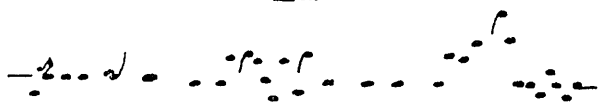


С.И. ГРЕБЕННИКОВЪ

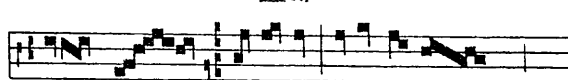


# МЕТРИЧЕСКІЯ НОТЫ.

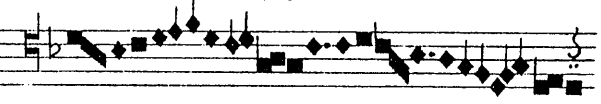
XI ст.



XII ст.



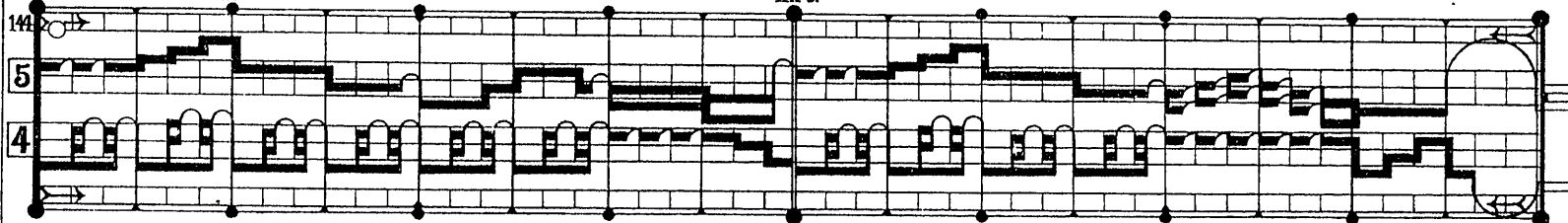
XIV ст.



XIX ст.



XX в.



## РУКОВОДСТВО и САМОУЧИТЕЛЬ

ДЛЯ

# ФОРТЕПИАНО.

НОТНАЯ СИСТЕМА—СОБСТВЕННОСТЬ АВТОРА.

Цѣна 4р. 50к.

С. И. ГРЕБЕННИКОВЪ.

# МЕТРИЧЕСКІЯ НОТЫ.

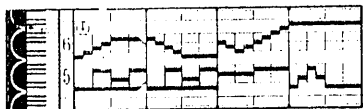
РУКОВОДСТВО и САМОУЧИТЕЛЬ

Д Л Я

# Ф О Р Т Е П І А Н О

по упрощенной метрической нотной системѣ.

Нотная система—собственность автора.



СИМФЕРОПОЛЬ.  
Типографія Таврич. Губернск. Земства.  
1916.

# ВВЕДЕНИЕ.

## I.

Несовершенство существующей нотной системы является слишком известным для того, чтобы нужно было доказывать это. Система эта очень трудная для изучения, далеко неполная для записи музыкальных произведений и крайне неудобопонятная для чтения. Все эти недостатки неустранимы в системѣ, такъ какъ она построена на началахъ, не отвѣчающихъ требованію музыки. Система эта представляетъ собою грубое наслѣдіе неопытной древности: она является продуктомъ одной изъ ошибокъ исторіи, вѣками поощряемыхъ и потому трудно устранимыхъ. Систему эту необходимо совершенно упразднить. Но легко представить, какъ осуществить такую смѣлую мысль, если ознакомиться съ исторіей развитія существующей нотной системы. Не говоря уже о томъ, что ввести въ короткій срокъ во всеобщее употребленіе новую систему, хотя бы самую совершенную, невозможно по техническимъ и матеріальнымъ условіямъ, слѣдуетъ еще имѣть въ виду, что каждая такая попытка вызываетъ сопротивленіе большинства людей, далекихъ всякой инициативы и упорно вѣрующихъ въ непогрѣшимость того, что они наслѣдовали отъ своихъ предковъ. Бороться съ предрасудками, имѣющими давность 10-ти столѣтій,— задача далеко не легкая.

Исторія современныхъ нотъ начинается съ X-го столѣтія, когда невмы, т. е. особые знаки для записи мелодій, служащіе прототипомъ современной нотации, начали вытѣснять существовавшую до тѣхъ поръ греческую систему записыванія нотъ буквами. Сначала невмы записывались безъ линеекъ. Затѣмъ, начиная съ XI столѣтія, для опредѣленія высоты звука невмы стали перечеркиваться одной горизонтальной красной линеечкой; затѣмъ еще другой—желтой. Послѣ этого невмы стали перечеркиваться четырьмя линеечками: желтой, черной, красной и черной. Наконецъ, въ XIV столѣтіи была добавлена пятая нотолинейка. Въ этомъ видѣ нотоносецъ существуетъ и до настоящаго времени.

Что касается формы нотныхъ знаковъ, то и въ этомъ отношеніи современная нотная система отличается отъ старинной лишь болѣе утонченнымъ геометрическимъ видомъ и нѣкоторыми деталями. Невмы XI столѣтія изображались короткими штрихами, къ которымъ добавлялись шейки (вертикальныя черточки). Въ XII столѣтіи, когда началось развитіе мензуральной теоріи, т. е. стариннаго способа точнаго обозначенія длительности звуковъ, невмы приняли видъ черныхъ квадратовъ, которые для опредѣленія длительности дополнялись шейками.

Въ XIV и XV столѣтіяхъ, когда была изобрѣтена пятая нотолинейка, мензуральная система развила изображеніе относительной длительности, выраженной въ различной формѣ нотныхъ знаковъ, которые изображались квадратами и ромбами, черныя и контуромъ, съ шейками и безъ шеекъ. Съ XVI столѣтія ноты стали дѣлиться на такты, и съ этого времени онѣ известны подъ именемъ ритмическихъ. Въ XVII столѣтіи были видоизмѣнены формы знаковъ изъ квадратныхъ и ромбическихъ въ круглыя и овальныя. Въ дальнѣйшемъ, вплоть до нашихъ дней, ритмичныя ноты непрерывно пополняются условными знаками и терминами, которымъ не предвидится конца.

Несмотря, однако, на такое обиліе условностей и терминовъ, ноты эти далеко не даютъ записей въ настолько необходимой полнотѣ. Ученикъ, разбираясь въ нихъ, ни въ какомъ случаѣ безъ помощи учителя не сумѣетъ постигнуть не передаваемыхъ нотами секретовъ легато, портаменто, стакатто, раздѣльной игры, невольныхъ паузъ и проч., не говоря уже о разнообразныхъ „украшеніяхъ“, о „выраженіи“ и т. п. трудностяхъ. А вѣдь во всемъ этомъ онъ долженъ разбираться, главнымъ образомъ, самъ, какъ разбирается онъ, напр., въ математическихъ задачахъ, представляя учителю готовыя рѣшенія.

Существующія ноты читаются съ трудомъ не только учениками, но нерѣдко и образованными музыкантами, такъ какъ нотныя записи по принятой нотной азбуцѣ бываютъ настолько неполными и вмѣстѣ съ тѣмъ сложными, что читать ихъ свободно посредствомъ лишь зрительнаго аппарата, безъ помощи слухового, почти невозможно.

Ноты есть азбука музыки. Какъ и всякая азбука, онѣ должны быть простыми и понятными, точно передающими произведенія и легко читаемыми. Не на ихъ изученіе должны затрачиваться годы музыкальнаго образованія, а на практическія упражненія, т. е. на технику и достиженіе гармоніи.

Къ сожалѣнію, какъ неправильно построенная въ своемъ основаніи, какъ старая и изможденная десятивѣковой давностью, существующая нотная система не можетъ быть обновлена и усовершенствована. Она можетъ лишь дополняться и детализироваться, а къ чему это приведетъ—не трудно предвидѣть. Она архаична въ своемъ существѣ, и ее нельзя сдѣлать современной.

Какъ-то странно, что этой области человѣческой культуры почти не касалась рука человѣка-созидателя, въ то время, когда во всѣхъ остальныхъ областяхъ ея почти не осталось слѣдовъ рутины.

Между тѣмъ система эта признана неудовлетворительной уже давно. Слѣды исторіи показываютъ, что во Франціи, Италіи и Германіи были періодическія попытки замѣнить эту систему другою, болѣе доступною для изученія и болѣе совершенною для записи музыкальных произведеній. Къ сожалѣнію, всѣ эти попытки не были доведены до успѣшнаго окончанія. Объясняется это, можетъ быть, отчасти и тѣмъ, что у музыканта-художника не могло явиться мысли о переустройствѣ системы, заурядному музыканту такая работа была не подъ силу, а люди изобрѣтательные, но не музыканты, стояли въ сторонѣ отъ этой области и ея совершенно не касались.

Когда углубляешься въ эту систему, то не знаешь, въ чемъ больше искать зла: въ ея сложности и трудности или въ ея несовершенствѣ и неудовлетворительности. Мы, люди культуры, смѣемся надъ китайской грамотой и осуждаемъ ее: мы знаемъ болѣе простую азбуку и намъ какъ то странно, что одновременно съ нами живутъ люди, не постигающіе той простоты, которую мы постигли. Но задумываемся ли мы надъ тѣмъ, что мы сами находимся въ такомъ же странномъ положеніи, когда касаемся одной изъ самыхъ серьезныхъ основъ человѣческой культуры — музыки? Наша нотная азбука хуже китайской: китайцы изучаютъ азбуку и безошибочно читаютъ написанное, а мы хотя и изучаемъ нотную азбуку, но не на столько, чтобы читать безошибочно.

Трудно представить себѣ что либо менѣе совершенное и болѣе непонятное, чѣмъ существующія ноты. Даже такіе ученики, которые обладаютъ прекраснымъ слухомъ и отмынными музыкальными способностями, непродолжительно затрачиваютъ годы на изученіе музыкальнаго синтаксиса. И понятно почему.

Въ современной музыкѣ принято 12 звуковыхъ единицъ (октава), и, казалось бы, эти 12 единицъ должны быть приняты за основу при расположеніи нотъ на нотныхъ линияхъ по высотѣ, съ тѣмъ, чтобы родственные имъ звуки другихъ октавъ располагались въ такомъ же соотношеніи, т. е., чтобы всѣ октавы записывались на нотныхъ линияхъ совершенно одинаково. И такимъ образомъ, изученіемъ расположенія нотъ одной октавы, т. е. 12-ти мѣстъ, изучалось бы расположеніе всей нотной клавиатуры. Однако, эта часть фундамента системы — построена далеко не на такихъ простыхъ началахъ. Въмѣсто 12-ти мѣстъ изучать приходится положеніе на 80 мѣстахъ около 100 звуковыхъ единицъ, имѣющихъ до 500 условныхъ обозначеній мѣстоположенія на нотныхъ линияхъ каждаго тона (ключи, діезы, бемоли и бекары — одинарные и двойные).

Длительность музыкальныхъ звуковъ разнообразна до безконечности. Количество нотныхъ знаковъ, выражающихъ длительность, даже при грубомъ дѣленіи по ступенямъ, можетъ быть выражено не менѣе, чѣмъ четырехзначнымъ числомъ. Простое дѣленіе метронома, имѣющаго назначеніе опредѣлить лишь быстроту темпа, имѣетъ 32 дѣленія. А между тѣмъ существующая система, принявъ дѣленіе длительности нотъ по ступенямъ, укладываетъ все это въ 8 нотныхъ и 8 паузныхъ знаковъ, дополнивъ ихъ легатурой, точками длительности и, такъ называемыми, украшениями.

Никакая логика не можетъ согласиться съ ученіемъ о такъ называемой „цѣлой“ нотѣ, хотя бы и относительной длительности. Длина звука опредѣляется временемъ, а между тѣмъ „цѣлая“ нота не имѣетъ опредѣленнаго

времени: она можетъ быть протягиваема и на 5 секундъ времени, и на 4, и на 3, и на 2 и т. д. Слѣдовательно, и половина ноты и четверть и вообще вся нотная нотная менклатура не говоритъ о времени протяженія звука, и требуется всегда напряженное вниманіе, чтобы путемъ разрѣшенія странныхъ комбинацій въ группѣ нотъ различной длины, постигнуть запись. А вѣдь эта „цѣлая“ нота есть вторая основная часть зданія системы, это — цоколь, на которомъ лежитъ все остальное. Естественно, что при такомъ разрѣшеніи понятія о длительности нотъ явилась необходимость ввести въ систему добавочные термины для условнаго измѣненія длительности нотъ 8-ми изображеній. Термины эти дѣлятся на 5 основныхъ и десятки добавочныхъ.

