихъ одинъ другому свои впечатлѣнія, чувствованія, взаимныя ощущенія. Иногда разногласныя ихъ мнѣнія порождаютъ одушевленный споръ, въ которомъ каждый развиваетъ свою идею, и вскорѣ уступаетъ внушенію перваго изъ нихъ, увлекающаго остальныхъ своимъ преобладаніемъ, обнаруживающимся только силою высказываемыхъ имъ мыслей, и которымъ онъ обязанъ не столько блеску своей игры, сколько мягкой убѣдительности.

Нельзя сказать того же о концертѣ; въ немъ скрипка должна выказать все свое могущество. Рожденная для господства, здѣсь въ особенности она является полною царицею и выражается тономъ повелителя; созданная для того, чтобъ увлекать въ этомъ случаѣ большее число слушателей и производить большіе эффекты, она выбираетъ болѣе обширной кругъ дѣйствій, она требуетъ большаго пространства; многочисленный оркестръ повинуется ея голосу, и синфонія, служащая ей прелюдіей, съ благородствомъ возвѣщаетъ ее. Всѣ усилія ея скорѣе клонятся къ тому, чтобъ возвысить душу, чѣмъ изнѣжить ее; для того, чтобъ тронуть толпу, она поперемѣнно употребляетъ величіе, силу, патетичность и самыя могучія средства. Это — или изящный или простой мотивъ, появляющійся подъ различными формами и постоянно сохраняющій прелесть новизны, или благородное и гордое выступленіе, которое музыкантъ высказываетъ открыто, и развиваетъ его характеръ или въ энергическихъ пассажахъ или въ нѣжныхъ мелодіяхъ.

Глубоко взволнованный въ Adagio, онъ выдерживаетъ съ медленностію и торжественностью самые трогательные звуки: то даетъ онъ своей игрѣ и мысли блуждать въ важной и религіозной гармоніи, то стонетъ въ нѣжной и жалобной мелодіи и разнообразитъ свои тоны избыткомъ печали, то, благородный и величественный, возносится надъ всякимъ обыкновеннымъ чувствомъ и передается своему вдохновенію: скрипка болѣе не инструментъ, это душа, изливающаяся въ звукахъ; пробѣгая пространство, она поразитъ наименѣе внимательнаго слушателя, найдетъ и затронетъ въ его душѣ чувствительную струну.

Presto представляетъ исполнителю новый родъ выраженія. Быстрое въ измѣненіи тоновъ й характеровъ, оно даетъ порывъ всей своей живости, сообщаетъ слушателямъ огонь, одушевляющій его, увлекаетъ ихъ во всѣ свои порывы, поражаетъ, удивляетъ своею смѣлостью, трогаетъ своею, никогда его не оставляющею, чувствительностію, заставляетъ блистать подобно молніи самые энергическіе пассажи, потомъ въ изнеможеніи погашаетъ свою игру. Сила его кажется истощенною или шумными выраженіями радости или волненіемъ скорби. Вскорѣ онъ постепенно оживляется, увеличиваетъ силу звука, удвояетъ свои порывы, доводитъ чувство до высшей степени, пока энтузіазмъ не овладѣетъ какъ музыкантомъ, такъ и слушателемъ, въ одно и тоже время электризуетъ ихъ и заставляетъ ихъ испытывать тѣ востор-

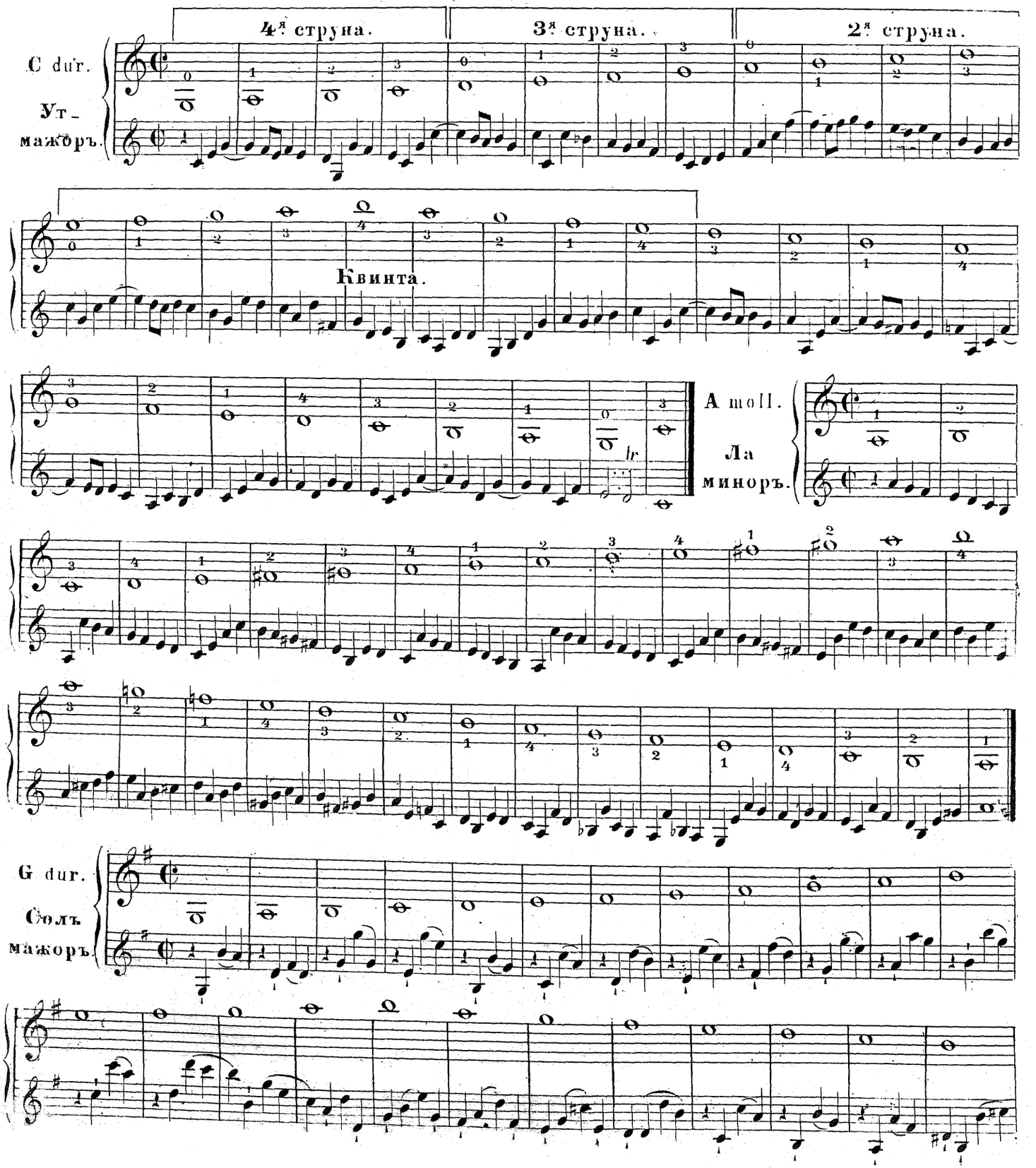
ги, столь полные очарованія, которые всегда неразлучны съ истиннымъ выраженіемъ.

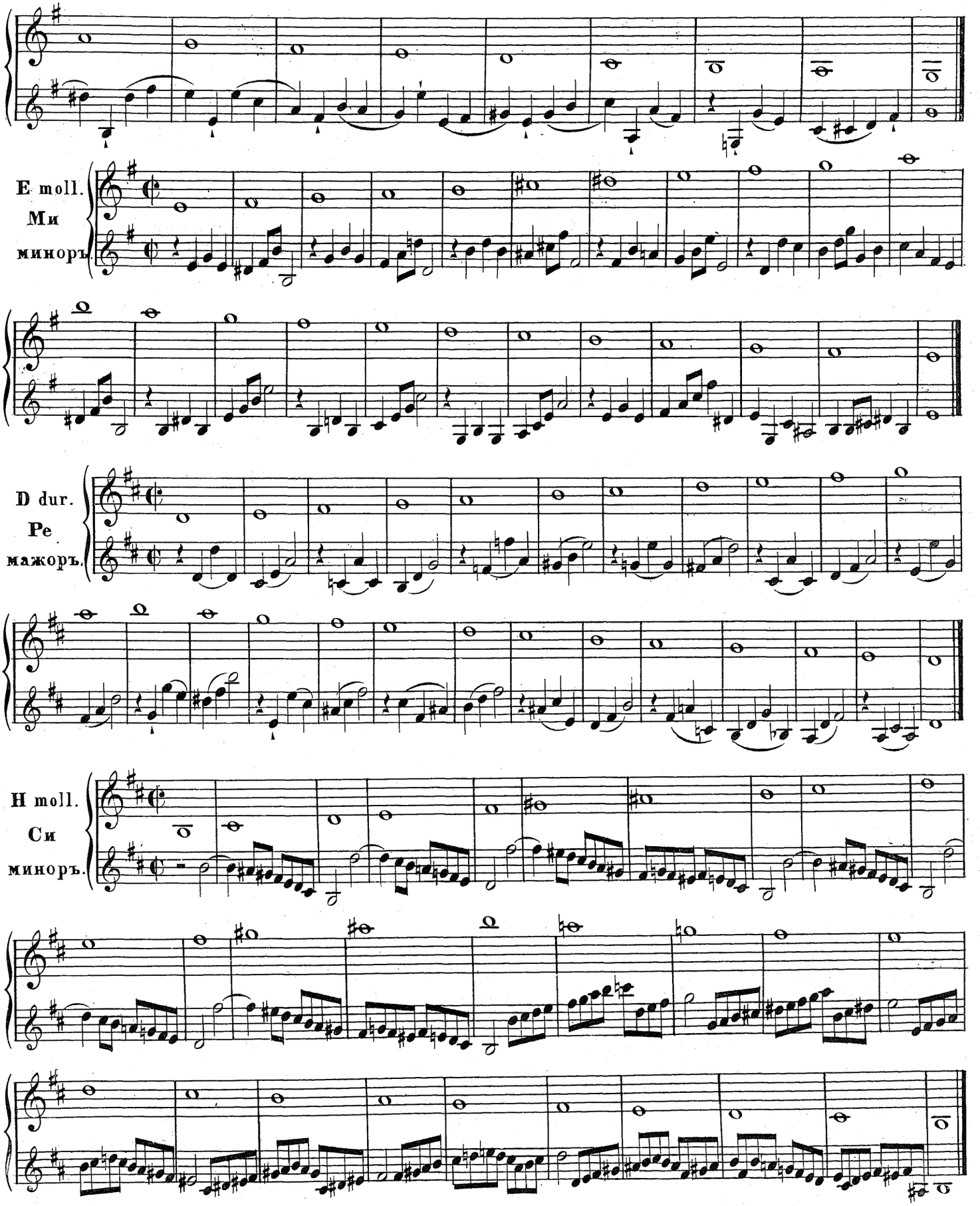
Счастливъ тотъ, кого природа одарила глубокой чувствительностью. Онъ обладаетъ внутри себя неизсякаемымъ источникомъ выраженія. Лѣта только увеличиваютъ его сокровище, онѣ сообщаютъ ему новыя ощущенія, разнообразятъ положенія, измѣняютъ чувствованія; чѣмъ болѣе зрѣютъ его идеи, тѣмъ болѣе онъ пріобрѣтаетъ простоты въ своихъ средствахъ и энергіи въ своихъ проявленіяхъ. Выраженіе перешло для него предѣлы искусства; оно сдѣлалось, такъ сказать, разсказомъ его жизни; онъ воспѣваетъ свои воспоминанія, свои скорби, испытанныя имъ удовольствія, претерпѣнныя страданія. Что только повредило бы обыкновенному таланту, дѣлается для него источникомъ новаго богатства Горесть изощряетъ его чувствительность и сообщаетъ ег звукамъ очаровательную прелесть меланхоліи. Самыя испыта нія бѣдствій пробуждаютъ его энергію, воодушевляютъ ег воображеніе и дарятъ его тѣми высокими движеніями, тѣм великими идеями, которыя рождаются вслѣдствіе непреодоли мыхъ препятствій, и которыя какъ бы извергаются изъ лон бурь; какова бы наконецъ ни была его участь, мелоді остается его истолковательницею, его вѣрной подругой, он даетъ ему самое чистое изъ всѣхъ наслажденій, открыва ему тайну передавать другимъ испытываемыя имъ ощущенія и приковывать къ своей судьбѣ участіе своихъ ближнихъ.

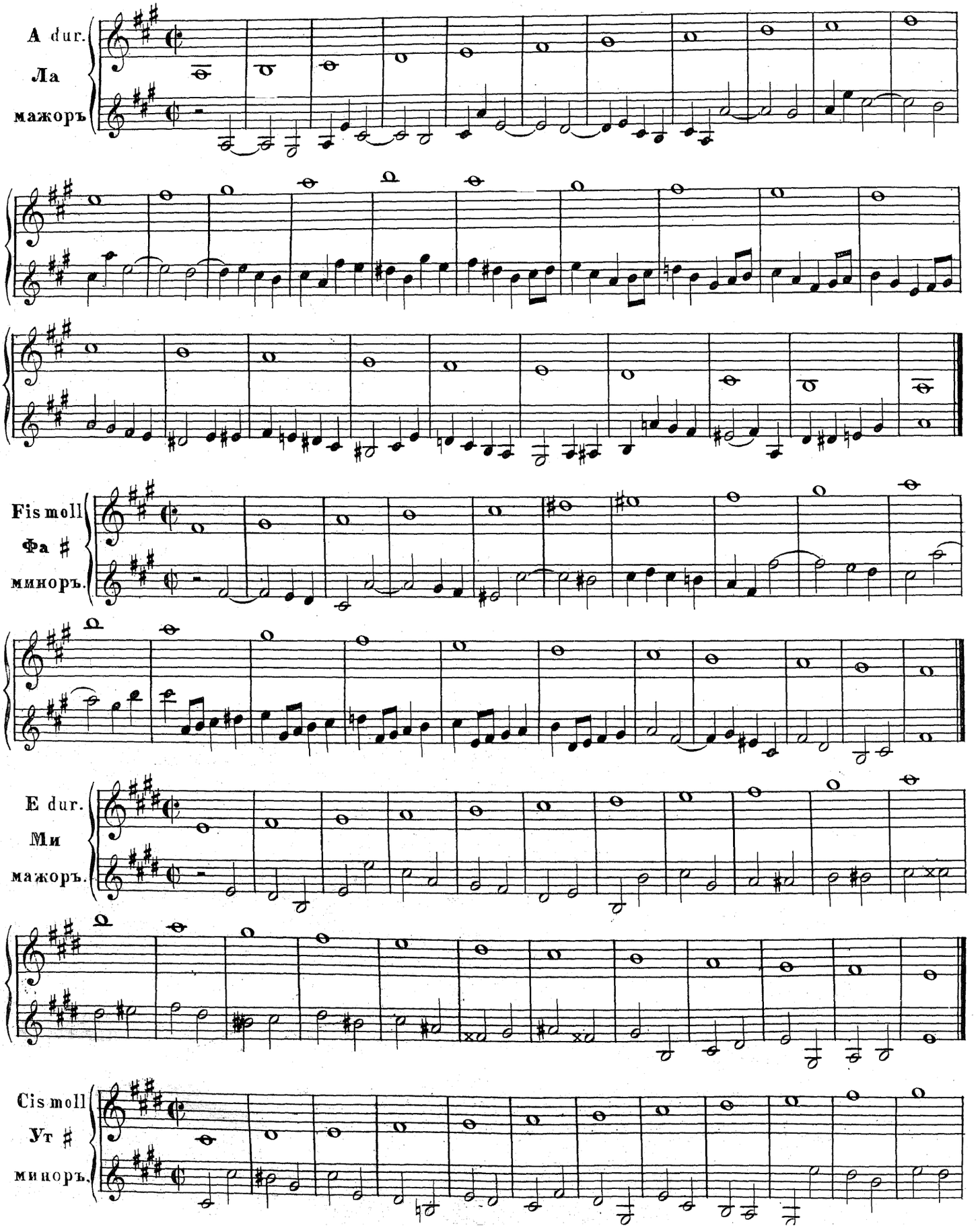
ГАММЫ И УПРАЖНЕНІЯ.

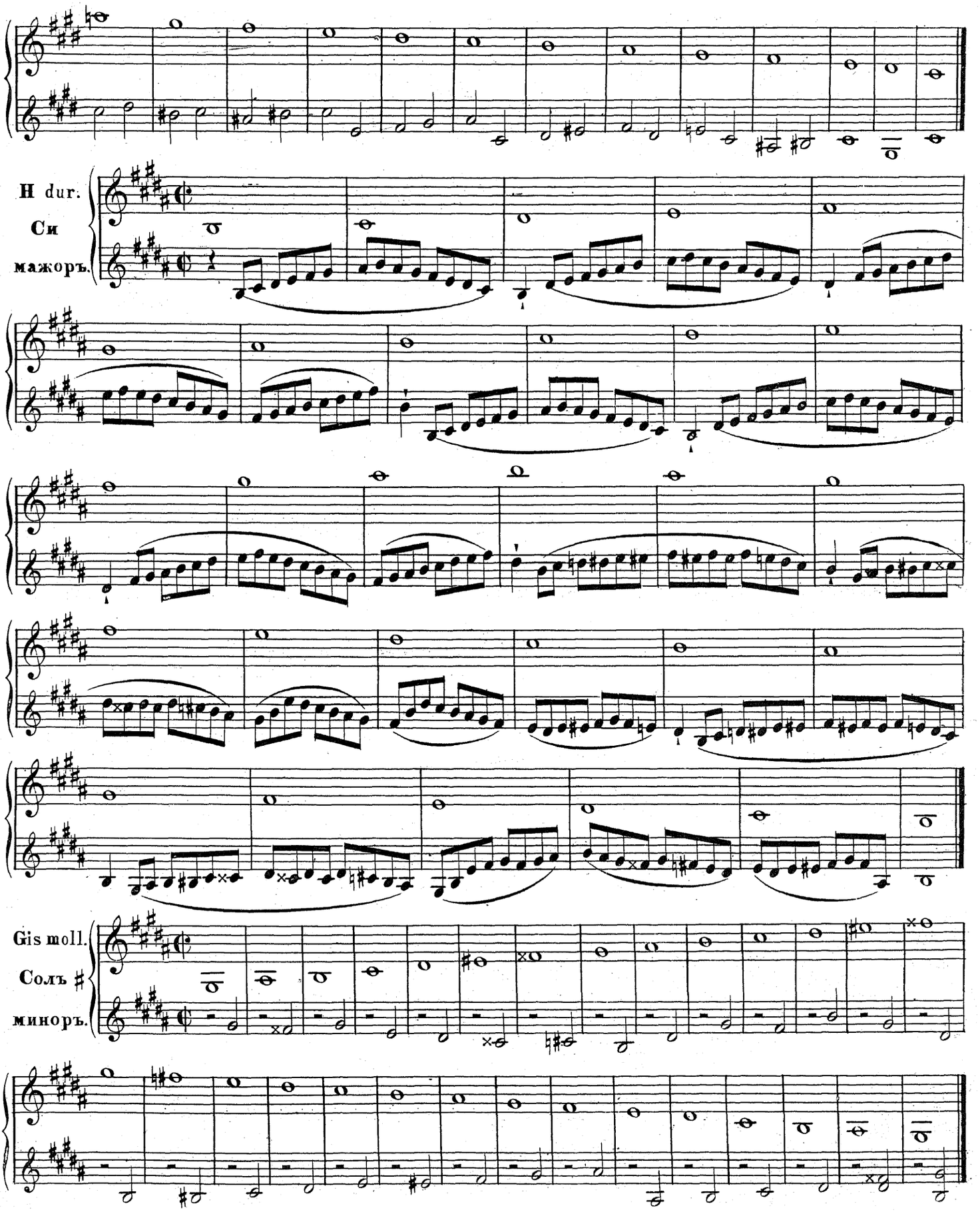
Аккомпанементъ въ простыхъ гаммахъ составленъ Керубини.

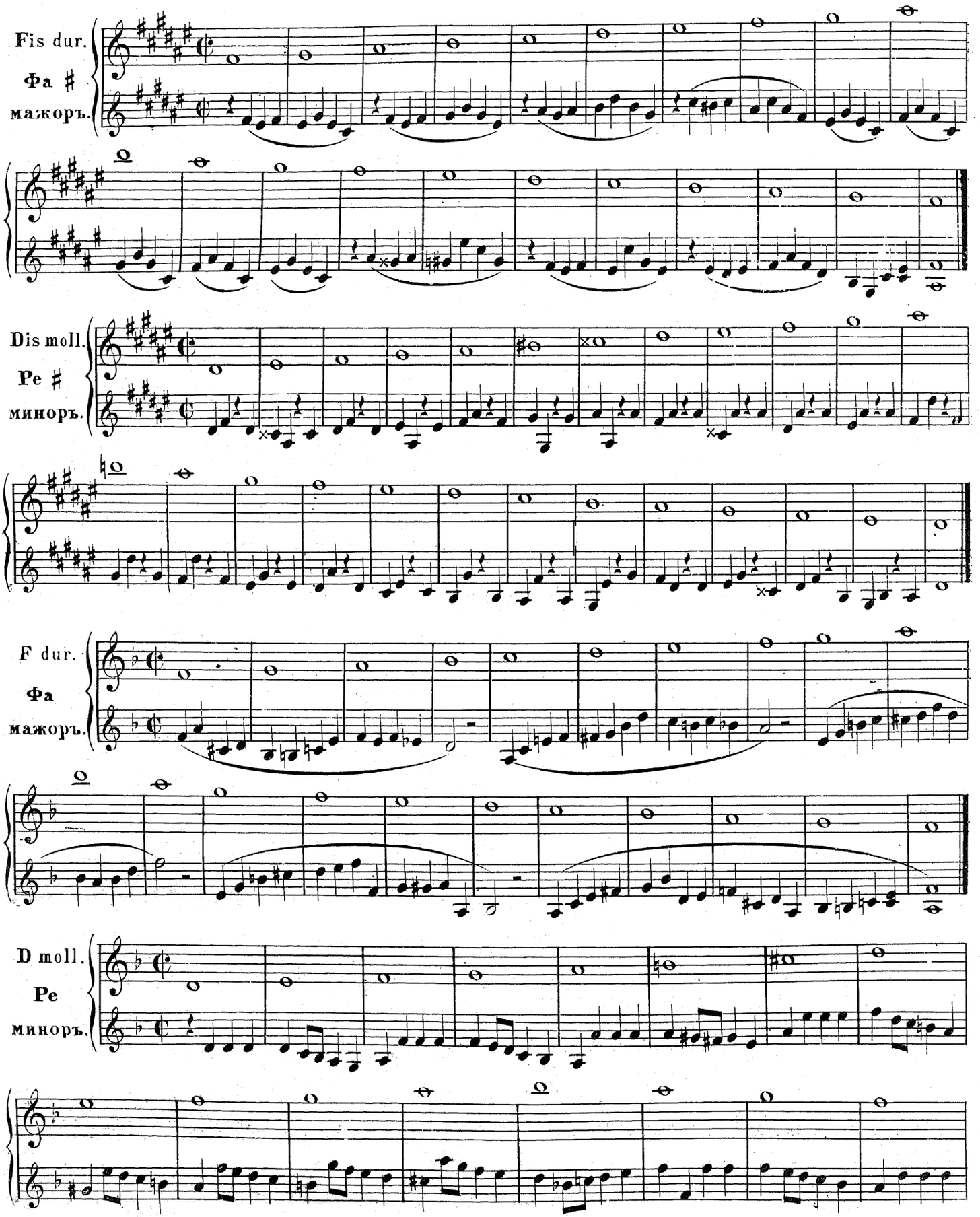
ПЕРВАЯ ПОЗИЦІЯ.

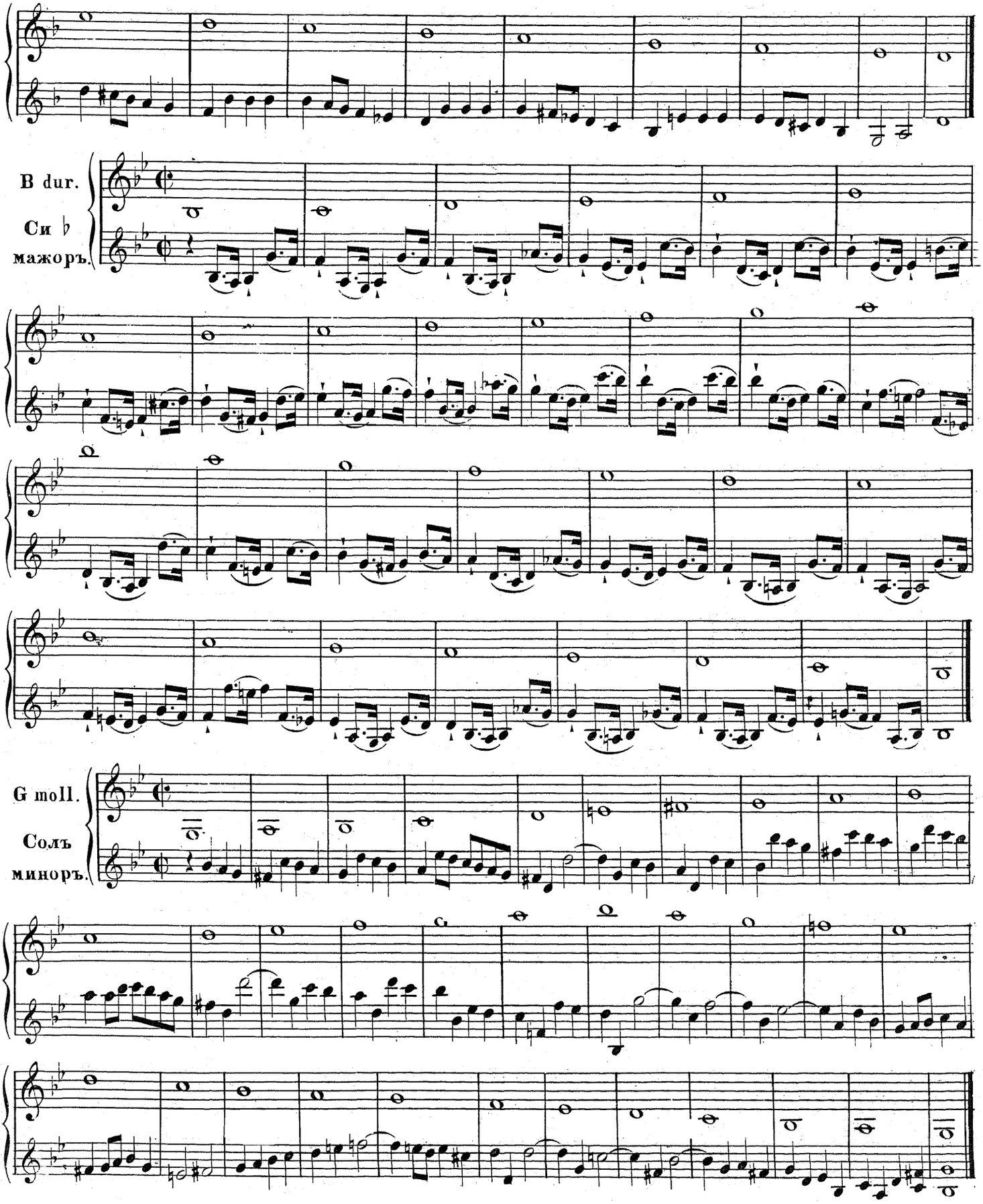


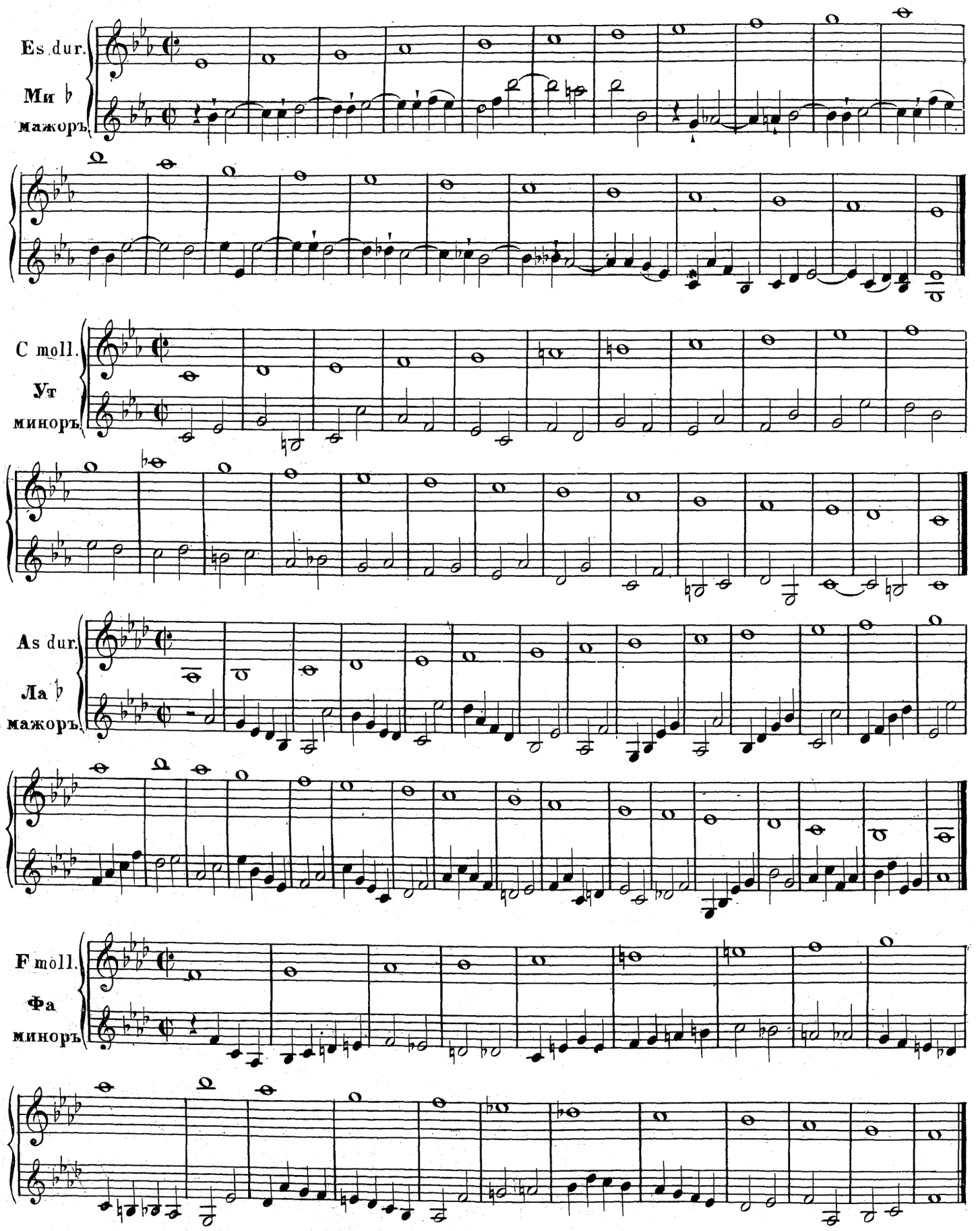

E moll.
Ми
миноръ.
D dur.
Ре
мажоръ.
H moll.
Си
миноръ.

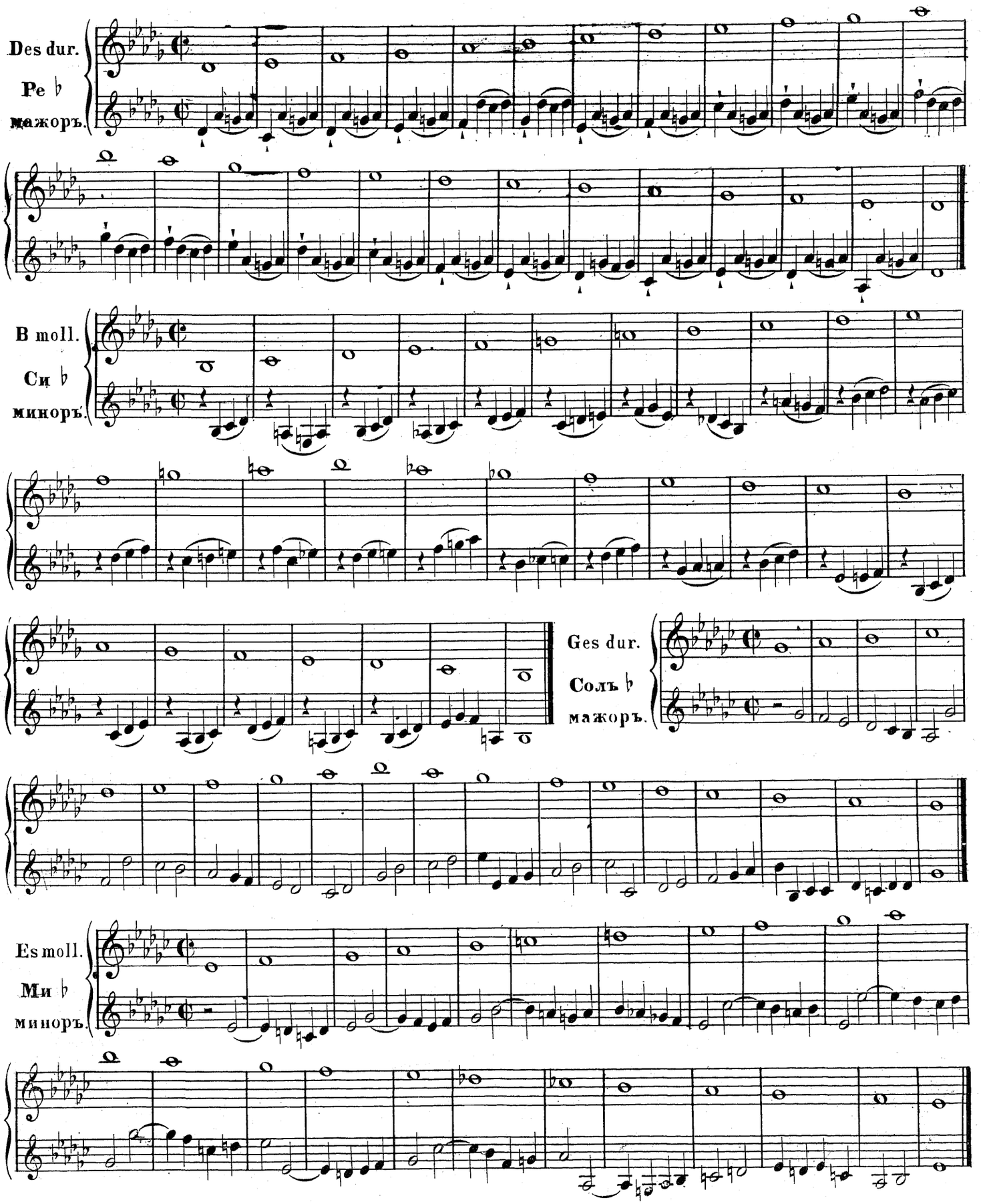

A dur.
Ла
мажоръ
Fis moll
Фа ♯
минoръ.
E dur.
Ми
мажоръ.
Cis moll
Ут ♯
минoръ.

