

Изданія М. П. БѢЛЯЕВА въ Лейпцигѣ

А. ГЛАЗУНОВЪ

ПРЕЛЮДІЯ И ФУГА

СОЧ. 62

ПЕРЕЛОЖЕНІЕ ДЛѢ СИМФОНИЧЕСКАГО ОРГАНА
Б. Л. САБАНѢЕВА

A. GLAZOUNOW

PRÉLUDE ET FUGUE

OP. 62

TRANSCRIPTION POUR ORGUE SYMPHONIQUE
PAR
B. L. SABANÉIEW

1909
2826

Edition M. P. BELAÏEFF, Leipzig

Compositions pour Piano

publiées par

M. P. Belaïeff à Leipzig.

Th. Akimenko.		C. Antipow.		Félix Blumenfeld.		Félix Blumenfeld.	
A.	R.	A.	R.	A.	R.	A.	R.
Op. 16. 3 Morceaux. Complet. 1.40 — .50		Op. 1. 3 Etudes. Complet. 2. — .70		Op. 2. 4 Morceaux. Complet. 2.50 — .90		Op. 17. Préludes.	
Séparément.		Séparément.		Séparément.		Cahier IV. Complet. 2. — .70	
No. 1. Chant d'automne. — .60 — .25		No. 1. La b. — .1. — .35		No. 1. Etude. La. — .80 — .30		Séparément.	
No. 2. Idylle. — .40 — .15		No. 2. Fa#. — .1. — .35		No. 2. Souvenir doulon- — .60 — .25		No. 19. Mi b. — .60 — .25	
No. 3. Valse. — .1. — .35		No. 3. La. — .80 — .30		No. 3. Quasi Mazurka. — .80 — .30		No. 20. ut. — .60 — .25	
E. Alenoff.		Op. 2. 3 Valses. Complet. 2. — .70		No. 4. Mazurka de concert. 1. — .35		No. 21. Si b. — .60 — .25	
Séparément.		Séparément.		Op. 3. 3 Etudes. Complet. 2. — .70		No. 22. sol. — .60 — .25	
Op. 7. 3 Morceaux. Complet. 2. — .70		No. 1. mi. — .80 — .30		Séparément.		No. 23. Fa. — .60 — .35	
Séparément.		No. 2. ré#. — .1. — .35		No. 1. Ré b. — .1.20 — .45		No. 24. ré. — .60 — .25	
No. 1. Valse-Impromptu. 1. — .35		No. 3. Si b. — .1.40 — .50		No. 2. mi. — .60 — .25		Op. 20. Nocturne-Fantaisie en	
No. 2. Mazurka rustique. — .80 — .30		Op. 3. Variations sur un thème		No. 3. La. — .80 — .30		Mi. 1.40 — .50	
No. 3. Gavotte. — .80 — .30		original. 1.80 — .65		Op. 4. Valse-Etude. 1.40 — .50		Op. 21. 3 Morceaux. Complet. 1.60 — .60	
Op. 8. 2 Mazurkas. Complet. 1.40 — .50		Op. 5. 5 Morceaux. Complet. 1.80 — .65		Séparément.		Séparément.	
Séparément.		Séparément.		No. 1. Romance. — .60 — .25		No. 1. Moment de déses- — .60 — .25	
No. 1. Ré b. — .80 — .30		No. 1. Valse. La. — .80 — .30		No. 2. Etude. — .60 — .25		No. 2. Le soir. — .60 — .25	
No. 2. Mi. — .80 — .30		No. 2. Nocturne. — .60 — .25		No. 3. Burlesque. — .60 — .25		No. 3. Une course. 1. — .35	
Op. 9. 5 Morceaux. Complet. 2. — .70		No. 3. Intermezzo. — .60 — .25		No. 4. Prélude. — .40 — .15		Op. 22. 2 Morceaux.	
Séparément.		No. 4. Impromptu. — .60 — .25		No. 5. Etude. — .80 — .30		Séparément.	
No. 1. Arabesque. — .80 — .30		Op. 6. 4 Morceaux. Complet. 1.80 — .65		Op. 8. Variations caractéris- — .2. — .70		No. 1. Mazurka (en La b). — .80 — .30	
No. 2. Notturmo. — .60 — .25		Séparément.		No. 1. Une nuit à Maga- — .1. — .35		No. 2. Valse brillante (en Si). 1.40 — .50	
No. 3. Impromptu. — .60 — .25		No. 1. Mi. — .40 — .15		No. 2. mi b. — .80 — .30		Op. 23. Suite polonaise. Com- — .1.60 — .60	
No. 4. Burlesque. — .60 — .25		No. 2. Ré b. — .60 — .25		Op. 11. Mazurka. 1.60 — .60		Séparément.	
No. 5. Novellette. — .80 — .30		No. 3. Nocturne. — .60 — .25		Op. 12. 4 Préludes. Complet. 1.60 — .60		Séparément.	
Op. 10. 4 Morceaux. Complet. 2. — .70		No. 4. Impromptu. — .60 — .25		Séparément.		No. 1. Krakovienne (Krako- — .60 — .25	
Séparément.		Op. 8. 2 Préludes. Complet. 1. — .35		No. 1, en Sol. — .60 — .25		No. 2. Ala Mazurka (Kuja- — .80 — .30	
No. 1. Petites Variations. 1.20 — .45		Séparément.		No. 2, en Mi. — .60 — .25		No. 3. Berceuse (Kolysan- — .40 — .15	
No. 2. Valse. — .60 — .25		No. 1. Mi. — .40 — .15		No. 3, en Ut#. — .60 — .25		No. 4. Mazurka (Mazurek) — .80 — .30	
No. 3. Intermezzo. — .80 — .30		No. 2. Mazurka. — .60 — .25		No. 4, en Ré. — .40 — .15		Op. 24. Etude de concert en fa#. 1.40 — .50	
No. 4. Canzona. — .80 — .30		No. 3. Valse. Ré. — .80 — .25		Op. 13. 2 Impromptus. Complet. 1.80 — .65		Op. 25. 2 Etudes - Fantaisies. — .2. — .70	
A. N. Alphéraky.		Op. 10. Prélude. — .60 — .25		Séparément.		Séparément.	
Op. 25. 3 Morceaux. Complet. 1.40 — .50		Op. 11. Valse et Etude. Complet. 1.40 — .50		No. 1. La b. — .1.40 — .50		No. 1. sol. — .1.20 — .45	
Séparément.		Séparément.		No. 2. Sol b. — .80 — .30		No. 2. mi b. — .1.20 — .45	
No. 1. Introduction. — .60 — .25		No. 1. Valse. Sol b. — .1. — .35		Op. 14. Sur mer. Etude. 1.60 — .60		Op. 27. 10 Moments lyriques.	
No. 2. Mazurka. — .60 — .25		No. 2. Etude. — .80 — .30		Op. 16. Valse-Impromptu. 1.60 — .60		Cahier I. No. 1. Mi b. No. 2. — .1.40 — .50	
No. 3. Sérénade levantine. — .60 — .25		Op. 12. Nocturne. — .80 — .30		Op. 17. Préludes		Sol#. No. 3. Si. No. 4. Mi. — .1.40 — .50	
Op. 27. 3 Morceaux. Complet. 1.40 — .50		Op. 13. Impromptu et Valse. — .1.20 — .45		Cahier I. Complet. 2. — .70		No. 5. Sol. — .1.40 — .50	
Séparément.		Séparément.		Séparément.		Cahier II. No. 6. Ré. No. 7. — .1.40 — .50	
No. 1. Mazurka. ut. — .80 — .30		No. 1. Impromptu. — .60 — .25		No. 1. Ut. — .40 — .15		Sol. No. 8. Mi b. No. 9. Do. — .1.40 — .50	
No. 2. Mazurka. sol. — .60 — .25		No. 2. Valse. fa. — .60 — .25		No. 2. la. — .80 — .30		No. 10. Fa. — .1.40 — .50	
No. 3. Valse. Mi b. — .80 — .30		Op. 12. Nocturne. — .80 — .30		No. 3. Sol. — .40 — .15		Op. 28. Impromptu (en Si). 1. — .35	
Op. 29. 3 Morceaux. Complet. 1.40 — .50		Op. 13. Impromptu et Valse. — .1.20 — .45		No. 4. mi. — .80 — .30		Op. 29. 2 Etudes. Complet. 1.40 — .50	
Séparément.		Séparément.		No. 5. Ré. — .80 — .30		Séparément.	
No. 1. Duo. — .60 — .25		Op. 13. Impromptu et Valse. — .1.20 — .45		No. 6. mi. — .60 — .25		No. 1, en Ré. — .80 — .30	
No. 2. Scherzo. — .60 — .25		Séparément.		Cahier II. Complet. 2. — .70		No. 2, en La. — .80 — .30	
No. 3. Valse. — .60 — .25		Séparément.		Séparément.		Op. 31. 2 ^{me} Suite polonaise — .3. — 1.05	
Op. 30. 3 Morceaux. Complet. 1.20 — .45		Op. 3. Tema con Variazioni. 1.60 — .60		No. 7. La. — .80 — .30		Séparément.	
Séparément.		Op. 4. Suite. Complet. 1.60 — .60		No. 8. fa#. — .40 — .15		No. 1. Krakowiak. — .80 — .30	
No. 1. Etude. Sol b. — .40 — .15		Séparément.		No. 9. Mi. — .40 — .15		No. 2. Kujawiak—Obertas. 1. — .35	
No. 2. Menuet. ut. — .60 — .25		No. 1. Prélude. — .40 — .15		No. 10. ut#. — .40 — .15		No. 3. Mazourka. — .1. — .35	
No. 3. Etude. Fa. — .60 — .25		No. 2. Minuetto. — .80 — .30		No. 11. Si. — .60 — .25		No. 4. Polonaise. — .1.40 — .50	
Nicolas Arcoiboucheff.		No. 3. Gigue. — .60 — .25		No. 12. sol#. — .80 — .30		Op. 32. Suite lyrique. 2. — .70	
Op. 3. 2 Mazurkas. Complet. 1.60 — .60		No. 4. Gavotte. — .80 — .30		Cahier III. Complet. 2. — .70		Op. 33. 2 Fragments caractéri- — .80 — .30	
Séparément.		Op. 5. 2 Valses. Complet. 1. — .35		Séparément.		Op. 34. Ballade (en forme de — .1.60 — .60	
No. 1. mi b. — .80 — .30		Séparément.		No. 13. Fa#. — .60 — .25		Op. 35. 3 Mazourkas. Complet. 1.40 — .50	
No. 2. La b. — .1.20 — .45		No. 1. Valse triste. — .60 — .25		No. 14. mi b. — .40 — .15		Séparément.	
Op. 7. 2 Morceaux. Complet. 1.20 — .45		No. 2. Valse gracieuse. — .60 — .25		No. 15. Ré b. — .80 — .30		No. 1, en La b. — .80 — .30	
Séparément.		Op. 7. 4 Pièces caractéristiques. — .1.40 — .50		No. 16. si b. — .60 — .25		No. 2, en do. — .60 — .25	
No. 1. Valse. — .60 — .25		Séparément.		No. 17. La b. — .60 — .25		No. 3, en Mi b. — .60 — .25	
No. 2. Mazurka. — .60 — .25		No. 1. Souvenir lointain. — .60 — .25		No. 18. (Memento mori.) fa. — .60 — .25			
		No. 2. Orientale. — .60 — .25					
		No. 3. Elégie. — .60 — .25					
		No. 4. La pièce de marnan. — .60 — .25					
		Op. 8. Préludes. 1. — .35					

Prélude et Fugue

par

Alexandre Glazounov.