Совершенно сбиваетъ съ толка ученика запутанное изображеніе нотъ и паузъ сложной длительности одновременно въ двухъ ключахъ (на двухъ нотныхъ линияхъ).

Невѣроятныхъ усилій стоитъ ученику первоначальное чтеніе нотъ съ цѣлымъ рядомъ діезовъ, бемолей и бекаровъ, напр., въ гаммахъ. Если не обращаться къ помощи слуховой памяти, а остаться только при зрительной, то никакой художникъ-музыкантъ, будь онъ виртуозомъ своего искусства, не могъ бы бѣгло читать такихъ записей, такъ какъ для этого нужно было бы родиться феноменомъ, а не виртуозомъ. Не мудрено, что нѣкоторые незаурядные музыканты, не обладающіе особенной зрительной памятью, плохо читаютъ ноты незнакомой музыки.

## II.

Предлагаемая метрическая система исчерпывающе разрѣшаетъ два основныхъ начала нотной азбуки: о длительности нотъ и о расположеніи ихъ по высотѣ.

Основой для расположенія нотъ по высотѣ принята октава въ той послѣдовательности тоновъ, въ какой они расположены на клавиатурѣ фортепіано; а для длительности принято *метрическое* дѣленіе. Ученіе о „цѣлой“ нотѣ замѣняется ученіемъ о величинѣ такта и отдѣловъ: дѣленіе такта на составныя части разрѣшаетъ вопросъ о легчайшемъ чтеніи нотъ разнообразной длительности не условной, а дѣйствительной величины. Музыкальныя произведенія записываются по этой системѣ съ исчерпывающей полнотой, недоступной существующей системѣ и исключаютъ потребность въ условныхъ терминахъ темпа, со всѣми его измѣненіями въ текстѣ, и въ добавочныхъ знакахъ такъ называемыхъ „украшеній“.

Метрическое дѣленіе разрѣшаетъ также вопросъ о паузахъ и слитности, и превращаетъ въ реальное изображеніе весьма туманныя опредѣленія легато, портаменто и стакатто. Предусматриваются въ записяхъ грамматическіе акценты каждаго такта. Значительно облегчена терминологія forte и piano, crescendo и decrescendo. Введены знаки переноса. Всѣ знаки и термины, безъ которыхъ не можетъ обойтись существующая система, въ видѣ группировочныхъ линій, легатуръ, форшлаговъ, нахшлаговъ, допелльшлаговъ, морденто, камбиато, акциатуръ, арпеджіо, триллеровъ, триолей, секстолей, синкопъ, ферматъ и пр. и пр., — все это поглащается простымъ метрическимъ изображеніемъ нотъ. Вообще, нѣтъ такой детали, которая не разрѣшалась бы метрическими нотами. Но главное ихъ преимущество это — рельефность, выразительность и необыкновенная легкость для чтенія.

При изученіи вопроса о способѣ изображенія нотъ по принципу метрическаго дѣленія невольно создаются въ высшей степени заманчивыя перспективы. Всякая игра,

какой бы она случайной не была, можетъ быть записана съ абсолютной точностью, поражающей своей простотой и легко читаемой, открывающей такіе секреты техническаго исполненія, которыми владѣли и владѣютъ очень немногіе и которыхъ постигнуть не могутъ многіе. Нотныя записи могутъ заполняться не рукой композитора, а руками исполнителя и не на бумагѣ перомъ, а на клавишахъ пальцами; а его помощникъ—электрическій токъ или просто заводной механическій аппаратъ—переведетъ игру съ точностью автомата на бумагу. Граверъ, которому будетъ передана такая механическая записъ, вооруженный лупой, циркулемъ и масштабомъ и слѣдующій указаніямъ инструкціи, переложитъ ее во всѣхъ деталяхъ на литографскій камень. И тогда откроется путь къ постиженію чарующихъ секретовъ музыкальной техники.

Настоящее же руководство, имѣя скромною цѣлью дать возможность учащимся быстро и легко усвоить нотную грамоту по упрощенной метрической системѣ, не даетъ въ текстѣ въ полномъ объемѣ всѣхъ мельчайшихъ деталей, которыя предусматриваются метрическою нотною системою. Всѣ упражненія и пьесы переложены изъ существующихъ нотныхъ записей съ такой лишь детализаціей, которая хотя и отсутствуетъ въ учебникахъ старой школы, но необходима для первоначальнаго изученія музыки.

Ноты эти примѣнимы не только для клавиатурныхъ, но и для струнныхъ, духовыхъ, ударныхъ и другихъ инструментовъ, а также для пѣнія, при чемъ всѣ особенности въ исполненіи каждаго инструмента рельефно передаются метрическимъ изображеніемъ нотъ.

С. И. Гребенниковъ.

## ОБЩІЯ ПРАВИЛА.

### Происхожденіе звука.

1. Для возникновенія звука необходимо, чтобы тѣло, производящее звукъ, было приведено въ колебательное движеніе.

2. Звуки характеризуются высотой, силою и оттѣнкомъ. Самымъ низшимъ звукамъ соотвѣтствуютъ числа колебаній отъ 10 до 28 въ секунду, а самымъ высокимъ—отъ 30000 до 40000.

### Музыкальные звуки.

3. Въ современной музыкѣ принято 12 звуковыхъ единицъ, но число ихъ оттѣнковъ неизмѣримо велико. Каждое фортепіано содержитъ около 100 различной высоты звуковъ, которые представляютъ собою все тѣ же 12 основныхъ звуковъ въ повышенныхъ и пониженныхъ тонахъ. Одно и то же фортепіано при разной настройкѣ можетъ дать безчисленное количество музыкальных звуковъ.

4. Звуки на фортепіано производятся приведеніемъ въ колебаніе струнъ, натянутыхъ внутри инструмента по три для каждаго тона.

5. Струны бываютъ различной длины и толщины. Чѣмъ длиннѣе струны, тѣмъ колебаніе ихъ медленнѣе и, слѣдовательно, производимые ими звуки ниже. Струны одинаковой длины, натянутые не въ одинаковой степени, производятъ различные звуки: туго натянутая струна даетъ больше колебаній, чѣмъ такая же струна, натянутая слабѣе, слѣдовательно, и звуки ея болѣе высокіе. Соотвѣтствующая настройка, т. е. натягиваніе струнъ, приводитъ къ нужной согласованности числа колебаній струнъ и такимъ путемъ достигается та гармоничная послѣдовательность расположенія звуковъ, которая принята въ современной музыкѣ.

6. Чтобы произвести звукъ на фортепіано, нужно ударить пальцемъ клавишъ, который, посредствомъ особыхъ рычажковъ весьма сложной конструкціи, передаетъ ударъ на струны деревяннымъ молоточкомъ, обтянутымъ для смягченія звука войлокомъ, и этимъ ударомъ приводитъ ихъ въ колебаніе.

### Т о н ы .

7. Всякій опредѣленный музыкальный звукъ называется тономъ.

### Интервалъ.

8. Разстояніе между двумя тонами, различными по высотѣ, называется интерваломъ.

### О к т а в а .

9. Интервалъ между двумя одинаковыми тонами различной высоты, изъ которыхъ одинъ обладаетъ числомъ колебаній въ два раза большимъ, нежели другой, называется октавой.

10. Каждая октава, согласно современному дѣленію, заключаетъ въ себѣ полное число основныхъ музыкальных звуковъ, т. е. 12 тоновъ, которые по числу колебаній расположены въ строгомъ соотношеніи одинъ къ другому.

11. Фортепіано содержитъ 8 октавъ 6 полныхъ и 2 неполныхъ.

### Клавиатура фортепіано.

12. Такъ какъ фортепіано содержитъ около 100 тоновъ, то расположеніе клавишей въ одинъ рядъ затруднило бы игру и осложнило бы инструментъ, въ которомъ надо было бы увеличить длину клавиатуры почти вдвое. Поэтому наиболѣе цѣлесообразнымъ признано было расположить клавиши въ два ряда.

13. Для перваго ряда съ бѣлыми клавишами взята за основаніе наиболѣе употребительная гамма <sup>1)</sup> *до-мажоръ*, построенная на гармоничномъ расположеніи 7 тоновъ октавы въ слѣдующемъ порядкѣ, если исходить изъ названій тоновъ номерами по порядку ихъ послѣдовательности: 1, 3, 5, 6, 8, 10 и 12.

14. Остальные 5 тоновъ: 2, 4, 7, 9 и 11, не принадлежащіе указанной гаммѣ и поэтому признанные второстепенными, составили второй рядъ клавиатуры изъ черныхъ клавишей.

15. Такое расположеніе тоновъ на клавиатурѣ не нарушаетъ хроматическаго, т. е. послѣдовательнаго расположенія 12 тоновъ октавы (§ 10), такъ какъ каждый тонъ второго ряда клавиатуры находится между двумя сосѣдними тонами перваго ряда.

<sup>1)</sup> Послѣдовательный рядъ звуковъ, находящихся въ опредѣленномъ и не измѣняющемся отношеніи другъ къ другу.

## Т о н и к а .

16. Первый тонъ каждой октавы называется тоникой.

### Номенклатура тоновъ.

17. Основные 7 тоновъ октавы, составляющіе діатоническую гамму до-мажоръ, извѣстны подъ названіемъ, по порядку своего расположенія на бѣлыхъ клавишахъ: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* (см. рис.).

18. Второстепенные 5 тоновъ, которые неправильно называются полутонами, имѣютъ слѣдующія названія по порядку своего расположенія на черныхъ клавишахъ: *до-ре, ре-ми, фа-соль, соль-ля, ля си*.

19. Каждая такая группа тоновъ составляетъ октаву, которая заключаетъ въ себѣ интервалъ между тоникой *до* и ея повтореніемъ.

20. Изученіе нотъ по названію не составляетъ необходимости: стоитъ только обратить вниманіе на ихъ мѣстоположеніе, согласно § 28, на нотоносцахъ и этимъ все исчерпывается, такъ какъ свободное чтеніе нотъ достигается не знаніемъ ихъ названія, а изученіемъ ихъ расположенія по высотѣ тоновъ.

## Н о т ы .

21. Для того, чтобы музыкальныя произведенія можно было воспроизводить не по слуховой памяти, а посредствомъ чтенія, пьесы записываются на бумагу особыми знаками, которые называются нотами.

### Нотоносецъ.

22. Для упрощенія записи нотъ по высотѣ, а также для свободного ихъ чтенія, бумага разграфливается горизонтальными линейками, по три на каждую октаву. Эти три линейки называются нотоносцемъ.

23. Для каждой октавы, входящей въ пьесу, пишется отдѣльный нотоносецъ, впереди котораго ставится № октавы по порядку ея расположенія на клавиатурѣ (см. рис.).

24. Группа нотоносцевъ съ записями нотъ называется нотною системою.

### Расположеніе нотъ на нотоносцахъ.

25. Расположеніе нотъ каждой октавы на нотоносцѣ въ точности соотвѣтствуетъ расположенію клавишей на фортепіано.

26. Берется рисунокъ всѣхъ клавишей октавы, бѣлыхъ и черныхъ, и проводится по рисунку по направленію длины клавишей три параллельныхъ линіи на одинаковомъ разстояніи одна отъ другой. Средняя линія проводится по серединѣ рисунка, т. е. черезъ средній бѣлый клавишъ *фа*; нижняя, т. е. первая линейка, проводится на два бѣлыхъ клавиша ниже средняго по клавишу *ре*, и третья — верхняя линейка — на два бѣлыхъ клавиша выше средняго, т. е. по клавишу *ля* (см. рис.).

27. Если внимательно присмотрѣться къ чертежу, сдѣланному согласно указанію предыдущаго §, то мѣсто положенія каждой ноты на нотоносцѣ будетъ наглядно опредѣлено согласно этому рисунку: три параллельныхъ линіи составляютъ нотоносецъ, а расположенные на линіяхъ и между линіями клавиши представляютъ группу нотныхъ знаковъ октавы (см. § 28).

28. Нотные знаки пишутся въ формѣ уменьшенныхъ клавишей: ноты бѣлыхъ клавишей пишутся приблизи-

тельно вдвое толще нотъ черныхъ клавишей, отвѣчая по формѣ внѣшнему виду клавишей.

29. На всѣхъ нотоносцахъ ноты каждой октавы располагаются совершенно одинаково, а потому изученіемъ расположенія на нотоносцѣ нотъ одной октавы изучается вся нотоклавиатура (см. рис. 2).

### Длительность или протяженіе нотъ.

30. Длительность звука опредѣляется временемъ, а длительность времени въ нотномъ изображеніи опредѣляется длиной нотнаго знака по принципу метрическаго дѣленія.