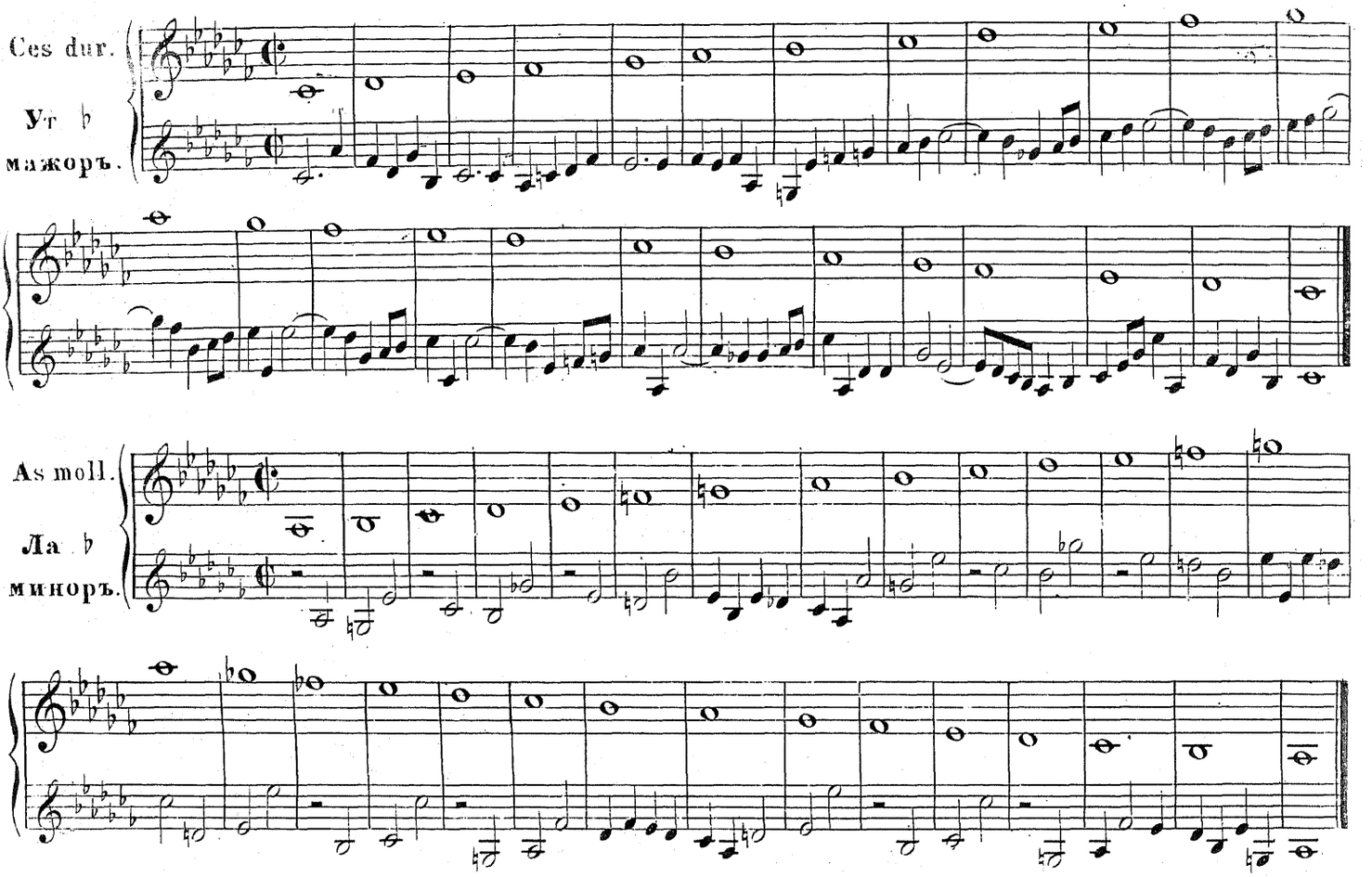

H dur.
Си
мажоръ.
Gis moll.
Солъ ♯
миноръ.


Fis dur.
Фа ♯
мажоръ.
Dis moll.
Ре ♯
миноръ.
F dur.
Фа
мажоръ.
D moll.
Ре
миноръ.


B dur.
Си ♭
мажоръ.
G moll.
Солъ
миноръ.

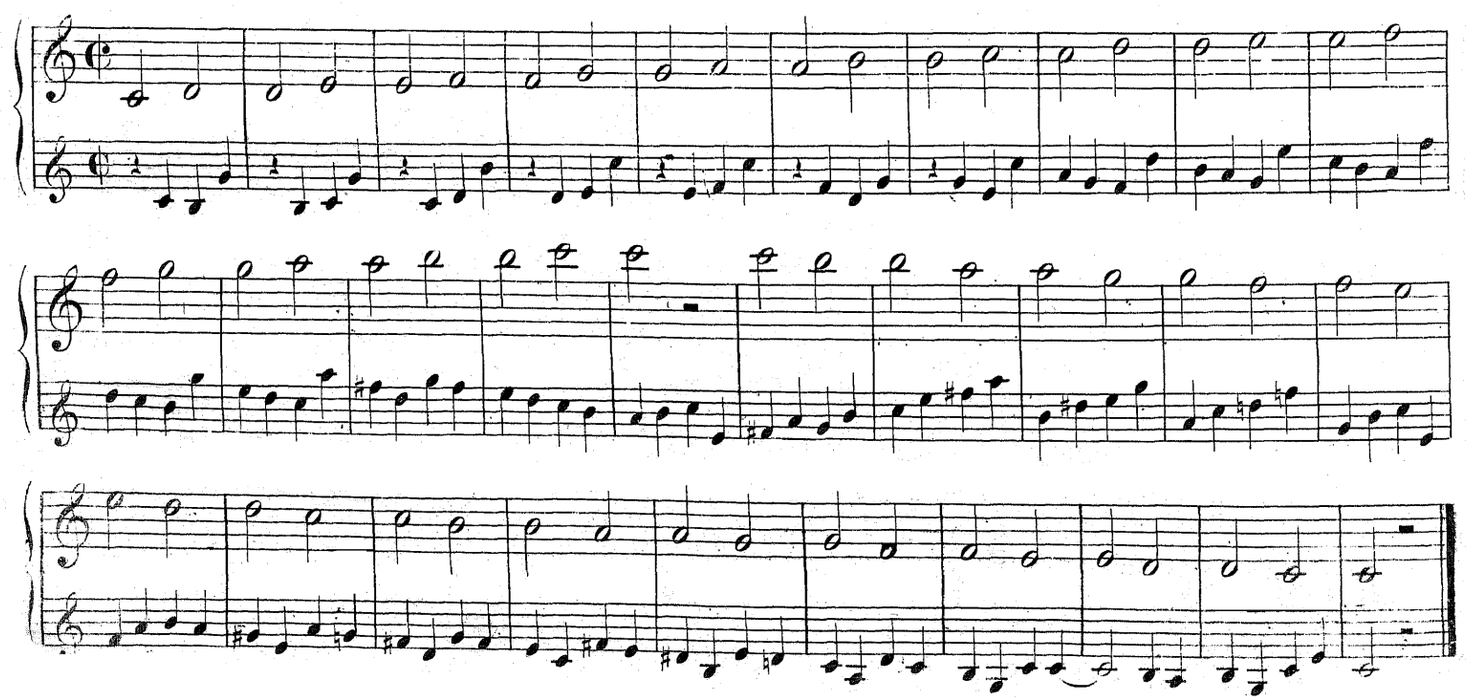

Es dur.
Ми ♭
мажоръ.
C moll.
Ут
миноръ.
As dur.
Ла ♭
мажоръ.
F moll.
Фа
миноръ


Des dur.
Re ♭
мажоръ.
B moll.
Си ♭
миноръ.
Ges dur.
Солъ ♭
мажоръ.
Es moll.
Ми ♭
миноръ.

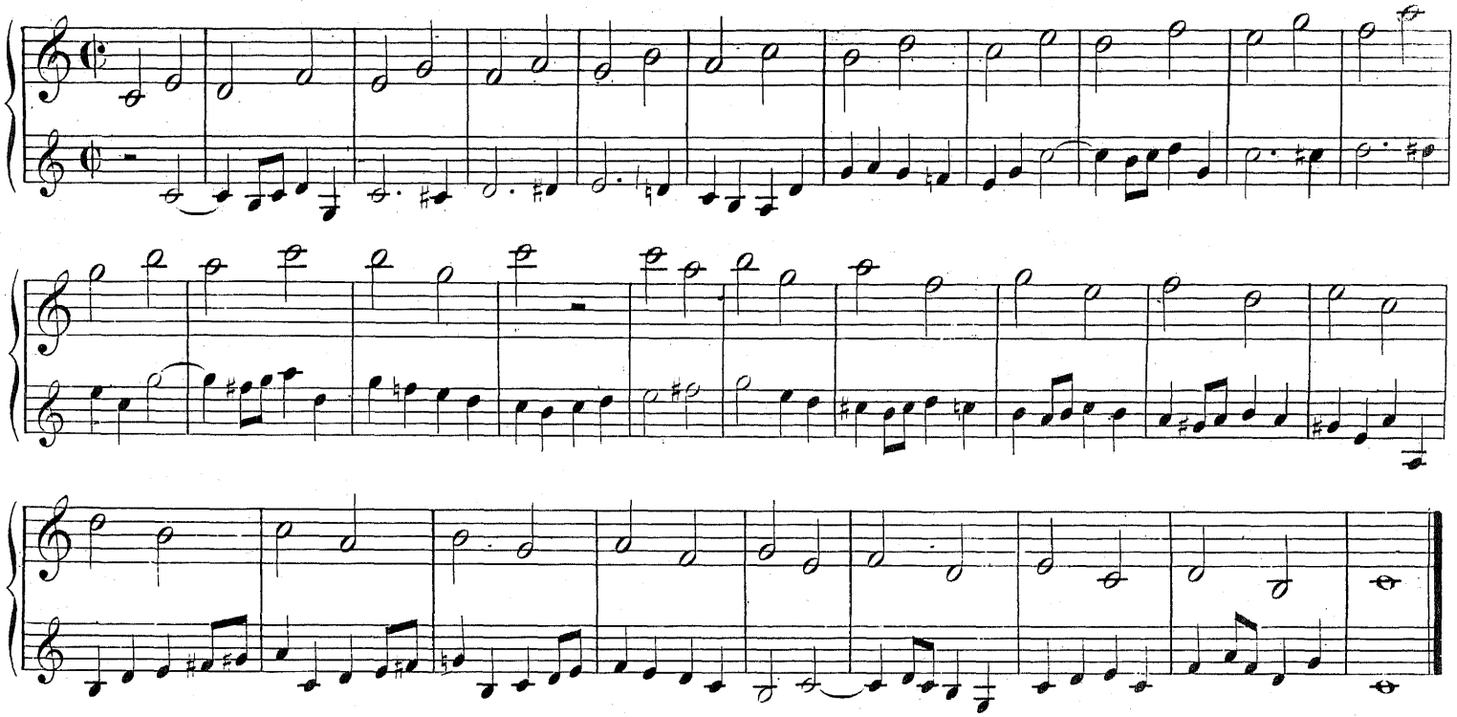


Переходъ съ одной струны на другую дѣлается безъ снятія смычка, на какомъ растояніи не находился бы одинъ звукъ отъ другаго.

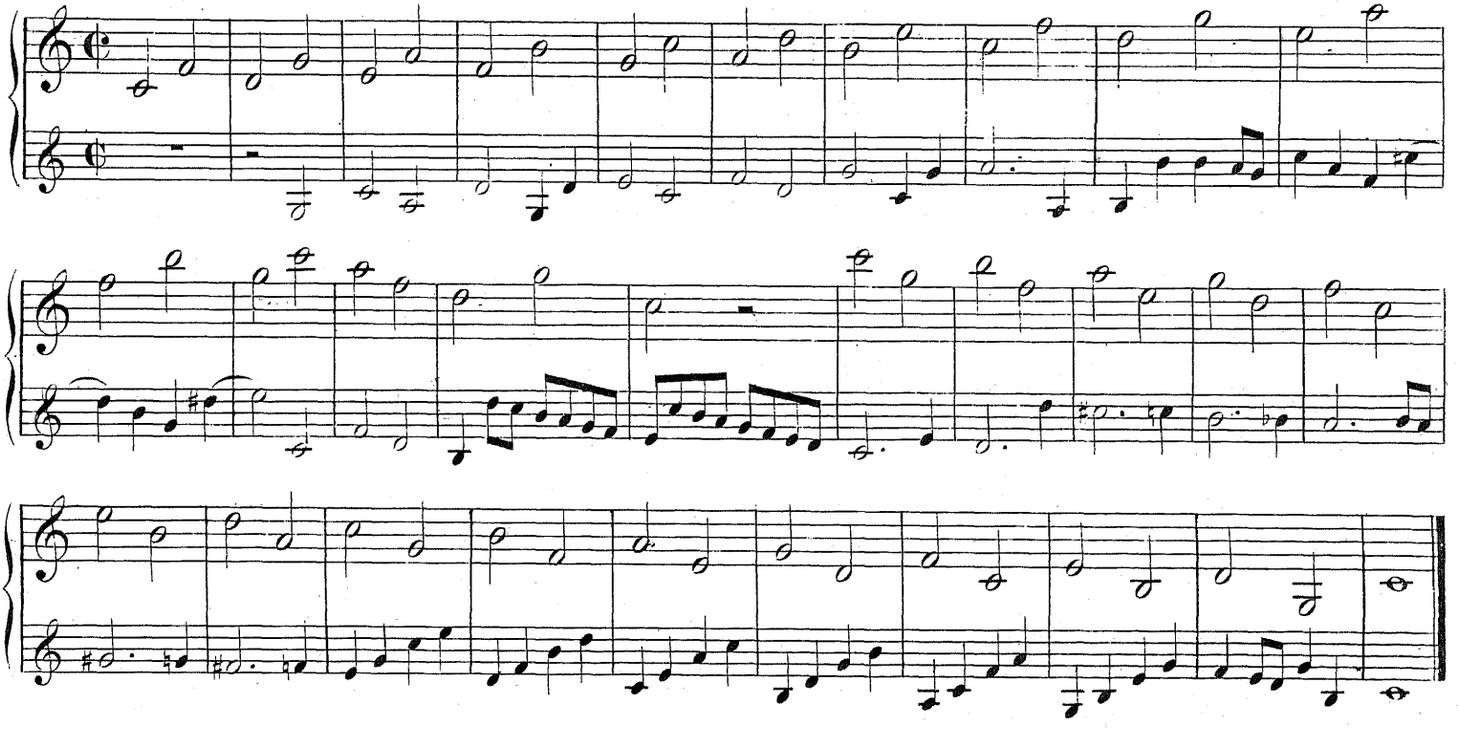
ГАММЫ СЕКУНДАМИ.



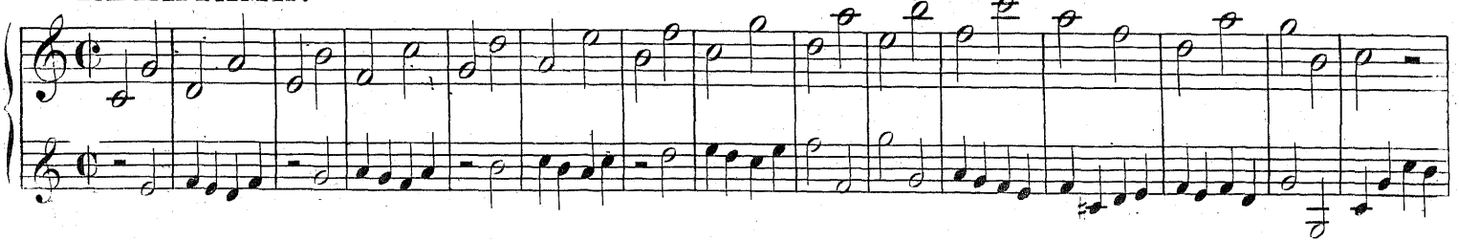
ТЕРЦІЯМИ.

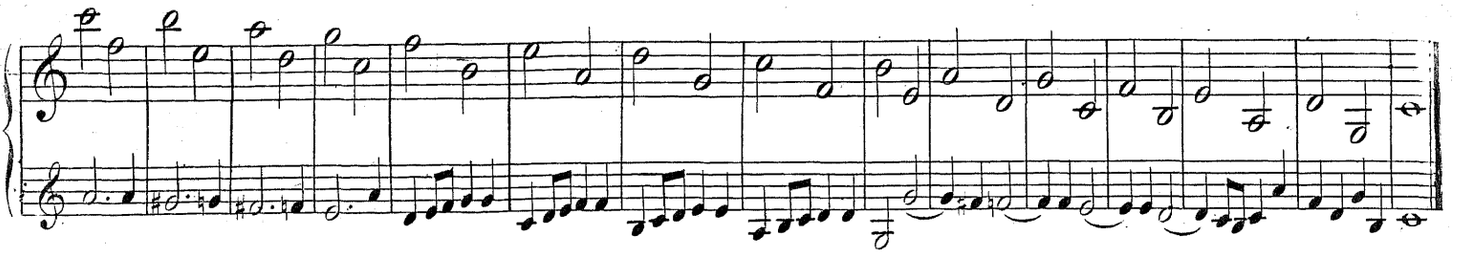


КВАРТАМИ.

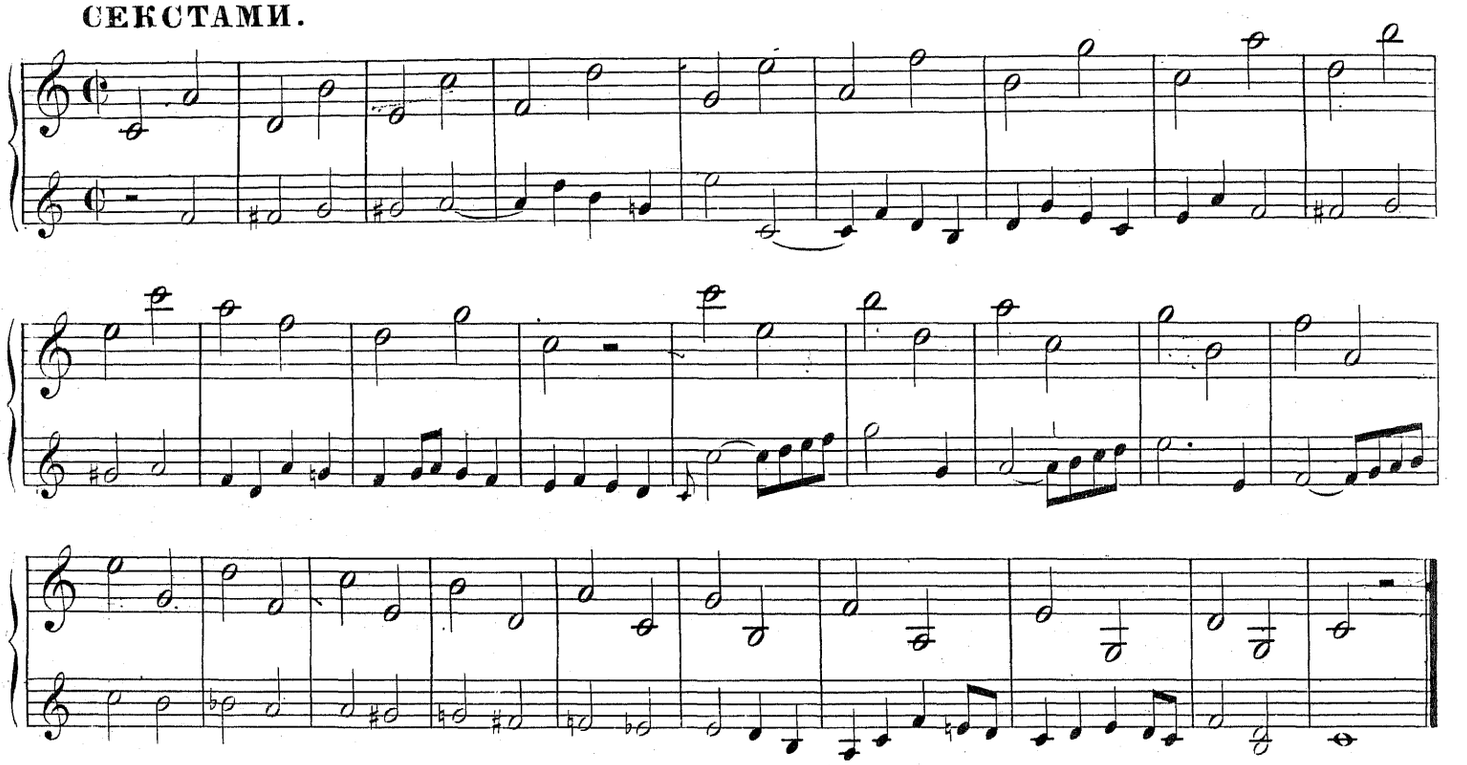


КВИНТАМИ.

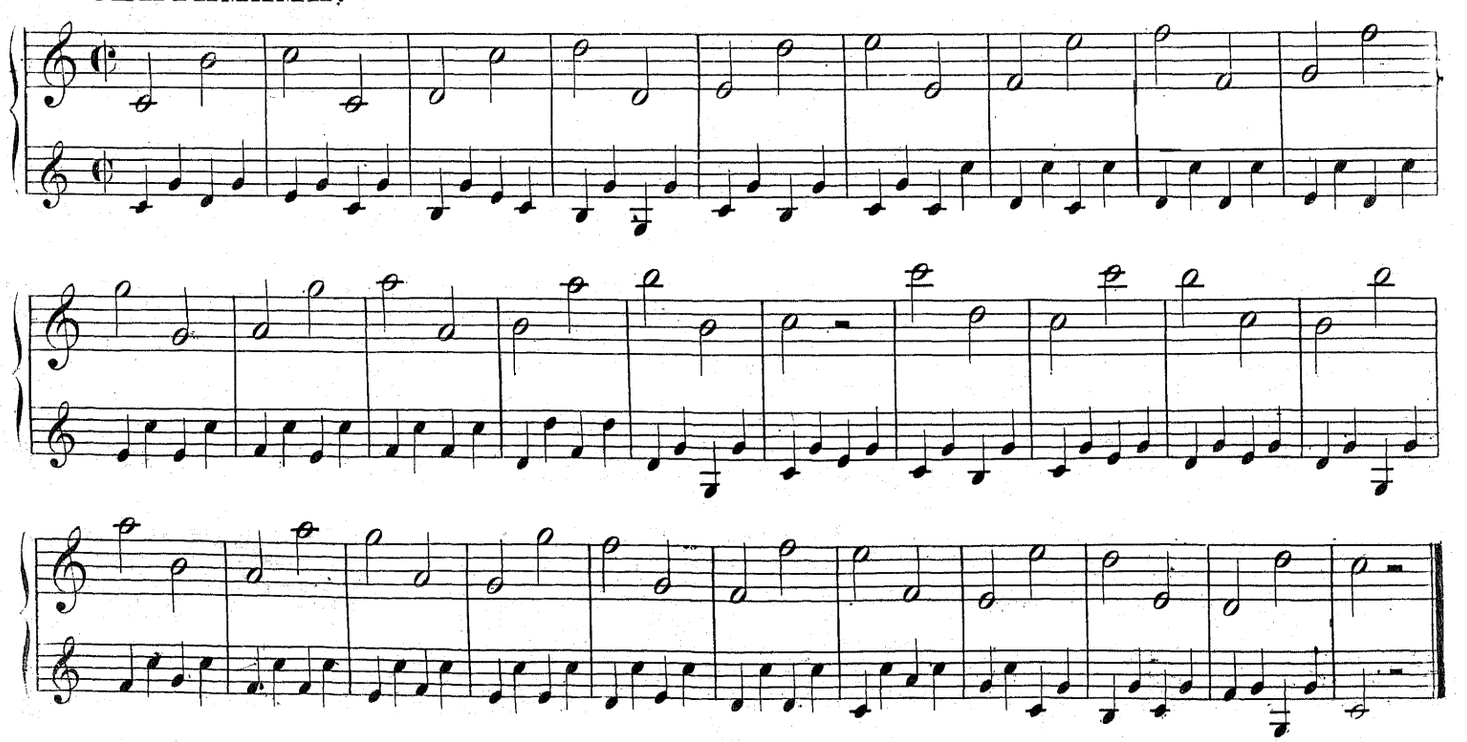




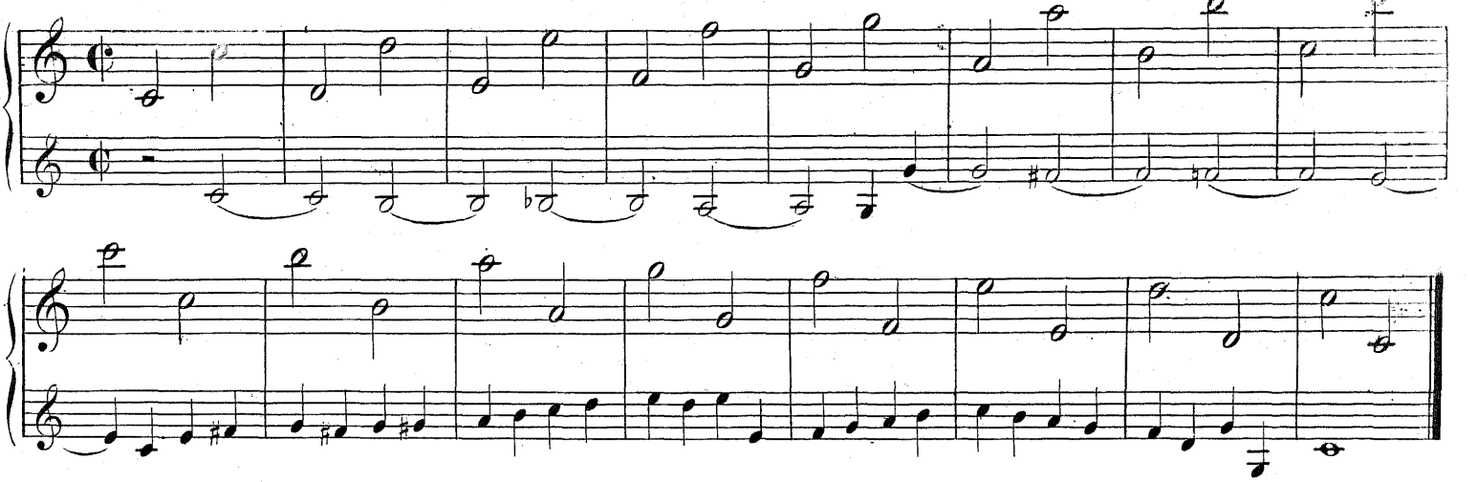
СЕКСТАМИ.



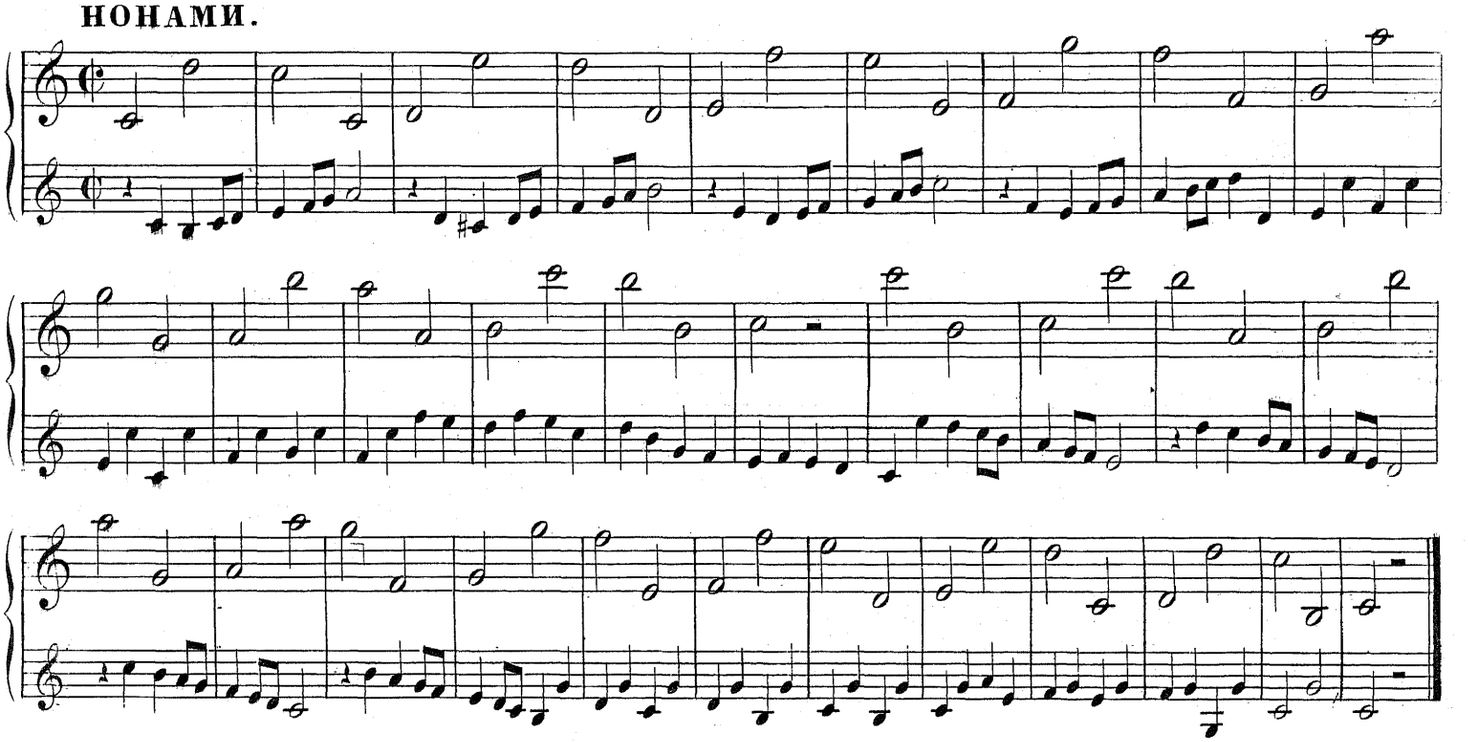
СЕПТИМАМИ.



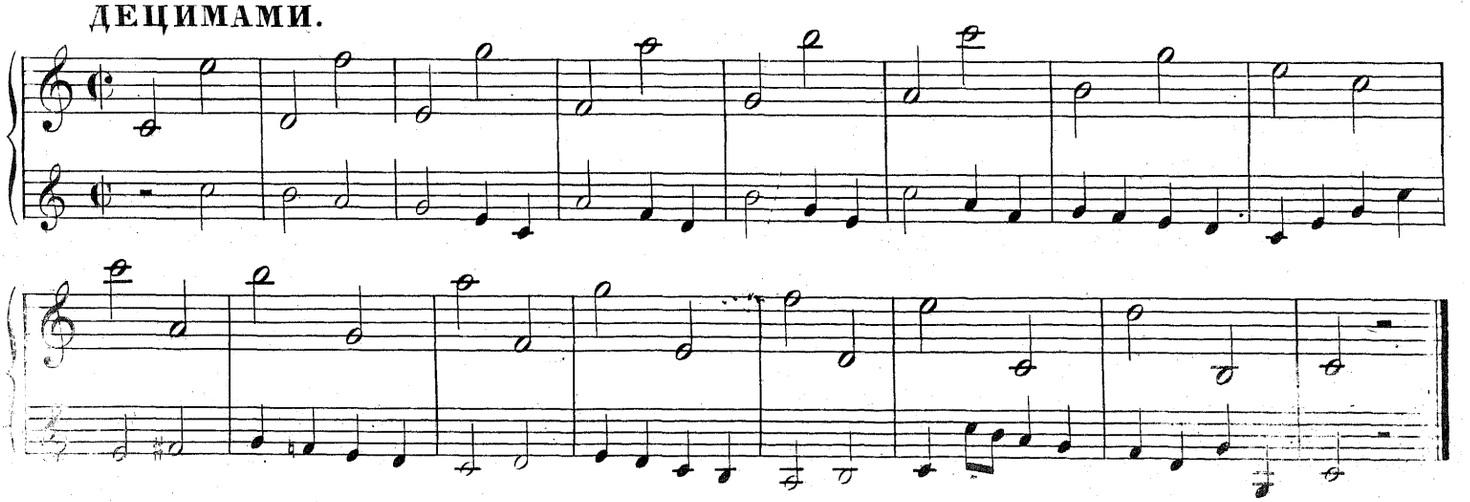
ОКТАВАМИ.



НОНАМИ.