OP. 62.

Transcription pour Orgue symphonique

par

B. L. SABANÉIEW.

Pr. $\frac{M. 2.50}{R. 90}$

Propriété de l'Éditeur pour tous Pays.

M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG.

1909

St. Pétersbourg, dépôt général chez J. Jurgenson, Morskaja 9.

2826

Inst. Lith. de C. G. Röder, G. m. b. H. Leipzig.

ПРЕДИСЛОВІЕ

Предлагаемая обработка предназначалась специально для органа Московской Консерваторіи, но может быть во всей неприкосновенности или же съ незначительными видоизмѣненіями воспроизведена на всѣхъ органахъ фирмы Кавалье. Такъ какъ особенностями новѣйшаго, такъ называемаго *симфоническаго* органа не только обуславливаются многія техническія стороны настоящаго переложенія и приемы регистровки, но и самая мысль о немъ возникла исключительно подъ ближайшемъ вліяніемъ этихъ особенностей, то я считаю необходимымъ удѣлить мѣсто предварительному краткому диагнозу внѣшнихъ и внутреннихъ свойствъ инструмента.

Тщательное практическое изученіе симфоническаго органа и его литературы привело меня къ убѣжденію, что всѣ попытки драматизировать этотъ инструментъ ложны въ основаніи и не представляютъ абсолютной эстетической цѣнности. При неоспоримыхъ усовершенствованіяхъ въ технической выдѣлкѣ отдѣльныхъ регистровъ, при тонкости индивидуализаціи тембровъ, иногда приближающихся къ оркестровымъ до полного обмана слуха, при идеальной мягкости переходовъ и подвижности механизма, допускающей возможность любого нахлеста и самой изысканной фразировки, „выразительность“ новаго инструмента остается все же еще слишкомъ экстенсивной, слишкомъ внѣшне маскирующей холодную неодушевленность кантилены, ждущей иной точки приложенія, нежели та, которую въ состояніи дать вся наличность специально для него существующихъ композицій смѣшаннаго и безразличнаго жанра.

Плохо покоряясь усиліямъ новѣйшей техники превратить его въ универсальное орудіе музыкальной мысли, инструментъ, вслѣдствіе своеобразно сложившихся условій своего возникновенія и развитія, оказывается еще менѣе пригоднымъ для воспроизведенія образцовыхъ твореній протестантскихъ мастеровъ полифоніи XVII и XVIII вв., составляющихъ ядро всей вообще органной литературы. Дѣло въ томъ, что прототипомъ симфоническаго органа является старинный католическій органъ Франціи и Бельгіи, и вліяніе этой преемственности сказывается крайне невыгодно на общей экономіи звуковыхъ средствъ инструмента. Непропорціональная слабость ансамбля основныхъ регистровъ сравнительно съ язычковыми, полная атрофія ихъ въ педали и плохая соединимость съ микстурами главнаго мануала — таковы органическіе недостатки диспозицій Кавалье, исключающіе всякую возможность стильнаго исполненія указанныхъ авторовъ. Въ

PRÉFACE

Cet arrangement a été spécialement destiné pour l'orgue du Conservatoire de Moscou, mais peut être reproduit intégralement ou avec quelques insignifiantes modifications sur toutes les orgues de la firme CAVALLÉ.

Vu que plusieurs côtés techniques et les manières de registration sont motivées par les particularités de l'orgue moderne, dit *symphonique*, et que l'idée même de la transcription a été suggérée exclusivement par la proche influence de ces particularités, je trouve indispensable de donner place à un court et préalable diagnostic des propriétés extérieures et intérieures de l'instrument.

Une étude soigneuse de l'orgue symphonique et de sa littérature m'a persuadé que tout essai de dramatiser cet instrument est faux dans sa base et n'a aucun prix absolu esthétique. Malgré d'incontestables perfectionnements dans l'apprêt technique des jeux, malgré la finesse de l'individualité des timbres, se rapprochant quelquefois de ceux de l'orchestre jusqu'à une complète illusion, malgré une idéale douceur des gradations et une mobilité de la mécanique qui laisse la possibilité d'exécuter tous les nachschlags désirés et de phraser avec raffinement, «l'expression» du nouvel instrument reste encore trop extensive, masquant trop superficiellement la froide inanimation de la cantilène, attendant un autre point d'application que celui dont l'effectif des compositions, de genre mixte et neutre, existantes spécialement pour lui, est en état de lui donner.

Se soumettant mal aux efforts de la technique moderne de le transformer en un organe universel de l'idée musicale, cet instrument, par suite des conditions, originalement conformées, de sa naissance et de son développement, convient encore moins pour l'exécution des chef-d'oeuvres des maîtres protestants de la polyphonie du XVII et XVIII siècle, qui forment le noyau de toute la littérature de l'orgue en général. Le prototype de l'orgue symphonique est l'ancien orgue catholique de la France et de la Belgique dont l'héritage se fait sentir très désavantageusement sur l'économie générale des moyens phonétiques de l'instrument. Une faiblesse disproportionnelle de l'ensemble des jeux de fonds comparativement à celui des jeux d'anches, leur complète atrophie dans la pédale et une mauvaise consonnance avec les mixtures du Grand orgue — tels sont les défauts organiques, dans les dispositions CAVALLÉ, qui excluent toute possibilité d'exécution satisfaisante des dites oeuvres. N'ayant pas

роскоши же красок и внешней отделки деталей симфонического органа их произведения нисколько не нуждаются и будучи исполняемы на скромных церковных инструментах обычного протестантского типа, значительно выигрывают в цельности впечатления и даже в материальной красоте звука.*)

Как ни неутешительны эти факты, они не в состоянии заслонить собою некоторых неоспоримо присущих инструменту внутренних достоинств, в которых кроется залог дальнейшего его совершенствования и существенно обновленного значения в современном искусстве. Бесплодность в отношении непосредственных результатов и в своей односторонности часто граничащая с наивной профанацией, упомянутые стремления не остались без косвенного влияния на эволюцию забытого или легкомысленно игнорируемого ими *органаго начала*, заключающегося в звуковом воплощении идеи сверхчеловеческого, неизмеримого. Так как основной принцип устройства органа остался неизменным, то усовершенствованный инструмент по-прежнему воплощает ту же идею, отражая ее помимо воли мастера в тончайших приданных ему его намерениями изгибах звуко сочетаний, и отражая поэтому в смягченном, модифицированном виде. Вместо олицетворения настроения религиозной неподвижности и сосредоточенной замкнутости инструмент явился по преимуществу выразителем стихийного начала во всей его изменчивости и многообразии.

Стихийность — настоящая сфера симфонического органа, в которой он является вполне самобытной, независимой силой, конкурируя с современным симфоническим оркестром и переставая быть лишь более или менее неудовлетворительной контрафакцией последнего. Отсюда следует, что, исчерпав более глубокие области интимного выражения или, быть может, временно порвав с ними, органное творчество нашего времени необходимо должно оставаться в формах достаточно широких, во избежание прямого и бьющего в глаза несоответствия величия и достоинству инструмента. — Есть и другая отрасль эстетических восприятий, которой успешно может служить новый инструмент во всеоружии своих живописующих средств, это именно *объективизм музыкальной идеи*. Из всех инструментов ему одному свойственно осуществлять во всей чистоте акустическое начало звука безотносительно к непосредственному психическому воздействию, почему язык его есть по существу своему язык антидраматический, повествовательный, требующий опять таки надлежаще широкого, эпического размаха поручаемой ему речи. С этой точки зрения, „экспрессия“ симфонического органа получает полное художественное обоснование и даже все мелкие внешние заимствования его у оркестра утрачивают первобытную роль бессмысленной забавы для слуха и, претворенные в общем абстрактном начале звука, приобретают

беспокойство красоты цветов и внешнего оформления деталей органа симфонического, те же — приобретают много в общем впечатлении и даже в материальной красоте звука, будучи исполнены на скромных церковных инструментах обычного протестантского типа.

Quoique ces faits soient peu consolants, ils ne sont pas à même d'enlever à l'instrument certaines qualités intérieures, incontestables, où se trouve la garantie de son futur perfectionnement et de son importance, essentiellement modernisée dans l'art de notre temps. Les aspirations mentionnées, quoique infructueuses sous le rapport des résultats immédiats et confinant souvent avec la naïve profanation, ne sont pas restées sans influence indirecte sur l'évolution *du principe*, ignoré et oublié, *de l'orgue*, qui se résume dans l'incarnation phonétique de l'idée du surhumain et de l'infini. Vu que la construction de l'orgue est resté en général invariable, l'instrument perfectionné exprime la même idée qu'auparavant, la répercutant, à l'insu de la volonté du fabricant, dans les sinuosités extrêmes des combinaisons sonores et la réfléchissant sous un aspect modifié, plus adouci. Au lieu de personnifier l'immobilité religieuse et la réserve concentrée, l'instrument exprime par excellence l'origine inconstante et multiforme *de l'élément*.

C'est là le naturel de l'orgue symphonique où il apparaît comme une force indépendante et, cessant d'être la contrefaçon insuffisante de l'orchestre contemporain, il concourt avec ce dernier. Il s'ensuit que les oeuvres modernes pour l'orgue, ayant épuisé les régions profondes de l'expression intime ou brisant peut-être temporairement avec elles, doivent garder des formes suffisamment larges pour correspondre à la grandeur et aux qualités de l'instrument.

Il y a encore une autre ramification de conceptions esthétiques à laquelle le nouvel instrument peut servir avec succès, c'est *l'objectif de l'idée musicale*. De tous les instruments c'est lui qui réalise le mieux, dans toute sa pureté, l'origine physique du son sans aucun réflexe immédiat psychique; voilà pourquoi son langage est au fond un langage anti-dramatique, narratif, exigeant une largesse épique du discours, qui lui est confié. A ce point de vue «l'expression» de l'orgue symphonique reçoit une base artistique, et même les emprunts qu'il fait à l'orchestre cessent d'être une distraction d'ouïe et acquièrent la possibilité

*) Ср. Сн. М. Widor, предисл. к полн. изд. органн. симфоний: „А l'instrument nouveau il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scholastique. Ce n'est plus le Bach de la fugue que nous invoquons, c'est le mélodiste pathétique, le maître expressif par excellence des Préludes, du Magnificat, de la Messe en si, des Cantates et de la Passion suivant St. Matthieu.“ — С этой альтернативой навряд ли можно было бы примириться даже в том случае, если бы речь шла действительно о параллели того и другого неравноправного разветвления стиля в лоне органного творчества самого И. С. Баха. Когда же имя Баха является анкетой, прикрывающей крайнюю поверхность и неидеальность направления современной французской школы, произведения которой весь выбор фактически ограничен, то целесообразность существования нового инструмента способна представиться более нежной в двусмысленном свете.

