



В. РЕБИКОВ

ПЬЕСЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Первая тетрадь



• МУЗЫКА •

МОСКВА • 1968

В. РЕБИКОВ

ПЬЕСЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Первая тетрадь

Составление и педагогическая
редакция И. Захарова

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1968

Русский пианист и композитор Владимир Иванович Ребик — музыкант странной и трудной судьбы. При жизни творчество Ребикова встречало самое различное к себе отношение и вызывало немало споров, одобрило музыке ряда крупнейших его современников: позднего Скрябина, молодого Стравинского и совсем еще юного Прокофьева. Некоторые критики начала XX века приветствовали Ребикова, как смелого музыкального реформатора, как патриарха русского (и даже европейского) музыкального модернизма, сетуя при этом на то, что музыкант слишком много внимания уделяет жанру фортепианной миниатюры, как бы искусственно ограничивая этим сферу своих возможностей. Другие же, наоборот, резко порицали эстетические позиции композитора, находя во многих его произведениях очевидное умаление обширных возможностей музыкального искусства. Безусловно, у Ребикова были и свои вины и свои беды: ведь, живя и работая в трудную переломную эпоху и не идя при этом по линии компромиссов, не легко было избежать начальных ошибок, ненужных крайностей, преждевременных выводов. Но как бы там ни было, сейчас необходимо подчеркнуть, что он действительно был хронологически «первопроходцем» в использовании целого ряда новых композиционных приемов; много размышлял над серьезными проблемами искусства, активно участвовал в общественно-культурной жизни страны и никогда не избирал легких путей.

*

Биографические сведения о Ребикове довольно скучны — особенно в отношении последнего периода жизни. Известно, что он родился 31 мая 1866 года в Красноярске и был сыном русского и казачки, род которой восходил к старинным татарским бекам. Когда мальчику было два года, Ребиковы переехали в Москву, где и протекли детские и юношеские годы будущего композитора. Одновременно с учебой в реальном училище он занимался фортепианной игрой под руководством матери — довольно хорошей пианистки. Несколько позже юноша познакомился и с

теорией музыки; его педагогом в этой области был московский дирижер и композитор Н. С. Кленовский. Свое музыкальное образование Ребиков завершил уже за границей — серьезными занятиями в Вене и, главным образом, в Берлине (у Мюллера по фортепиано и Мейерберга по теории).

За годы своей учебы Ребиков написал немало фортепианных пьес; позднее возник и ряд вокальных сочинений. В 1893 году Ребиков завершил первое крупное произведение — оперу «В грозу» (на сюжет повести Короленко «Лес шумит»; название пришлось изменить по цензурным соображениям). Вторая задуманная в этот период опера — «Княжна Мэри» (по Лермонтову) осталась неоконченной.

С 1894 по 1898 год композитор жил преимущественно в Одессе, где в первый же год получил возможность поставить свою оперу на сцене (впоследствии эта опера шла в Кишиневе, Житомире, Саратове и Казани). За время пребывания в Одессе Ребиков сделал (в 1897 году) попытку осуществить свой давний (еще с московских времен) замысел: организовать отделение своего рода «Общества русских композиторов», которое бы — по мысли автора — объединяло музыкантов различных направлений, пропагандируя их творчество во имя общего прогресса русского искусства. Однако эта интересная идея не получила практической поддержки и вскоре была забыта. В эти же годы Ребиков активно занимался педагогической деятельностью, работая не только в одесском филармоническом училище, но и (краткие сроки) в училищах Москвы и Киева.

Период с 1897 по 1901 год Ребиков жил и работал в Кишиневе, где основал местное отделение РМО (встав впоследствии во главе его) и способствовал открытию городского музыкального училища, развернув затем в его рамках большую просветительскую работу. С 1901 года намечавшаяся уже и раньше повышенная «охота к перемене мест» овладевает Ребиковым все больше и больше, определяя весь дальнейший ход его жизни. После недолгого пребывания в Москве, где в конце 1903 года состоялась премьера первой его музыкально-психологической драмы «Елка» (начатой еще в Кишиневе), композитор покинул

Россию и довольно долго жил за границей, преимущественно в Вене и Берлине. В этот период он много концертировал в различных городах Западной Европы (Праге, Лейпциге, Париже, Флоренции), а также и в городах России, исполняя собственные фортепианные сочинения.

Первое десятилетие XX века было для Ребикова периодом наивысшего творческого расцвета. Он приобретает довольно широкую известность не только в России, но и за рубежом; за ним постепенно укрепляется репутация музыканта-новатора. В Берлине издают некоторые его произведения, в Праге (в 1906 г.) ставится его «Елка». Однако постепенно активность деятельности Ребикова начинает угасать: сказываются и разочарованность в былых идеалах, и горькое осознание крушения многих замыслов и надежд, и ухудшение здоровья; задуманные музыкально-психологические драмы «Атланта» и «Трильби» остаются неосуществленными.

В последние годы жизни Ребиков полностью отошел от общественных дел, прекратил концертные выступления и уже почти ничего не сочинял. Окончательно уединившись в Ялте — его любимом городе, последнем из множества лежавших на его пути — композитор словно отгородился от течения жизни. И многие крупнейшие исторические события — первая мировая война, февральское крушение самодержавия, великая пролетарская революция — прошли как будто мимо него...

Смерть Ребикова, последовавшая 1 декабря 1920 года в Ялте, осталась почти незамеченной.

Так кончилась эта нелегкая, полная труда и «больших ожиданий» человеческая жизнь...

*

Творческое наследие Ребикова, довольно обширно, однако мало разнообразно в жанровом отношении: симпатии композитора слишком явно склоняются к фортепианной, вокальной и сценической музыке.

Наиболее обширная (и пожалуй наиболее весомая по значению) область творчества Ребикова связана с фортепиано. Из сочинений этого рода необходимо назвать следующие: 6 пьес оп. 2 (среди них: Вальс, Этюд, Танец одалиск, Характерный танец); пьесы оп. 3 (среди них: Песня без слов, Вальс «Миньон», Меланхолический вальс); 7 пьес оп. 5 (среди них: Вальс, Этюд в стилистике старинного стиля, Марш, Элегия, Восточный танец); цикл «Осенние грэзы», оп. 8 (16 пьес, среди них — кроме публикуемых в настоящем издании — «Сумерки», «Напрасный совет»); цикл «Вокруг света», оп. 9 (18 пьес); цикл «Эскизы настроений», оп. 10 (10 пьес, среди них: «Стремление к недостижимому идеалу»); цикл «Меломимики», оп. 11 (в частности: «Гений и смерть», «Объяснение в любви»); 10 звуковых поэм оп. 13, среди них: «Судьба», «Желание», «Уныние», «Лирическое настроение», «Уколыбели», «Призыв»); Балетная сюита (по сказке «Мила и Нолли»), оп. 14; цикл меломимики «Сны», оп. 15 (5 пьес); первая музыкально-психологическая картина «Рабство и свобода», оп. 22; цикл «В су-

мерках», оп. 23 (9 пьес, в частности: «Песня зимы», «Убеждение», «Надежда», «Сожаление», «Уединение», «Это было однажды»); вторая музыкально-психологическая картина «Песни сердца», оп. 24; третья музыкально-психологическая картина «Стремление и достижение», оп. 25; четвертая музыкально-психологическая картина «Кошмар» (для ф-но в четыре руки), оп. 26; сюита «На их родине», оп. 27 (8 пьес, среди них: «Гиганты танцуют», «Он поет», «Дети танцуют», «Они проходят», «Старухи танцуют», «Старики танцуют»); публикуемый здесь цикл «Буколические сцены», оп. 28 (5 пьес) и сюита «Осенние листвы», оп. 29 (6 пьес); «Маленькая сюита» для ф-но в 4 руки, оп. 30 (5 танцевальных пьес); цикл «Силуэты», оп. 31 (9 картинок из жизни детей, среди них: «Игра в солдатики», «Бродячие музыканты», «Дети катаются на коньках», «Вечер на лугу», «Тоскливы мажор»); цикл «Из дневника», оп. 33 (3 пьесы: «Поблекший цветок», «Вернутся ль дни счастья», «Скажи, зачем?»); сюита «Среди них», оп. 35 (6 пьес); «Сказка о принцессе и короле лягушек», оп. 36; цикл «Из античного мира», оп. 37; сюита «Празднество»; пьесы «Трильби» («Импровизация Свенгали»), оп. 43; сюита «В лесу», оп. 46 (6 пьес); сюита «По ту сторону», оп. 47 (6 пьес); цикл «Белые песни», оп. 48 (4 пьесы: «Темный танец», «Белый танец», «Южный танец», «Мягкий танец»); «Идиллии», оп. 50 (3 пьесы: «Гимн солнцу», «На просторе», «Среди цветов»); «Пять танцев», оп. 51; цикл «Они веселы», оп. 54 (6 пьес).