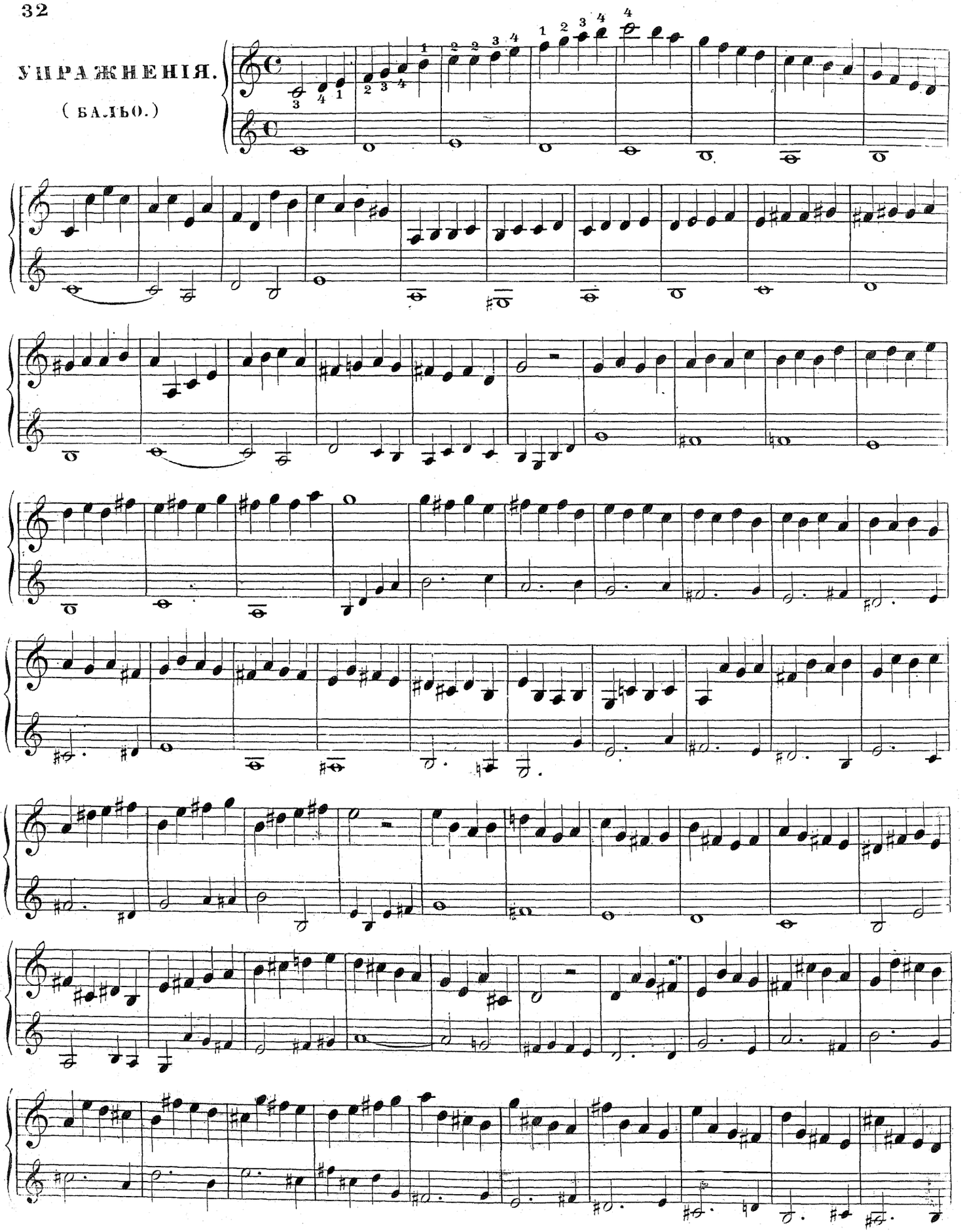


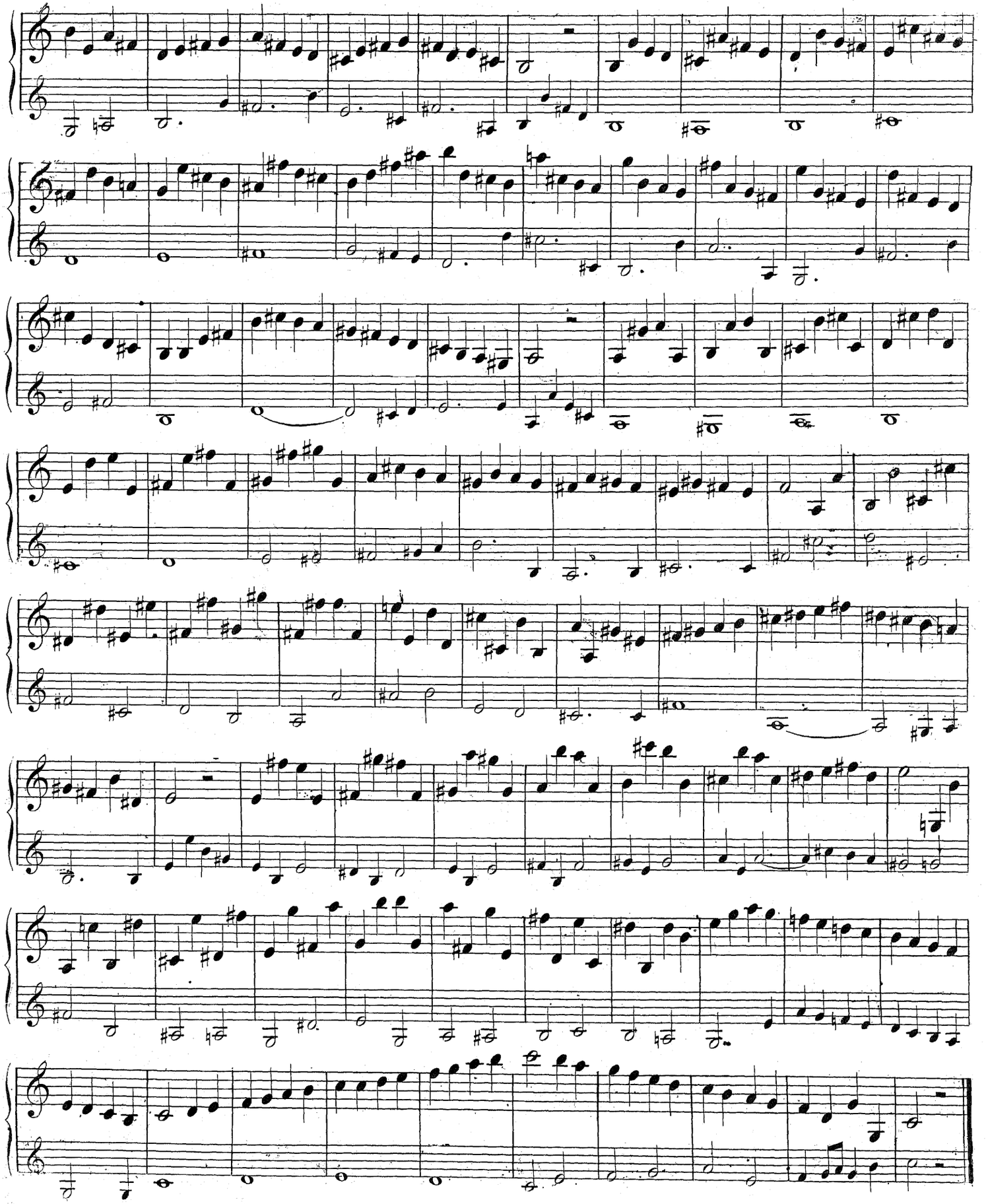
ДЕЦИМАМИ.



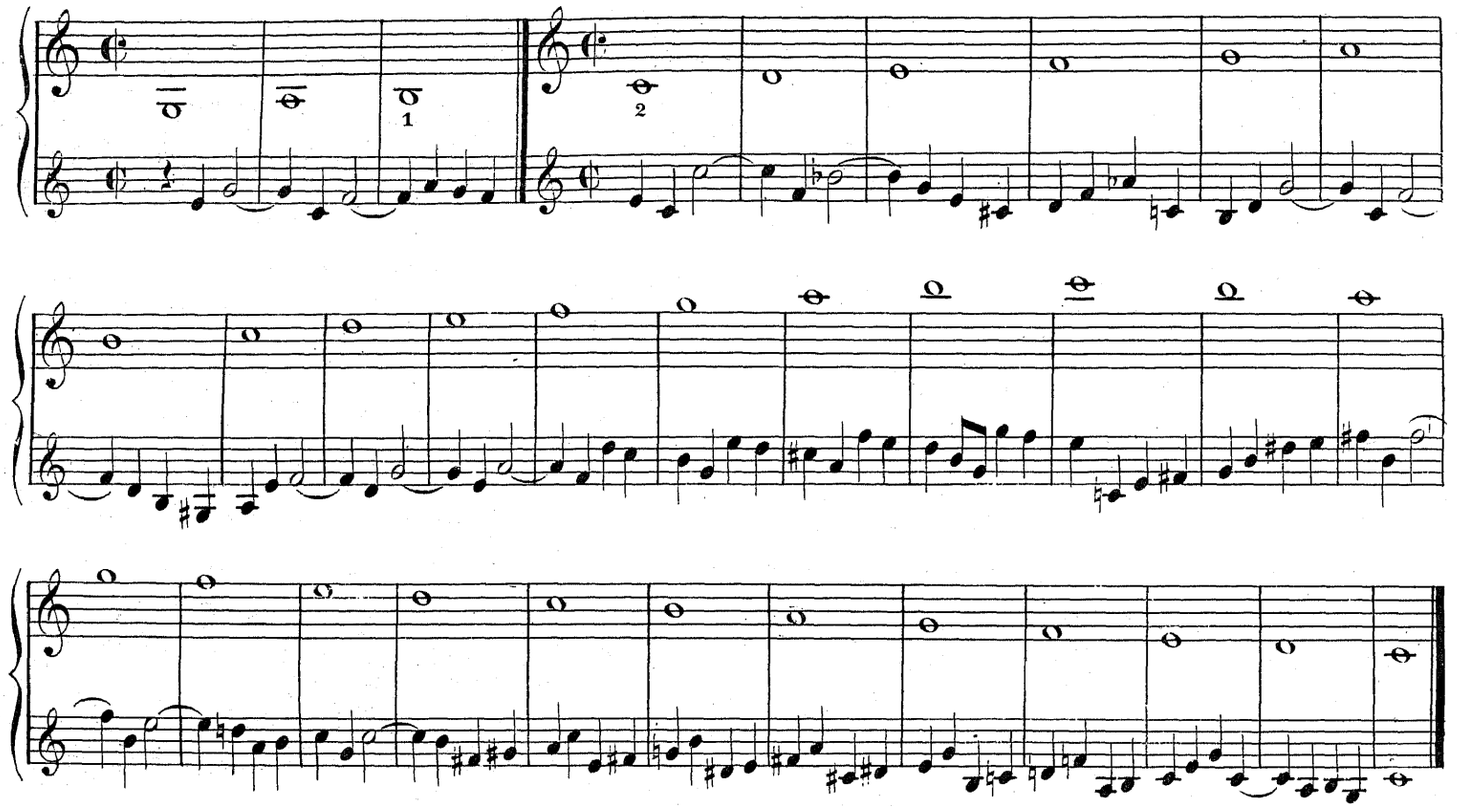
УПРАЖНЕНІЯ.

(БАЛЬО.)

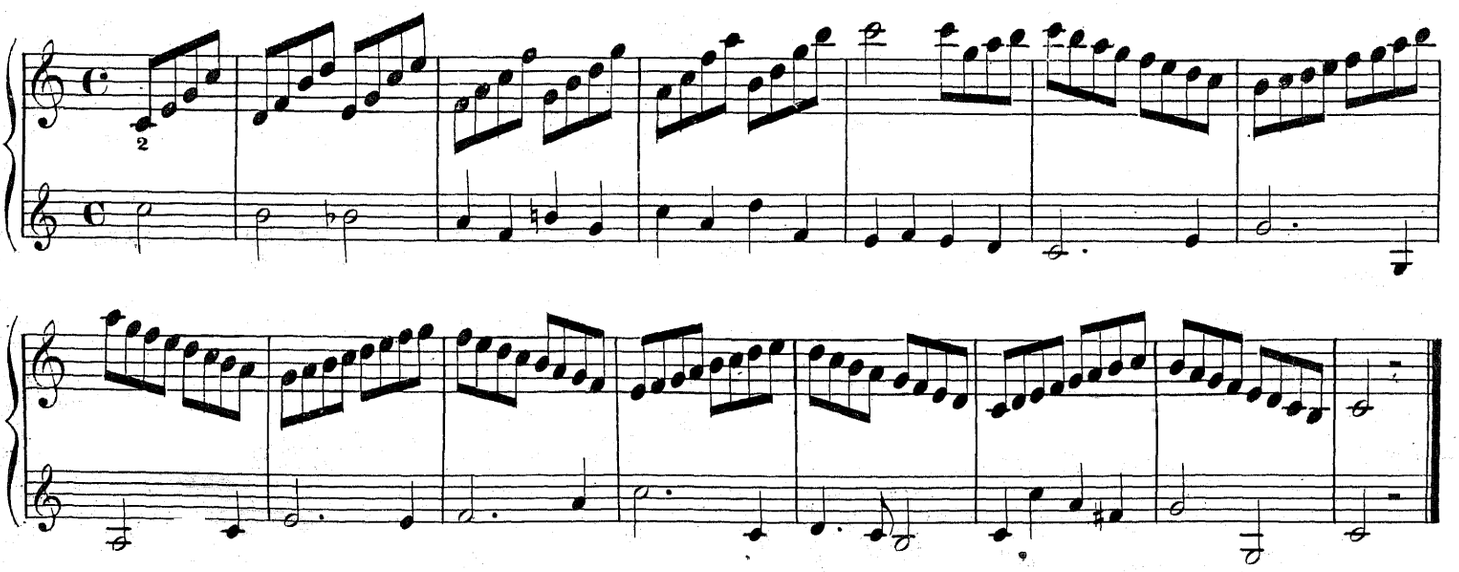




IIe ПОЗИЦІЯ.

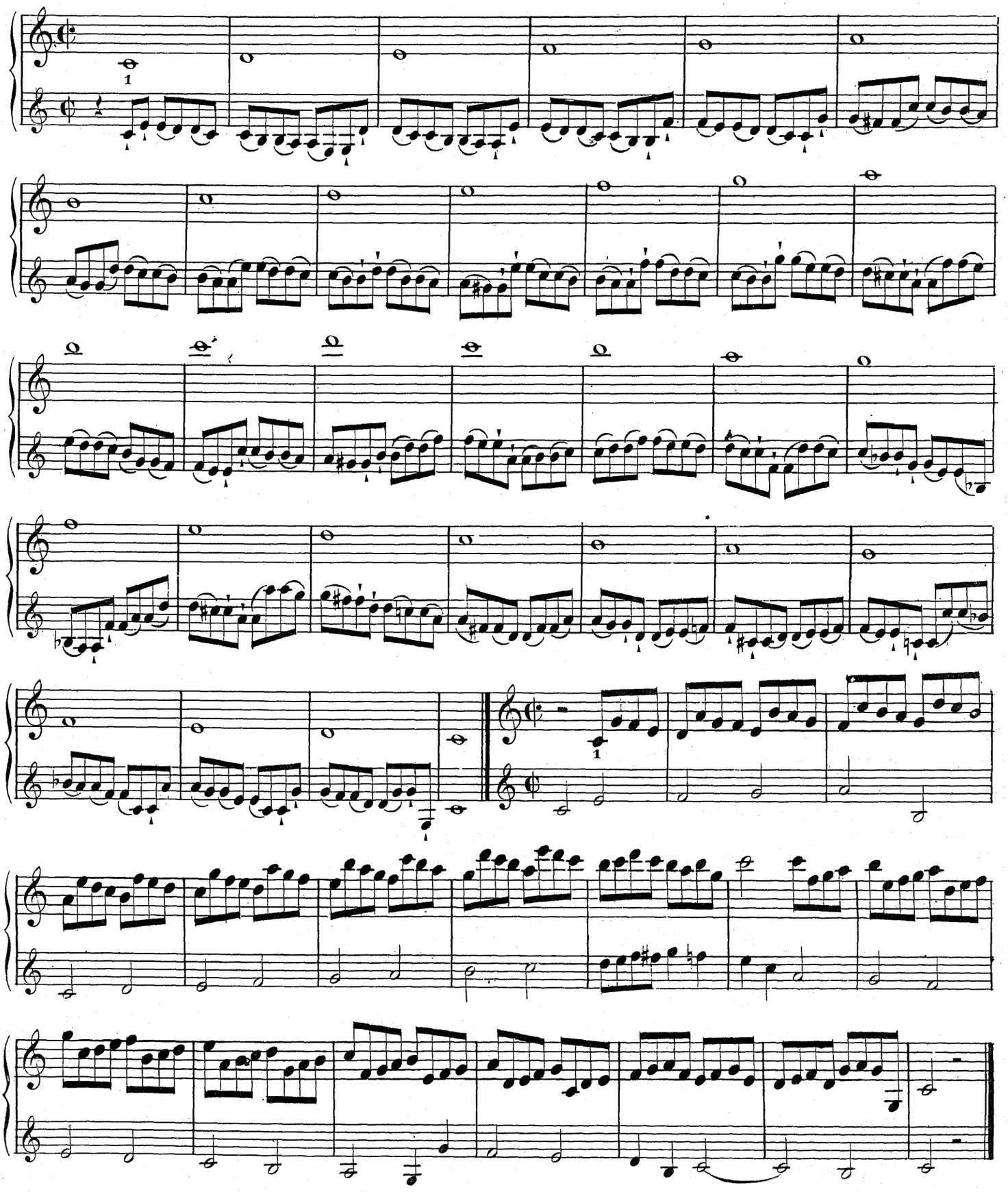


Предидущія гаммы Ie Позиціи могутъ играться и во всѣхъ послѣдующихъ позиціяхъ; такимъ образомъ ученикъ можетъ пройти всѣ тоны съ діэзами и бемолями +)

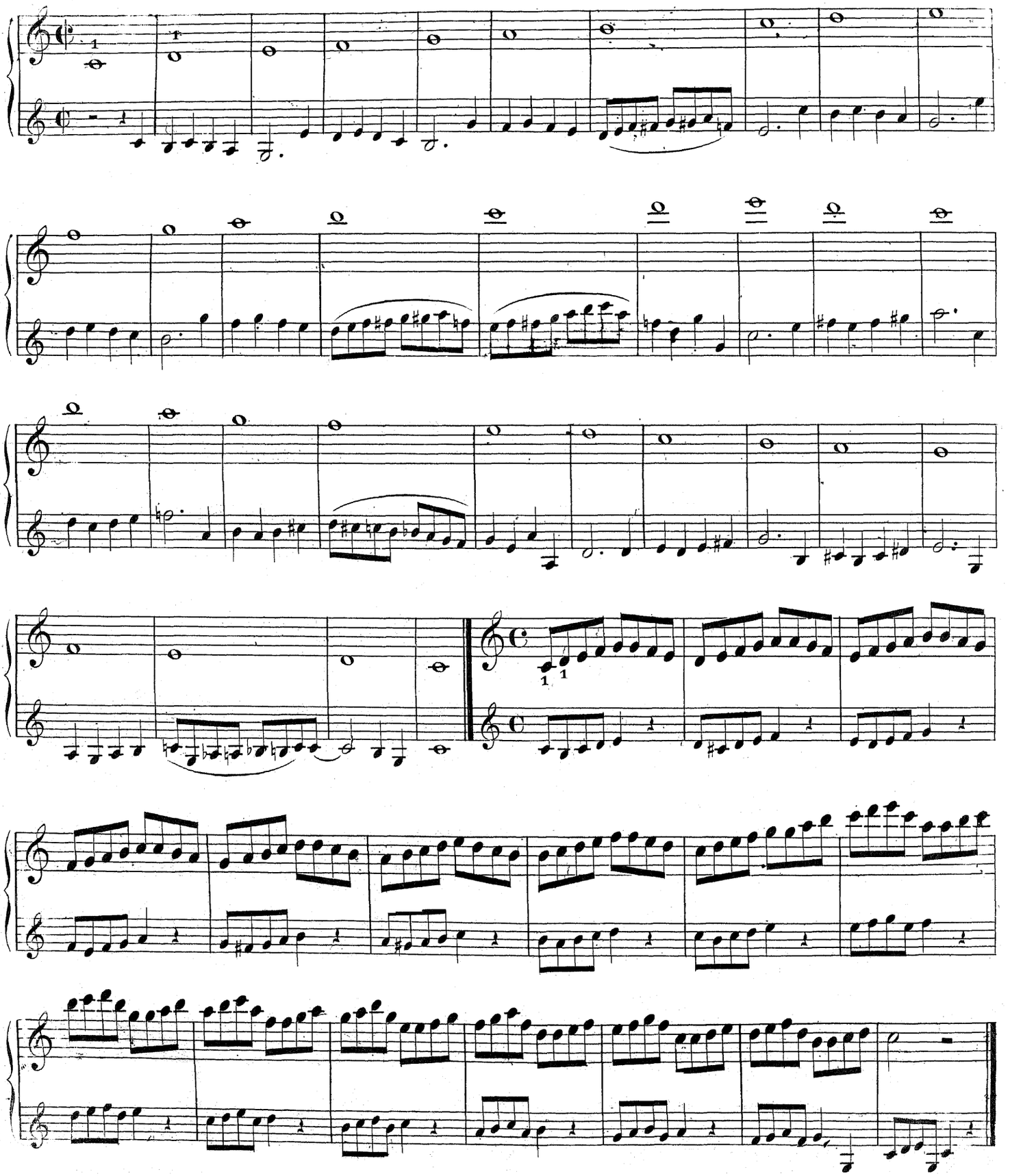


+) Въ парижскомъ изданіи приведены гаммы всѣхъ тоновъ во всѣхъ семи позиціяхъ; эти повторенія увеличиваютъ слишкомъ цѣну изданія, а потому мы изключили ихъ, какъ излишнія.

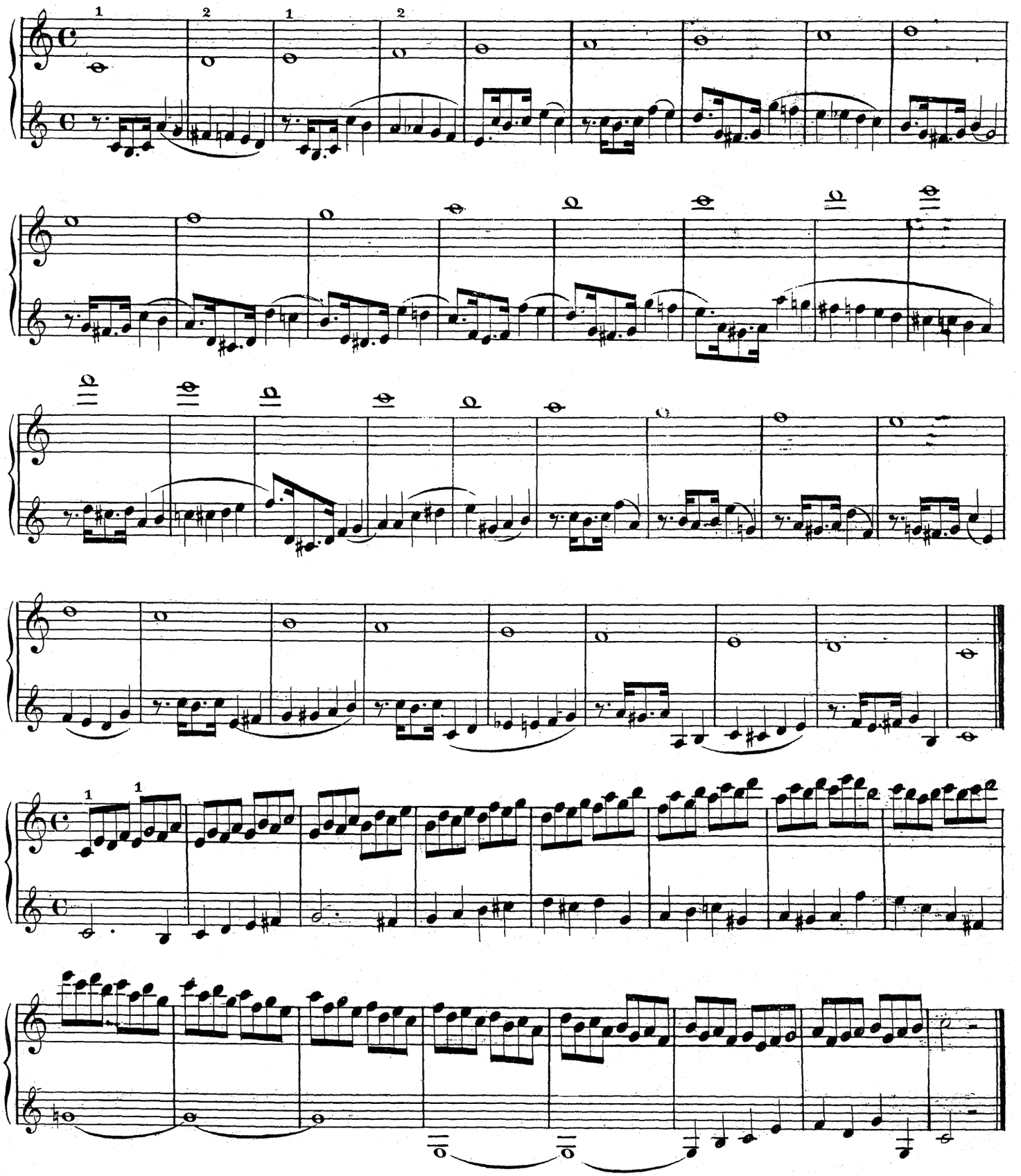
III[a] ПОЗИЦІЯ.



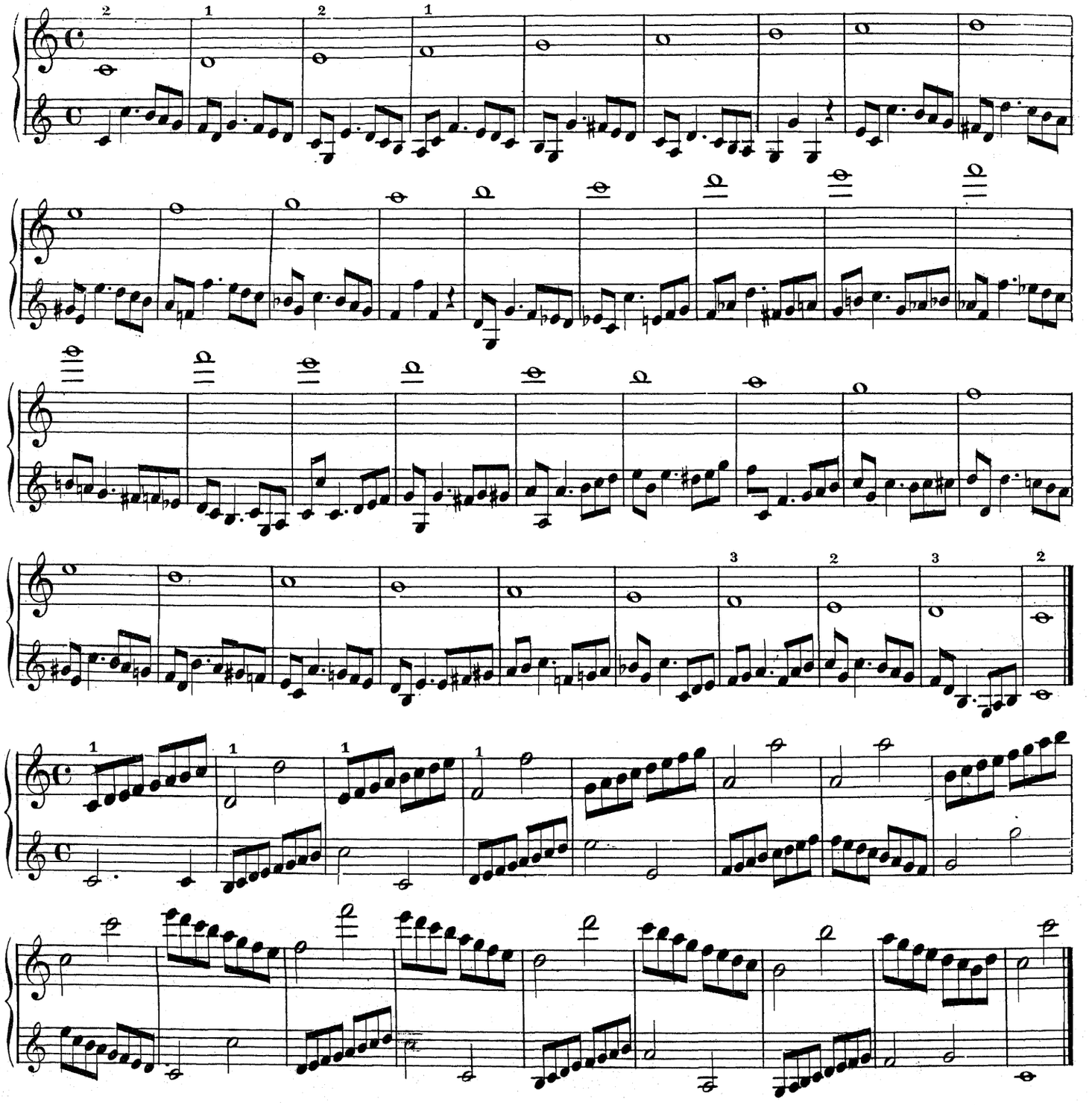
IVя ПОЗИЦІЯ.



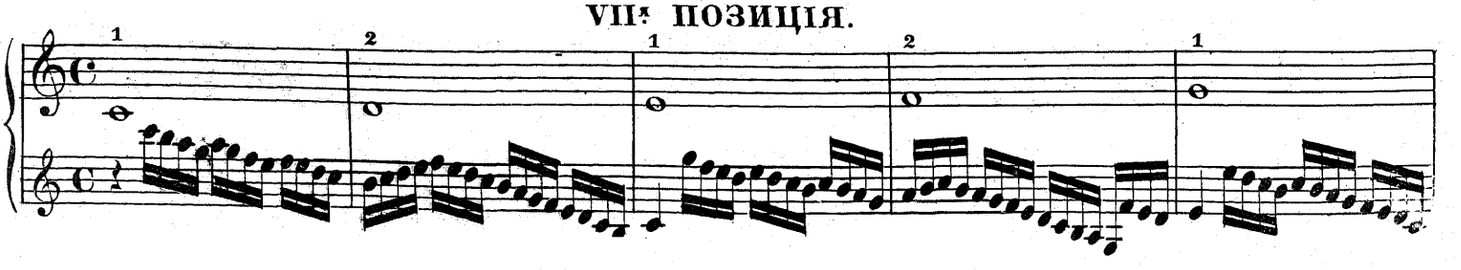
V.ª ПОЗИЦІЯ.

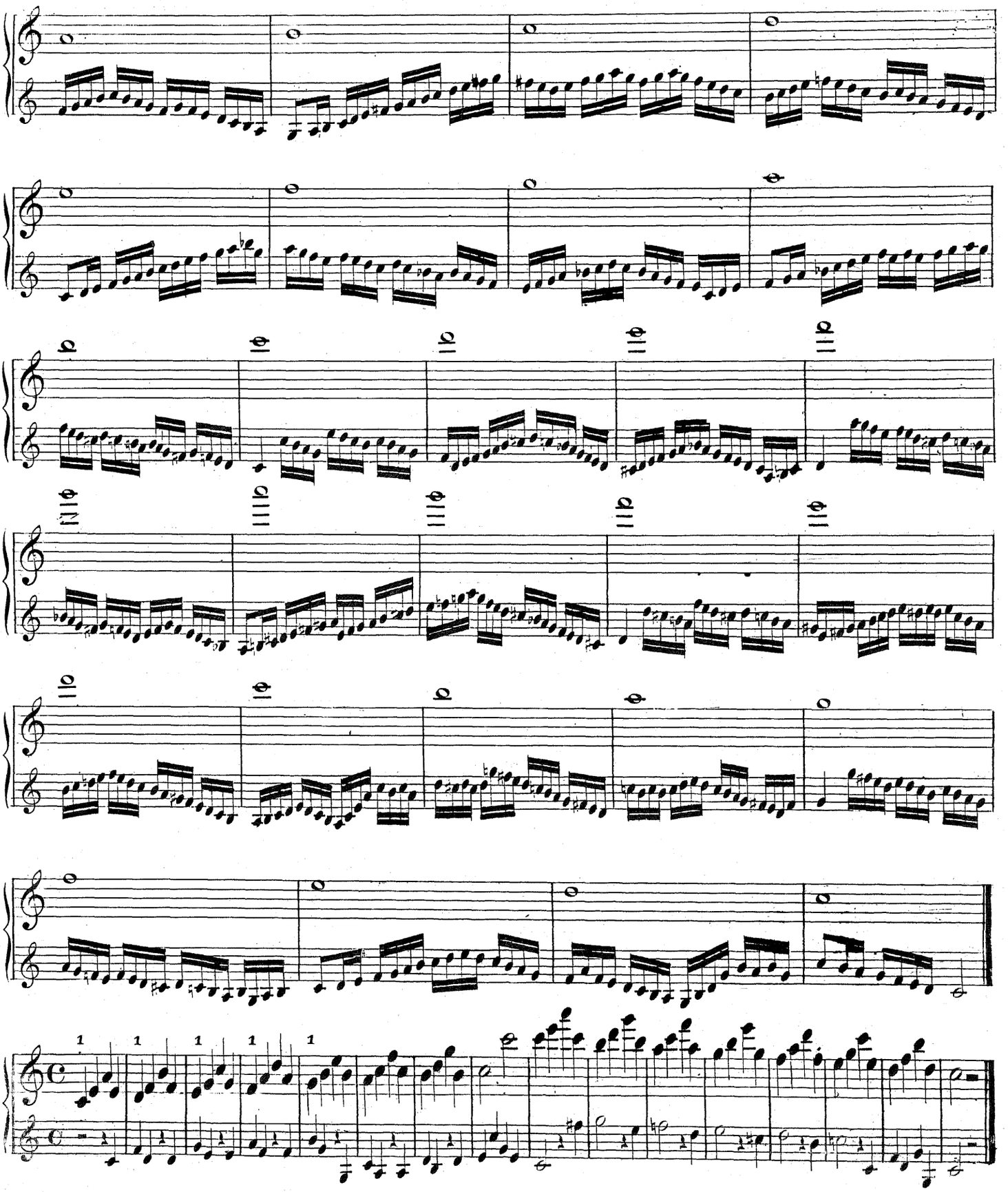


VI-я ПОЗИЦІЯ.



VII-я ПОЗИЦІЯ.