возможность дѣлаться самостоятельными ингредиентами органно-стилизованной музыкальной мысли. (Само собою разумѣется, что попользование регистровъ исключительно оркестрово есть насилие надъ инструментомъ и приводитъ въ результатъ къ безжизненной мозаичности стиля).

Къ сожалѣнію, разсматриваемый съ этой стороны идеальный своего значенія, симфоническій органъ оказывается инструментомъ, лишеннымъ литературы.

Послѣ всего сказаннаго становится понятнымъ, что органная обработка произведенія, хотя и задуманнаго въ оригиналъ для фортепiano, но въ цѣломъ своей концепціи какъ нельзя болѣе удовлетворяющаго требованіямъ современнаго симфоническаго органа, вправдѣ претендовать не только на простую умѣстность, но и на болѣе серьезное значеніе, нежели то можетъ представиться съ перваго взгляда. Наличие немногихъ драматическихъ моментовъ въ фугѣ не являлась, вообще говоря, ни идеальнымъ, ни еще того менѣе практическимъ препятствіемъ для такой обработки. Я надѣюсь, что осмотнительнымъ и мотивированнымъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ примѣненіемъ эффектовъ адонтивныхъ — эффектовъ болѣе интенсивнаго колорита и индивидуализаціи тембра — мнѣ удалось стилизовать эти моменты, не допустивъ ихъ рѣзкаго выдѣленія и подгоняя ихъ къ общему фону звучности. Главная же художественная задача регистровки заключалась въ томъ, чтобъ избѣжать монотонности, оставаясь въ границахъ природныхъ средствъ инструмента и комбинацій смѣшаннаго, обще-органнаго характера.*)

Остается сдѣлать нѣсколько замѣчаній техническаго свойства.

Обиліе языковыхъ регистровъ (jeux d'anche) въ диспозиціяхъ системы Кавалье и присущая этимъ регистрамъ грубость и тусклость звука въ серединѣ и внизу мануала потребовали въ одномъ мѣстѣ прелюдій значительнаго измѣненія въ расположеніи аккорда сравнительно съ подлинникомъ. Мѣсто это означено звѣздочкою и снабжено вариантомъ для инструментомъ съ 5 октавнымъ объемомъ мануала. Рельефность главнаго мелодическаго хода

наго устройства регистра призвуковъ (*plein jeu*), ничего не теряетъ отъ допущеннаго мною измѣненія, такъ какъ микстуры

верхняго *fa*, (при исключеніи изъ нихъ неупотребляемаго мною *cornet*) звучать ниже призвуковъ трехъ нотъ (*si b* — *sol #*), составляющихъ перистиль рисунка. Общая же звучность значительно выигрываетъ въ силѣ и яркости.

Всякій опытъ точнаго письменнаго воспроизведенія органной регистровки обреченъ бороться на практикѣ почти со столь же непреодолимыми затрудненіями, какъ и стенограмма индивидуальныхъ оттѣнковъ фортепiаннаго исполненія. И здѣсь, какъ тамъ, многое составляетъ художественный секретъ исполнителя, являясь неувидимымъ для внѣшняго знака или требующимъ тысячи таковыхъ для своей регламентаціи. Правда, вслѣдствіе

*) Задача эта была существенно облегчена присущею инструментамъ Кавалье особенностью своеобразнаго колорита звучности *jeux de fond* каждого мануала (вслѣдствіе разной регулировки давленія мѣха и неодинаковаго устройства регистровъ одного и того же семейства), дающей возможность передавать такіе общіе оттѣнки выраженія, какъ *espressivo*, *animando*, *agitato* и проч. — простымъ переходомъ на *Récit* (3-ій мануаль), а такіе какъ *calando*, *tranquillo* etc. — переходомъ на *Positif* (2-ой мануаль) безъ всякаго измѣненія регистровки.

de devenir les ingrédients indépendants de l'idée musicale stylisée pour orgue. (Il va sans dire que tout essai de régistrer orchestralement est un excès sur l'orgue et amène à un style mosaïque et inanimé.)

Examiné, du côté idéal de son importance, l'orgue symphonique, est, malheureusement, un instrument privé de littérature.

Après tout ce qui vient d'être dit il est compréhensible que l'arrangement d'une oeuvre, conçue pour le piano, mais qui répond entièrement aux exigences du style symphonique contemporain de l'orgue, ait le droit de prétendre, non seulement à une simple opportunité, mais à une importance plus sérieuse. Les quelques moments dramatiques, existant dans la fugue, n'ont pas été un obstacle pour un tel travail. J'espère que l'application, prudente et chaque fois motivée, des effets d'adoption m'a réussi à styliser ces moments sans les faire ressortir brusquement, mais les adaptant au fond général de la sonorité. Quant au problème principal artistique de cette registration, il consistait à éviter la monotonie en restant dans les limites des moyens naturels de l'instrument et des combinaisons mixtes d'un caractère d'orgue général.*)

Il reste à faire quelques remarques techniques.

L'abondance des jeux d'anche dans le système Cavaillé, et le son rude et terne de ces jeux dans le milieu et le bas du clavier, ont exigés dans une place du prélude une considérable modification de la distribution de l'accord, comparativement à l'original. Cette place est indiquée par une étoile et munie d'une variante pour les instruments de 5 octaves au clavier.

Le relief du mouvement mélodique

grace à la construction originale des jeux de mutation (*plein jeu*) ne perd rien par suite de ma modification, car les mixtures du

fa, (en leur enlevant le *cornet* que je n'emploie pas)

résonnent plus bas que les sur-sons des trois notes (*si b*, *la*, *sol #*) qui forment le péristyle du dessin; la sonorité générale gagne ainsi beaucoup en force et vivacité.

Chaque essai d'une reproduction précise et par écrit de la registration d'orgue est condamné à lutter avec des difficultés presque aussi grandes que celles d'une sténogramme des nuances individuelles de l'exécution du piano. Dans les deux cas le secret artistique de l'exécutant y est pour beaucoup, insaisissable pour un signe extérieur ou en exigeant des milliers pour sa réglementation. Il est vrai que l'organiste se trouvant sous la dé-

*) Ce problème a été essentiellement facilité par la nature des instruments Cavaillé, qui ont la particularité d'un coloris original de la sonorité des jeux de fond de chaque clavier; celle-ci donne la possibilité de transmettre, sans aucun changement de registration, des nuances d'expression telles que: *espressivo*, *animando*, *agitato* et autres — dans un simple passage au *Récit* et de telles que: *calando*, *tranquillo* etc. dans un simple passage au *Positif* (cela provient de la différente pression de soufflerie et de la facture variée des jeux de la même famille).

болѣе грубой эмпирической зависимости органиста отъ матеріальныхъ ресурсовъ своего инструмента, задача эта можетъ быть разрѣшена удовлетворительно въ предѣлахъ отношенія даннаго исполненія къ данной диспозиціи, въ формѣ подстрочнаго перечисленія механическихъ манипуляцій, совершаемыхъ при игрѣ самимъ органистомъ или его помощниками. Но даже будучи рассчитанъ на извѣстную общность устройства инструментовъ одного и того же типа, методъ этотъ, по неизбѣжной сухости и громоздкости, а также по отсутствію графической наглядности конечнаго результата, остающагося на долю слухового воспріятія, оказывается едва ли не болѣе далекимъ отъ идеала, нежели обычный установившійся во французской литературѣ инструмента, съ его обозначеніемъ *преобладающаго* характера звучности по основнымъ группамъ регистровъ и нюансивными знаками общепринятаго и отчасти условнаго смысла. Предполагая техническія особенности диспозицій Кавалье извѣстными всякому виртуозу и имѣя въ виду главнымъ образомъ эстетическую гарантію своихъ намѣреній, я призналъ умѣстнымъ пожертвовать практическими преимуществами того и другого способа ради *полной и безусловной отчетливости* дѣйствующихъ въ каждый данный моментъ звуковыхъ силъ инструмента.

Принятая мною съ этою цѣлью система условныхъ знаковъ и сокращеній можетъ съ перваго взгляда показаться іероглифическою, но въ сущности представляетъ лишь дальнѣйшее развитіе и упрощеніе уже существующей. Прописные инициалы означаютъ клавиатуры инструмента (G, P, R, Pd = Grand orgue. Positif, Récit, Pédale), строчные — основные группы регистровъ (f, m, a, ch = fonds, mixtures, anches, chamade), сочетаніе тѣхъ и другихъ — комбинацію клавиатуръ и ихъ регистровку (помѣчаемую всегда *впереди* названія соответствующей клавиатуры, нпр. f G, f 4. 8 P, f 8. 16. 32 Pd, f G f m a R) причемъ указаніе діапазона ограничиваетъ число употребляемыхъ регистровъ той или другой группы. Этимъ способомъ удавалось означить съ безукоризненною точностью не только общую градацію звуковой массы, но иногда и отдѣльные регистры (нпр. a 16 Pd = bombarde, m 2 R = octavin, ch 4 R = clairon en chamade etc.). Въ проведеніи его я придерживался извѣстной схематичности, опускаая все лишнее и само собою понятное.*) Въ большинствѣ случаевъ можно было свободно обходиться однимъ указаніемъ клавиатуръ и ихъ соединеній при регистровкѣ, остающейся постоянною (R, P, GR). Партія педали имѣетъ отдѣльные обозначенія на своемъ нотоносцѣ, причемъ знакъ Pd обыкновенно подразумевается**) (G, R вмѣсто Pd G, Pd R, f 8. 16 вм. f 8. 16 Pd). Цифры 4, 8, 16 etc., поясняющія діапазонъ регистровъ, предполагаются неизмѣнными при всѣхъ дальнѣйшихъ упоминаніяхъ той же звуковой группы. Для приданія необходимой раздѣльности обозначеніямъ служатъ запятые (нпр. f a 8. 16 Pd означаетъ 8 и 16 футов. основные и язычковые регистры педали, а f, a 8. 16 Pd — прибавленіе 8 и 16 футовыхъ язычковыхъ реги-

pendance plus grossière et empirique des ressources matérielles de son instrument, ce problème peut-être résolu d'une manière satisfaisante en forme d'énumération interlinéaire des manipulations mécaniques qui se produisent durant le jeu de l'exécutant ou de ses aides. Mais étant même calculée pour une certaine identité de la facture des instruments d'un même type, cette méthode, comme volumineuse et aride et omettant le but sonore des opérations se trouve encore plus éloignée de l'idéal que celle qui est commune dans la littérature française de l'instrument, qui indique le caractère prédominant de la sonorité par groupes fondamentaux des jeux et par des nuances généralement admis ou d'un sens conventionnel.