Помимо этого Ребиковым создан целый ряд произведений для фортепиано, не имеющих опусного обозначения: 3 этюда (D-dur, a-moll, C-dur). 3 баллады (g-moll, C-dur, g-moll); «Маленькая балетная сюита» («Танец ландышей»), («Танец дриад» «Вальс бабочек»); сюита «Мелопластика» (8 пьес, среди них: «Зацвели колокольчики», «Сражение и победа», «Весеннее утро», «Опьянение», «Сатана веселится»); сюита «Вечерние огни»; циклы: «Музыкальная табакерка» (3 пьесы: «Вальс», «Полька», «Мазурка»), «Горькие танцы», «Грезы о счастье» (5 пьес), «Игра звуков» (3 пьесы), «Искорки» (9 пьес), «Грустные воспоминания» (2 пьесы), «Из забытой тетради» (7 пьес), «По славянским землям» (10 пьес), «Картинки прошлого» (6 пьес); детская сюита «Игрушки на елке» (14 пьес, среди них: «Паяц», «Пряник», «Шалуны», «Кукла в сарафане»); Альбом легких пьес для юношества (6 пьес, в том числе — помимо публикуемых здесь — «Эллинская идиллия», «Лирическое настроение»); сюита «Пластические движения»; циклы: «Из забытой тетради» (7 пьес), «Минувших дней воспоминания» (6 пьес), «Минуты веселья» (6 пьес), «На кладбище умерших грез» (2 пьесы); 9 лирических пьес (в их числе — «Неудавшийся танец»); «Два листка из альбома» (a-moll и F-dur).

Вторую по значительности область творческого наследия композитора составляют сценические произведения: опера «В грозу» (по А. Короленко, 1893), музыкально-психологические драмы: «Елка» (по Андерсену, Достоевскому и Гауптману, 1902), «Бездна» (по Л. Андрееву, 1907), «Тэа» (по А. Воротни-

кову, 1907), «Женщина с кинжалом» (по А. Шнитцлеру, 1910), «Альфа и Омега» (на собственный текст, 1911), «Нарцисс» и «Арахнэ» (по «Метаморфозам» Овидия в переводе Щепкиной-Куперник, 1913); музыкально-психографическая драма «Дворянское гнездо» (по А. Тургеневу, 1916); детский балет «Принц-красавчик и принцесса-чудная прелесть»; музыкально-психологическая пантомима «Белоснежка» (по Л. Новаку); сценические «Басни Крылова».

Ребикову принадлежит и ряд вокальных произведений: «Вокальные сцены», оп. 1 (на тексты Майкова, Кольцова, Надсона, Фета); Романсы, оп. 4 (на тексты Надсона), оп. 16 и 18 (на тексты Брюсова), оп. 20 (на тексты Конфуция, Брюсова, Апухтина); «Меломимика», оп. 19 (для хора и ф-но на тексты Лермонтова); мелодекламации, оп. 32 (на тексты Апухтина и Гейне); ритмодекламации, оп. 52 (на тексты Апухтина, Бальмонта, Петрарки, Рукавишникова и других поэтов); мелопоэза (жанр, введенный Ребиковым) «Балкон осенью», оп. 53 (на текст Звягинцевой).

Композитором создано также много детских хоров и песен (сборники «Классное пение», «Детский мир», «Дни детства») и несколько хоров на тексты Кольцова, Плещеева, А. Толстого.

Наконец, надо упомянуть несколько небольших оркестровых сюит Ребикова (среди них — «На Востоке») и «Литургию св. Иоанна Хризостомоса».

*

С внешней стороны «траектория» творческого пути Ребикова представляется несколько странной и даже не совсем естественной.

Начав сочинять под сильным влиянием музыки Чайковского (о чем Ребиков сам откровенно говорил), композитор создал целый ряд произведений, довольно быстро завоевавших известную популярность. Подобная стилевая ориентация сохранялась до девятого опуса включительно, после чего наступил трехгодичный творческий перерыв, знаменующий собой важнейший качественный рубеж. Все эти годы заполнены большой внутренней работой, серьезными раздумьями; вместе с тем это время характеризуется своеобразным «бегством» от музыкальных впечатлений, появлением своего рода «боязни» чужой музыки, боязни, которая с этого момента будет проявляться и в дальнейшем.

Десятым опусом (то есть примерно с 1898 года) открывается новый период творчества Ребикова, на первый взгляд во многом совершенно отличный от первоначального.

С этого момента деятельность композитора определяется целой системой конкретных эстетических положений, ведущим из которых является девиз: «Музыка — язык чувств, средство возбуждать требуемые чувства и настроения». Отныне Ребиков называет свое творческое направление «музыкально-психологическим», подчеркивая, что пишет «под диктант сердца», а не во славу привычных музыкальных условностей. Он считает, что «условности заковали музыку», что в традиционных — «на немецкий лад» — симфониях «нет душевной правды».

И поскольку — с его точки зрения — основной задачей композитора является «нахождение внутренней силы музыки», фиксация чувств (а последние — как говорит Ребиков — никогда не имеют «заранее установленной тональности, формы, каденций»), то неизбежным следствием всего этого должно явиться новое отношение ко многим компонентам музыкального произведения. Так — по мысли Ребикова — понятия консонанса и диссонанса и их противопоставление теряют свой смысл; хорошо же только то, что верно выражает эмоцию (пусть даже и отрицательную), и наоборот.

И действительно, начиная с десятого опуса, в музыку Ребикова все больше и больше (хотя и вовсе не систематично и не регулярно) проникают новые черты, новые средства выражения, особенно в ладо-гармонической, метроритмической и структурной областях.

Первое, что здесь необходимо отметить — это довольно еще необычные в ту эпоху окончания пьес на диссонирующих неустойчивых гармониях, что встречается уже в «Эскизах настроений», оп. 10 и широко применяется в более поздних опусах (например, в публикуемых здесь пьесах из оп. 28 и 29).

В использовании этого приема можно усмотреть стремление Ребикова к созданию своего рода «семантики» бесконечности и свободы эмоциональных смен («Чувство не имеет границ и заранее предустановленных окончаний», — говорил композитор). Отсюда же вытекает и нередко наблюдающаяся у него тенденция к избеганию стройно-симметричных репризных форм.

Далее Ребиков впервые в русской музыке начинает широко использовать возможности целотонного звукоряда как единственной основы для построения довольно крупных пьес (оп. 15, 27, 35, 47, 54 и др.), а также применять квартовые гармонические сочетания, подчас достигающие степени остинатности (как, например, в «Лирическом моменте» из «Альбома пьес для юношества», созданного в 1906 году). Любопытно отметить, что знаменитая «квартовая» мазурка С. Прокофьева из оп. 12 появилась только в 1913 г.

Наконец, в более поздних опусах Ребиков приходит к атональности и политональности (которым предшествовали — в качестве «подготовительных этапов» — различные случаи ладотональной переменности и неопределенности с отсутствием ключевых знаков, как, например, в публикуемых пьесах из оп. 28). В гармонической сфере для этого периода характерно появление «грозьевых» (многосекундовых) звукокомплексов на белых или черных клавишах. Особенno показательны в этом смысле «Идиллии», оп. 50 (1913 г.) и «Пять танцев», оп. 51 (1914 г.). Четвертый танец здесь изложен без тактовых черт и с последовательным проведением партии правой руки в C-dur, а левой — в Fis-dur. Применяет Ребиков также и приемы полиметрии, например, в оркестровой сюите «На Востоке».