ПОВТОРЕНІЕ ВСѢХЪ ПОЗИЦІЙ И ТОНОВЪ СЪ ДІЭЗАМИ.

(Крейтцеръ.)

1-я позиція. 2-я позиція. 3-я позиція.

4-я позиція.

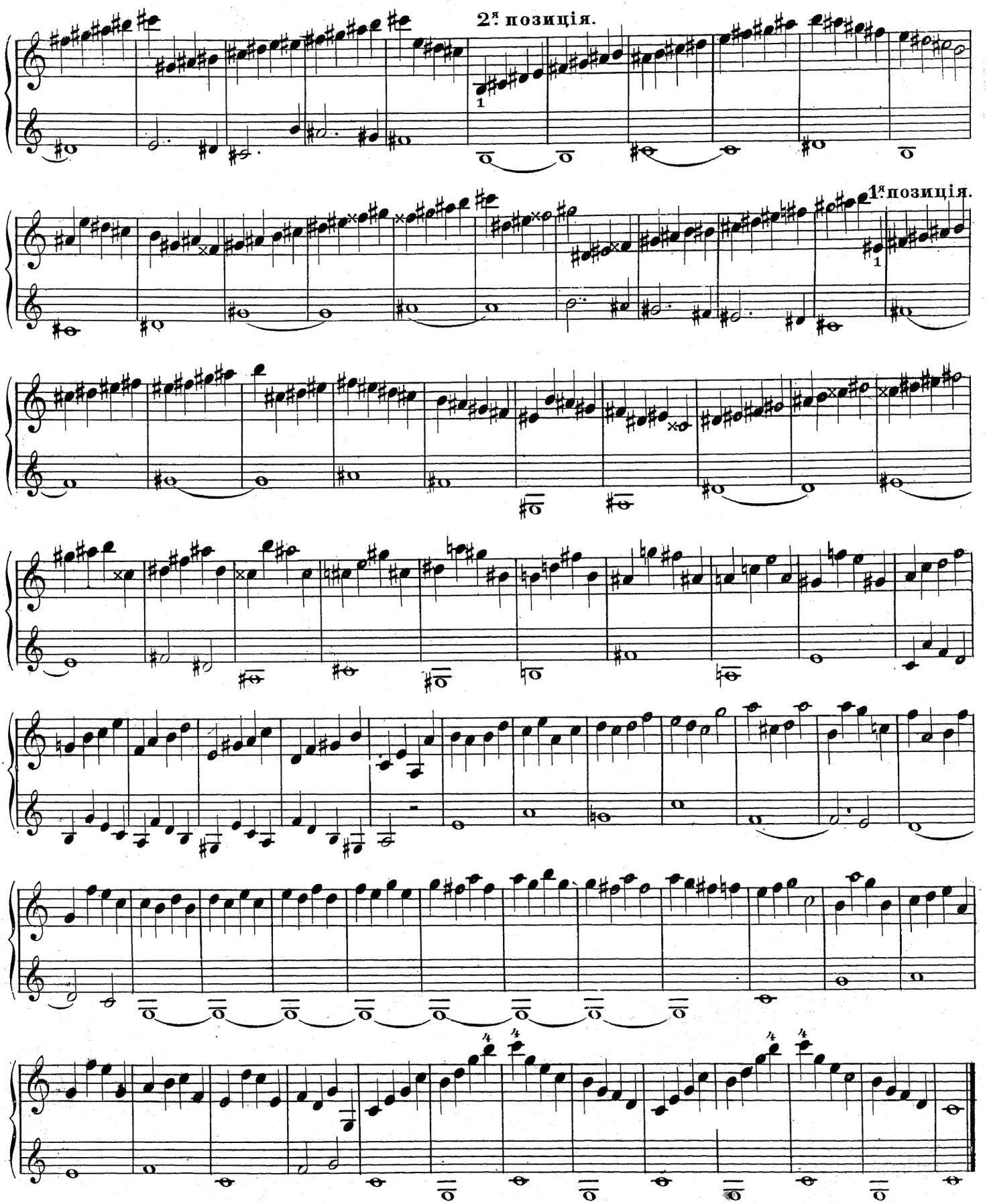
5-я позиція.

6-я позиція. 7-я позиція.

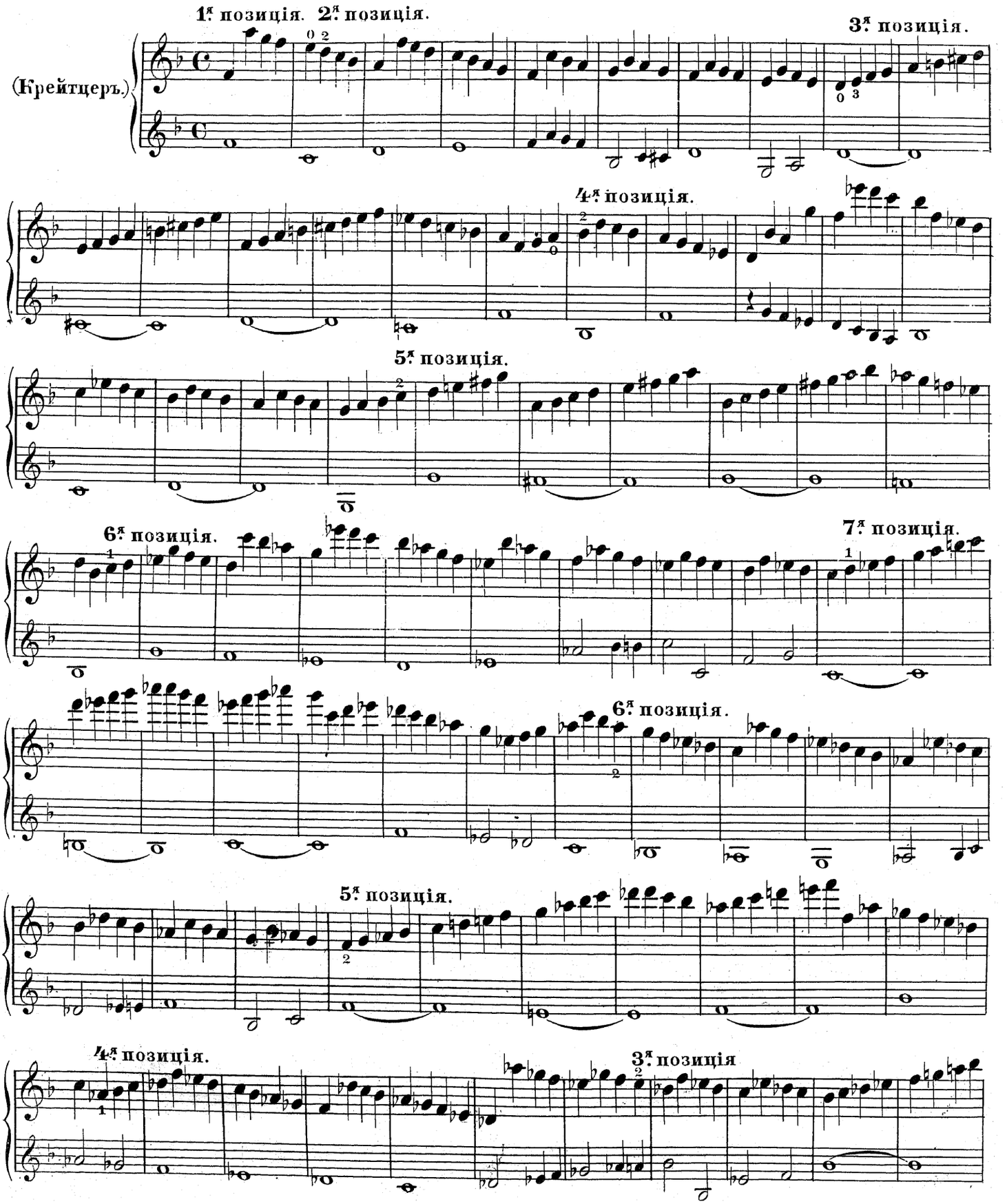
6-я позиція

5-я позиція.

4-я позиція. 3-я позиція.


2.ª позиція.
1.ª позиція.

ПОВТОРЕНІЕ ВСѢХЪ ПОЗИЦІЙ И ТОНОВЪ СЪ БЕМОЛЯМИ.

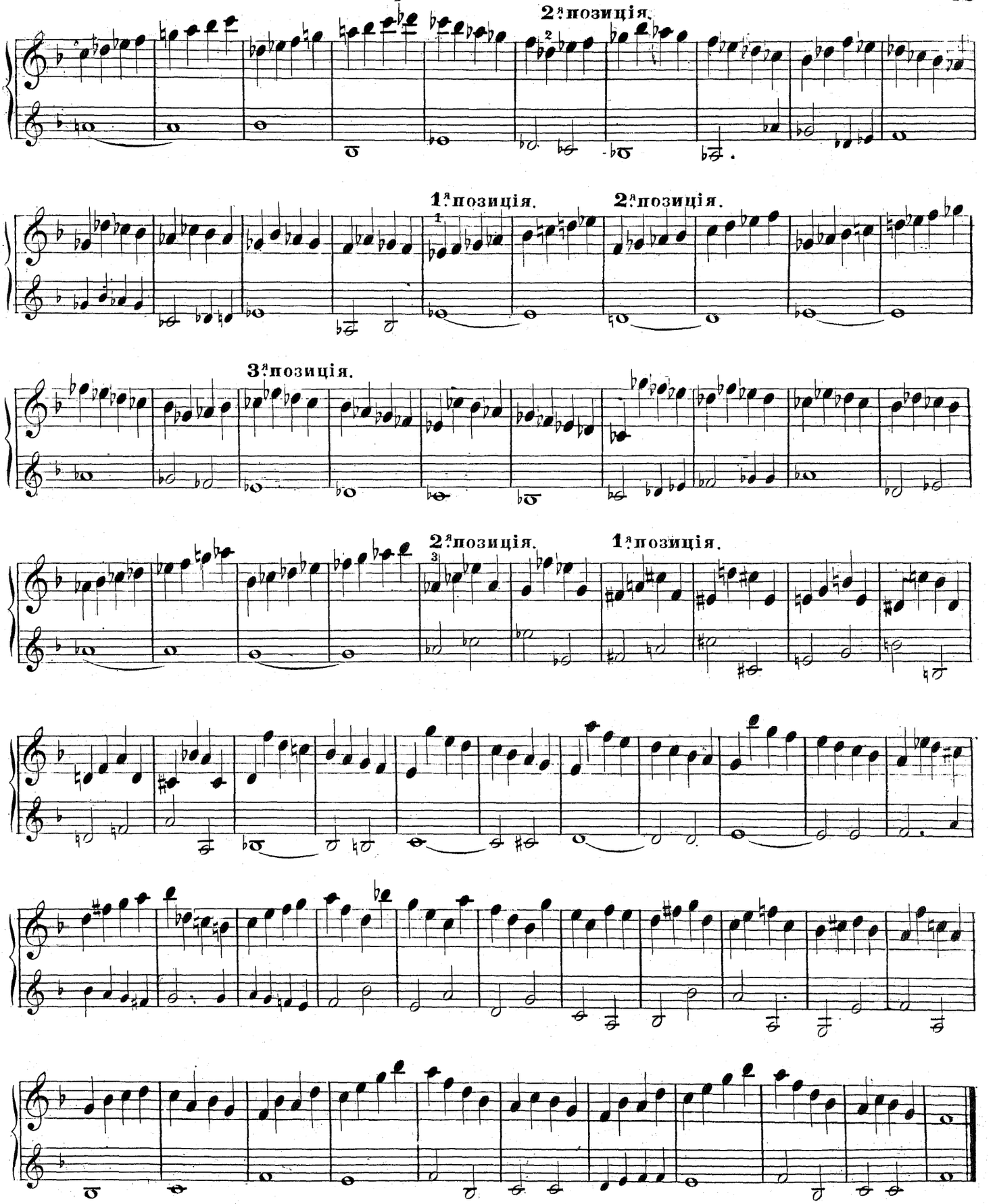


2ª позиція.

1ª позиція. 2ª позиція.

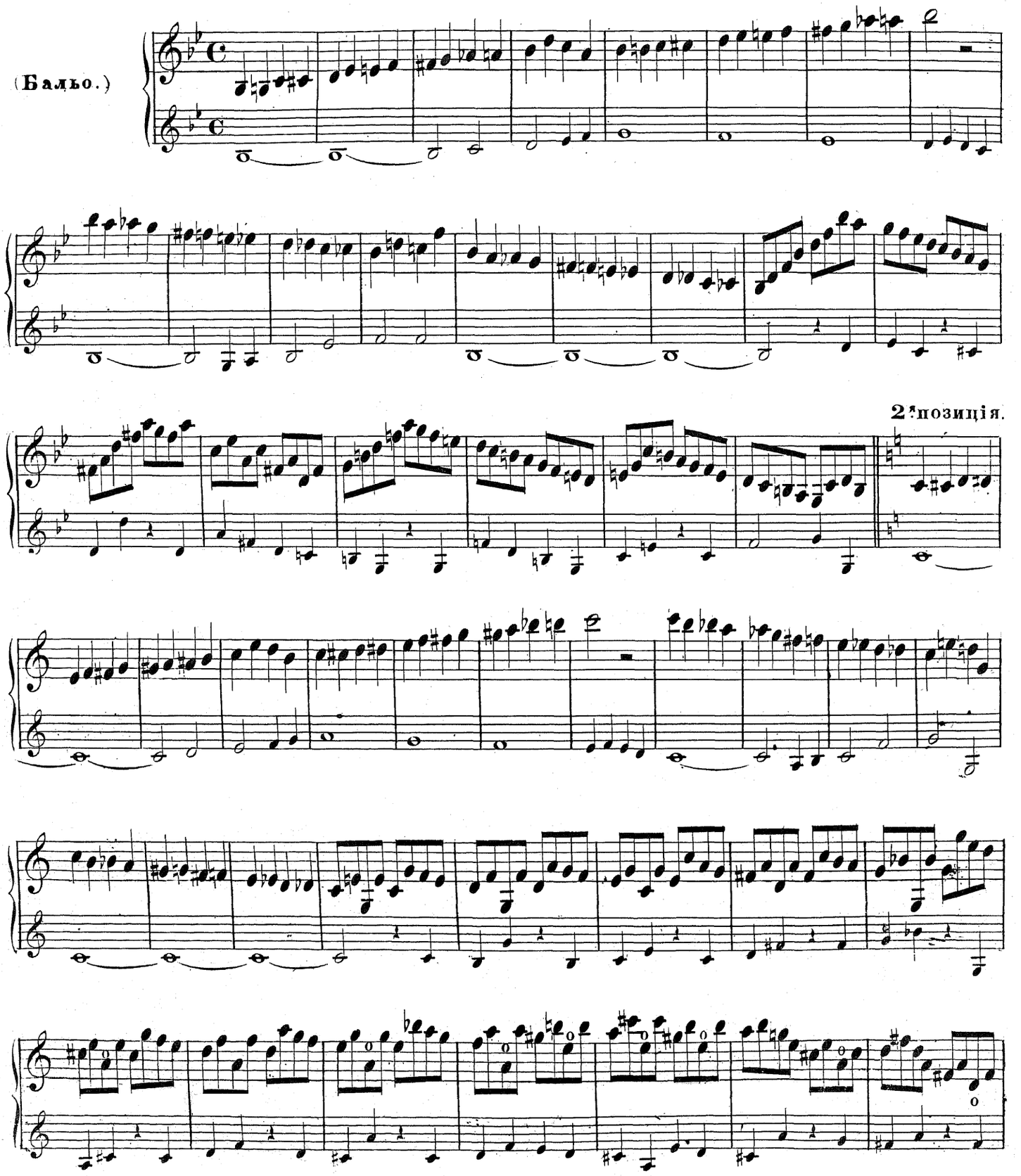
3ª позиція.

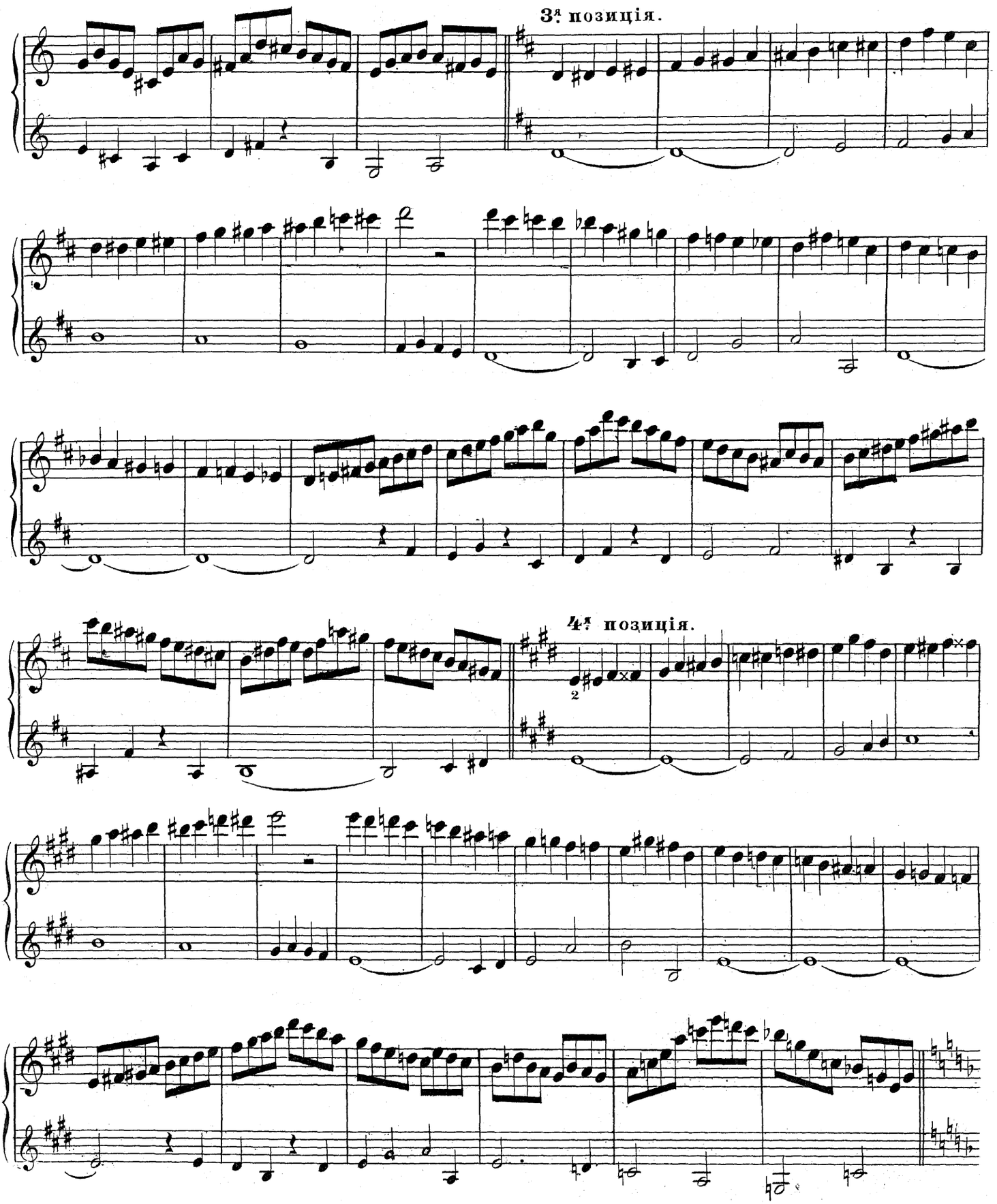
2ª позиція. 1ª позиція.



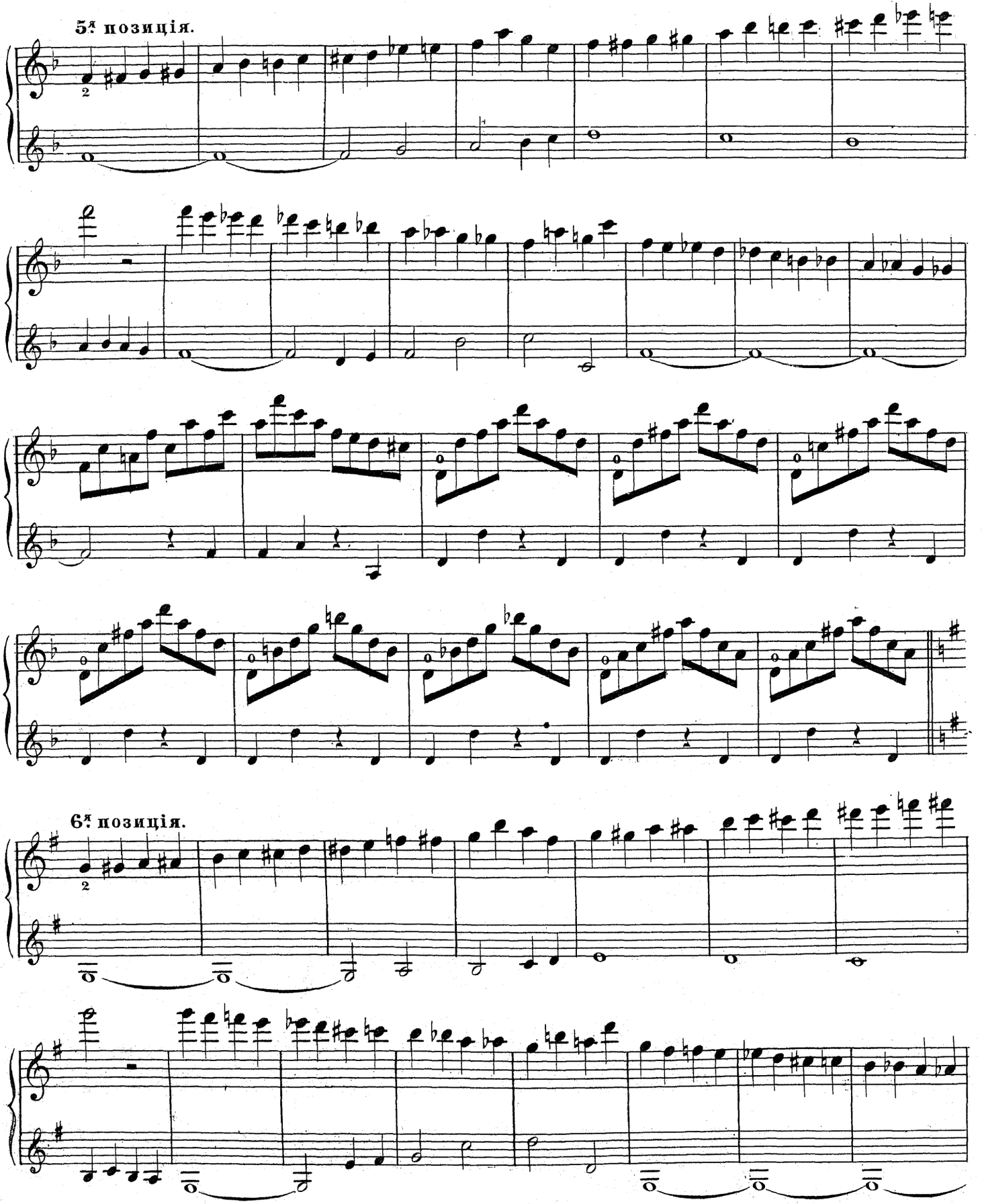
УПРАЖНЕНІЯ ДЛЯ ПОЛУТОНОВЪ ВЪ СЕМИ ПОЗИЦІЯХЪ.

(Бальо.)

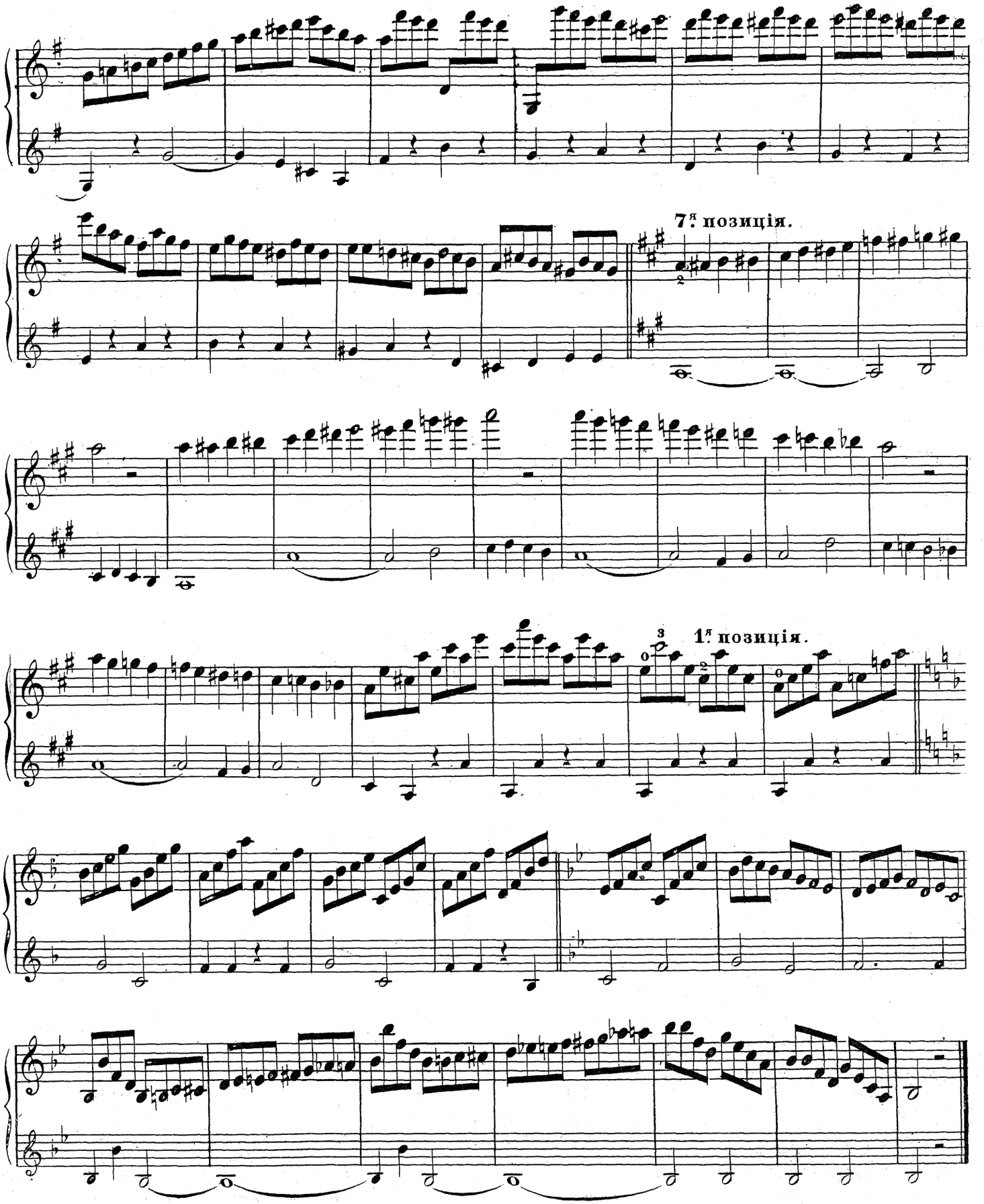



3я позиція.
4я позиція.

5-я позиція.

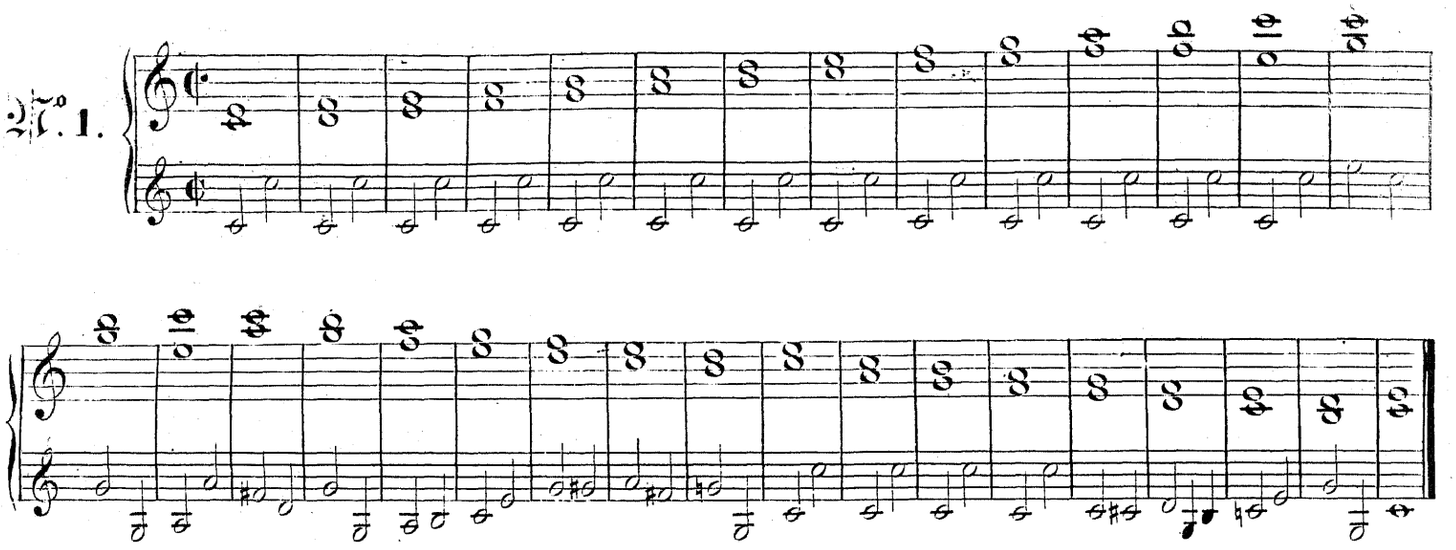


6-я позиція.

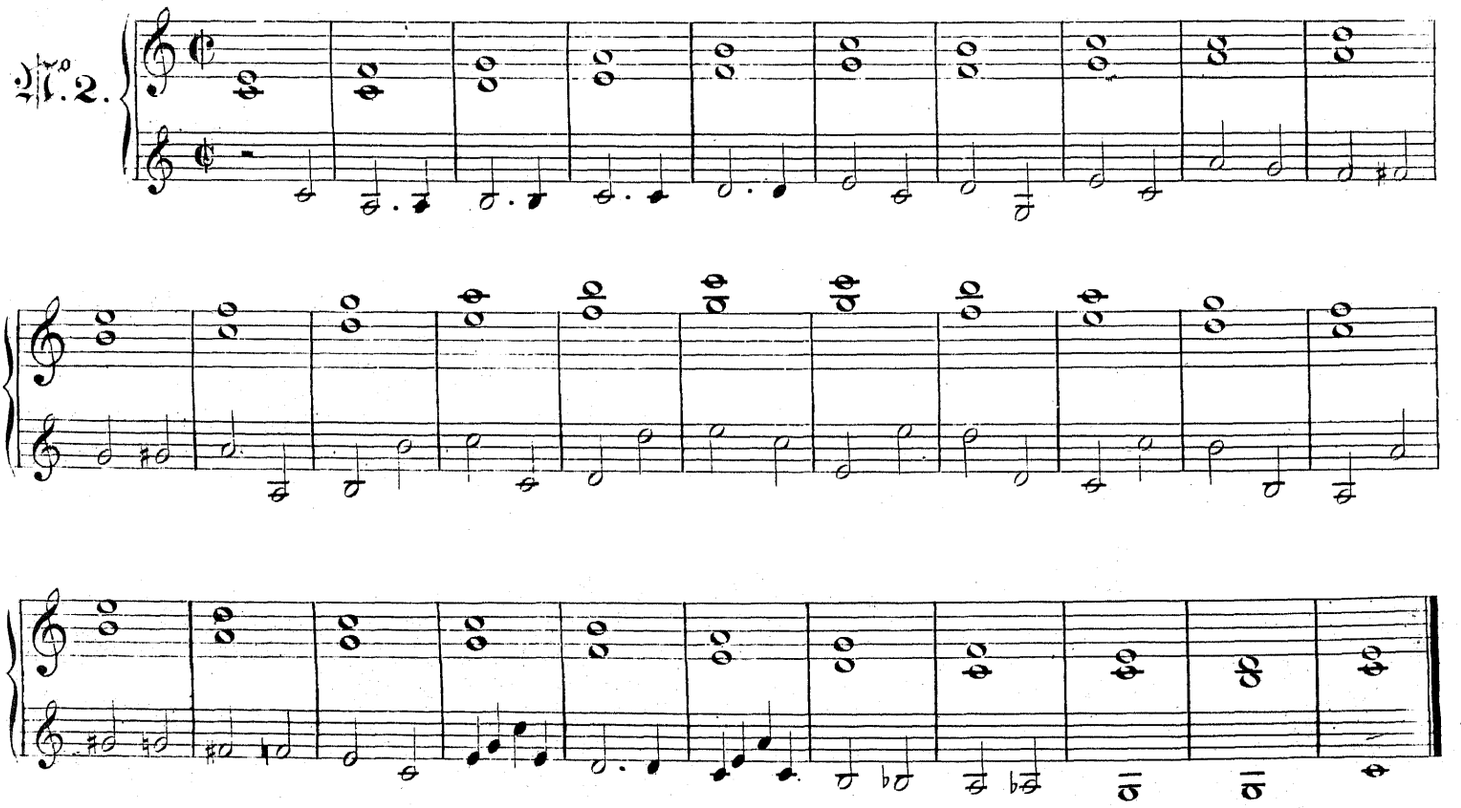

7-я позиція.
1-я позиція.

ДВОЙНЫЯ НОТЫ.

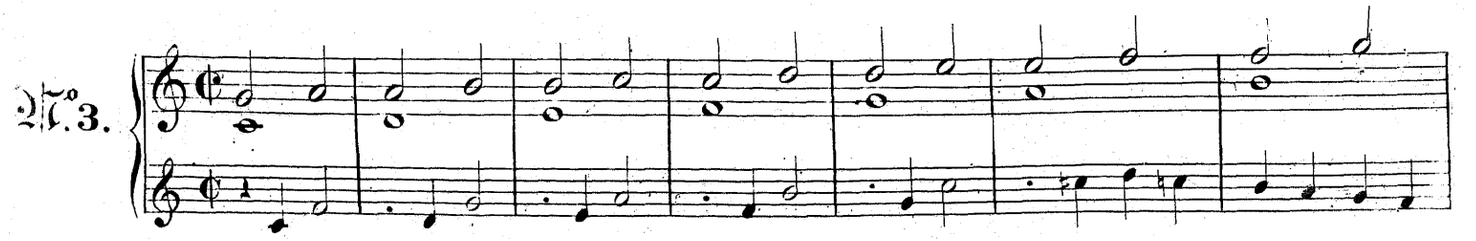
№ 1.