31. Для секунды времени принята постоянная длина нотнаго знака въ 10 миллиметровъ.

### Составныя части музыкальныхъ записей.

32. Музыкальныя произведенія по способу выраженія дѣлятся на періоды, предложенія, отдѣлы, такты и ритмы.

33. Двухдольные такты состоятъ изъ 4 частей, т. е. ритмовъ и трехдольные — изъ 3 ритмовъ.

34. Отдѣлъ состоитъ изъ двухъ тактовъ (рѣже изъ 3) (см. упр. №№ 128 143).

35. Предложеніе состоитъ изъ двухъ отдѣловъ.

36. Періодъ состоитъ изъ двухъ предложеній.

### Тактодѣлители.

37. Выше и ниже нотной системы, т. е. группы нотоносцевъ каждой строки, ставятся тактодѣлители.

38. Каждый тактодѣлитель представляетъ собою видоизмѣненный нотоносецъ, у котораго, для нагляднаго заключенія системы, третья нотолинейка проводится отъ второй на очень близкомъ разстояніи (приблизительно 1 мм.).

39. Главное назначеніе тактодѣлителя — наглядно показывать дѣленіе пьесы на такты и ритмы. Но вмѣстѣ съ тѣмъ каждый тактодѣлитель продолжаетъ систему, представляя собою половину крайняго нотоносца.

40. Если въ данную пьесу какая либо изъ крайнихъ ея октавъ входитъ не полностью, а частью ближайшихъ нотъ менѣе половины, то для такой октавы обыкновенно не пишется отдѣльный нотоносецъ, а ноты записываются на нотоносцѣ-тактодѣлитель на общемъ основаніи.

### Т а к т ы .

41. Для большей рельефности музыкальныхъ записей, а также для болѣе легкаго ихъ чтенія, записи эти дѣлятся на такты вертикальными линіями, которыя проводятся отъ одного тактодѣлителя до другого черезъ всѣ нотоносцы. Линіи эти называются тактовыми чертами.

### З а т а к т ы .

42. Иногда пьеса начинается не полнымъ тактомъ, а какою либо его частью. Такой неполный тактъ называется затактомъ.

### Р и т м ы .

43. Раздѣленіе такта на части, отвѣчающія ритмичному построенію пьесы, еще болѣе облегчаетъ чтеніе нотъ, такъ какъ записи по этому дѣленію читаются безъ какихъ либо затрудненій, отвѣчая аккомпанирующему удару метронома, или стуку ноги, или хотя бы общепринятому счету: разъ, два, три и т. д.

44. Такты дѣлятся на ритмы также вертикальными чертами, но эти черты, въ отличіе отъ тактовыхъ, проводятся съ перерывами между нотосоццами, обязательно проходя по тактодѣлителямъ. Называются онѣ ритмичными чертами.

45. Въ большинствѣ случаевъ, въ зависимости отъ темпа и величины нотъ, каждый ритмъ раздѣляется на двѣ части добавочными укороченными вертикальными линиями на нотосоццахъ, не касаясь тактодѣлителей.

46. Такимъ образомъ, самой малой частью пьесы на тактодѣлителяхъ будетъ ритмъ, а на нотосоццахъ могутъ быть и болѣе мелкія части.

#### Масштабъ времени.

47. Нотные знаки, а также такты и ритмы и вообще вся пьеса протягивается въ длину на такое разстояніе, которое отвѣчаетъ дѣйствительному времени по принятому въ § 31 метрическому дѣленію.

48. Для нагляднаго представленія о быстротѣ темпа, т. е. о длительности каждаго такта во времени, въ началѣ каждой пьесы, начиная съ № 120, рядомъ съ первымъ тактомъ ставится постоянный масштабъ.

49. Для масштаба принята наиболѣе понятная мѣра времени, равная въ каждой части масштаба нормальному удару пульса мужчины, или обычному шагу, или раздѣльному ритмичному счету: разъ! два! три! четыре!, т. е. 68-ми ударамъ въ минуту.

50. Масштабъ пишется въ одинъ тактъ, который состоитъ изъ столькохъ ритмовъ, сколько ихъ имѣется въ тактѣ пьесы. Поэтому, въ зависимости отъ количества ритмовъ, масштабъ можетъ быть въ общей своей величинѣ короче или длиннѣе, но ритмы, т. е. части его, остаются неизмѣняемыми и всегда равны каждая  $\frac{1}{68}$  минуты или 11,3 миллиметра. Исходя изъ этого масштаба, легко наглядно опредѣлять быстроту темпа.

#### П а у з ы .

51. Паузами называются тѣ части пьесы, въ продолженіе которыхъ игра пріостанавливается.

52. Незаполненные части нотосоццевъ представляютъ собою паузы.

53. Паузы бываютъ разнообразной длительности до самыхъ кратчайшихъ, трудно улавливаемыхъ слухомъ, но все же имѣющихъ большое значеніе въ пьесѣ, такъ какъ правильной выдержкой ихъ достигается требуемая точность и выразительность игры.

54. Такъ какъ длительность отдѣльныхъ нотъ, а также тактовъ и вообще всей пьесы опредѣляется установленной длиной записей по принципу метрическаго дѣленія, то и паузы въ своей длительности подчиняются этому правилу и читаются согласно дѣленію тактовъ и ритмовъ.

#### Акценты грамматическія въ тактахъ.

55. Правильная и выразительная игра достигается раздѣленіемъ каждаго такта музыки, соотвѣтственно его ритмичнымъ частямъ, на тоны болѣе сильные (сильные моменты такта) и на тоны сравнительно слабые (слабые моменты такта).

56. Усиленіе тона называется акцентомъ.

57. Вообще акценты падаютъ на первый ритмъ такта (за рѣдкимъ исключеніемъ), но если акценты падаютъ на нѣсколько ритмовъ такта, то первый акцентъ всегда долженъ быть выраженъ сильнѣе послѣдующихъ.

58. Акцентируемая части такта выдѣляются на тактодѣлителяхъ шипообразными знаками удареній.

59. Знаки грамматическаго акцента устанавливаются на соотвѣтствующихъ тактовыхъ и ритмичныхъ чертахъ между двумя крайними параллельными линиями тактодѣлителей.

60. Нота, которую слѣдуетъ акцентировать, т. е. ритмично выдѣлять по силѣ и способу удара отъ сосѣднихъ нотъ, слѣдуетъ за тактовой или ритмичной чертой, отмѣченной знакомъ акцента.

#### Перенесеніе грамматическаго акцента.

61. Если нота, поставленная на слабомъ моментѣ такта, своимъ протяженіемъ захватываетъ и сильный моментъ такта, то акцентъ переносится на начало такой ноты.

#### Акценты грамматичные въ ритмахъ.

62. Точно такимъ же правиламъ акцентировки, какія существуютъ для тактовъ, подчиняются и ритмы, т. е. каждая отдѣльная часть такта, если она состоитъ не изъ одной, а изъ нѣсколькихъ нотъ; только эта акцентировка производится въ гораздо меньшихъ отгѣнкахъ.

63. Первая нота ритма выражается сильнѣе, а послѣдняя слабѣе, но лишь настолько, чтобы при переходѣ къ слѣдующему ритму замѣтно было для слуха ихъ ритмичное раздѣленіе, какъ бы нѣкоторая остановка.

64. Грамматическіе акценты въ ритмахъ особыми знаками не отмѣчаются, такъ какъ таковыя выдѣляются ритмичными чертами.

#### Акценты вводные (ударенія).

65. Кромѣ грамматическихъ акцентовъ, ритмично повторяющихся, бываютъ еще акценты вводные, когда требуется выдѣлить какую либо ноту или аккордъ посредствомъ особаго ударенія, внѣ правилъ грамматической акцентировки.

66. Такіе акценты отмѣчаются знаками удареній трехъ степеней, которые ставятся противъ ударяемой ноты.

67. Вводный акцентъ всегда сильнѣе грамматическаго, при чемъ акцентъ 2-й степени сильнѣе акцента 1-й степени, а акцентъ 3-й степени сильнѣе акцента 2-й степени.

#### Нотоводная черта.

68. Каждая нота или аккордъ (группа нотъ, ударяемыхъ одновременно) соединяются со слѣдующими нотами вертикальной нотоводной чертой, которая бываетъ толще соотвѣтствующей тактовой или ритмичной черты.

69. Ноты, играемая правой рукой, соединяются нотоводной чертой отдѣльно отъ нотъ, играемыхъ лѣвой рукой.

70. Въ тѣхъ случаяхъ, когда въ игрѣ одна рука должна перейти за другую, соотвѣтственно чему расположены и ноты на нотосоццахъ, нотоводная черта изъ вертикальной дѣлается зигзагоподобной въ формѣ буквы S.

71. Черезъ паузные мѣста нотоводная черта проходитъ въ видѣ дуги.

72. Голосоводная часть системы наглядно выдѣляется отъ аккомпанирующей (§ 69) двумя нотоводными чертами, не прерывающимися во всю строку.

### Послѣдовательный ударъ клавишей.

73. Если ноты соединены нотоводной чертой нормальной толщины (§ 68), то ударъ клавишей производится въ строгой послѣдовательности, т. е. такимъ образомъ, чтобы звуки слѣдовали одинъ за другимъ безъ малѣйшаго перерыва, но и не сливаясь во едино.

### Раздѣльный ударъ клавишей.

74. Если ноты должны игратья раздѣльно, т. е. съ незначительными перерывами, то онѣ соединяются двойной нотоводной чертой, при чемъ промежутокъ между двумя линиями говоритъ о паузѣ (§ 52).

75. Чѣмъ больше будетъ промежутокъ между двойной нотоводной чертой, тѣмъ большая будетъ и пауза, согласно метрическому дѣленію.

### Слитный ударъ клавишей.

76. Если ноты должны игратья слитно, т. е. когда по условіямъ игры требуется, чтобы сосѣдніе звуки сливались во-едино, нотоводная вертикальная черта утолщается, что указываетъ, до какого мѣста по метрическому дѣленію должна протянуться играемая нота и на какомъ мѣстѣ ея протяженія долженъ быть ударенъ клавишъ слѣдующей ноты.

77. Степень слитности звуковъ опредѣляется толщиной нотоводной черты, согласно принятому метрическому дѣленію.

### Отрывистый ударъ клавишей.

78. Если ноты нужно играть отрывисто, то онѣ пишутся короткими знаками, за которыми слѣдуютъ паузы.

79. Надъ рѣзко обрывающимися нотами ставятся тупые знаки ударенія.

80. Степень отрывистости опредѣляется длиной обрываемой ноты и слѣдующей за ней паузы, согласно метрическому дѣленію, а также знакомъ отрывистости.

### Плавное окончаніе звуковъ.

81. Если ноты нужно играть съ плавнымъ окончаніемъ, то каждая такая нота оканчивается не вертикальнымъ сѣченіемъ, а косымъ, или овальнымъ, сводящимъ ноту „на-нѣтъ“.

82. Обыкновенно за такими нотами слѣдуютъ небольшія паузы, но надъ такими паузами нотоводная черта не ставится въ видѣ дуги, а пишется продолженіемъ сѣченія ноты, соединяясь съ вертикальной нотоводной чертой слѣдующей ноты подъ соответствующимъ угломъ.

83. Степень плавности опредѣляется величиной паузы и угломъ сѣченія нотнаго знака.

### Терминологія силы звука.

84. Показателемъ силы игры служитъ символическій кругъ. Замкнутый кругъ показываетъ нормальную силу игры. Кругъ, открытый въ сторону нотъ и обнаруживающій символически скрытую въ немъ силу удара въ видѣ знаковъ ударенія, говоритъ о томъ, что ударъ кла-

вишей долженъ быть усиленъ соответственно числу ударныхъ знаковъ. Кругъ, открытый въ обратную отъ нотъ сторону, говоритъ о томъ, что сила звука должна быть ослаблена, такъ какъ скрывавшаяся въ кругу сила удара уходитъ отъ нотъ, въ степени, отвѣчающей количеству ударныхъ знаковъ, изображенныхъ контуромъ (см. стр. 10).

85. Въ началѣ каждой пьесы стоитъ терминъ, показывающій, съ какой силой надо начать игру.

86. До слѣдующаго термина, если таковой встрѣтится въ пьесѣ; сила игры не должна измѣняться. Слѣдующій терминъ будетъ показывать, въ какой силѣ игры нужно перейти къ слѣдующей части и т. д.

87. Такимъ образомъ, всѣ ноты, надъ которыми не имѣется никакого знака, слѣдуетъ играть съ такой силой, которая показана соответствующимъ, впереди стоящимъ терминомъ.