Supposant que chaque virtuose connaît bien les particularités techniques des dispositions Cavaillé, et ayant en vue principalement la garantie esthétique de mes intentions, j'ai trouvé à propos de sacrifier les avantages pratiques des deux méthodes pour *l'entière et l'absolue responsabilité* des forces phonétiques de l'instrument qui agissent dans chaque moment donné.

Le système de signes conventionnels et d'abréviations que j'ai adopté dans ce but peut paraître, à première vue, hiéroglyphique, mais en somme il n'est qu'un développement et une simplification de celui qui existait déjà. Les initiales majuscules désignent les claviers de l'instrument (G, P, R, Pd = Grand orgue, Positif, Récit, Pédale), les minuscules — les groupes fondamentaux des jeux (f, m, a, ch = fonds, mixtures, anches, chamade), la réunion des deux désigne l'accouplement des claviers et leur régistration (cette dernière est toujours mise *avant* le nom du clavier par exemp. f G, f 4. 8 P, f 8. 16. 32 Pd, f G f m a R), où la désignation du diapason limite le nombre des jeux employés dans tel ou autre groupe. Par ce moyen on parvient à indiquer avec une précision irréprochable non seulement la gradation générale de la masse sonore, mais parfois les jeux isolés (par ex. a 16 Pd = *bombarde*, m 2 R = *octavin*, ch 4 R = *clairon en chamade* etc.). Dans l'exécution de cette méthode je m'en tenais à un certain schéma, omettant ce qui est superflu et compréhensible par soi-même.**) Dans la majorité des cas on aurait pu librement se contenter de la seule indication des claviers et de leur accouplement, la régistration restant stable (R, P, GR). La partition de la pédale a des indications à part sur son porte-notes, et le signe Pd est ordinairement sous-entendu.**) (G, R au lieu de Pd G, Pd R, f 8. 16 au lieu de f 8. 16 Pd). Les chiffres 4, 8, 16 etc., qui expliquent le diapason des jeux, se supposent invariables dans toutes les mentions ultérieures du même groupe phonétique. Les virgules servent à donner une division indispensable aux indications (par ex.: f a 8. 16 Pd désigne les fonds et les anches de 8 et 16 pieds de la Pédale,

*) Въ понятіе *fonds* не входятъ всѣ регистры, діапазонъ которыхъ выше 4 футовъ, а также тремолирующія звучности позитива (*unda maris*, отсутствующая на органѣ Моск. Консерв.). Напротивъ, экспрессивный, оркестровый характеръ 3-го мануала (Récit) выигрываетъ отъ последовательнаго употребленія *voix céleste* въ комбинаціи съ прочими тембрами. Изъ микстуръ главнаго мануала (m G) я систематически исключая *cornet*, изъ язычковыхъ (a G) — *bombarde* 16 во всѣхъ случаяхъ, когда при *grand jeu* (*fff*) остается въ бездѣйствіи верхняя часть клавиатуры.

**) Точно такъ же какъ и отдѣльный знакъ R при употребленіи регистровъ *chamade* въ комбинаціи со всѣми прочими (f m a ch G P R вм. f m a G P R ch R).

*) L'idée de *fonds* ne comprend pas tous les jeux ayant un diapason au dessus de 4 pieds, ainsi que les sonorités tremblantes du Positif (*l'unda maris* n'existe pas dans l'orgue du Conservatoire de Moscou). Le caractère orchestral et expressif par excellence du Récit gagne, au contraire, dans l'emploi successif de la *voix céleste* en combinaison avec les autres timbres. J'exclue systématiquement le *cornet* des mixtures du Grand orgue, (m G) et des anches du Grand orgue (a G) j'ometts le *bombarde* 16 dans les cas ou durant le grand jeu (*fff*) la partie supérieure du clavier reste intacte.

**) C'est comme le signe R dans l'emploi des jeux en *chamade* en combinaison avec tous les autres (f m a ch G P R au lieu de f m a G P R ch R).

стровъ педали къ основнымъ, діапазонъ которыхъ былъ указанъ ранѣе; *fma GR* выражаетъ одинаковую регистровку соединенныхъ *G* и *R*, а *fmaG, R* — соединеніе опредѣленно регистрированного главн. мануала съ *Récit*, регистровка которого уже извѣстна или указывается одновременно на другомъ нотопосѣдѣ). Выраженіе *solo* въ партіи педали поясняетъ исключеніе ея изъ соединенія съ мануалами. Знакъ *G* въ концѣ формулы означаетъ, что та или другая комбинація осуществляется не непосредственно, а на *незвучащемъ* главномъ мануалѣ (нпр. *R G*, *P R G*, *f P R G* etc.). Во всѣхъ случаяхъ болѣе детальной, колоритной регистровки названія регистровъ, имѣющихъ характеристическую особенность тембра, выписаны полностью при первомъ упоминаніи, а далѣе — въ общепонятныхъ сокращеніяхъ (нпр. *fl.* = *flûte*, *bourd.* = *bourdon*, *bss.* = *basson*, *tromp.* = *trompette*, *hautb.*, *hb.* = *hautbois*, *clar.* = *clarinette*, *v. c-ste* = *voix céleste*).

Касательно употребленія нюансивныхъ обозначеній слѣдуетъ замѣтить, что имъ вообще не придавалось какого либо спеціальнаго техническаго содержанія, и даже *fff*, при частомъ исключеніи изъ *grand jeu* позитива, далеко не всегда отвѣчаетъ традиціонно присвоенному ему эффекту *grand chocur* или мобилизаціи всѣхъ наличныхъ силъ инструмента (*f m a ch G P R Pd*), осуществляясь каждый разъ неодинаково въ зависимости отъ практическихъ или эстетическихъ соображеній. Главное назначеніе этихъ терминовъ — служить путеводною нитью при передачѣ настоящаго переложенія на инструментахъ иного устройства. Примѣнительно къ подлежащей диспозиціи они играютъ лишь роль *поясненія* абсолютнаго динамическаго эффекта, какимъ онъ является для слуха, выражая поэтому всегда дѣйствительный нюансъ того или другого соединенія, а не относительную силу входящихъ въ его составъ звуковыхъ группъ. Эта сила звука, вообще говоря, постоянна при данной регистровкѣ на *G* и *Pd* (если не принимать во вниманіе довольно ощутительной ея убыли въ основныхъ регистрахъ — къ низу, а въ языковыхъ — къ верху клавиатуры) и оттого указывается для нихъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ. Напротивъ, на *P* и *R* она способна не только къ количественному, но и къ качественному измѣненію, осуществляемому посредствомъ различной регулировки звукового ящика (боîte d'expression). Такъ какъ въ обращеніи съ послѣднимъ заключается тайна туше и фразировки инструмента, то ему не было возможности придать особаго графическаго обозначенія, но знакъ $\llcorner \llcorner$ исключительно относится къ такому способу воспроизведенія нюансовъ. Предѣлы, въ которыхъ регулярно совершается эта нюансировка единообразно регистрированной клавиатуры, есть *p* и *f* для *jeux de fond P* и *R*; *pp* требуетъ уже сокращенія числа регистровъ, а экспрессія сильныхъ регистровъ обыкновенно не сопровождается, кромѣ $\llcorner \llcorner$, никакимъ динамическимъ поясненіемъ.

Здѣсь же уместно упомянуть, что превосходный и *существенно органичный* эффектъ большаго crescendo на *R* (схема котораго есть $\frac{f m a R}{mf} \llcorner \llcorner$), производящій впечатлѣніе *стиссимаго* приближенія одного и того же постояннаго комплекса звучности, неосуществимъ на инструментахъ нѣмецкаго производства съ *Registerschweller*'омъ и нормальнымъ количествомъ языковыхъ.

Само собою разумѣется, что означенная такимъ образомъ регистровка является только проблемой, техническая реализація которой зависитъ отъ исполнителя. Для предоставленія послѣднему большаго удобства ориентированія я счелъ практичнымъ отмѣтить въ нѣкоторыхъ случаяхъ не только непосредственное

et *f*, а 8. 16 *Pd* signifie l'addition des anches de 8 et 16 pieds de la Pédale aux jeux de fonds, dont le diapason était indiqué auparavant; *f m a G R* exprime une même régristration des *G* et *R* accouplés, et *f m a G, R* — l'accouplement du Grand orgue, régristré d'une dite manière, au *Récit*, dont la régristration est déjà connue ou s'indique en même temps sur un autre portenotes). L'expression *solo* dans la partition de la pédale explique son découplement des claviers. Le signe *G* à la fin d'une formule veut dire que telle ou autre combinaison s'accomplit au Grand orgue muet et non d'une manière immédiate (par ex. *R G*, *P R G*, *f P R G* etc.). Dans tous les cas d'une régristration plus détaillée et colorée, les noms des jeux, qui ont une particularité caractéristique de timbre, sont inscrits en entier à la première mention, et ensuite — dans des abréviations compréhensibles. (Par ex. *fl* = *flûte*, *bourd* = *bourdon*, *bss* = *basson*, *tromp* = *trompette*, *hautb* = *hautbois*, *clar* = *clarinette*, *v. c-ste* = *voix céleste*.)

Concernant l'emploi des nuances, il est à remarquer qu'on ne leur donnait pas un contenu spécialement technique; même le *fff*, (comme le *Positif* est souvent exclu du grand jeu) ne répond pas toujours à l'effet traditionnel du *grand chocur* ou de la mobilisation de toutes les forces existantes de l'instrument (*f m a ch G P R Pd*) se réalisant chaque fois différemment selon des intentions pratiques et esthétiques.

La principale destination de ces termes est de servir comme fil conducteur, pour l'exécution de cet ouvrage sur des instruments d'une autre facture. Conformément à la disposition présente ils ne jouent qu'un rôle expliquant l'effet absolu dynamique, tel qu'il apparaît pour l'oreille, et par conséquent exprimant toujours la nuance réelle de telle ou autre combinaison et non l'intensité relative des groupes sonores, qui y entrent. Cette intensité du son est, généralement, constante (si on ne considère pas sa sensible diminution dans les fonds — en bas et dans les anches — en haut du clavier) au *G* et *Pd*, c'est pourquoi on leur fait rarement des indications. Au *P* et *R*, au contraire, la force est dosable non seulement par quantité, mais aussi par qualité, ce qui se réalise au moyen de la boîte d'expression. Comme dans la manière d'être avec cette dernière consiste le secret du toucher et de phraser de l'instrument, il n'y avait possibilité de lui donner une indication graphique particulière, mais le signe $\llcorner \llcorner$ se rapporte exclusivement à un tel moyen des nuances. Les limites dans lesquelles s'accomplit régulièrement la dite nuance d'un clavier uniformément régristré sont *p* et *f* pour les jeux de fond *P* et *R*; le *pp* exige déjà une réduction du nombre des jeux, et l'expression d'un jeu isolé n'est suivie ordinairement d'autre explication dynamique que $\llcorner \llcorner$.

Il est à propos de mentionner ici que l'effet, superbe et *essentiellement d'orgue*, du grand crescendo au *R* (dont le schema est $\frac{f m a R}{mf} \llcorner \llcorner$), produisant l'impression de l'approche passive et irrésistible d'un même complexe sonore, est irréalisable sur les instruments de la facture allemande qui ont le *Registerschweller* et la quantité normale des jeux d'anches.