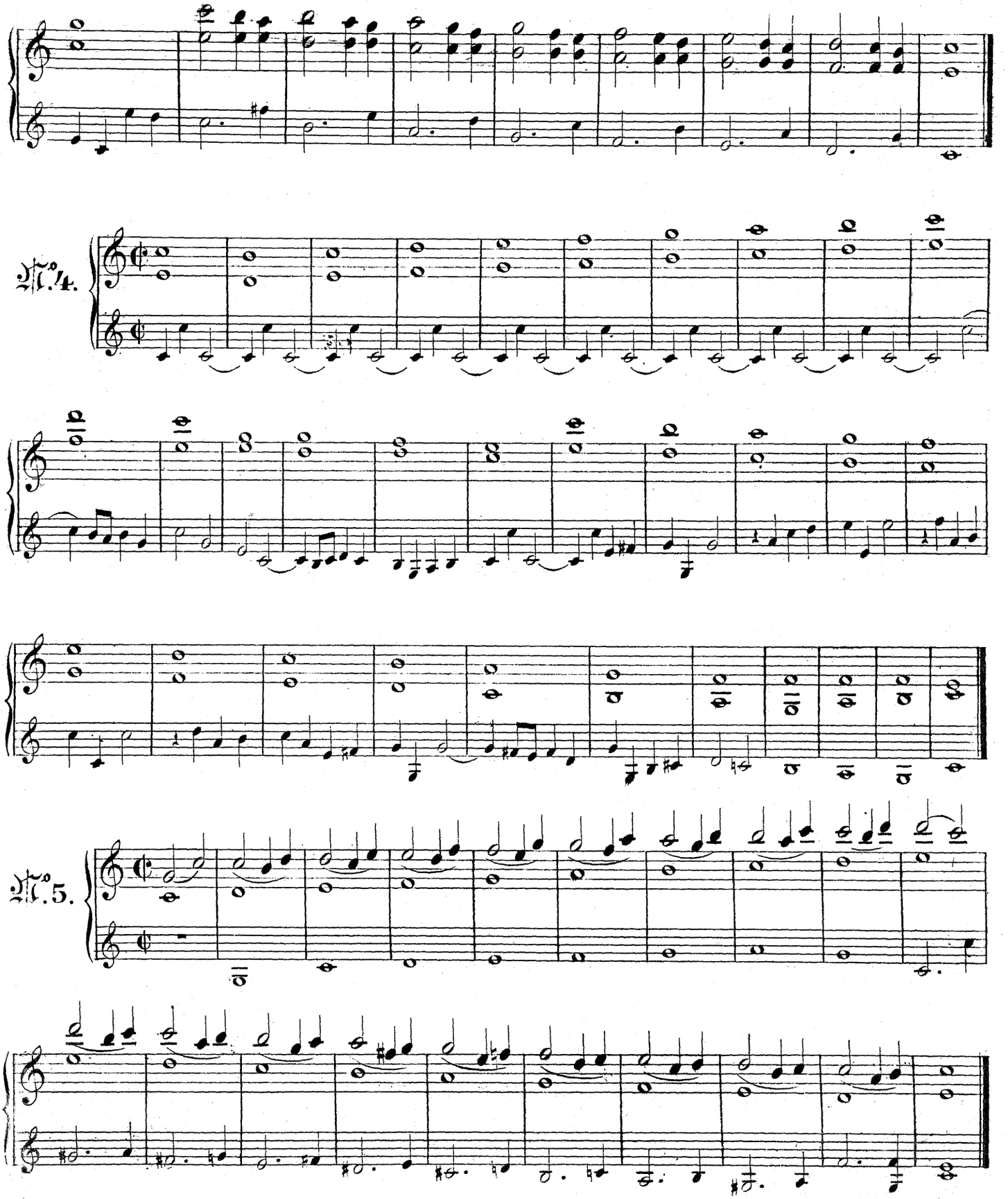


№ 2.

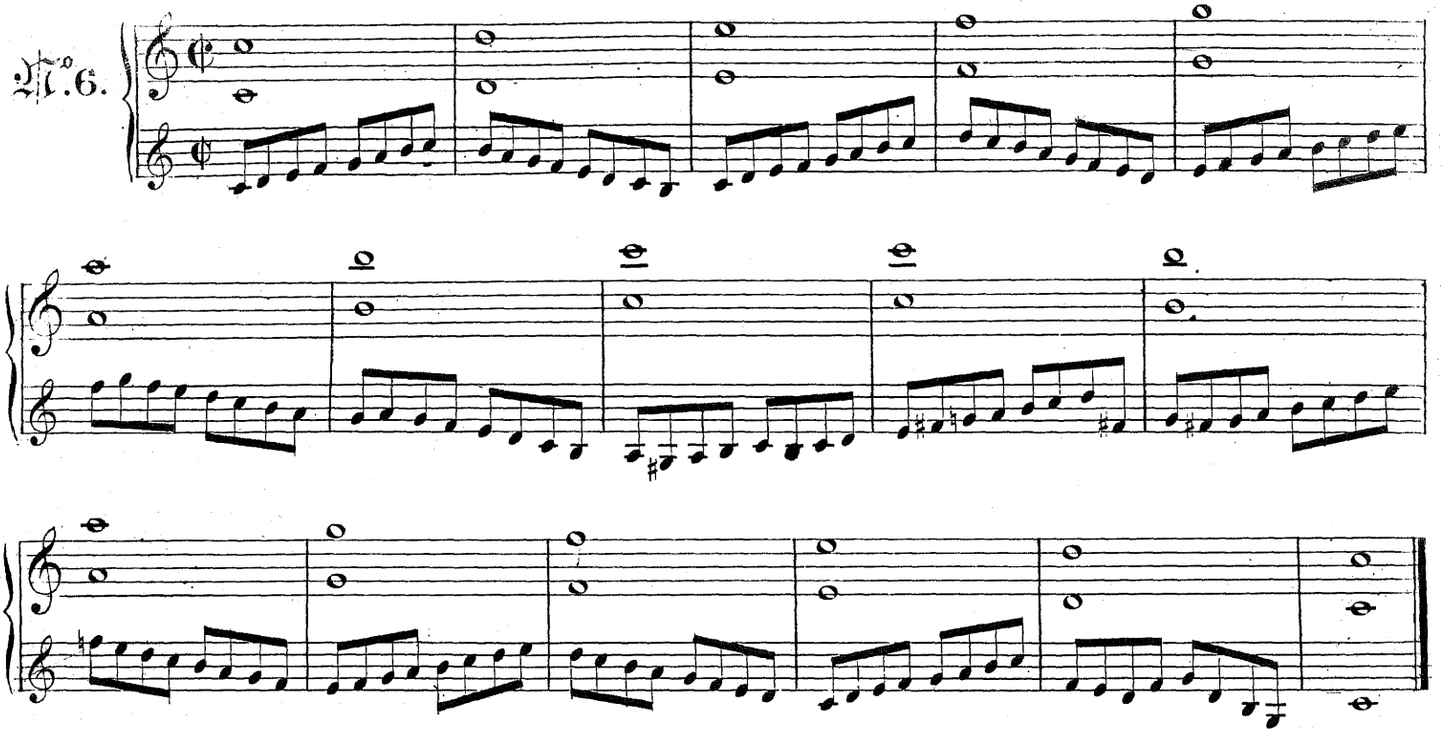


№ 3.

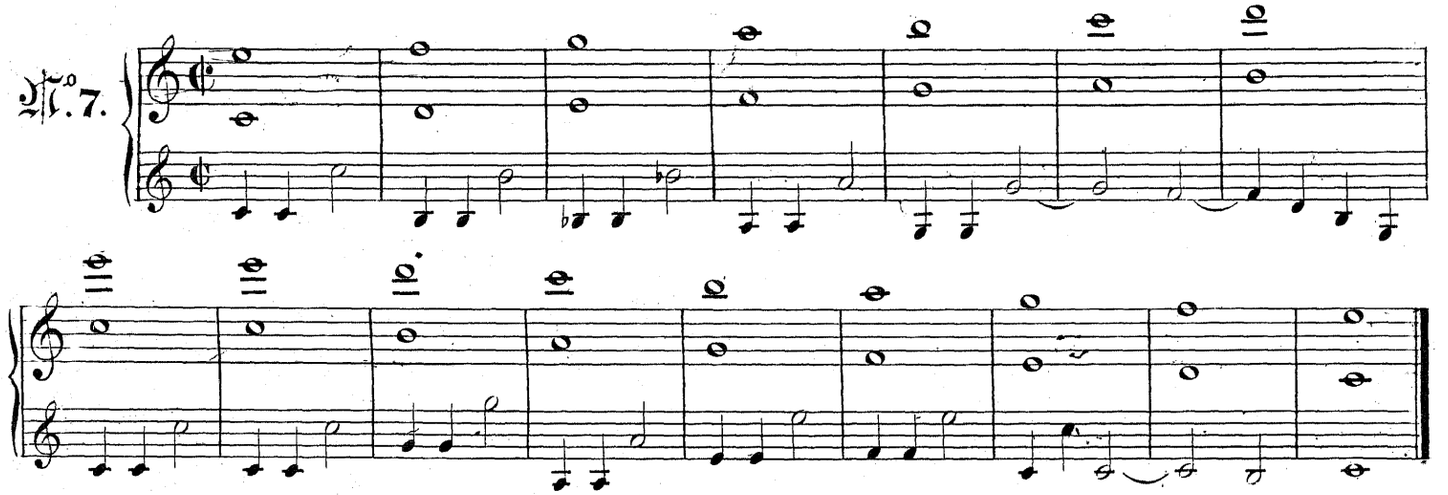



№.4.
№.5.

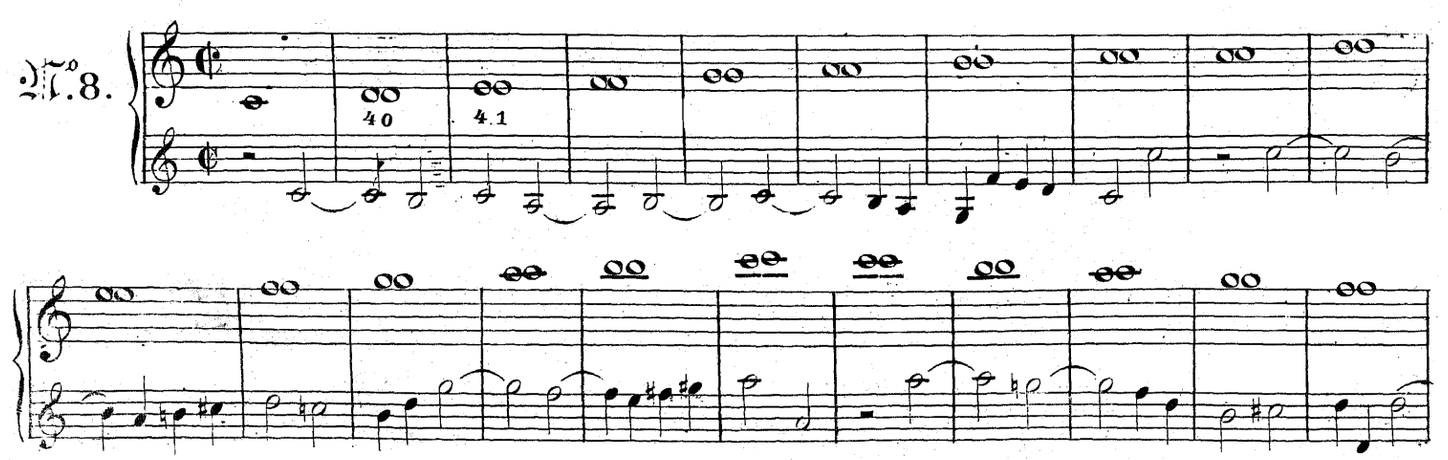
№.6.

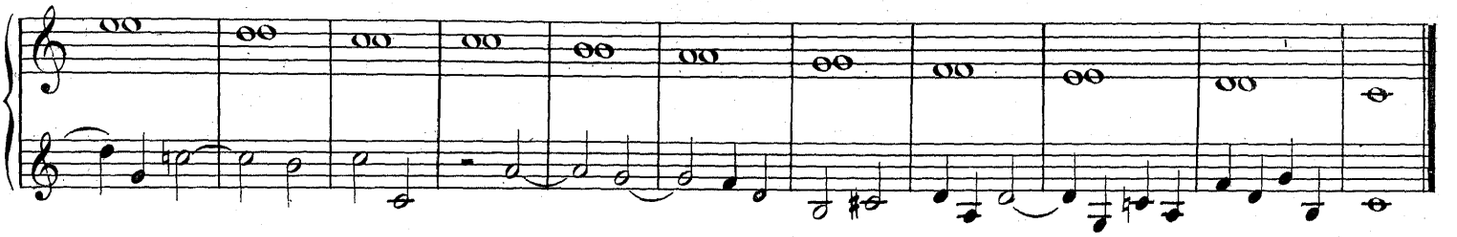


№.7.



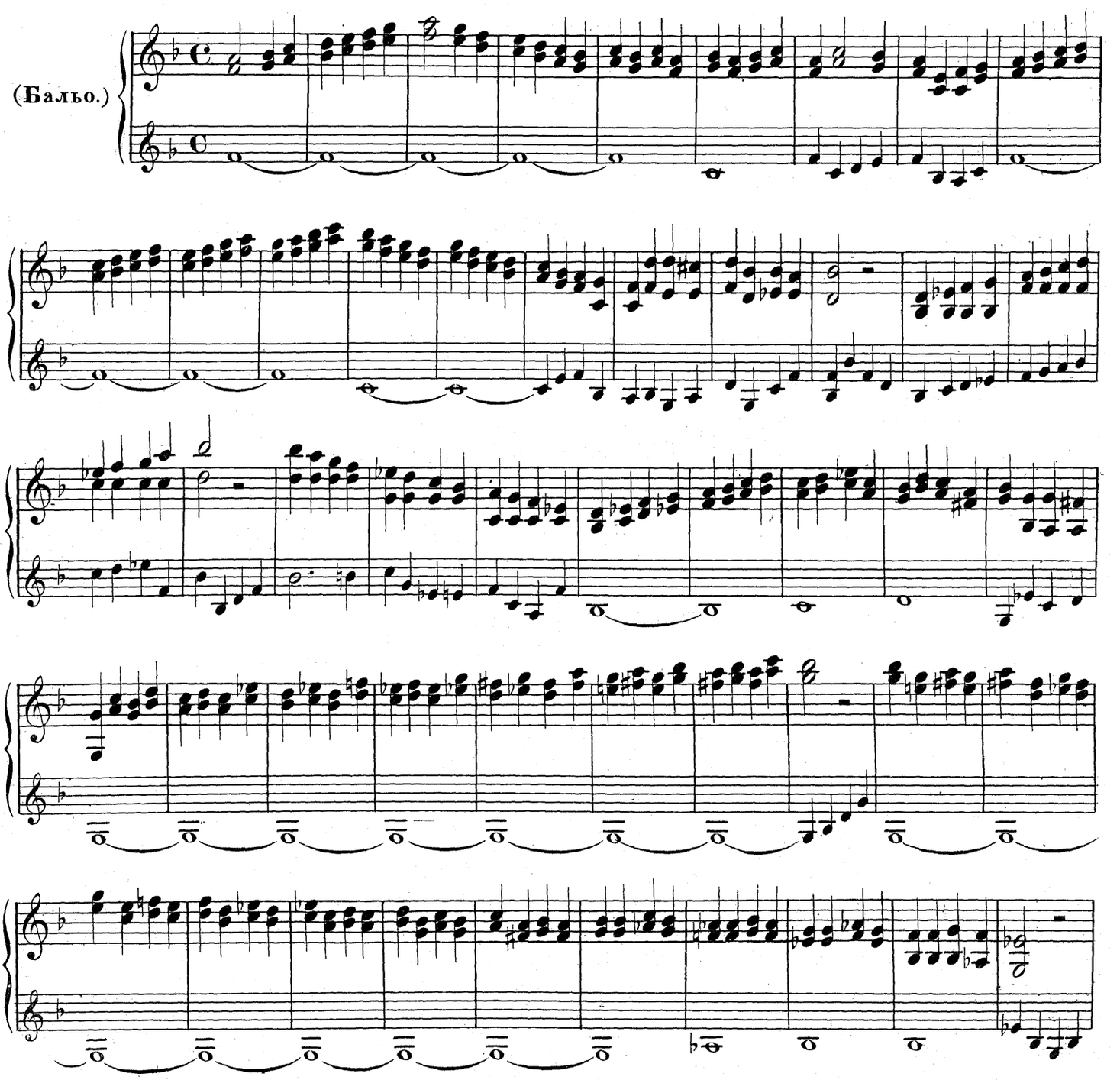
№.8.

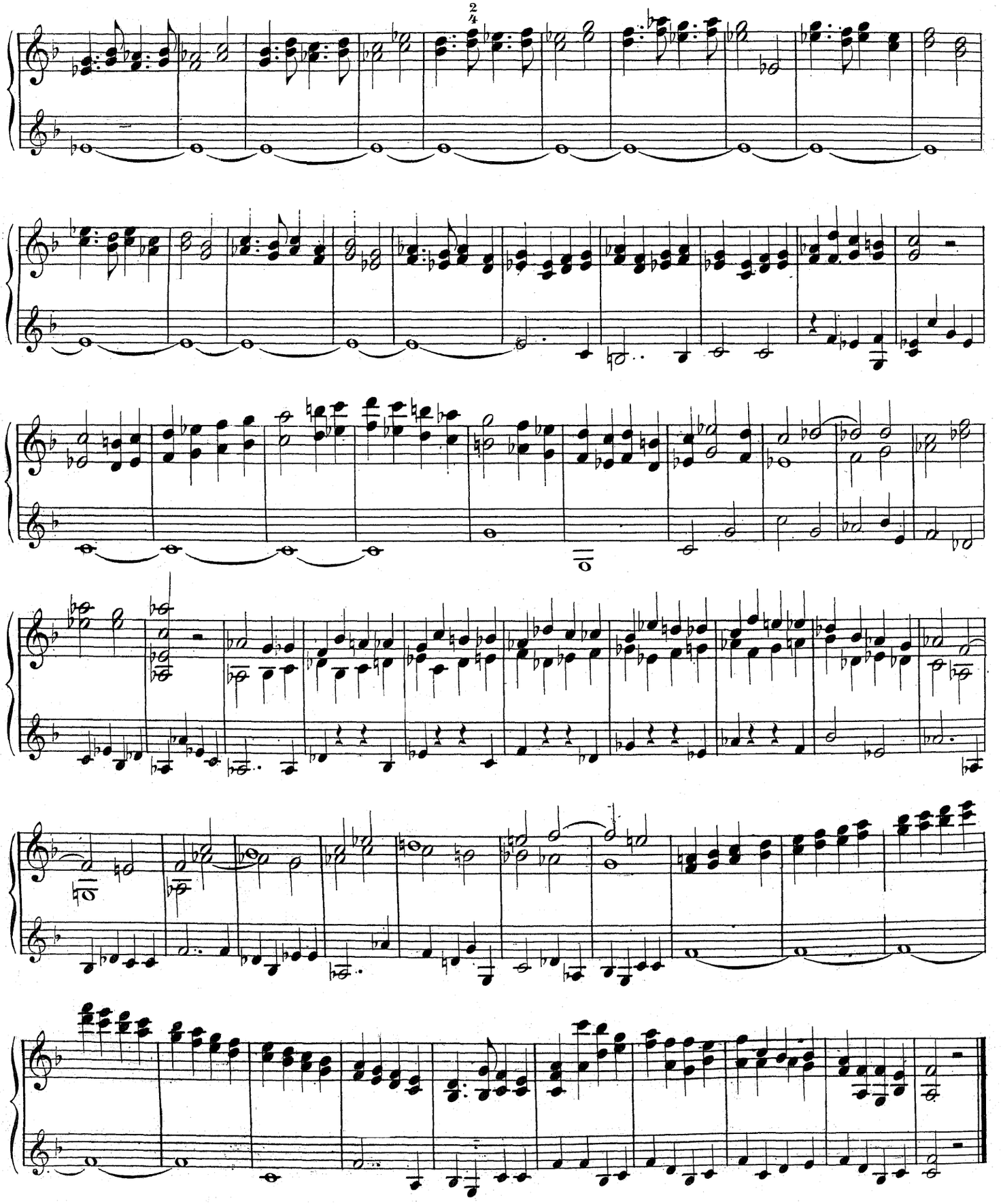




УПРАЖНЕНІЯ.

(Бальо.)

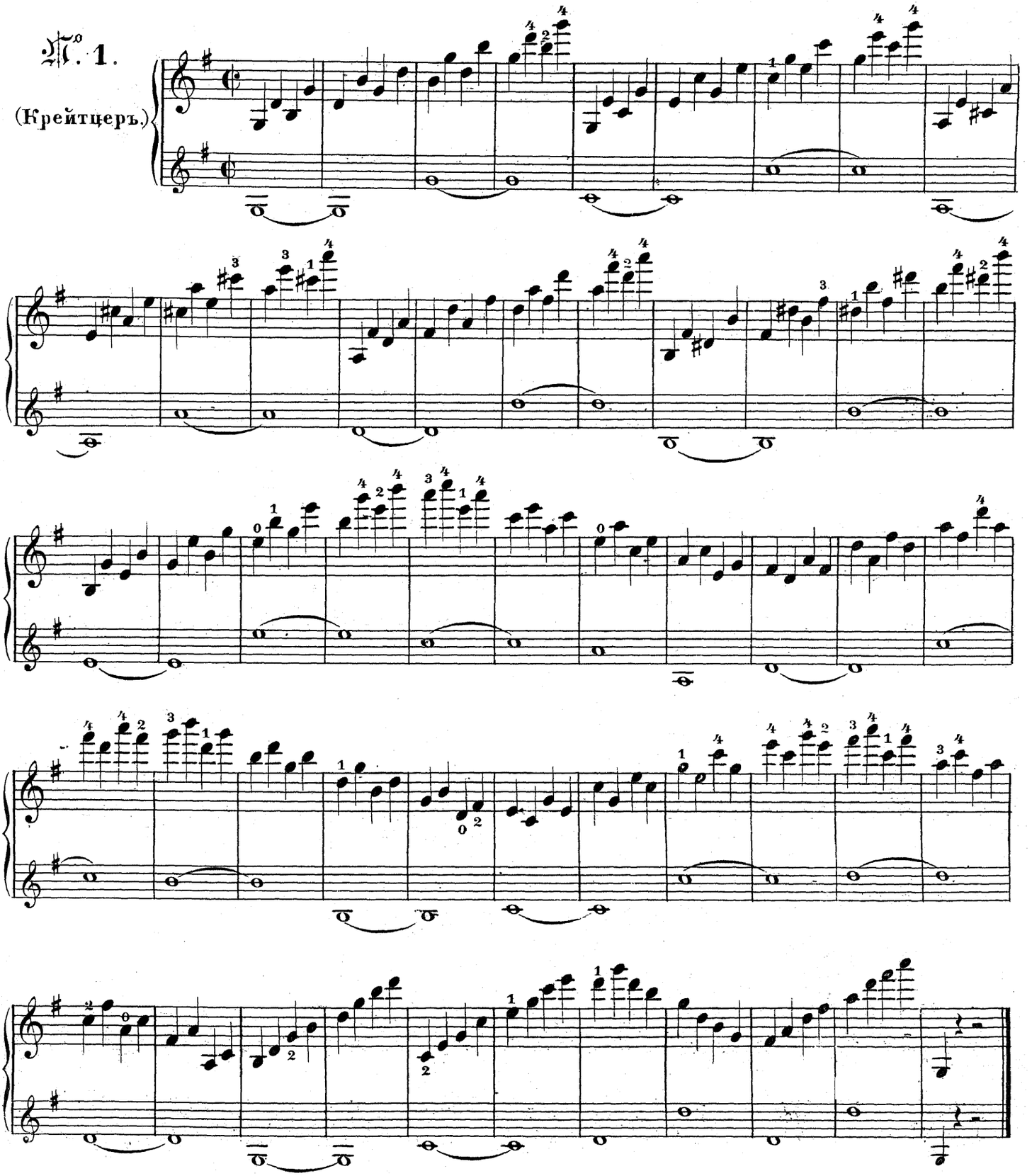




УПРАЖНЕНІЯ.

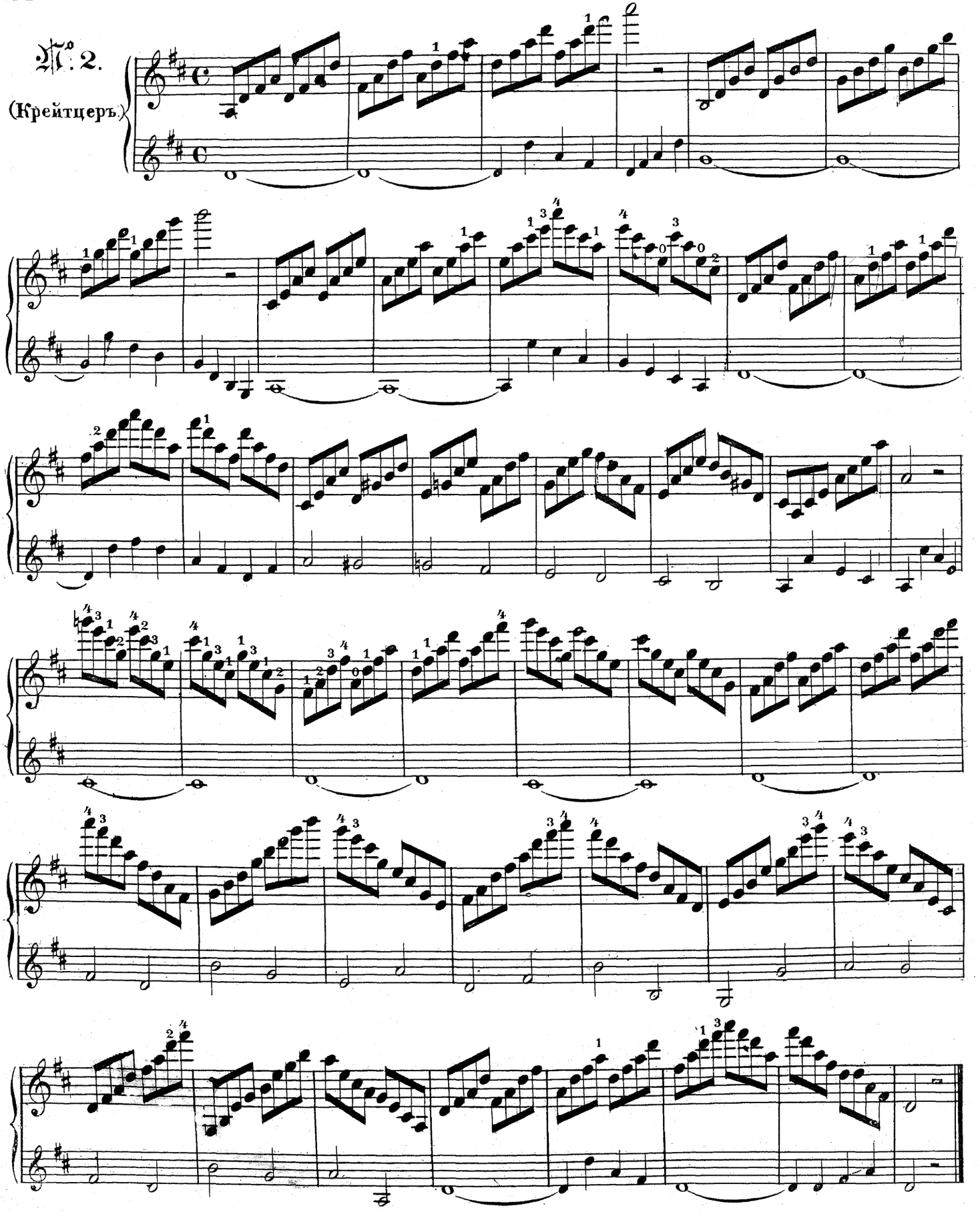
№ 1.

(Крейтцеръ.)



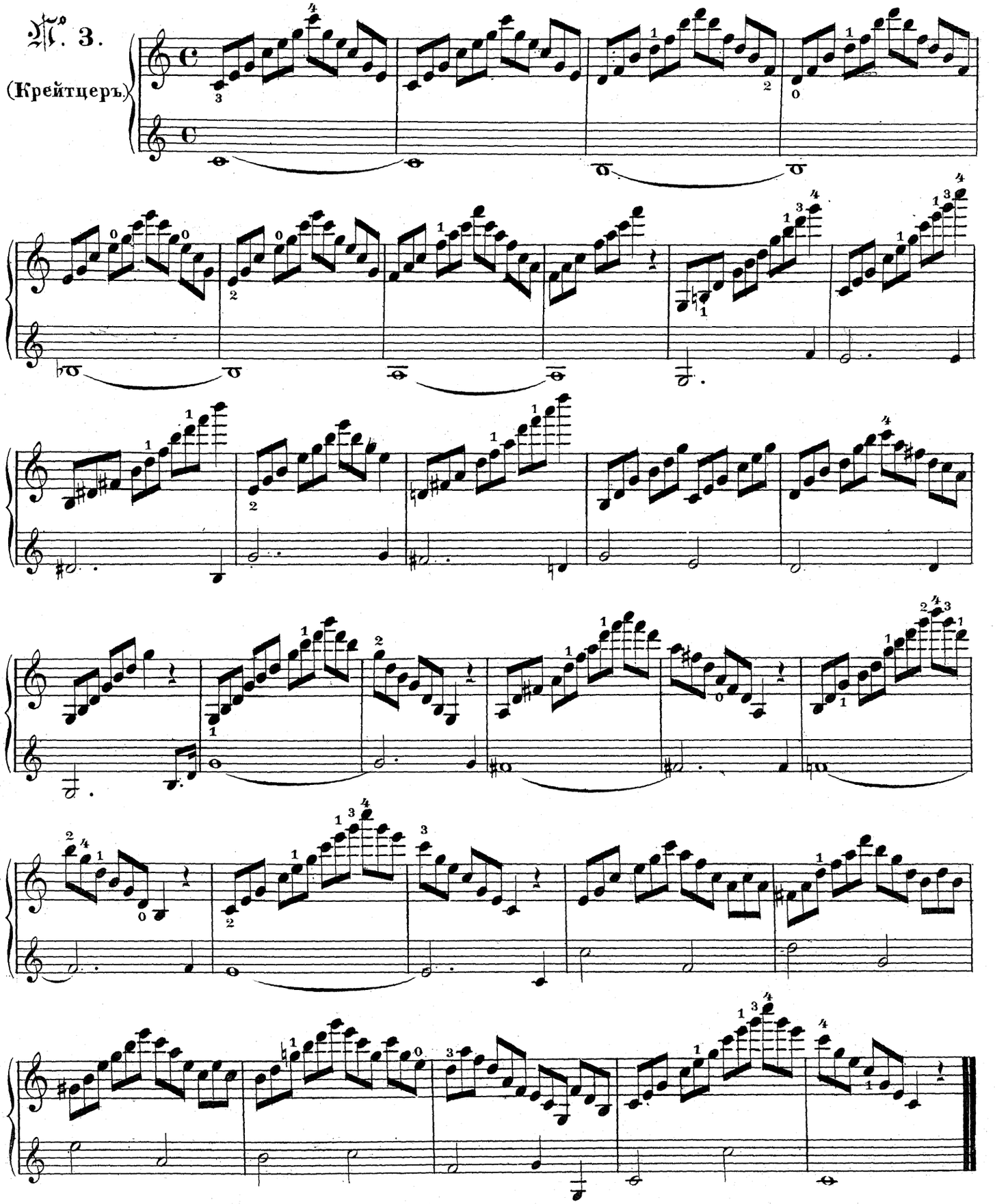
№ 2.

(Крейтцеръ.)



№ 3.

(Крейтцеръ)



Iя МЕЛОДІЯ.

