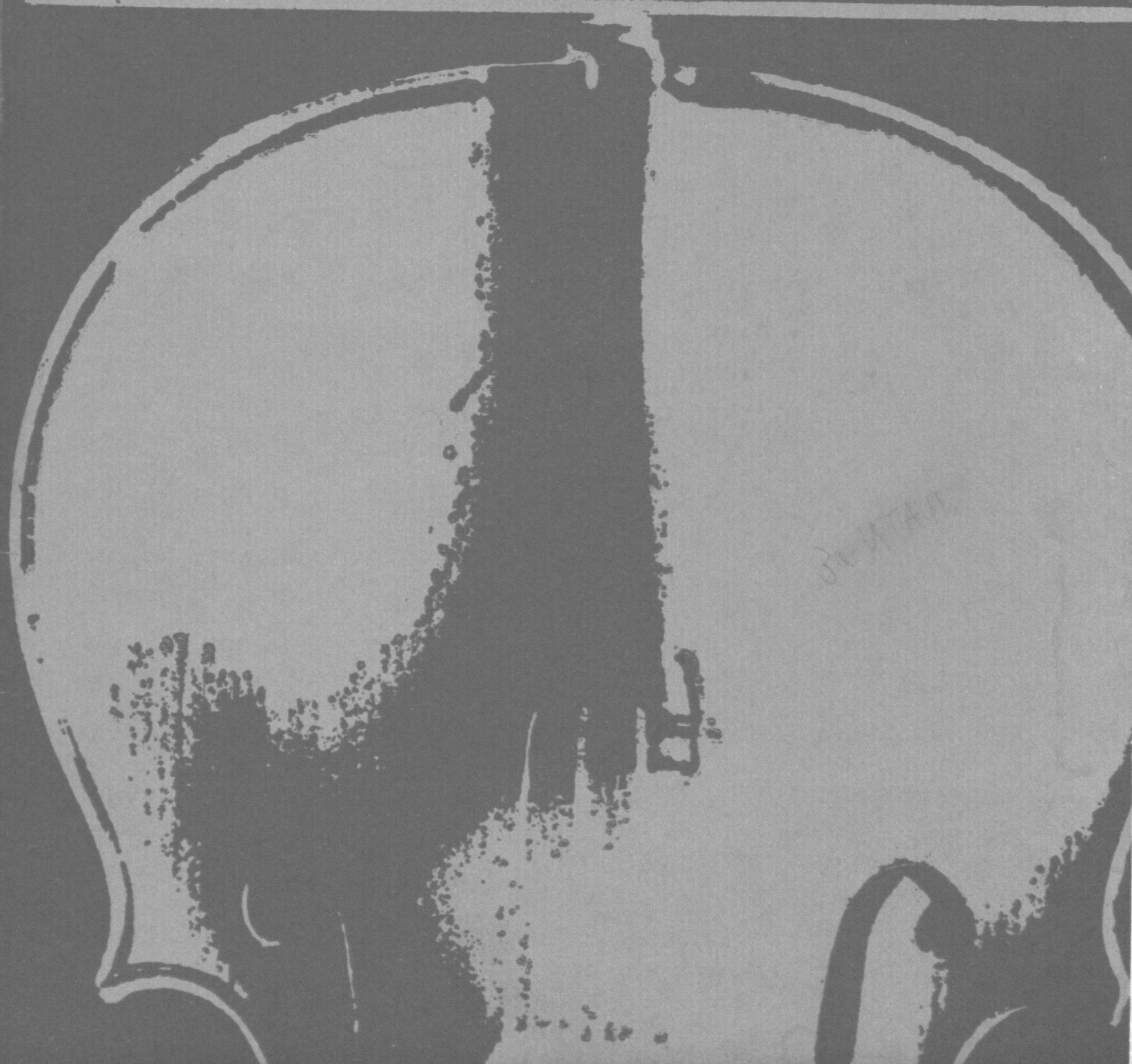
ПИЕТРО НАРДИНИ

КАПРИЧИИ ЗА СОЛО ЦИГУЛКА

PIETRO NARDINI

CAPRICCIOS POUR VIOLON SOLO



ПИЕТРО НАРДИНИ
PIETRO NARDINI

КАПРИЧИИ ЗА СОЛО ЦИГУЛКА
CAPRICCIOS POUR VIOLON SOLO

Редактор
ЕЛЕНА ГЕНЕВА

Redakteur
ELENA GUENEVA

НАУКА И ИЗКУСТВО * NAUKA I IZKUSTVO
София — 1969 — Sofia

С разцвета на цигулковото изкуство през 18 в. и с появата на все по-сложни произведения изниква необходимостта от разширяване и усъвършенствуване на техническите и художествените изразни средства на изпълнителя. Мнозина цигулари-композитори от различни школи и националности се обръщат към създаването на специални упражнения, капричии и етюди, целещи овладяването на различни технически похвати. За съжаление, само известна част от това наследство на миналите епохи е достигнало до нас. Голям брой произведения са изчезнали, други — в ръкопис се съхраняват в различни библиотеки. По такъв начин много от създаденото, от вече постигнатото, остава неизползувано и без практическо приложение. Едно от произведенията, запазило и до днес своята стойност и практическо значение е съхраняващият се под № 15861 в Берлинската държавна библиотека манускрипт на два сборника капричии за соло цигулка (I сборник — 50 капричии, II сборник — 60 капричии), означени с името на Нардини.

* * *

Пиетро Нардини е един от най-значителните италиански цигулари през втората половина на 18 в. — изпълнител, композитор, педагог, най-виден и ярък представител на Тартиниевата школа. Роден е в Ливорно през 1722 г. Към дванадесетата си годишна възраст е изпратен да учи в Падуа при Тартини, на когото става най-любим ученик. В 1740 г. се завръща в родния си град, участвува дейно в музикалния живот и работи упорито, със страст, за усъвършенствуването си като цигулар, следвайки указанията и примера на великия си учител. Тук започва и активната му педагогическа дейност. През годините 1762-1765 е камерен музикант, а от 1763 — концертмайстор на придворния оркестър в Щутгарт. От 1766 г. Нардини е отново в Ливорно, като се посвещава предимно на композиторско творчество. Няколкократно посещава Падуа, за да се грижи за тежко болния си учител, към когото е синовно привързан. През 1769 г. Нардини е поканен във Флоренция за концертмайстор и диригент на Придворната капела. Неговата разностранна музикална дейност дава отражение върху цялата художествена култура на града. В 1793 г. Флоренция се прощава с Нардини — обичан и ценен от всички като музикант и човек. С него си отива един от последните представители на „златния век" на цигулката в Италия.

От мемоарната литература и впечатленията на музиканти от това време като Ч. Бърни. Л. Моцарт, Кр. Ф. Шубарт, А. Гировец и др. се вижда, че Нардини е бил голям музикант и цигулар владеещ до съвършенство инструмента си — удивително отзивчив в неговите ръце. Изтъква се богатата му, благородна душевност, изключителна красота и напевност на тона, способността му да предава чрез музиката най-тънки нюанси на чувствата и преживяванията, заради което е наричан Celebratissimo professore di violino. Особено силно е било въздействието от изпълнението на бавните части на собствените му сонати, концерти и пиеси. Възхищение е извиквала и великолепната му лъкова техника. Ръководейки се от художественото кредо на своя учител, той е чужд на ограничения техницизъм и самоцелна бравура. Естетическите принципи на Нардини придобиват още по-голямо значение като се имат предвид процесите на упадък в италианската цигулкова култура към края на столетието в областта на композиторското творчество и на изпълнителското изкуство — увлечение по външно виртуозното, технически смайващото, в ущърб на художественото съдържание.

Нардини е най-крупният продължител на традициите на Тартини и в педагогическата област. Негови ученици са: Б. Кампаньоли, Г. Брунети, Дж. Мориани, Ф. Джулиани, Дж. М. Лукези, Ф. Соци, Ф. Вакари, Полани, Дж. Агус, Т. Линли, В. Пихл, Фр. В. Руст и др. Подобно на своя учител, той се стреми да изгражда учениците си като хармонично развити музиканти с индивидуален изпълнителски облик. Нардини е последовател на Тартини и по отношение проблема за единството на техническите и музикалните задачи при обучението — основен въпрос на музикално-педагогическото изкуство.[1] Нардиниевите капричии, съчетаващи тези две страни, красноречиво потвърждават прилагания от него на практика принцип. Отдавайки голямо значение на свиренето в ансамбъл, той пише за своите ученици с учебна цел струнни квартети, трио-сонати, дуети. Нардини не е написал методическо ръководство — школа за цигулково обучение. Косвена представа за педагогическите и методическите му принципи се добива до известна степен чрез школата на ученика му Кампаньоли — „Metodo per violino" (1797 г.). А едно от нейните най-големи достойнства е стремежът към постигане на единство в музикалното и техническото развитие на ученика още от първите му стъпки. Влиянието на Нардини като педагог надхвърля пределите на Италия. Представителите на Падуанската школа, между които на първо място Нардини, играят значителна роля в развитието на френската, австрийската, немската, чешката, английската, испанската цигулкова култура. По такъв начин цялото европейско цигулково изкуство и педагогика изпитват влиянието на Тартиниевата школа.

Нардини пише предимно за цигулка. Създал е около 30 сонати за соло цигулка и басо континуо, 6 трио-сонати, соната за соло цигулка, 10 концерта за цигулка, 12 сола за цигулка и басо континуо, цигулкови дуети, 6 струнни квартета, сонати за чембало, оркестрови увертюри и др. Много от тези творби са в ръкопис. Следвайки традициите на Падуанския майстор, той същевременно създава свой личен стил. В творбите му са съчетани барокови и ранно-класически стилови елементи. Нардини с право

[1] Тартини създава „Изкуството на лъка" също така за работа с учениците си.

може да се счита за ранен класик на италианската цигулкова музика. Произведенията му носят отпечатъка на благородната му и хармонична личност. Пропити са от пленяваща мелодичност, непосредствена експресивност, лиричност, нежност и грация; същевременно те имат и една типична италианска окраска. С най-значителна художествена стойност са сонатите му и особено тези с Adagio brodés, при които ярко е проявено и голямото му майсторство в орнаментиката. Нардиниевите произведения са оказали значително влияние върху цигулковите концерти и ранните струнни квартети на В. А. Моцарт.

Особено място в творческото наследство на Нардини заемат каприччиите за соло цигулка. Не разполагаме със сведения кога точно са създадени. Според Мозер, може да се предполага, че са писани в периода след обучението при Тартини, а вероятно и през годините прекарани в Германия. Затова дава основание и фактът, че между каприччите има и 18 фуги. Възможно е запознаването му с произведения на старата немска цигулкова литература и със сонатите и партитите за соло цигулка на Й. С. Бах да е дало подтик за написването на тези фуги. Ако каприччиите са създадени през периода 1740—1765 г., Нардини може да се счита за един от първите цигулари-композитори, които пишат каприччии за соло цигулка (каприччио, като техническа пиеса с предназначение близко до това на етюда).[1] През последните десетилетия на 18 в. този жанр получава особено интензивно развитие. Каприччии и етюди за цигулка пишат: Фр. Бенда, Л. Моцарт, А. Лоли, В. Пихл, Н. Местрино, П. Гавине и др.

За съществуването на този Нардиниев манускрипт имаме сведение от Eitner Quellenlexikon (1900—1904 г.). Но за първи път немският цигулар, педагог и музиковед Андреас Мозер в своята Geschichte des Violinspiels (1923 г.) обръща внимание и отделя широко място на каприччиите, а през 1925 г. той обработва и редактира 30 от тях.[2]

При работата върху манускрипта се установи, че каприччии № № 1, 2, 6, 7, 9, 12, 16, 17, 21, 25, 31, 32, 33, 35, 36 и 52 от II сборник, въпреки някои ритмически изменения във фактурата и украшенията, известни съкращения или добавки, видоизменени заключения при едни каприччии, а при други — прибавяне в края им на малки каденци, представляват каприччиите от оп. 3 — „Изкуството на цигулката“ на Локатели, отговарящи съответно на номерацията в италианското издание Ricordi (R. Franzoni) и френското Edition Costallat (Ed. Nadaud) на следните каприччии: № № 3, 21, 23, 5, 6, 4, 7, 8, 14 9 15, 18, 11, 13, 17, 10; № 47 от II сборник представлява една съвсем съкратена версия на Шаконата от Й. С. Бах, а върху каприччио № 32 от I сборник е отбелязано името Кроме.[3]

В процеса на проучването на материали по този манускрипт се оказа, че има различни становища относно произхода му. Американският цигулар, композитор и музиковед Флорицер фон Ройтер в статията „Zur Frage der angeblichen 110 Capricen von Nardini“[4], както и в книгата си „Führer durch die Violinmusik“ (1926 г.), хвърля съмнение върху авторството на цялото произведение, поради намиращите се във втория Нардиниев сборник каприччии на Локатели (същите, за които става дума по-горе), сходството на темите между каприччио № 7 от I сборник и каприччио № 20 на Локатели, каприччио № 43 (фуга) от I сборник и първата фуга на Кампаньоли, както и поради съкратената версия на Шаконата от Й. С. Бах. Като предполага, че само част от каприччиите, между които и някои фуги са въобще от Нардини, Ройтер счита, че се касае за сборник, съставен от него с учебна цел, който няма претенции за оригиналност и впоследствие е отбелязан с името му, или по-вероятно, че е злоупотребено с неговото име.

В обширното си изследване върху Нардини, Клара Пфефлин[5] цитира мнения на А. Мозер, Фл. ф. Ройтер и К. Брюкнер. Последният счита, че това е сборник, съставен с учебна цел, който по стилови особености може би се отнася към по-ново време (19 в.), въпреки че по отношение на формата каприччиите са под силно влияние на Локатели. Според Брюкнер и Ройтер, репутацията на Нардини като солиден музикант (противоположно на виртуозите техници Локатели и Лоли) противоречела на търсените в тези каприччии трудности. Пфефлин посочва, че във Виенското общество на приятелите на музиката се намирал един препис на II сборник, отбелязан като „par Stamitz“ и цитира писаното от Х. Риман за този виенски ръкопис в увода му към 16-та годишнина на D. T. B. S. XX. Според него, каприччиите „не произхождат от нито един от тримата Щамиц, но е възможно да са били притежавани от Карл Щамиц. Шестнадесет номера са от Локатели (от неговите 24 каприччии), някои от които в силно изменена редакция. Тъй като стилът на всичките е приблизително един и същ, може би всичките са от Локатели. Но № 47 е една странна, зародишна редакция на голямата *ре минорна* Шакона от Бах. За съжаление сборникът е един пълен с грешки препис, който може да бъде отнесен към 1750 г. или малко по-късно.“ Като доказателство колко често са се допускали грешки в тази област, Пфефлин сочи, че издадените при „Рикорди“ като „Celebri Studii per il Violino di Tartini“ 16 каприччии, се оказват същевременно каприччии на Локатели. Авторката твърди още, че каприччио № 27 (фуга) от II сборник може да се идентифицира с едно от цигулковите сола на Фр. Бенда. А тъй като според нея имало сходство в стила на всичките фуги, тя допуска, че фугите произхождат от Бенда. Пфефлин говори и за значителна разлика в техническите трудности на каприччиите и на останалите Нардиниеви произведения, а също, че не можело да се установят убедителни тематични сходства между тях. В заключение авторката почти със сигурност отнася сборника към периода 1750—1780 г., като същевременно подчертава, че и досега не е разрешен въпросът за произхода на още неидентифицираните каприччии.

---

[1]) Както е известно, каприччиите на П. Локатели, които в същност представляват своеобразни каденци за соло цигулка към първите и третите части на неговите 12 концерта за цигулка оп. 3 — „Изкуството на цигулката“ (1733 г.), не са замислени с такава цел, а впоследствие са извлечени от този цикъл и издадени в отделен сборник.

[2]) Издадени от Max Hessen Verlag, Berlin, 1926.

[3]) Навярно това е Роберт Кроме (според Айтнер — цигулар и педагог, живял през средата на 18 в Лондон).

[4]) „Signale für die musikalische Welt“ № 25, 1925.

[5]) Cl. Pfäffliп — Pietro Nardini — „Seine Werke und sein Leben“, 1926, Stuttgart.

За капричиите Мозер пише: „Ако досега споменатите творби на Нардини са достатъчни да му осигурят за всички времена почетно място между инструменталните композитори, то произведението, което сега ще разгледаме, би могло без съмнение да го постави въобще на първо място между цигулковите майстори на 18 в.“... „Още при първото бегло преглеждане на двата Нардиниеви сборника става очевидно, че в лицето на техния автор Паганини е имал предшественик, който по отношение на цигулковата техника е упражнил върху него далеч по-голямо влияние, отколкото Локатели със своето Arte di nuove modulazione или Гавине със своите Matinées.“... „Към него (произведението на Нардини, Е. Г.) сигурно го е привлякло преди всичко неограниченото използуване на целия гриф — едногласни пасажи, терцови и секстови ходове до най-високи позиции, най-смели и свободни встъпления. При това той се отказва от всякакви специфични виртуозни средства, като флажолети, пицикати, рикоше-щрихи и др. подобни, като по-скоро се придържа строго към Баховото третиране на цигулката, само че при него всичко, особено по отношение на височините е много по-широко развито. Освен това понякога възлага на лявата ръка в дузина четиригласни арпежио-етюди такива невероятни грифове, при вида на които и цигулари с много разтягащи се ръце биха се изплашили“... „Ако Нардини е бил в състояние да свири своите 110 капричии безупречно, тогава от всички цигулари на Европа през 18 в. той е бил най-големият!“ [1] От изложеното се вижда, че Мозер не се съмнява в автентичността на тези капричии. Никъде не споменава и за наличието на чужди произведения в сборника. В предговора си към издадените под негова редакция Нардиниеви капричии, той полемизира с Ройтер, като не споделя съмнението му относно авторството на цялото произведение и посочва, едва в това издание, че Локателиевите капричии се намират изключително във II сборник, който според него правел впечатление на временно съставен, докато при I сборник, като че личало едно предварително намерение за публикуването им. Според Мозер за авторството на Нардини говори смелата му виртуозност изтъквана от Гировец, ярко изразена също така и в удивителната Diminutionpraxis в Нардиниевите Adagio brodés. И преди всичко авторството на Нардини се потвърждава от стиловото сходство между капричиите (особено лиричните капричии, в които се забелязват черти на чувствителност от по-ново време) и установените със сигурност Нардиниеви сонати.

От изложеното до тук е ясно, че има много противоречиви мнения относно авторството на това произведение, а също, че и досега не може да се установи със сигурност, колко от капричиите са от Нардини и кой или кои могат да бъдат евентуално автори на някои от другите капричии (освен тези, за които е установено, че са от Локатели, Кроме, Бенда, както и Баховата Шакона).

Не бихме могли да споделим предположението на Пфефлин, че автор на всичките фуги е Фр. Бенда. Сам Бенда в своята Автобиография самокритично отбелязва, че не е изучил свиренето на чембало и, че не се е стремил към системна работа върху полифонията, затова и не е мечтал да композира в областта на фугата. Що се отнася до посоченото от Ройтер сходство на темите на капричио № 43 от I сборник на Нардини и първата фуга на Кампаньоли, такова действително има, но то съвсем не говори против Нардиниевото авторство, тъй като Кампаньоли е бил негов ученик и последовател и по-вероятно е той именно да се е повлиял от Нардини. А ако сравним темата на същата тази фуга (№ 43) с темите на фуги №№ 42 и 46 от същия сборник, ще открием общи черти и между тези три Нардиниеви фуги. Между впрочем и темата на първата фуга на Кампаньоли и тази на първата фуга на В. Пихл (оп. 41 „Sei Fughe con un Preludio Fugato per un Violino Solo“) е една и съща, само че при Кампаньоли е в *ре мажор*, а при Пихл в *ре минор*. А сходството, което Ройтер отбелязва между капричио № 7 от I сборник на Нардини и капричио № 20 на Локатели, е приблизително като това между някои капричии на Паганини и Локатели (напр. Локатели — №№ 7, 14, 16 съответно на Паганини №№ 1, 2, 19).

В полза на Нардиниевото авторство могат да се вземат пред вид редица факти и обстоятелства. Преди всичко неговото голямо инструментално майсторство, изтъквано от много музиканти съвременници като А. Гировец, Ч. Бърни, Дж. Камбини, К. Джервазони. [2] От техните оценки се вижда, че Нардини е бил не само „солиден“ музикант, но и виртуоз в най-чистия и хубав смисъл на думата. Според съветския музиковед и педагог Б. А. Струве, крупните етапи в развитието на виртуозността в областта на цигулковото изпълнителско изкуство през 18 и началото на 19 в. са Локатели, Нардини, Гавине и Паганини.

Друго обстоятелство е това, че Нардини през целия си живот се е занимавал с педагогическа работа, от което може да се заключи, че проблемата за създаване на инструктивна цигулкова литература сигурно го е вълнувала. Освен това, сонатата за соло цигулка — Sonate enigmatique senza basso, една от малкото скордатурни пиеси в италианската цигулкова литература, доказва, че Нардини добре е владеел полифонията, фугата и скордатурата, следователно допустимо е той да е авторът на повечето от фугите. Що се отнася до изтъкваната разлика между техническите трудности в капричиите и в другите му произведения, ние не считаме, че тя е толкова голяма. В бързите части на Dodici sonate например, многократно се срещат трудни пасажи във високи позиции, трилери, арпежи, големи скокове, двоен гриф в твърде усложнени положения. Заключителните бързи части на сонатите с Adagio brodés поставят също извънредно високи технически изисквания — децими и други големи разтягания на лявата ръка, а заключителната част на *ми мажорната* соната № 3 например представлява една от най-блестящите пиеси с бариолаж в цялата цигулкова литература.

След дискусиите около произхода на тези капричии, в новото издание на Geschichte des Violinspiels не се отхвърля Нардиниевото авторство. Изложеното относно капричиите е същото, както в изданието от 1923 година, обаче се добавя:... „двутомният манускрипт на Държавната библиотека в Берлин,

---

[1] A. Moser — „Geschichte des Violinspiels“, 1923, Max Hessen Verlag, Berlin, S. 269.

[2] A. Gyrovetz — „Autobiographie“, 1848, Charles Burney — „Tagebuch einer musikalischen Reise“ — Universal Bibl. Leipzig. 1968, S. 141. G. Cambini — „Ausführung der Instrumentalquartett“ (AMZ, 1804, № 17). C. Gervasoni — „Nuova Teoria di musica“, Parma, 1812.

който обхваща 110 капричии за соло цигулка и за автор на по-голямата част от които можем да считаме Нардини, го поставят без съмнение на първо място между цигулковите майстори на 18 в."[1])

В заключение, за автор на голяма част от капричиите и преди всичко на тези от I сборник, почти със сигурност можем да считаме Нардини. Очевидно, този двутомен сборник е имал учебно предназначение. Така до известна степен се обяснява и наличието на чужди произведения в него. Твърде възможно е съставянето му да е станало и след смъртта на Нардини.

В капричиите има известно влияние от Локателиевите капричии, Баховите сонати и партити за соло цигулка, „Изкуството на лъка" на Тартини, клавирните творби на Д. Скарлати. Заедно с това те носят и някои специфични Нардиниеви черти, характерни и за другите му творби. Отличават се с богатата си мелодика и орнаментика, сложна и разнообразна ритмика, пасажна техника, скокове на големи разстояния, разтягане на лявата ръка (децими, фингерзац-октави), двоен гриф във високи позиции, широко застъпена полифония, разнообразна акордова техника, използуване на т. нар. „позиционен паралелизъм" — „restez à la position" (т. е. оставане в дадена позиция на две, на три или на четири струни), особено често застъпен във високите регистри на грифа, прехвърляне на лъка през една или две струни в бързо темпо от по-ниските към по-високите и обратно, бариолаж и др. Някои от капричиите завършват с кратки каденци, а други представляват малки художествени пиеси. В № № 50 и 60 от II сборник се чувствуват италиански народопесенни интонации, а № 41 от I сборник и № 5 от II сборник имат характер на танци — менует, полонеза.

В настоящето издание са включени 40 капричии. Редакторът се е придържал към оригиналния текст на манускрипта. Незначителни изменения има само при някои от каденците (по А. Мозер). Номерацията на капричиите е нова. В скоби е указано под кой номер и от кой сборник са в манускрипта. В него съвсем рядко се срещат темпови, динамически и лъкови обозначения, както и пръстовка. Темповите, динамическите и лъковите обозначения, а също така и пръстовката в това издание са на редактора.

Главното достойнство на етюди и капричии от този род, както изтъква и Струве, разглеждайки „Matinées" в изследването си върху Гавине е, че овладяването на различни технически похвати се постига не чрез едностранчива автоматизация на един или друг елемент на техниката, каквато се среща при етюда от обикновен учебен тип, а в художествена форма.

Капричиите на Нардини представляват безспорно ценен принос в цигулковата литература. Работата върху тях ще бъде една великолепна подготовка към такива сложни в художествено и техническо отношение произведения, като Баховите сонати и партити за соло цигулка, капричиите за соло цигулка на Паганини и др., затова те заслужават широко приложение в педагогическата практика.

Дължа да изкажа благодарност на сътрудниците на Народната библиотека — София и Немската държавна библиотека — Берлин, за съдействието, което ми оказаха при издирването на материали, необходими за подготовката на настоящето издание.

Елена Генева

[1]) Moser/Nösselt — „Geschichte des Violinspiels". Verlegt bei H. Schneider, Tutzig, 1966. S. 240—243.

Avec l'épanouissement de l'art du violon au XVIIIe s. et avec l'apparition d'œuvres toujours plus complexes, le perfectionnement et l'extension des moyens d'expression techniques et artistiques des interprètes deviennent de plus en plus nécessaires. Tout un ensemble de compositeurs-violonistes, appartenant à diverses écoles et nations, s'attachent à créer des exercices, des caprices et des études spécialement conçus pour faire acquérir la maîtrise de divers procédés techniques. Malheureusement, seule une partie de cet héritage du passé nous est parvenue. Un grand nombre de ces ouvrages a disparu, alors qu'une partie reste conservée dans les bibliothèques, en manuscrit. Ainsi, un nombre important de ces œuvres reste-il inutilisé et pratiquement inappliqué. Une de ces œuvres, dont la valeur et l'importance pratique sont aujourd'hui encore de tout premier plan, est le manuscrit de deux recueils de caprices pour violon seul (Recueil I — 50 caprices, et Recueil II — 60 caprices), conservé à la Bibliothèque nationale de Berlin (N° 15861) sous le nom d'auteur de Nardini.

* * *

Pietro Nardini fut l'un des plus célèbres violonistes italiens de la seconde moitié du XVIIIe s. Interprète, compositeur, pédagogue, il est le représentant le plus marquant de l'école de Tartini. Né à Livourne en 1722, Pietro Nardini, à peine âgé de 12 ans, va étudier à Padoue, chez Tartini, dont il devient l'élève préféré. En 1740 il revient dans sa ville natale, où il prend une part active à la vie musicale et travaille opiniâtrement, avec passion, afin de perfectionner sa technique et son art de violoniste, suivant les enseignements et l'exemple de son illustre maître. Alors commença son activité pédagogique. Entre 1762 et 1765 Nardini est musicien de chambre et, à partir de 1763 — maître de concert de l'orchestre de la cour à Stuttgart. En 1766 il revient à Livourne, où il se consacre essentiellement à la composition musicale. A plusieurs reprises il se rend à Padoue pour prendre soin de son maître gravement malade, envers lequel il éprouve une piété filiale. En 1769 Nardini est invité à Florence pour assumer les fonctions de maître de concert et chef d'orchestre de la chapelle à la cour. Son activité musicale si variée influe favorablement sur l'ensemble de la culture artistique de la cité. En 1793 Florence fait ses adieux à Nardini, aimé et estimé de tous en tant qu'homme et musicien. Avec Nardini disparaissait à jamais un des derniers représentants de „l'Age d'or" du violon en Italie.

Des grands musiciens de l'époque, comme Ch. Burney, L. Mozart, Chr. F. Schubart, A. Gyrovetz, et bien d'autres encore témoignent dans leurs Mémoires et leurs souvenirs que Nardini était un musicien et un violoniste hors pair, possédant une maîtrise parfaite de l'instrument qui résonnait merveilleusement entre ses mains. Ces témoignages font également ressortir la richesse et la noblesse de sa haute spiritualité, la beauté et la cantabilité exceptionnelle du son, son aptitude à rendre les nuances les plus subtiles des sentiments et des états d'âme, qui lui avait valu d'être appelé „Celebratissimo professore di violino". Spécialement dans les parties lentes de ses propres sonates, concertos et pièces pour violon, son interprétation faisait merveille, aussi son exceptionnelle technique de l'archet suscitait l'admiration sans réserve de tous les spécialistes. Fidèle au credo artistique de son illustre maître, Nardini défie le technicisme borné et la bravoure superficielle. Ses principes esthétiques revêtent toute leur signification et une importance d'autant plus grande si l'on tient compte des processus marquant le déclin de la culture italienne du violon vers la fin du siècle, dans les domaines de la composition musicale et de l'art d'interprétation — époque où l'engouement pour la virtuosité extérieure et l'acrobatie technique l'emportent aux dépens de la profondeur du contenu spirituel et artistique.

Nardini fut également le continuateur le plus remarquable de Tartini dans le domaine de la pédagogie musicale. Parmi ses élèves citons les noms de B. Campagnoli, G. Brunetti, G. Moriani, F. Guiliani, G. Lucchesi, F. Sozzi, F. Vaccari, Polani. G. Agus, T. Linley, V. Pichl, Fr. W. Rust, etc. A l'exemple de son maître, il aspire à former des élèves qui soient des musiciens harmonieusement développés, ayant une personnalité d'interprète bien affirmée. Nardini fut également un adepte de Tartini par rapport au problème de l'unité des tâches d'ordre technique et musical lors de l'enseignement — question essentielle de la pédagogie musicale*. Les Caprices de Nardini, en conjuguant ces deux aspects, sont une brillante expression des principes qu'il appliquait dans la pratique. Accordant une grande importance au jeu d'ensemble, Nardini composait à l'intention de ses élèves des quatuors à cordes, des trios-sonates et des duos. Nardini n'a pas composé de manuel d'enseignement méthodique de violon. Nous avons dans une certaine mesure un aperçu indirect de ses principes méthodiques et pédagogiques grâce à la „Metodo per violino" (1797) par Campagnoli, un de ses élèves. Une des qualités essentielles de cette méthode c'est précisément l'aspiration à réaliser l'unité dans le développement musical et technique de l'élève dès les premières leçons. L'influence de Nardini en tant que pédagogue s'etend au delà des frontières de l'Italie. Les représentants de l'école de Padoue, dont Nardini fû certainement le plus marquant, jouèrent un rôle important dans le développement de la culture musicale du violon en France, en Autriche, en Allemagne, en Bohème et en Moravie, en Angleterre et en Espagne. Ainsi l'art et la pédagogie du violon dans toute l'Europe subirent l'influence de l'école de Tartini.

---

* Tartini avait composé „L'art de l'archet" à l'intention de ses élèves.

Nardini compose principalement des œuvres pour violon. Il a créé près de 30 sonates pour violon seul et basso continuo, 6 trio-sonates, une sonate pour violon seul, 10 concertos pour violon, 12 solos pour violon et basso continuo, des duos pour deux violons, 6 quatuors à cordes, des sonates pour clavecin, des ouvertures pour orchestre, etc. La plupart de ces œuvres sont en manuscrit. Suivant la tradition du maître de Padoue, Nardini réussit à créer un style bien à lui. On voit dans ses œuvres s'harmoniser les éléments stylistiques du baroque avec ceux du haut classicisme. Nardini peut être considéré à juste titre comme un des plus purs représentants du début de la période classique de la musique de violon italienne. Ses œuvres portent l'empreinte de sa brillante personnalité, harmonieuse et pleine de noblesse; par leur mélodie captivante, leur intense expressivité, leur lyrisme, leur grâce et la tendresse, qui s'en dégage, elles sont typiquement italiennes. Parmi ses œuvres, les sonates ont certainement la plus grande valeur artistique, et, plus spécialement, celles avec les Adagios brodés, où s'exprime avec un éclat tout particulier son exceptionnelle maîtrise de l'ornementation. Les œuvres de Nardini ont exercé une influence certaine sur les concertos pour violon et les premiers quatuors à cordes de W. A. Mozart.

Dans l'héritage musical de Nardini les caprices pour violon seul occupent une place particulière. Nous ne disposons pas de données précises sur la date de leur création. Selon Moser, il est permis de supposer qu'ils furent composés au cours de la période postérieure à ses études auprès de Tartini, et probablement lors des années passées en Allemagne. Cette hypothèse est corroborée par le fait, que parmi ses caprices il y a aussi 18 fugues. Il est possible, que, ayant fait la connaissance des œuvres de l'ancienne littérature allemande pour violon et des sonates et partitas pour violon seul de J. S. Bach, Nardini fût incité à composer ces fugues. Si ces caprices ont été composés entre 1740 et 1765, on peut considérer Nardini comme un des premiers-violonistes-compositeurs à avoir créé des caprices pour violon seul (caprice — pièce technique semblable à l'étude).[1] Dans les dernières décennies du XVIIIe s. ce genre connut un développement considérable. Tout un ensemble d'auteurs composent des caprices et des études pour violon: Fr. Benda, L. Mozart, A. Lolli, V. Pichl, N. Mestrino, P. Gaviniès, etc.

Le Eitner Quellen Lexicon (1900—1904) fait état de l'existence de ce manuscrit de Nardini. Mais c'est Andreas Moser, violoniste, pédagogue et musicologue allemand, qui pour la première fois, étudie et accorde une large place aux caprices de Nardini dans son ouvrage Geschichte des Violinspiels (1923). Deux ans plus tard, il revoit et annote 30 caprices de Nardini[2].

Lors de l'élaboration de ce manuscrit il a été établi que les caprices N° N° 1, 2, 6, 7, 9, 12, 16, 17, 21, 25, 31, 32, 33, 35, 36 et 52 du IIe recueil, ayant seulement de certaines modifications rythmiques dans la facture et l'ornementation, certaines abréviations ou suppléments, des modifications dans le final de certains caprices, et, dans certains autres — l'ajoutation de petites cadences à la fin — représentent les caprices contenus dans „L'art du violon" op. 3, de Locatelli, dont la numération respective dans l'édition italienne de Ricordi (R. Franzoni) et l'édition française Costallat (E. Nadaud) correspond aux caprices suivants №№ 3, 21, 23, 5, 6, 4, 7, 8, 14, 9, 15, 18, 11, 13, 17, 10; le № 47 dans le IIe recueil représente une version fortement abrégée de la Chaconne de J. S. Bach, alors que sous le caprice № 32 du Ier recueil est marqué le nom de Crome[3].

Au cours de l'étude des matériaux se rapportant à ce manuscrit, il s'est avéré qu'il y avait plusieurs hypothèses sur l'origine de celui-ci. Florizer von Reuter, violoniste, compositeur et musicologue américain dans un article intitulé „Zur Frage der angeblichen 110 Capricen von Nardini"[4], ainsi que dans son ouvrage Führer durch die Violinmusik (1926), met en doute la personnalité de l'auteur de l'ouvrage entier à cause de la présence des caprices de Locatelli (énumérés plus haut) dans le IIe recueil de Nardini, ainsi qu'en raison des similitudes existant entre les thèmes du caprice № 7 du Ier recueil et le caprice № 20 de Locatelli, et celles entre le thème du caprice № 43 (fugue) du Ier recueil et la première fugue de Campagnoli, en raison aussi de la présence de la version abrégée de la Chaconne de J. S. Bach. En formulant l'hypothèse que Nardini ne serait l'auteur que d'une partie des caprices et de quelques fugues, von Reuter estime que Nardini avait simplement compilé à des fins d'enseignement ce recueil, qui ne prétend pas d'originalité, et que, par la suite, ce recueil avait été désigné sous le nom de Nardini, ou, plus vraisemblablement, qu'on avait abusé de son nom.

Dans un important ouvrage consacré à l'étude des œuvres de Nardini, Clara Pfäfflin[5] cite les opinions, émises par A. Moser, Fl. von Reuter et K. Brückner. Ce dernier estime que le manuscrit en question est un ouvrage composé aux fins d'enseignement, qui par ses particularités stylistiques pourrait être situé à une époque postérieure (XIXe s.) quoique ces caprices, sous le rapport de la forme, soient fortement influencés par Locatelli. Selon Brückner et von Reuter la réputation de Nardini en tant que musicien d'une remarquable solidité (par opposition à la virtuosité technique de Locatelli et de Lolli) serait incompatible avec les difficultés techniques sciemment recherchées dans ces caprices. Cl. Pfäfflin indique également que dans la Société des Amis de la Musique, à Vienne, se trouve une copie du IIe recueil portant la mention: „par Stamitz"; à ce propos elle cite ce qu'avait écrit H. Riemann sur cette copie de Vienne dans la préface du XVI annuaire de D. T. B. S. XX. Selon Riemann, ces caprices „ne proviennent d'aucun des trois Stamitz, mais il est possible qu'ils aient été en possession de Carl Stamitz. Seize de ces caprices sont de Locatelli (sur les 24

[1] Comme on le sait, les caprices de Locatelli, qui sont en fait une sorte de cadences pour violon seul dans les premières et troisièmes parties de ses douze concertos pour violon op. 3 — „L'Art du violon" (1733), n'avaient pas été primitivement conçus pour l'enseignement. Ils furent tirés plus tard de ce cycle et publiés à part.