Il va sans dire qu'une régristration désignée de la sorte est un problème dont la réalisation technique dépend de l'exécutant. Afin que ce dernier puisse s'orienter avec plus d'aisance j'ai trouvé pratique de marquer, dans certains cas, non seulement la place même de l'effet désiré, mais aussi le moment avantageux

мѣсто дѣйствія желаемого эффекта, но и подходящий моментъ его подготовленія. За исключеніемъ партіи педали, гдѣ такіа незвучащія переѣмы ясны сами собою, всѣ указанія этого рода заключены въ прямые скобки.

Строгому соблюденію неприкосновенности внутренняго смысла и связи намѣреній автора не противорѣчили нѣкоторыя мелкія внѣшнія отступленія отъ указаній подлинника, допущенныя мною въ тѣхъ случаяхъ, когда на языкѣ симфоническаго органа не оказывалось данныхъ для точной и стильной ихъ передачи.*) Перечислять отдѣльно всѣ эти случаи я не вижу необходимости. Выставленныя у автора метрономныя обозначенія пришлось пропустить, какъ болѣею частью несоотвѣтствующія характеру инструмента. Принципъ органаго исполненія основанъ на хронометріи, на расцѣпкѣ длительностей, не только не совпадающей съ фортепіанной по абсолютному эффекту, но часто діаметрально ей противоположной. Въ частности эффектъ *grand jeu* существенно исключаетъ всякую возможность быстрыхъ темповъ, теряя при этомъ условіи болѣе чѣмъ на половину въ своемъ значеніи.

Москва, Февраль 1908.

Б. Л. Сабанѣевъ.

**) О нѣкоторыхъ приемахъ такой интерпретаціи было говорено выше, см. прим. на стр. III.

de sa préparation; à l'exception de la partition pour pédale, où de tels changements muets sont clairs d'eux-mêmes, toutes les indications de ce genre sont mises entre parenthèses à lignes droites.

Le maintien de l'intégrité du sens intérieur et les liaisons des intentions de l'auteur ne sont pas en contradiction avec les certaines petites digressions des indications de l'original que j'ai admises dans les cas où le langage de l'orgue symphonique manquait des données voulues pour pouvoir les reproduire.**) Je ne trouve pas nécessaire d'énumérer tous ces cas. Les indications pour le métronome, exposées par l'auteur, ont dû être supprimées, ne répondant pas, pour la plupart, au caractère de l'instrument. Le principe de l'exécution de l'orgue est fondé sur une évaluation des durées ou valeurs chronométriques, qui ne répond non seulement à celle du piano, par son effet absolu, mais lui est souvent diamétralement opposée. L'effet du grand jeu omet surtout en principe toute possibilité des temps rapides, car il perdrait dans ce cas plus que la moitié de son importance.

Moscou, Février 1908.

B. L. Sabanéiev.

**) Il a été déjà question de certaines manières d'une telle interprétation. Voir la remarque sur la page III.



PRELUDIO E FUGA.

A. Glazounow, Op. 62.

Transcription pour Orgue symphonique
par B. L. SABANÉIEW.

[f 4.8 R. f4.8 P fG, PR f8.16.32 Pd]

Andante capriccioso.

Andante capriccioso.

f4.8R

f *all' 8va bassa*

tr.

9

10

tr

tr

mf

dim.

mf all' 8va bassa

f4.8P

p

A musical score for a piano piece titled "The Rose Tree". The score is written for three staves: a single treble staff at the top and two bass staves at the bottom, all grouped by a large left-facing brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff features a melody with a slur over the first two measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support with chords and single notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* (forte) and *tr* (trill). The piece concludes with a final chord in the first staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is marked with a piano (p) dynamic. The bass line is marked with a forte (f) dynamic and includes a trill (tr) on the first measure. The second system continues the melody and bass line, with the melody marked with a piano (p) dynamic and the bass line marked with a forte (f) dynamic. The third system concludes the piece, with the melody marked with a piano (p) dynamic and the bass line marked with a forte (f) dynamic. The score is written for a single melodic line and a bass line, with a grand staff format.

f 8.16.32, solo (*ad libit.*)

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, featuring a piano and voice. The score is in G major (one sharp) and consists of 10 measures.

Instrumentation: Piano (P) and Voice (V).

Key Signature: G Major (one sharp, F#).

Time Signature: 3/4.

Tempo/Character: Moderato.

Structure: The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. Measures 9-10 are marked as a repeat of the first system.

Notes:

- Measure 1: Piano introduction with a forte (f) dynamic and a fermata over the first measure.
- Measure 2: Voice enters with the melody, marked with a forte (f) dynamic.
- Measure 3: Piano accompaniment continues with a trill (tr) and a fermata.
- Measure 4: Voice continues the melody, marked with a forte (f) dynamic.
- Measure 5: Piano accompaniment continues with a trill (tr) and a fermata.
- Measure 6: Voice continues the melody, marked with a forte (f) dynamic.
- Measure 7: Piano accompaniment continues with a trill (tr) and a fermata.
- Measure 8: Voice continues the melody, marked with a forte (f) dynamic.
- Measure 9: Piano accompaniment continues with a trill (tr) and a fermata.
- Measure 10: Voice continues the melody, marked with a forte (f) dynamic.

This musical score is for the 'The Swan' movement from the Suite for Piano, Op. 20, by Camille Saint-Saëns. The score is written for a grand piano (GPR) and features a forte (ff) dynamic. The music is in 3/4 time and consists of a single melodic line with a trill (tr) ornament. The score is presented in a single system with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (p) marking. The tempo is marked 'Allegretto'.

First system of the musical score. The right hand features a series of trills (tr) and a final phrase marked *p* *sans oct. gr.* The left hand has a *fmR* marking and a *fR* marking. The system concludes with a *P* marking.

Second system of the musical score. The right hand includes a *p* *sans oct. gr.* marking. The left hand features a *GPR* marking and a *R* marking. The system concludes with a *R* marking.

Third system of the musical score. The right hand includes a *fGPfmaR* marking and a *dim.* marking. The left hand includes a *fmaGPR fff* marking and a *fff* marking. The system concludes with a *f, a, G* marking and a *f, G* marking.

Fourth system of the musical score. The right hand includes a *fmaR mf* marking and a *fmR* marking. The left hand includes a *GPR* marking and a *PRG* marking. The system concludes with a *PRG* marking.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various accidentals and dynamics including *fR*, *p*, and *R*. The middle staff is in bass clef and contains chords with dynamics *RG* and *R*. The bottom staff is in bass clef and contains a simple melodic line. A label *f 8.16, solo* is positioned below the first two staves.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with dynamics *P* and *f*. The middle staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamics *p* and *R*. The bottom staff is in bass clef and contains a simple melodic line.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with dynamics *f* and *f4.8.16R*. The middle staff is in bass clef and contains chords with dynamics *P* and *R*. The bottom staff is in bass clef and contains a simple melodic line. A label *f 8.16, G* is positioned below the first two staves.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with dynamics *R* and *fmaR*. The middle staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamics *GPR* and *f4.8.16.32, a, G*. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamics *fGPfmR* and *ff*. A label *f 4.8.16.32, a, G* is positioned below the first two staves. The system concludes with a *glissando* marking and a *5* (quintuplet) marking.

Ossia

First system of musical notation. The piano part (left) features a melodic line with a 9th fingering and a 10th fingering. The guitar part (right) includes a rest (R) and a melodic line with a 10th fingering. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ossia

Second system of musical notation. The piano part (left) features a melodic line with a 5th fingering and a 5th fingering. The guitar part (right) includes a rest (R) and a melodic line with a 5th fingering. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation. The piano part (left) features a melodic line with a 5th fingering and a 5th fingering. The guitar part (right) includes a rest (R) and a melodic line with a 5th fingering. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(Fuga a due soggetti).

Moderato.

f 4.8 R
 p
 RG
 f 8.16, (R) G

P

f 8.16, solo



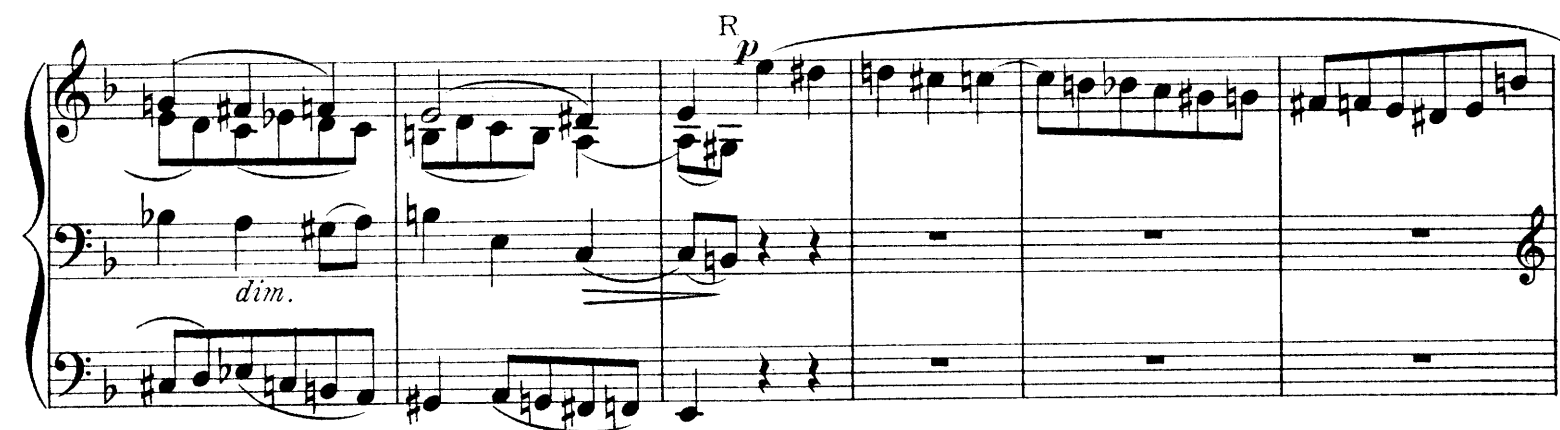
First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a complex melodic line with many accidentals (sharps and flats) and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a more rhythmic line with slurs. A dynamic marking *f* (forte) is present in the bottom staff. A rehearsal mark *R* is located in the middle of the system.



Second system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a more rhythmic line with slurs. A dynamic marking *p* (piano) is present in the bottom staff.



Third system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a more rhythmic line with slurs.



Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a more rhythmic line with slurs. A dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present in the bottom staff. A rehearsal mark *R* and a dynamic marking *p* (piano) are present in the top staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many accidentals (sharps and naturals). The bass clef staff contains a single note, marked with an 'R' (ritardando).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a single note, marked with a 'z' (zastava).