*Примѣчаніе.* Знаки акцентировки всѣхъ видовъ обязательны лишь для тѣхъ нотъ, надъ которыми они стоятъ, а слѣдующія ноты играютя, согласно § 87, по показателю степени силы игры, впереди стоящему.

### Постепенное усиленіе и утиханіе звуковъ.

88. Если рядъ тоновъ слѣдуетъ постепенно усилить, то противъ соответствующей ноты ставится знакъ усиленія  $<$ .

89. Всѣ ноты, стоящія за знакомъ усиленія, слѣдуетъ играть съ постепеннымъ усиленіемъ вплоть до стоящаго впереди термина, который опредѣляетъ максимумъ усиленія игры. Если за этимъ терминомъ не стоитъ никакихъ знаковъ, то слѣдующія ноты нужно играть согласно указанію § 87.

90. Если требуется, чтобы въ группѣ тоновъ было сдѣлано постепенное утиханіе, то ставится знакъ утиханія  $>$ .

91. Всѣ ноты, стоящія за знакомъ утиханія, слѣдуетъ играть съ постепеннымъ утиханіемъ до указываемаго каждый разъ минимума.

### Знаки повторенія.

92. Если проигранную часть пьесы требуется повторить, то въ концѣ этой части, отдѣленной отъ слѣдующей двумя тактовыми чертами, ставятся знаки повторенія въ видѣ стрѣлокъ, обращенныхъ назадъ, т. е. въ сторону проиграннаго.

93. Мѣсто, откуда должно начаться повтореніе, обозначается стрѣлками, обращенными впередъ.

### Знаки переноса.

94. Для того, чтобы при переносѣ нотъ съ одной строки на другую облегчить ориентировку въ нотахъ слѣдующей строки или страницы, въ концѣ каждой строки за тактовой чертой ставится на соответствующей высотѣ знакъ переноса въ видѣ первой слѣдующей ноты, обозначаемаго контуромъ.

*Примѣчаніе.* Всѣ правила слитности, раздѣльности, плавности и отрывистости соблюдаются и передъ знаками переноса на общемъ основаніи.



## Общія указанія.

95. Играющій долженъ садиться за фортепіано посрединѣ клавиатуры, устанавливая сидѣнье на такой высотѣ и на такомъ разстояніи отъ фортепіано, чтобы при игрѣ руки ниже локтей были въ горизонтальномъ положеніи, а выше локтей — въ вертикальномъ.

96. Корпусъ не долженъ быть согнутымъ. Ноги слѣдуетъ ставить такъ, чтобы каблуки соединялись, а колѣни отстояли одно отъ другого на 4—5 дюймовъ.

97. Руки должны быть отдѣлены отъ туловища не болѣе, какъ на одинъ дюймъ, при чемъ локти не должны уклоняться въ стороны даже и тогда, когда руками приходится играть далеко одна отъ другой.

98. Кисти рукъ должны имѣть небольшой наклонъ въ сторону клавишей, отъ которыхъ пальцы должны находиться на разстояніи одного дюйма.

99. При ударѣ по клавишамъ пальцы не должны выпрямляться, а въ полусогнутомъ положеніи должны падать на клавиши, изгибаясь, главнымъ образомъ, на третьемъ суставѣ.

100. Ногти ни въ какомъ случаѣ не должны прикасаться къ клавишамъ.

101. Движеніе пальцевъ должно быть равномернымъ и точнымъ; ударъ по клавишамъ вообще не долженъ быть очень сильнымъ, если этого не требуютъ показатели, но для того, чтобы получались ровные и чистые звуки, пальцы должны быстро и отвѣсно ударять по клавишамъ и такъ же быстро сниматься.

102. Если одинъ клавишъ надобно ударить нѣсколько разъ однимъ и тѣмъ же пальцемъ, то въ тотъ моментъ, когда палецъ отнимается отъ клавиша, слѣдуетъ поднимать всю руку.

103. Въ продолженіи паузы рука должна быть поднята.

104. Если ноты нужно играть отрывисто, то руку слѣдуетъ отнимать съ такой быстротой, чтобы пальцы отскакивали отъ клавишей.

105. Плавное окончаніе нотъ выражается въ томъ, что пальцы отъ клавишей отнимаются не быстро, а постепенно и звукамъ придается не отрывистое, а постепенное утиханіе. Изображеніе такого окончанія на нотахъ само подсказываетъ технику его исполненія

## Правила упражненій.

106. Прежде всего слѣдуетъ усвоить расположеніе нотъ на нотоносцахъ согласно § 27 и чертежу клавиатуры.

107. Затѣмъ нужно хорошо ознакомиться съ понятіемъ объ относительной величинѣ такта и ритма, не заываясь на первыхъ порахъ цѣлью точно отчислять время въ игрѣ согласно метрическому дѣленію.

108. Послѣ этого можно начать упражненія съ № 1, усваивая предварительно тѣ §§, на когорые имѣется ссылка при упражненіяхъ.

109. Каждое упражненіе пужно сначала выучить одной правой рукой, затѣмъ одной лѣвой и только послѣ этого слѣдуетъ приступить къ игрѣ обѣими руками.

110. Тѣ упражненія, которыя для сокращенія мѣста написаны для одной руки, также слѣдуетъ разучивать согласно указанію § 109, при чемъ лѣвая рука должна играть на октаву ниже.

111. Надъ нотами ставятся небольшія цифры, показывающія, какимъ пальцемъ надо ударить клавишъ данной ноты. Въ упражненіяхъ для одной руки цифры выше нотъ указываютъ пальцы правой руки, а ниже нотъ — пальцы лѣвой руки.

112. Для того, чтобы приучить себя къ ритмичному дѣленію такта, слѣдуетъ отсчитывать ритмы словами: разъ, два; три, четыре! при чемъ счетъ долженъ рав-

няться числу ритмовъ въ тактѣ, согласно показанію тактодѣлителей.

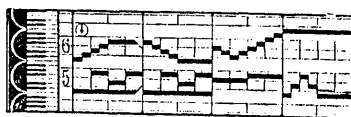
*Примѣчаніе.* При быстромъ темпѣ счетъ сокращается, и такты отсчитываются только въ акцентуемыхъ частяхъ.

113. Въ первыхъ упражненіяхъ счетъ ритмовъ показанъ цифрами при тактодѣлителяхъ. Показаніями этими можно руководиться и въ дальнѣйшемъ, гдѣ цифръ не будетъ.

114. Каждое упражненіе и пьесу пужно играть первоначально медленно и непремѣнно съ силой, обращая вниманіе на расположеніе пальцевъ, а также на раздѣльность, слитность, плавность и отрывистость согласно ихъ изображенію. Постепенно нужно доходить до темпа, отвѣчающаго метрическому дѣленію. Когда же будетъ достигнута игра въ обозначенномъ темпѣ совершенно безъ ошибокъ, тогда можно обратиться къ исполненію отгѣнковъ и грамматической акцентировки.

115. Чтобы быть увѣреннымъ въ безошибочномъ опредѣленіи темпа согласно метрическому дѣленію, слѣдуетъ иногда прибѣгать къ помощи метронома, который именно для этой цѣли и существуетъ.

116. Для пользованія метрономомъ впереди каждой пьесы стоитъ цифра, показывающая число ударовъ метронома въ минуту, т. е. дѣленіе, на которое слѣдуетъ установить метрономъ, чтобы онъ отвѣчалъ темпу.



# НОТОКЛАВІАТУРА.

Рис. 1.  
(§26)

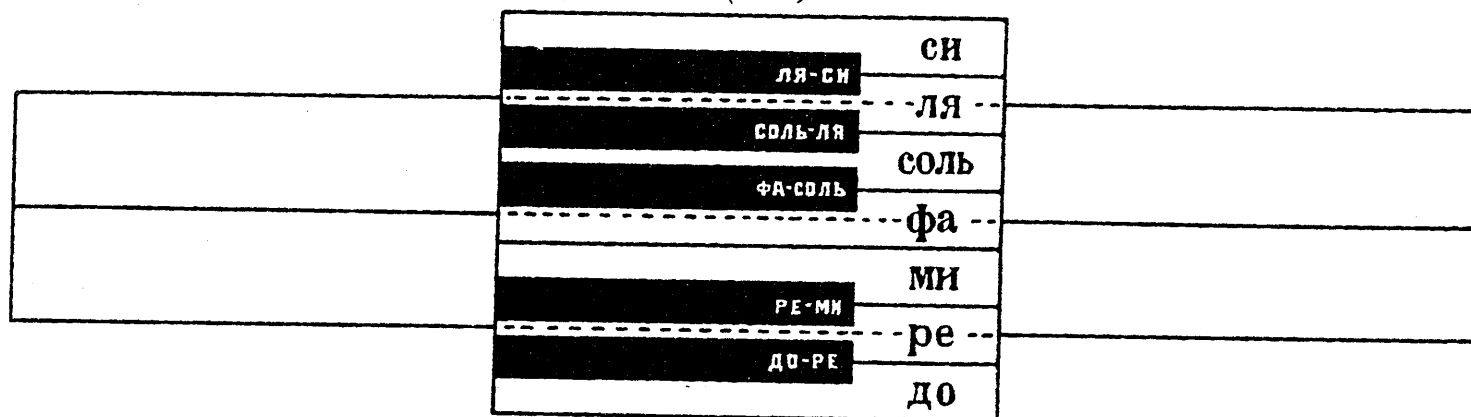
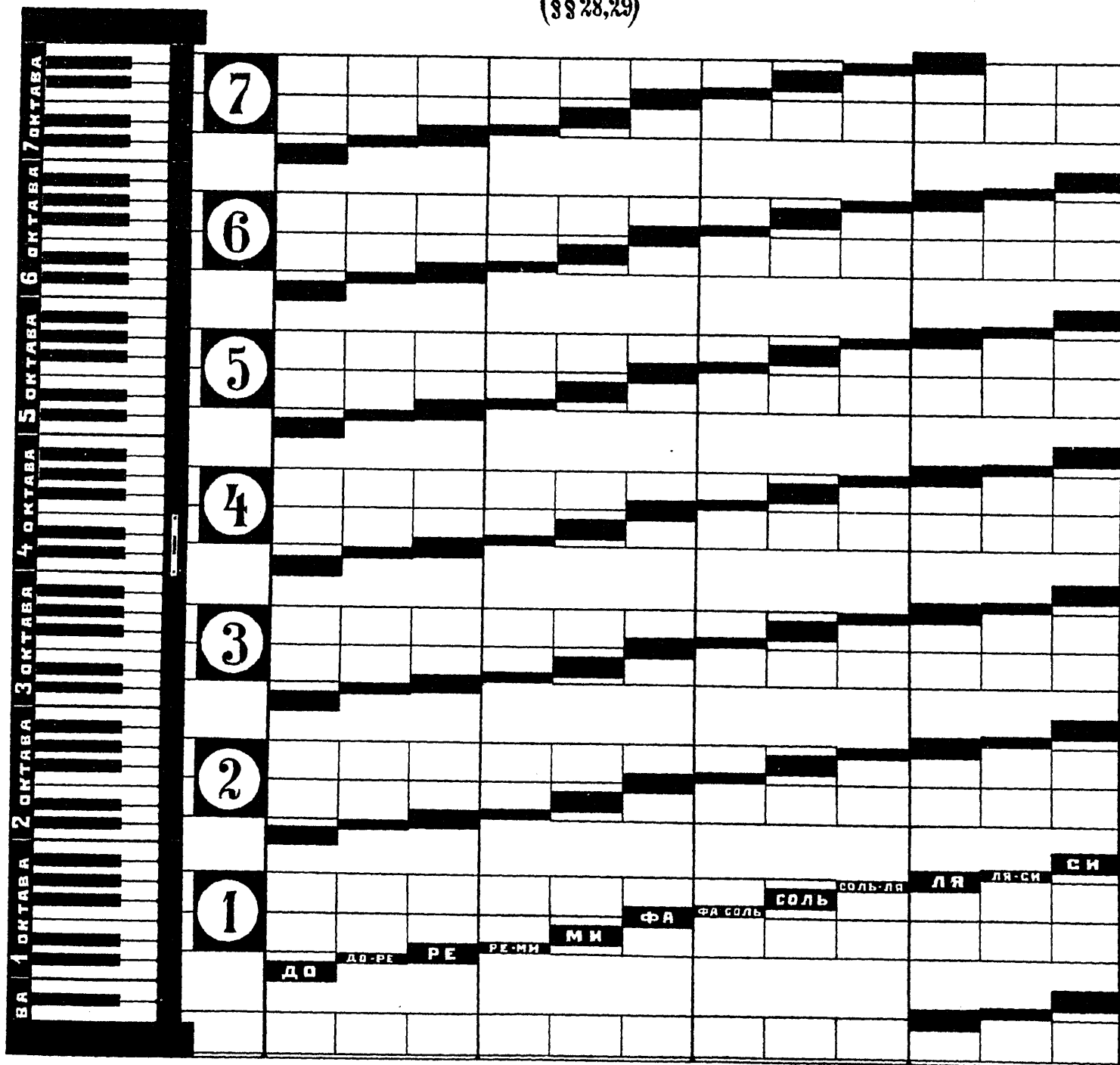