[2] Edités par Max Hessen Verlag, Berlin, 1926.

[3] Il s'agit sans doute de Robert Crome (Selon Eitner — violoniste et pédagogue ayant vécu à Londres au milieu du XVIIIe s.)

[4] „Signale für die musikalische Welt" № 25, 1925.

[5] Clara Pfäfflin — „Pietro Nardini — Seine Werke und sein Leben", 1936, Stuttgart.

dont il est l'auteur), dont certains sont dans une version fortement modifiée. Toutefois, étant donné que le style est à peu près le même dans tous les caprices, il est possible que tous soient de Locatelli. Mais le № 47 est une étrange version embryonnaire de la grande Chaconne en ré mineur de Bach. Malheureusement, ce recueil est une copie entachée de nombreuses erreurs, que l'on pourrait situer vers 1750 ou un peu plus tard." Afin d'illustrer le fait que de fréquentes erreurs sont commises dans ce domaine Cl. Pfäfflin montre que les 16 caprices édités par Ricordi sous le titre „Celebri studii per il violino di Tartini" s'avèrent en même temps des caprices de Locatelli. Elle affirme également, que le caprice № 27 (fugue) du IIe recueil peut être identifié à un de solos pour violon de Fr. Benda. D'autre part, en raison des similitudes stylistiques que l'on relève dans toutes les fugues, Pfäfflin en vient à admettre que toutes sont l'œuvre de Benda. Le même auteur s'arrête également sur les grandes différences existant entre ces caprices et les autres œuvres de Nardini — sous le rapport des difficultés techniques — affirmant, d'autre part, que l'on ne saurait établir aussi de manière convaincante l'existence d'affinités d'ordre thématique entre ces œuvres. En conclusion, Cl. Pfäfflin situe péremptoirement ce recueil dans la période comprise entre 1750 et 1780, tout en soulignant que la question de l'origine des caprices, non identifiés du recueil, n'est toujours pas résolue.

A propos de ces caprices Moser écrit ce qui suit: „Si les œuvres de Nardini, mentionnées jusqu'à présent, sont parfaitement suffisantes pour lui assurer pour tous les temps une place d'honneur parmi les compositeurs-instrumentistes, l'œuvre que nous allons maintenant examiner pourrait le placer incontestablement au premier rang de tous les maîtres du violon au XVIIIe s." ... „Après un examen même superficiel des deux recueils de Nardini, il devient évident que Paganini, en la personne de leur auteur, avait eu un précurseur dont l'influence était bien plus grande — sous le rapport de la technique du violon — que celle de l'Arte di nuova modulazione, de Locatelli, ou des Matinées, de Gaviniès" ... „Envers cette œuvre (celui de Nardini — N. A.) Paganini avait été sans doute attiré avant tout par l'emploi illimité de toute la touche, les passages à une voix, en tierce et en sixte jusqu'aux plus hautes positions, ainsi que les attaques les plus libres et les plus hardies. En même temps il se refuse d'employer les procédés spécifiques de la virtuosité — sons harmoniques, pizzicati, ricochets, etc., en s'en tenant plutôt strictement à la manière dont Bach concevait le jeu du violon. Pourtant, chez Nardini tout cela est bien plus amplement développé, surtout en ce qui concerne les registres élevées. En outre, dans une douzaine d'études en arpèges sur quatre cordes, il impose parfois à la main gauche des positions si difficiles, que beaucoup de violonistes, même ceux ayant une excellente extension de la main, en seraient effrayés" ... „Si Nardini était capable d'exécuter impeccablement ses 110 caprices, on peut affirmer qu'il fut certainement le plus grand parmi tous les violonistes en Europe au XVIIIe s.!"[1] Nous voyons de ce qui précède que Moser ne doute pas un seul instant que Nardini soit l'auteur de ces caprices. Nulle part il ne fait allusion à la présence d'œuvres étrangers dans ce recueil. Dans sa préface qui accompagne l'édition des caprices de Nardini, Moser réfute la thèse soutenue par von Reuter, et s'élève contre le doute de ce dernier en ce qui concerne la paternité de l'ouvrage entier. Pourtant ici Moser pour la première fois affirme que des caprices de Locatelli se trouvent exclusivement dans le IIe recueil, qui semble avoir été constitué à titre provisoire, alors que le Ier recueil semble avoir été réuni aux fins de publication. Toujours selon Moser, la paternité de Nardini est péremptoirement attestée par cette virtuosité pleine de hardiesse que A. Gyrovetz admire tant et qui s'exprime si brillamment dans la merveilleuse „Diminution-praxis" des Adagios brodés de Nardini. Cette paternité est d'autre part confirmée par tout un ensemble d'affinité stylistique entre les caprices (tout particulièrement dans les caprices lyriques, où l'on discerne les traits de la sensibilité d'une époque plus avancée) et les sonates dont Nardini est incontestablement l'auteur.

De tout ce qui précède nous voyons que la question de la paternité de ces œuvres soulève bien des controverses et que, d'autre part, on n'a pu établir avec précision ni combien de caprices sont dûs à Nardini, ni combien pourraient être éventuellement attribués à d'autres compositeurs ni quels pourraient être ces compositeurs (sauf ceux dont il est établi avec certitude qu'ils sont de Locatelli, Crome, Benda et la Chaconne de Bach).

Nous ne saurions nous ranger à l'hypothèse formulée par Cl. Pfäfflin, selon laquelle Fr. Benda serait l'auteur de toutes les fugues. Benda lui-même, dans son „Autobiographie" reconnaît qu'il n'avait pas appris à jouer du clavécin, ni essayé de travailler systématiquement sur la polyphonie, et que pour cette raison il ne pouvait songer à composer dans le domaine de la fugue. En ce qui concerne les similitudes relevées par von Reuter dans les thèmes du caprice № 43 du Ier recueil de Nardini et la première fugue de Campagnoli, il sied de faire remarquer que si de telles similitudes existent effectivement, elles ne sauraient regeter la paternité de Nardini, car Campagnoli avait été l'élève de Nardini et son disciple et que, par conséquent, il est bien plus probable que ce soit Campagnoli qui avait subi l'influence de Nardini. En comparant le thème de cette même fugue (№ 43) avec les thèmes des fugues № № 42 et 46 du même recueil, nous découvrons des traits communs à ces trois fugues de Nardini. Par ailleurs, le thème de la première fugue de Campagnoli et celui de la première fugue de V. Pichl (op. 41 — „Sei Fughe con un Preludio Fugato per un Violino solo") sont identiques, à cette différence que chez Campagnoli ce thème est en ré majeur, et chez Pichl — en ré mineur. Les similitudes relevées par von Reuter entre le caprice № 7 du Ier recueil de Nardini et le caprice № 20 de Locatelil, sont approximativement comme celles existant entre certains caprices de Paganini et de Locatelli (par ex. Locatelli — № № 7, 14, 16, avec respect. les № № 1, 2, 19 de Paganini).

Tout un ensemble de faits et de circonstances militent en faveur de la paternité de Nardini. En premier lieu, son exceptionnelle maîtrise d'instrumentiste, dont témoignent beaucoup de musiciens contemporains, comme A. Gyrovetz, Ch. Burney, G. Cambini, C. Gervasoni, etc.[2] D'après l'estimation de ces musiciens, Nar-

[1] A. Moser — Geschichte des Violinspiels, 1923, Max Hessen Verlag, Berlin, p. 269.

[2] A. Gyrovetz — Autobiographie, 1848; Charles Burney — Tagebuch einer musikalischen Reise, Universal Bibl. Leipzig, 1968, p. 141; G. Gambini — Ausführung des Instrumentalquartett (AMZ, 1804, № 17); C. Gervasoni — Nuova Teoria di Musica, Parma, 1812.

dini était non seulement un musicien „solide", mais aussi un virtuose dans le sens le plus pur et le plus flatteur du terme. Le pédagogue et musicologue soviétique B. A. Strouvé estime que Locatelli, Nardini, Gaviniès et Paganini constituent les étapes marquantes sur la voie du développement de la virtuosité dans le domaine de l'art d'interprétation du violon au cours de XVIIIe et au début du XIXe s.

Une autre circonstance vient étayer cette thèse: toute sa vie durant Nardini s'était adonné à la pédagogie musicale. Il ne pouvait donc pas rester indifférent au problème de la création d'œuvres d'études destinées à l'enseignement du violon. D'autre part, la sonate pour violon seul — Sonate énigmatique senza basso — une des rares pièces avec scordature de la littérature italienne consacrée au violon — atteste la maîtrise de Nardini dans le domaine de la polyphonie, de la fugue et de la scordature, et nous incite à admettre qu'il est l'auteur de la plupart des fugues. En ce qui concerne les différences, sous le rapport des difficultés techniques, que l'on relève entre les caprices et les autres compositions de Nardini, nous estimons qu'elles ne sont pas si considérables. Ainsi, dans les premières parties rapides des Dodici sonate, on rencontre fréquemment des passages fort difficiles en positions élevées, trilles, arpèges, grands sauts, doubles cordes très compliquées. Les finales rapides des sonates avec les Adagios brodés posent également de très hautes exigences techniques — des dixièmes et d'autres extensions considérables de la main gauche, tandis que la finale de la Sonate en mi majeur № 3 est certainement une des pièces de bariolage les plus brillantes de toute littérature du violon, exigeant la plus grande virtuosité.

Après toutes ces controverses portant sur la paternité de ces caprices, la nouvelle édition de Geschichte des Violinspiels ne conteste pas que Nardini soit l'auteur de ces pièces. L'exposé concernant les caprices est le même que dans l'édition de 1923, mais le passage suivant y est ajouté: „... le manuscrit en deux tomes conservé à la Bibliothèque nationale de Berlin qui comprend 110 caprices pour violon seul, dont la plupart peuvent être, selon nous, attribués à Nardini, et qui situent incontestablement leur auteur au premier rang de tous les maîtres du violon au XVIIIe s."[1]

En conclusion, nous pouvons dire que Nardini doit être considéré presque avec certitude comme l'auteur de la plupart des caprices et, en premier lieu, des caprices comprises dans le Ier recueil. Il est évident que ce recueil en deux tomes était destiné à l'enseignement, et que ce fait, dans une certaine mesure, explique la présence de pièces dont Nardini n'était pas l'auteur. Il est fort possible que ce recueil ait été constitué après la mort de Nardini.

Dans ces caprices on décèle l'influence des caprices de Locatelli, des sonates et des partitas pour violon seul de Bach, de „L'Art de l'archet" de Tartini, des œuvres pour piano de D. Scarlati. Mais en même temps ces caprices portent certains traits spécifiques de l'art de Nardini, que l'on retrouve dans ses autres compositions. Ces œuvres se distinguent par la richesse de la mélodie et de l'ornementation, la complexité et la diversité des rythmes, la technique des passages, les grands sauts, l'extension de la main gauche (dixièmes, octaves doigtées, etc.), double-corde en positions supérieures, large emploi de la polyphonie, diversité de la technique des accords, utilisation du „parallélisme de position" (c. à. d. „restez à la position"), employé le plus fréquemment dans les registres les plus élevées de la touche, saut d'une ou deux cordes intermédiaires en mouvement rapide des cordes basses à la chanterelle et vice-versa, bariolage, etc. Certains de ces caprices se terminent par des cadences courtes, alors que d'autres représentent des petites pièces artistiques. Dans le caprices № № 50 et 60 de IIe recueil on retrouve l'intonation caractéristique des chansons populaires italiennes, tandis que les caprices № 41 du Ier recueil et № 5 du IIe recueil ont le caractère de danses — menuet et polonaise.

La présente édition comprend 40 caprices. Le rédacteur a respecté le texte original du manuscrit. Seules certaines modifications insignifiantes ont été apportées à quelques cadences (d'après A. Moser). La numération des caprices est nouvelle. La numération originale et le recueil sont indiqués entre parenthèses. Dans le manuscrit les mouvements et les nuances ne sont que rarement indiqués et, à quelques exceptions près, les coups d'archet et les doigtées ne sont pas marqués. Toutes les indications: les mouvements, les nuances, les coups d'archet et les doigtées, telles qu'elles sont marquées dans la présente édition, sont l'œuvre du rédacteur.

Le principal mérite des études et caprices de ce genre réside, comme il est souligné aussi chez Strouvé dans l'analyse des „Matinées" en son ouvrage sur Gaviniès, en cela, qu'ils permettent d'acquérir la maîtrise des diverses manières techniques non par l'automatisation unilatérale de tel ou tel élément de la technique, comme il en est le cas avec les études ordinaires, mais dans une forme artistique.

Les caprices de Nardini constituent incontestablement une précieuse contribution à la littérature du violon. L'occupation avec eux représente une excellente préparation à la reproduction d'œuvres d'art si difficiles de côté technique et artistique, comme les sonates et partitas pour violon seul de J. S. Bach, les caprices pour violon seul de Paganini, etc.

Ils méritent, à titre de leur grande valeur, la plus large application dans la pratique pédagogique.

Nous voudrions exprimer ici toute notre reconnaissence aux collaborateurs de la Bibliothèque nationale de Sofia et de la Bibliothèque nationale de Berlin pour leur bienveillant concours, grâce auquel nous avons eu la possibilité de rechercher et de réunir tous les matérieux indispensables à la préparation de la présente publication.

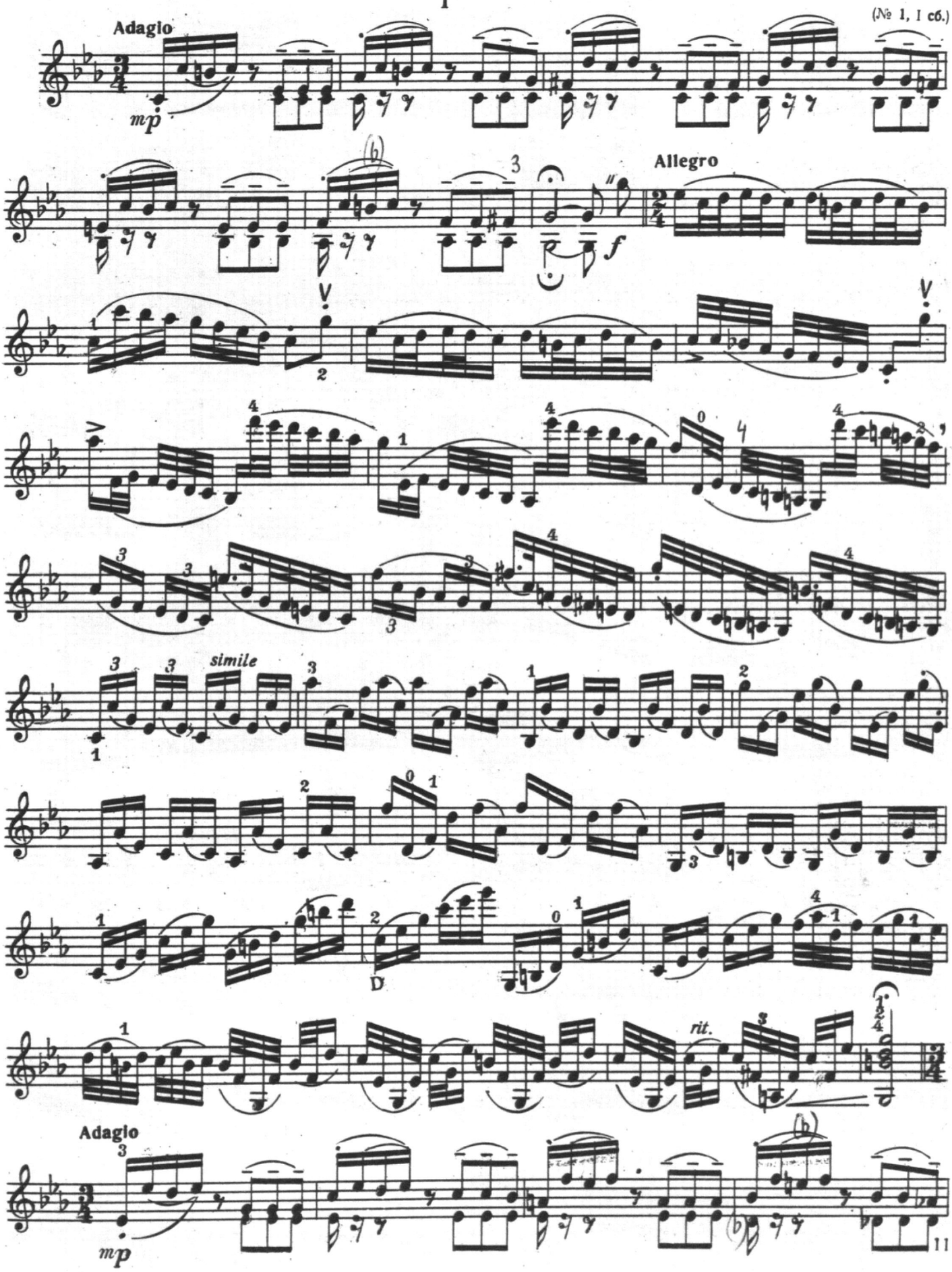
Héléna Guénéva

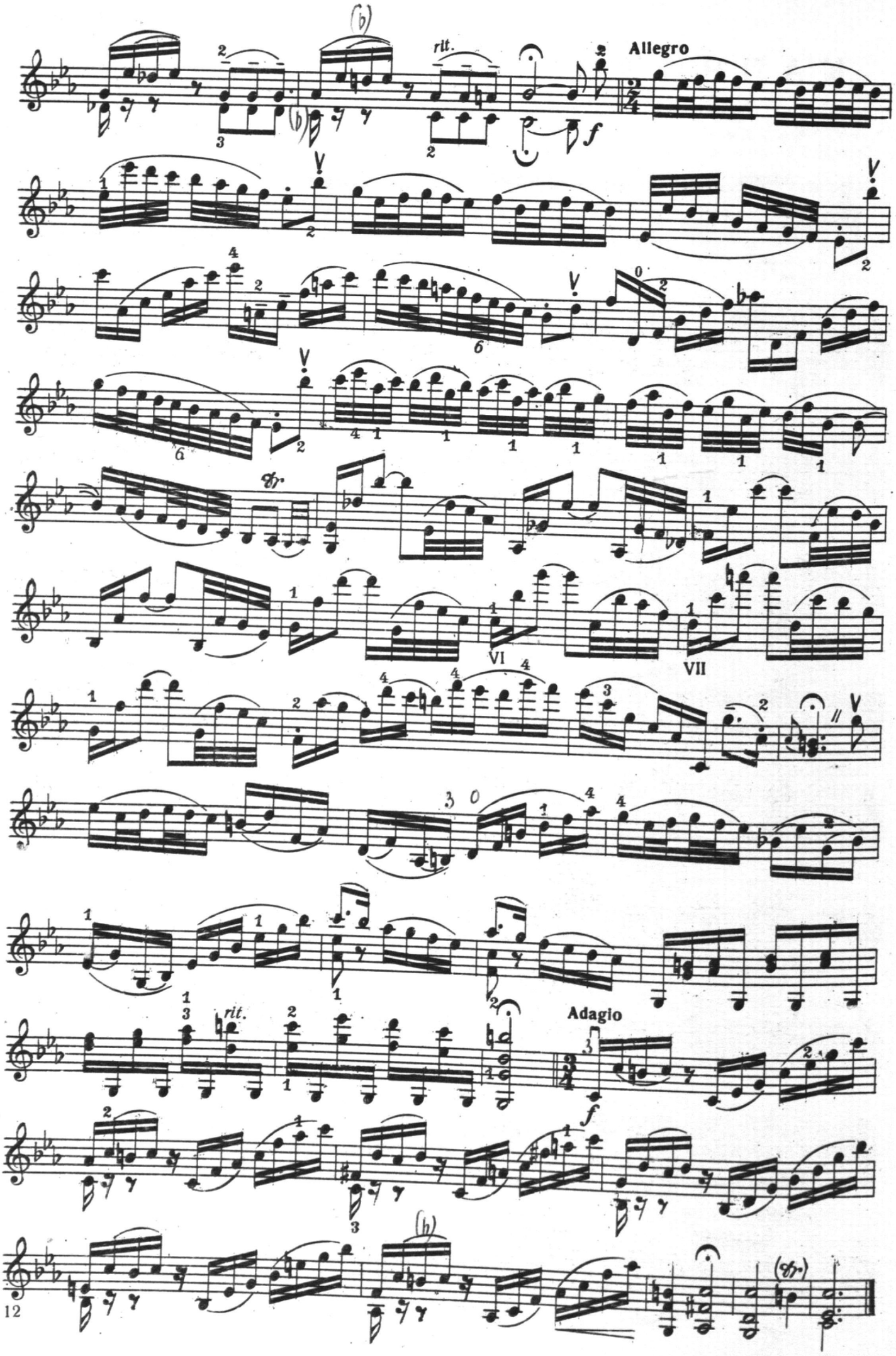
[1]) Moser/Nösselt — Geschicte des Violonspiels, 1966, Edités par H. Schneider, Tutzing, p. 240—243.

КАПРИЧИИ
ЗА СОЛО ЦИГУЛКА

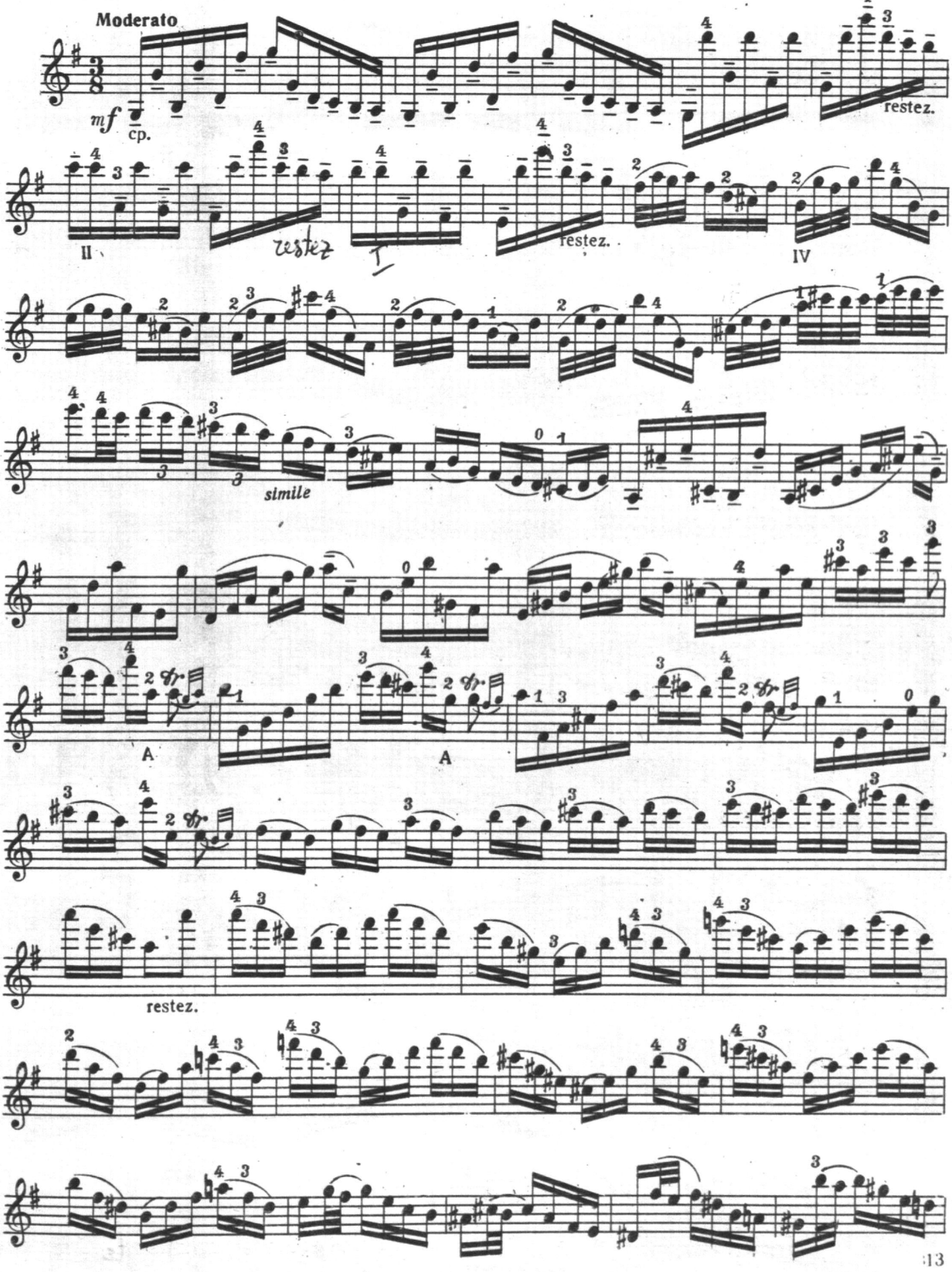
CAPRICCIOS
POUR VIOLON SOLO

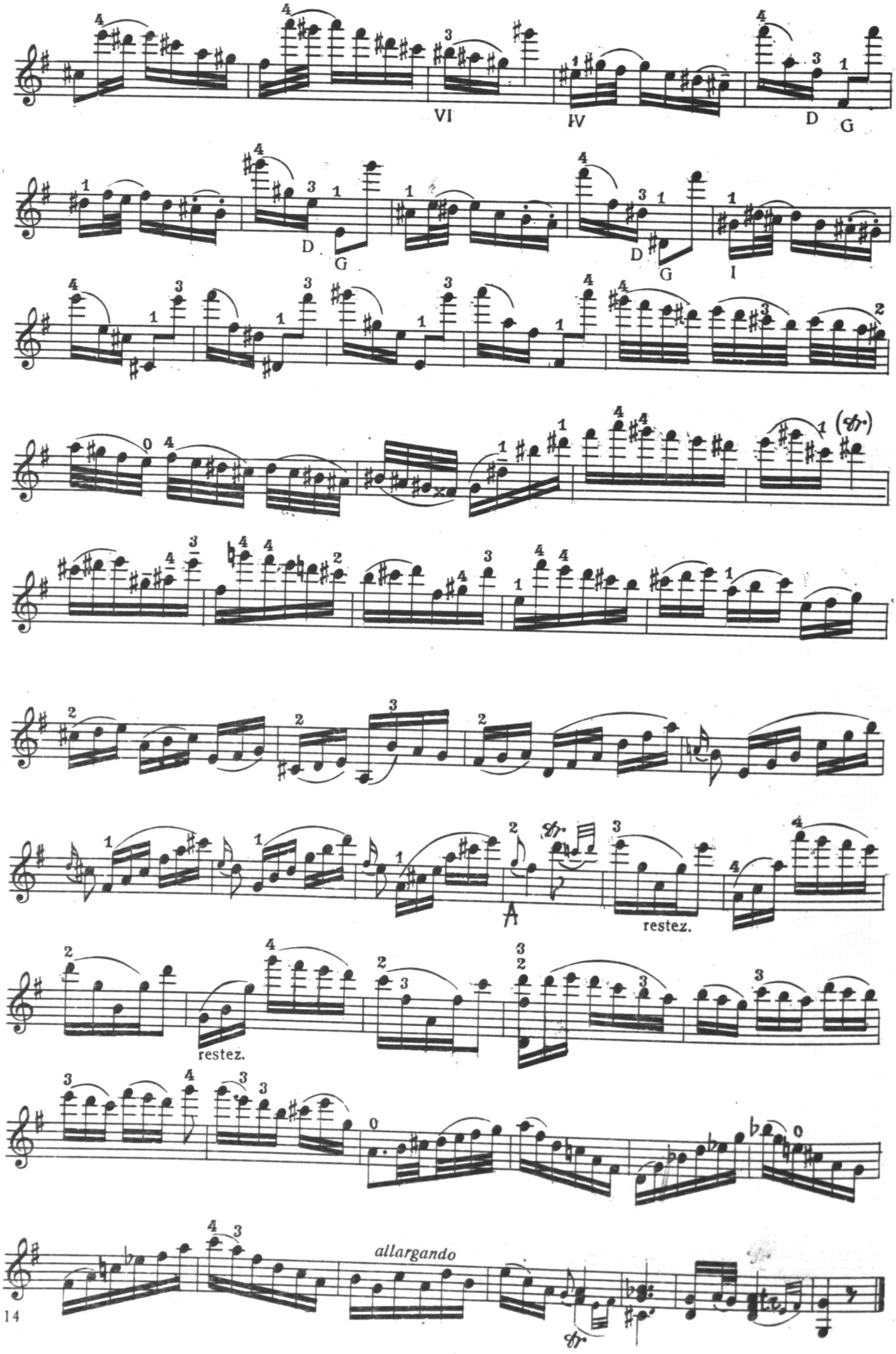
1

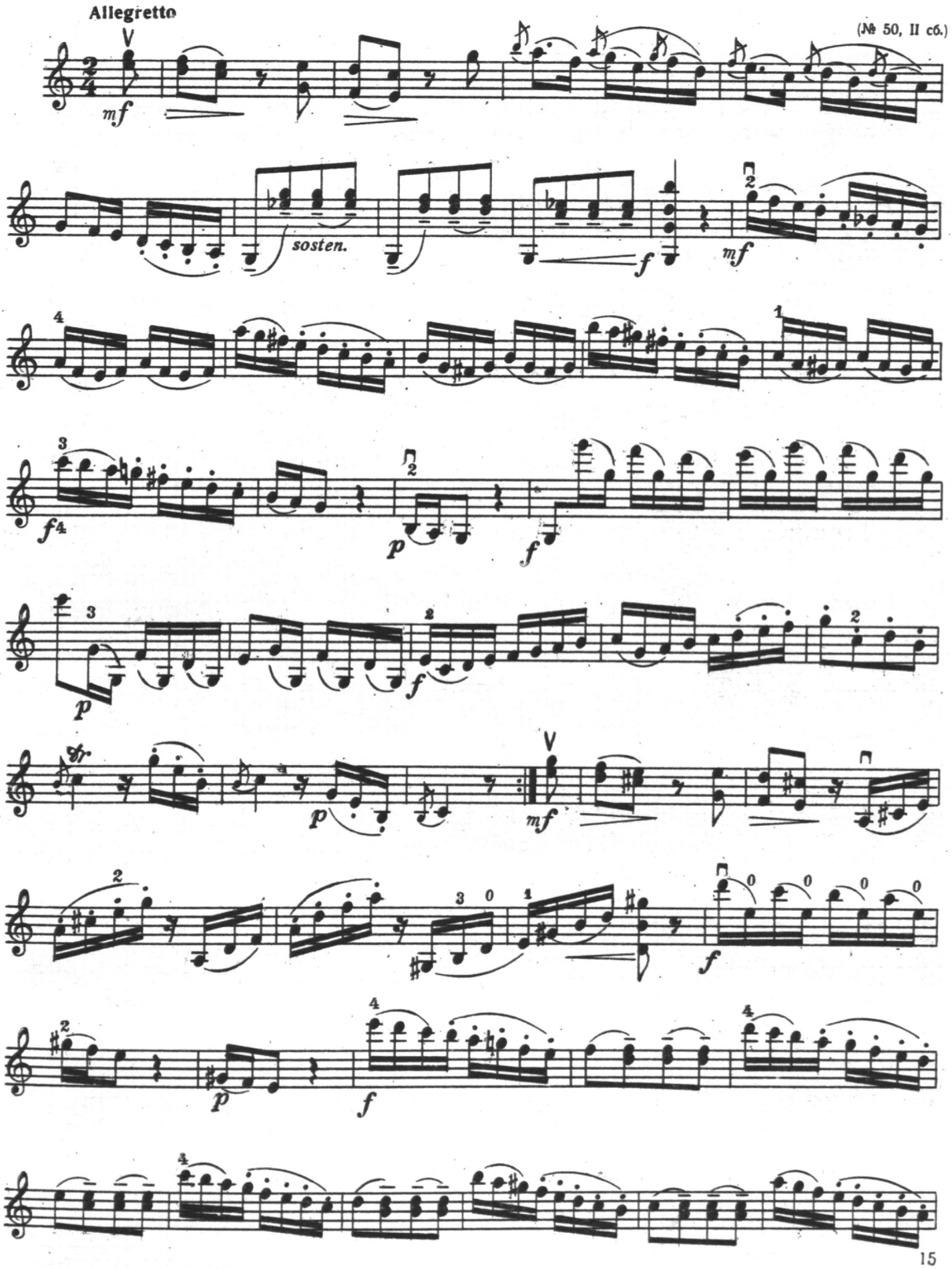


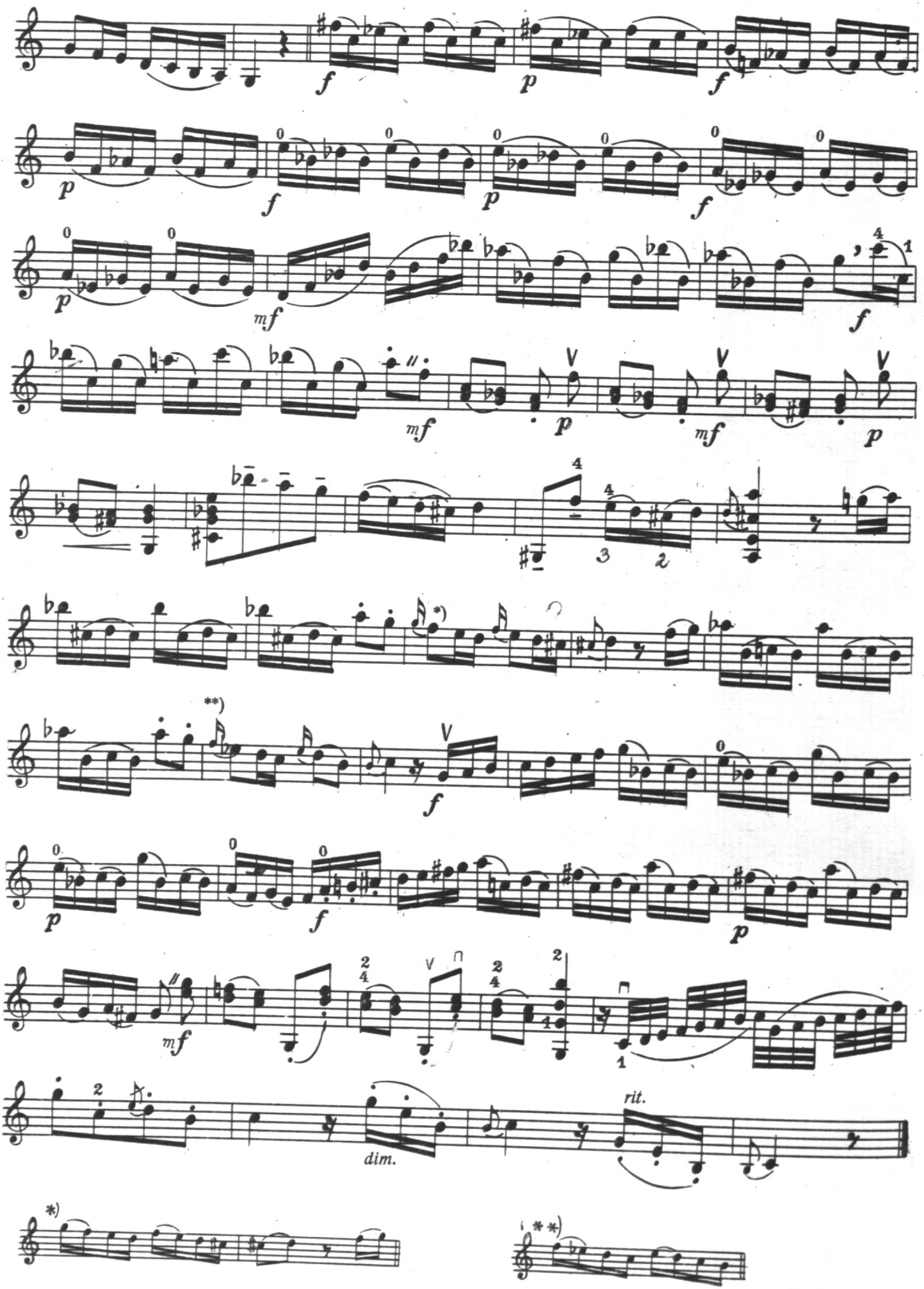

rit.
Allegro
VI
VII
rit.
Adagio

(№ 3, I сб.)