Параллельно с этим, начиная уже с конца XIX века, Ребиков вводит ряд новых — более отвечающих его исканиям — жанровых терминов и обозначений, таких, как «музыкально-психологическая» (позже —

«психографическая» драма», «музыкально-психологическая картина», «меломимика» и «мелопластика» (жанр, объединяющий в себе музыку, мимику и пластические движения), наконец — «мелопозза» (выражение нового вида «сотрудничества» музыки и поэзии). Интересно отметить и его тяготение к психологически-утонченным, особо выразительным (вплоть до парадоксальности) названиям пьес, например таким, как «Горькие танцы» или «Белые песни» (в последних использована только чистая диатоника белых клавиш).

Однако, наряду с этим стремительно-неудержимым «маршем обновления» музыкальной выразительности, в творчестве Ребикова постоянно присутствуют и совсем иные моменты, на первый взгляд плохо вяжущиеся с новаторством. Так, почти неизменной остается фактурная простота, иной раз кажущаяся даже чрезмерной; столь же постоянны его симпатии к лирическому в своей основе фортепиенному миниатюризму. Наконец — и это, пожалуй, существенное остального — мало эволюционирует по сравнению с начальным периодом творчества мелодико-интонационная сфера его музыки, явно отставая в своем развитии от иных сторон произведения (иногда при этом возникает заметный перевес гармонического начала над мелодическим, что обедняет выразительность целого).

Все это, безусловно, сообщает творчеству Ребикова некоторую неограниченность и свидетельствует о какой-то внутренней его противоречивости. И именно вследствие этого музыка Ребикова порождала самые противоположные мнения и вызывала — да и продолжает вызывать — различного рода критику.

Прежде всего Ребикова обычно упрекают в слишком явном следовании манере Чайковского. По этому поводу надо сказать, что повышенный интерес и тяготение Ребикова к творчеству Чайковского далеко выходят за рамки простого внешнего подражания. «Евгений Онегин» был, по признанию самого Ребикова, первой услышанной им оперой, причем ответный «резонанс» был настолько силен, что явился непосредственным толчком к заметной активизации творческой работы. Таким образом, можно сказать, что произведение Чайковского как бы внезапно проявило неосознанные ранее самим Ребиковым глубинные музыкально-эстетические его потенции, укрепив и утвердив его точку зрения на музыку, как на искусство движения эмоций. Таким образом, Ребиков не являлся эпигоном Чайковского, он был не однозвучен, но скорее созвучен стилю великого русского мастера. И в такой связи дальнейший «ультрапсихологический» поворот в творчестве Ребикова, кажущийся на первый взгляд произвольным и нарочитым, на самом деле достаточно естественен. Остается добавить, что в этом Ребиков был далеко не одинок: повышенная экспрессивность эпохи конца XIX — начала XX веков невольно привлекала внимание музыкантов к творчеству Чайковского, и среди тех, кто испытал его влияние, можно назвать и Малера, и Рахманинова, и Мясковского и даже молодых Скрябина и Стравинского.

Далее, некоторые критики упрекают Ребикова в

банальности мелодики, излишней ее сентиментальности, вступающей, подчас, в заметное противоречие с усложненной гармонией.

Следует напомнить, что названное противоречие — далеко не единственное в творчестве Ребикова. Нечто похожее наблюдается у него и в образной, и в жанровой, и даже фактурной областях. Действительно, на протяжении всей своей жизни Ребиков обнаруживает упорное пристрастие к некоторым явлениям, которые, казалось бы, могли его интересовать только в начале творческого пути, а не в период ладогармонического «радикализма». Эти явления — откровенная простота ряда компонентов произведения, какая-то бесхитростная интимность и чувствительность образов, тяготение к танцевальным жанрам, особенно — наиболее популярным (вальсу, мазурке). Создается впечатление, что сочинения Ребикова предназначались им не для профессионалов, а скорее для любительского исполнения. Видимо, не приходится говорить только о некоторых отдельных противоречиях творчества Ребикова, надо признать, что он весь, вся его художественная натура представляет собой большое «генеральное» противоречие, быть может даже противоборство двух различных стремлений — к достижению нового и к сохранению старого. И самое главное заключается в том, что это старое — не столько высокий профессионализм русской классики, сколько никогда не умиравшие в русском народе традиции городской бытовой лирики, традиции любительского домашнего музенирования.

Представляется, что основные корни стиля Ребикова — в творчестве таких композиторов, как А. Гурьев, А. Алябьев, А. Варламов, А. Есаулов, а особенно — в искусстве более поздних мастеров бытовой городской лирики: П. Булахова, К. Вильбоа, А. Дюбюка, Г. Корганова, В. Пасхалова. Действительно, многие черты музыки Ребикова очень близки стилистике указанных композиторов. С этой точки зрения становится понятной и жанровая ограниченность творчества Ребикова: он, как и прочие мастера бытовой городской культуры, тяготел, в основном, либо к наиболее популярным, простым и демократически-бытовым жанрам, либо с наиболее «широкохватным», масштабно-действенным. А это как раз и есть сфера фортепианной (в частности — танцевальной) и вокальной миниатюры — с одной стороны, и сфера сценической музыки — с другой. Наконец, в этом же находят свое объяснение и многие интонационные особенности его музыки: ведь именно в мелодике наиболее ярко может и должна пропасть указанная связь Ребикова с традициями русского бытового музенирования.

Конечно, эти традиции оказали свое мощное влияние не только на Ребикова и названных его непосредственных «предшественников». Как известно, все крупнейшие русские композиторы так или иначе соприкасались с этими традициями — начиная от Глинки и Даргомыжского и кончая Чайковским, Танеевым, Скрябиным, Рахманиновым и другими. Однако типичная для зрелого Ребикова известная изысканность гармонии особенно резко оттеняет, подчеркивает «домашнюю» непосредственность и бытовую

непрятательность его мелодики, что, видимо, и заставило говорить о банальности и скучности мелоса композитора.

Наконец, самым серьезным обвинением Ребикова является обвинение в декадентстве и формализме.

Безусловно, Ребиков с его склонностью к некоторой, пусть даже и наивно-идеалистической философичности, не мог полностью остаться в стороне от модного в его время искусства символистов — как русских (поэзия Бальмонта, проза Андреева), так и западноевропейских (живопись Беклина). Характерные «болезни века» затронули и его творчество, mestами окрасив музыку в повышенно-эротические тона, либо в причудливо-фантастические оттенки, как бы вскрывающие восприятие или — скорее — не-приятие композитором невеселой действительности тех лет. Однако все эти модернистские веяния не могли полностью завладеть Ребиковым, так как им противостояла здоровая в своей основе психология музыканта-просветителя, общественного деятеля, поборника вкусов и музыкальных традиций самых широких городских масс; и в этом заключается еще одно причудливое противоречие художественного облика Ребикова.

Что же касается формализма, сохранилось несколько высказываний самого композитора, в которых он, видимо, стремился осветить причины своих творческих исканий. Все эти высказывания свидетельствуют о том, что композитор был увлечен поисками новых средств выражительности для более полного и тонкого раскрытия эмоциональных возможностей музыкального искусства. Подобное художественное *credo*, конечно, никак нельзя назвать формалистическим.

*

Каково же истинное положение Ребикова в русском искусстве, каково его место в истории музыки?

Несомненно, что он в своем роде явление исключительное: в нем странно и ярко сплелось старое с новым, традиционное с новаторским, не приведя при этом к возникновению чего-то единого, стройного, уравновешенного. Старое и новое нередко образуют в его музыке своеобразные «биения», и именно поэтому от творчества Ребикова веет, подчас, какой-то «диссонантностью», неорганичностью. Ребиков — один из позднейших представителей искусства городской бытовой лирики, соприкоснувшись с эстетическими нормами новейшей эпохи, в атмосфере которой старые эмоционально-психологические традиции бытовой школы получили свое односторонне-преувеличеннное преломление.