Рис. 2.  
(§§28,29)



## СОЕДИНЕНІЕ НОТЪ РАЗНЫХЪ ВЫРАЖЕНІИ. (§§ 68,71)

|                               |  |  |
|-------------------------------|--|--|
| Играть послѣдовательно (§ 73) |  |  |
| „ раздѣльно (§ 74)            |  |  |
| „ слитно (§ 76)               |  |  |
| „ отрывисто (§ 78)            |  |  |
| „ плавно (§ 81)               |  |  |
| „ трелью (§ 30)               |  |  |

## ТЕРМИНЫ СИЛЫ ЗВУКА. (§ 84)

|                 |  |   |  |                 |
|-----------------|--|---|--|-----------------|
| нормально       |  | 0 |  | нормально       |
| тише            |  | 1 |  | сильнѣе         |
| полутихо        |  | 2 |  | полусильно      |
| тихо            |  | 3 |  | сильно          |
| очень тихо      |  | 4 |  | очень сильно    |
| совершенно тихо |  | 5 |  | особенно сильно |

|  |  |
|--|--|
| Акценты грамматическіе (§ 58) .....          |  |
| Знаки удареній (§§ 66,67) .....              |  |
| „ отрывистости (§ 79) .....                  |  |
| „ постепеннаго усиленія звуковъ (§ 88) ..... |  |
| „ „ утиханія „ (§ 90) .....                  |  |
| „ повторенія (§ 92) .....                    |  |
| „ переноса (§ 94) .....                      |  |

Упражнения съ тактовыми нотами.

1. (§§ 6, 22, 26, 30, 31, 38, 41, 111, 112, 113)

1, 2; 3, 4. 1, 2; 3, 4.

2.

Упражнения съ полутактовыми нотами.

3. (§ 113)

1, 2; 3, 4.

4.

Упражнения съ ритмовыми нотами.  
(§§ 43, 44, 55, 57, 59, 60)

1, 2, 3, 4. 5. 6.

7. 8.

9. 10.

11. 12.

13. 14. (§§ 58, 113)

15. 16.

17. 18.

19. 20.

Упражнения въ ускоренномъ темпѣ.  
(§§ 31, 112, 113)

1, 2, 3, 4. **23.** **24.**

**25.** **26.**

**27.** **28.**

**29.** **30.**

**31.** **32.**

**33.** **34.**

1, 2, 3. **35.** (§60) **36.**

**37.** **38.**

**39.** **40.**

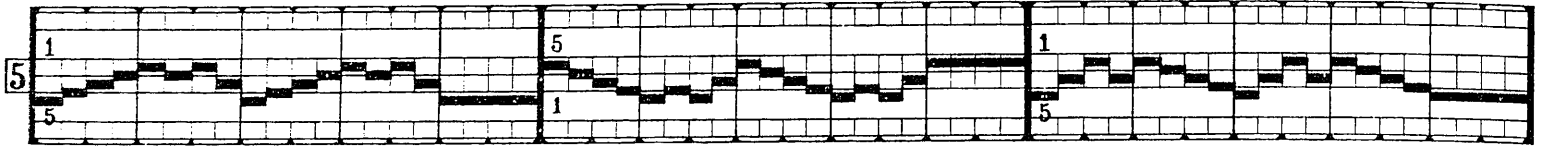
Упражненія въ быстромъ темпѣ.

(§§ 31,112,113)

41.

42.

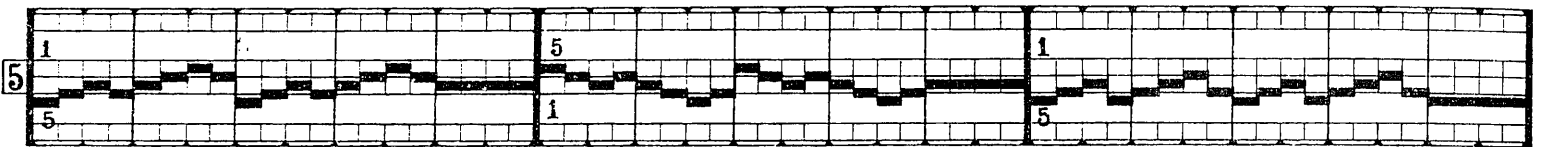
43.



44.

45.

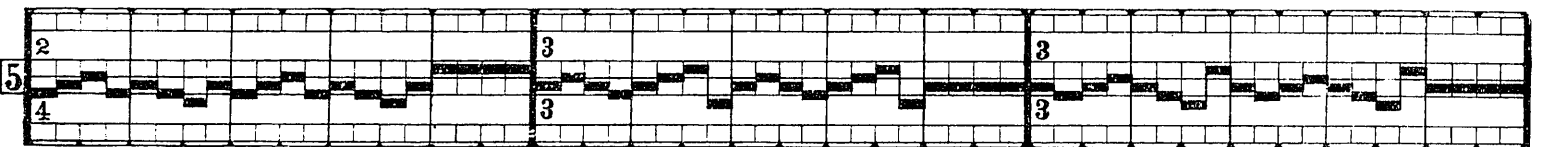
46.



47.

48.

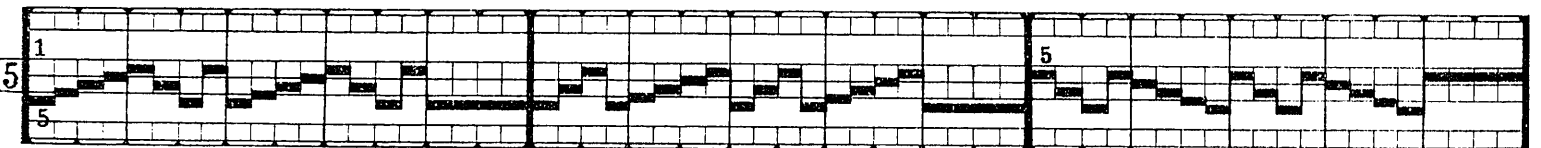
49.



50.

51.

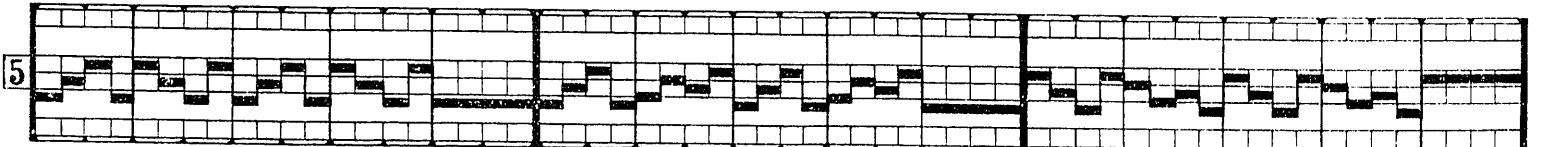
52.



53.

54.

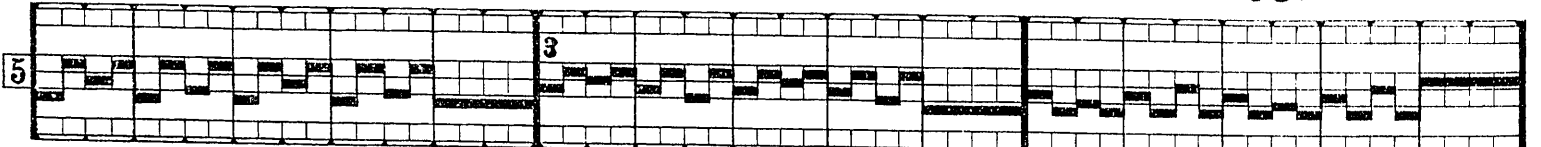
55.



56.

57.

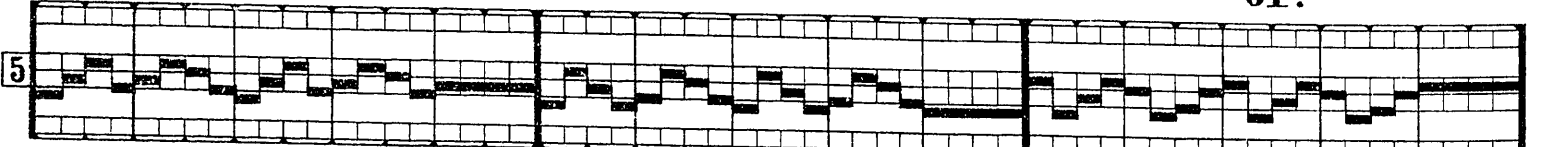
58.



59.

60.

61.



62.

63.

64.

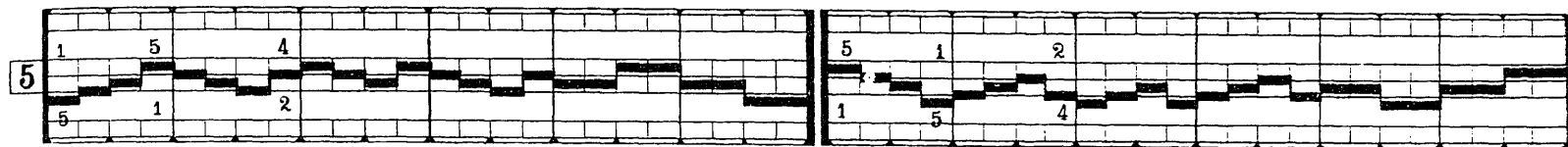


Упражнения съ нотами разной длительности.

(§§ 31, 113)

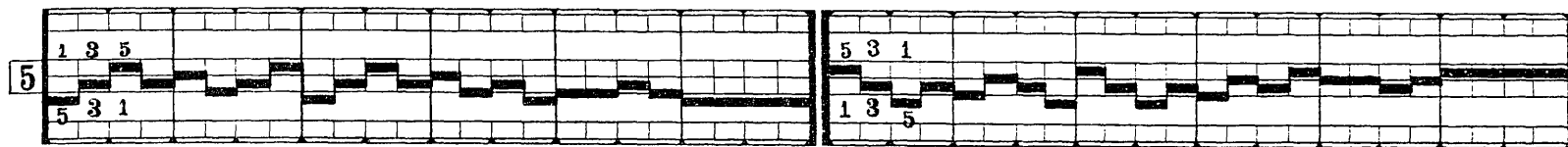
65.

66.



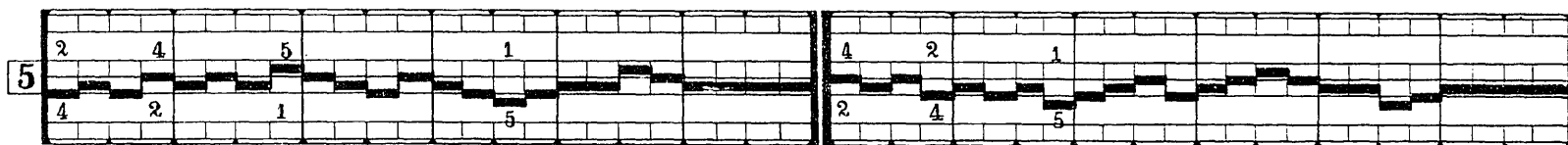
67.

68.



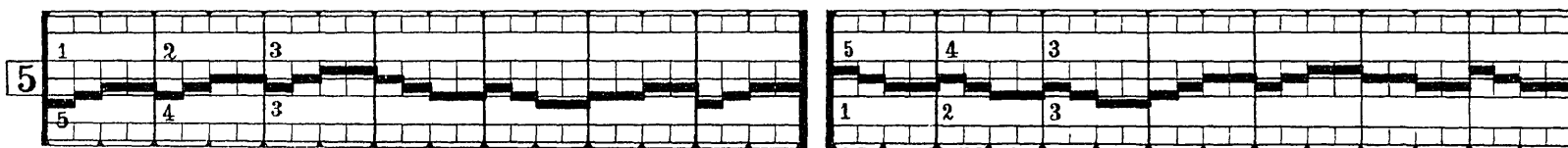
69.

70.



71.

72.



Упражнения съ отрывистыми нотами.