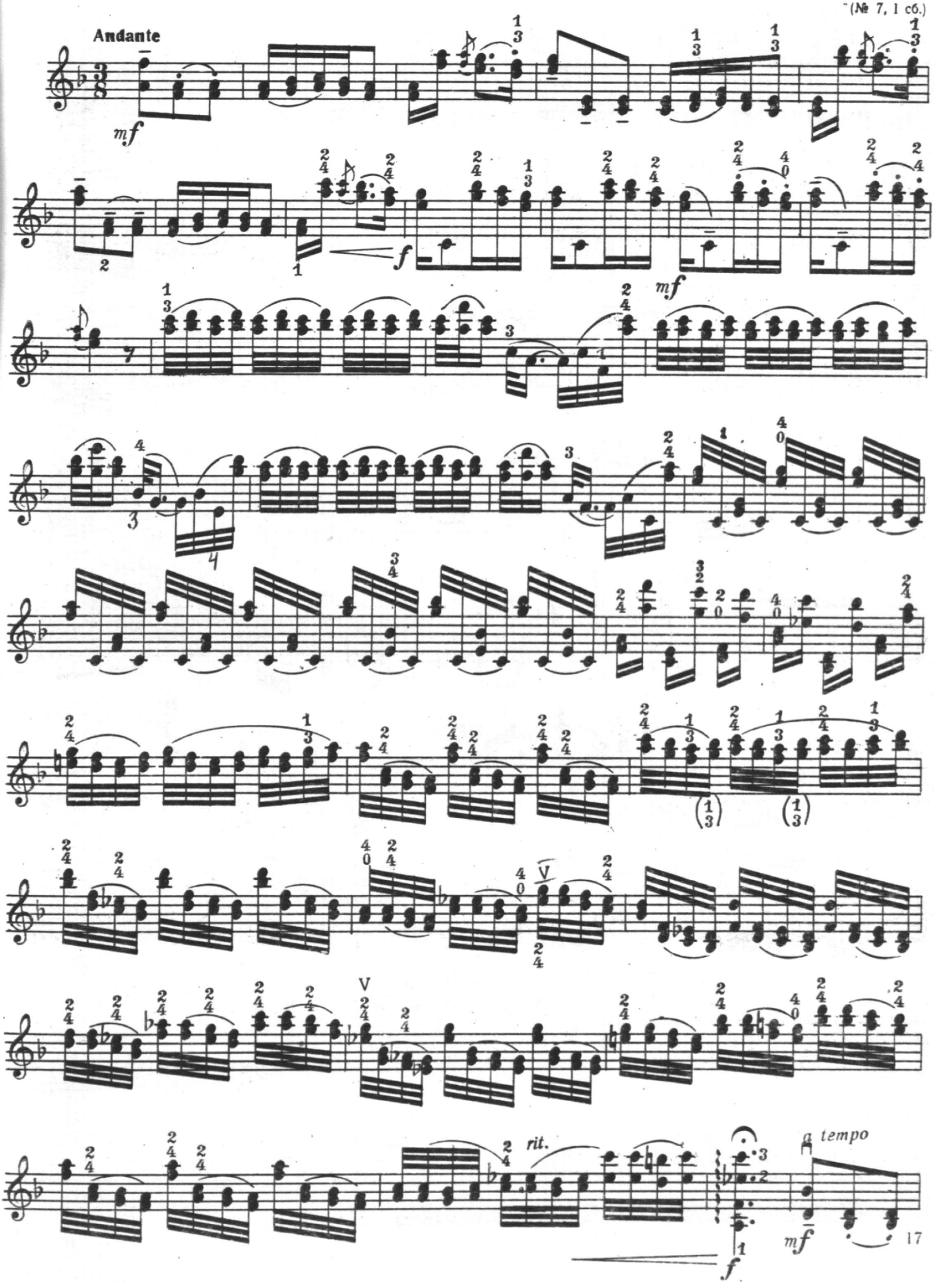


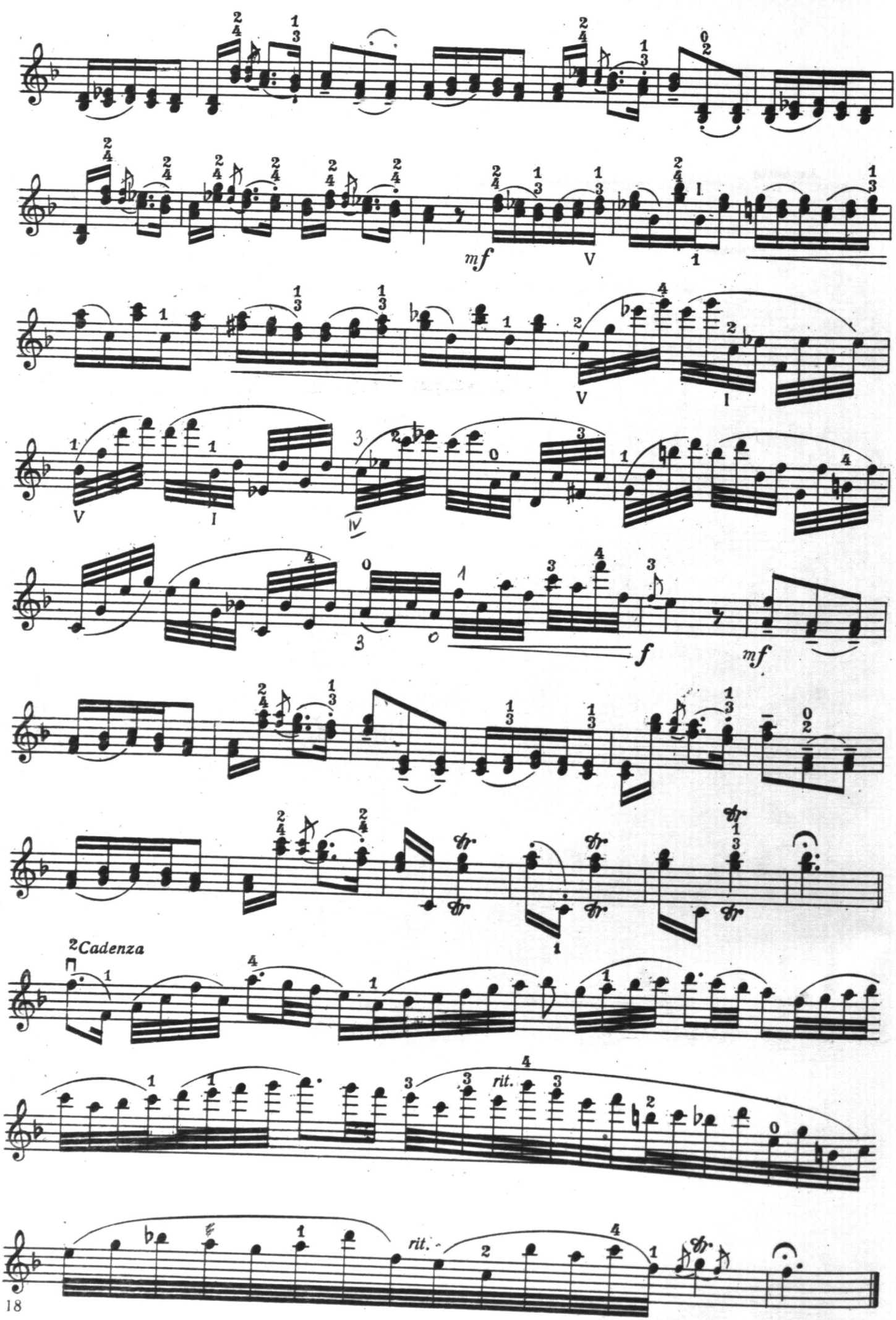

VI
IV
D
G
D
G
D
G
I
A
restez.
restez.
allargando

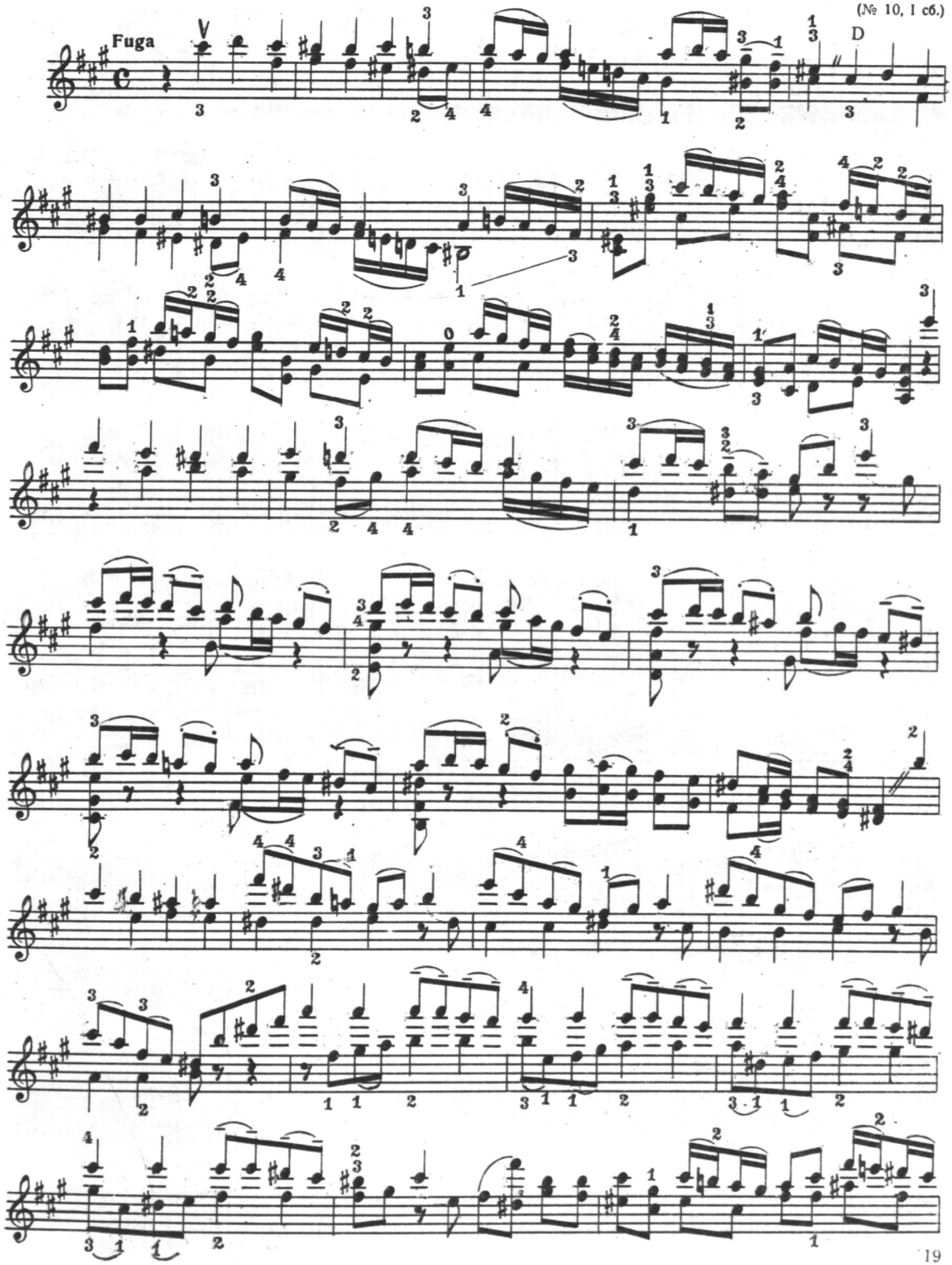

Allegretto
(№ 50, II сб.)
mf
sosten.
f
mf
f
p
f
p
f
mf
p
f
p
f

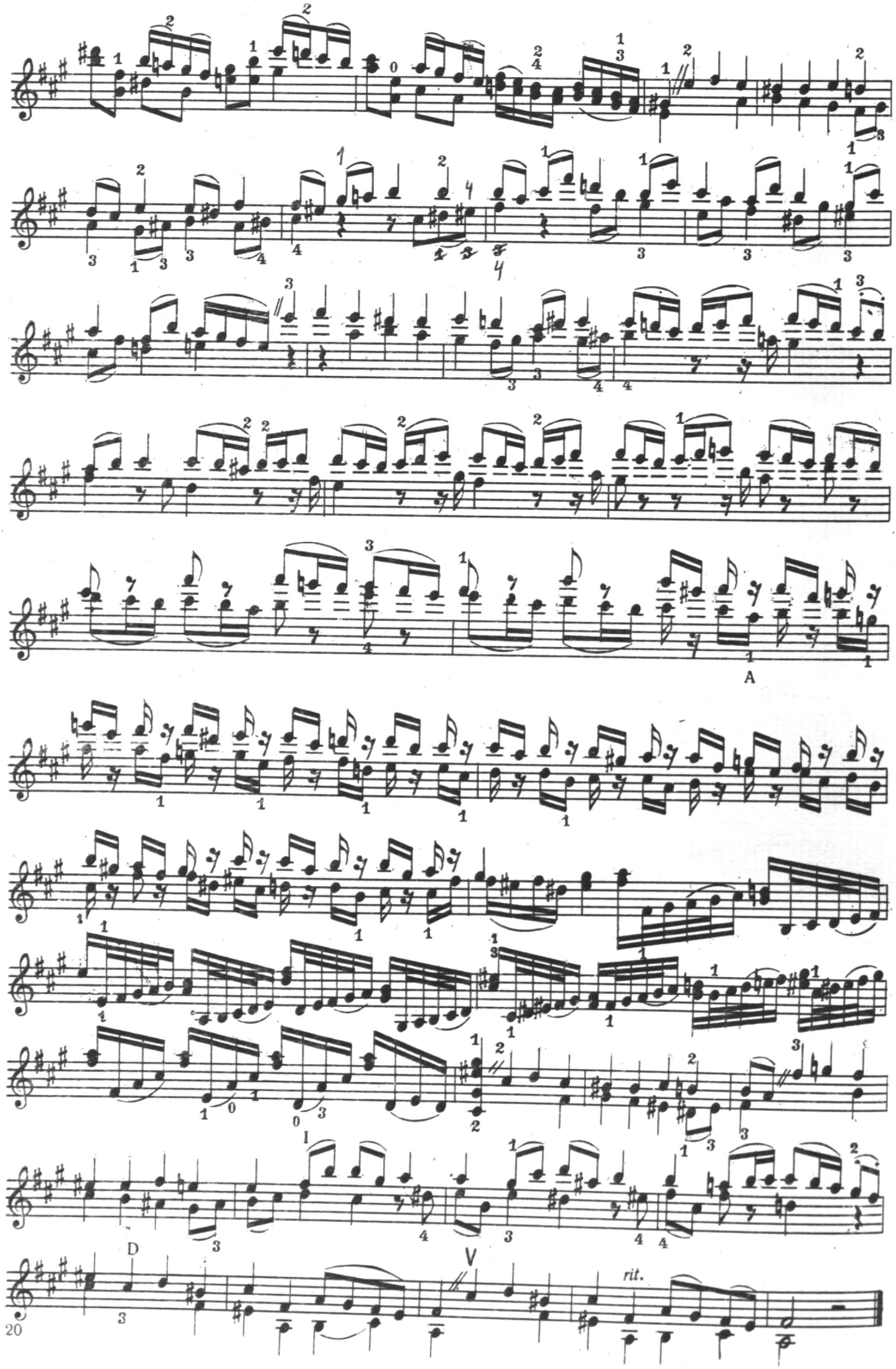

f
p
f
p
f
f
p
mf
f
mf
p
mf
p
*)
**)
f
p
f
p
mf
dim.
rit.
*)
**)

(№ 7, 1 сб.)

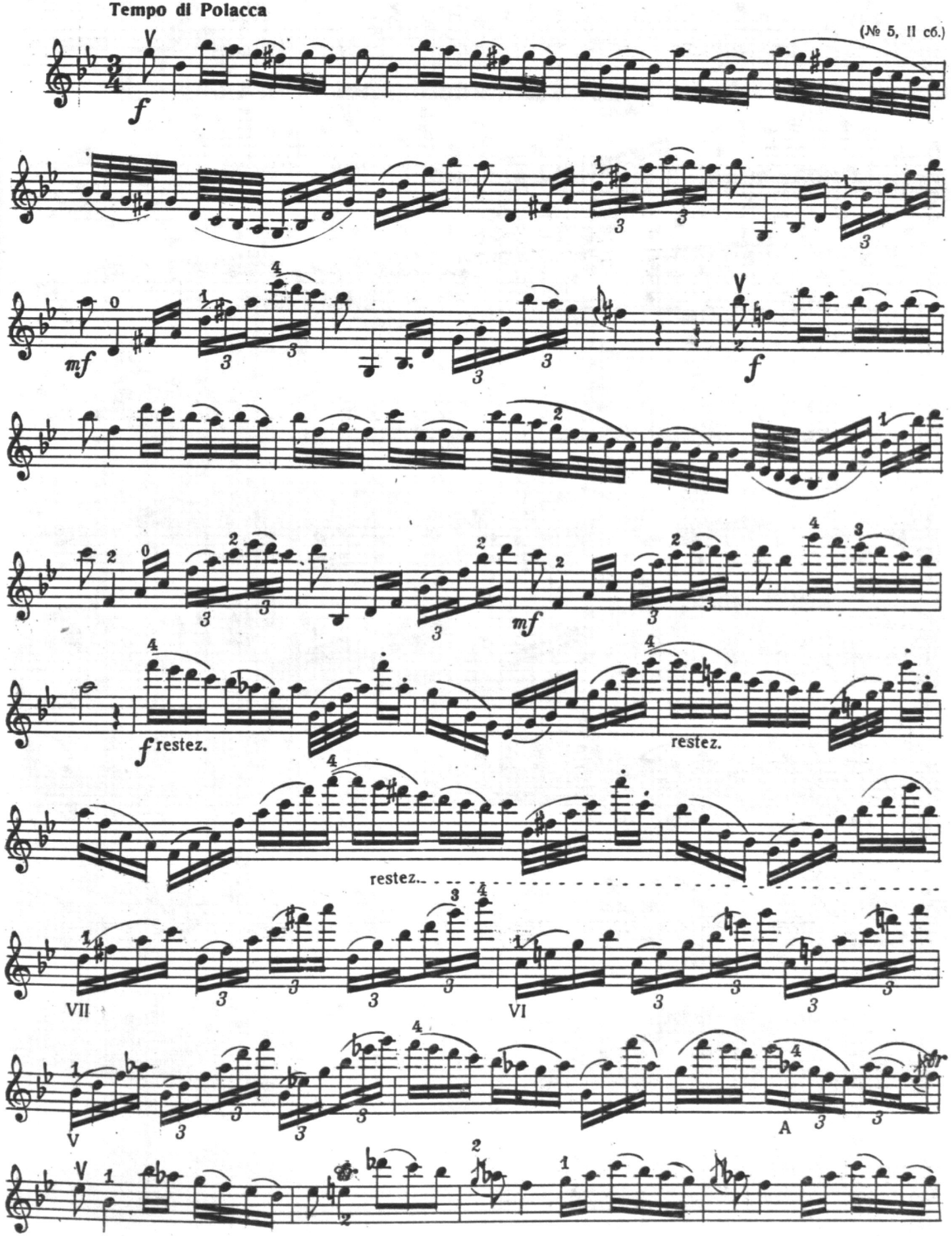


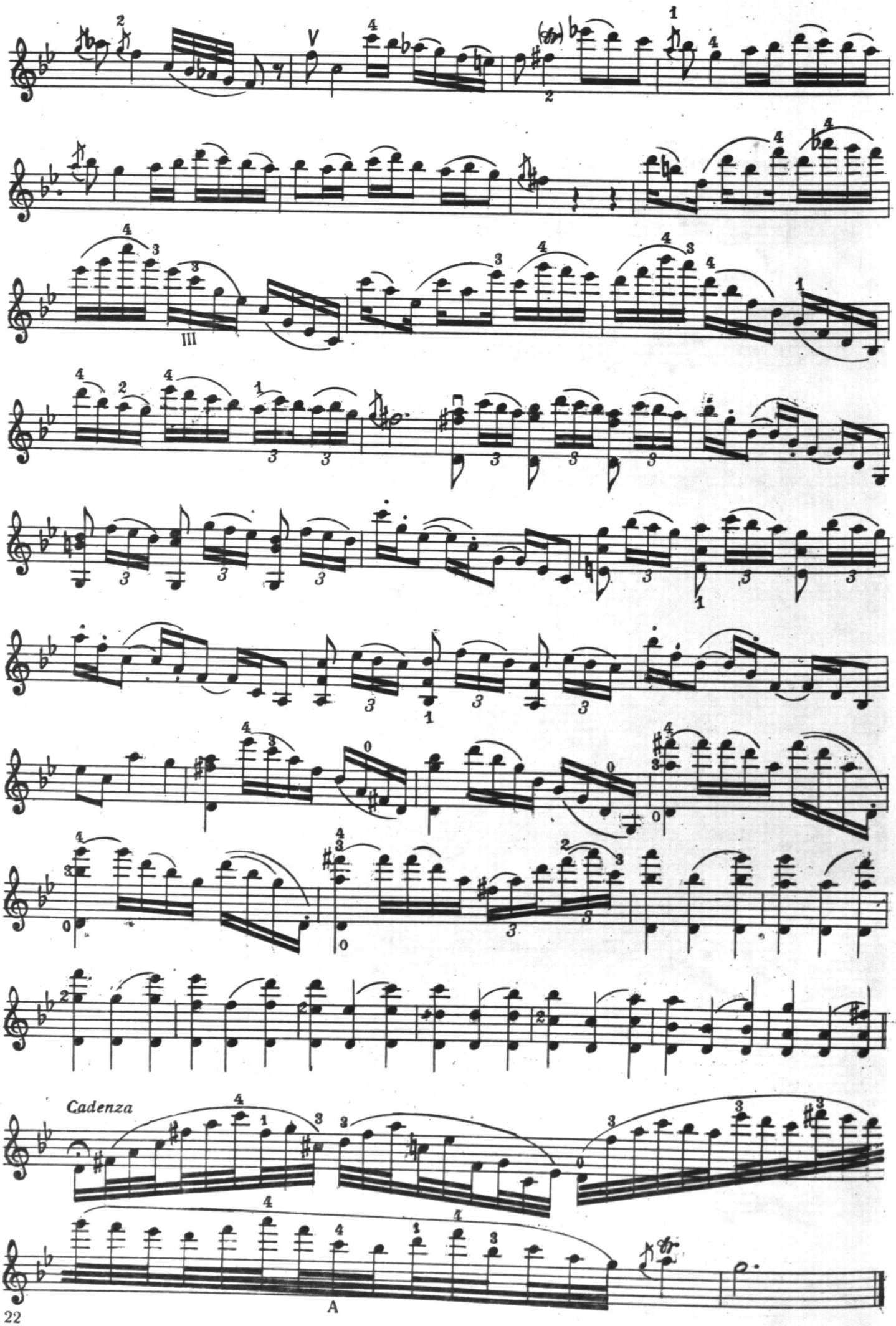

mf
V
I
V
I
V
I
IV
f
mf
2 Cadenza
rit.
rit.


(№ 10, I сб.)
Fuga
D

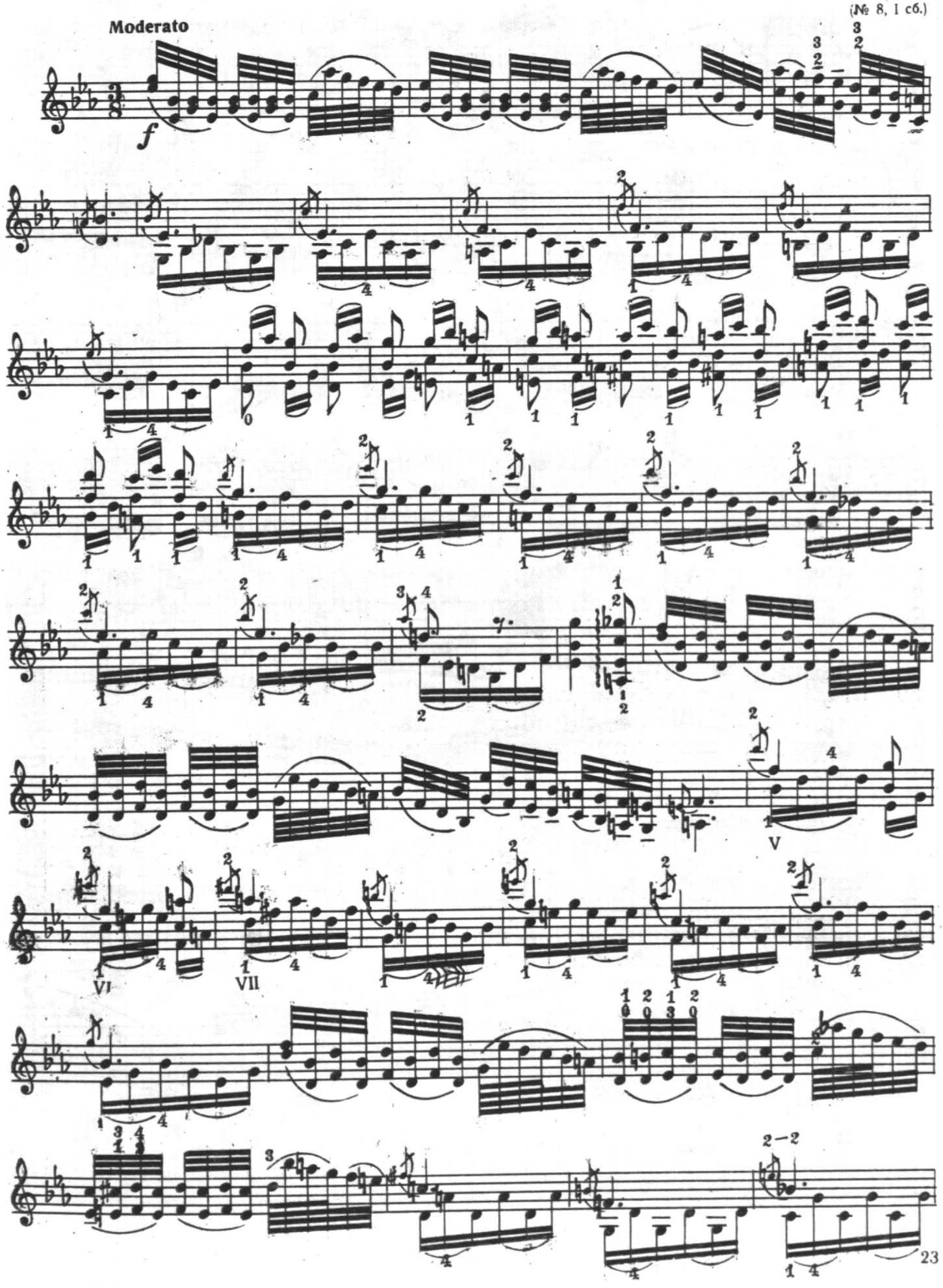

A
D
V
rit.

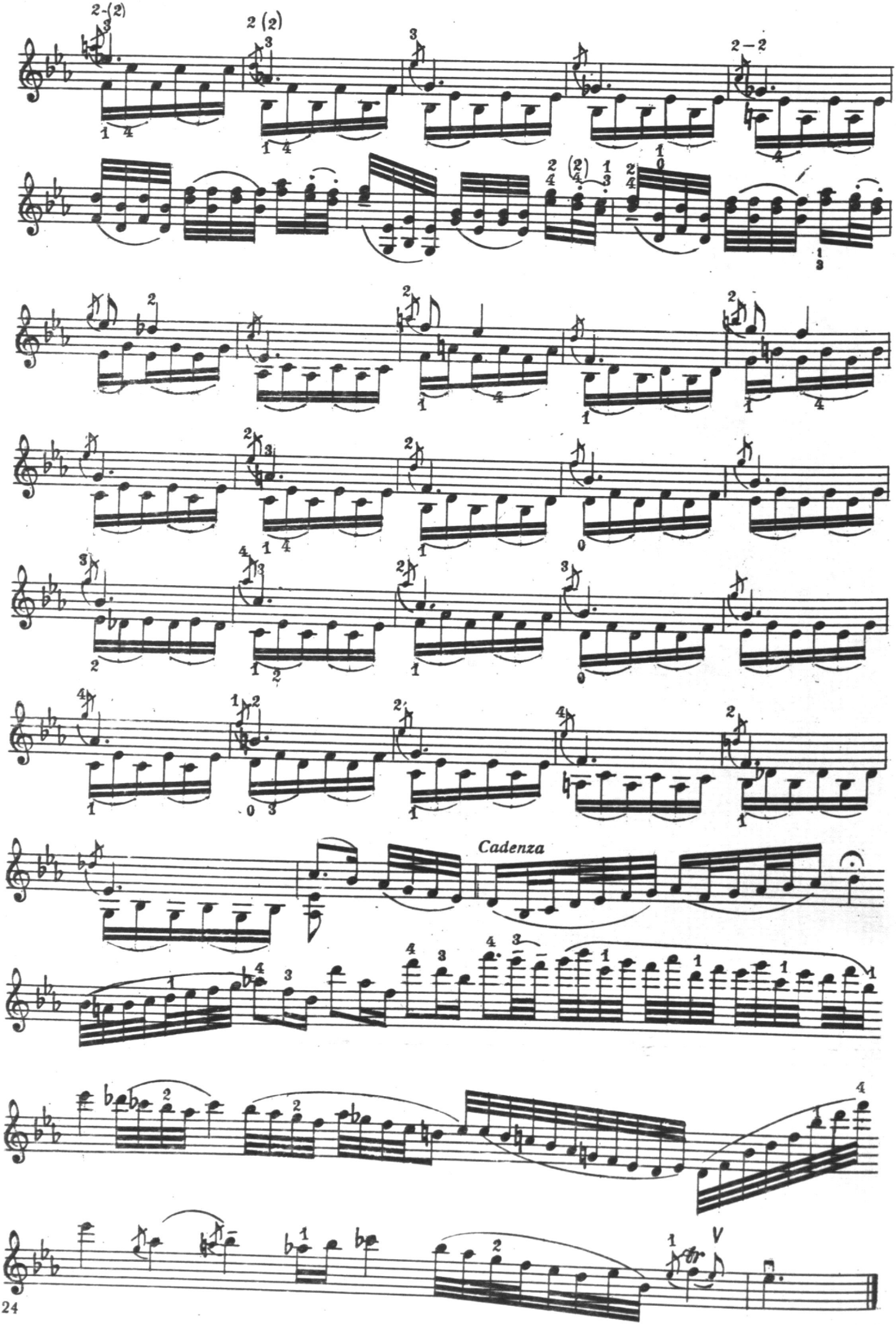
6

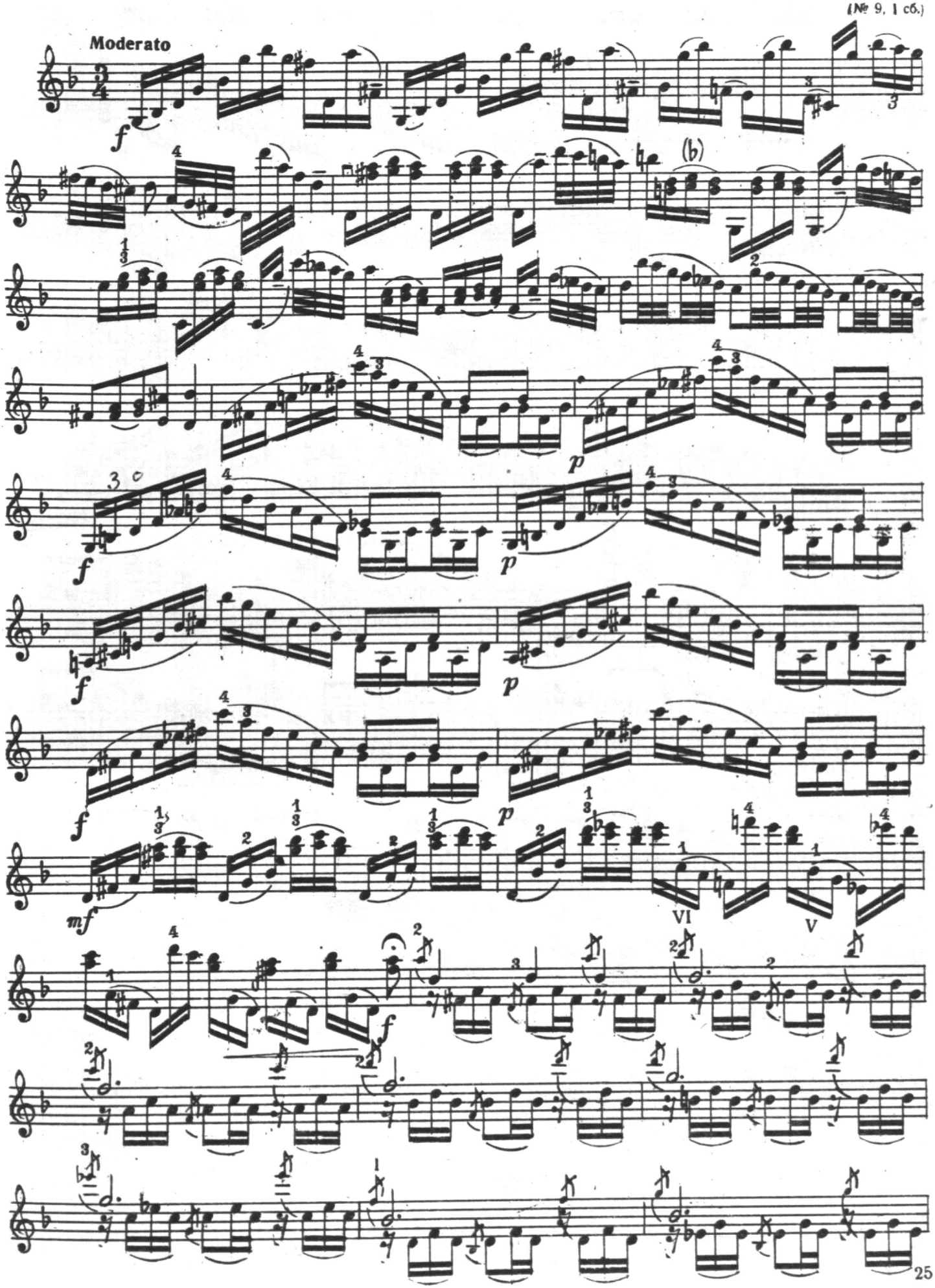

Tempo di Polacca
(№ 5, II сб.)
f
mf
f
mf
f restez.
restez.
restez.
VII
VI
V
A

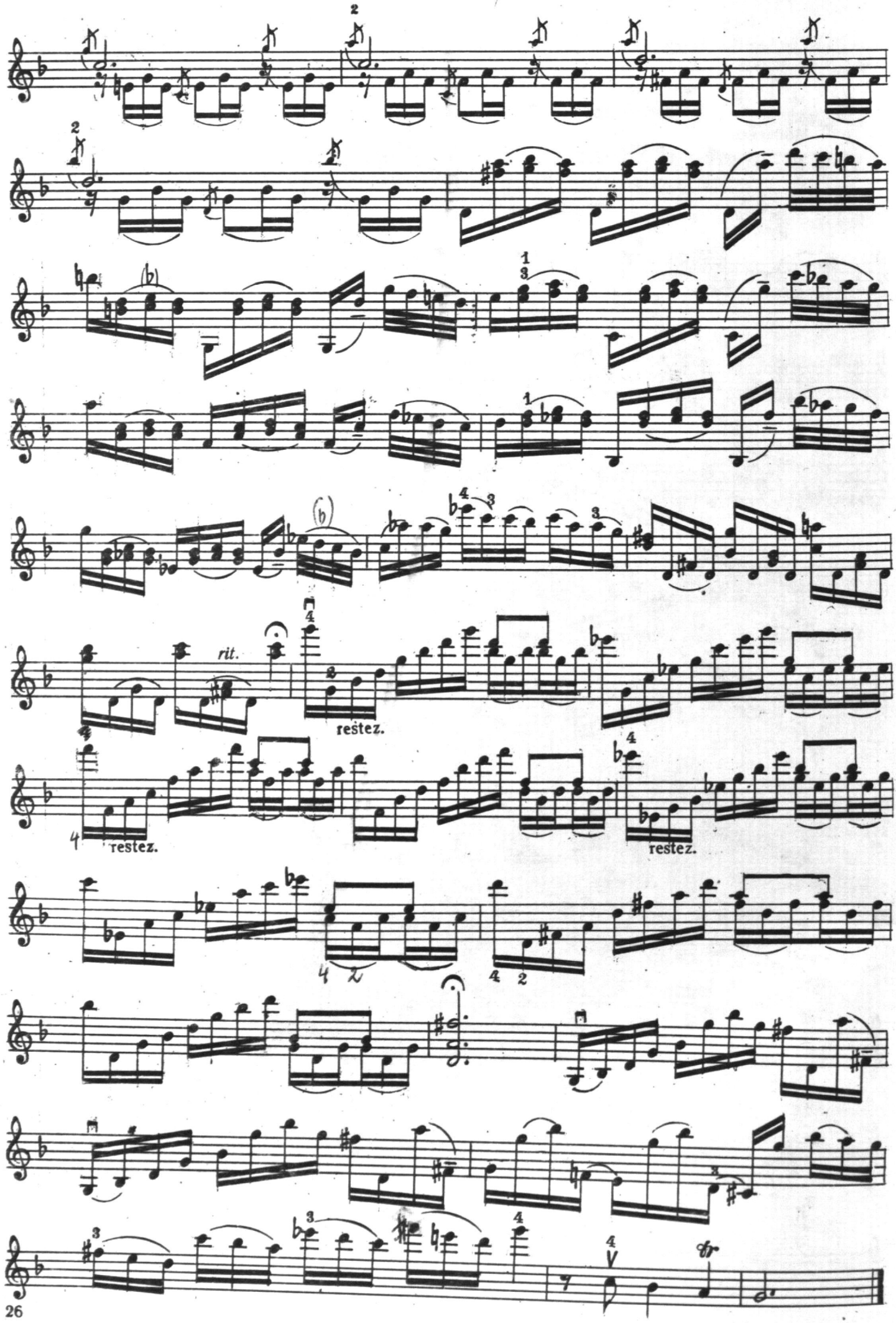

Cadenza

(№ 8, I сб.)