Таким образом, те два стилистических пласта, которые так ярко противопоставлены Ребиковым в его последней музыкальной драме «Дворянское гнездо» — пласт «реальности, подлинности переживаний» и пласт «стилизации домашнего музицирования» — на самом деле просто олицетворяют собой две стороны его творческого лица.

Ребиков принадлежал к типу художников, цели-

ком подчиняющих свое творчество воплощению и обоснованию какой-либо определенной художественной идеи (таковы, к примеру, были Глюк, Вагнер, Скрябин).

Путь таких художников обычно достаточно труден, так как чреват большей или меньшей потерей свободной естественности творческого процесса и известным сужением образного диапазона: однако, главная опасность такого пути бывает заключена в самой воплощаемой идеи, в том, насколько ценна и справедлива она сама по себе. А как раз в этом отношении положение Ребикова довольно «щекотливо»: его определяющая идея — *idee fixe* — «музыка — язык чувств» — далеко не бесспорна, особенно в том смысле, как он сам ее понимал. Идея эта, конечно, не нова и является гипертрофированным выражением старых эмоционально-психологических тенденций школы русской бытовой лирики. И, конечно, далеко не случайно то, что на формирование эстетики Ребикова очень сильное влияние оказали взгляды на музыку Льва Толстого, с его известным положением: «музыка — язык души». Более того, практически Ребиков в своем творчестве часто следовал менее известному — и совсем уже «крайнему» — положению Толстого, гласящему, что «музыка — это стенография чувств» (именно на таком понимании музыки основан жанр музыкально-психографической драмы). Тем самым, музыка по существу была и не воззвана, но скорее низведена до роли чистого фиксатора ощущений, простого «репродуктора» эмоций. В своем искреннем заблуждении Ребиков совсем не учел того, что эмоция — это хоть и первое, но далеко не единственное слово музыки: он не учел также и того, что совсем не всякое эмоциональное ощущение может быть реально воплощено в звуках (например, вряд ли в музыке можно убедительно отобразить удивление, пренебрежение или досаду, как неоднократно пытался сделать это композитор в «Дворянском гнезде»!).

За всем этим скрывается главный просчет Ребикова — недооценка им специфики процессуально-динамической стороны музыки как временного искусства (при всем его внимании к внешнему движению и смене душевных состояний). Отсюда проистекает функциональная «нейтральность» ладо-гармонических комплексов, превращающая их последование в игру мерцающих красок. Отсюда же идет и пренебрежение к ясно отточенной четкой структуре (особенно губительное при попытке композитора обратиться к более крупным инструментальным сочинениям). А ведь только такая структурная четкость была бы способна служить жестко-направляющим «гранитным руслом» для подлинно динамического потока эмоционально-психологического развития. Процессуальное начало в музыке Ребикова проявляется слишком примитивно-свободно, чтобы быть достаточно или продолжительно впечатляющим; вот почему его музыка нередко кажется статичной при своей внешней «текучести».

Кроме того, стремясь (подобно Даргомыжскому и Мусоргскому) к максимальной «правде в звуках», ратуя за полное стушевывание границ между искус-

ством и жизнью (см. его предисловие к «Дворянскому гнезду»), Ребиков забыл, однако, что искусство имеет «барьер правдивости», за которым оно исчезает, оставляя лишь бледную копию действительности.

В результате всего этого музыка Ребикова, выиграв в новизне, остроте и характерности, много потеряла в других, более важных, отношениях. Справедливо протестуя против засилия внешней красоты, Ребиков, вместе с тем, ущербил общую высокую красоту искусства. Нарушив многое из прежней музыкальной стройности, он, фактически, не смог взамен дать новую строгую систему; он больше разрушил, чем создал, больше пообещал, чем дал...

Такова обычно судьба всех «переходных» композиторов: они, как правило, действуют прежде всего отрицающе, и, быть может, именно в этом и заключается их историческая миссия. Эти композиторы зачастую отличаются большей внешней смелостью, чем их младшие современники, в творчестве которых новизна отрицания строго сочетается с утверждением новых закономерностей; но однако только эти младшие современники и приобретают у истории право именоваться подлинными новаторами и право на внимание.

Хотя сам Ребиков считал себя представителем импрессионизма в музыке, нельзя отрицать в его творчестве и наличия явных экспрессионистических тенденций (правда очень своеобразных, несколько «наивно-доморощенных», идущих не столько от позднего романтизма, сколько от традиций русской бытовой лирики).

Основной виной Ребикова перед лицом грядущих поколений была его недостаточная эстетическая самокритичность и логичность, что по-человечески можно легко понять, учитя все трудности его эпохи. Главной же бедой композитора была некоторая недостаточность силы таланта. Нести на себе тяже-

лый груз и все-таки идти во весь рост — для этого мало простой талантливости, для этого необходима мощь гения! Ее у Ребикова не было. И не зря, видимо, композитор так стремился к миниатюризму, так редко обращался к оркестру, так сторонился чужой музыки: он осознавал границы своих возможностей...

*

Что же является в творческом наследии Ребикова наиболее ценным? Очевидно, все то, в чем меньше проявляются губительные последствия трагической противоречивости, стилистической «раздвоенности» композитора; все то, где ему удалось сочетать простоту, цельность и естественность с новизной и тонкостью. И действительно, — сколько своеобразия, свежести и поэзии скрыто, подчас, во многих фортепианных миниатюрах, внешне очень простых и непрятательных; нередко какая-нибудь оригинальная деталь, как внезапно вспыхнувшая зарница, сразу озаряет своим светом всю пьесу.

Уметь быть оригинальным и вместе с тем простым и общедоступным — это ли не высшая цель подлинного музыканта? И именно этому можно, подчас, поучиться у Ребикова!

Думается, что пора отдать должное художнику-просветителю, мыслителю (пусть и не очень глубокому и не всегда правому), музыканту-труженику, никогда не избиравшему линии наименьшего сопротивления; ибо человек, спокойно и успешно идущий по открытой проторенной дороге, не мог бы написать (в стихотворении «Мой путь») следующих, столь горьких строк:

«Угрюмой ночью вышел в путь,
В пути всегда был одинок,
Таков был мой суровый рок».

Р. Берберов

ИЗ ЦИКЛА „ОСЕННИЕ ГРЕЗЫ“

ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА

В. РЕБИКОВ
Соч. 8 № 1

Allegretto

Ф.-п.

p molto espressivo e cantabile

p

molto espressivo e cantabile

* Ped.

mf

p

p

mf

simile

p

cresc.

rall.

Tempo I

mf cresc.

rall.

pp

БЕЗЗАБОТНОСТЬ

Соч. 8 № 2

Moderato

p cantabile

rit. a tempo

Meno mosso

A musical score for piano, featuring six staves of music. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, and *rall.*. Articulation marks like *Ped.* and *Ped. simile* are present. Performance instructions include *Tempo I*, *rit. 2*, *a tempo*, and *Con ped*. Fingerings are indicated above the notes in several measures.

Tempo I

rit. 2 *a tempo*

rall.

4787

ПОСЛЕДНЕЕ СВИДАНИЕ

Соч. 8 № 4

rall.

Tempo I

mf *espressivo*

* *con s. &*

pp

НАСТОЙЧИВОСТЬ

Соч. 8 № 6

Allegretto

* Ped. simile

* Ped.

* Ped. *

Ped. *

Più mosso

Musical score for piano, page 10, measures 1-10. The score consists of five systems of music, each with two staves (treble and bass). Measure 1: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 2: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 3: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 4: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 5: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 6: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 7: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 8: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 9: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature. Measure 10: Treble staff has a 5/4 time signature, bass staff has a 2/4 time signature.

Three staves of musical notation for piano, numbered 16. The notation includes various note heads with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 8) and dynamic markings like $p>$ and pp . The music consists of eighth and sixteenth notes, with some notes having stems pointing up and others down.