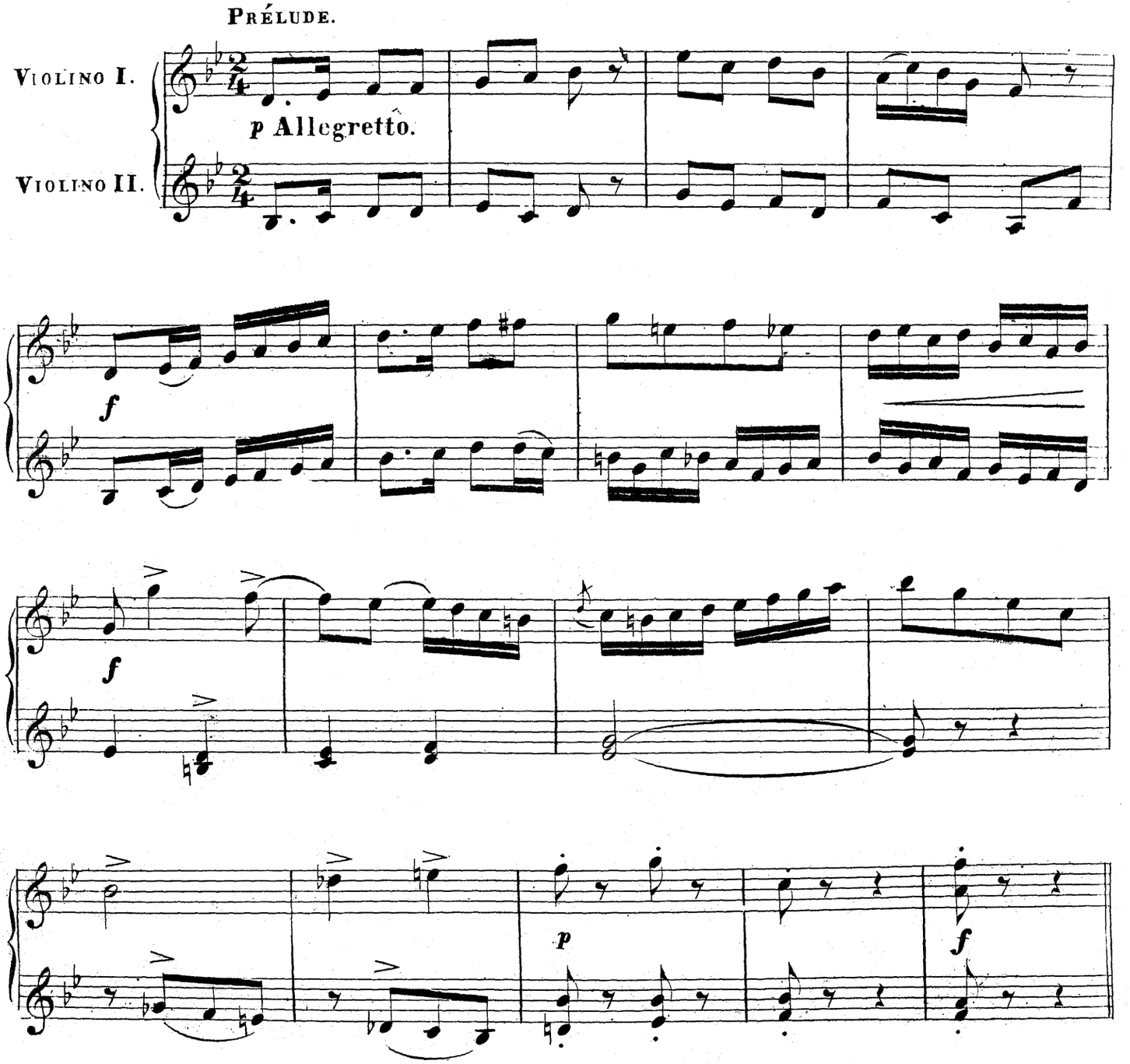
„У НЕГО ЛИ РУСЫ КУДРИ“

Даргомыжскаго.

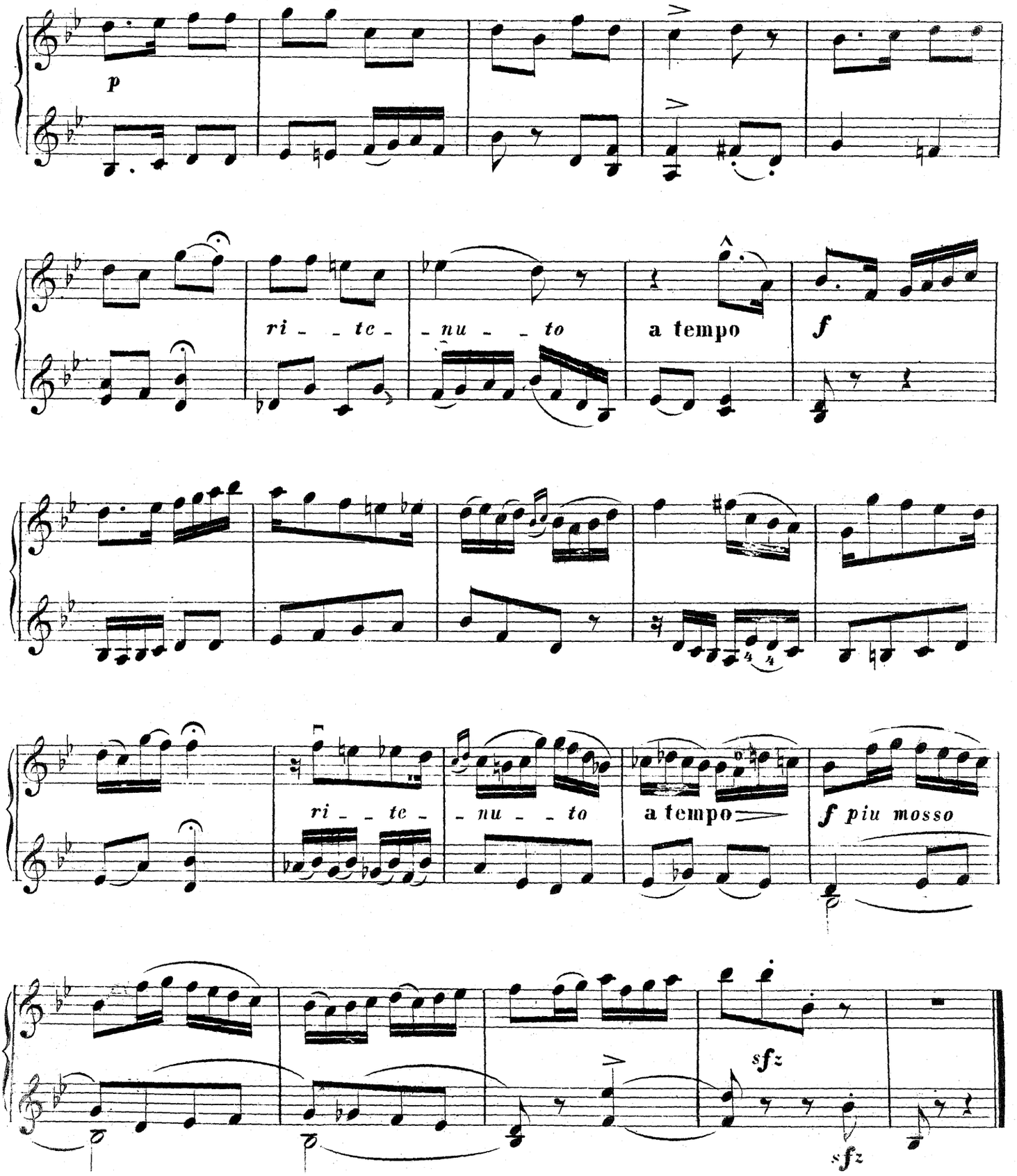
⊓ *tirez.*
∧ *poussez.*

А. Киндингеръ.

PRÉLUDE.



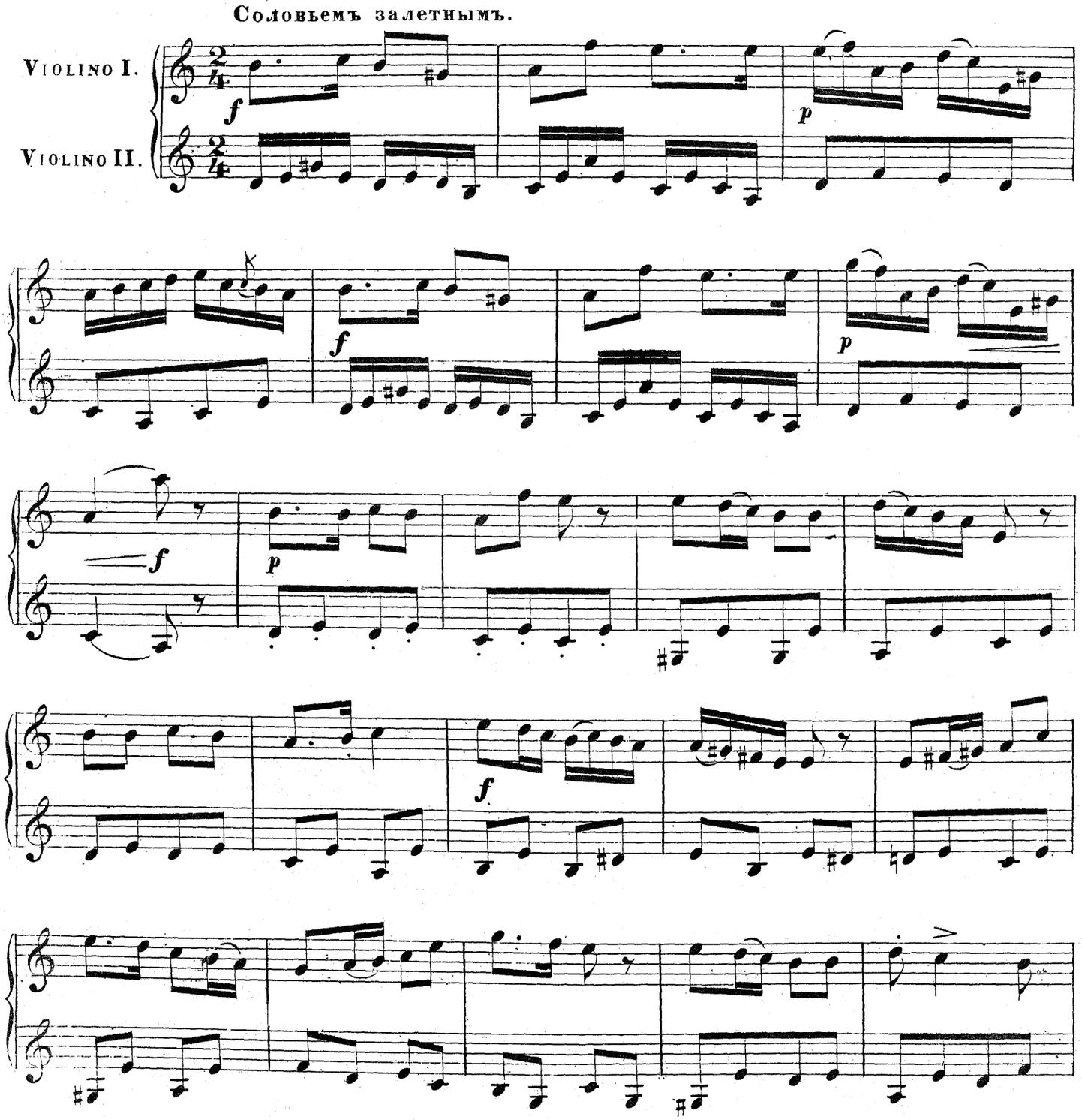
У него ли русы кудри.

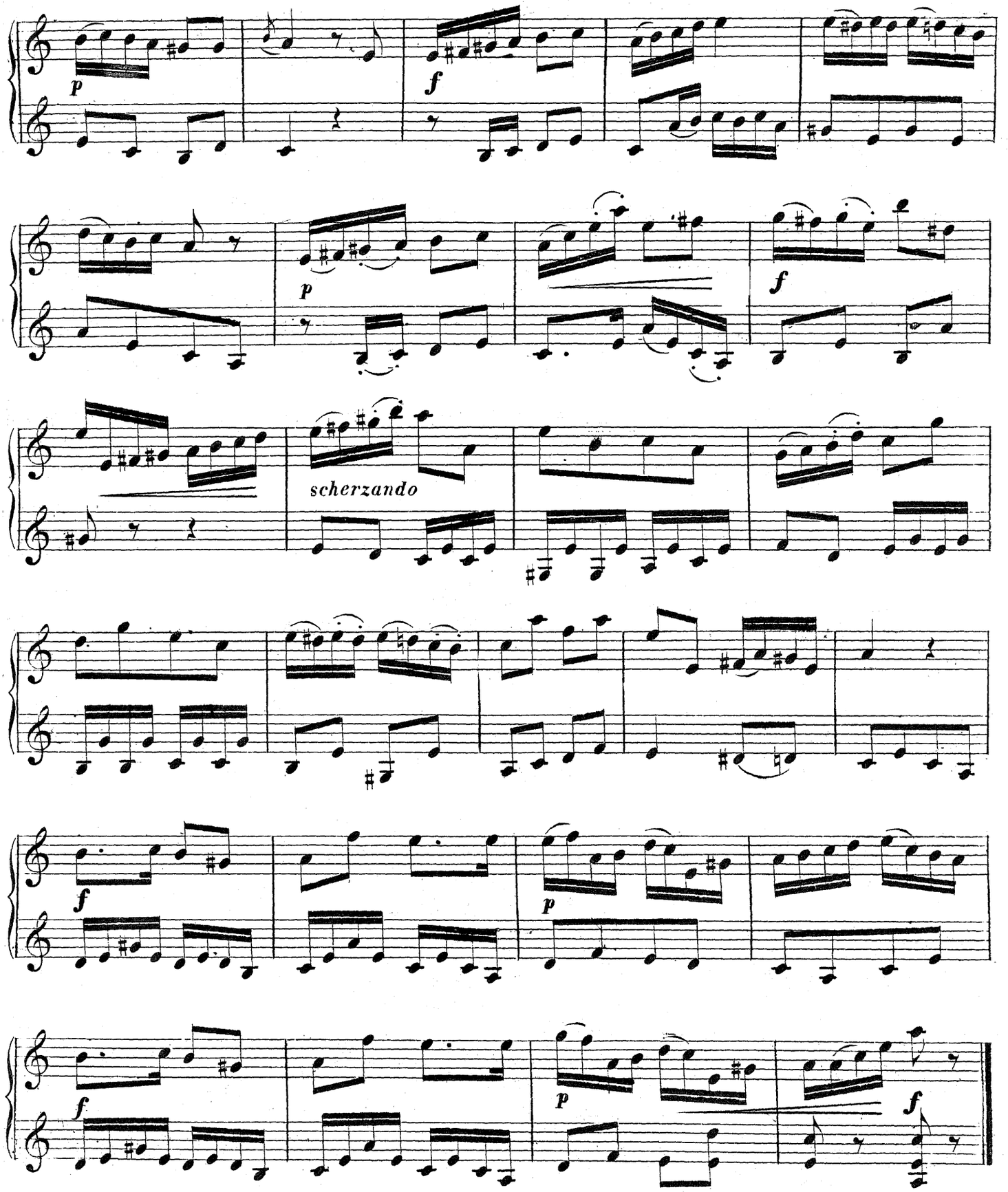


IIя МЕЛОДІЯ.

„СОЛОВЬЕМЪ ЗАЛЕТНЫМЪ“

Варламова.

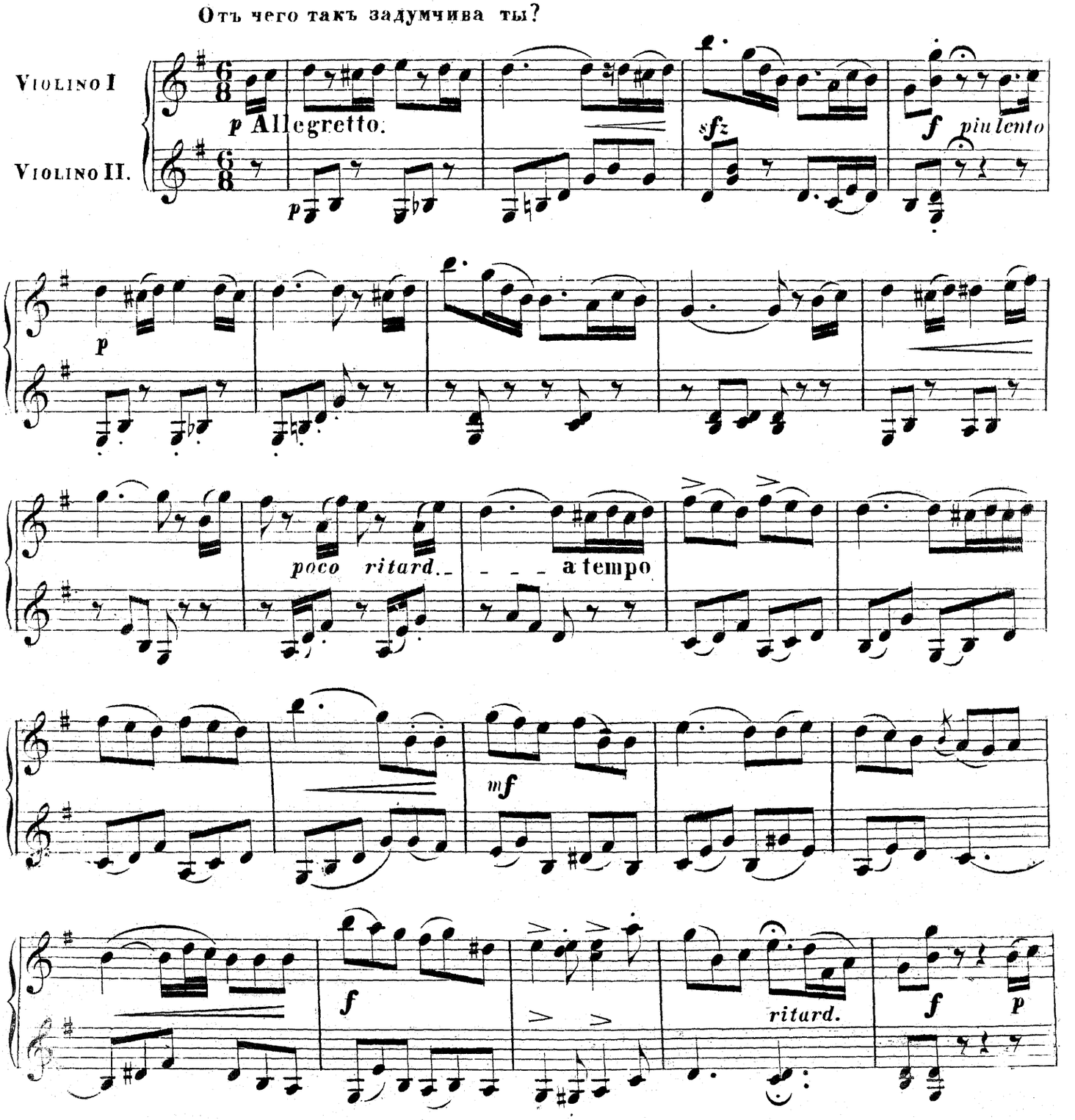


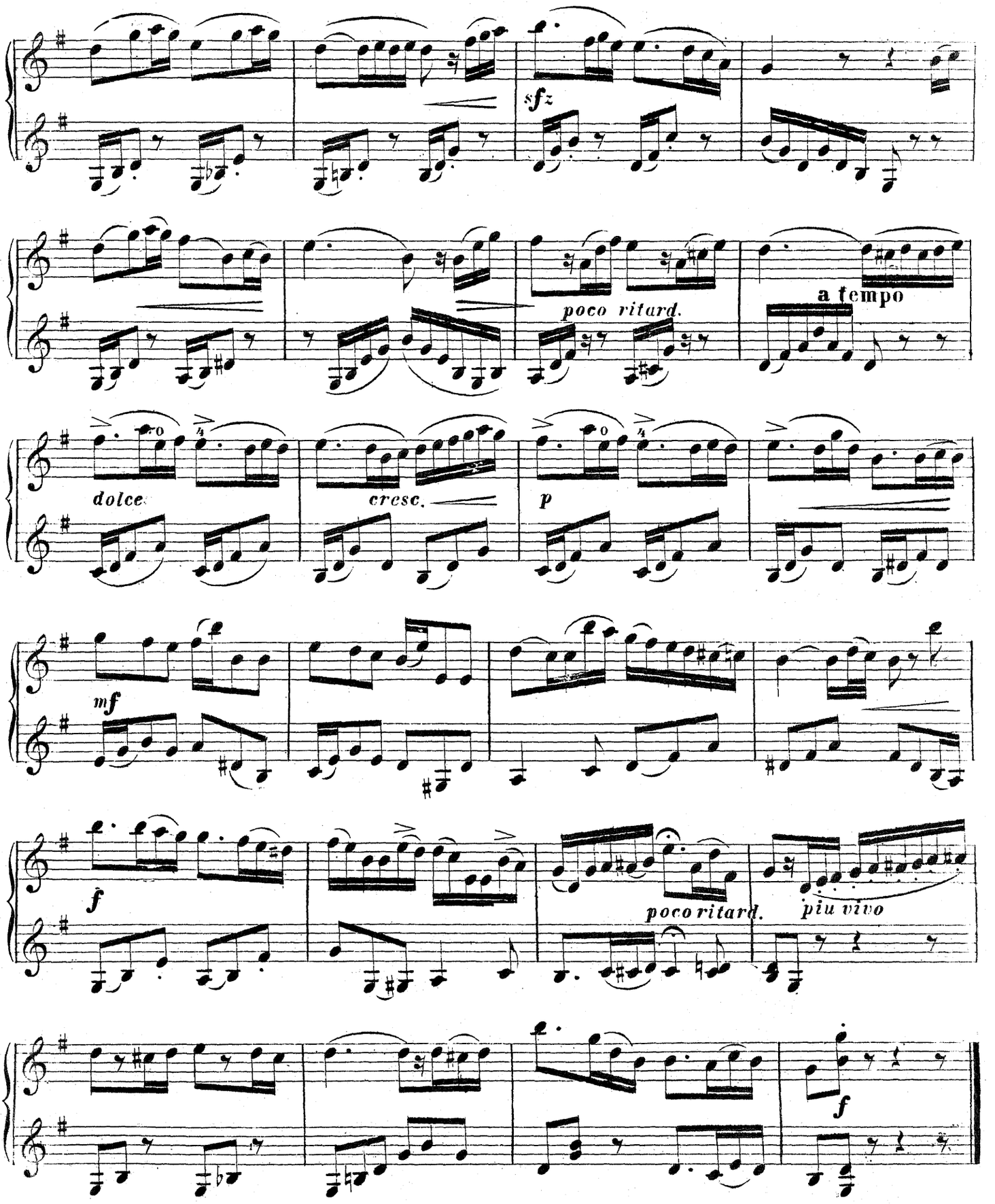

p
f
p
f
scherzando
f
p
f
p
f

IIIя МЕЛОДІЯ.

„ОТЪ ЧЕГО ТАКЪ ЗАДУМЧИВА ТЫ?“

Дерфельдта.

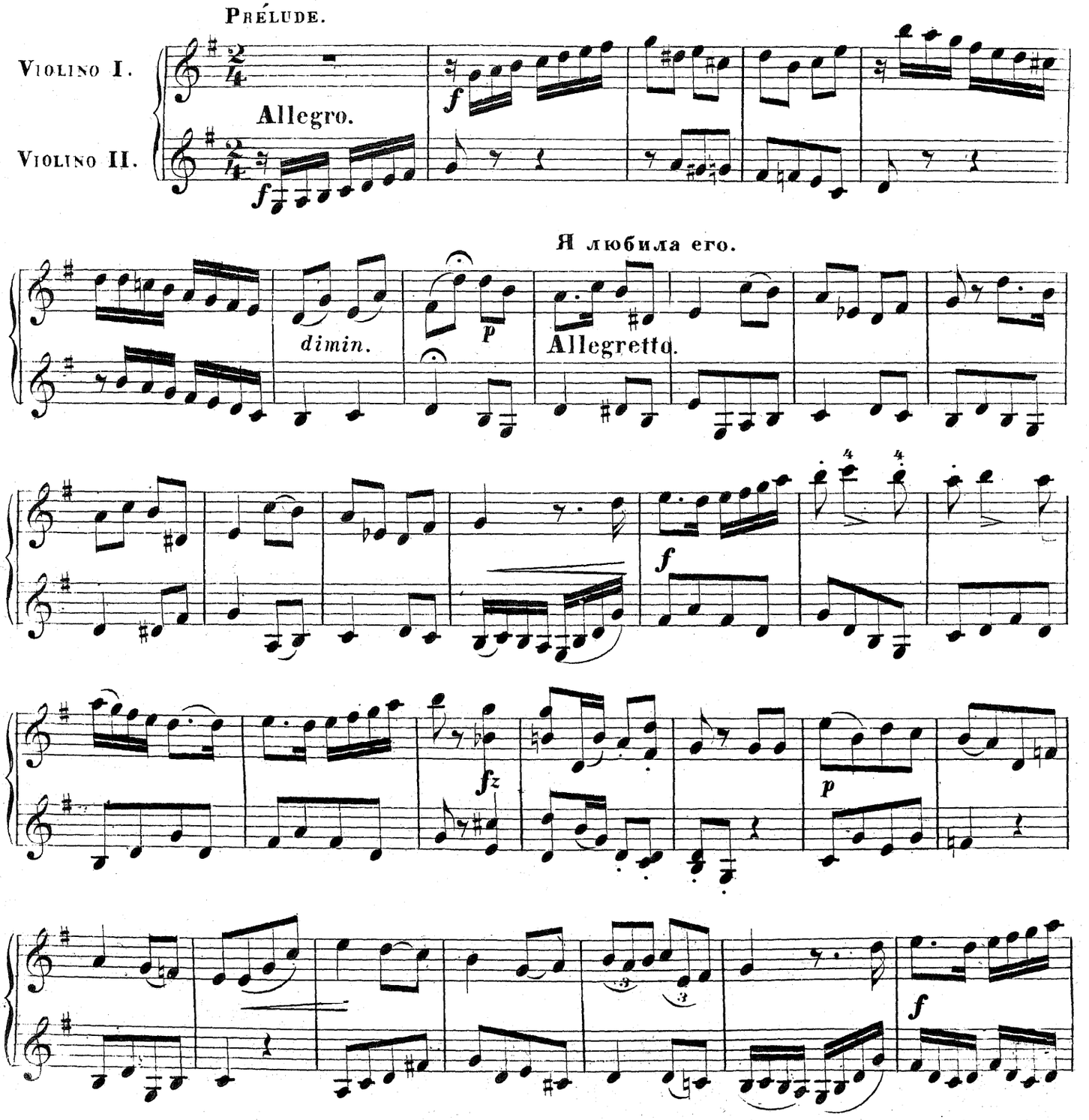


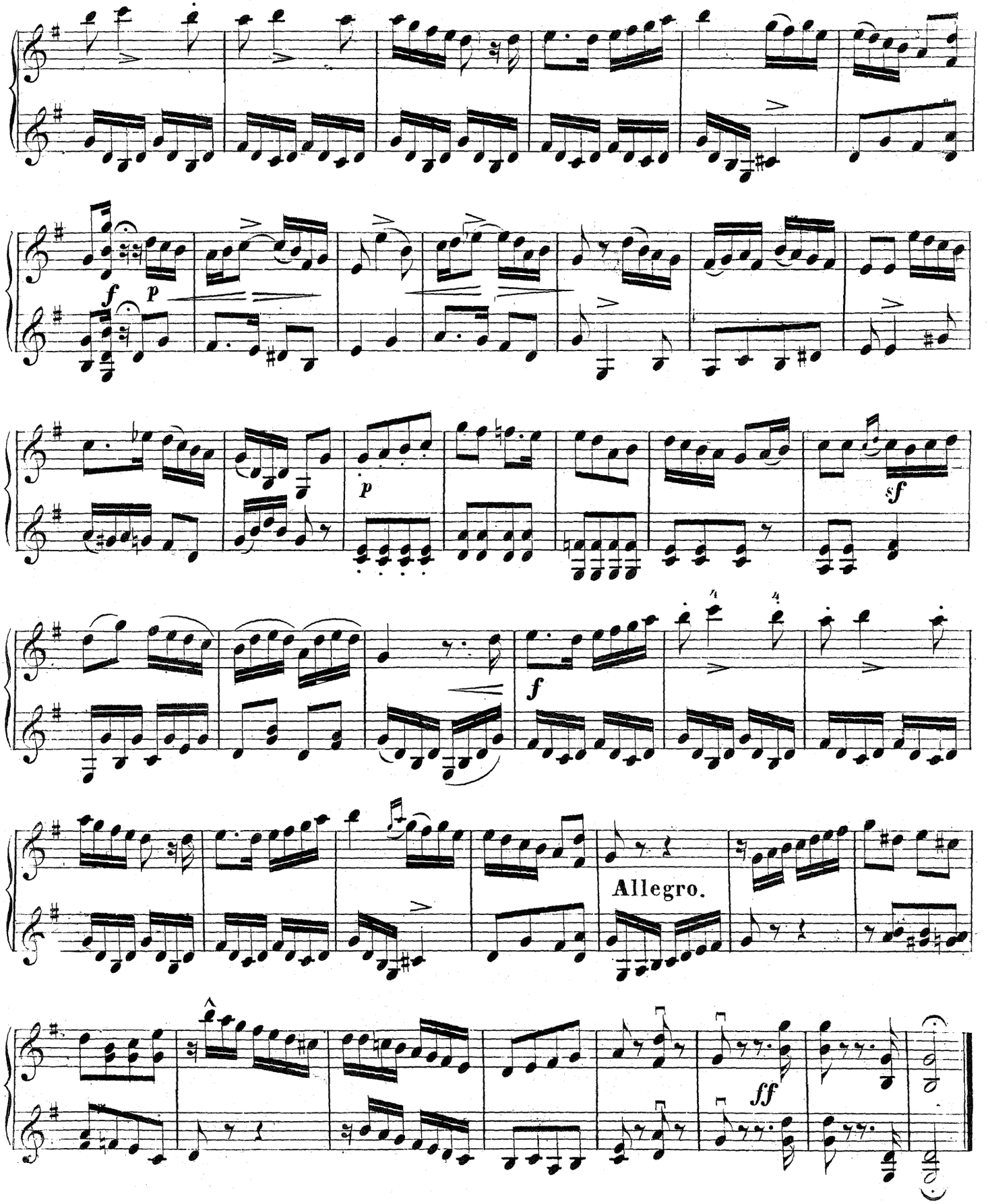

sfz
poco ritard.
a tempo
dolce
cresc.
p
mf
f
poco ritard.
più vivo
f

IV^a МЕЛОДІЯ.

„Я ЛЮБИЛА ЕГО“

Варламова.

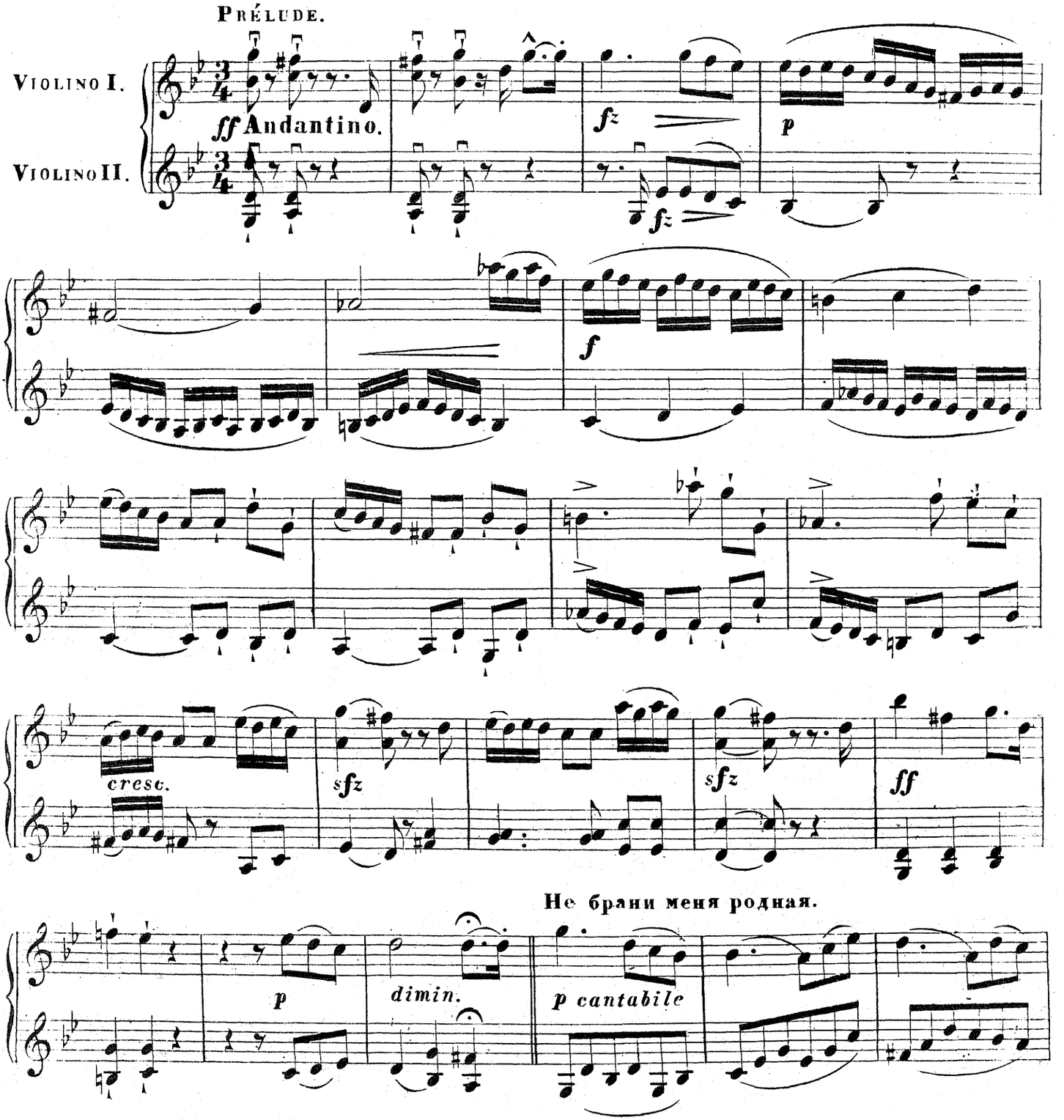


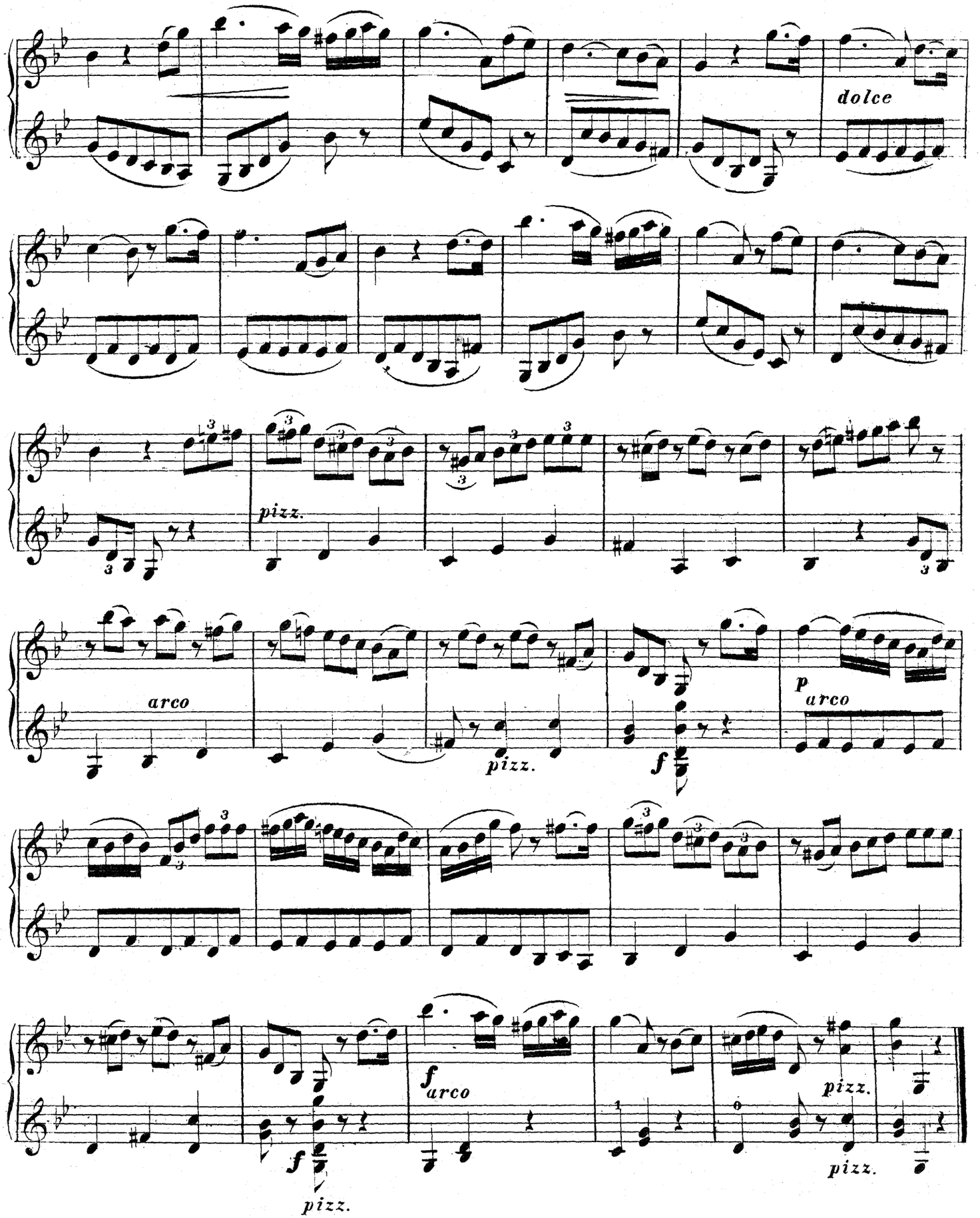

f
p
p
sf
f
Allegro.
ff

V^я МЕЛОДІЯ.