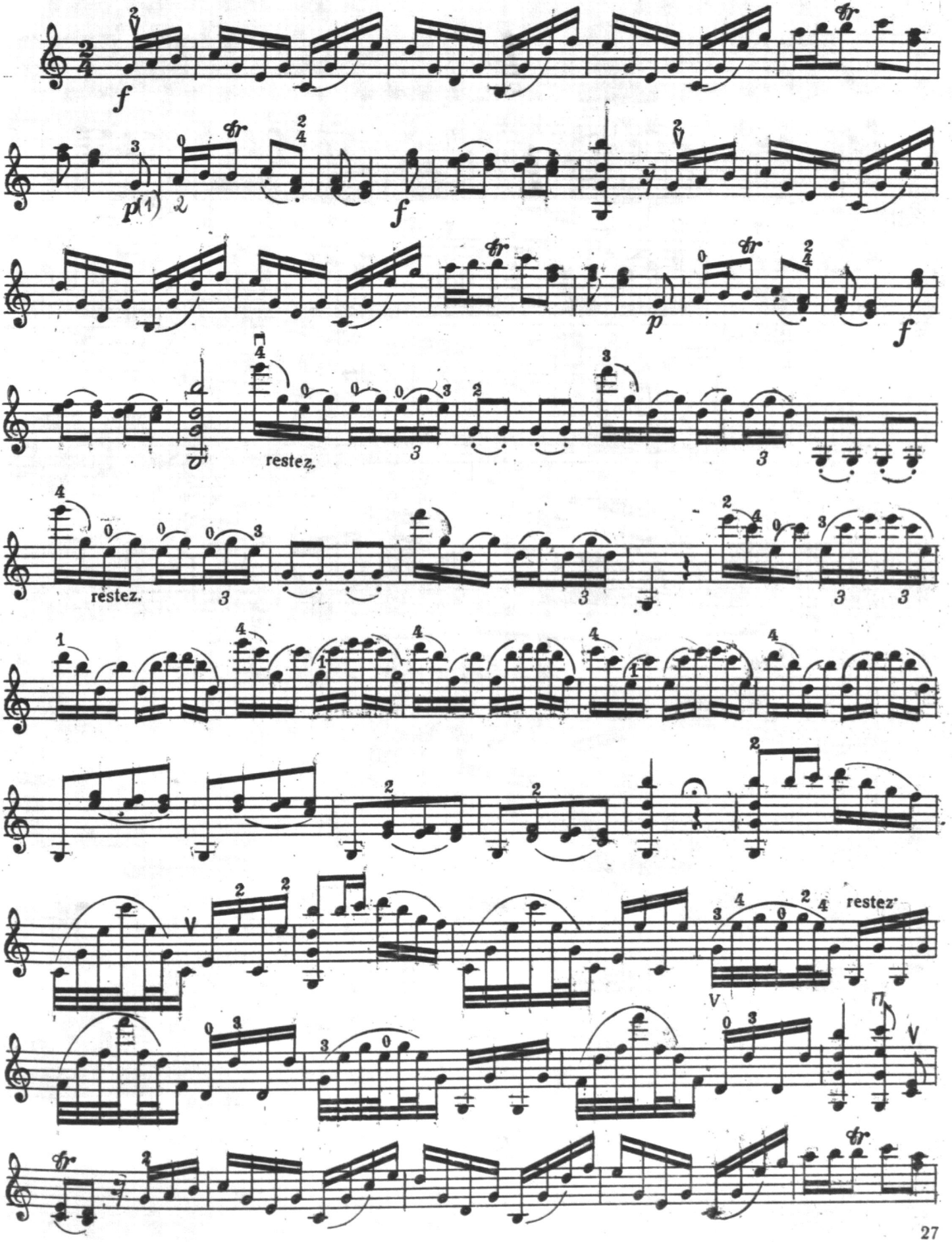

Cadenza

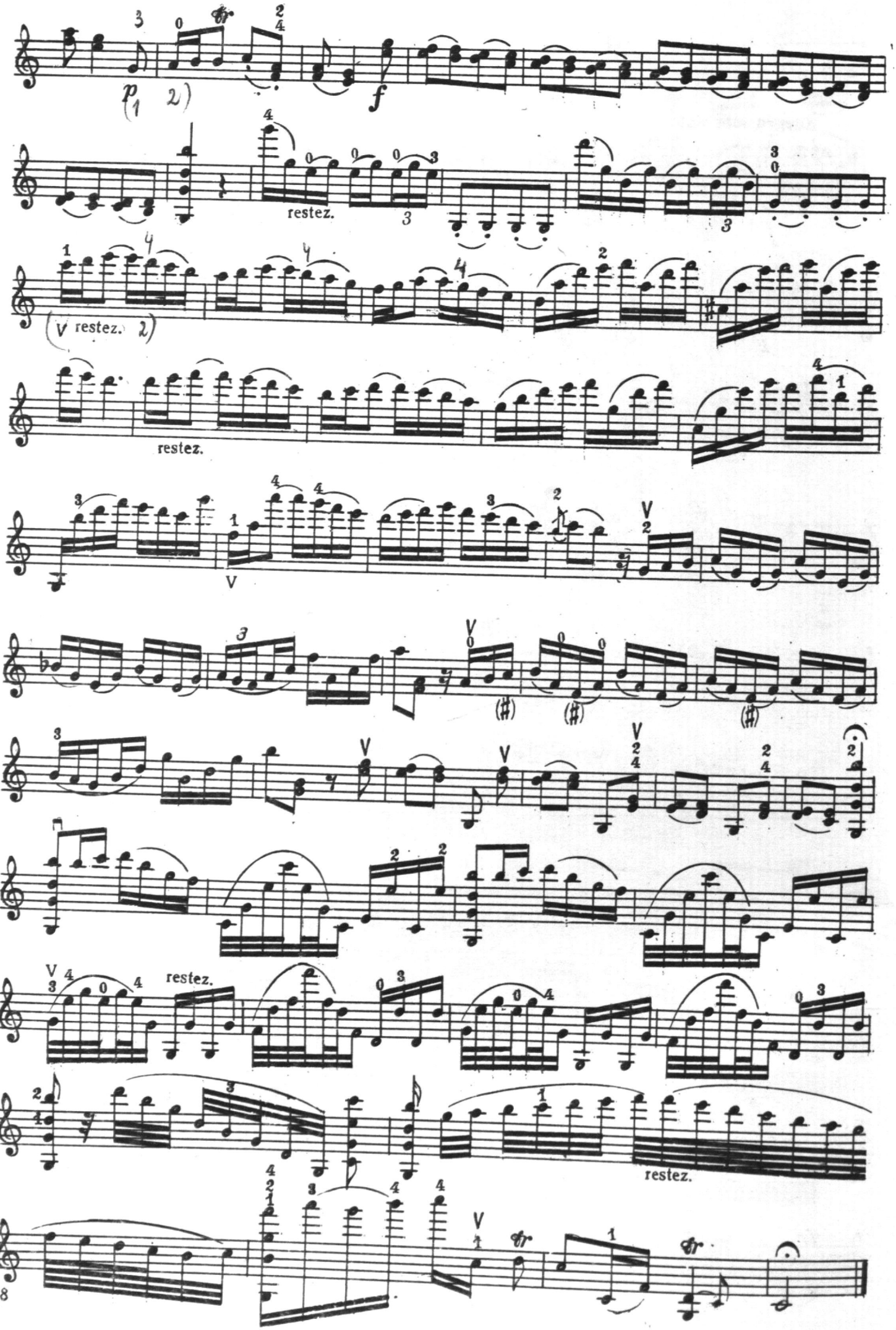

Moderato
f
(b)
p
f
p
f
p
f
p
mf
VI
V
f

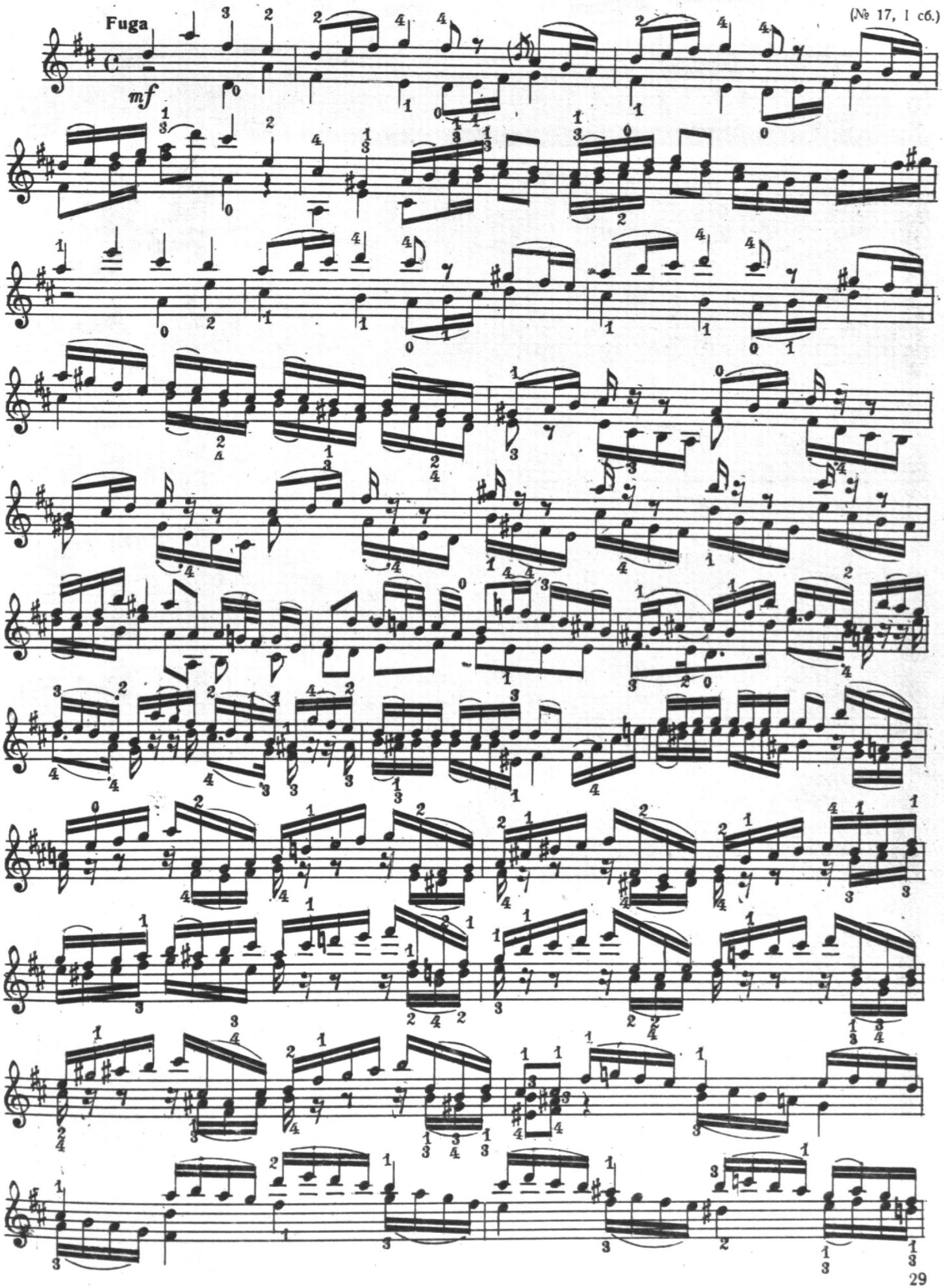

rit.
restez.
restez.
restez.

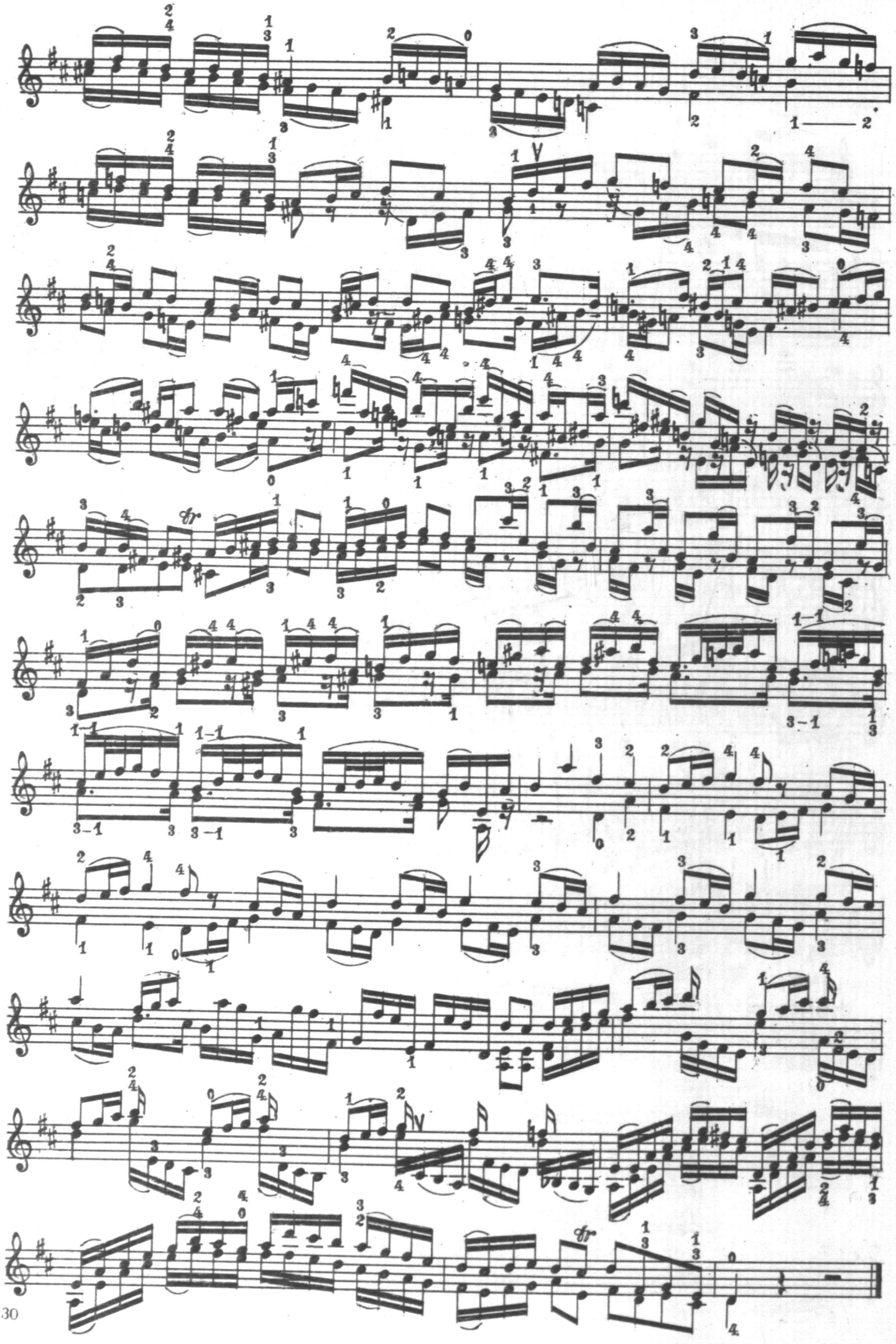
Allegro moderato

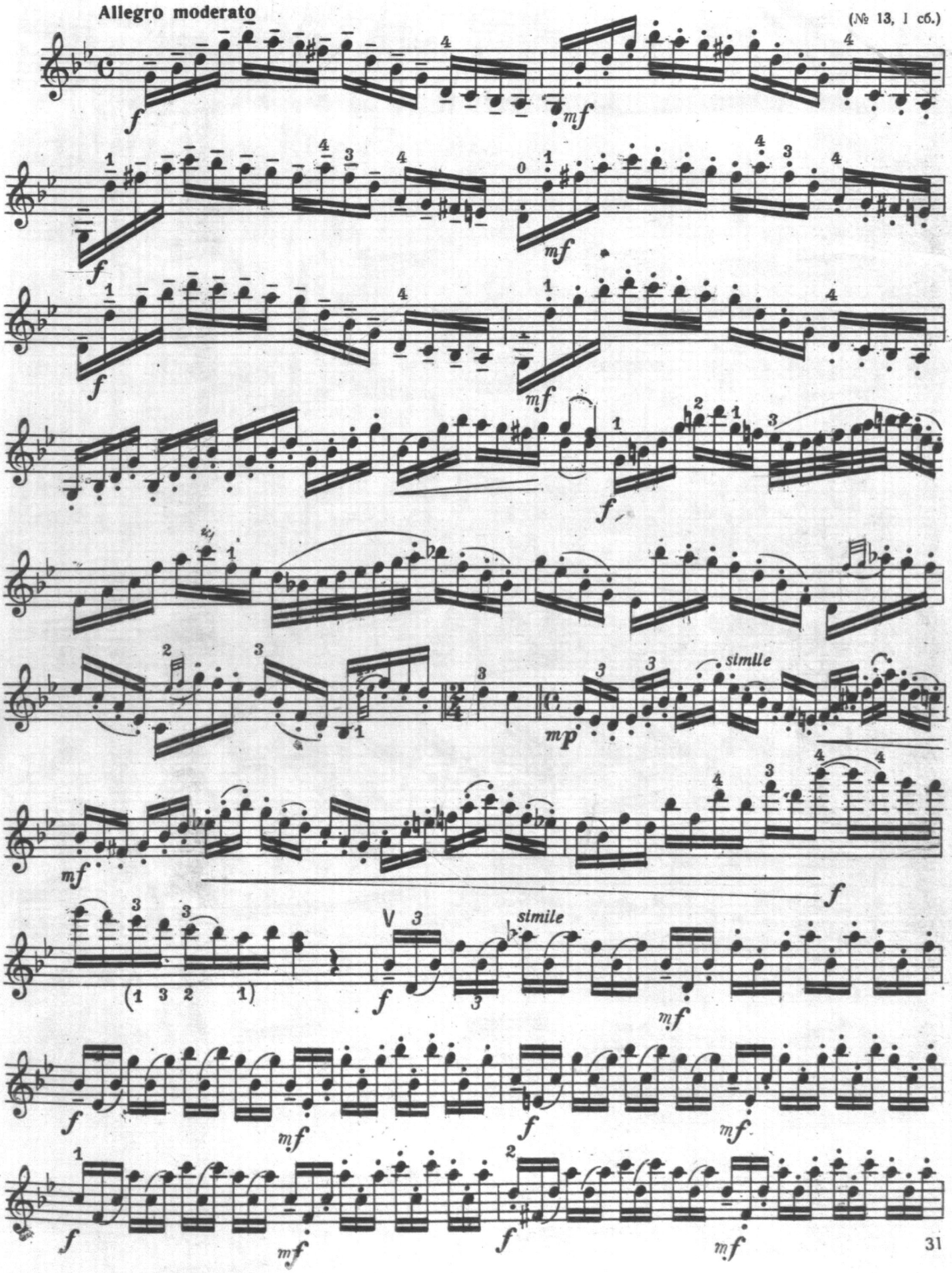
(№ 48, II сб.)

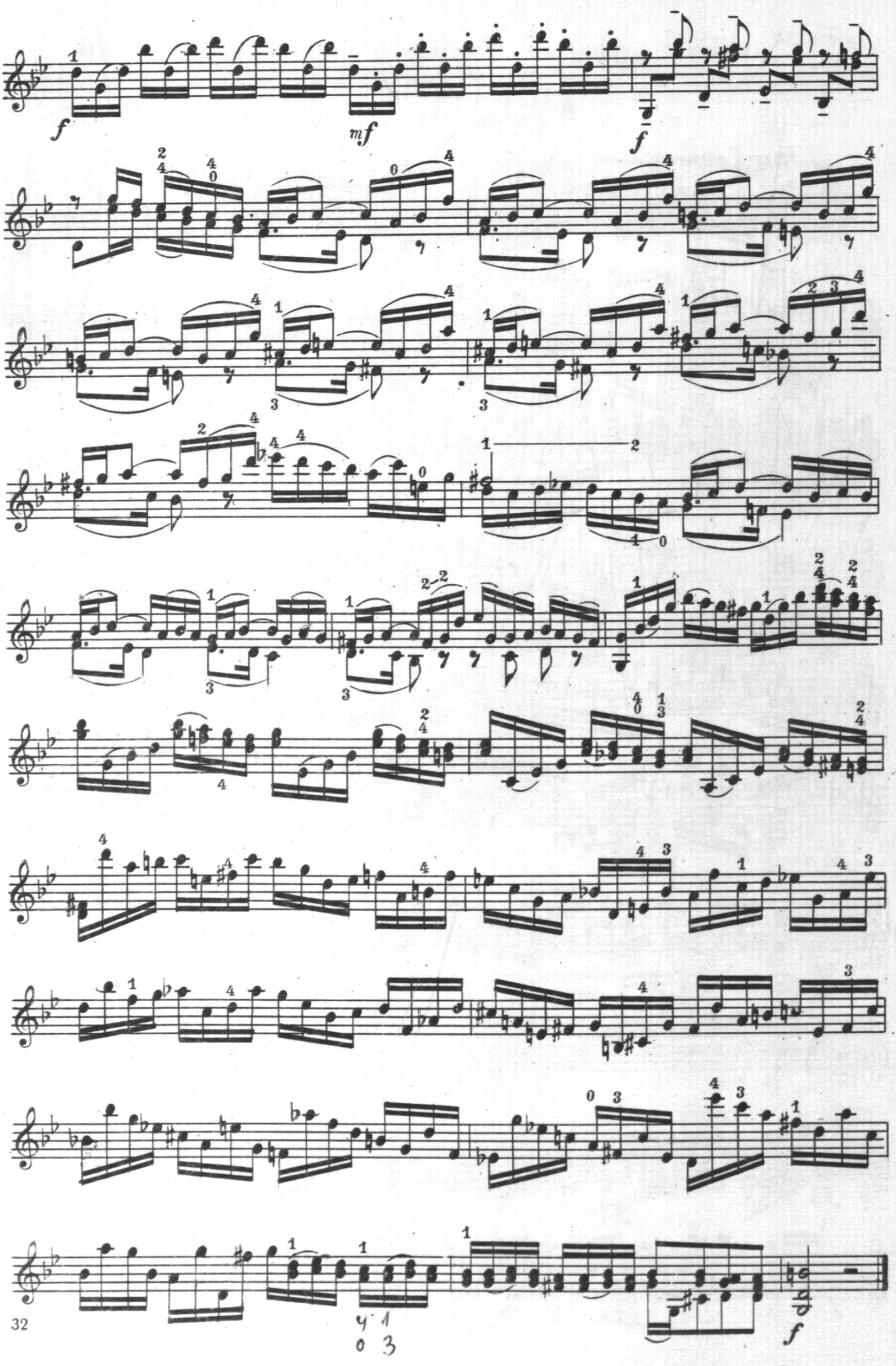



restez.
restez.
restez.
restez.
restez.

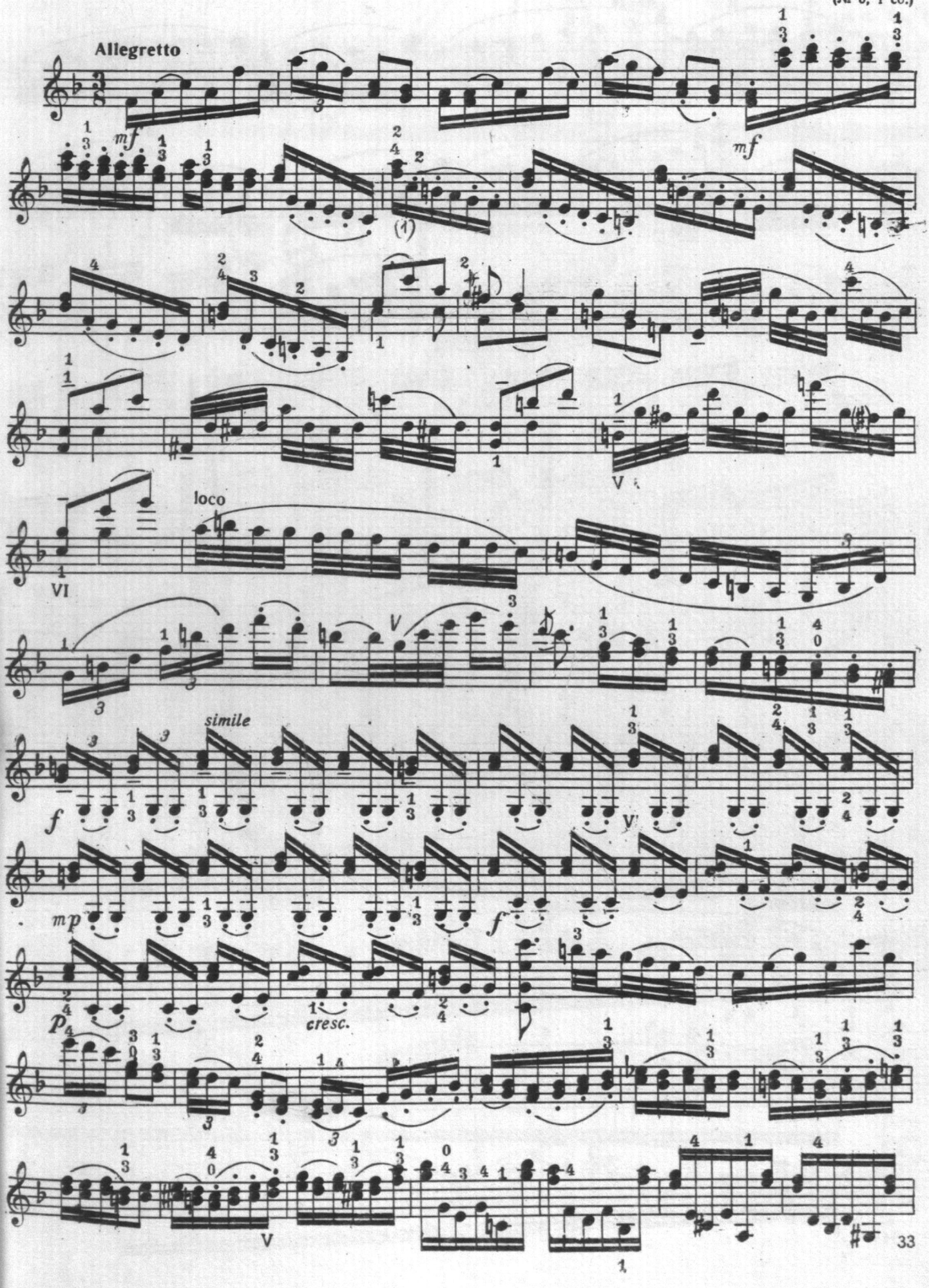

Fuga
mf
(№ 17, I сб.)

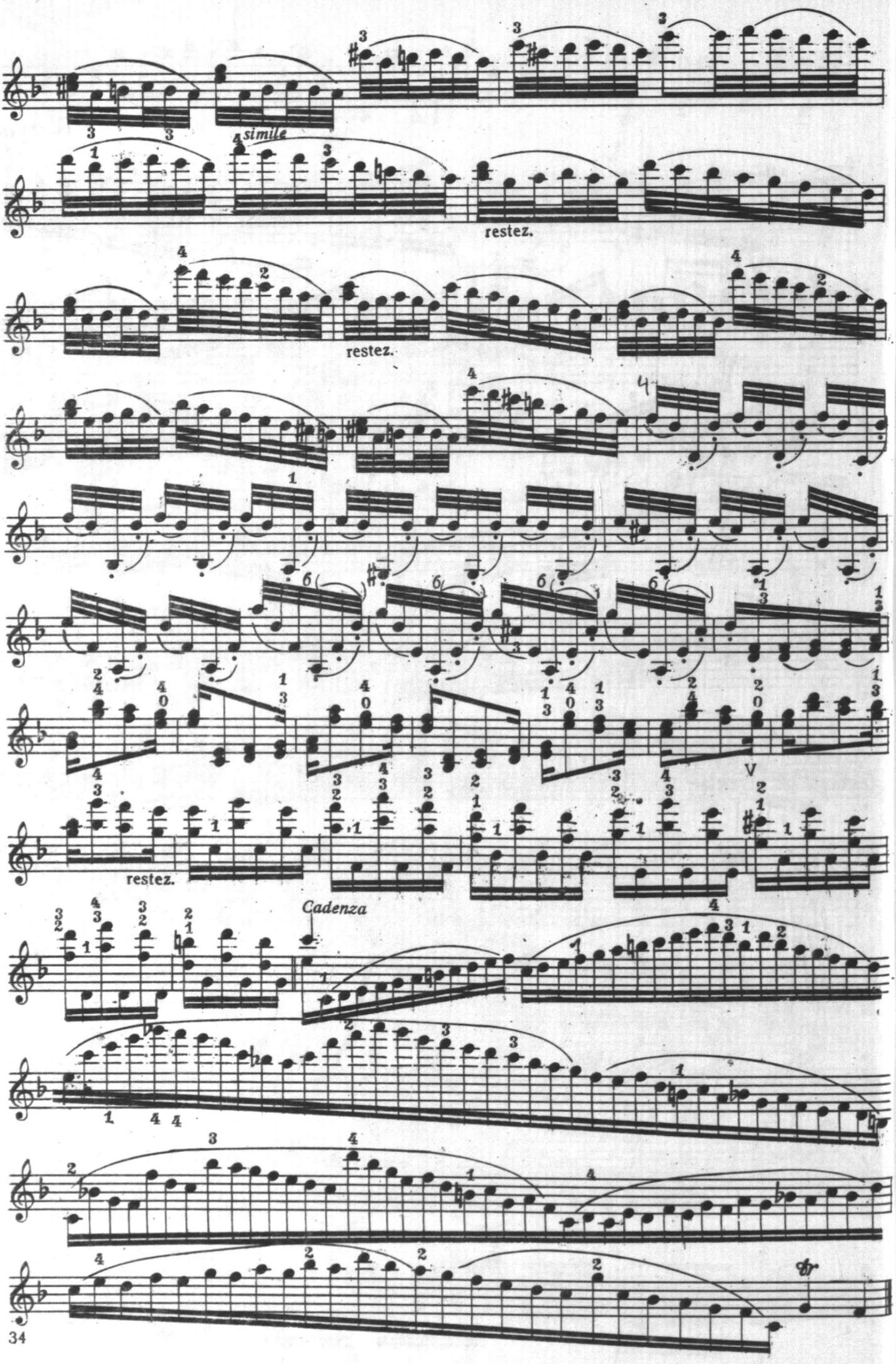



Allegro moderato
(№ 13, I сб.)
simile
simile
(1 3 2 1)


f
mf
f
f

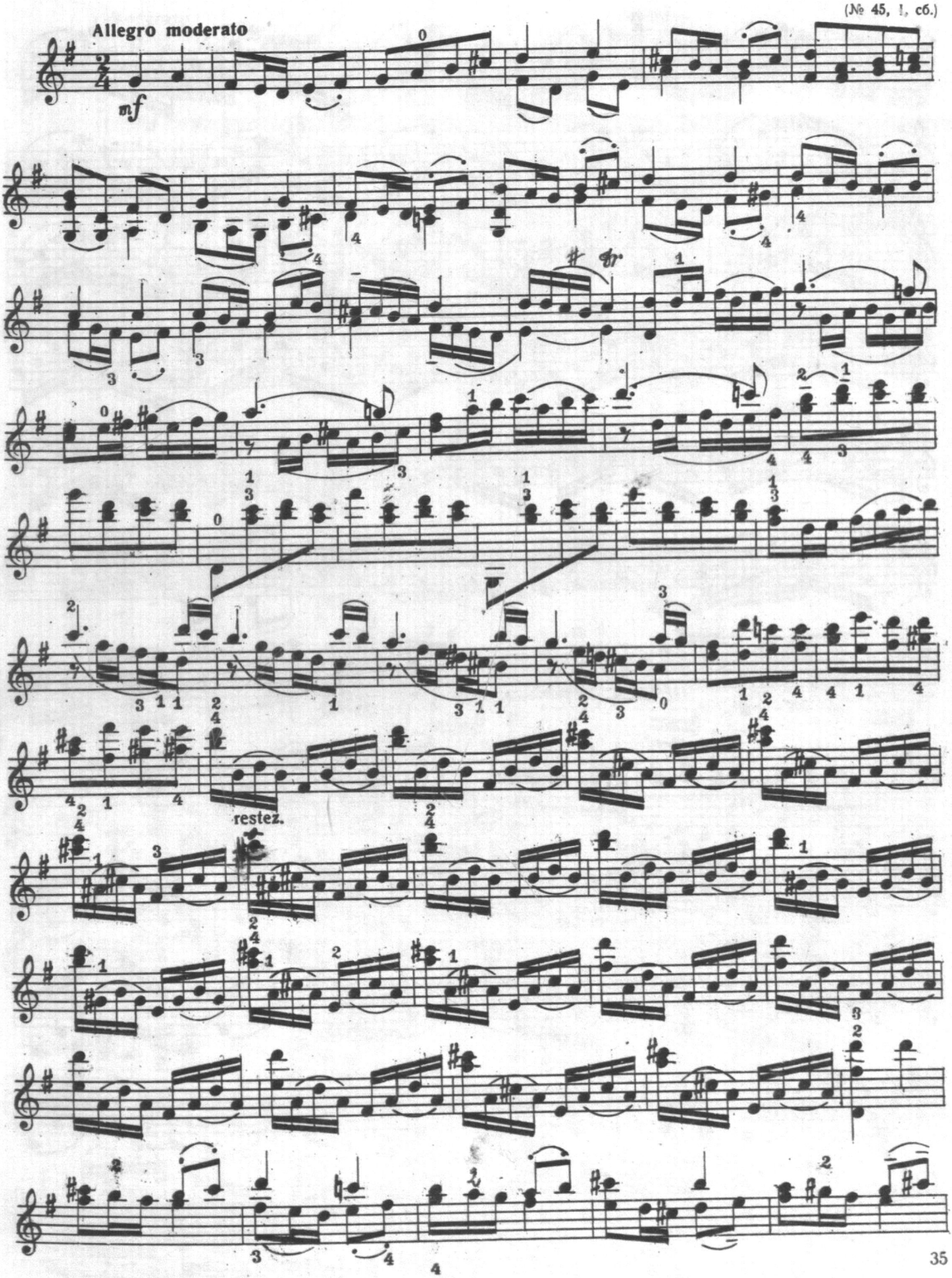
(№ 6, I сб.)