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a single note, marked with a 'z' (zastava). The word *cresc.* (crescendo) is written above the treble staff. The dynamic *f* (forte) is written below the treble staff. The tempo marking *f 8.16, G* is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many accidentals. The bass clef staff contains a single note, marked with an 'RG' (ritardando). The word *Ossia* is written above the treble staff. The dynamic *fGfmR* is written above the treble staff. The dynamic *più f* (più forte) is written above the bass staff. The dynamic *fP* (forte piano) is written above the treble staff. The dynamic *fGR* (forte grandioso) is written above the bass staff.

fR *p* *fmR* *fmaR* *cresc.* *R*

f 8. 16, solo

Ossia *fmaR* *GR* *ff* *fGfmaR* *R* *GR* *ff* *R* *f*

f 8.16.32, a16 *G* *f*, a 8.16, *G*

Ossia *R* *mf* *fP mp* *fmR* *RG* *[flute 8, voix céleste, hautbois R]* *f*

f, a16, (R) *G* *f*, solo

p flutes, bourdons 4.8 P

fl. 8, v. c-ste R

fl 8, v. c-ste, hb R

mp

P

(R)

mf

cor de nuit P

pp

(P)

R

P

R

mp

f

mf

bourdons 4.8 P

bourd. 4.8.16 P

m.s.

cresc.

f 8.16, (R) G

First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (treble clef) contains a complex rhythmic pattern with triplets and a slur. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The system includes the following markings: *m. d.*, *PRG*, and *(PR)G*.

Second system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (treble clef) contains a complex rhythmic pattern with triplets and a slur. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The system includes the following markings: *R*, *p*, *f*, *p*, and *RG*.

Third system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (treble clef) contains a complex rhythmic pattern with triplets and a slur. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The system includes the following markings: *f*, *mf*, *basson, cor de nuit P*, and *fl. 4. 8, v. c-ste R*.

Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (treble clef) contains a complex rhythmic pattern with triplets and a slur. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The system includes the following marking: *flute 4, solo*.

fl. 8, v. c - ste R

(bss, cor de nuit P)

pp

(fl 4.8, v. c - ste R)

cor de nuit P

(fl 4, solo)

f 4.8 R

p

R

f

f

f 4.8.16, G, R

G R

GR

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff has a whole note chord marked *R* and a half note chord marked *fGfmR*. Bass staff has a whole note chord marked *GR*. Dynamics: *meno f* and *più f*.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff has a whole note chord marked *fR* and a half note chord marked *fGfmR*. Bass staff has a whole note chord marked *GR*. Dynamics: *meno f* and *più f*.

[clarinette P]

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff has a whole note chord marked *fmGR* and a half note chord marked *ff*. Bass staff has a whole note chord marked *ff*. Dynamics: *ff*. Text: *f, a 16, G, R*.

System 4: Treble and Bass staves. Treble staff has a whole note chord marked *più f* and a half note chord marked *fmGfmaR*. Bass staff has a whole note chord marked *fmGfmaR*. Dynamics: *più f*.

Ossia *animando*

fGfmaR *mf*

animando
fG,R

mf

fmaR

f,G,R

Ossia

cresc.

cresc.

Ossia

fmaChGR *fff*

fmaChGR *fff*

fff

f,a,G,R

Ossia 8

fmaGR
 dim.
 fGfmaR
 fmaGR
 dim.
 fGfmaR
 f4.8.16,G,R
 f8.16,R

Ossia

clar.P
 fGfmR
 clarinette P
 fGfmR [m.s.f,m2R]
 p
 solo *pp* (bourdons 8.16)

(cl P) *cresc.*

fR{

dim. *riten.*

R{ *fp* *pp* (flutes 4.8) *ppp* (fl.8) f4.8R{

Tempo I. [f 4.8.16 P] *mf*

R{ *p*

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking *pp* (v.c-ste) is present in the second measure of the upper staff.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking *fP* is present in the first measure of the upper staff. A dynamic marking *p* is present in the second measure of the lower staff. The text *f8.16, solo* is written below the first measure of the lower staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking *pp* is present in the second measure of the upper staff. A dynamic marking *f* is present in the first measure of the lower staff. The text *v.c-steR* is written above the first measure of the upper staff.

(v.c-ste R)
 fP
 fP v.c-ste, trompette RG
 f 8.16.32, solo

This system contains three measures of music. The first measure shows a vocal line (v.c-ste R) and a piano line (fP) with complex rhythmic patterns. The second measure continues the piano line with similar patterns. The third measure features a vocal line (fP v.c-ste, trompette RG) and a piano line with sustained notes.

(PRG)
 f
 f 4.8.16 mR
 PRG

This system contains three measures of music. The first measure shows a vocal line (PRG) and a piano line (f) with complex rhythmic patterns. The second measure continues the piano line with similar patterns. The third measure features a vocal line (f 4.8.16 mR) and a piano line with sustained notes.

(R)
 (PRG)

This system contains three measures of music. The first measure shows a vocal line (R) and a piano line (PRG) with complex rhythmic patterns. The second measure continues the piano line with similar patterns. The third measure features a vocal line (R) and a piano line with sustained notes.

fmaR GPR
 mf *f* GPfmaR *f*
 f 8.16.32, a 16, solo

f, m, a, ch *fff*
 fmaP
 f, a 4.8.16, G f 8.16, aG

fmaGPR fGPfmaR
 dim. *f* P
 f, G

fGPR
 fP *p*
 f 16, solo

Tranquillo.

fPRG

p

First system of the musical score. The right hand features a melody starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamics include *fP* and *p*. The tempo is marked *Tranquillo.*

Second system of the musical score. The right hand continues the melody with more complex figures, including triplets and sixteenth notes. The left hand accompaniment remains. Dynamics include *fR* and *f, basson P*.

Third system of the musical score. The right hand features a triplet figure. The left hand has a half note G3. Dynamics include *m.s.* and *m.d.*. The tempo marking *riten. poco a poco* is present. A bracketed instruction *[fma G, PR]* is also shown.

Fourth system of the musical score. The right hand has a half note G4. The left hand has a half note G3. Dynamics include *fP*, *fma G, R*, *fff*, and *ff*. Technical instructions include *f 4.8, hb, mach R*, *glissando*, *f 8.16.32, a, G*, *f 4.8, hautb., mach R*, *fma G, PR*, and *tr*. The tempo marking *Andante.* is present. The system concludes with a half note G3 in the left hand.

Ossia

fG,R

f,hb,maR

f,hb,mR

f,hbR

f,G

m.s.

m.d.

fPf,hb,maRG

fPf,hb,mRG

f,hbRG

R

p

(R)

f all' 8^{va} bassa

[flute 8 G]

f,hb,ch4R

sans oct. gr.

f hbR

fP

f all' 8^{va} bassa

f8.16.32,solo

fl.8,v.c-ste,bourd.16 R

pp

(P)

fl.8 G,R

RG

cor de nuit P

pp

sans oct. gr.

ppp

m.s.

flute 8,bourd.8.16

p

bourd.8.16

bourd.16

Compositions pour Piano

publiées par

M. P. Belaïeff à Leipzig.

Sigismond Blumenfeld.

	A.	R.
Op. 2. Quasi Mazurka sur le nom Be-la-f	1.—	—35
Op. 5. 6 Brimborions. Complet	1.60	—60
Séparément.		
No. 1. Au jeu. No. 2. Une pensée à Schumann	—60	—25
No. 3. Un moment d'enthousiasme	—40	—15
No. 4. Preludino. No. 5. Un moment sérieux	—60	—25
No. 6. A l'exercice	—60	—25
Op. 6. 2 Mazurkas. Complet	1.60	—60
Séparément.		
No. 1. si b	—60	—25
No. 2. Fa	—80	—30

A. Liadow et A. Glazounow.

Les Fanfares exécutées au Jubilé de Nicolas Rimsky-Korsakow, le 22 décembre 1890 à St. Pétersbourg. Réduction pour Piano par N. Sokolow			—60	—25
I. Allegretto, d'A. Liadow.				
II. Moderato, d'A. Liadow.				
III. Moderato, d'A. Glazounow.				
IV. Allegretto, d'A. Liadow.				
V. Moderato (thème russe) arrangé par A. Glazounow.				

Alexandre Borodine.

Le Prince Igor. Opéra en 4 actes avec prologue. Réduction pour Piano seul par F. Blumenfeld			12.—	4.20
Ouverture, Danses et Marche tirées de l'Opéra „Le Prince Igor“. Réduction par F. Blumenfeld.				
1. Overture	1.80	—65		
2. Danses, No. 8 et 17	2.50	—90		
3. Marche polovtsienne	1.60	—60		
Potpourri de l'Opéra „Le Prince Igor“	1.60	—60		
Scherzo du Quatuor en La pour archets. Transcrit par Théodore Jadoul	1.40	—50		
Serenata alla spagnola du Quatuor sur le nom B-la-f. Transcrite par Théodore Jadoul	—80	—30		
Dans les Steppes de l'Asie centrale. (Eine Steppenskitze aus Mittel-Asien.) Esquisse symphonique. Transcrite par Théodore Jadoul			1.40	—50

Alexandre Glazounow.

	A.	R.
Andante du 1er Quatuor pour archets, op. 1. Transcrit par Théodore Jadoul	—80	—30
Op. 2. Suite sur le thème du nom diminutif russe „Sacha“. (Introduction et Prélude, Scherzo, Nocturne et Valse.)	2.50	—90
Op. 10. 2 ^{me} Quatuor (en Fa) pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Réduction pour Piano à 2 mains par Henry Thiébaut	3.50	1.25
Op. 22. 2 Morceaux. Complet	1.60	—60
Séparément.		
No. 1. Barcarolle	—80	—30
No. 2. Novellette	—80	—30
Op. 23. Walzer über das Thema „S-a-b-e-la“	1.20	—45
Op. 25. Prélude et 2 Mazurkas. Complet	2.50	—90
Séparément.		
No. 1. Prélude	1.—	—35
No. 2. Mazurka No. I	1.40	—50
No. 3. Mazurka No. II	1.20	—45
Op. 31. 3 Etudes. Complet	2.50	—90
Séparément.		
No. 1. Do	1.20	—45
No. 2. mi	1.20	—45
No. 3. (La nuit.) Mi	—80	—30
Op. 36. Petite Valse	—80	—30
Op. 37. Nocturne	—80	—30
Op. 38. In modo religioso. Quatuor d'instruments à cuivre (Tromba in B, Corno in F, Trombone tenore, Trombone basso). Réduction pour Piano à 2 mains	—40	—15
Op. 40. Triumphant March on the occasion of the Worlds Columbian Exposition in Chicago 1893, composed for a grand Orchestra with Chorus (ad libitum). Piano Score	1.80	—65
Op. 41. Grande Valse de concert	1.60	—60
Op. 42. 3 Miniatures. Complet	1.60	—60
Séparément.		
No. 1. Pastorale	—60	—25
No. 2. Polka	1.—	—35
No. 3. Valse	—80	—30
Op. 43. Valse de salon	1.60	—60
Op. 47. 1 ^{ère} Valse pour Orchestre. Transcription de concert pour Piano par Félix Blumenfeld	2.—	—70
Op. 49. 3 Morceaux. Complet	1.60	—60
Séparément.		
No. 1. Prélude	—60	—25
No. 2. Caprice-Impromptu	—80	—30
No. 3. Gavotte. Ré	—60	—25

Alexandre Glazounow.