„НЕ БРАНИ МЕНЯ РОДНАЯ“

Цыганская.

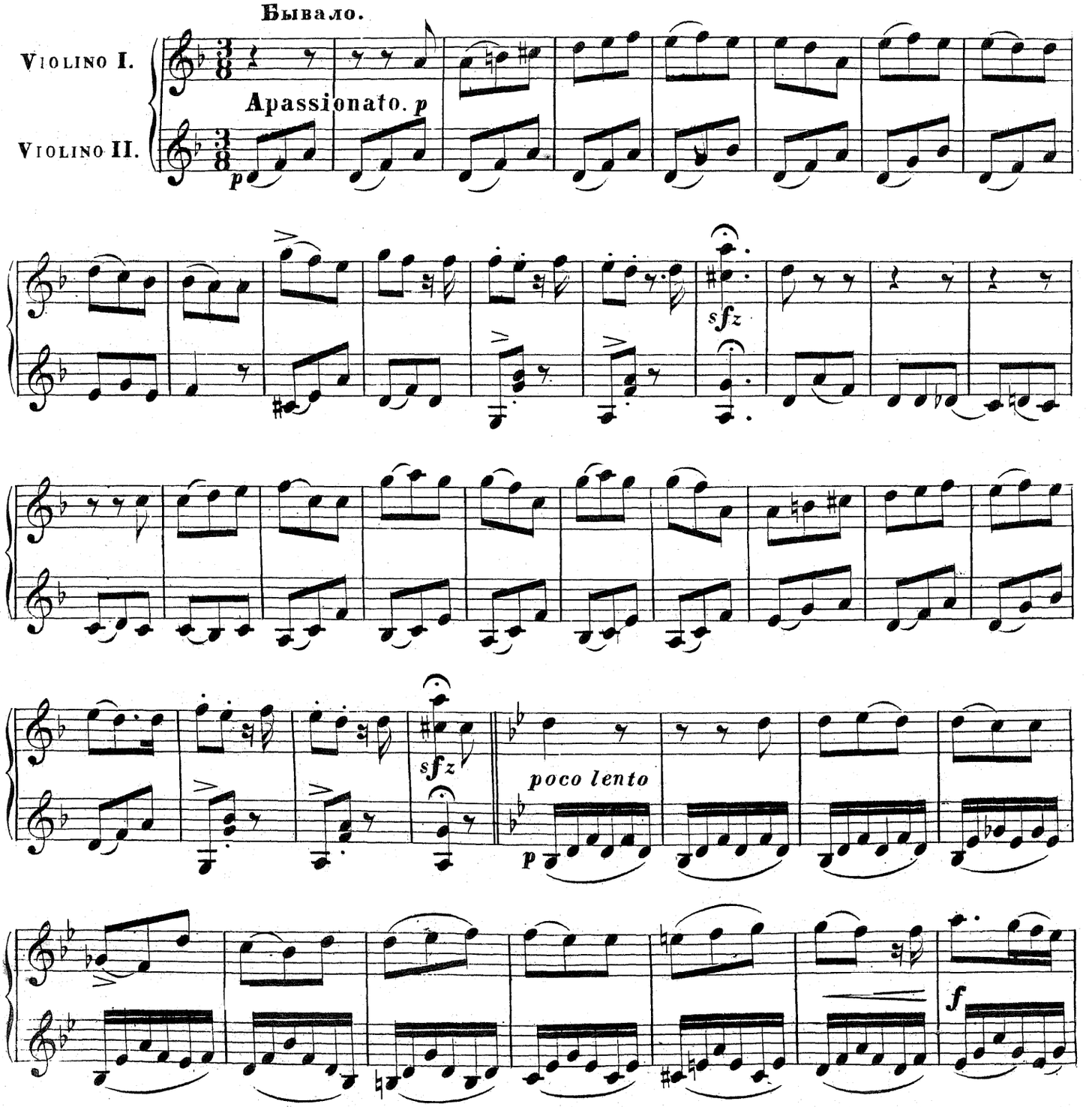


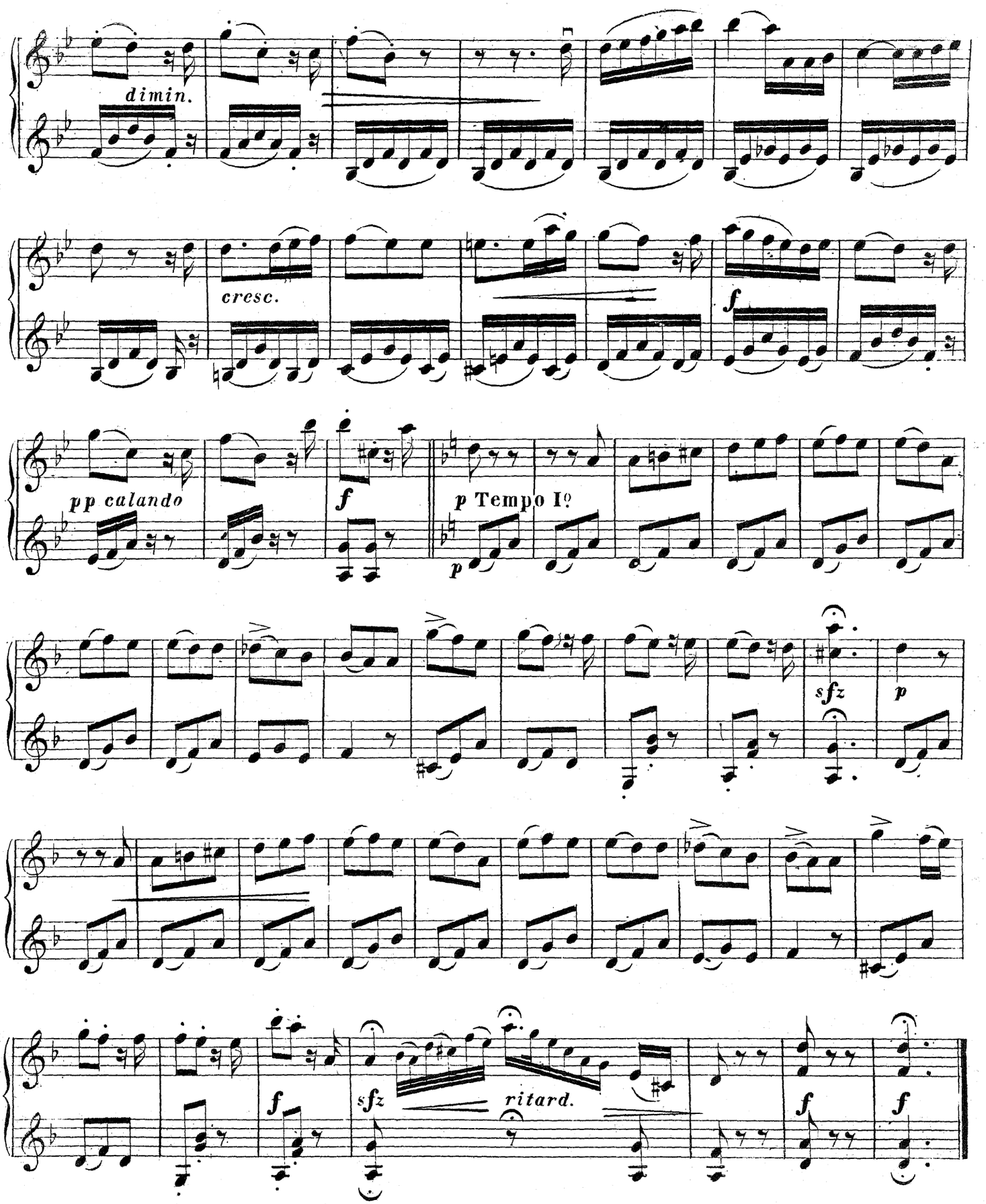

dolce
pizz.
arco
pizz.
f
p
arco
f
arco
pizz.
f
pizz.
pizz.

VI^я МЕЛОДІЯ.

„БЫВАЛО“

Графа Віельгорскаго.



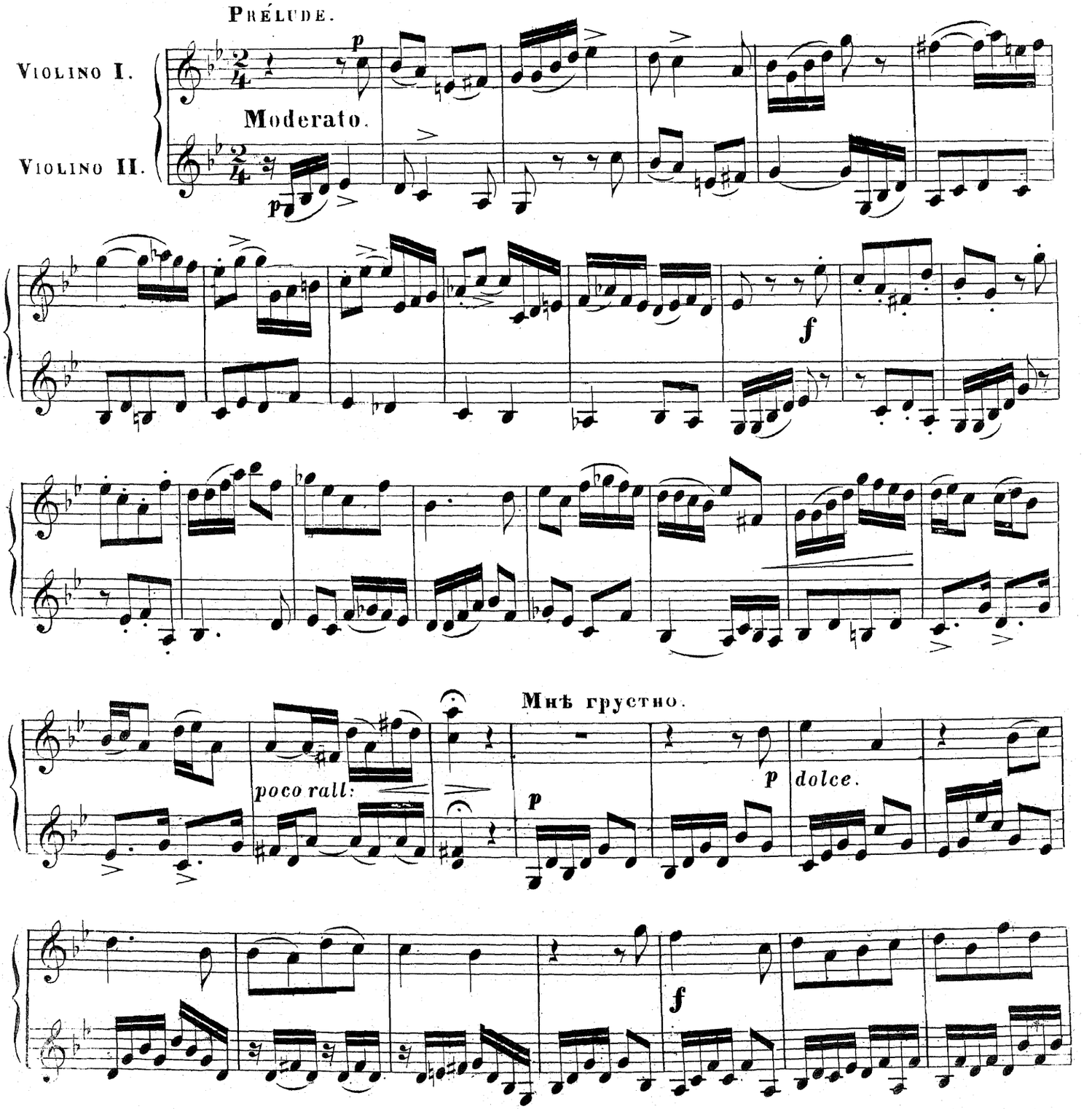

dimin.
cresc.
f
pp calando
f
p Tempo Iº
p
sfz
p
f
sfz
ritard.
f
f

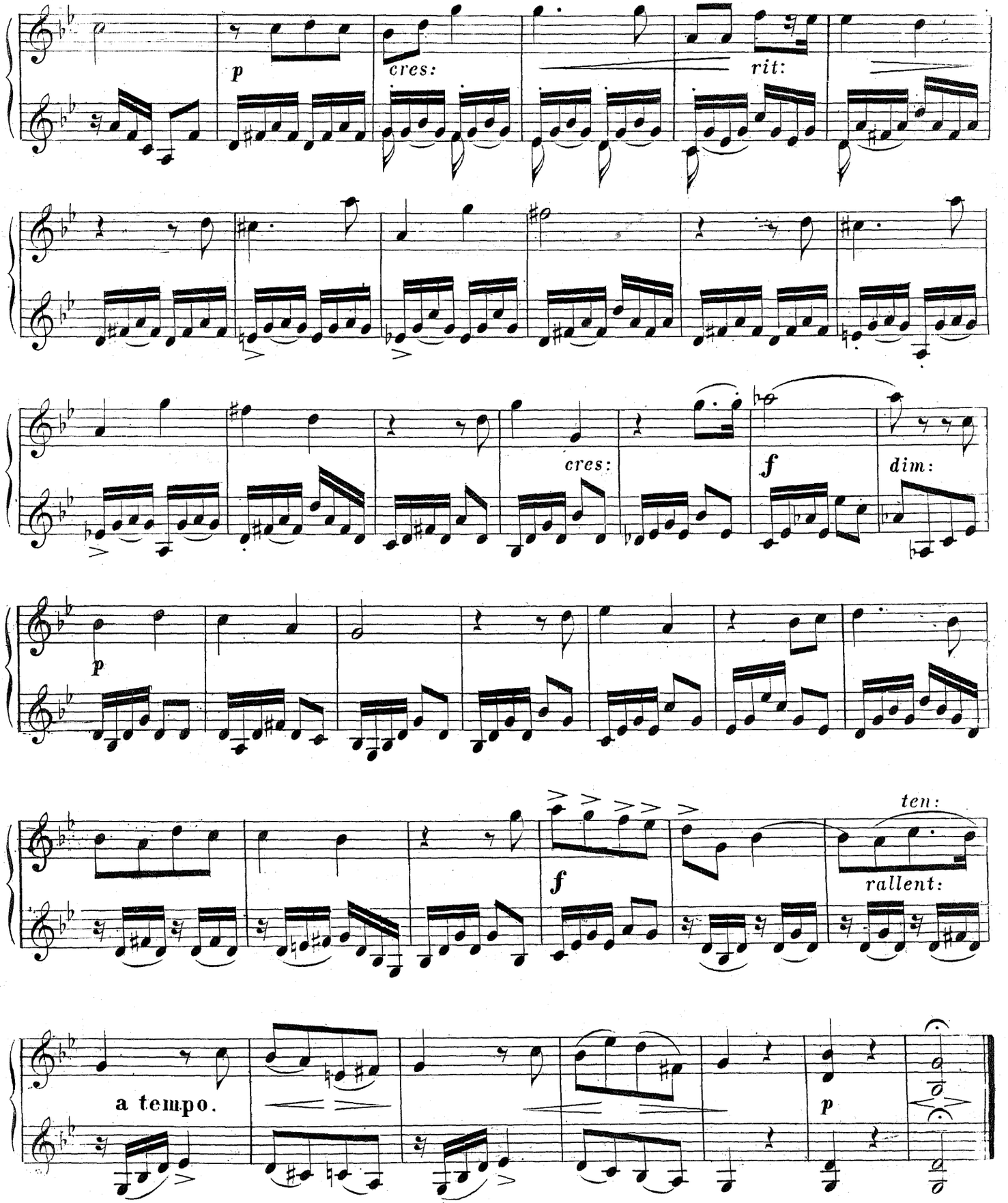
VIIa МЕЛОДІЯ.

„МНѢ ГРУСТНО ПОТОМУ“

Даргомыжскаго.

А. Киндингеръ

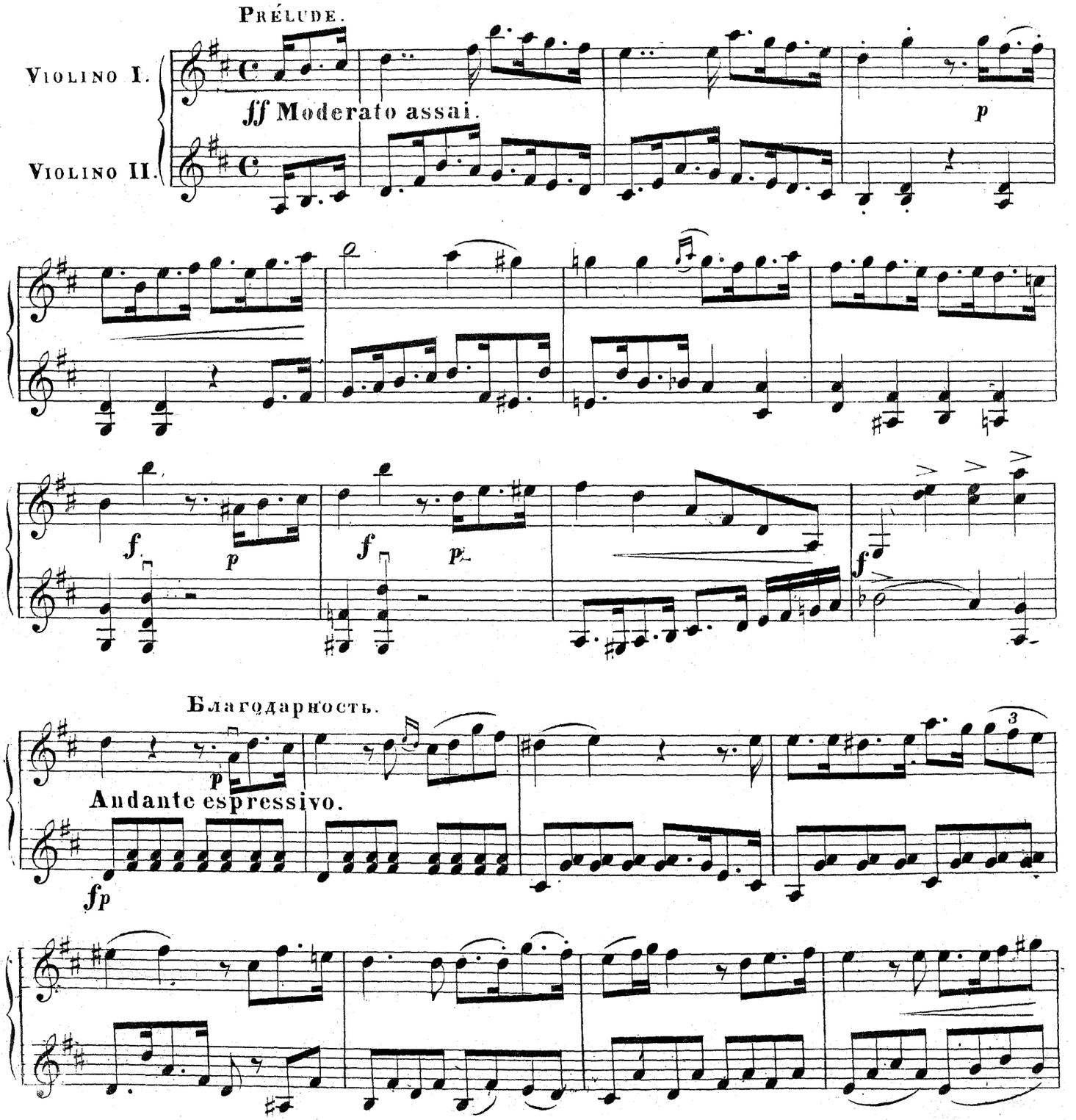


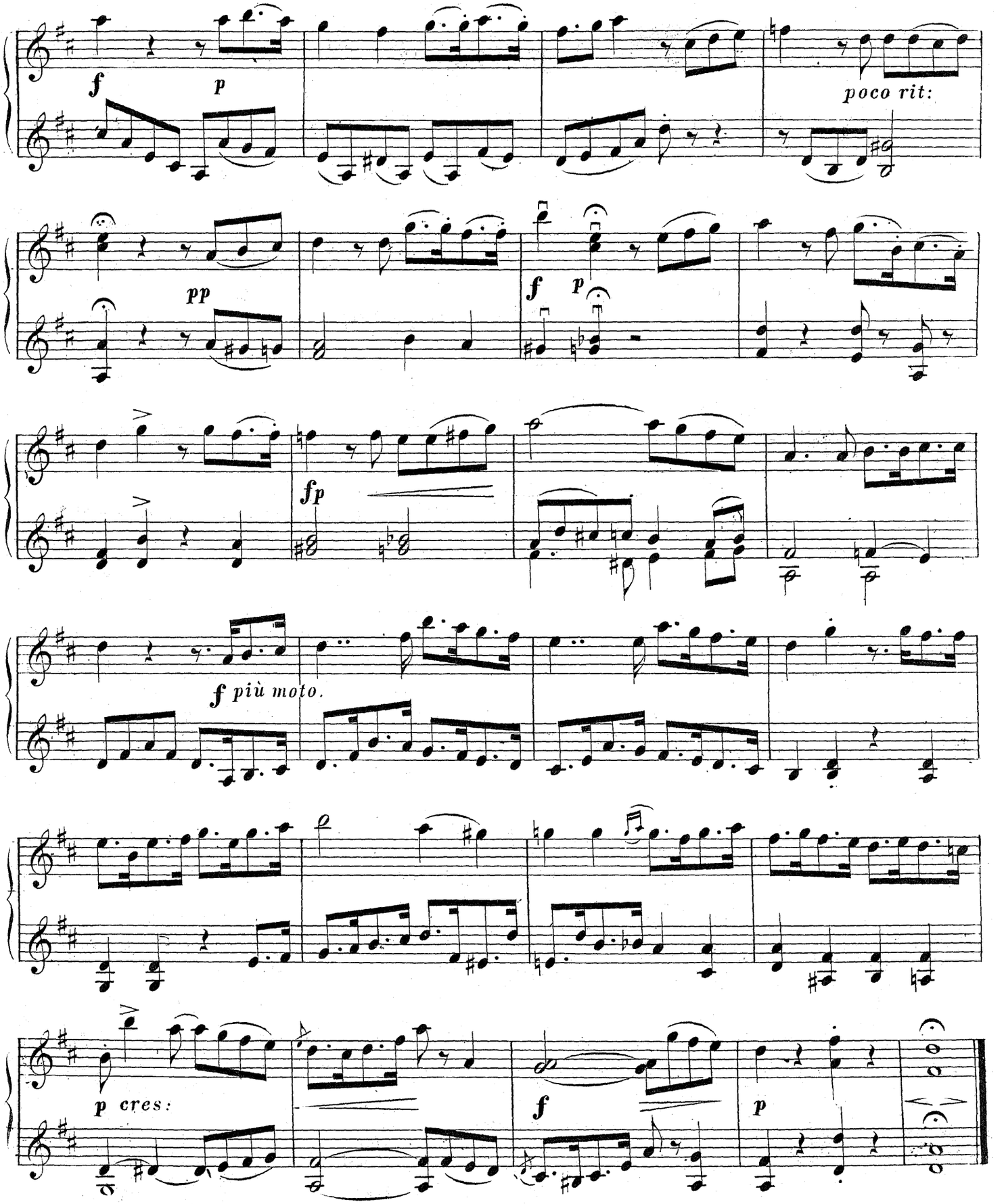

p
cres:
rit:
cres:
f
dim:
p
f
ten:
rallent:
a tempo.
p

VIII-я МЕЛОДІЯ.

„БЛАГОДАРНОСТЬ“

Варламова.

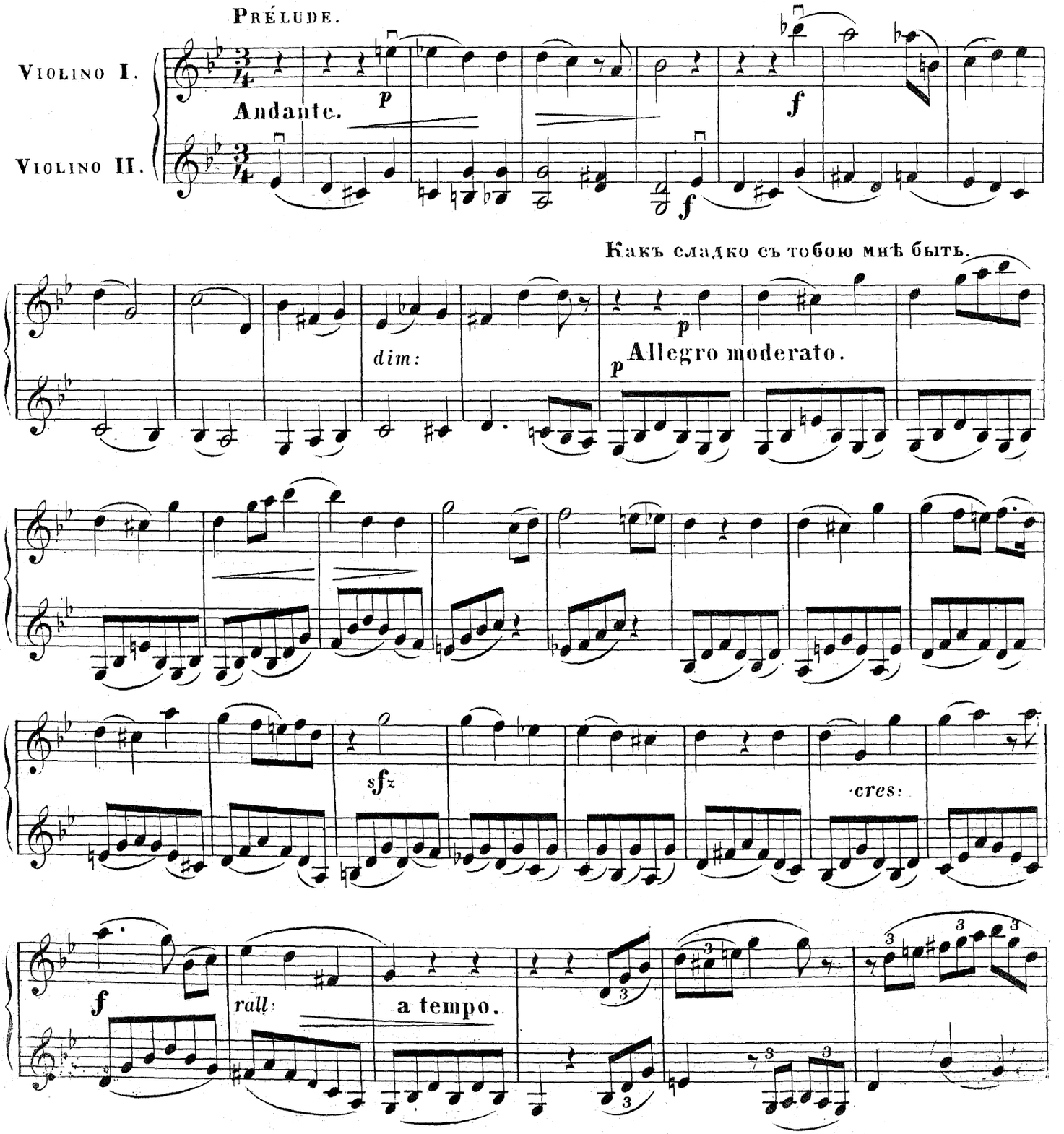


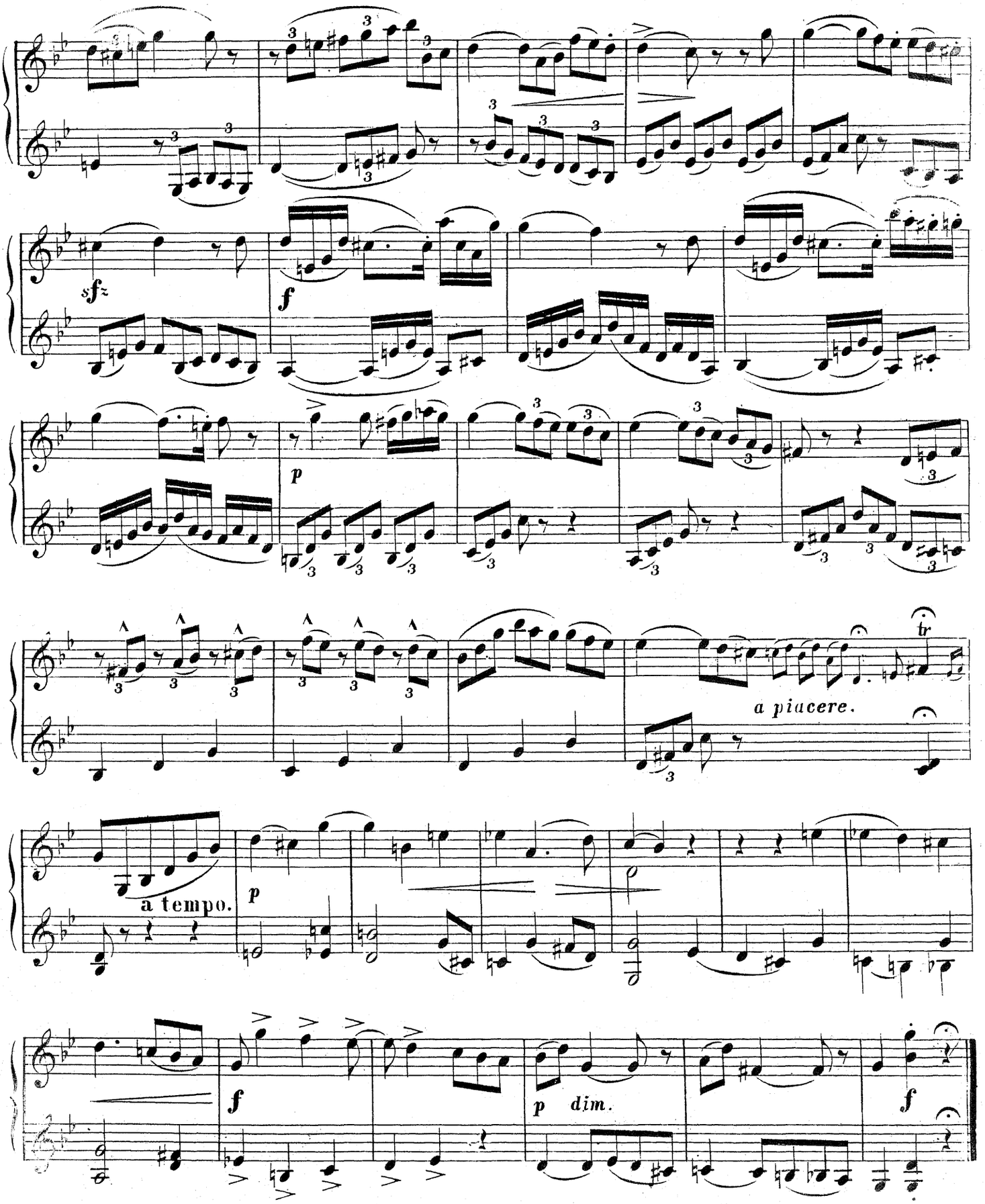

f
p
poco rit:
pp
f
p
fp
f più moto.
p cres:
f
p

IXя МЕЛОДІЯ.

„КАКЪ СЛАДКО СЪ ТОБОЮ МНѢ БЫТЬ“

Глинки.