ШУТКА

Соч. 8 № 8

Vivo

mf giocoso e leggierissimo

simile

The notation includes various note heads with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings like ff and $*$.



Più mosso

Musical score page 17, measures 8-15. The tempo changes to *Più mosso*. Measure 8 shows eighth-note chords. Measures 9-10 feature eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings *p* and *f*. Measures 11-12 include eighth-note chords. Measures 13-14 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 15 concludes with eighth-note chords.

Musical score page 17, measures 15-22. Measures 15-16 show eighth-note chords. Measures 17-18 feature eighth-note patterns with grace notes. Measures 19-20 include eighth-note chords. Measures 21-22 show eighth-note patterns with grace notes. The section ends with a dynamic marking *simile*.

Musical score page 17, measures 22-29. Measures 22-23 show eighth-note chords. Measures 24-25 feature eighth-note patterns with grace notes. Measures 26-27 include eighth-note chords. Measures 28-29 show eighth-note patterns with grace notes.

Tempo I

Musical score page 17, measures 29-36. The tempo returns to *Tempo I*. Measure 29 starts with eighth-note chords. Measures 30-31 feature eighth-note patterns with grace notes. Measures 32-33 include eighth-note chords. Measures 34-35 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 36 concludes with eighth-note chords.

The image shows five staves of musical notation for a piano. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music consists of measures of various lengths, primarily eighth and sixteenth notes. The right hand is primarily responsible for the upper voices, while the left hand provides harmonic support and bass. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-4 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 5 begins with a dynamic change. Measure 6 features a melodic line with grace notes. Measure 7 includes dynamic markings like *p* and *f*. Measure 8 concludes the section. The final two staves continue the pattern, with measure 9 starting with a dynamic marking and measure 10 concluding with a dynamic marking.

МАЗУРКА

Соч. 8 № 9

Tempo di mazurka

p

Con ped.

Meno mosso

mf

p

mf

Musical score for piano, featuring six staves of music. The score includes dynamic markings such as *p*, *poco a f*, *cresc.*, *f*, *p*, and *Con ped*. Articulation marks like *ped.* and **ped.* are also present. Performance instructions include *Tempo I.* and *oresc.*

1

p

oresc.

poco a f *poco* *cresc.*

ped. *

ped. *

ped. *

Tempo I.

p

Con ped

НЕЖНЫЙ УПРЕК

Соч. 8 № 10

Op. 10, No. 10

Allegretto

p *espressivo*

rall. **Più mosso**

пед. * пед. * пед. *

пед. * пед. * пед. *

пед. * пед. *

пед. *

3 5
1 2
4
3 5
1 2

poco a poco cresc.

molto rall.

Più vivo

rall.

poco a

poco rall.

Tempo I

crescendo

molto rall.

rit.

molto rall.

p

pp

mf

ОТГОЛОСКИ ДЕРЕВНИ

Соч. 8 № 11

Moderato

Moderato

Meno mosso

Meno mosso

Musical score for piano, page 25, featuring six staves of music. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*, as well as articulation marks like *Led.* and *ped.*. The music consists of six staves, likely for two hands, with various note heads, stems, and beams. The score is divided into sections by vertical bar lines and measures. The first staff has a treble clef, the second a bass clef, and the third a treble clef. The fourth staff has a bass clef, the fifth a treble clef, and the sixth a bass clef. The music is set in common time, with some measures indicating different rhythms or counts. The score is annotated with various musical terms and symbols throughout the pages.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Соч. 8 № 16

Andante mosso

pp

* Ped. * Ped. * Ped.

* Ped. * Ped. * Ped. simile

Più mosso

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

* *Rd.* * *Rd.* * *Rd.* * *Rd.* * *Rd.*

Tempo I

* *Con ped.*

rall. * *Rd.*

Из цикла „ВОКРУГ СВЕТА“

В ДЕРЕВНЕ

Соч. 9 №1

Largo

Più mosso

Largo

Più mosso

Largo

4787



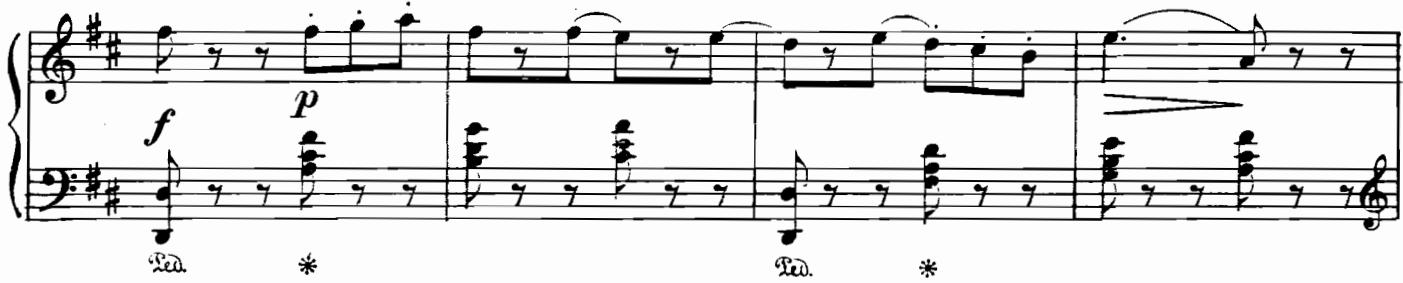
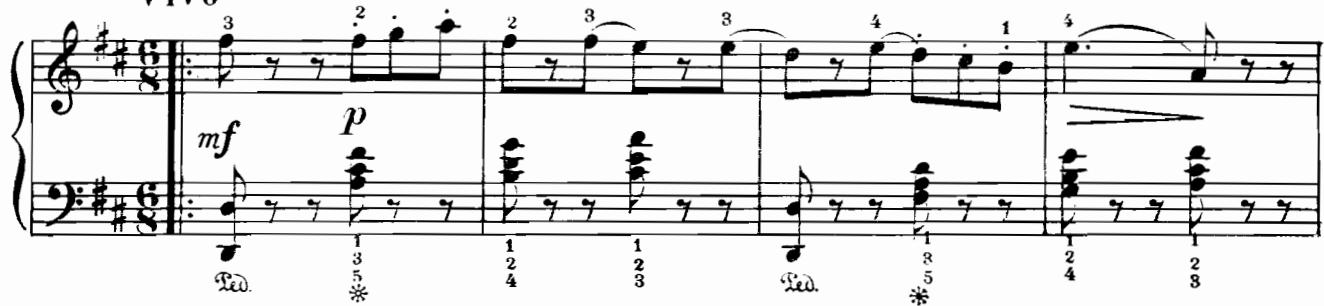
Più mosso



ТАРАНТЕЛЛА

Соч. 9 №7

Vivo



Tempo I
Con. ped.

Musical score for two staves, measures 31-35. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). The key signature is one sharp (F#). Measure 31 starts with a dynamic of *mf*. Measure 32 starts with a dynamic of *p*. Measure 33 features grace notes above the main notes. Measure 34 includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) above certain notes. Measure 35 concludes with a dynamic of *f* and a repeat sign.

Pd.

Musical score for piano, page 32, featuring four systems of music:

- System 1:** Treble and bass staves. Dynamics: *Ped. Measures end with a fermata.
- System 2:** Treble and bass staves. Dynamics: *Ped., f (fortissimo), cresc. Measures end with a fermata.
- System 3:** Treble and bass staves. Dynamics: ff (fuerzissimo), p (pianissimo). Measures end with a fermata.
- System 4:** Treble and bass staves. Dynamics: senza ped. (without pedal), mf (mezzo-forte), f (fortissimo).
- System 5:** Bass staff only. Dynamics: mf (mezzo-forte), p (pianissimo), pp (pianississimo), Ped. *

ДЕРВИШ

Соч. 9 № 17

Lento

p *espressivo*

Red. * Red. * Red. 5 * Red. * Red. * Red. 3 5 4 3 1 2 3 4 5

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. 3 5 4 3 1 2 3 4 5

rall a tempo 3 Più mosso accel.