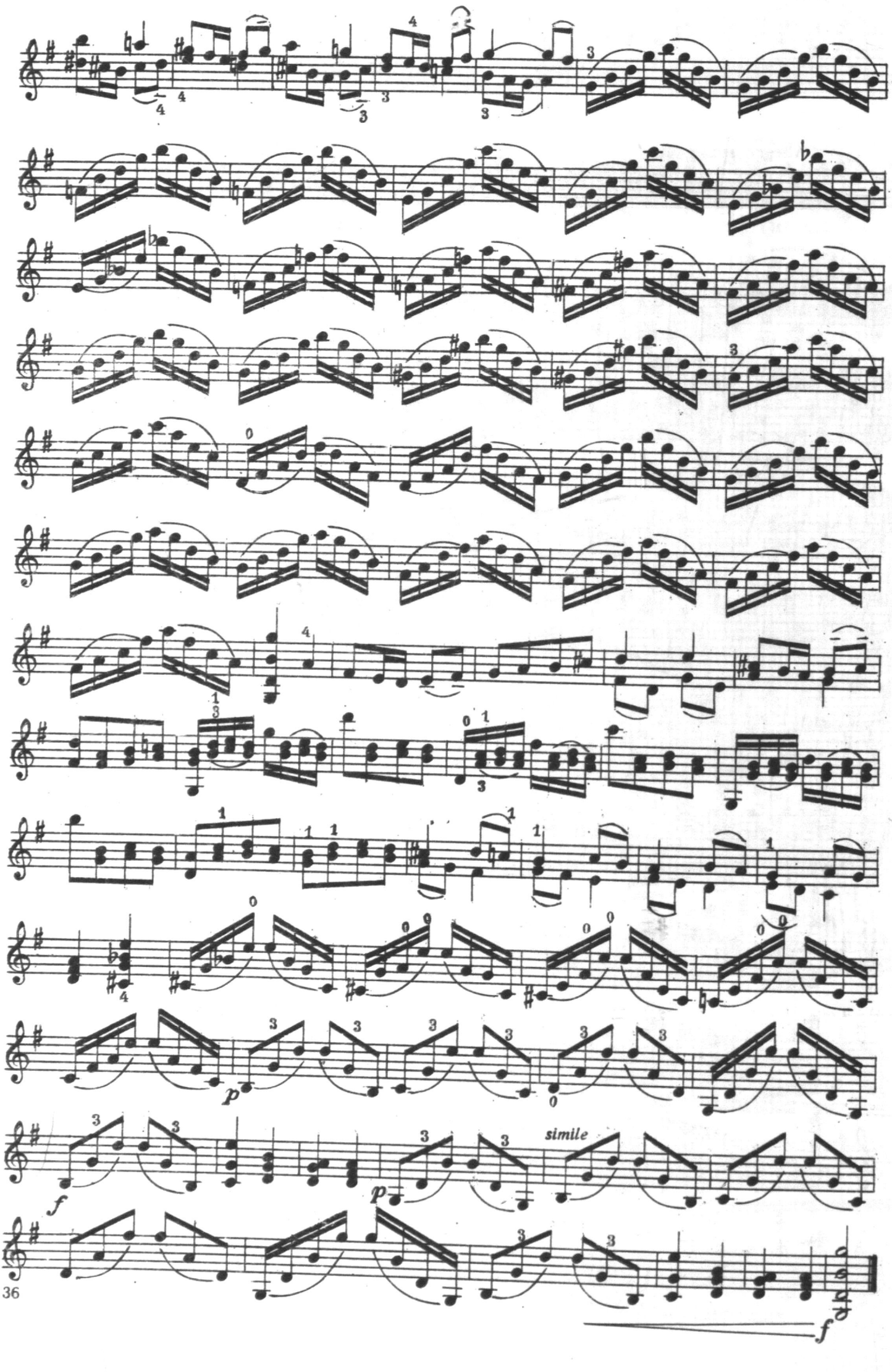


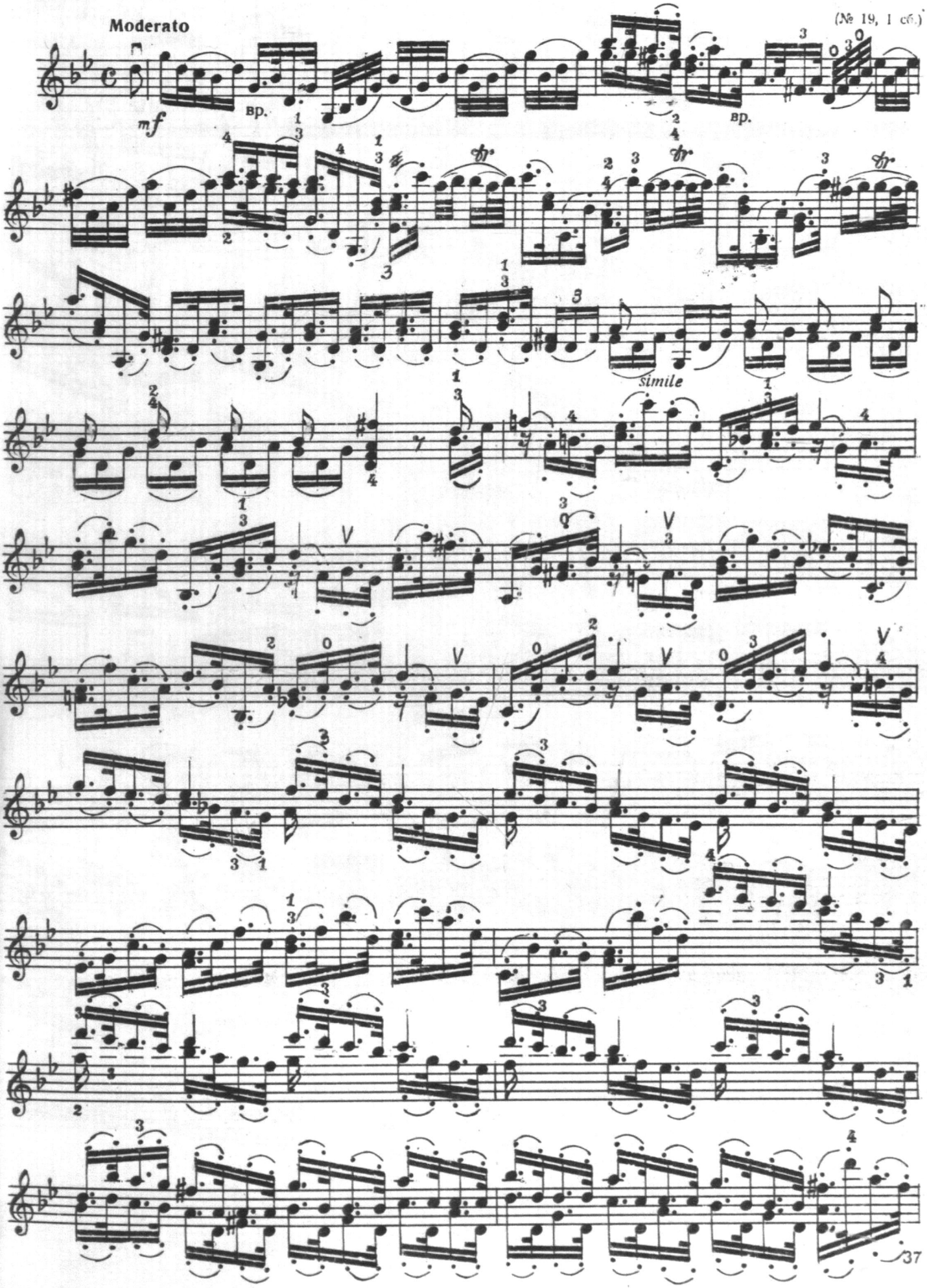

simile
restez.
restez.
restez.
Cadenza

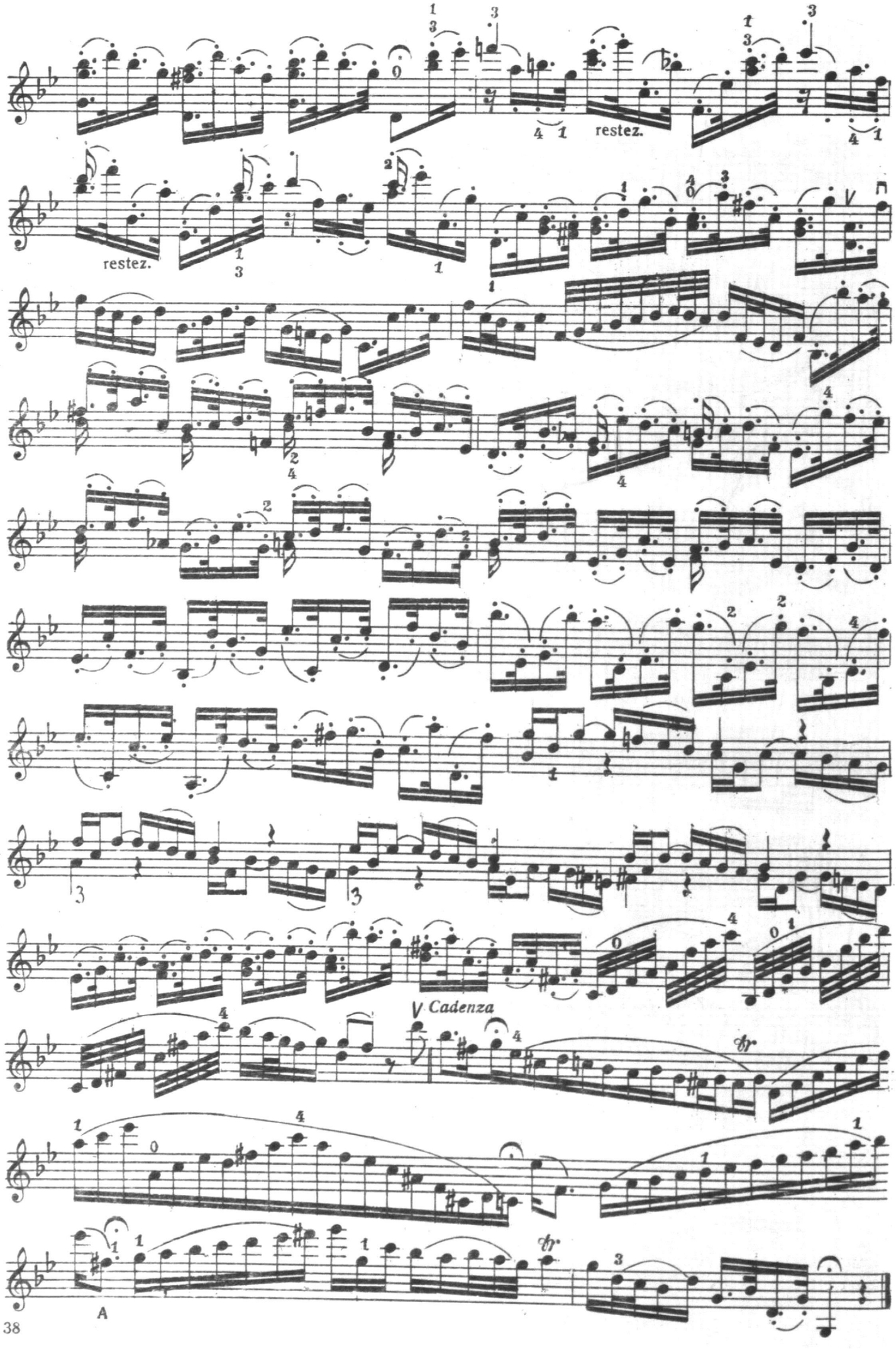
13

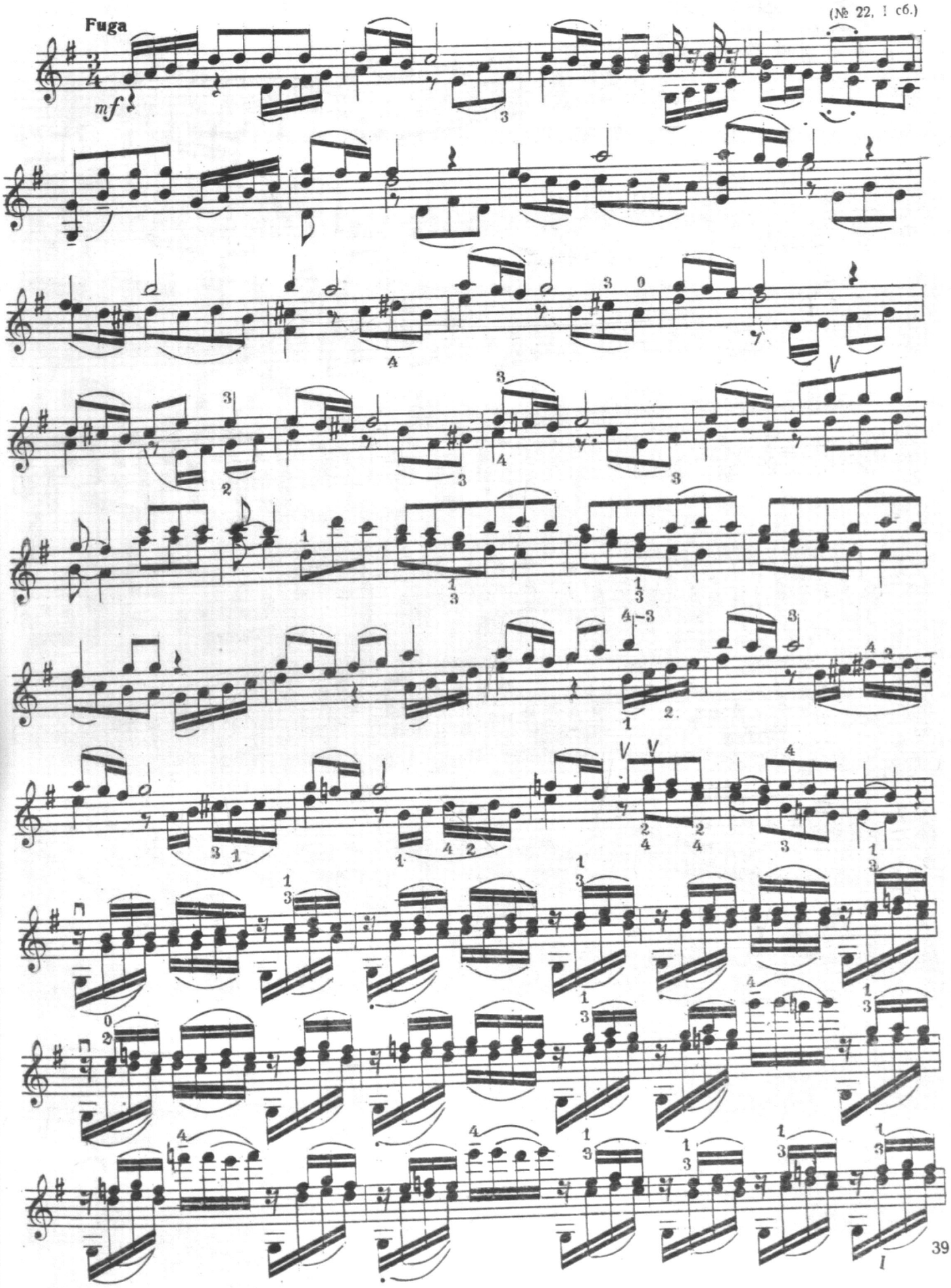
(№ 45, I, сб.)

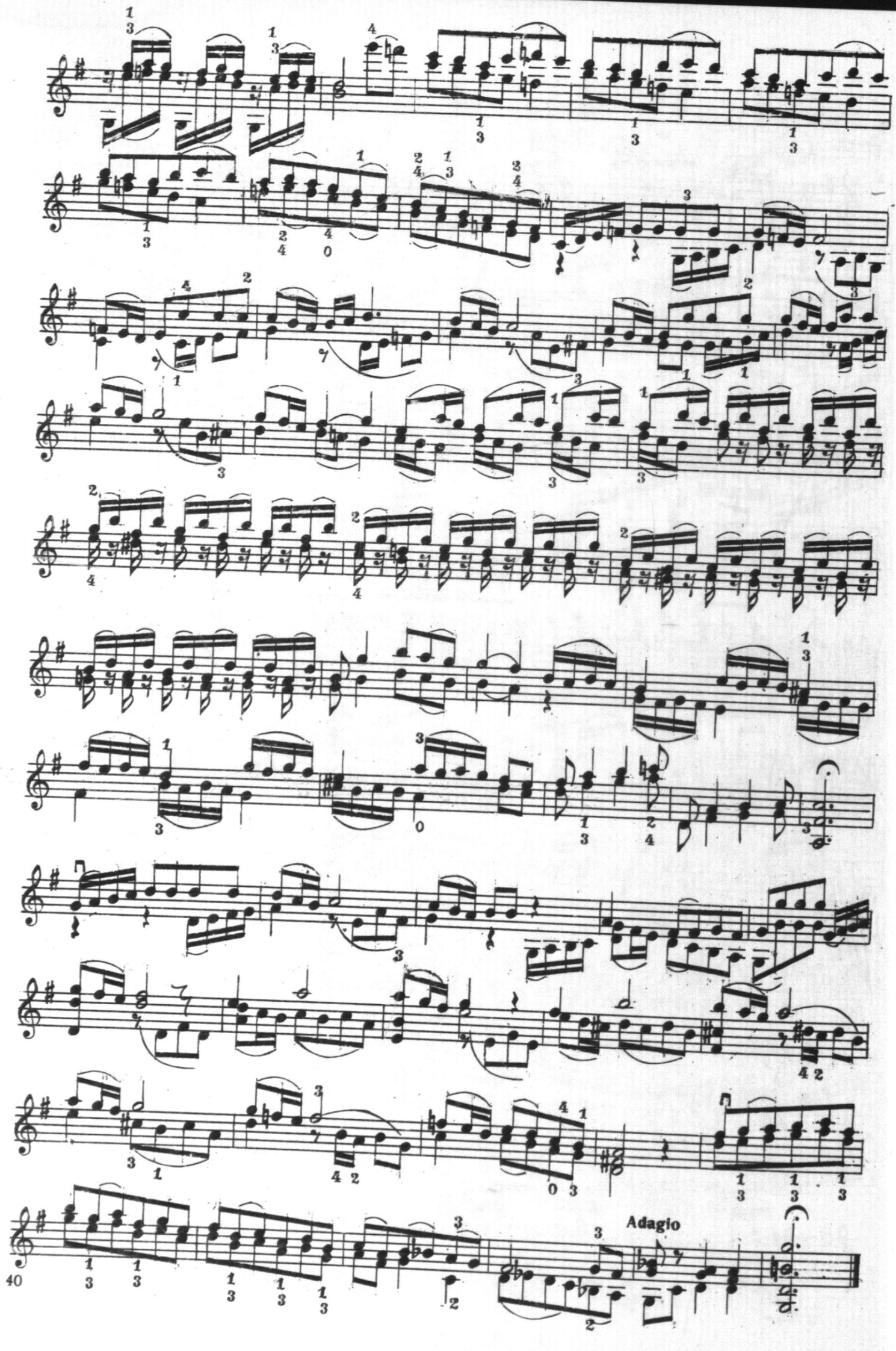



simile
p
f
p
f

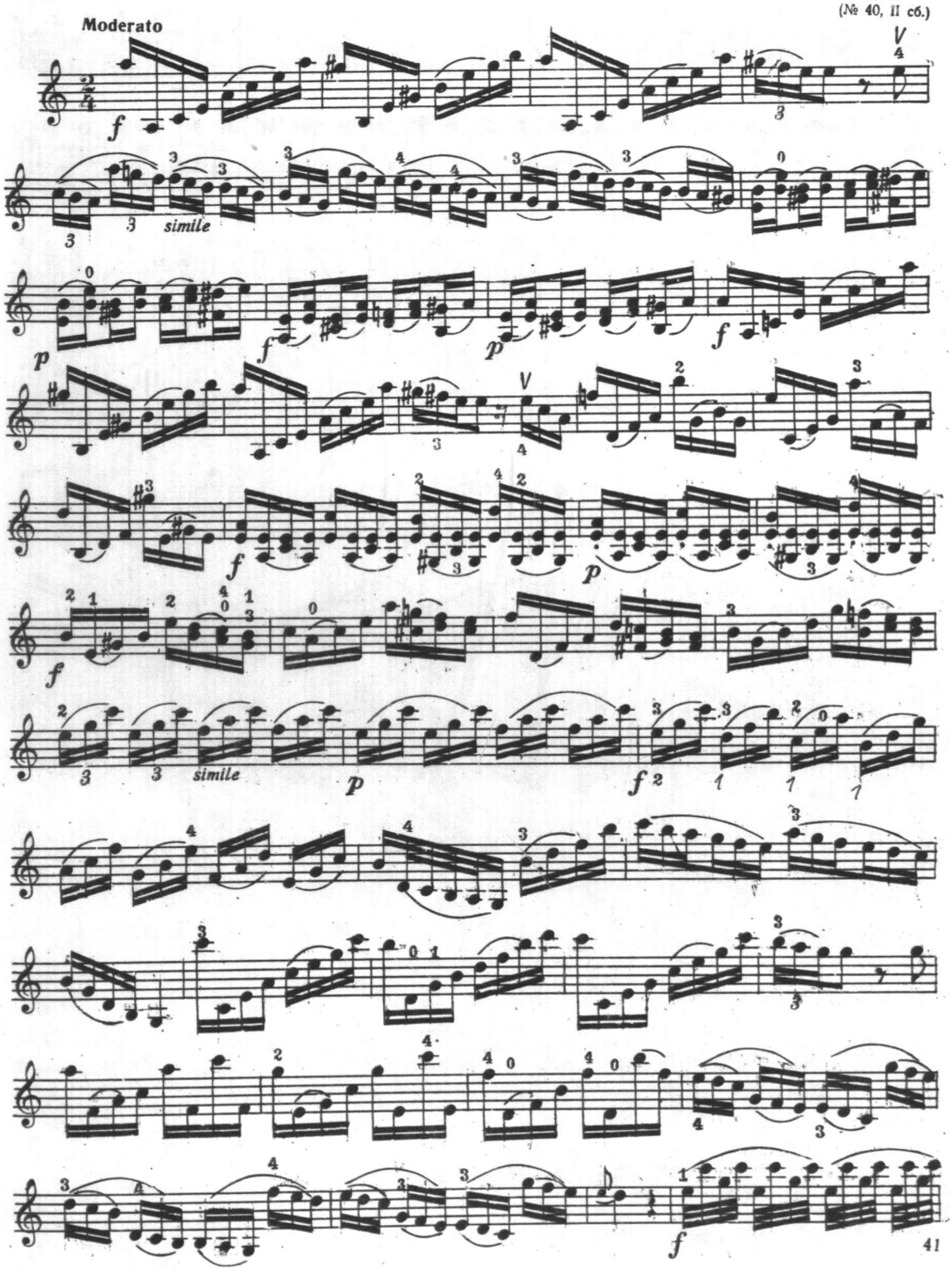

Moderato
(№ 19, I сб.)
mf
вр.
вр.
simile

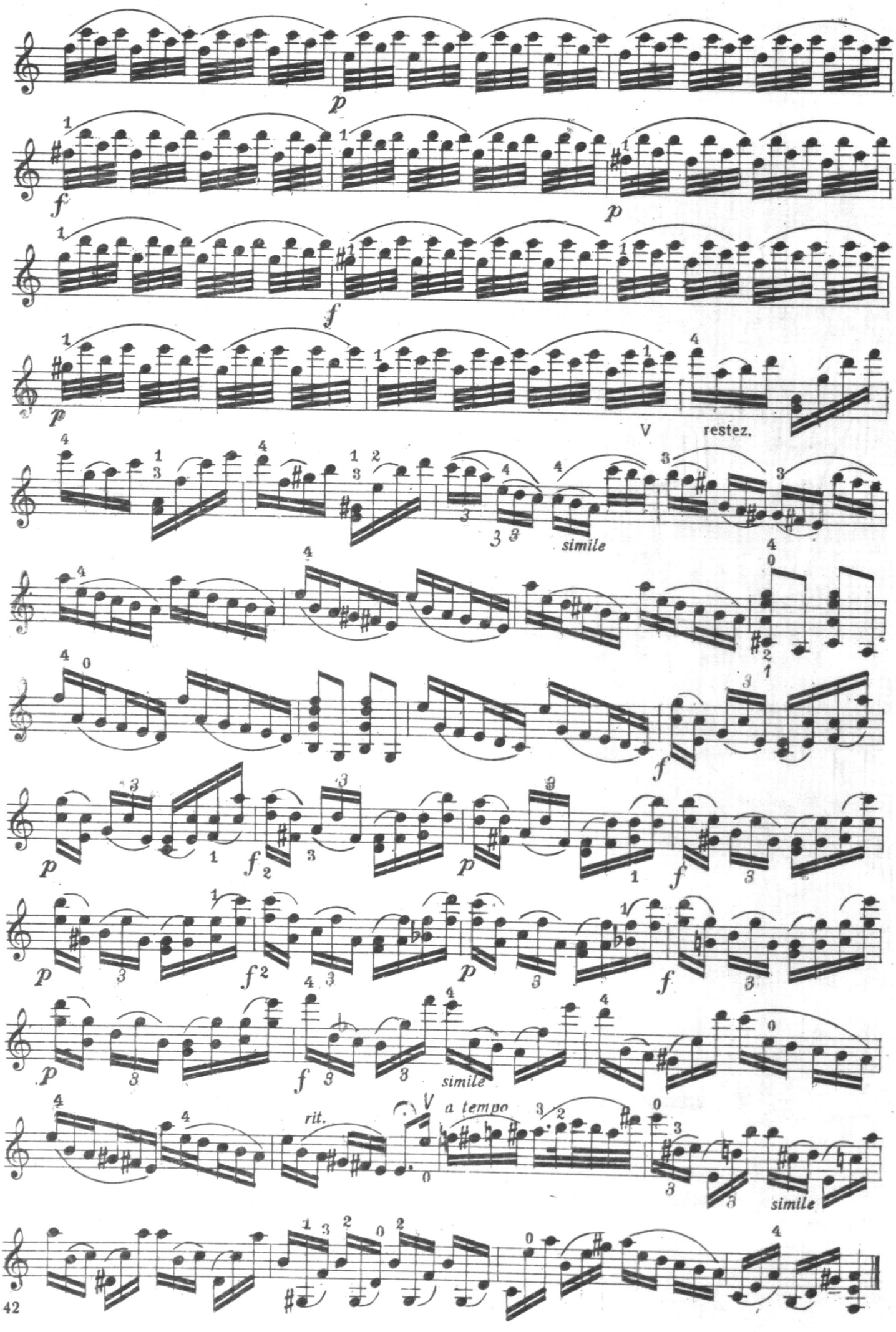

restez.
restez.
V Cadenza
A

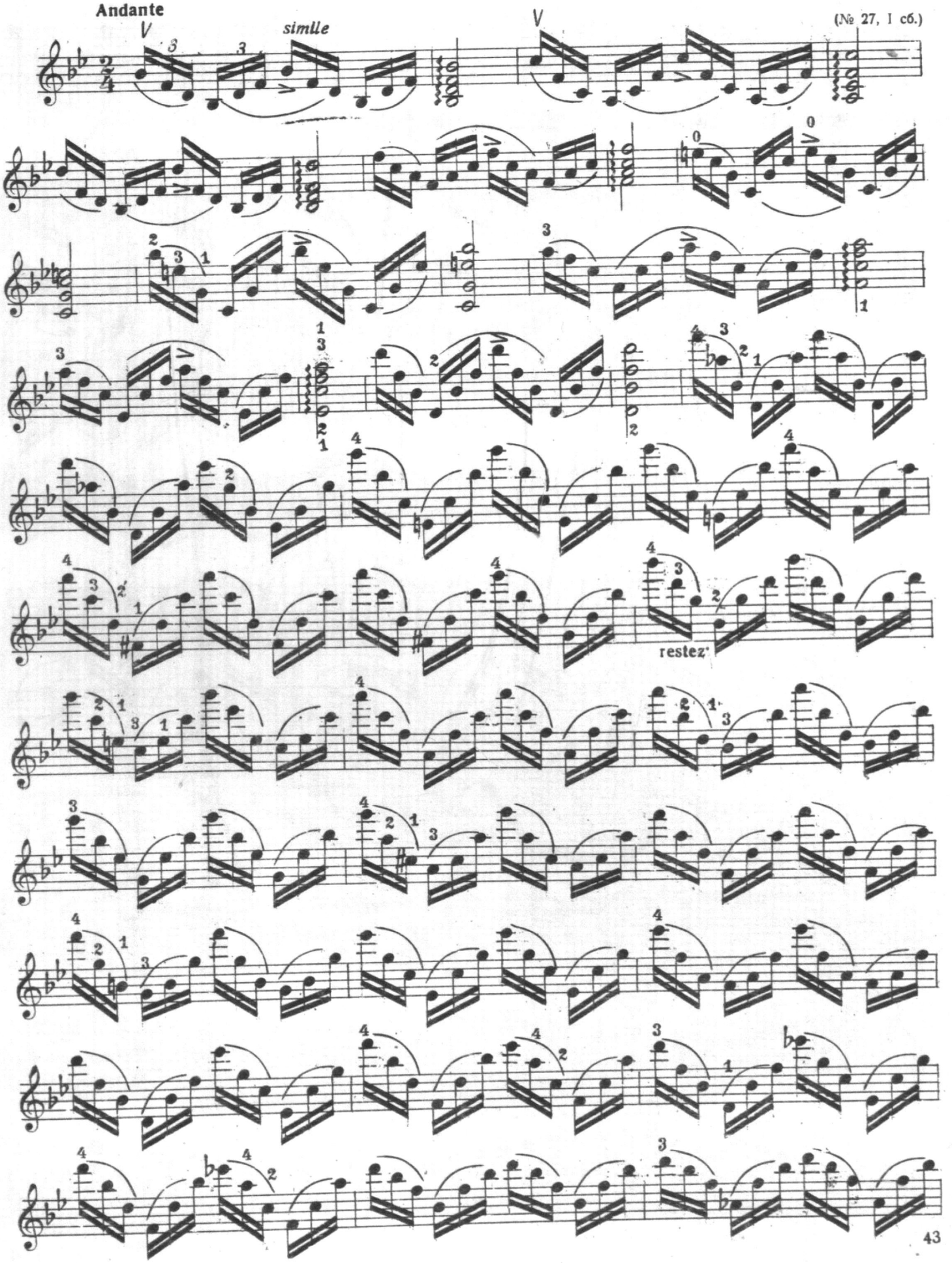

(№ 22, I сб.)
Fuga
mf

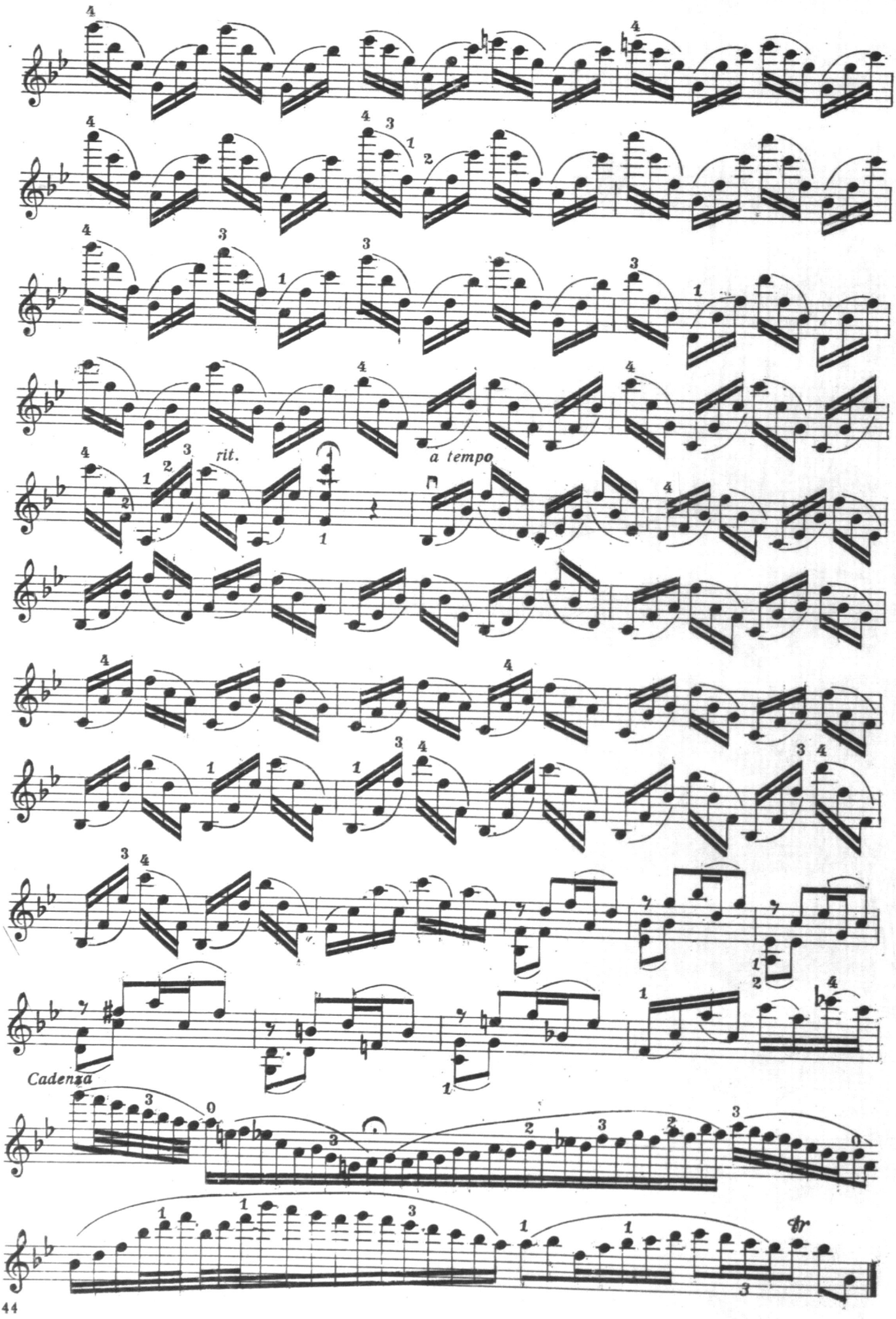

Adagio

(№ 40, II сб.)