(§§ 78, 79, 104)

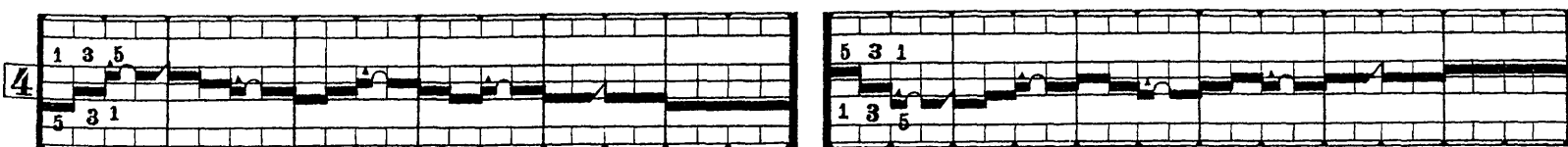
73.

74.



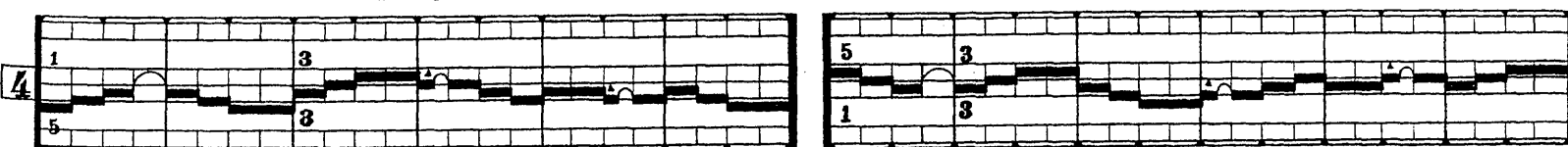
75.

76.



77.

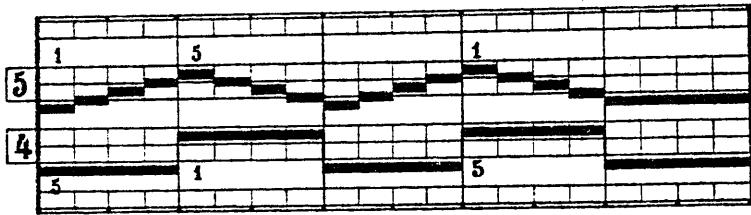
78.



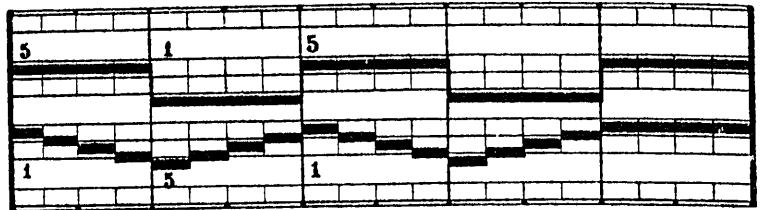


Упражнения съ аккомпаниментомъ.  
(§§ 69, 72, 109, 113)

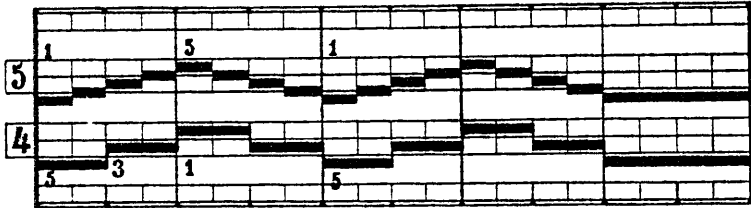
79.



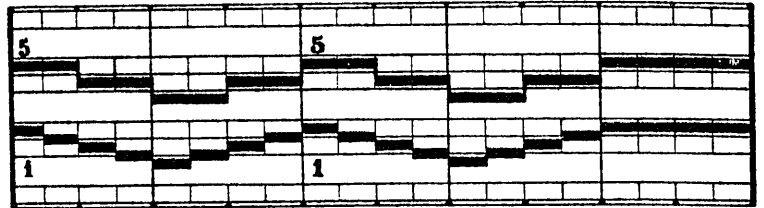
80.



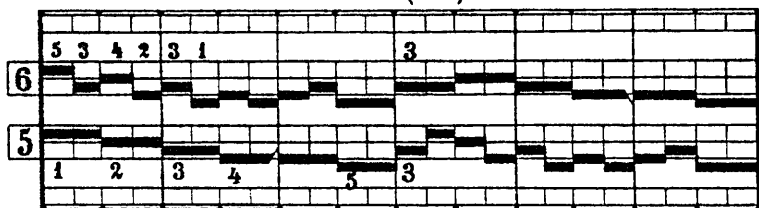
81.



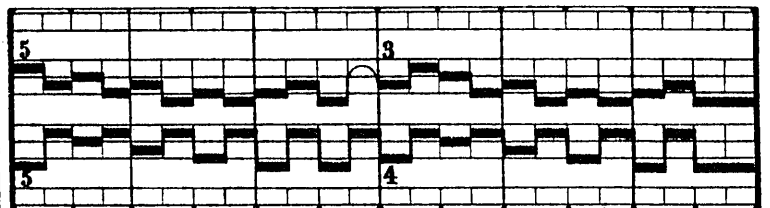
82.



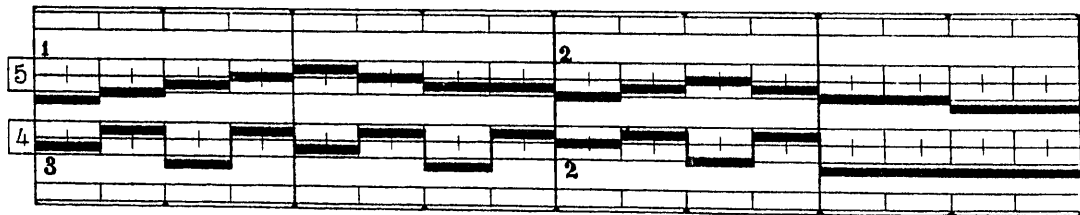
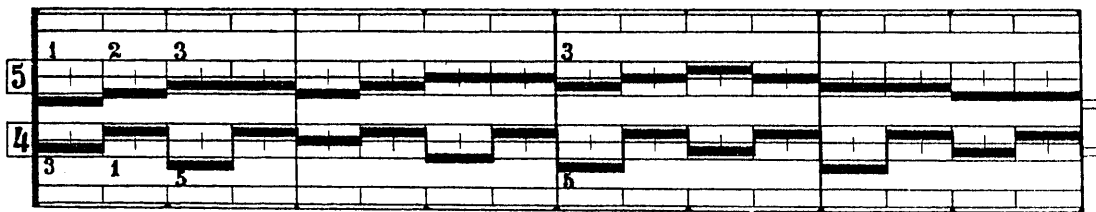
83. (§81)



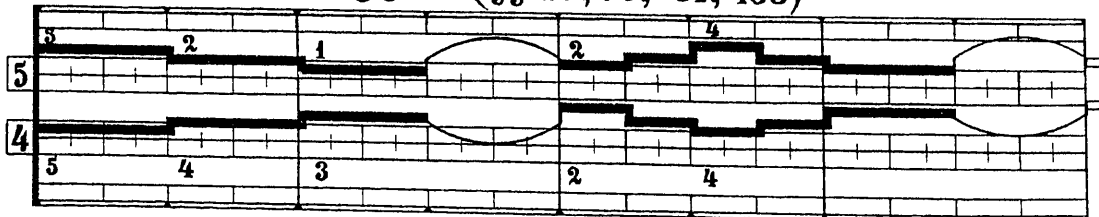
84. (§51)



85.



86. (§§ 40, 76, 51, 103)



87. (§§73,94)

88. (§§ 52,73,76)

89. (§§ 73,76)

Упражненія въ аккордахъ.

90. (§ 109) 91.

92. (§§ 76,81,82,103,105)

93. (§§ 71,102)

94.

95.

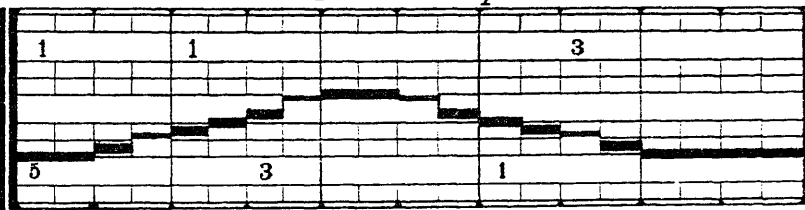
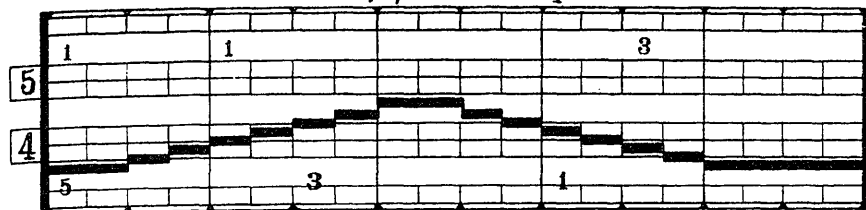
Упражнения съ черными клавишами.

(§§ 28, 109, 111)

96. До мажорь.

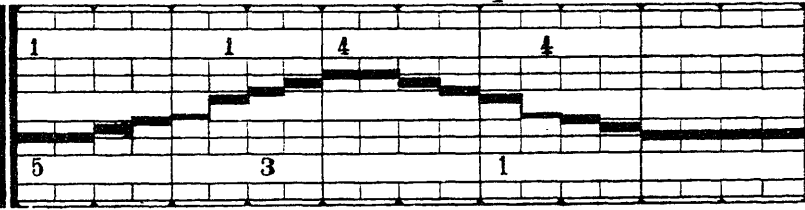
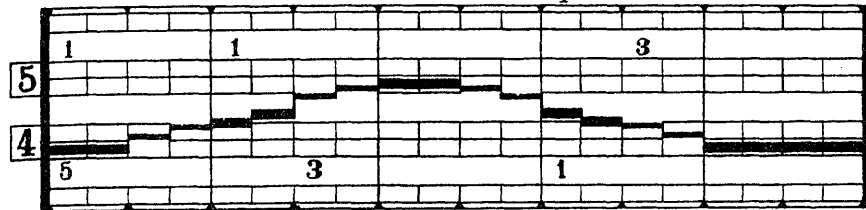
ГАММЫ:

97. Ре мажорь.



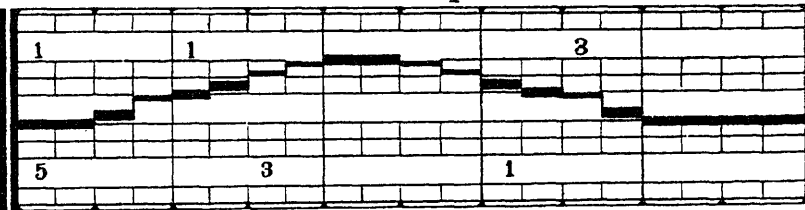
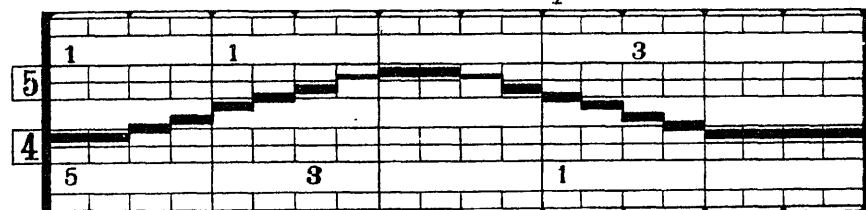
98. Ми мажорь.

99. Фа мажорь.



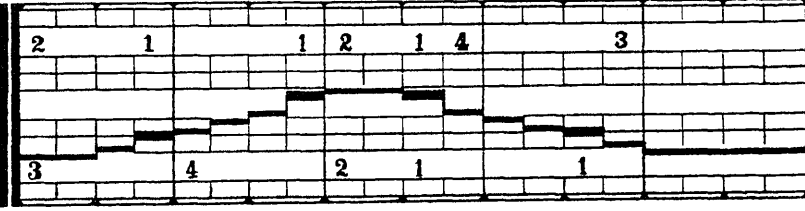
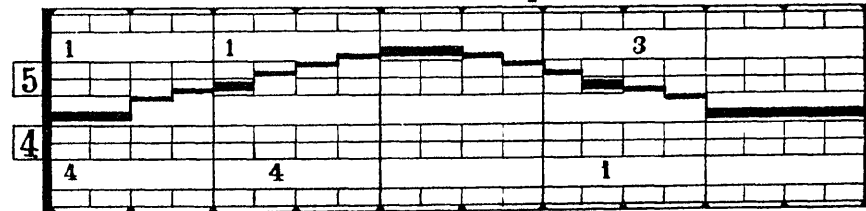
100. Соль мажорь.