Allegretto

mf leggiero

P * Red. *

Meno mosso
rall. **Tempo I**
rall. **a tempo**
morendo **ppp**

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА
ВАЛЬС

Tempo di valse

8

p sempre e dolce

Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped.

8.....

8.....

8.....

8.....

Con ped.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses an alto clef. The key signature is one flat. Measure 8 begins with a series of eighth-note chords in the right hand, followed by sustained notes with grace notes in the left hand. Measures 9 and 10 continue this pattern with variations in note heads and dynamics. Measure 11 shows a transition with a bass note in the left hand and eighth-note chords in the right. Measure 12 concludes with a final chordal statement. The score is divided into measures by vertical bar lines and numbered 8 through 12 above the staves.

Из цикла „СЕМЬ ПЬЕС“
ВОСТОЧНЫЙ ТАНЕЦ

Moderato

Соч. 5 № 6

*Ped. **

np.p.

mp

mf

Con ped.

Allegretto
*Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. **
Ped. simile
f *sub. p*
f *sub. p*
dim.
senza ped.

Tempo I

Con ped.

cresc.

mf

p

Con ped.

2d.

** 2d.*

МАРШ

Соч. 5 № 7

Tempo di marcia

mf

Re. *

Più animato

The image shows five staves of musical notation for piano, arranged vertically. The top staff uses a treble clef, and the bottom staff uses a bass clef. Both staves have a key signature of two sharps. Fingerings are indicated above the notes, such as '3 1' or '5 2'. Dynamics like 'pp' (pianissimo) are shown. The music includes various note values, rests, and measure lines. The first four staves end with a repeat sign and a double bar line, indicating a section that can be repeated. The fifth staff continues the piece.

Tempo I

mf

Con ped.

rall.

pp

*Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** ***

ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ

Andante

mf cantabile

Rit. *

rall.

Rit. *

a tempo

crusc.

Rit. *

Più mosso

Rit. *

poco a poco rit.

Tempo I

4787

Sheet music for piano, page 47, featuring five staves of musical notation. The music is in common time and consists of measures 1 through 10. The key signature is A major (no sharps or flats). The notation includes treble and bass staves, with various dynamic markings like *dim.*, *al fine.*, and *sempre più cresc.*. Fingerings are indicated above the notes, such as 1, 2, 3, 4, 5, and 5-3. Pedal marks with asterisks (*) are placed below the bass staff at measures 1, 3, 5, and 7. Measure 10 concludes with a final dynamic marking of *dim. al fine.*

Из цикла „ШЕСТЬ ПЬЕС“
ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ

Соч. 2 №6

Vivo

mf

ff

Лев. *

pp

ff

Con ped.

**Meno mosso**

p

*Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. **

*Ped. simile***Tempo I**

ff

*Ped. ** *Con ped.*

Musical score for piano, page 50, featuring five staves of music:

- Staff 1 (Top):** Treble clef. Dynamics: *r*, *p*. Measure 1: 2 eighth-note pairs. Measure 2: 2 eighth-note pairs. Measure 3: 2 eighth-note pairs.
- Staff 2 (Second from top):** Bass clef. Measure 1: 2 eighth-note pairs. Measure 2: 2 eighth-note pairs. Measure 3: 2 eighth-note pairs.
- Staff 3 (Third from top):** Treble clef. Dynamics: *pp*, *ff*. Measure 1: 2 eighth-note pairs. Measure 2: 2 eighth-note pairs. Measure 3: 2 eighth-note pairs.
- Staff 4 (Fourth from top):** Bass clef. Measure 1: 2 eighth-note pairs. Measure 2: 2 eighth-note pairs. Measure 3: 2 eighth-note pairs.
- Staff 5 (Bottom):** Treble clef. Measure 1: 2 eighth-note pairs. Measure 2: 2 eighth-note pairs. Measure 3: 2 eighth-note pairs.

Accel. (Accelerando) is indicated above the third staff. The bass line features sustained notes with grace notes and dynamic markings *mf* and *p*.

Из цикла „ОСЕННИЕ ЛИСТЬЯ“

Con afflitione

Соч. 29 №3

2 3 1 2 1 4 2
mf 1 2 3 4 5
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
1 3 4 2 3 3 3
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
3 4 2 3 3 3 3
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
4 5 3 4 5 4 5
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
2 1 4 5 2 1 5
dim. 1 2 1 2 1 2 1 2
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
2 1 4 5 2 1 5
1 2 1 3 2 4 1 2 1 3 2 4
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

rall.

Rall.

** Rall.*

** Rall.*

** Rall.*

a tempo

p

Con

Rall.

** Rall. **

Rall.

Rall.

rall.

cresc.

dim.

(Rall.)

(Rall.)

(Rall.)

** Rall.*

*Rall. * Rall.*

(Rall.)

(Rall.)

(Rall.)

p

pp

Rall.

** Rall.*

(Rall.)*

** Rall.*

Lugubre

*p*⁵

Соч. 29 №6

Lugubre

Ped. * Ped.

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

cresc.

dim.

pp

mp

Ped.

poco a poco cresc.

2 1 2 1

* ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫.

1 1

* ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫.

rall.

1 2 3 4

f

mf

2 1 2 1

* ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫.

5 5

* ♫.

Tempo I

p

2 3 1

* ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫.

dim.

calando

pp

→

* ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. * ♫. *

ИЗ АЛЬБОМА ЛЕГКИХ ПЬЕС ДЛЯ ЮНОШЕСТВА

ВАЛЬС

№1

Moderato

The musical score for 'Val'z' (Waltz) No. 1, marked 'Moderato', consists of eight staves of piano music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp. Fingerings are indicated above the notes, such as '4' over a note in the first measure. Pedal markings like 'Ped.', asterisks, and 'Ped.' with an asterisk are placed below the bass staff. Measure numbers are present at the beginning of each staff.

This page contains five staves of musical notation for piano, arranged vertically. The top two staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff includes fingerings (e.g., 1, 2, 5; 1, 2, 1; 5, 1, 2, 1; 4, 3, 5) and dynamic markings (**fu.*, **fu.*, **fu.*, **fu.*, **fu.*). The second staff begins with a bass clef and includes dynamic markings (**fu.*, **fu.*, **fu.*, *, *Con fu.*, *p*). The middle three staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff features a continuous series of eighth-note patterns. The fourth staff begins with a bass clef and continues the eighth-note patterns. The fifth staff begins with a treble clef and concludes with a dynamic marking of *pp*.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

№ 3

Andante

Andante

p

mf

ff

Con

ff

Musical score for piano, two staves. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (5, 1). Bass staff has eighth notes. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs (2, 1). Bass staff has eighth notes. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes.

Musical score for piano, two staves. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs (4, 1). Bass staff has eighth notes. Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs (5, 2). Bass staff has eighth notes. Measure 7: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes.

Tempo I

Musical score for piano, two staves. Measure 9: Treble staff has eighth-note pairs (5, 1) and (5, 2). Bass staff has eighth notes. Measure 10: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3) and (4, 1). Bass staff has eighth notes. Measure 11: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 12: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Dynamic: *p*.

Con ped.

Musical score for piano, two staves. Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 14: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 15: Treble staff has eighth-note pairs (3, 2). Bass staff has eighth notes. Measure 16: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Dynamic: *mp*.

Musical score for piano, two staves. Measure 17: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 18: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 19: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Measure 20: Treble staff has eighth-note pairs (5, 3). Bass staff has eighth notes. Dynamic: *pp*.

ВАЛЬС

№ 4

Moderato

Musical score for piano, featuring two staves (treble and bass) in 3/4 time, B-flat major (two flats). The score consists of six systems of music.

System 1: Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *, Ped., *, Ped., *.

System 2: Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *, Ped., *. Measure 7 is labeled *Re-simile*.

System 3: Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *, Ped., *.

System 4: Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *.

System 5: Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *. Measures 11-12 are labeled *cantabile ed espressivo*, *mf*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *.