	A.	R.
Op. 54. 2 Impromptus. Complet	1.40	—50
Séparément.		
No. 1. Ré b	—60	—25
No. 2. La b	—80	—30
Op. 57. Raymonda. Ballet en 3 actes. Sujet de Lydie Pachkoff et de Marius Petipa. Réduction pour Piano par l'auteur et A. Winkler	10.—	3.50
Morceaux séparés.		
Acte I.		
No. 1. Entrée de Raymonda	—40	—15
No. 2. Grande Valse	1.—	—35
No. 3. Pizzicato	—40	—15
No. 4. Prélude et la Romanesca	—40	—15
No. 5. Prélude et Variation	—40	—15
No. 6. Grand Adagio	—80	—30
No. 7. Valse fantastique	—80	—30
No. 8. Variation I.	—40	—15
No. 9. Coda	—60	—25
Acte II.		
No. 10. Grand Pas d'action	—60	—25
No. 11. Variation I	—40	—15
No. 12. Variation II	—40	—15
No. 13. Variation III	—40	—15
No. 14. Variation IV	—40	—15
No. 15. Grand Coda	—80	—30
No. 16. Entrée des jongleurs	—40	—15
No. 17. Danse des garçons arabes	—40	—15
No. 18. Entrée des Sarrazins	—40	—15
No. 19. Grand Pas espagnol	—60	—25
No. 20. Danse orientale	—40	—15
Acte III.		
No. 21. Le Cortège hongrois	—60	—25
No. 22. Grand Pas hongrois	—80	—30
No. 23. Danse des enfants	—40	—15
No. 24. Entrée	—40	—15
No. 25. Pas classique hongrois	—60	—25
No. 26. Variation I.	—60	—25
No. 27. Variation II	—40	—15
No. 28. Variation III	—40	—15
No. 29. Variation IV	—40	—15
No. 30. Coda	—80	—30
No. 31. Galop	—60	—25
No. 32. Apothéose	—40	—15
Morceaux supplémentaires.		
No. 33. Valse	—60	—25
No. 34. Mazurka (tirée de l'œuvre 52).	1.—	—35

Alexandre Glazounow.

	A.	R.
Op. 61. Ruses d'Amour. Ballet en 1 acte, composé par Marius Petipa. Réduction pour Piano par A. Winkler	5.—	1.75
Morceaux séparés.		
No. 1. Introduction, Première Scène, Gavotte-Musette, Sarabande et Farandole	1.60	—60
No. 2. Grande Valse	1.—	—35
No. 3. Ballabile des paysans et des paysannes	1.—	—35
No. 4. Grand Pas des fiancés	—80	—30
No. 5. La fricassée	—80	—30
Op. 62. Prélude et Fugue	1.60	—60
Op. 67. Les Saisons. Ballet en 1 acte et 4 tableaux, composé par Marius Petipa. Réduction par l'auteur	5.—	1.75
Op. 68. Pas de caractère (genre slave-hongrois) pour Orchestre. Réduction par l'auteur	—80	—30
Op. 72. Thème et Variations	2.—	—70
Op. 74. 1 ^{re} Sonate (en si b)	3.—	1.05
Op. 75. 2 ^{me} Sonate (en mi)	3.—	1.05

Alexandre Gretchaninow.

Op. 3. Pastels. 5 Morceaux miniatures. Complet	1.40	—50
Séparément.		
No. 1. Plainte	—60	—25
No. 2. Méditation	—40	—15
No. 3. Chant d'automne	—40	—15
No. 4. Orage	—60	—25
No. 5. Nocturne	—60	—25

B. Grodzki.

Op. 47. Valse capricieuse	—80	—30
-------------------------------------	-----	-----

B. Kalafati.

Op. 4. 2 Sonates.		
No. 1. Ré	2.50	—90
No. 2. ré	3.—	1.05
Op. 5. La nuit à Goursoof. Nocturne	1.40	—50
Op. 6. 2 Nouvellettes. Complet	1.60	—60
Séparément.		
No. 1. mi	1.20	—45
No. 2. si b	1.20	—45
Op. 7. 5 Préludes	1.60	—60

Compositions pour Piano

publiées par

M. P. Belaïeff à Leipzig.

A. Kopylow.		Anatole Liadow.		S. Liapounow.		A. Scriabine.	
	A. R.		A. R.		A. R.		A. R.
Op. 8. 2 Mazurkas. Complet	1.60 —.60	Op. 20. Novellette	1.40 —.50	Op. 1. 3 Morceaux. Complet	2.50 —.90	Op. 4. Allegro appassionato .	1.40 —.50
Séparément.		Op. 21. Ballade	1.40 —.50	Séparément.		Op. 6. Sonate (fa)	2.— —.70
No. 1. mi	— .80 —.30	Op. 23. Sur la prairie. Es-	1.20 —.45	No. 1. Etude	1.— —.35	Op. 8. 12 Etudes. Complet .	3.50 1.25
No. 2. sol	— .80 —.30	quisse	— .60 —.25	No. 2. Intermezzo	1.40 —.50	Séparément.	
Op. 6. Valse	— .80 —.30	Op. 24. 2 Morceaux. Complet	1.20 —.45	No. 3. Valse	1.40 —.50	No. 1. Cis	— .60 —.25
Op. 8. Mazurka	1.60 —.60	Séparément.				No. 2. fis	— .60 —.25
Op. 9. Etude	1.20 —.45	No. 1. Prélude. Mi	— .40 —.15			No. 3. h	— .80 —.30
Op. 12. 3 Fugues. Complet	1.60 —.60	No. 2. Berceuse	— .80 —.30			No. 4. H	— .40 —.15
Séparément.		Op. 25. Idylle	1.60 —.60			No. 5. E	— .60 —.25
No. 1. ut	— .60 —.25	Op. 27. 3 Préludes. Complet	1.80 —.60			No. 6. A	— .60 —.25
No. 2. ré	— .60 —.25	Séparément.				No. 7. b	— .60 —.25
No. 3. si	— .60 —.25	No. 1. Mi b	— .60 —.25			No. 8. As	— .60 —.25
Op. 13. 4 petits Morceaux.		No. 2. Si	— .60 —.25			No. 9. gis	— .80 —.30
Complet	1.60 —.60	No. 3. Sol b	— .60 —.25			No. 10. Des	— .60 —.25
Séparément.		Op. 29. Marionnettes	1.60 —.60			No. 11. b	— .60 —.25
No. 1. Songerie	— .40 —.15	Op. 30. Bagatelle	— .40 —.15			No. 12. dis	— .60 —.25
No. 2. Récit	— .80 —.30	Op. 31. 2 Morceaux. Complet	1.40 —.50				
No. 3. Chansonnette	— .40 —.15	Séparément.				Op. 9. Prélude et Nocturne	
No. 4. Une goutte de pluie .	— .40 —.15	No. 1. Mazurka rustique .	1.20 —.45			pour la main gauche seule.	
Op. 16. Polka de Salon sur le		No. 2. Prélude en si b	— .40 —.15			Complet	1.— —.35
thème B-la-f	1.20 —.45	Op. 32. Une tabatière à mu-	— .80 —.30			Séparément.	
Op. 17. 4 Miniatures. Complet	1.80 —.65	sique. Valse-Badinage	— .80 —.30			No. 1. Prélude	— .40 —.15
Séparément.		Op. 34. 3 Canons	— .60 —.25			No. 2. Nocturne	— .60 —.25
No. 1. Danse	— .60 —.25	Op. 35. Variations sur un	2.— —.70				
No. 2. Valse	— .80 —.30	thème de Glinka	— .60 —.25			Op. 10. 2 Impromptus. Complet	1.40 —.50
No. 3. Polka	— .80 —.30	Op. 36. 3 Préludes. Fa # -	— .80 —.30			Séparément.	
No. 4. Près de la chapelle .	— .40 —.15	si b - Sol	— .80 —.30			No. 1. fa #	— .80 —.30
Op. 20. 5 Morceaux. Complet	1.40 —.50	Op. 37. Etude. Fa	— .80 —.30			No. 2. La	— .80 —.30
Séparément.		Op. 38. Mazurka. Fa	— .80 —.30				
No. 1. Feuillet d'album	— .40 —.15	Op. 39. 4 Préludes. Complet	1.40 —.50			Op. 11. 24 Préludes. Complet	3.— 1.05
No. 2. Chansonnette	— .40 —.15	Séparément.				Séparément.	
No. 3. Une petite Mazurka .	— .40 —.15	No. 1. La b	— .60 —.25			Cahier I (No. 1—6)	1.20 —.45
No. 4. Jeu au cheval	— .40 —.15	No. 2. ut	— .40 —.15			Cahier II (No. 7—12)	1.20 —.45
No. 5. Rêve d'enfant	— .40 —.15	No. 3. Si	— .40 —.15			Cahier III (No. 13—18)	1.20 —.45
Op. 26. 3 Feuilles d'album.		No. 4. fa #	— .60 —.25			Cahier IV (No. 19—24)	1.— —.35
Complet	1.40 —.50	Op. 40. Etude et 3 Préludes.	1.40 —.50			Op. 12. 2 Impromptus. Complet	1.40 —.50
Séparément.		Complet	— .60 —.25			Séparément.	
No. 1. Ré	— .40 —.15	Cahier I. Etude	— .60 —.25			No. 1. Fa #	— .80 —.30
No. 2. Sol	— .40 —.15	Cahier II. 3 Préludes	— .80 —.30			No. 2. si b	— .60 —.25
No. 3. ut	— .60 —.25	Op. 41. 2 Fugues. Complet .	1.— —.35			Op. 13. 6 Préludes	1.40 —.50
		Séparément.				Op. 14. 2 Impromptus. Complet	1.20 —.45
		No. 1. fa #	— .60 —.25			Séparément.	
		No. 2. ré	— .40 —.15			No. 1. Si	— .60 —.25
		Op. 42. 2 Préludes et Mazurka.	1.— —.35			No. 2. fa #	— .60 —.25
		Complet	— .60 —.25			Op. 15. 5 Préludes	1.40 —.50
		Séparément.				Op. 16. 5 Préludes	1.40 —.50
		No. 1. Prélude I. Si b	— .40 —.15			Op. 17. 7 Préludes	1.60 —.60
		No. 2. Prélude II. Si	— .40 —.15			Op. 18. Allegro de concert .	1.40 —.50
		No. 3. Mazurka sur des	— .60 —.25			Op. 19. Sonate-Fantaisie No. 2,	
		thèmes polonais. La	— .60 —.25			en sol #	1.60 —.60
		Op. 44. Barcarolle	1.— —.35			Op. 21. Polonaise en si b . .	1.40 —.50
		Op. 46. 4 Préludes	1.20 —.45			Op. 22. 4 Préludes	1.— —.35
		Op. 48. Etude et Canzonetta.	1.40 —.50			Op. 23. Sonate No. 8, en fa #	2.— —.70
		Complet	— .60 —.25			Op. 25. 9 Mazurkas. Complet	3.— 1.05
		Séparément.				Séparément.	
		No. 1. Etude	— .80 —.30			No. 1. Fa	— .80 —.30
		No. 2. Canzonetta	— .60 —.25			No. 2. Ut	— .60 —.25
		Op. 51. Variations sur un	1.60 —.60			No. 3. mi	— .40 —.15
		thème populaire polonais.	1.40 —.50			No. 4. Mi	— .80 —.30
		Op. 52. 3 Morceaux de ballet.	1.40 —.50			No. 5. ut #	— .60 —.25
		Complet	— .60 —.25			No. 6. Fa #	— .60 —.25
		Séparément.				No. 7. Ré	— .80 —.30
		No. 1. Mi b	— .80 —.30			No. 8. Si	— .40 —.15
		No. 2. Ut	— .60 —.25			No. 9. mi b	— .60 —.25
		No. 3. La	— .80 —.30			Op. 27. 2 Préludes	— .80 —.30
		Sarabande, sol	— .40 —.15			Op. 28. Fantaisie	1.40 —.50

J. Kryjanowsky.

Op. 1. Thème varié 1.60 —.60

Alexis de Dreyer.