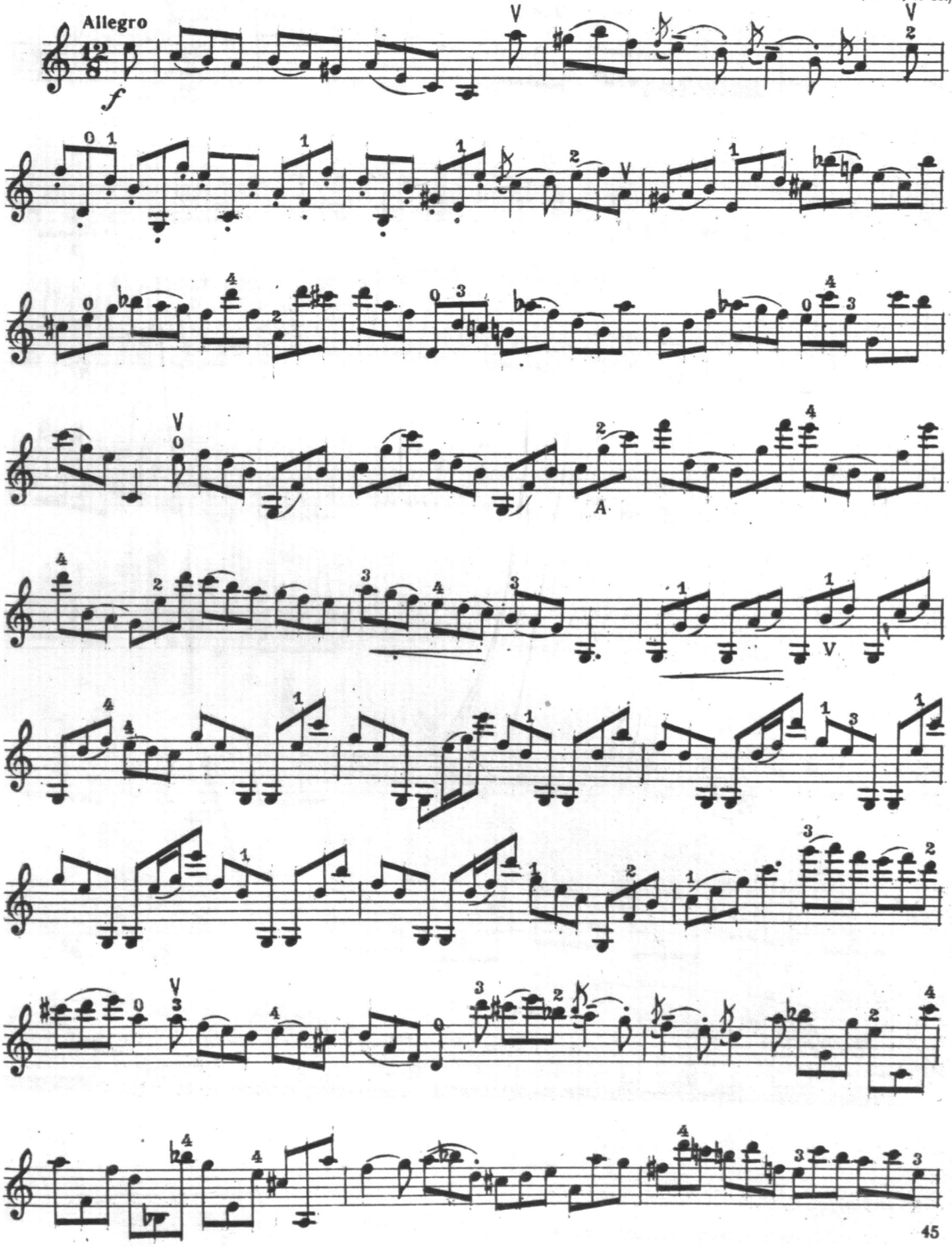


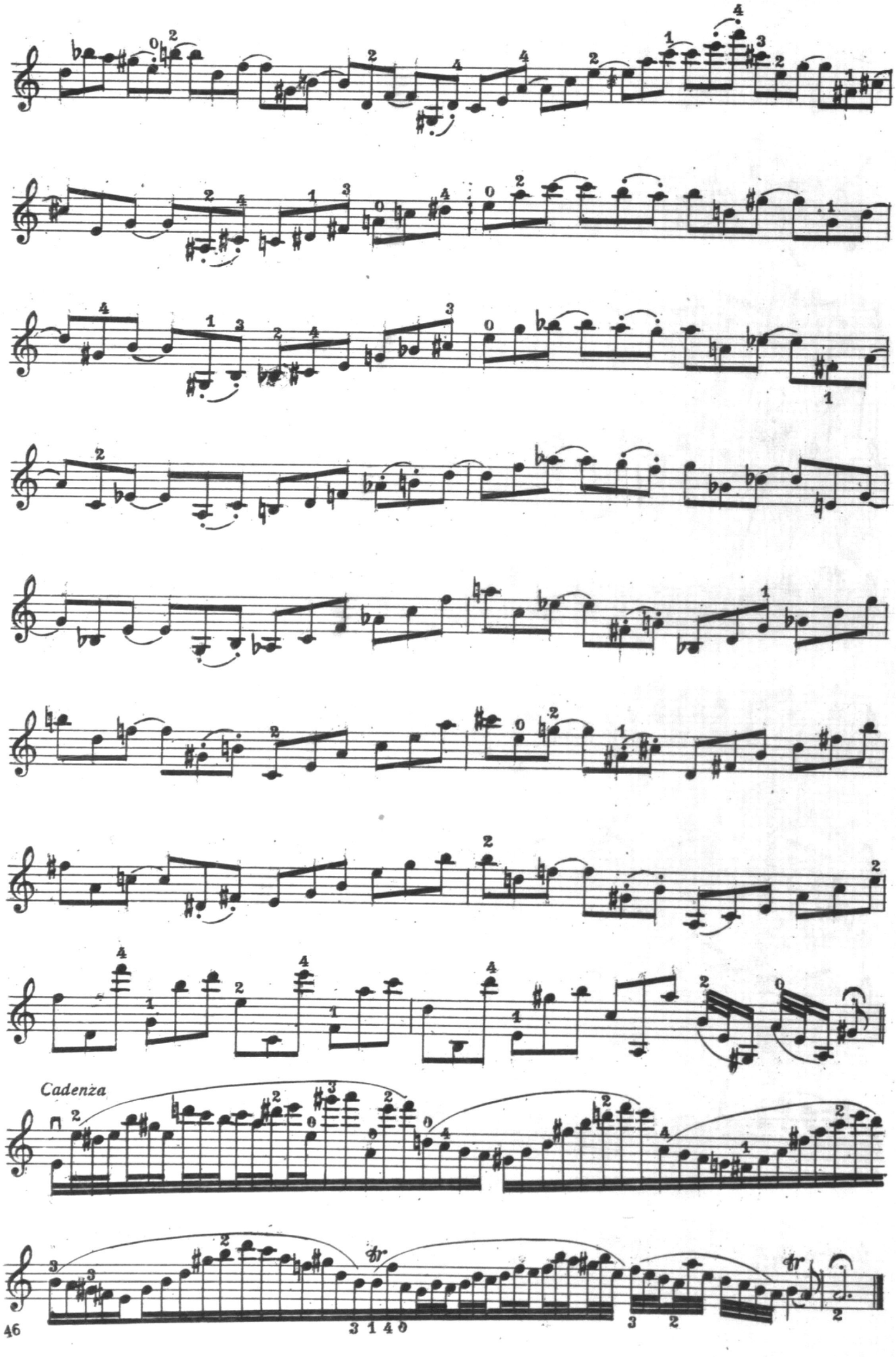

p
f
p
f
p
V
restez.
simile
f
p
f
p
f
p
f
simile
rit.
V
a tempo
simile

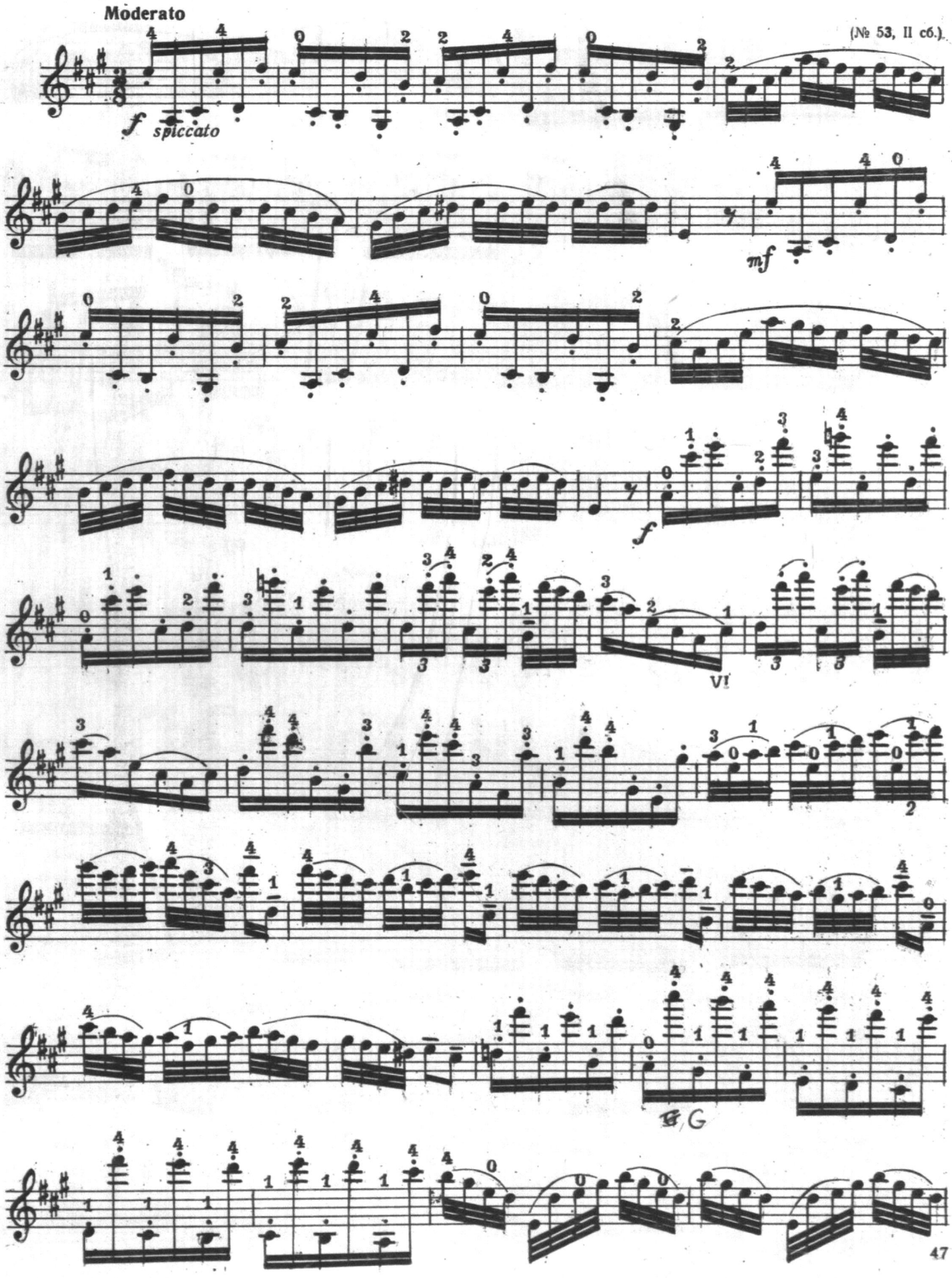

Andante
simile
(№ 27, I сб.)
restez

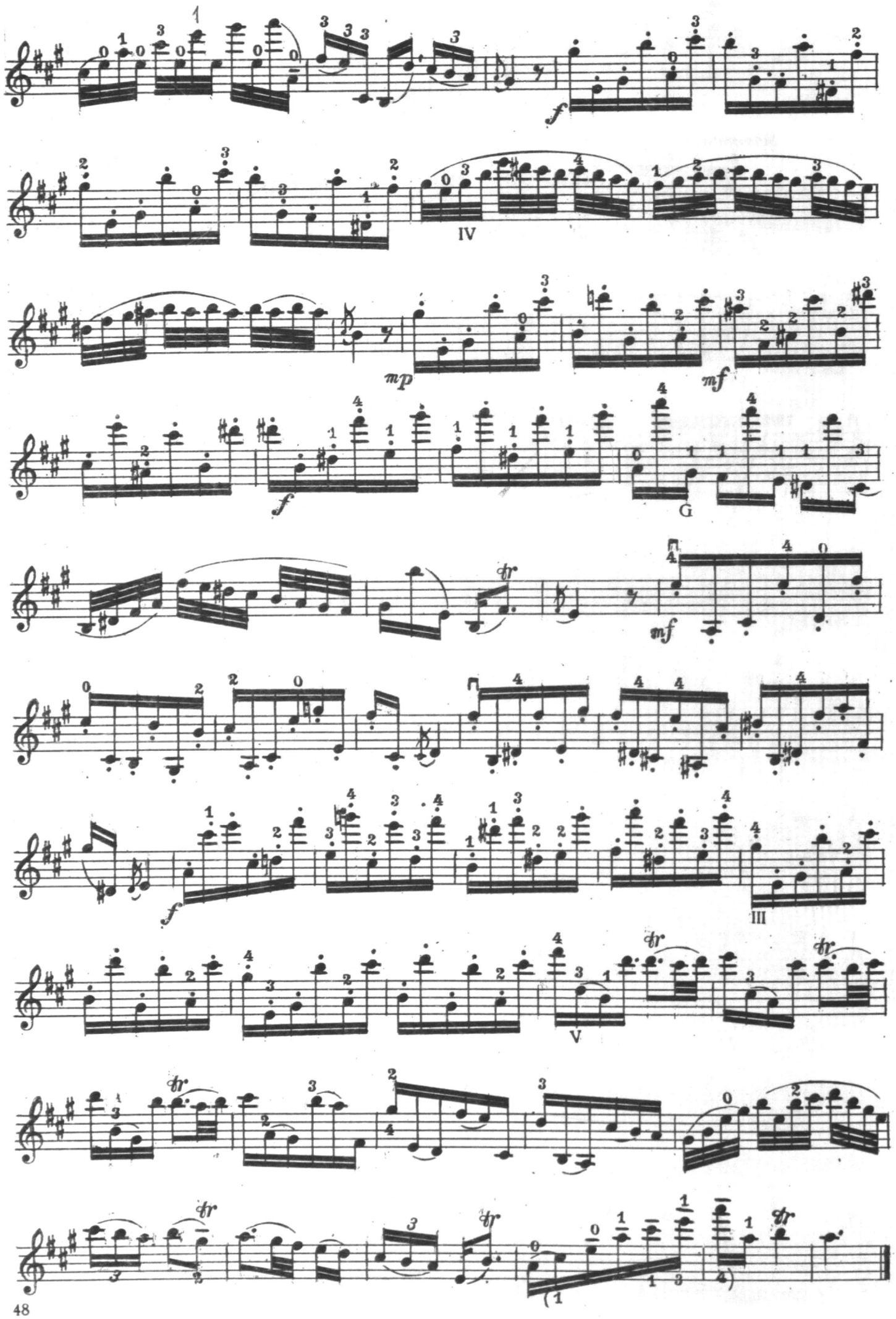

rit.
a tempo
Cadenza
tr

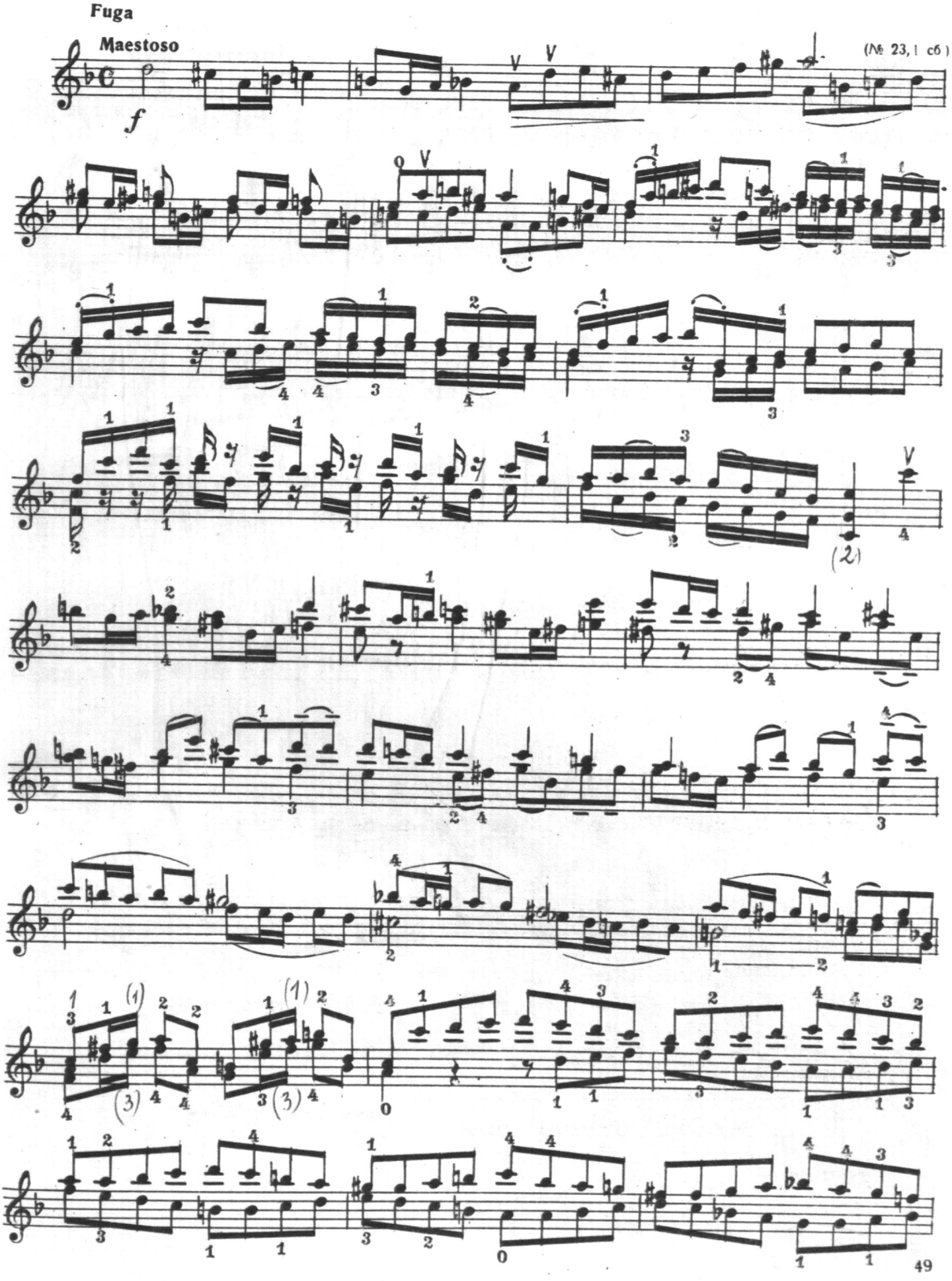
(№ 60, II сб.)

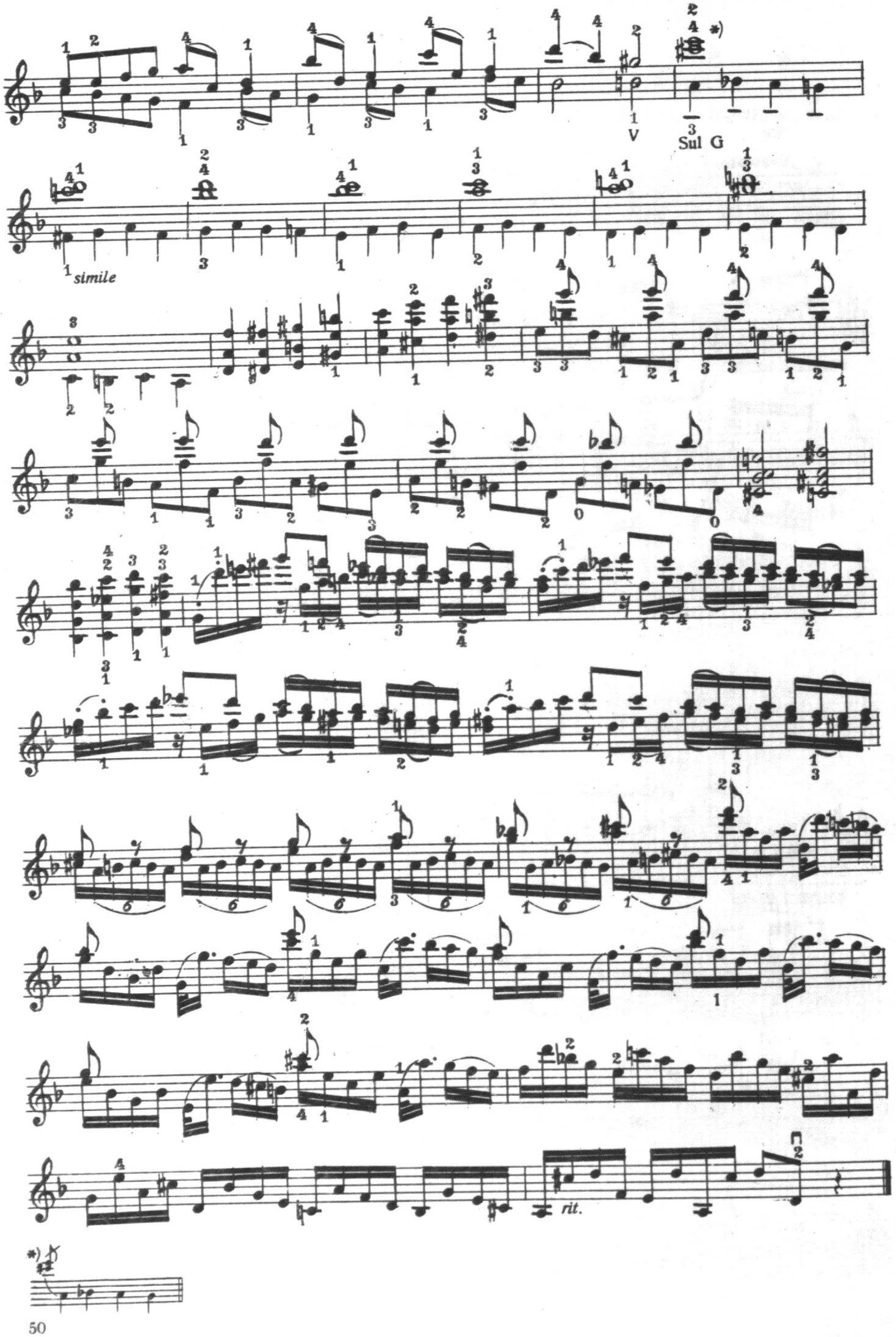


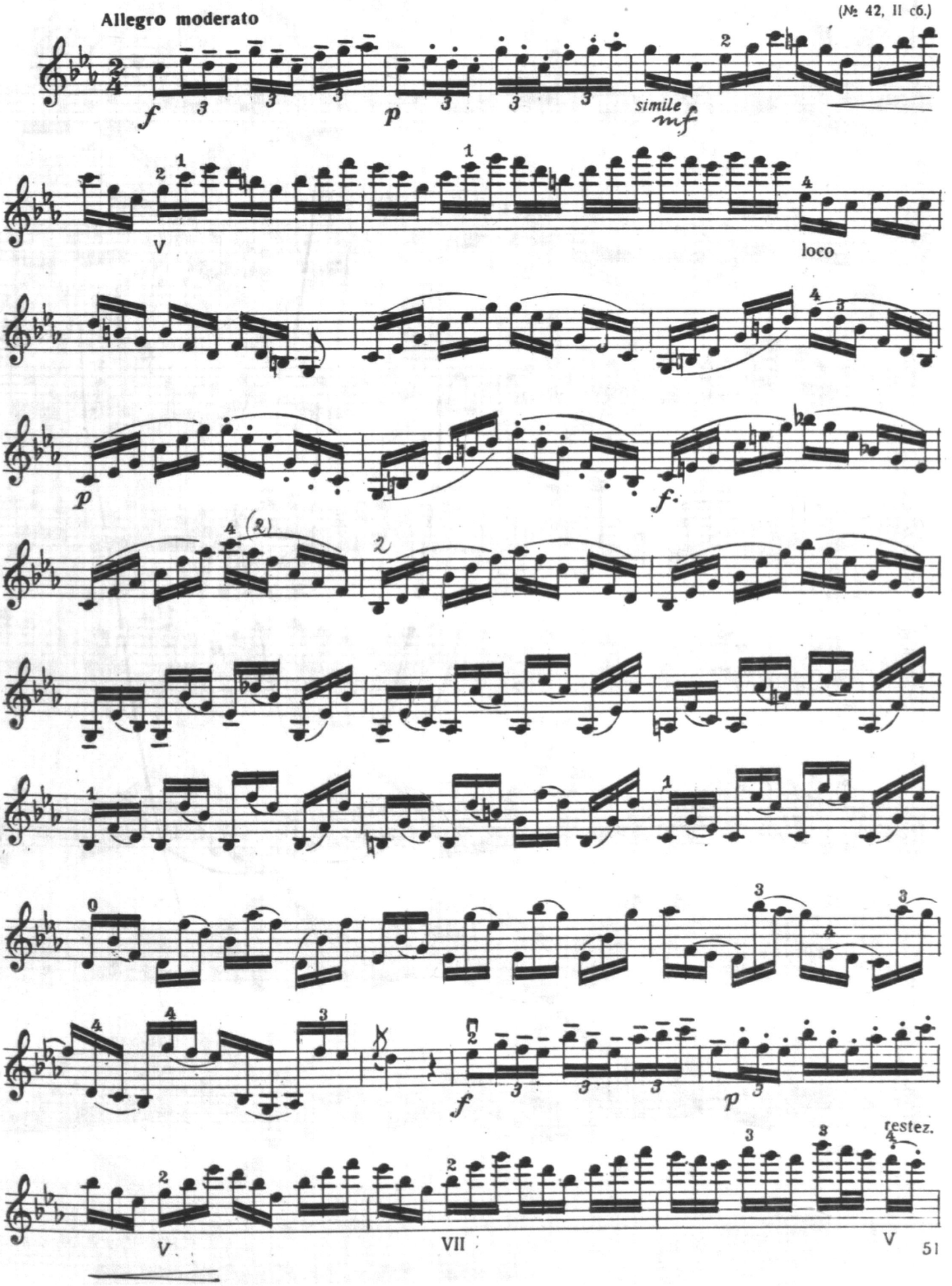

Cadenza
tr
tr
3 1 4 0
3 2

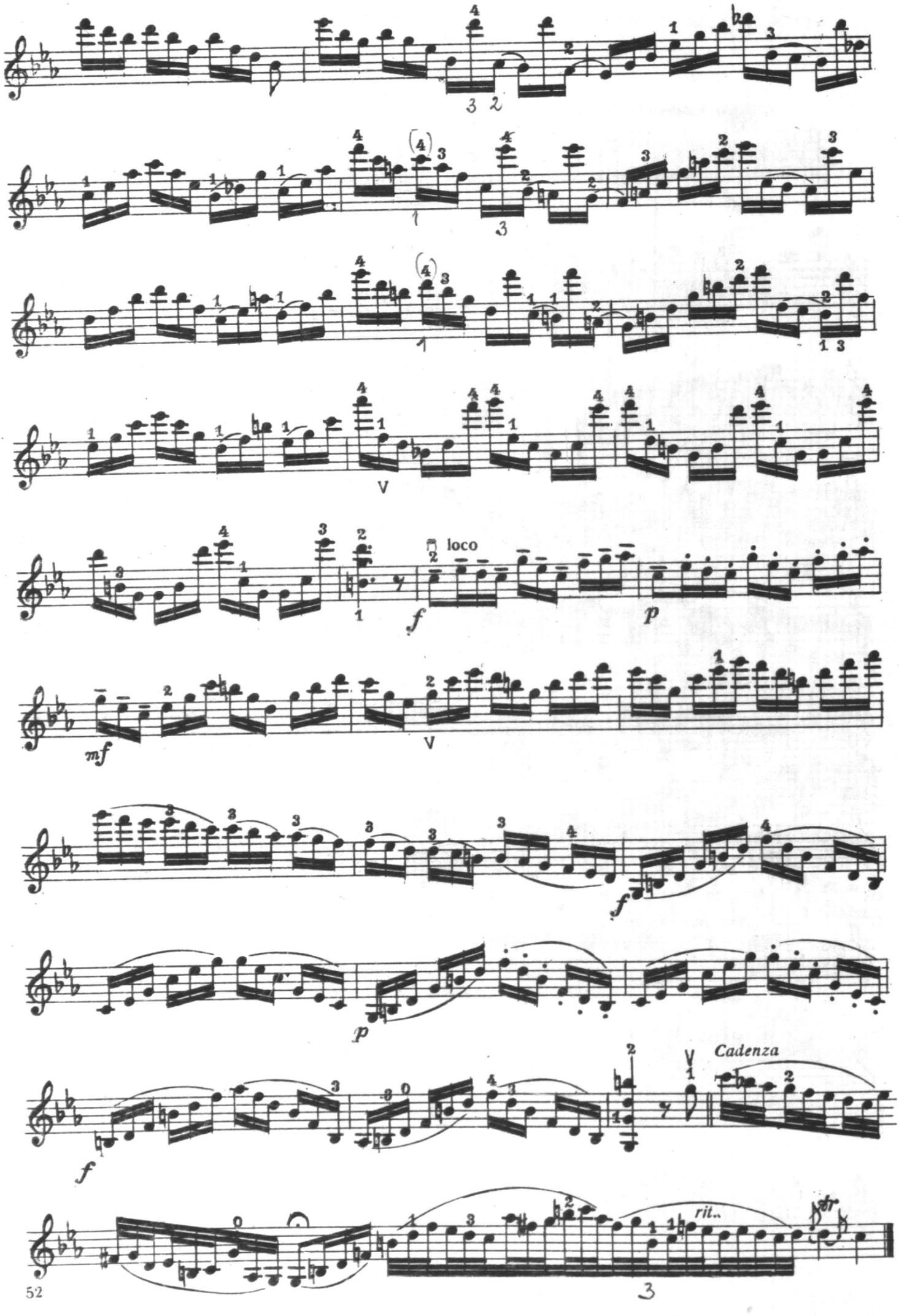

Moderato
(№ 53, II сб.)
f spiccato
mf
f
VI
B G


1
f
IV
mp
mf
f
G
mf
f
III
V


Fuga
Maestoso
(№ 23, I об.)
f

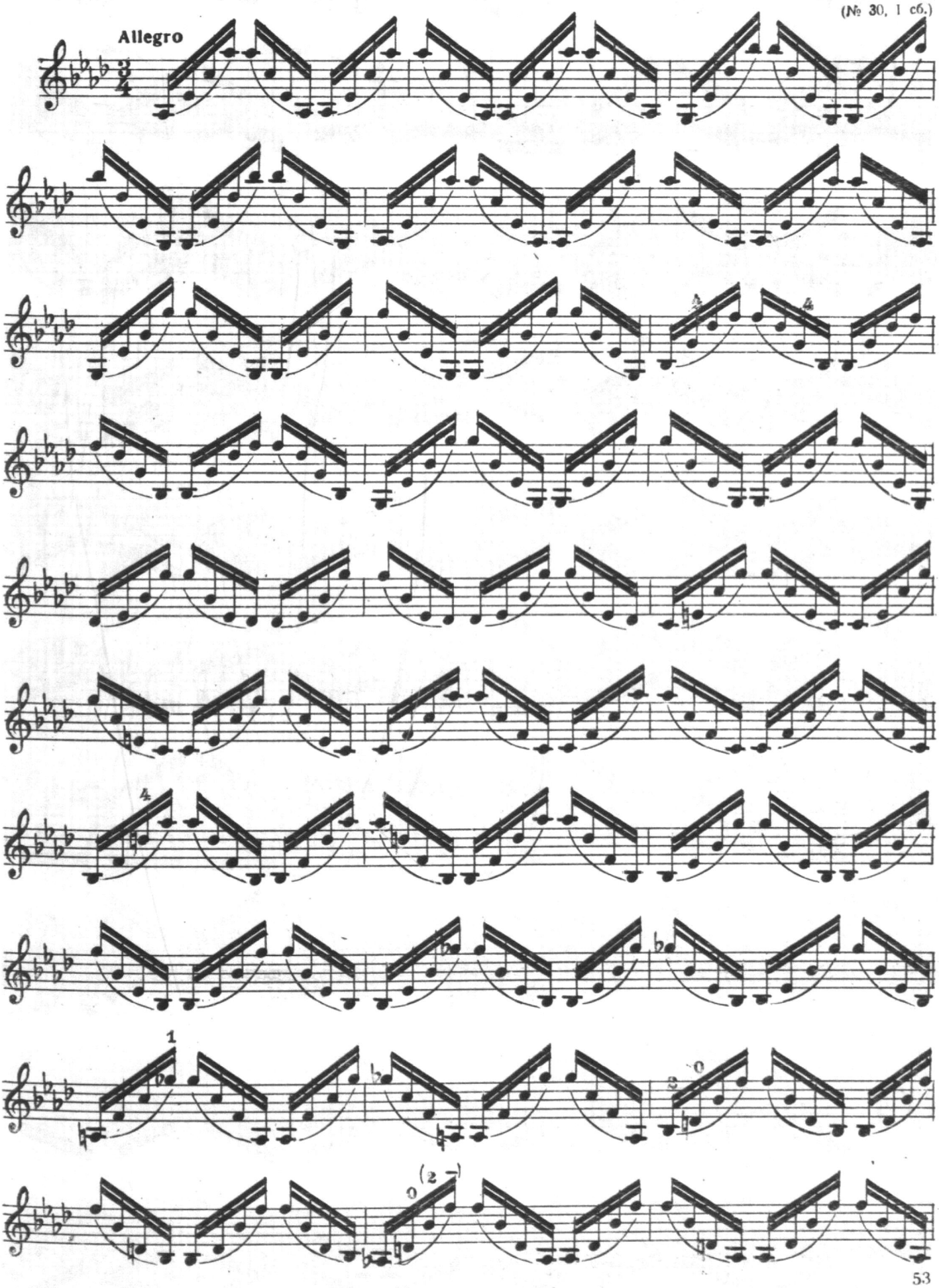

V
Sul G
simile
rit.

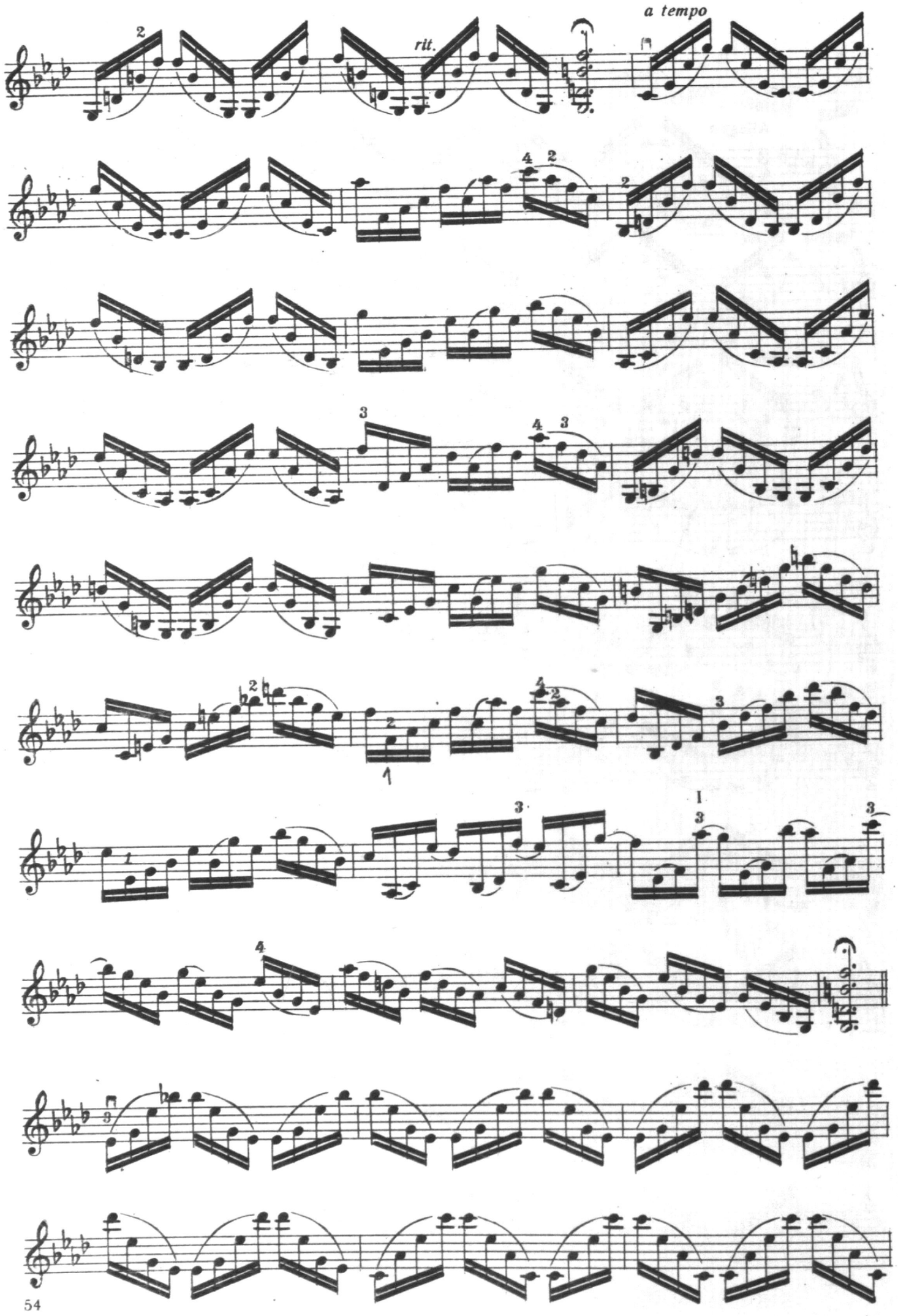

Allegro moderato
(№ 42, II сб.)
simile
loco
restez.
V
VII
V

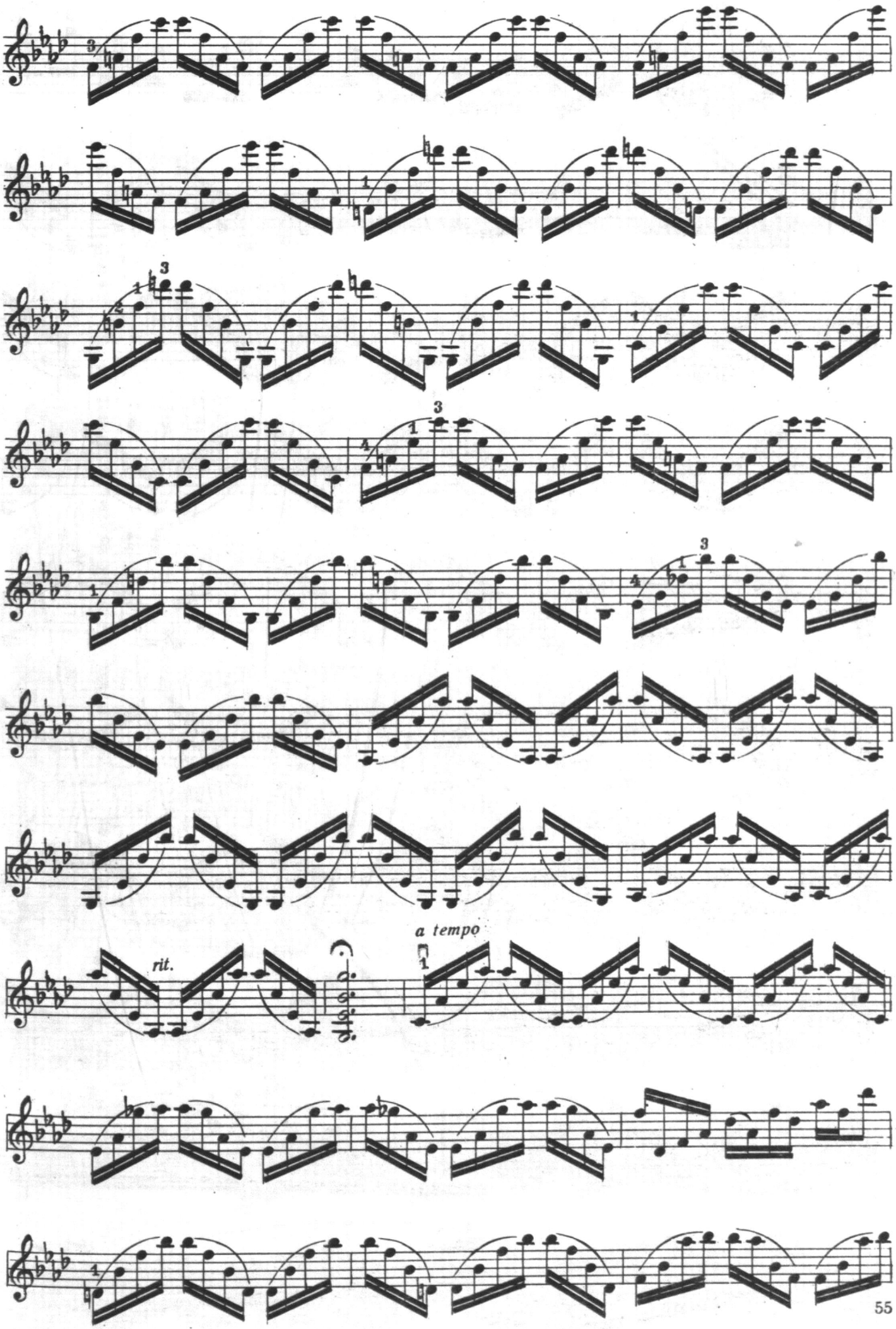

loco
Cadenza
rit..