System 6: Dynamics: *p*, *p.p.* Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *. Measures 14-15 are labeled *cresc.* Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *. Measures 16-17 are labeled *p*, *cresc.* Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: Ped., *, Ped., *.

accel.

Measures 1-5 of the musical score. The key signature is three flats. The first measure starts with a forte dynamic. Measures 2-4 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 5 ends with a forte dynamic. Fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 4 8, 8, 2 3 are indicated above the notes. Pedal markings (Ped.) are present under the bass notes. Measure 5 ends with a forte dynamic.

Tempo I

Measures 6-10 of the musical score. The key signature changes to two sharps. Measure 6 starts with a piano dynamic. Measures 7-8 show sixteenth-note patterns with grace notes. Measure 9 is a rest. Measure 10 ends with a piano dynamic. Fingerings 3, 2 3, 2 3, 2 3, 2 3, 2 3 are indicated above the notes. Pedal markings (Ped.) are present under the bass notes. Measure 10 ends with a piano dynamic.

Measures 11-15 of the musical score. The key signature changes to one sharp. Measures 11-12 show sixteenth-note patterns with grace notes. Measures 13-14 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 15 ends with a piano dynamic. Fingerings 1 1 2 1 2, 1 1 2 1 2, 1 1 2 1 2, 1 1 2 1 2 are indicated above the notes. Pedal markings (Ped.) are present under the bass notes. Measure 15 ends with a piano dynamic.

Measures 16-20 of the musical score. The key signature changes to one sharp. Measures 16-17 show sixteenth-note patterns with grace notes. Measures 18-19 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 20 ends with a piano dynamic. Fingerings 2 3 4 5 8, 5 4, 2 3 4 5 8, 5 4, 2 3 4 5 8, 5 4 are indicated above the notes. Pedal markings (Ped.) are present under the bass notes. Measure 20 ends with a piano dynamic.

Measures 21-25 of the musical score. The key signature changes to one sharp. Measures 21-22 show sixteenth-note patterns with grace notes. Measures 23-24 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 25 ends with a piano dynamic. Fingerings 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 are indicated above the notes. Pedal markings (Ped.) are present under the bass notes. Measure 25 ends with a piano dynamic.

ВАЛЬС

№ 6

Moderato

Musical score for Vals No. 6, Moderato section. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is A major (two sharps). The tempo is *Moderato*. The music features eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings *mf* and *Con ped.* The bass staff includes several bass clef changes throughout the section.

Meno mosso

Musical score for Vals No. 6, Meno mosso section. The score continues on two staves. The key signature changes to A minor (no sharps or flats). The tempo is *Meno mosso*. The music consists of eighth-note chords and patterns. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *dolce*. The bass staff shows frequent changes in bass clef.

Tempo I

Musical score for Vals No. 6, Tempo I section. The score continues on two staves. The key signature returns to A major (two sharps). The tempo is *Tempo I*. The music features eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings *p* and *Con ped.*

una corda

Musical score for Vals No. 6, final section. The score continues on two staves. The key signature remains A major (two sharps). The dynamic marking is *pp*. The bass staff ends with a bass clef change to C-clef (Bass Fiddle).

из оперы-сказки „ЕЛКА“
ВАЛЬС

Соч. 21

Valse lente

Rit. **a tempo**

con ped.

* В двойных нотах правой руки-верхние ноты играть немнога сильнее нижних.

Musical score for piano, two staves. Treble staff: eighth-note chords in measures 1-2, eighth-note patterns in measure 3, eighth-note chords in measure 4. Bass staff: eighth-note chords in measures 1-4.

Musical score for piano, two staves. Treble staff: eighth-note chords in measures 5-6, eighth-note patterns in measure 7, eighth-note chords in measure 8. Bass staff: eighth-note chords in measures 5-8.

Poco più mosso

Musical score for piano, two staves. Treble staff: eighth-note chords in measures 9-10, eighth-note patterns in measure 11, eighth-note chords in measure 12. Bass staff: eighth-note chords in measures 9-12. Measure 11 includes fingerings: 2, 1, 2, 1, 2, 1. Measure 12 includes fingerings: 2, 1, 3, 4, 3, 5.

Musical score for piano, two staves. Treble staff: eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 1, 3, 4, 3, 5) in measure 13, eighth-note chords in measure 14, eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) in measure 15, eighth-note chords in measure 16. Bass staff: eighth-note chords in measures 13-16. Measure 14 includes fingerings: 3, 1, 2, 3, 5.

Musical score for piano, two staves. Treble staff: eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) in measure 17, eighth-note chords in measure 18, eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) in measure 19, eighth-note chords in measure 20. Bass staff: eighth-note chords in measures 17-20. Measure 18 includes fingerings: 4, 3, 2, 1, 3, 2.

Musical score for piano, two staves. Key signature: A major (three sharps). Time signature: Common time. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords.

Musical score for piano, two staves. Key signature: A major (three sharps). Time signature: Common time. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs with fingerings (2, 3, 4, 1, 8, 2); Bass staff has eighth-note chords. Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 7: Treble staff has eighth-note pairs with fingerings (1, 3, 4, 2, 3, 5); Bass staff has eighth-note chords. Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 9: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 10: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 11: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 12: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords.

Musical score for piano, two staves. Key signature: A major (three sharps). Time signature: Common time. Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 14: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 15: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 16: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords.

Musical score for piano, two staves. Key signature: A major (three sharps). Time signature: Common time. Measure 17: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 18: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 19: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 20: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords.

Musical score for piano, two staves. Key signature: A major (three sharps). Time signature: Common time. Measure 21: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 22: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 23: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords. Measure 24: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note chords.

Tempo I

The musical score consists of five systems of staves, each with two treble staves and two bass staves. The key signature is two sharps (G major). The time signature is common time (indicated by 'C'). The music is divided into measures by vertical bar lines. Various dynamics are indicated: 'f' (forte), 'p' (piano), 'p.' (pianissimo), and 'ff' (double forte). Performance instructions include 'Con ped.' (with pedal) and 'Ped.' (pedal). Measure numbers are placed above the staves at the beginning of some measures. Measure 8 is indicated by a dashed line above the staff.

Цикл „ПАСТУШЕСКИЕ СЦЕНЫ“
В ВИНОГРАДНИКАХ

Соч. 28 № 1

Vivo

The musical score is composed of five systems of piano music. Each system has two staves: treble and bass. The key signature is A major (three sharps). The time signature alternates between common time and 2/4. The dynamics include 'mf' (mezzo-forte), 'cresc.' (crescendo), and 'f' (forte). The score features various slurs, grace notes, and dynamic markings like 'Ped.' (pedal) and asterisks (*). The music is divided into systems by vertical bar lines, and each system begins with a repeat sign.

2d. * Con ped.

Più mosso

2d. * 2d. * 2d.

* 2d. * 2d. * 2d.

Tempo I

*sub. p**Con ped.*

ПАСТОРАЛЬ

Соч. 28 № 2

Andante *ten.*

ten.

cresc.

dim.

pp

cresc.

rall.

dim.

rall.

pp

* Ped. * Ped. * Ped. *

ТАНЕЦ ПАСТУШЕК

Moderato

Соч. 28 №3

p

dolce e cantabile

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

** Ped. simile*

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano, arranged in two columns of three staves each. The notation is primarily in common time, with some measures indicating different times (e.g., 2/4, 3/4, 5/4). The keys are mostly G major (one sharp) and C major (no sharps or flats). The first staff uses a treble clef, the second staff uses a bass clef, and the third staff uses a treble clef. The fourth staff uses a bass clef, the fifth staff uses a treble clef, and the sixth staff uses a bass clef. The music includes various note heads, stems, and beams. Measure numbers 1 through 5 are indicated above the top two staves. Below the bottom two staves, there are six markings: *Rd., *Rd., *Rd., *Rd., *Rd., and *Rd. In the middle section, there are markings 1, 5, 1, 4, and 3 above the notes. The word "simile" is written below the third staff. The bottom section features a marking 3 above the notes.