Op. 2. Badinage musical. 2 Morceaux (sur les touches noires). Complet 1.60 —.60

Séparément.
No. 1. Berceuse — .80 —.30
No. 2. Burlesque 1.— —.35

Op. 4. Prélude et Etude 1.40 —.50

W. Pogojeff

Op. 1. 5 Fugues 1.60 —.60

Op. 2. 4 Fugues 1.40 —.50

M. P. Moussorgsky.

2 Clavierstücke.
No. 1. Ein Kinderscherz — .80 —.30
No. 2. Intermezzo — .60 —.25

Nicolas Rimsky-Korsakow.

Op. 10. Valse, Intermezzo, Scherzo, Nocturne, Prélude et Fugue (6 Variations) sur le thème B-A-C-H 2.— —.70

Op. 11. 4 Morceaux. Complet 1.60 —.60

Séparément.
No. 1. Impromptu — .80 —.30
No. 2. Novellette — .80 —.30
No. 3. Scherzino — .60 —.25
No. 4. Etude — .60 —.25

Op. 35. Scheherazade, d'après „Mille et une nuits“. Suite symphonique pour Orchestre. Réduction par Paul Gilson 5.50 1.95

Op. 36. La Grande Pâque Russe. Ouverture sur des thèmes de l'Eglise Russe pour grand Orchestre. Réduction par Paul Gilson 2.50 —.90

Ouverture de l'Opéra „La Fiancée du Tzar“ 1.40 —.50

Die Malnacht. Oper in 3 Acten. Text nach einer Erzählung von Gogol. Clavierauszug zu 2 Händen von Theodor Herbert 6.— 2.10

— Ouverture 1.60 —.60

— Potpourri de l'Opéra „La Nuit de Mai“ 2.— —.70

Mlada. Opéra-Ballet féérique en 4 actes. Morceaux séparés de la Partition de Piano.

No. 1. Introduction — .40 —.15
No. 5. Rédowa — .80 —.30
No. 9. Danse lithuanienne — .60 —.25
No. 10. Danse indienne — .60 —.25

Introduction (Вступлѣніе. Святѣйшій вечеръ) de l'Opéra „La Nuit de Noël“ — .60 —.25

Sadko. Opéra en 7 tableaux. Partition pour Piano seul par l'auteur et A. N. Schaefer 12.— 4.20

Compositions pour Piano

publiées par

M. P. Belaïeff à Leipzig.

N. Stcherbatcheff.		N. Stcherbatcheff.		N. Stcherbatcheff.		Joseph Wihtol.	
A. R.		A. R.		A. R.		A. R.	
Op. 8. Fées et Pantomimes. Scènes et Morceaux détachés. Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur.		Op. 19. Grande Etude en fa . 1.60 —.60		Op. 37. Prelude —.80 —.30		Op. 16. 3 Préludes. Complet 1.40 —.50	
Première Série. Complet . 3.— 1.05		Op. 20. 2 Préludes en si b. Complet 1.— —.35		Op. 38. Impromptu-Villanelle . 1.— —.85		Séparément.	
Séparément.		Séparément.		Op. 39. Ausseirtombant. Valse rêveuse. La b 1.40 —.50		No. 1. Ré b —.80 —.30	
No. 1. Prologue symphonique —.60 —.25		No. 1. Chasse neige —.40 —.15		Op. 40. Souvenir de Lithuanie. 2 Mazurkas. Complet . 1.20 —.45		No. 2. si b —.60 —.25	
No. 2. Au jardin. Saynète . —.60 —.25		No. 2. Presto agitato —.60 —.25		Séparément.		No. 3. do # —.60 —.25	
No. 3. Au roust. Bluette . —.60 —.25		Op. 21. Pages intimes. 3 Simili-Valses. Complet . . . 1.40 —.50		No. 1. La —.60 —.25		Op. 17. 3 Morceaux. Complet 1.40 —.50	
No. 4. Bouffonneries. Scherzo 1.— —.35		Séparément.		No. 2. si —.80 —.30		Séparément.	
No. 5. Le mezzetin amoureux. Sérénade-Valse —.60 —.25		No. 3. La b —.80 —.30		Op. 41. Nouvelles marionnettes. Rondo à la Valse . 1.40 —.50		No. 1. Etude, en Mi b . . —.60 —.25	
No. 6. Le bourdon. Impromptu —.60 —.25		Op. 22. „Allegro appassionato“. Impromptu-Etude . 1.20 —.45		Op. 42. Mazurka en Mi b . . 1.40 —.50		No. 2. Prélude, en mi . . —.40 —.15	
No. 7. La fée mystérieuse. Apparition . —.60 —.25		Op. 23. 3 Idylles. Complet . 1.80 —.65				No. 3. Prélude, en sol # . —.60 —.25	
No. 8. Danses caractérisées. Rondopantomimique 1.20 —.45		Séparément.				Op. 18. Berceuse et Etude. Complet 1.20 —.45	
Deuxième Série. Complet . 3.— 1.05		No. 1. L'étoile du berger . —.60 —.25				Séparément.	
Séparément.		No. 2. En passant l'eau . 1.— —.35				No. 1. Berceuse —.60 —.25	
No. 9. Papillons. Divertissement - Intermezzo 1.20 —.45		No. 3. Songerie dans les bois —.80 —.30				No. 2. Etude —.80 —.30	
No. 10. Chœur dansé —.60 —.25		Op. 25. Les solitudes. 3 Andante-Interludia. Complet 1.40 —.50				Op. 19. 2 Préludes et Etude. Complet 1.40 —.50	
No. 11. Marguerite. Ballade —.60 —.25		Séparément.				Séparément.	
No. 12. Le géant. Fantasmagorie —.40 —.15		No. 1. Méditation 1.— —.35				No. 1. Prélude en fa # . . —.60 —.25	
No. 13. Concert de bergers. Pastorale —.60 —.25		No. 2. Soir d'été —.60 —.25				No. 2. Prélude en mi . . —.40 —.15	
No. 14. Chinoiseries —.60 —.25		No. 3. Clair de lune —.60 —.25				No. 3. Etude en Ré —.60 —.25	
No. 15. Cortège de moines. Scène de nuit —.40 —.15		Op. 26. Fantaisies-Etudes (formant suite) 4.— 1.40				Op. 20. 4 Morceaux. Complet 1.60 —.60	
No. 16. Epilogue —.80 —.30		Op. 27. Les orchidées. 2 Valses. Complet 1.40 —.50				Séparément.	
Op. 15. Mesaïque. Album pittoresque. Morceaux détachés. Complet 3.— 1.05		Séparément.				No. 1. Etude. mi 1.— —.35	
Séparément.		No. 1 (en ut #) 1.— —.35				No. 2. Méditation. Mi b . . —.60 —.25	
No. 1. Réverie-Prélude . . —.60 —.25		No. 2 (en Sol) 1.— —.35				No. 3. Impromptu. La b . . —.80 —.30	
No. 2. Orientale —.60 —.25		Op. 28. 2 Morceaux. Complet 1.20 —.45				No. 4. Prélude. Mi —.40 —.15	
No. 3. Elégie —.60 —.25		Séparément.				Op. 22. 3 Morceaux. Complet 1.40 —.50	
No. 4. Guitare 1.— —.35		No. 1. Canzone —.60 —.25				Séparément.	
No. 5. Valse-Intermezzo . . —.60 —.25		No. 2. Toccata —.80 —.30				No. 1. Prélude. Do —.60 —.25	
No. 6. Pervenche —.60 —.25		Op. 29. Impromptu-Caprice . 1.20 —.45				No. 2. Prélude. mi b . . . —.60 —.25	
No. 7. Marionnettes 1.20 —.45		Op. 30. La chute des feuilles. Etude —.80 —.30				No. 3. Etude. do —.80 —.30	
Op. 16. 5 Mazurkas. Complet 1.80 —.65		Op. 31. Lamélanclie. Mouvement lent tiré d'un Quatuor pour instruments à cordes. Réduction pour Piano à 2 mains par l'auteur —.60 —.25				Op. 23. 2 Morceaux. Complet 1.40 —.50	
Séparément.		Op. 32. Première neige. Mélodie-Idylle —.60 —.25				Séparément.	
No. 1. La b —.60 —.25		Op. 33. Sérénade pour Orchestre. Version pour Piano par l'auteur —.80 —.30				No. 1. Intermezzo. Ré . . . 1.— —.35	
No. 2. La b —.60 —.25		Op. 34. Valse-Entr'acte . . . 1.40 —.50				No. 2. Prélude. Mi —.40 —.15	
No. 3. Si —.60 —.25		Op. 35. Barcarolle orientale. Chant-Nocturne —.80 —.30				Op. 24. Valse-Caprice . . . 1.40 —.50	
No. 4. Ré —.60 —.25		Op. 36. Les adieux. 2 Impromptus mélodiques. Complet 1.— —.35				Op. 25. 3 Morceaux. Complet 1.40 —.50	
No. 5. Mi —.60 —.25		Séparément.				Séparément.	
Op. 17. Scherzo-Caprice . . . 1.40 —.50		No. 1. fa # —.60 —.25				No. 1. Etude en Sol 1.— —.35	
Op. 18. Echos du passé. 2 Morceaux. Complet 1.20 —.45		No. 2. mi b —.60 —.25				No. 2. Prélude en mi b . . —.40 —.15	
Séparément.						No. 3. Prélude en Sol b . . —.60 —.25	
No. 1. Souvenance. Feuille d'album —.60 —.25						Op. 26. 3 Etudes. Complet . 1.60 —.60	
No. 2. Rondo joyeux —.60 —.25						Séparément.	
						No. 1. La b —.80 —.30	
						No. 2. sol —.80 —.30	
						No. 3. Mi —.60 —.25	