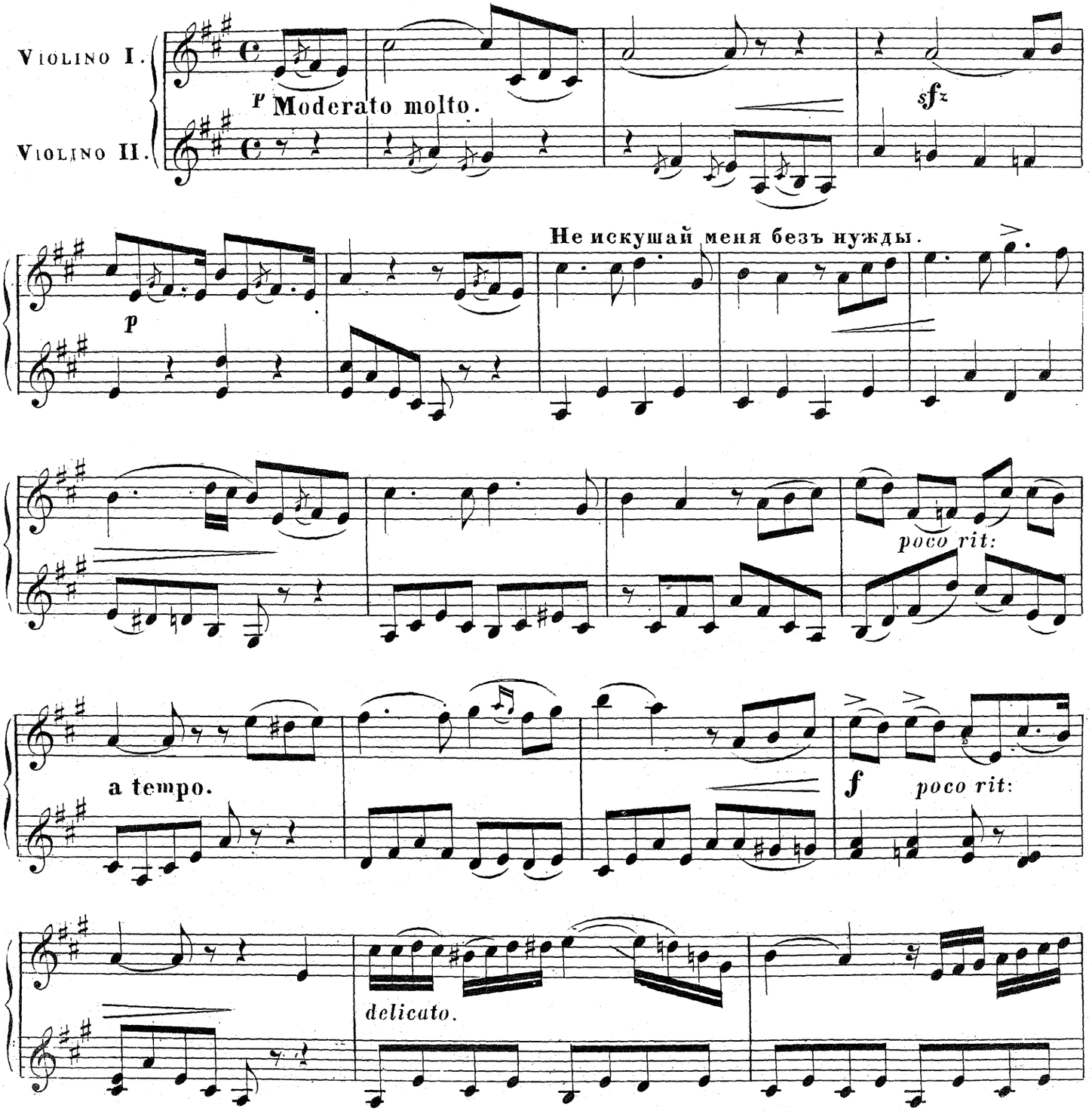


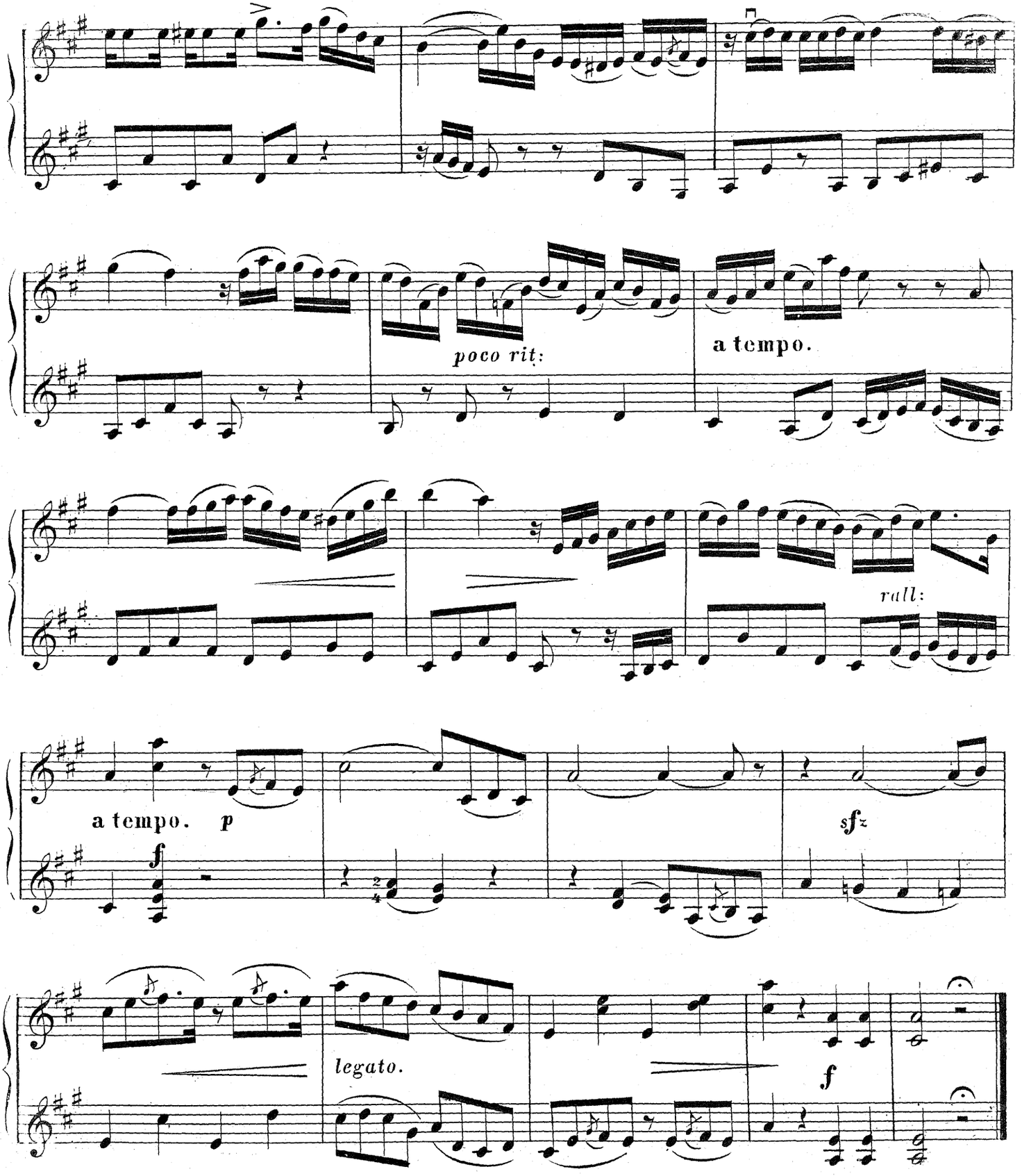

sfz
f
p
a piacere.
tr
a tempo.
p
f
p dim.
f

XI. МЕЛОДІЯ.

„НЕ ИСКУШАИ МЕНЯ БЕЗЪ НУЖДЫ“

Цыганская.

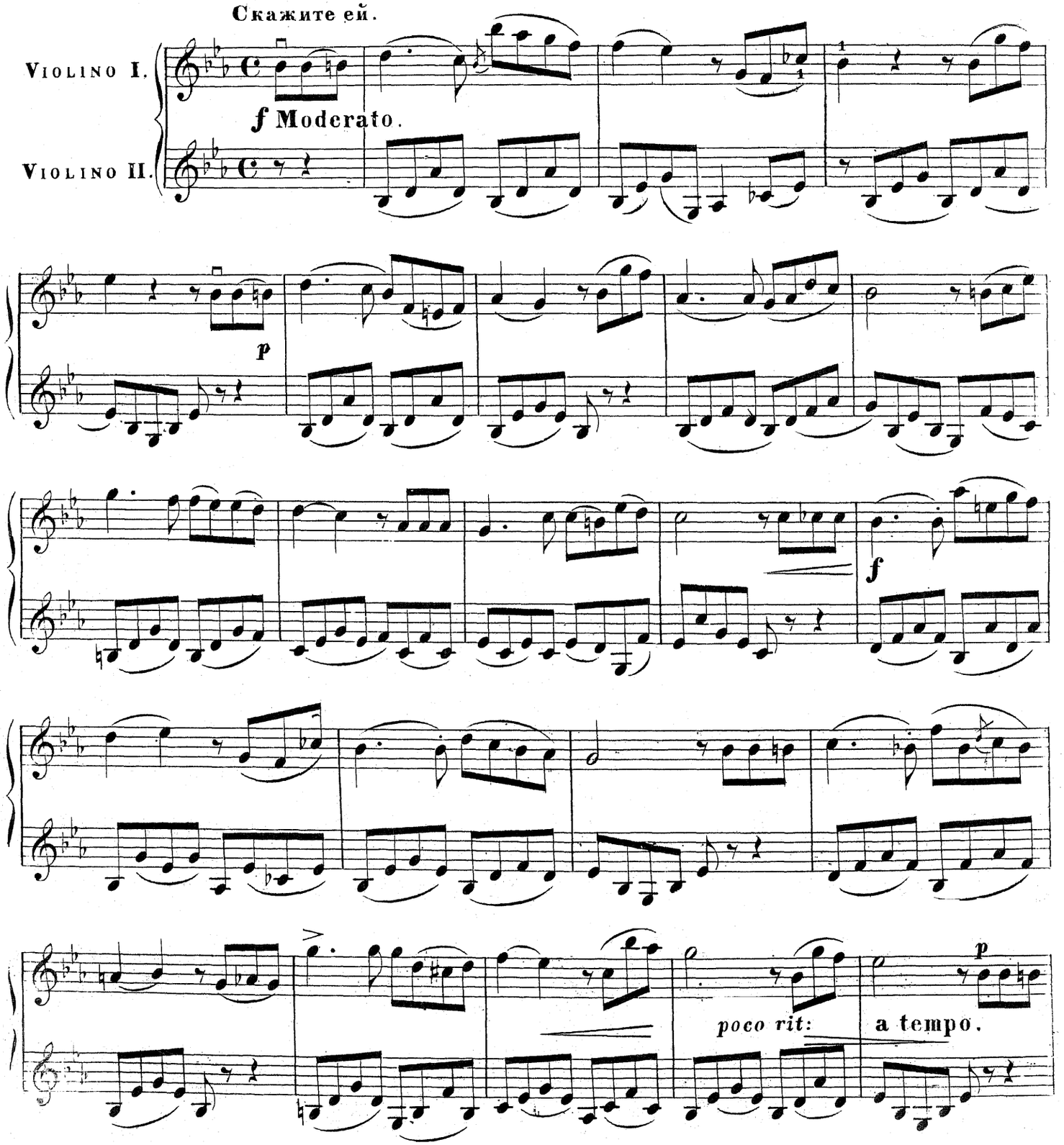


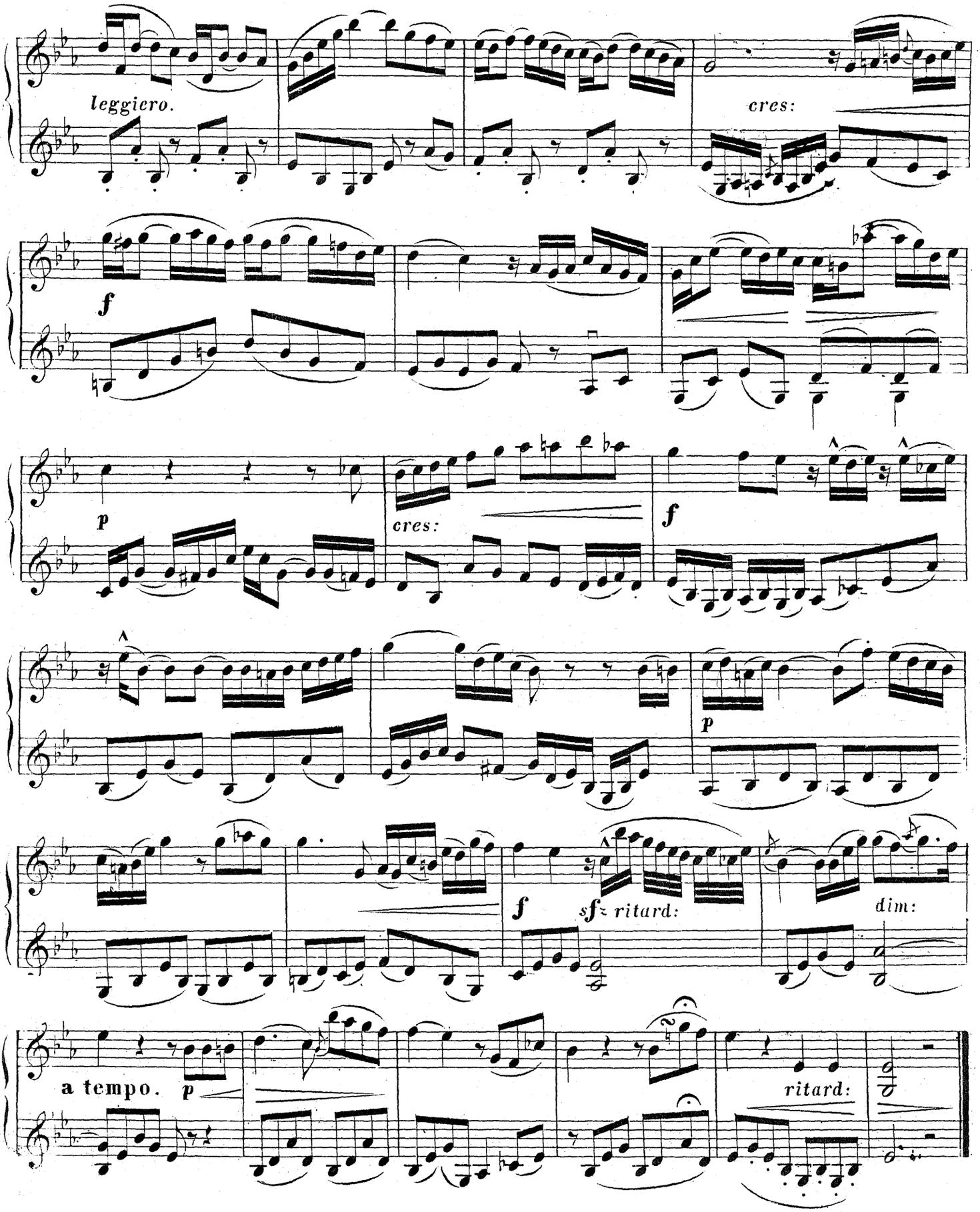

poco rit:
a tempo.
rall:
a tempo.
p
f
sfz
legato.
f

XIя МЕЛОДІЯ.

„СКАЖИТЕ ЕЙ“

Княгини Кочубей.



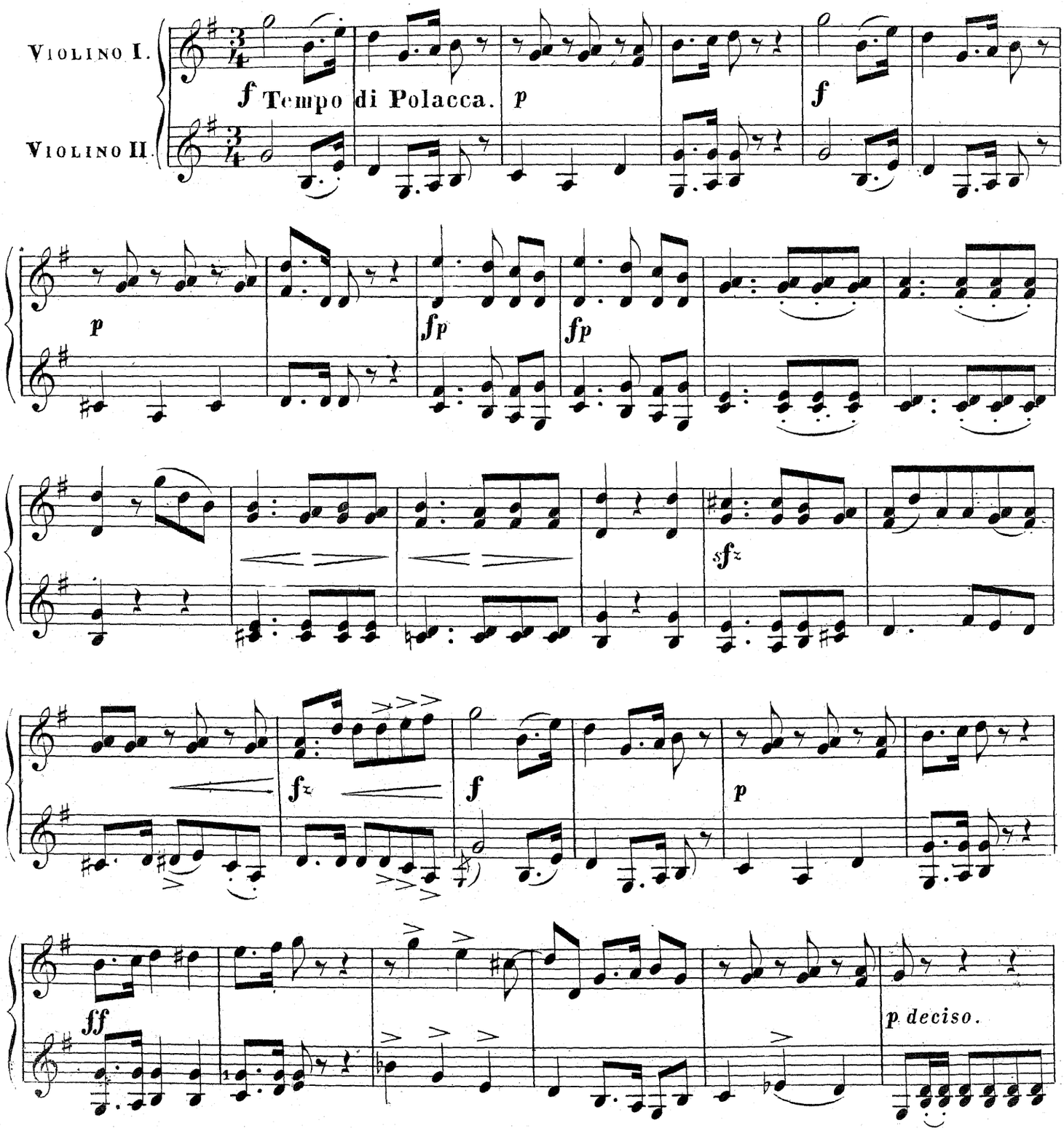

leggiero.
cres:
f
p
cres:
f
p
f
sf
ritard:
dim:
a tempo.
p
ritard:

XIIя МЕЛОДІЯ.

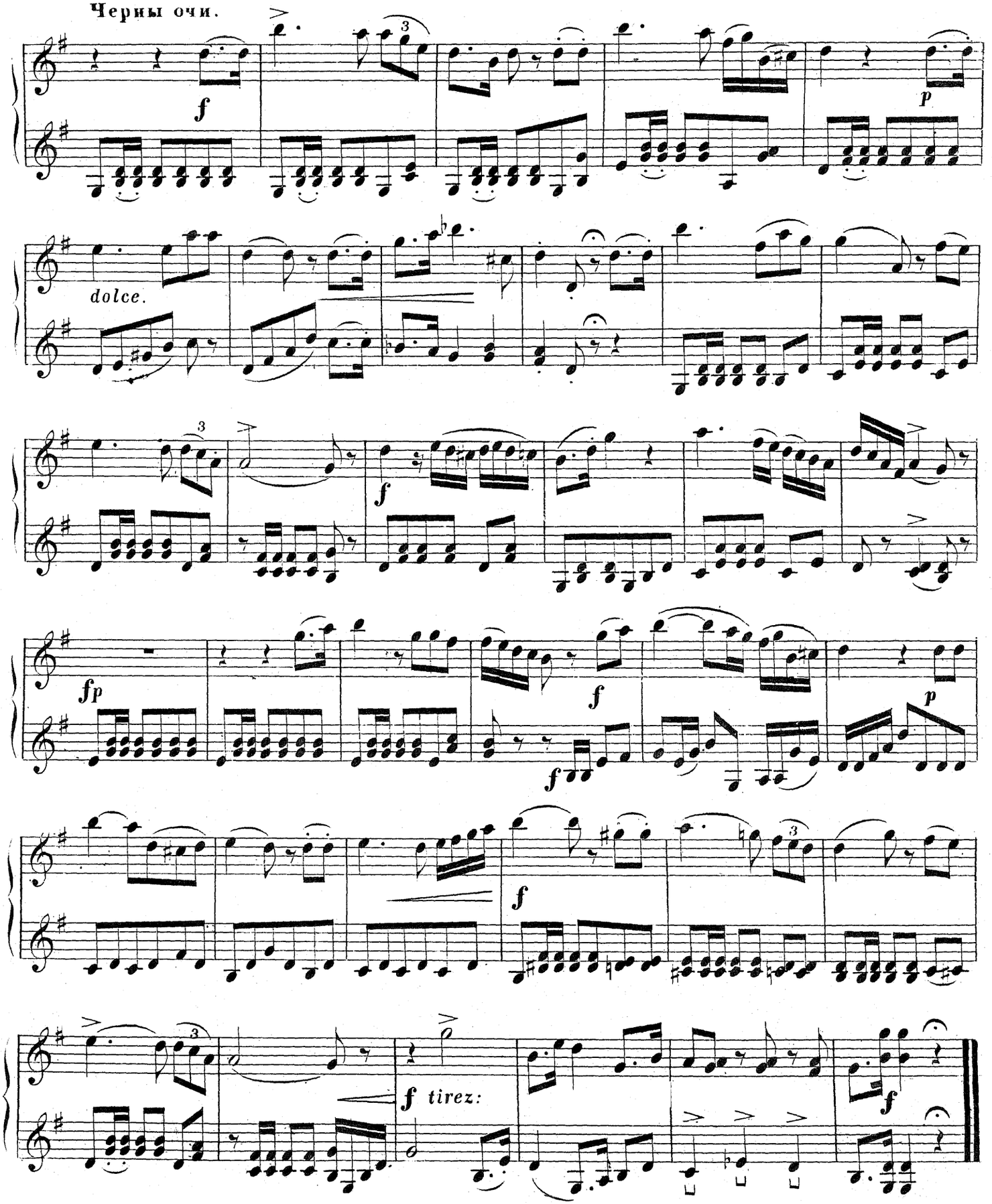
„ЧЕРНЫ ОЧИ“

Варламова.

PRÉLUDE.



Черны очи.



Музыкальная новость у А. Бернарда.

С.-Петербургъ, на Невскомъ проспектѣ, противъ Малой Морской, № 10.

АЛЬБОМЪ САМЫХЪ ЛЮБИМЫХЪ РУССКИХЪ РОМАНСОВЪ:

АЛЯБЬЕВА, БУЛАХОВА, ВАРЛАМОВА, ГР. ВІЕЛЬГОРСКАГО, КН. ВОРОНЦОВОЙ, ГЛИНКИ, ГУРИЛЕВА, ДАРГОМЫЖСКАГО, ДЕРФЕЛЬДТА, ДМИТРІЕВА, ДОНАУРОВА, ДЮБЮКА, КОНТСКАГО, КН. КОЧУБЕЙ, ГР. КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО, ЛАУФЛЕРА, РОМБЕРГА, ТИТОВА, ЯКОВЛЕВА и др., переложенныхъ ДЛЯ ОДНОГО ФОРТЕПІАНО М. БЕРНАРДОМЪ.

10 ТЕТРАДЕЙ, ВЪ КАЖДОЙ ПО 10 ИЗБРАННЫХЪ РОМАНСОВЪ. ЦѢНА ЗА КАЖДУЮ ТЕТРАДЬ 1 РУБ. СЕР.

ДЛЯ ОДНОГО ФОРТЕПІАНО.—POUR PIANO SEUL.

	R.	C.
ALBERTI, Un ballo in maschera. Petite fantaisie		40
ARDITI, L. L'extase. Valse chantée par M-me Lucca		75
ARNOLD. La belle amazone. Morceau caractéristique		60
BEETHOVEN. Six variations sur le duo «Nel cor più non mi sento» Nouvelle édition.		60
BEHR, F. Fête bohémienne. Bluette de salon.		40
— Au son des cloches. Pièce fantastique		60
— Nocturne mélancolique		40
— Chant d'amour. Romance op. 176		40
— Rêverie		40
BENDEL, F. Souvenir d'Ischl. Tyrolienne.		60
— Soirée à la cour. Polka de salon.		75
— Elégie		60
BERNARD, M. O cara memaria. Célèbre mélodie de Carafa paraphrasée.		75
— Valse d'adieu		75
— REMINISCENCE DE RUSSIE. Choix de 36 chansons populaires russes. Выборъ 36 любимыхъ русскихъ пѣсенъ, переложенныхъ для одного фортепіано. Съ краснвымъ заглавнымъ листомъ	1	50
— Polka-mazurka de salon.		75
— ДѢТСКІЙ САДЪ. Картинно-музыкальный альбомъ для фортепіано, въ трехъ отдѣленіяхъ. Отд. I. Дѣтскія игры. Отд. II. Музыкальный вечеръ. Отд. III. Дѣтскій балъ. Съ тремя красивыми картинками	2	50
— «L'ENFANT PIANISTE». СОБРАНІЕ ЛЕГКИХЪ ПЬЕСОКЪ ДЛЯ ДѢТЕЙ, составленныхъ съ цѣлью возбудить въ малюткахъ охоту къ музыкѣ, посвящается добрымъ матерямъ, которыя намѣрены сами учить своихъ дѣтей первымъ началамъ фортепіанной игры. 4-е умноженное изданіе	1	50
— L'ENFANT PIANISTE. Recueil de petites pièces faciles propres à exciter le goût de la musique et dédié aux bonnes mères qui se proposent d'enseigner elles-mêmes à leurs enfants les principes de la musique. 4-e édition augmentée	1	50
BEYER. F. I Montecchi ed i Capuleti. Amusement		40
— Amusement sur Robert le diable		40
— La Straniera. Amusement.		40
— Hymne nationale Grecque.		30
BLUMENTHAL, J. Etude de salon		60
BOHLMANN. Danse cosaque		60
CHOPIN, F. Nocturne op. 15 № 2		50
CRAMER, H. Rondoletto sur le quatuor de l'opéra Martha		60
CHWATAL. Souvenir des Alpes. Mélodie champêtre.		75
DUBUQUE, A. Réminiscences de l'opéra «Гроза» de Kaschperoff	1	15
EGGHARD, J. Ame chérie. Romance sans paroles		60
— Ma bien aimée. Poësie sentimentale		50
— Petit ange. Rêverie-Nocturne		60
— Mon bijou. Morceau de salon		60
FRADEL, Ch. Chanson hongroise		30
FUNKE, J. Ecoutez-moi. Romance sans paroles		30
GANZ. Qui vive! Grand galop op. 12	1	—
GUZMANN. Rosenda. Mazurka de concert		60
HAINE. Le moulin au bois. Pièce imitative		40
HILLER. Ballade.		60
JOURDAN, E. Mélodie célèbre de Fr. Servais transcrite		40
JUNGMANN, A. Prière d'une jeune fille		40
— Chant de nuit		40
— Une belle journée d'été. Mélodie		40
KAPRY, J. Valse op. 18		75
КАЖИНСКІЙ, В. 6 небольшихъ фантазій на любимыя русск. пѣсни: № 1 à 6 по 50, 60 и		75
КАШПЕРОВЪ, В. Н. Гроза. Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ.	4	—
KETTERER. Les folies. Allegro-Galop.		85
KIEL, Fr. Scherzo op. 28.		60
KÖHLER, L. U. L'espérance. Mazurka brillante.		75
— Sur la montagne du Tyrol op. 47.		75
— Chant d'amour. Nocturne op. 54		60
— Souvenir de Schwerin. Mazurka-Impromptu		60
KONTSKI, Ant. de. Выхожу одинъ я на дорогу. Романсъ Е. Шашиной, переложен. для фортепіано		75
KRUG, D. Mazurka élégante. Pièce de salon.		60
— Petite fantaisie sur Alessandro Stradella.		40
KRUG, D. Elisire d'amore. Petite fantaisie		40
— Zampa. Petite fantaisie		40
— Don Juan. Petite fantaisie		40
KUHE, W. La piquante. Valse-impromptu		60
— Fantaisie sur Oberon de C. M. de Weber.		85
KUHE, W. Paraphrase sur un air allemand		
— Belisario. Fantaisie de salon		
— Cujurs animam du Stabat Mater de Rossini, transcrit		
— Fantaisie sur l'enlèvement du sérail de Mozart.		1
LANGE, G. Perles et diamants. Valse brillante		
— La reine de bal. Mazurka de concert op. 16.		
— Souvenir d'amitié. Mélodie.		
LEWY, Ch. Grande polonaise déd. à Sa Majesté Olga Reine des Hellènes		1
LOBRY, Th. Demande et réponse. Petite valse fantastique.		
LÖW, J. Dans la solitude. Rêverie		
MAYER, Ch. 24 préludes. Nouvelle édition. Cah. 1, 2 à		1
MELTZER. Mélodie champêtre. Pièce de salon, op. 81. Nouvelle édition		1
MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. Lieder ohne Worte (Пѣсни безъ словъ) liv. 8.		1
MOZART. Sonate (F dur)		1
ŒSTEN, Th. Valse enfantine op. 256.		
La revue. Divertissement op. 65 № 3		
RICHARDS. Au clair de lune. Sérénade.		
RISCHBIETER, W. Deux feuillets d'album.		
SCHLOESSER, A. Carmagnola. Morceau de salon		
— L'éclair. Mazurka de salon		
SCHUBERT. Momens musicals op. 94:		
— Andantino		
— Allegro moderato		
— Impromptu op. 142 № 2		
SEELING, H. Feuillet d'album		
SIEBMANN, Fr. Feuillet d'album		
SMITH. S. Aux armes. Morceau militaire		
— Chant des oiseaux. Morceau de genre		
SPINDLER, Fr. Une soirée d'été. Morceau élégant		
— Pensée praintanière.		
— Une fleur pour elle		
VOSS, Ch. Thème de Verdi transcrit		
WACHTMANN, Ch. Une fleur pour toi. Mélodie		
— Rose d'hiver Mazurka op. 13		
— L'hirondelle. Valse op. 13		
— Impromptu-styrienne		

ТАНЦЫ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО.—DANSES POUR LE PIANO.

BIRNBAUM, A. Elise-Polka		50
BOSSENBERGER, H. Champagner-Polka		40
BUDIK, F. Nayaden-Quadrille.		60
— Dagmar-Polka		40
— Souvenir-Polka-Mazurka.		40
— Käthchen-Polka.		40
FAHRBACH, Ph. Wiener-Lieder. Walzer.		60
FAUST, Ch. Mia cara. Polka-Mazurka.		30
— Polka des soldats.		40
— Klein und niedlich. Polka		40
GODFREY. D. Hilda. Valse		85
GUNG'L, J. Salut à Munich. Polka		40
HIMMELMANN. N. Quadrille du beau monde		75
JESCHKO. Harlekin-Polka		30
КУХАЧЪ, Ф. Кадриль изъ мелодій южно-славянскихъ оперъ.		75
LADO. Valse de félicitation		50
LAADE, Fr. Au revoir. Polka		60
LEHMANN, W. Triller-Galop		30
ЛОБРИ, Ѳ. Птичка-Полька		50
МАЙЕРЪ, Э. Зыбь и прибой. Вальсъ.	1	—
MICHAELIS, G. Elise-Polka-Mazurka		40
REINHOLDT. A. Reconnaissance. Polka-Mazurka		40
ШУБЕРТЪ. Кадриль изъ любимыхъ мотивовъ оперы «Гроза» В. Н. Кашперова.		75
STRAUSS. Arm in Arm. Polka-Mazurka		40
STRAUSS, J. Pêle-mêle-Polka.		
— Flick et Flock-Quadrille		
— Quadrille chevalerque		
STREBINGER, J. Leontinen-Polka.		
— La Varsovienne. Mazurka		
— Kolibri-Polka.		
— Carnaval-Polka		
SWENSKE, Les châteaux en Espagne. Valse		
WALLERSTEIN, A. La belle de Bruges. Mazurka.		
— Pour prendre congé. Polka-Mazurka		
— Emma-Mazurka.		
ZIEHRER. C. M. Aus dem Wienerleben. Polka		
— Die Rudolfsheimerin. Polka.		

ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ВЪ ЧЕТЫРЕ РУКИ.—POUR PIANO A QUATRE MAINS.

BERNARD, M. ДѢТИ ЗА ФОРТЕПІАНО. Собраніе 25 маленькихъ пьесъ, въ четыре руки. Продолженіе къ L'ENFANT PIANISTE, собранію легкихъ піесокъ для дѣтей	1	50
— LES ENFANTS AU PIANO. Collection de 25 petites pièces à quatre mains. Pour faire suite à L'ENFANT PIANISTE, recueil de petites pièces faciles.	1	50
— AMUSEMENT DES JEUNES PIANISTES. 24 petits morceaux à quatre mains. 4 тетр., каждая	1	—
игры съ тѣми КТО ВОВСЕ НЕ УМѢЕТЪ ИГРАТЬ.		75
— Малороссійскій казачекъ. Фантазія.	1	50
— ТОРЖЕСТВО ВАККА. Лирическая опера-балетъ. Интродукція, танцы сатировъ, шествіе и танцы нимфъ, симфонія флейтицъ, бѣгъ и танцы Вакханокъ. Полная опера	5	—
За пересылку прилаг. за 4 ф.		
HUNKE, J. Petite Ouverture.	1	—
KUHÉ, W. La joyeuse. Morceau de salon.		
MELTZER, S. E. Mélodie champêtre. Pièce de salon.		1
MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. Marche militaire d'Athalie		
— Ruy-Blas. Ouverture.		1
REISSIGER, C. G. Ouverture de l'opéra «die Felsenmühle»		1
SUPPÉ. Ouverture de l'opéra Poète et paysan.		1
ЧЕРЛИЦКІЙ, Н. Рысь Гвардейской Артил-		