101. Ля мажорь.



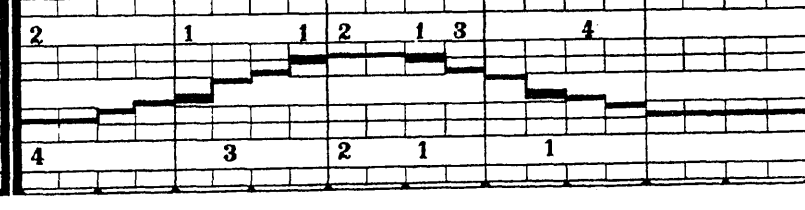
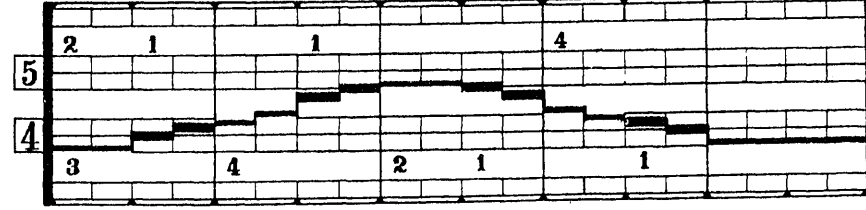
102. Си мажорь.

103. Доре мажорь.



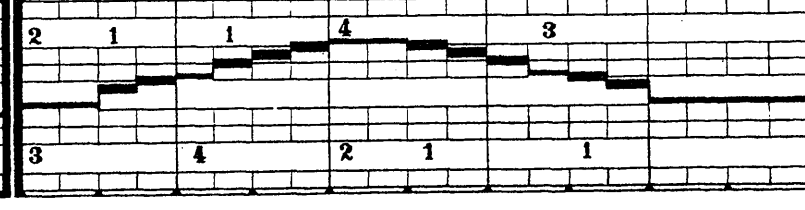
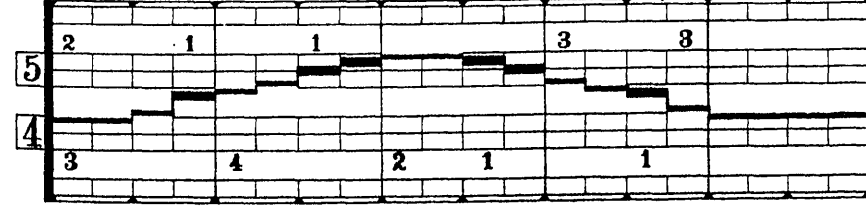
104. Ре-ми мажорь.

105. Фа-соль мажорь.



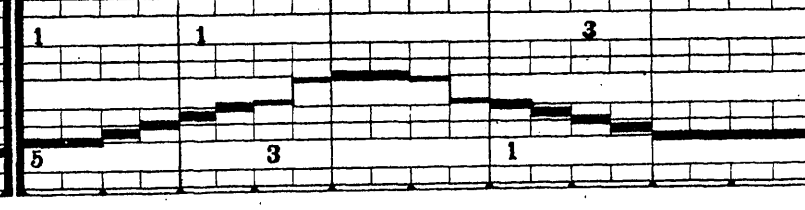
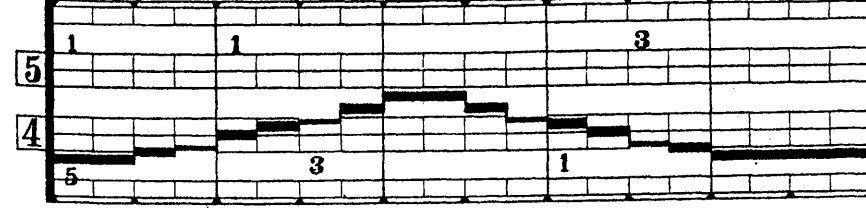
106. Соль-ля мажорь.

107. Ля-си мажорь.



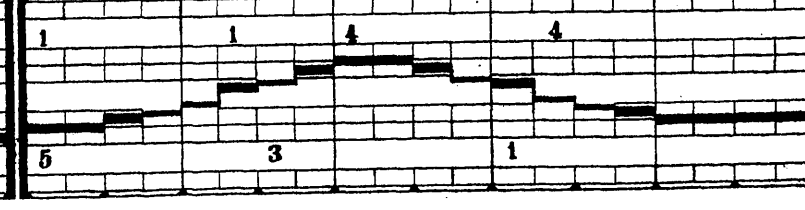
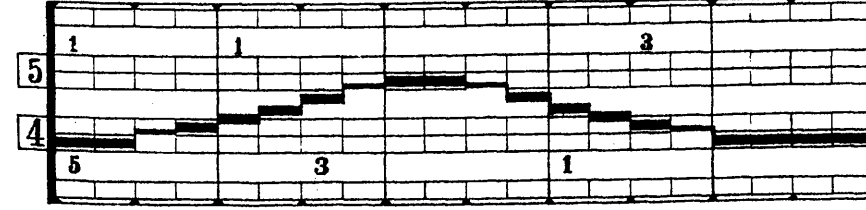
108. До минорь.

109. Ре минорь.

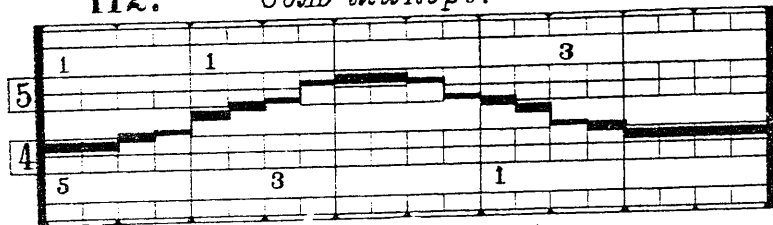


110. Ми минорь.

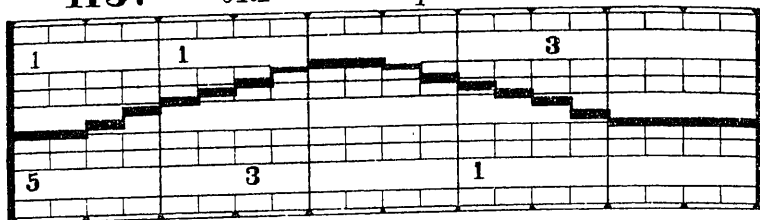
111. Фа минорь.



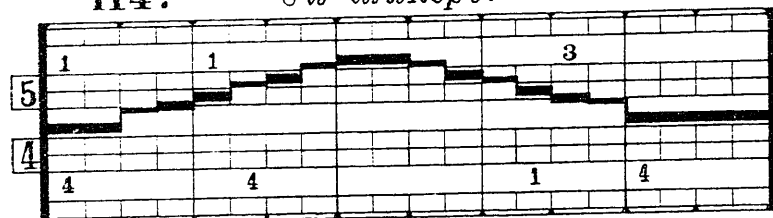
112. *Соль миноръ.*



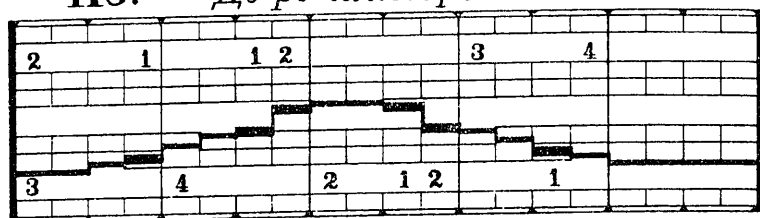
113. *Ля миноръ.*



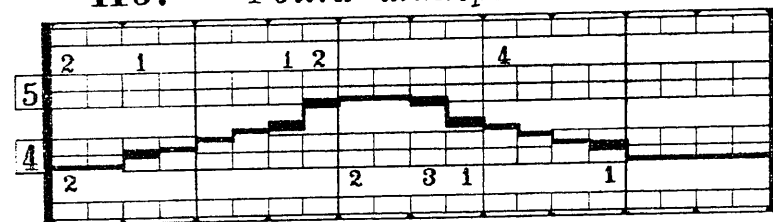
114. *Си миноръ.*



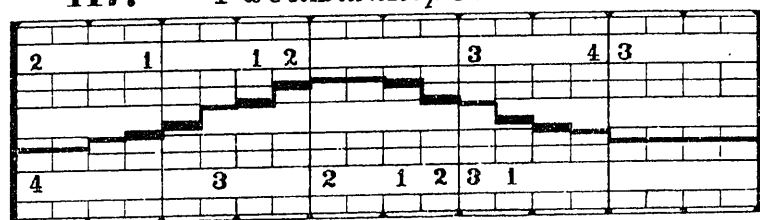
115. *До-ре миноръ.*



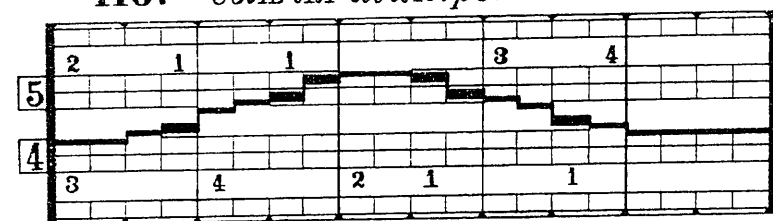
116. *Ре-ми миноръ.*



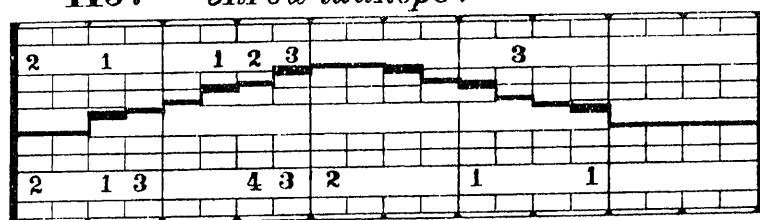
117. *Фа-соль миноръ.*



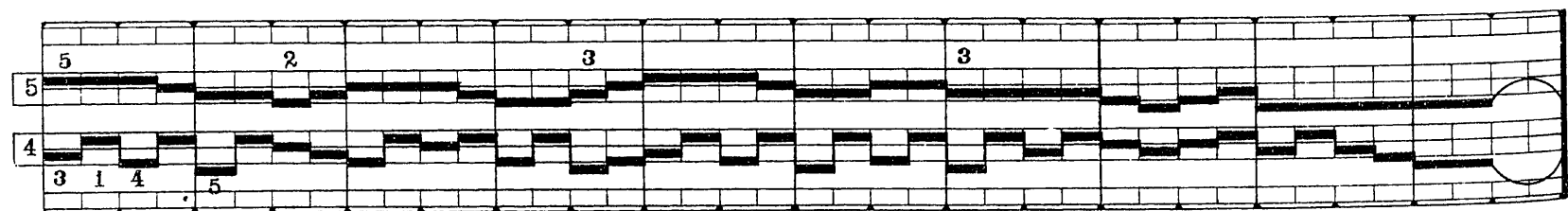
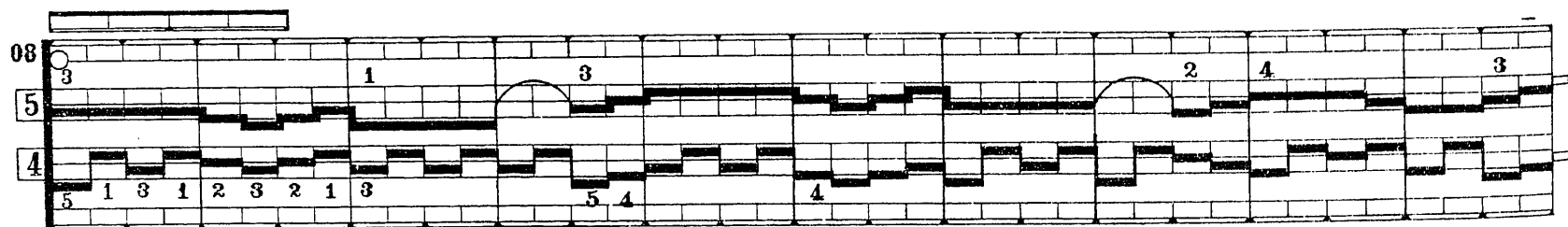
118. *Соль-ля миноръ.*



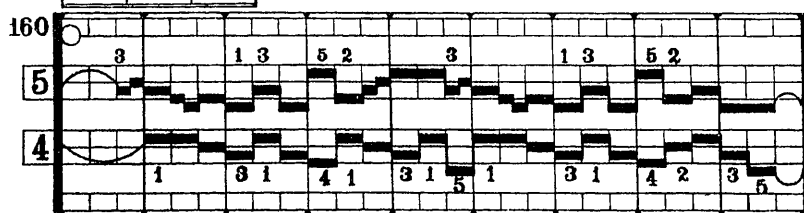
119. *Ля-си миноръ.*



120. *Пѣсня. (§§ 47-50, 73, 76, 84-86, 114)*



121. *Пѣсня.*



122. Зуммъ-зуммъ.