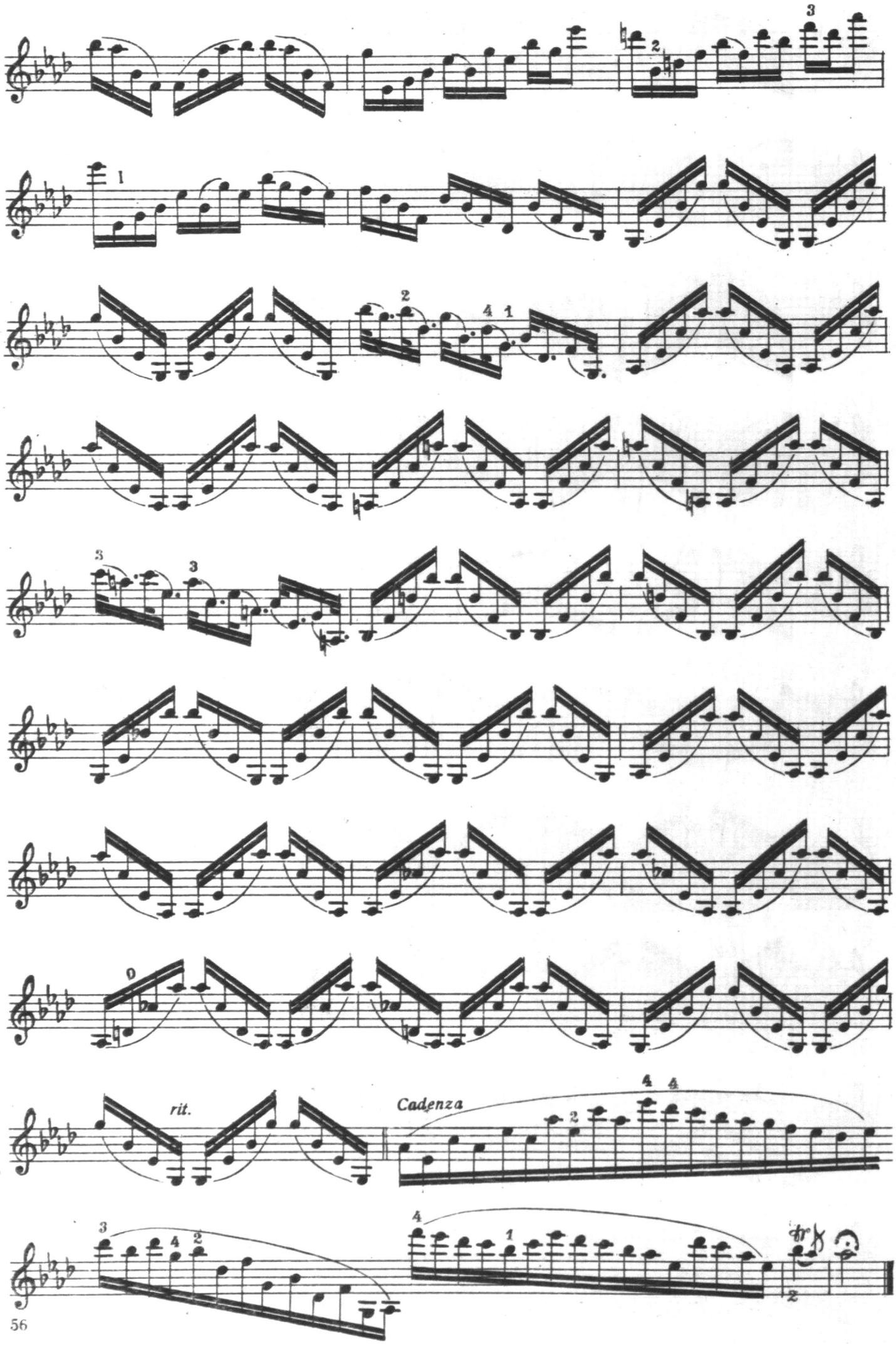
22

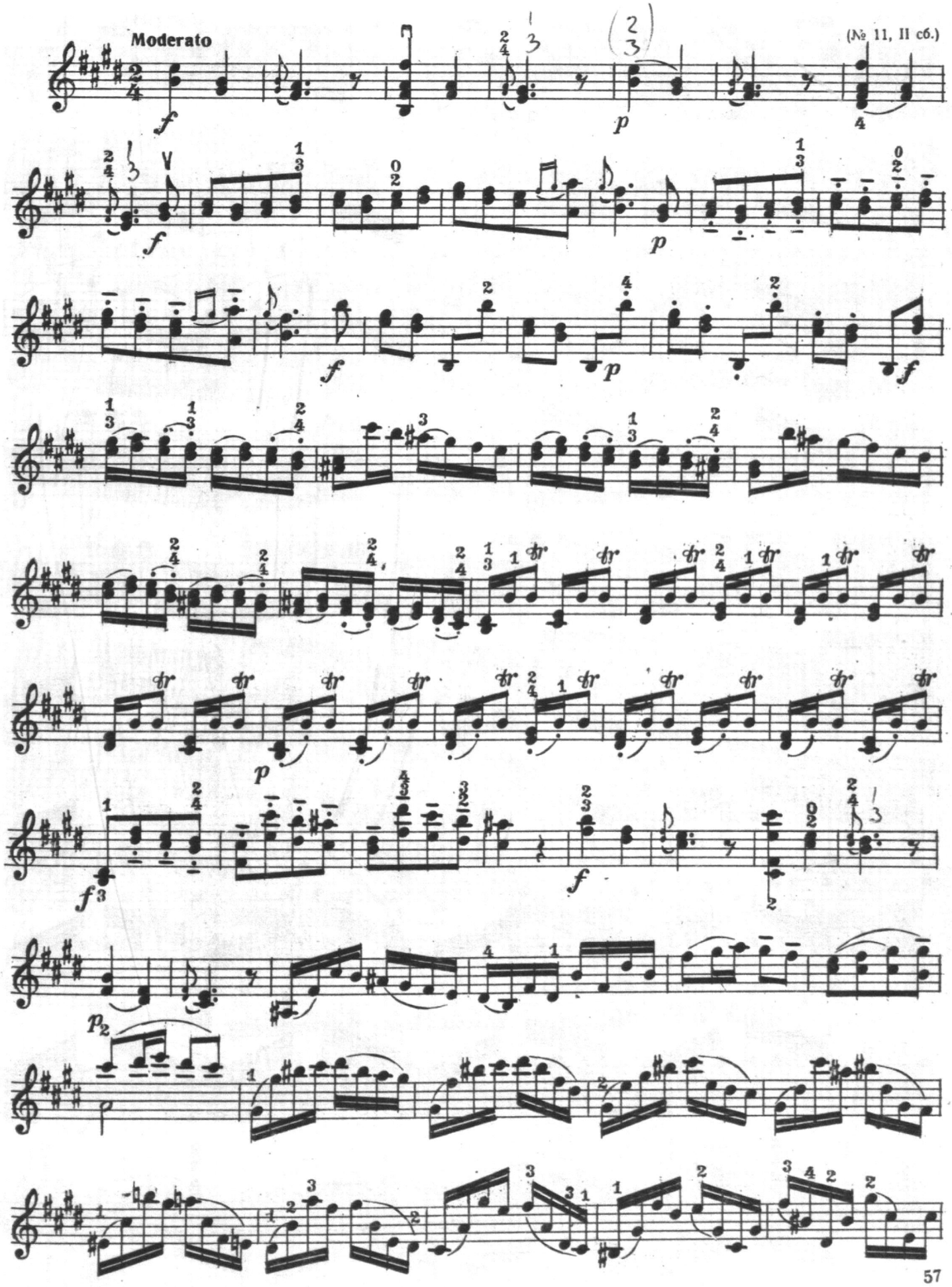
(№ 30, 1 сб.)

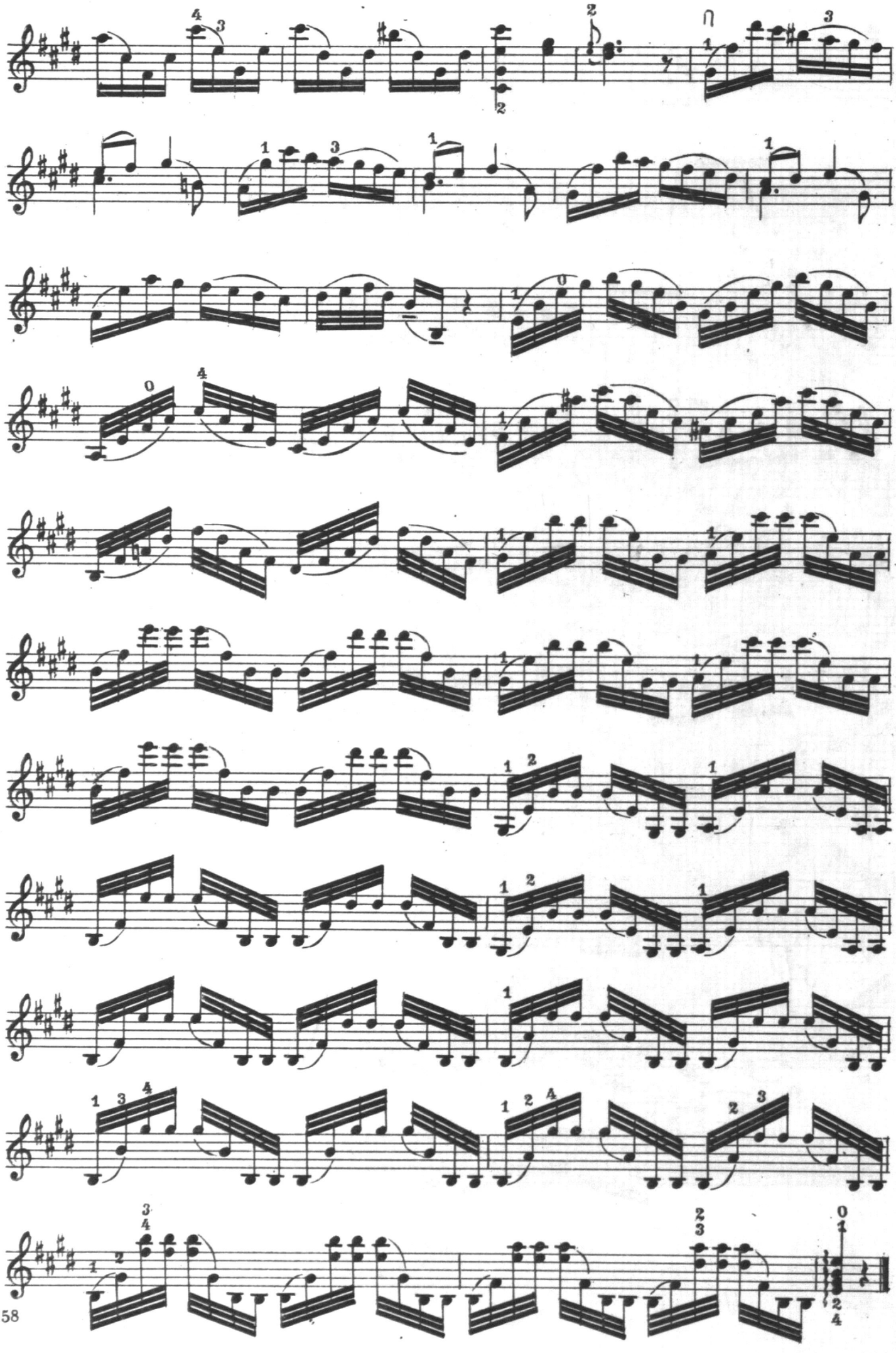


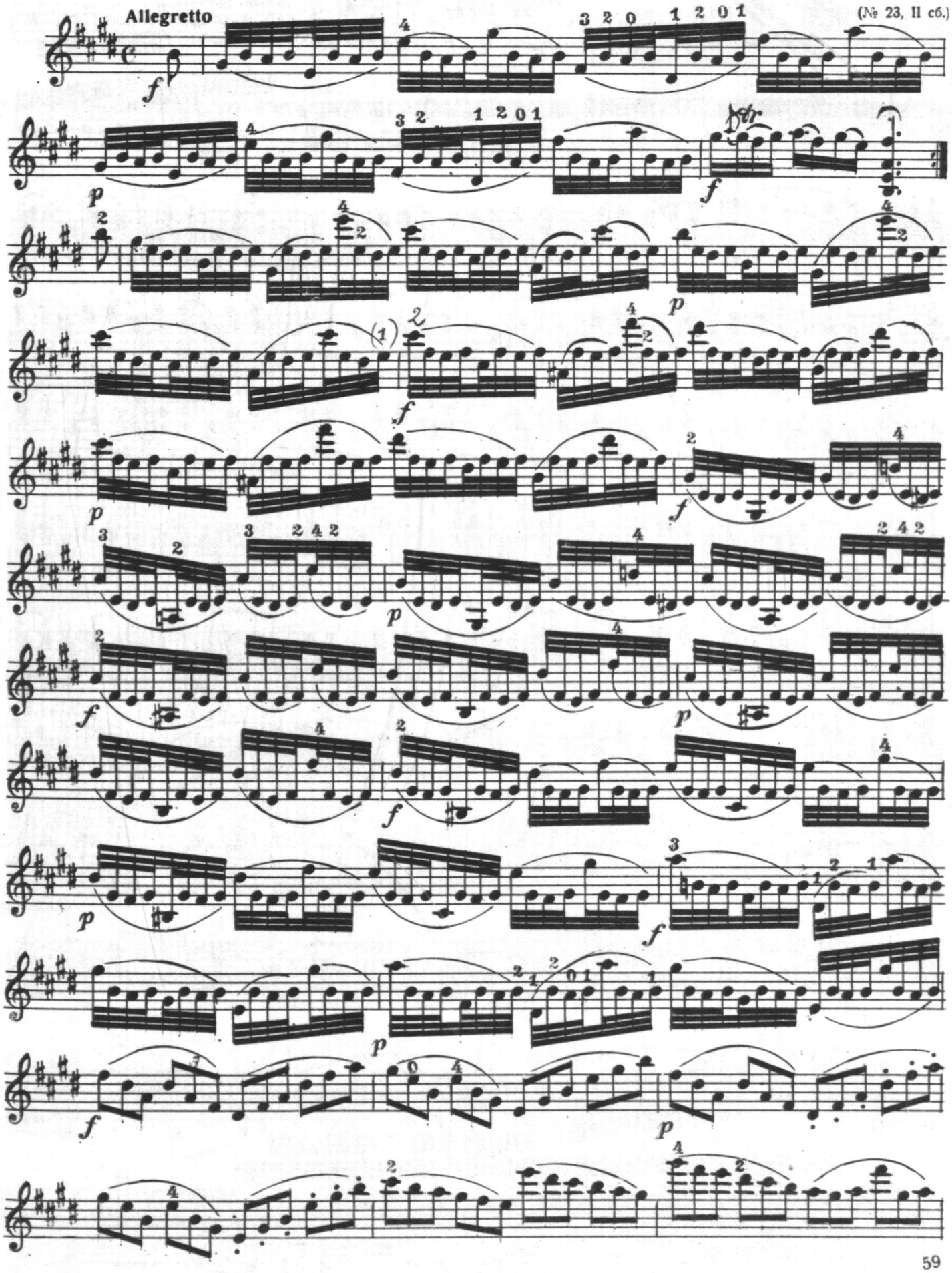

a tempo
rit.

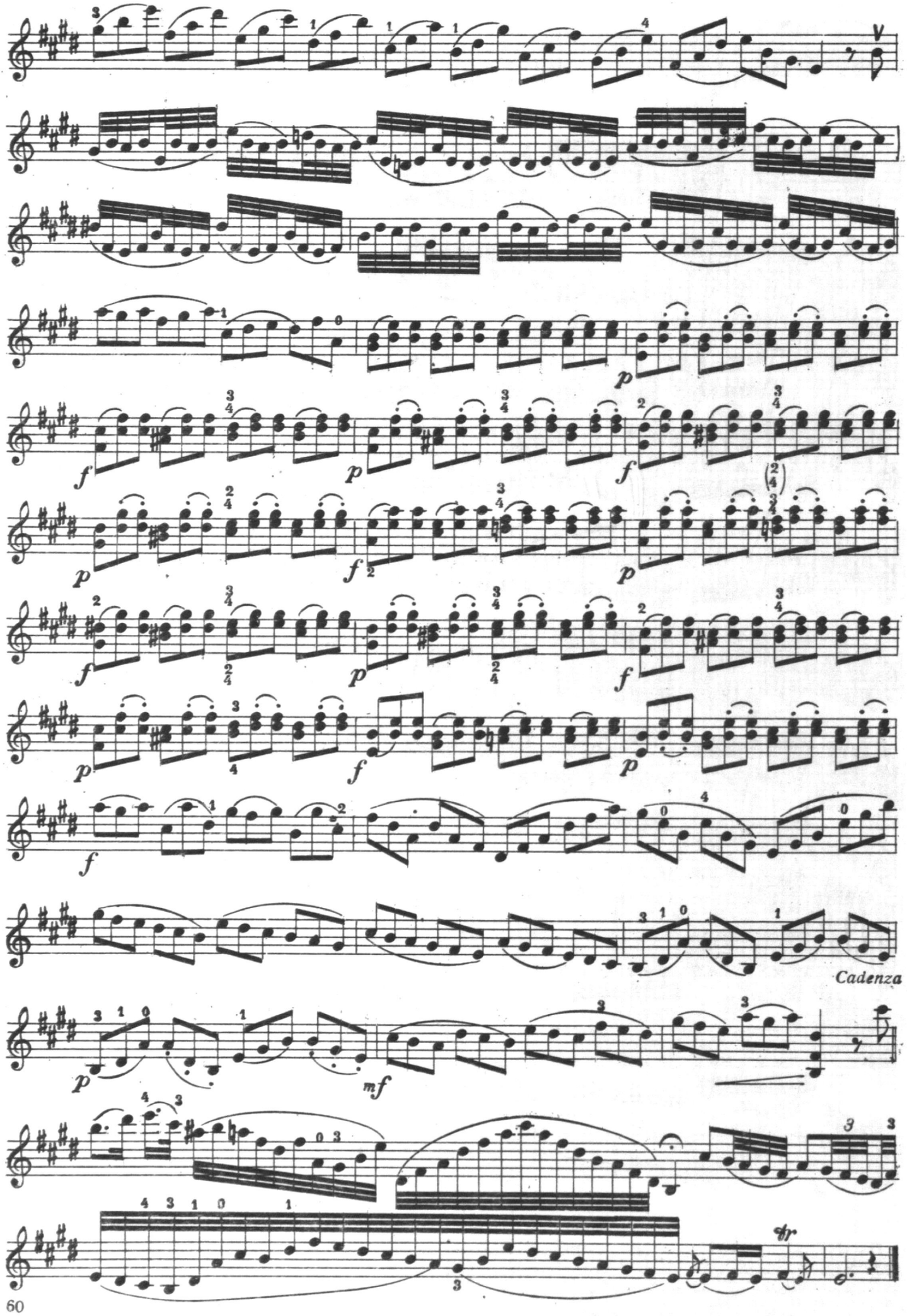

rit.
a tempo

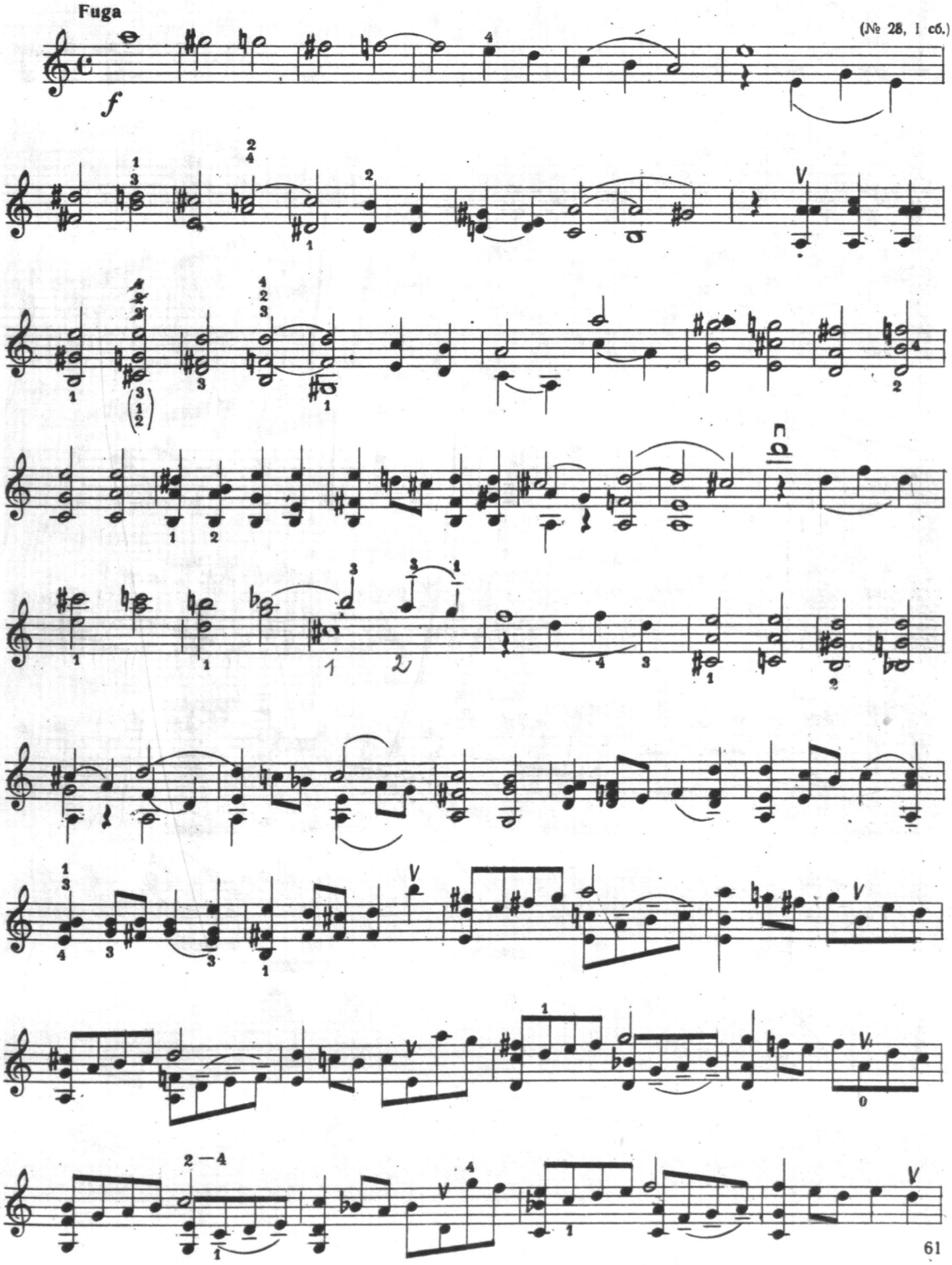

rit.
Cadenza

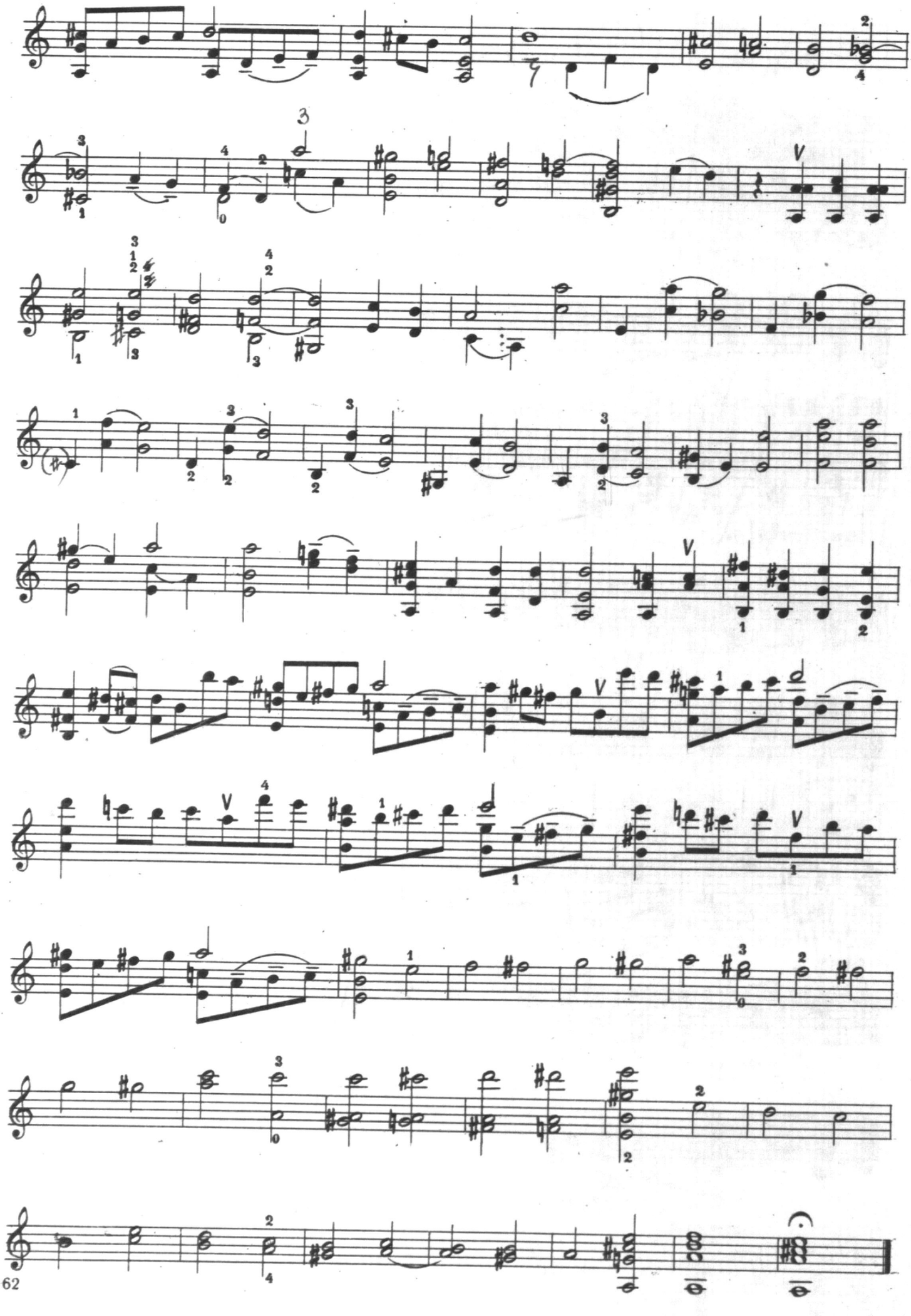

Moderato
(№ 11, II сб.)

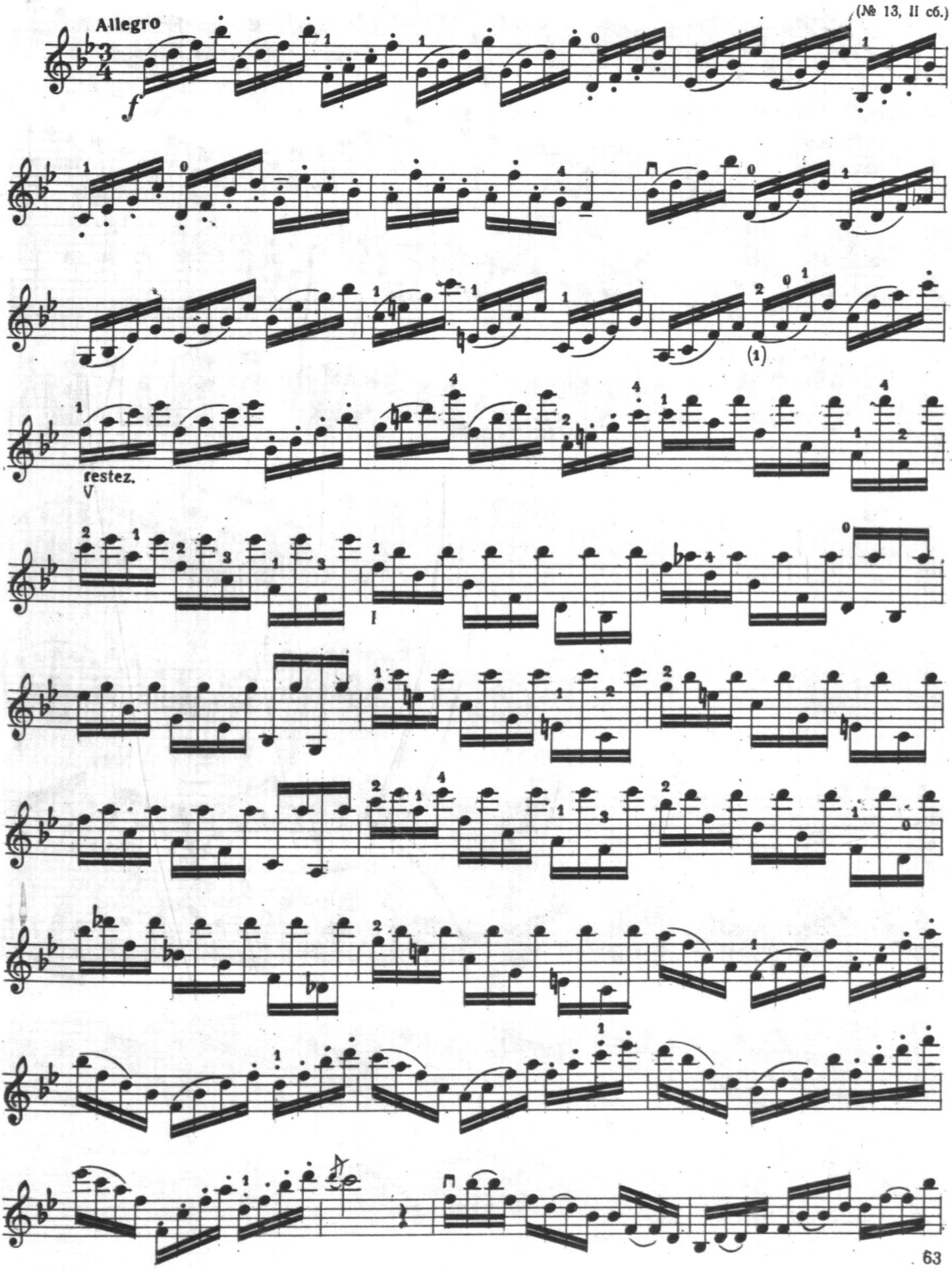


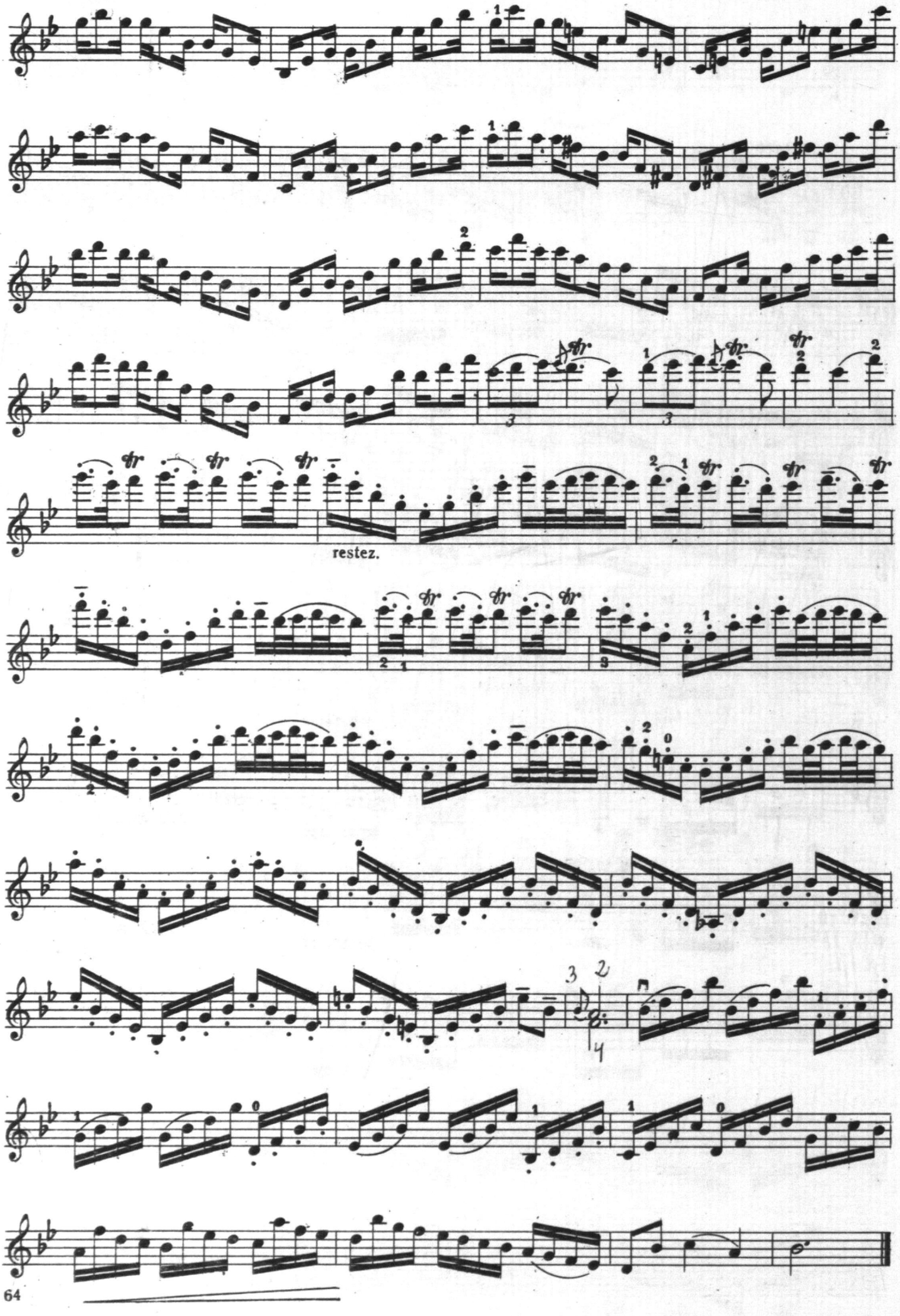

Allegretto
(№ 23, II сб.)