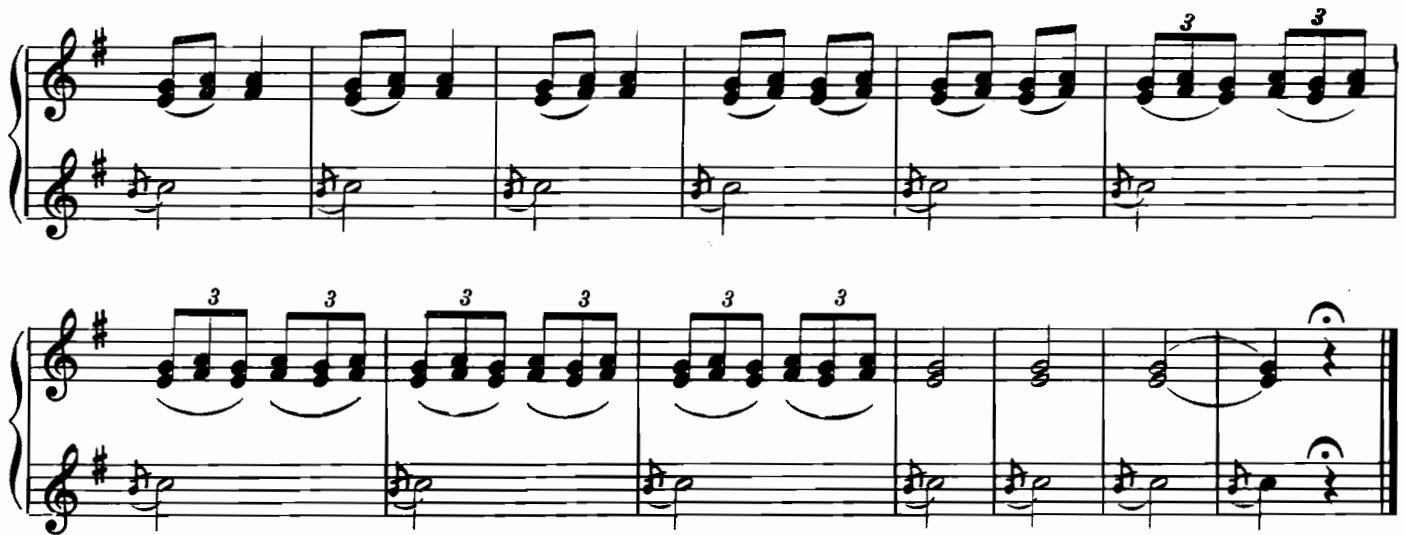


Musical score page 72, measures 3-4. The top staff consists of two measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a quarter note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The bottom staff consists of two measures of sixteenth-note patterns. The first measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. Below the staff, the instruction "senza ped." is followed by "Con ped." with a small bracket.

Musical score page 72, measures 5-6. The top staff consists of two measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a quarter note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The bottom staff consists of two measures of sixteenth-note patterns. The first measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group.

Musical score page 72, measures 7-8. The top staff consists of two measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a quarter note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The bottom staff consists of two measures of sixteenth-note patterns. The first measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group.

Musical score page 72, measures 9-10. The top staff consists of two measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a quarter note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The bottom staff consists of two measures of sixteenth-note patterns. The first measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group. The second measure starts with a sixteenth note followed by a sixteenth-note group.



ТАНЕЦ ПАСТУХОВ

Andante

Соч. 28 № 4

f

1 2

Ped.

* Ped.

2 5 3 5 3 5 2 1

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. simile

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano, arranged in two columns of three staves each. The notation is in common time and uses a key signature of one flat (B-flat). The top two staves are treble clef, and the bottom four staves are bass clef.

Staff 1 (Treble): The first staff begins with a sixteenth-note pattern. Measure 5 shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measures 6-7 show eighth-note patterns.

Staff 2 (Treble): The second staff follows a similar pattern to the first, with eighth-note chords and melodic lines.

Staff 3 (Treble): The third staff continues the melodic line established in the previous staves.

Staff 4 (Bass): The fourth staff begins with a sustained note followed by eighth-note chords.

Staff 5 (Bass): The fifth staff continues with eighth-note chords.

Staff 6 (Bass): The sixth staff concludes the section with eighth-note chords.

Performance Instructions:

- Repetitions:** The notation includes several repeat signs with endings. The first ending is indicated by a simple repeat sign. The second ending is indicated by an asterisk (*) followed by "Repet." (Repetitio).
- Pedal:** Pedal points are marked with a small "P" above the staff, indicating when the sustain pedal should be depressed.
- Accents:** Accents are placed above certain notes throughout the piece.

The musical score consists of six systems of two-staff notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4.

- System 1:** Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: "Ped." at the beginning of each measure, "*" before the second measure, and another "*" before the fourth measure.
- System 2:** Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: "*" before the first measure, and "* Con ped." before the second measure.
- System 3:** Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs.
- System 4:** Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs.
- System 5:** Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: "*" before the first measure, and "* Con ped." before the second measure.
- System 6:** Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs.

ХОРОВОД ЭЛЬФОВ

Соч. 28 № 5

Vivo

Con ped.

A musical score for piano, consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one flat. It contains measures of eighth-note patterns with grace notes and slurs. The bottom staff also uses a treble clef and has a key signature of one flat. It contains measures of sixteenth-note patterns with grace notes and slurs.

Con ped.

A musical score for piano, consisting of five staves of music. The music is in common time and includes various dynamics such as eighth-note patterns, sixteenth-note chords, and sustained notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The first staff (treble clef) has a continuous eighth-note pattern in the upper half and sixteenth-note chords in the lower half. The second staff (treble clef) features sustained notes and sixteenth-note chords. The third staff (treble clef) shows eighth-note patterns and sixteenth-note chords. The fourth staff (treble clef) consists of sustained notes and sixteenth-note chords. The fifth staff (treble clef) features eighth-note patterns and sixteenth-note chords.

СОДЕРЖАНИЕ

Соч. 8. ОСЕННИЕ ГРЁЗЫ.	
№ 1. Грустная песенка	8
№ 2. Беззаботность	10
№ 4. Последнее свидание	12
№ 6. Настойчивость	14
№ 8. Шутка	16
№ 9. Мазурка	19
№ 10. Нежный упрек	21
№ 11. Отголоски деревни	24
№ 16. Колыбельная песня	26
Соч. 9. ВОКРУГ СВЕТА	
№ 1. В деревне	28
№ 7. Тарантелла	29
№ 17. Дервиш	33
МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА. Вальс	35
Соч. 5. СЕМЬ ПЬЕС.	
№ 6. Восточный танец	38
№ 7. Марш	42
ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ	45
Соч. 2. ШЕСТЬ ПЬЕС.	
№ 6. Характерный танец	48
Соч. 29. ОСЕННИЕ ЛИСТЬЯ.	
№ 3.	51
№ 6.	53
АЛЬБОМ ЛЕГКИХ ПЬЕС ДЛЯ ЮНОШЕСТВА.	
№ 1. Вальс	55
№ 3. Колыбельная	57
№ 4. Вальс	59
№ 6. Вальс	61
Соч. 21. ВАЛЬС из оперы-сказки «Ёлка»	62
Соч. 28. ПАСТУШЕСКИЕ СЦЕНЫ	
№ 1. В виноградниках	66
№ 2. Пастораль	69
№ 3. Танец пастушек	70
№ 4. Танец пастухов	73
№ 5. Хоровод эльфов	76

Индекс 9—4—1

Владимир Иванович Ребиков
ПЬЕСЫ

Редактор Э. Бабасян
Техн. редактор В. Соловьева

Лит. редактор Л. Онегина
Корректор Э. Полинская

Подписано к печати 23/X-1968 г. Формат бумаги 60×90 $\frac{1}{8}$. Печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 10,0.
Тираж 15 000 экз. Изд. № 4787. Т. п. 69 г. № 1079. Зак. 2384. Цена 98 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР, ул. Щипок, 18