123. Прощаніе съ зимой. (§§ 84-91)

124. Дѣтская молитва .

Э.Бреслауръ.

125. Пѣсня.

126.

127. Пѣсня.

128. Дѣтскій танецъ.

*ВГаирскъ.*

129.

130. Пѣсня дѣвушки.



131. ПѢСНЯ. (§ 92)

80.

132. ПѢСНЯ.

200

133. Подражаніе черни.

144

134. Мазурка.

Musical score for exercise 134, Mazurka, measures 144-153. The score is written on a grand staff with three staves (5, 4, 3). It features a complex rhythmic pattern with many slurs and fingerings. A bar line is present at measure 149. A small diagram above the first staff shows a sequence of notes.

135. Народный вальс.

Musical score for exercise 135, Народный вальс, measures 136-145. The score is written on a grand staff with three staves (5, 4, 3). It features a complex rhythmic pattern with many slurs and fingerings. A bar line is present at measure 140. A small diagram above the first staff shows a sequence of notes.

136. Камаринская.

Musical score for exercise 136, Камаринская, measures 176-240. The score is written on a grand staff with three staves (6, 5, 4). It features a complex rhythmic pattern with many slurs and fingerings. A bar line is present at measure 180. A small diagram above the first staff shows a sequence of notes.

Continuation of the musical score for exercise 136, Камаринская, measures 241-250. The score is written on a grand staff with three staves (6, 5, 4). It features a complex rhythmic pattern with many slurs and fingerings. A bar line is present at measure 245.

137. Пѣсня.

136

138. Казачокъ.

176

140.

136

141. Коль славе́нь нашъ Госпо́дь въ Сионѣ.

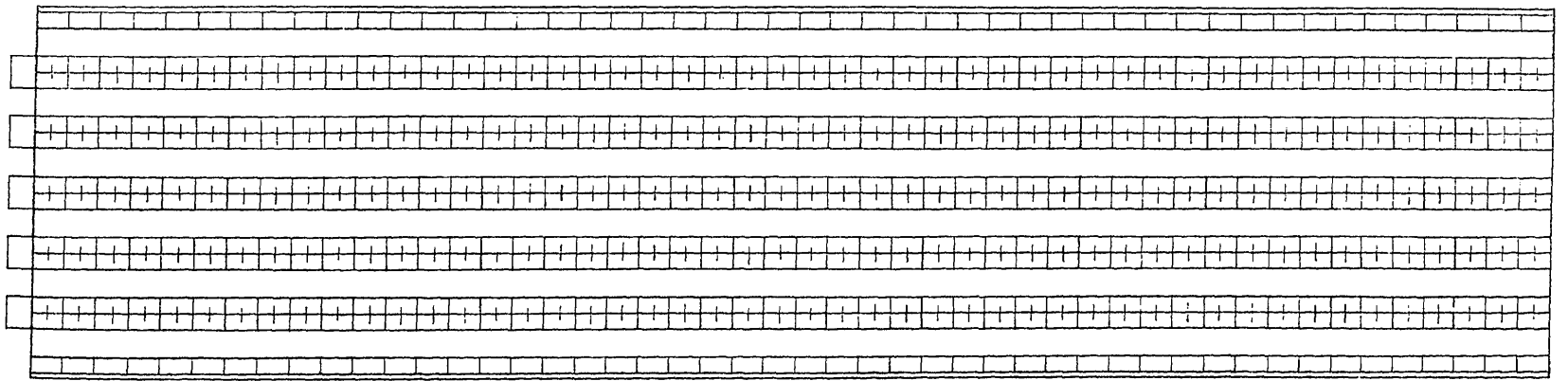
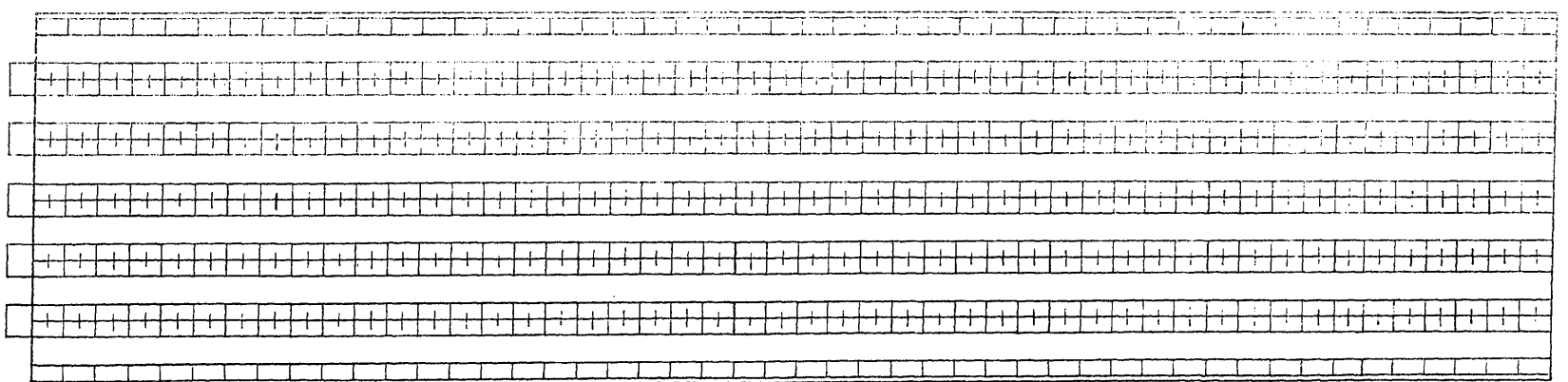
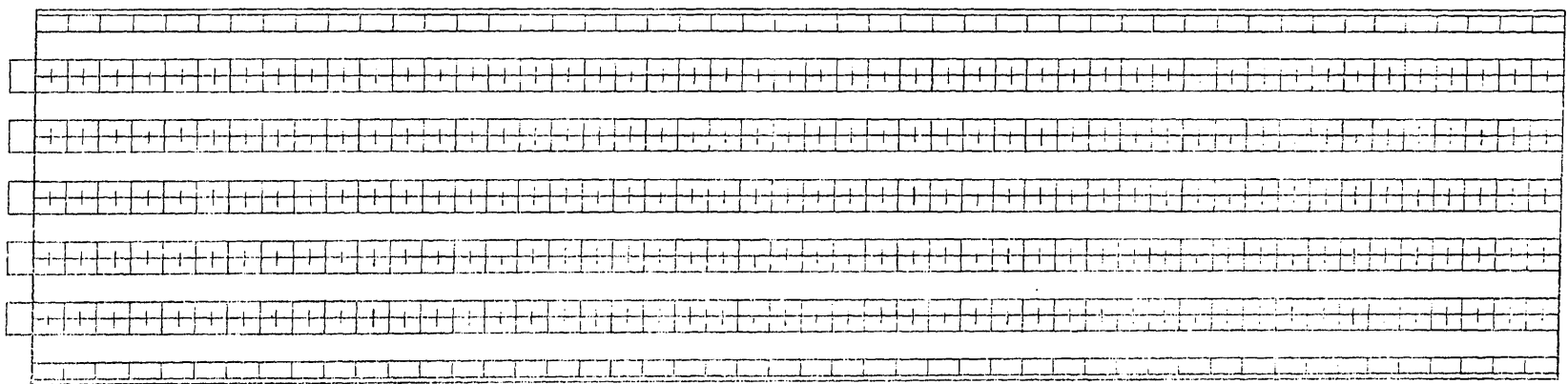
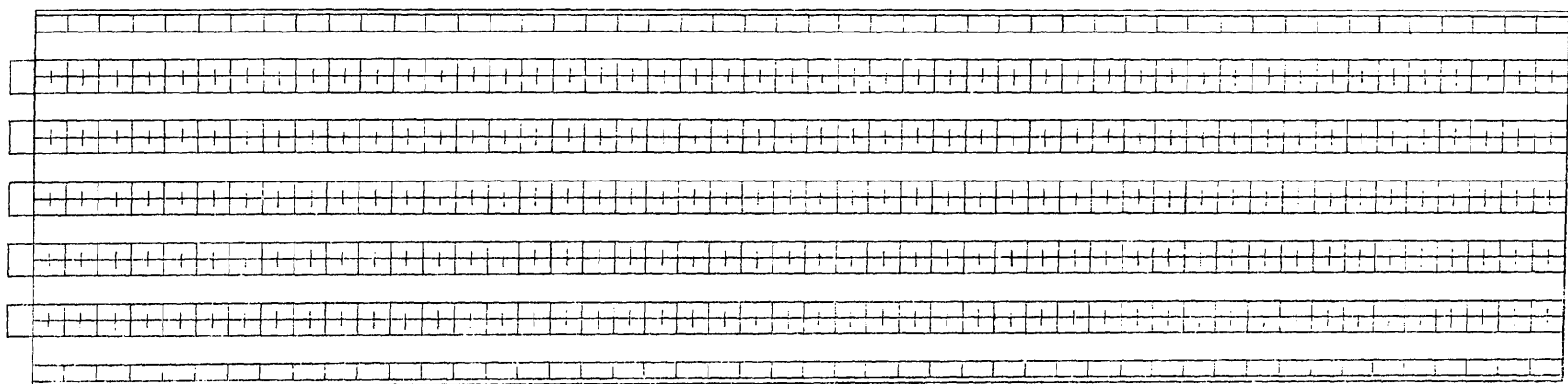
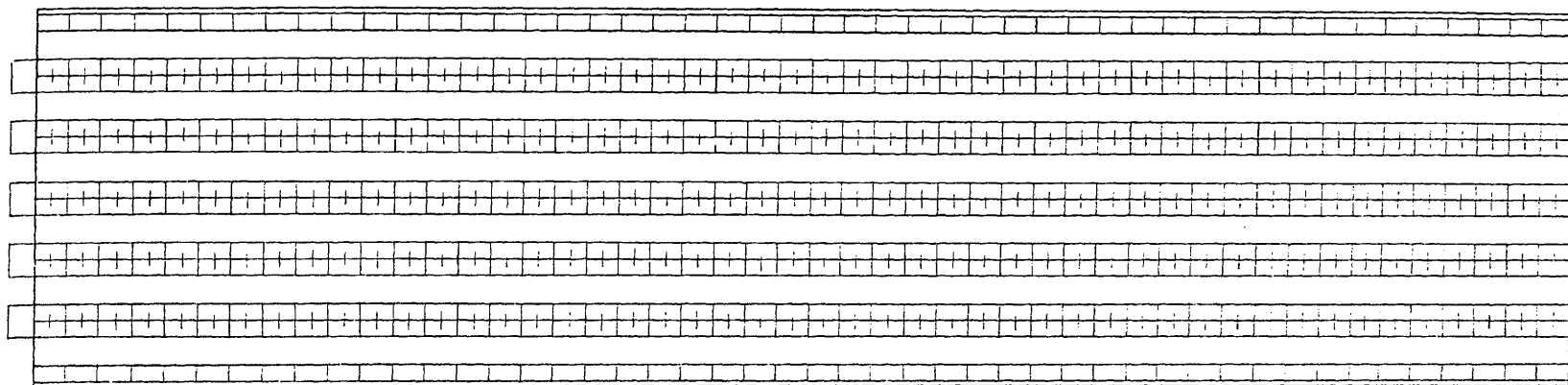
84

142. Боже Царя храни.

143. Соната.

*Шуманъ.*

НОТНАЯ БУМАГА ДЛЯ РУКОПИСЕЙ.



Образцы переложений.

Musical score for piano, measures 178-187. The score is in treble and bass clefs. The left hand plays a steady accompaniment of chords, while the right hand plays a melodic line with slurs. Dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte).

Fingerings for measures 188-197. The diagram shows the right hand with fingers 5, 4, and 3. The left hand has arrows indicating fingerings for the accompaniment.

Musical score for piano, measures 198-207. The score is in treble and bass clefs. The key signature changes to two flats. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line.

Fingerings for measures 198-207, right hand. The diagram shows fingers 4 and 3.

Fingerings for measures 198-207, left hand. The diagram shows fingers 5 and 4.

Musical score for piano, measures 208-217. The score is in treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with slurs, and the left hand plays a bass line.

Fingerings for measures 218-227. The diagram shows the right hand with fingers 5 and 4. The left hand has arrows indicating fingerings for the accompaniment.