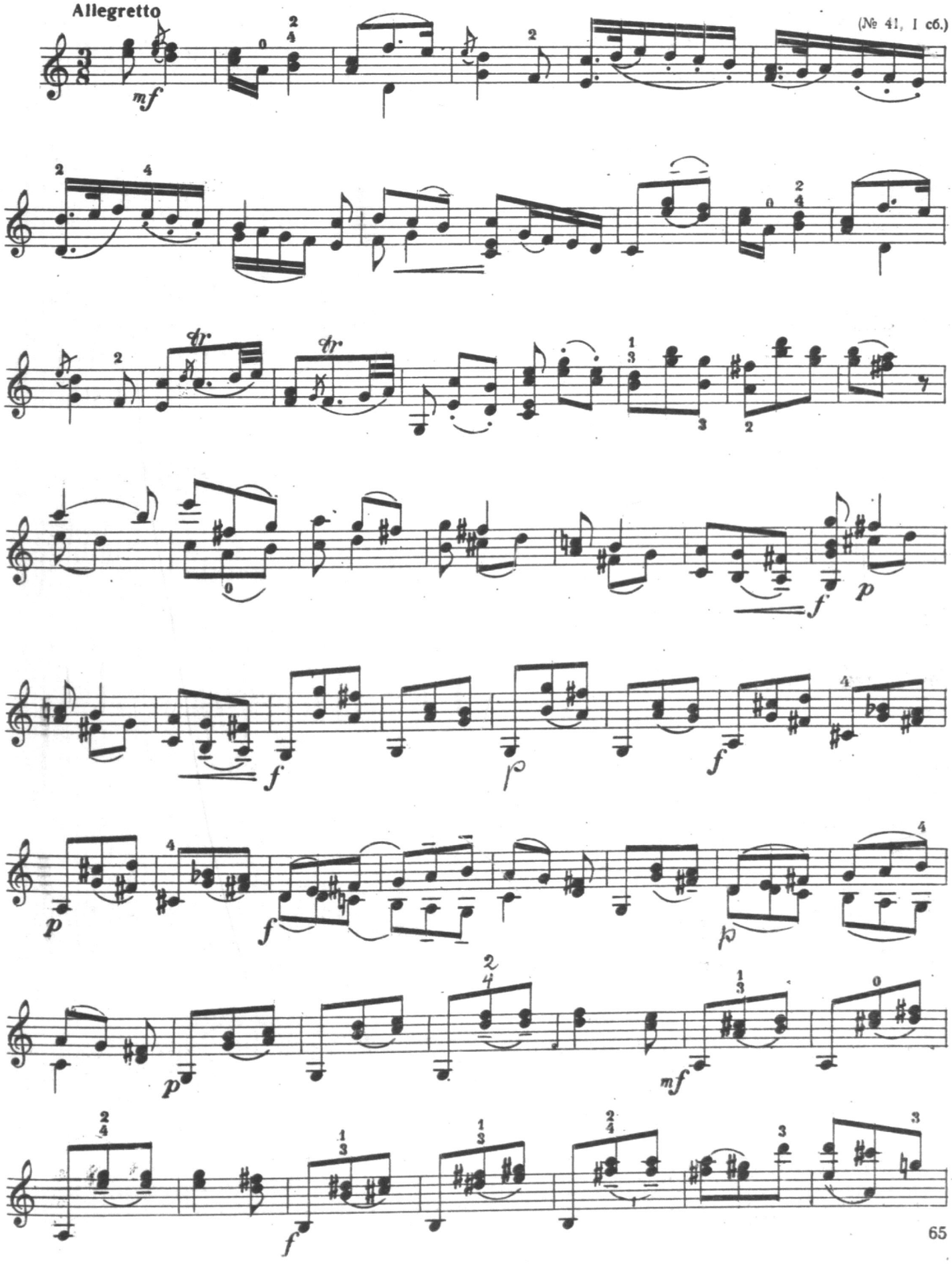

Cadenza

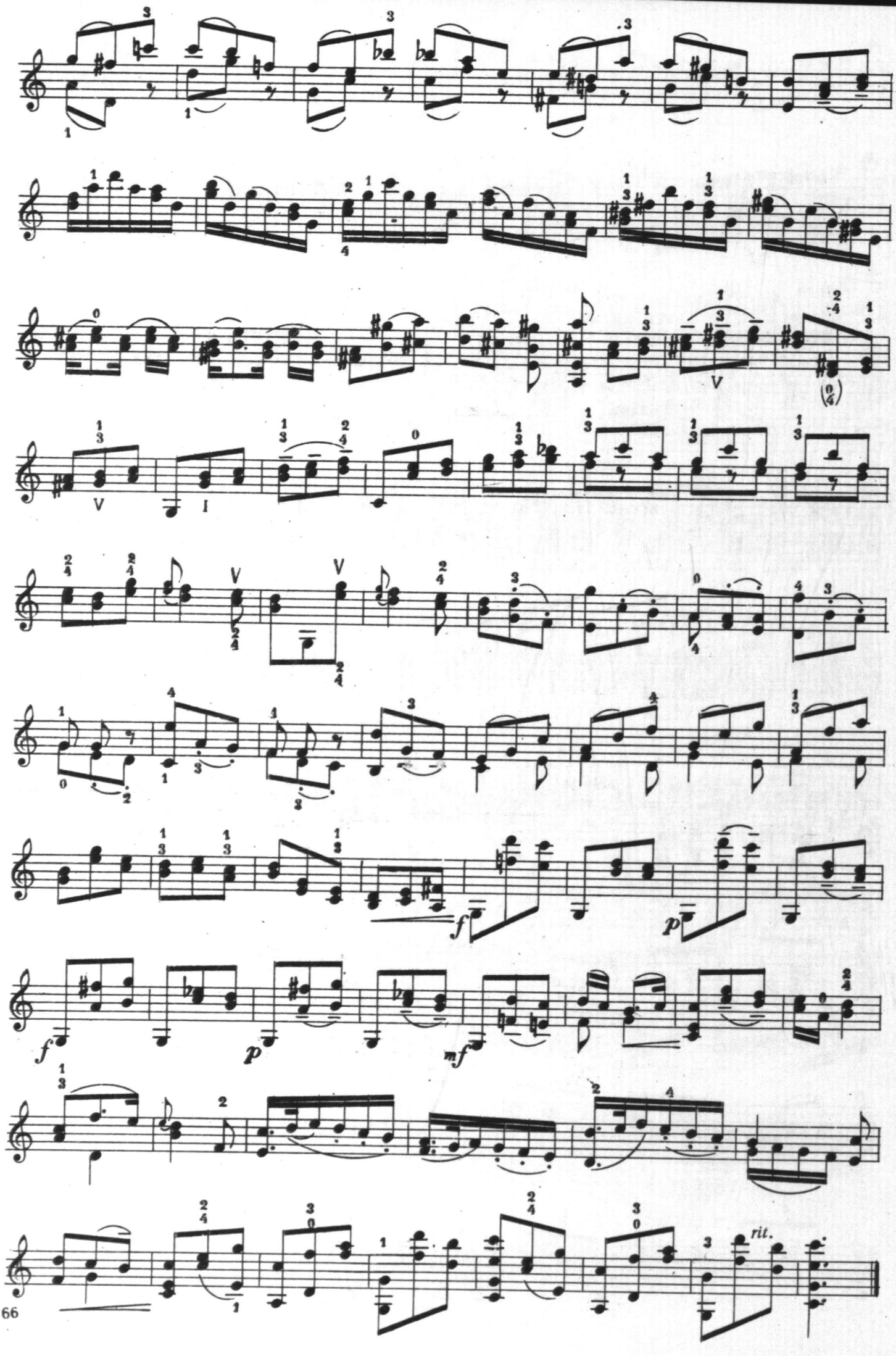

Fuga
(№ 28, I сб.)
f



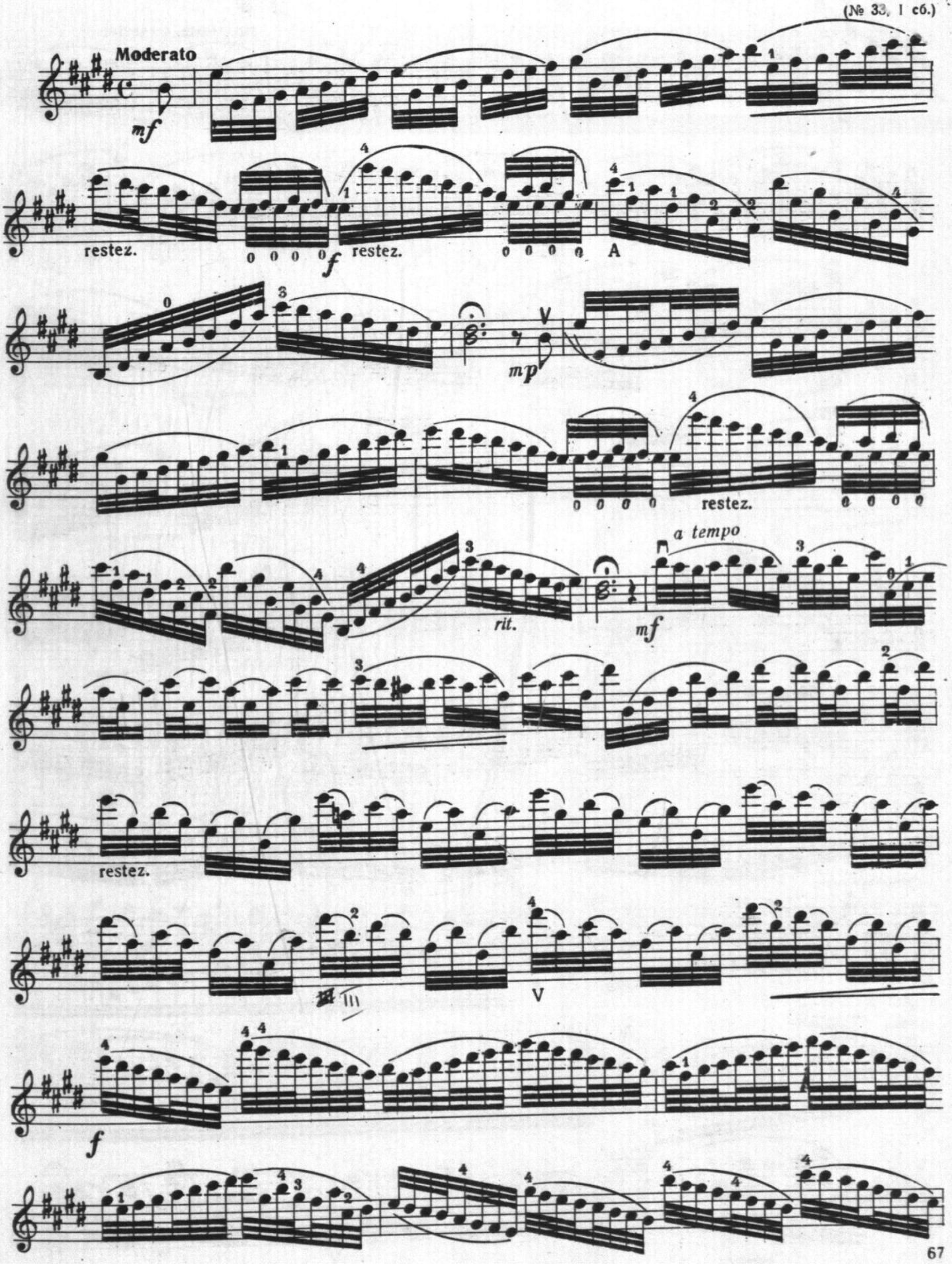

Allegro
(№ 13, II сб.)
f
(1)
restez.
V
I

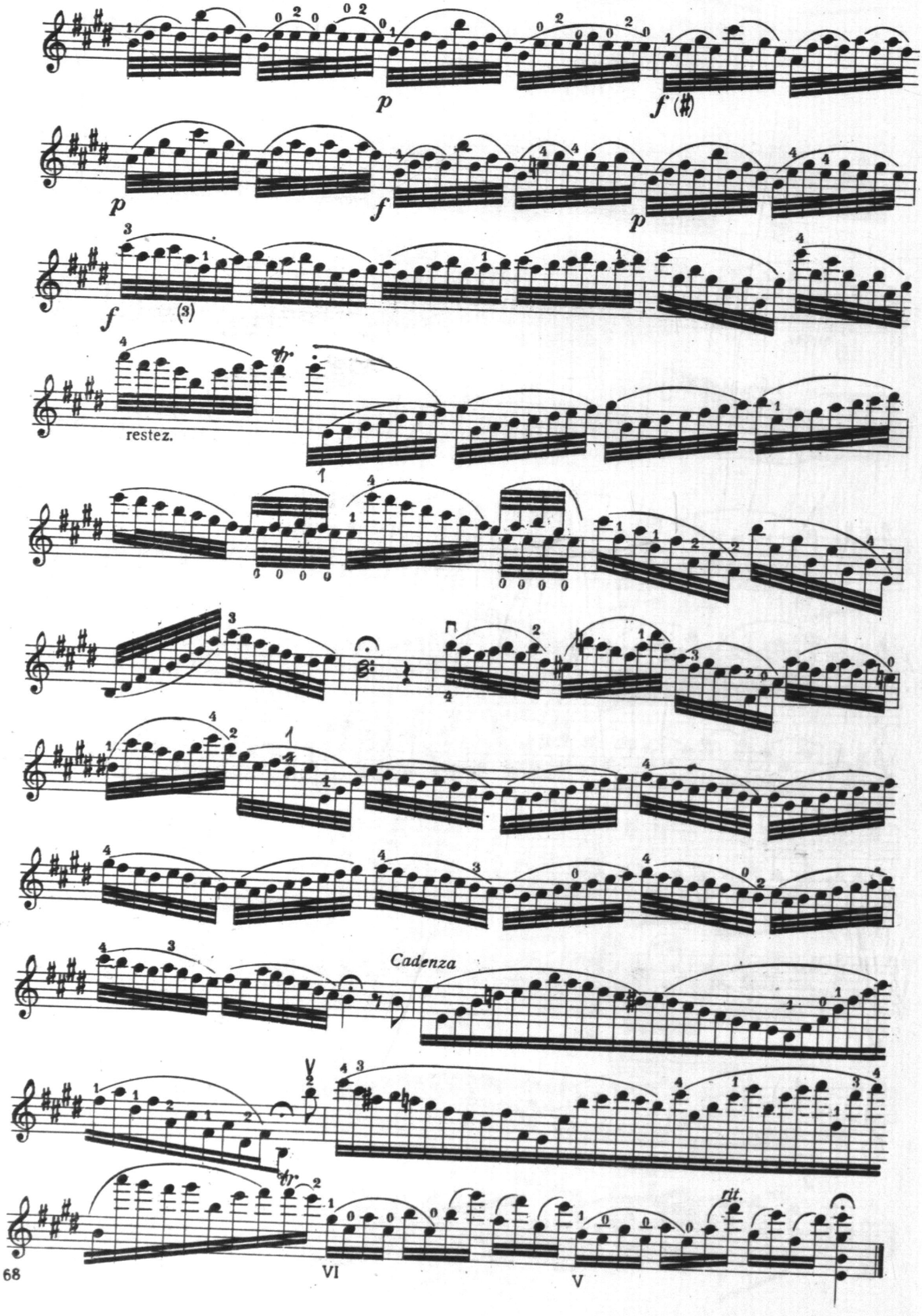

restez.

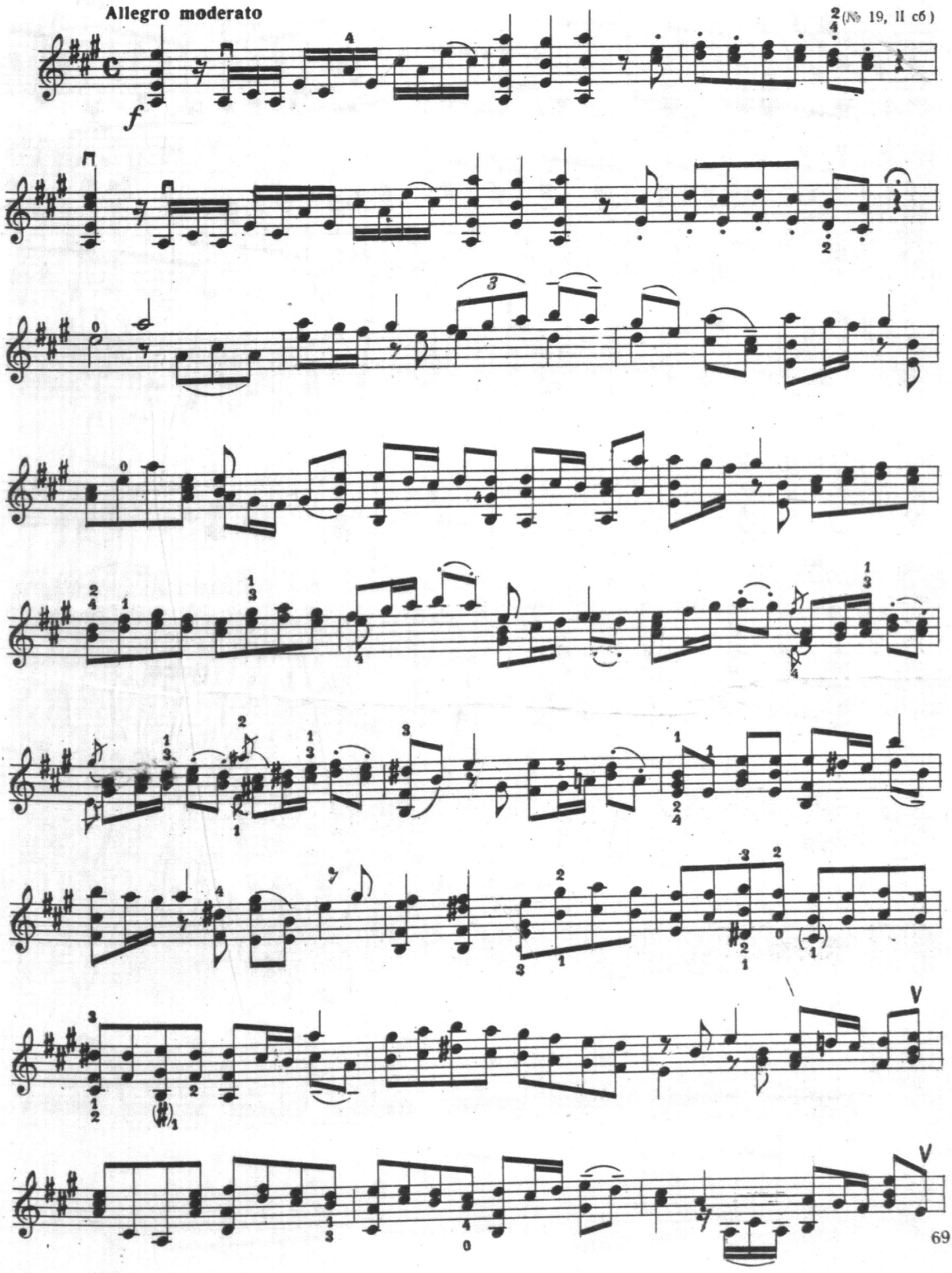

Allegretto
(№ 41, I сб.)

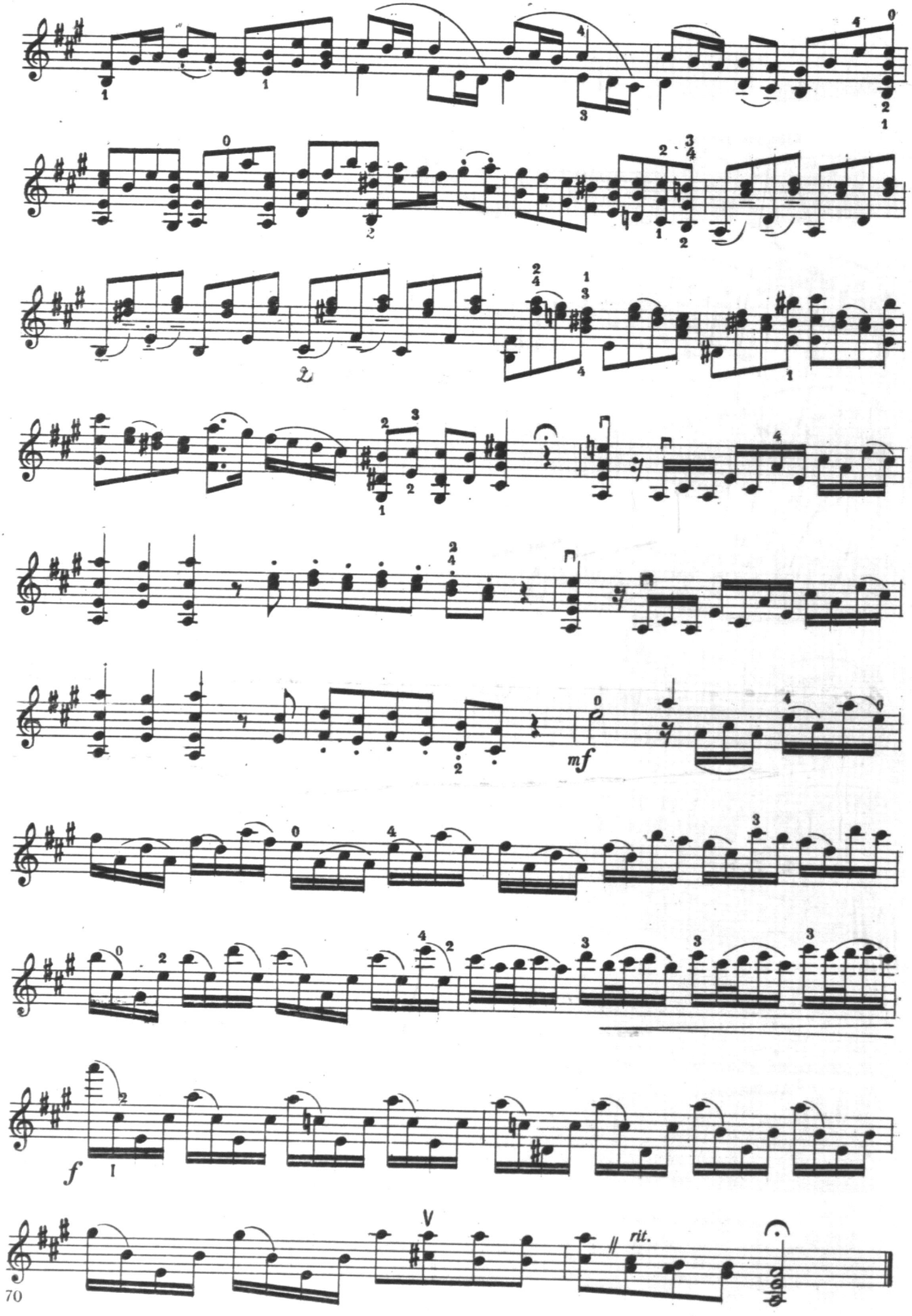

V
I
V
V
f
p
f
p
mf
rit.

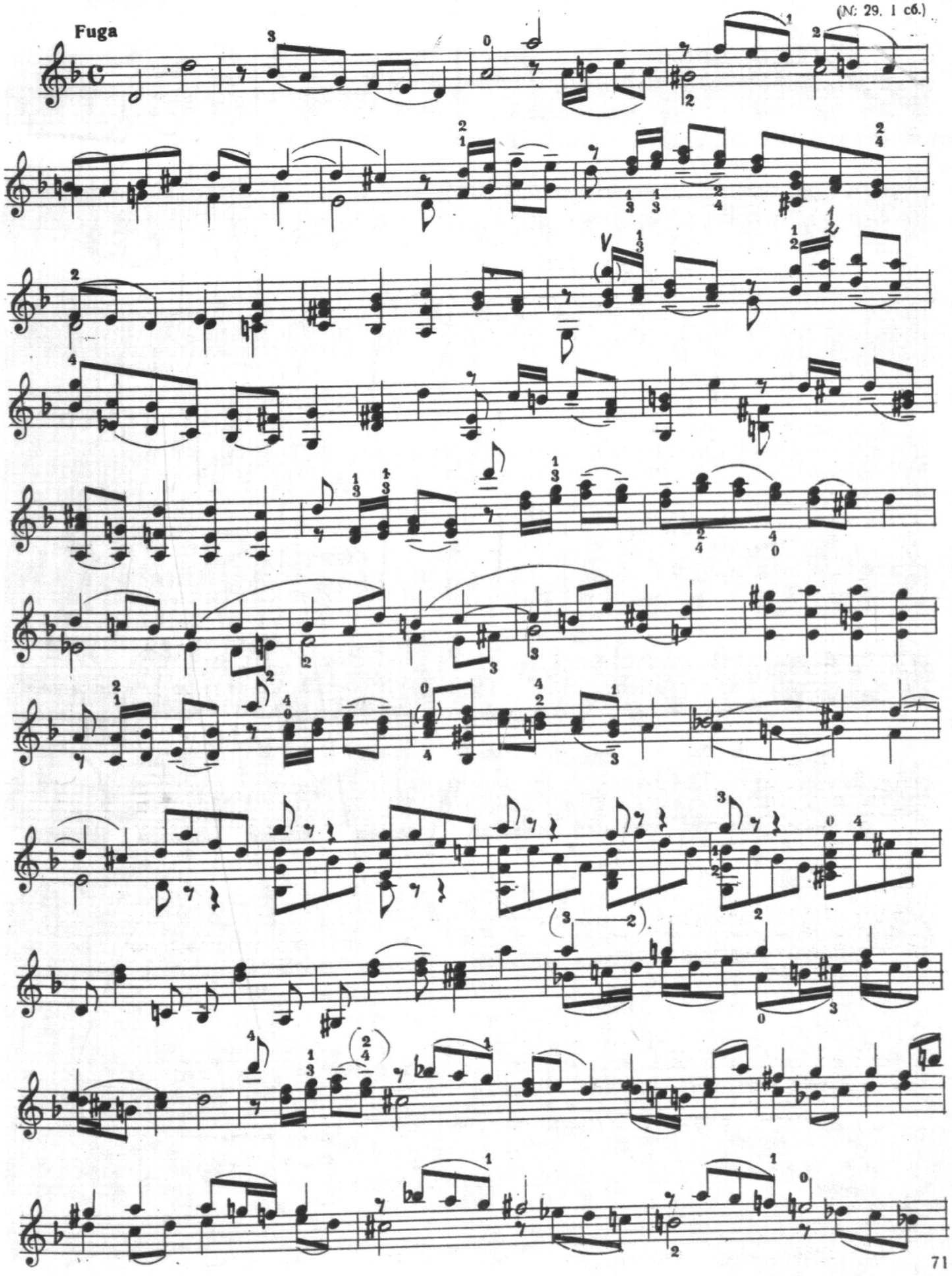
(№ 33, I сб.)

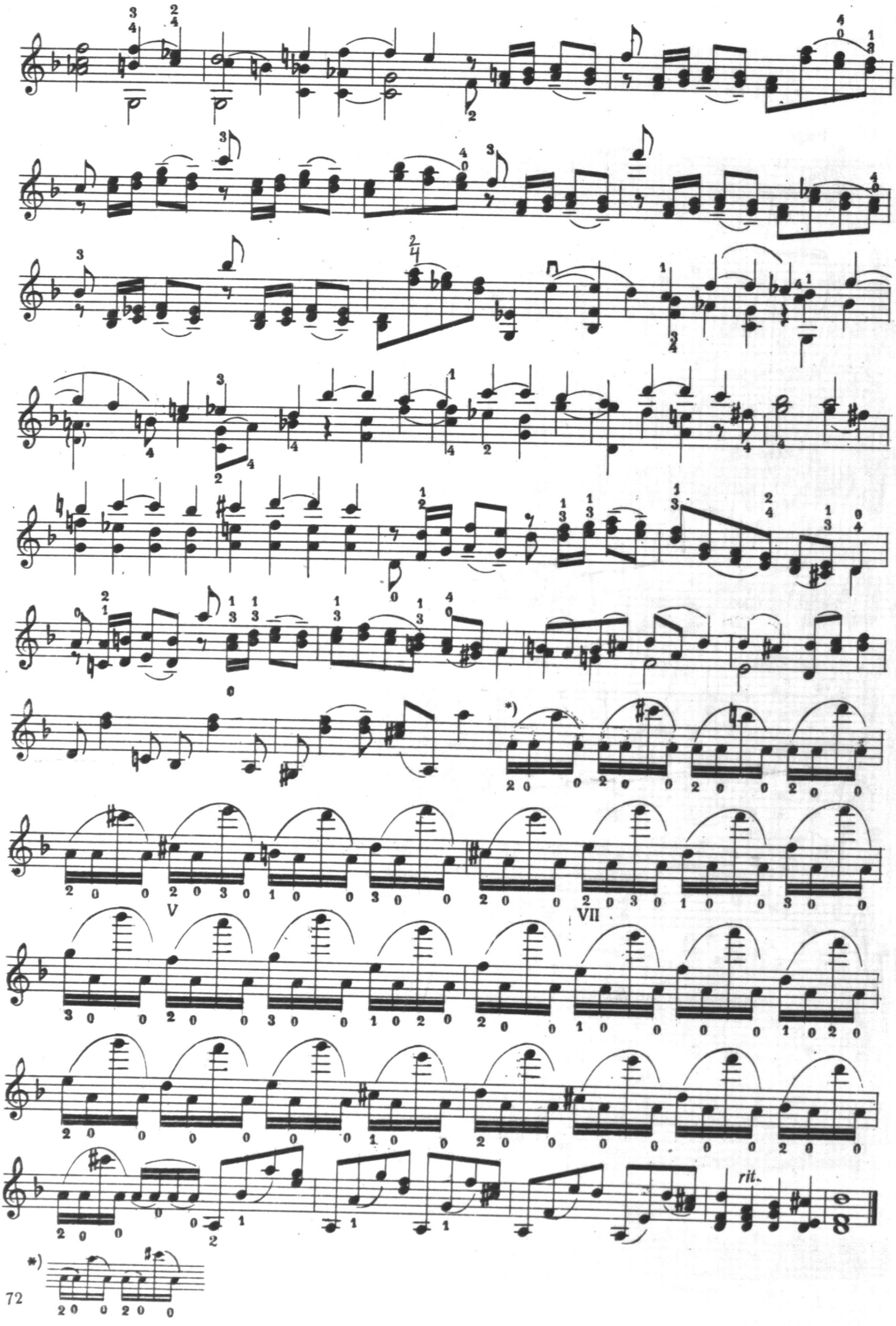

Moderato
mf
restez.
f
restez.
A
mp
restez.
a tempo
rit.
mf
restez.
f

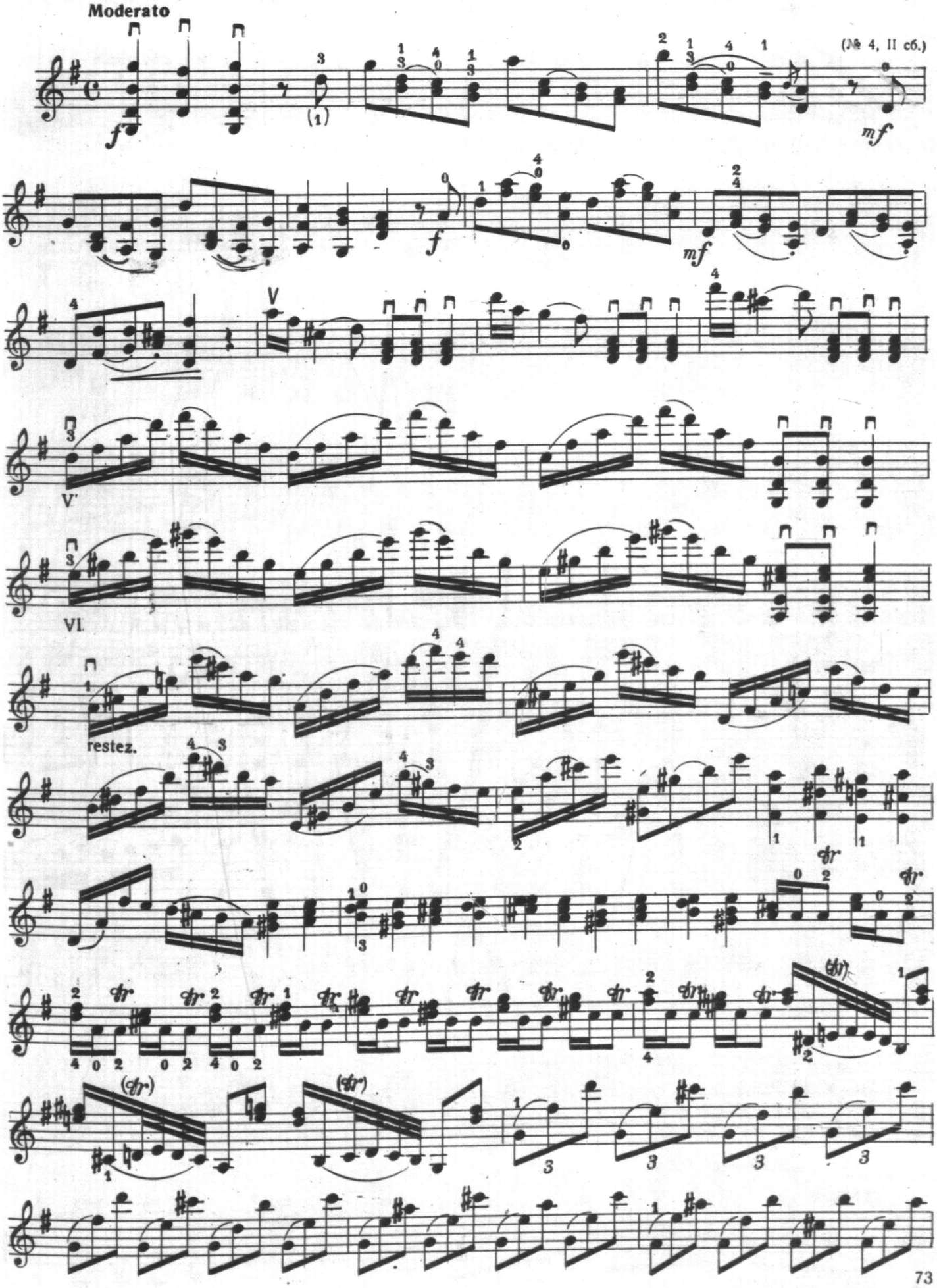

p
f (♯)
p
f
p
f
(3)
restez.
Cadenza
rit.

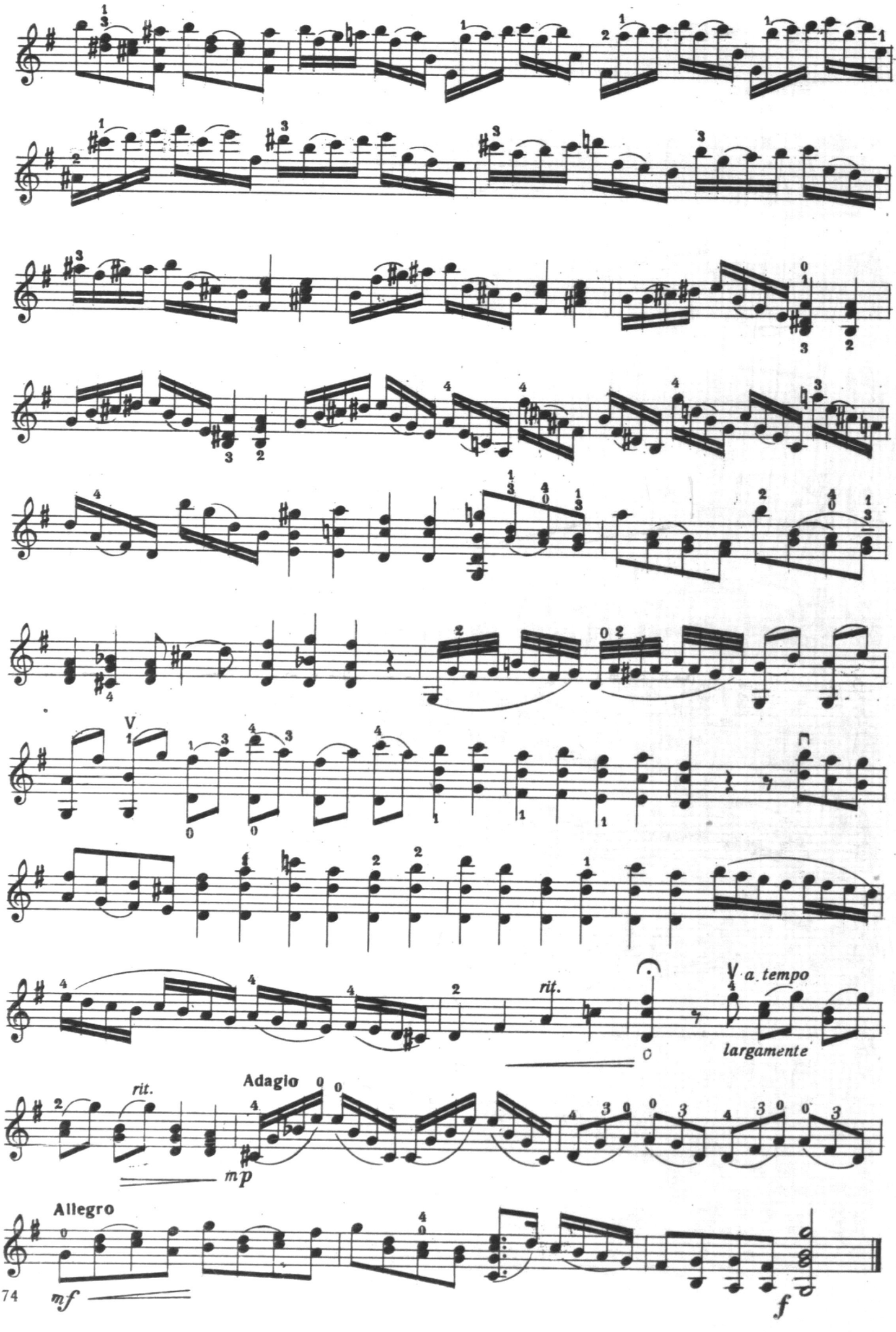

Allegro moderato
(№ 19, II сб)
f

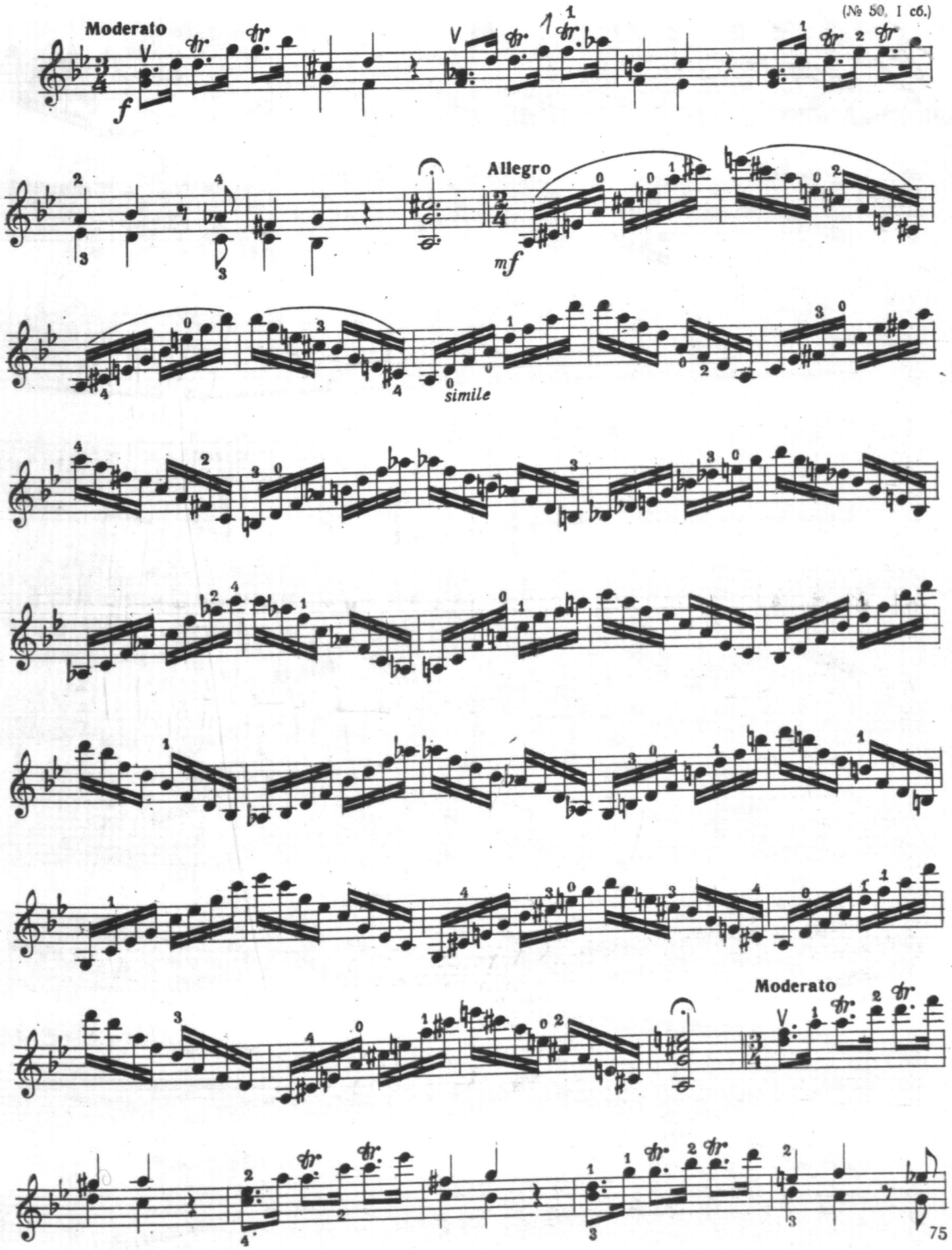

mf
f
V
rit.

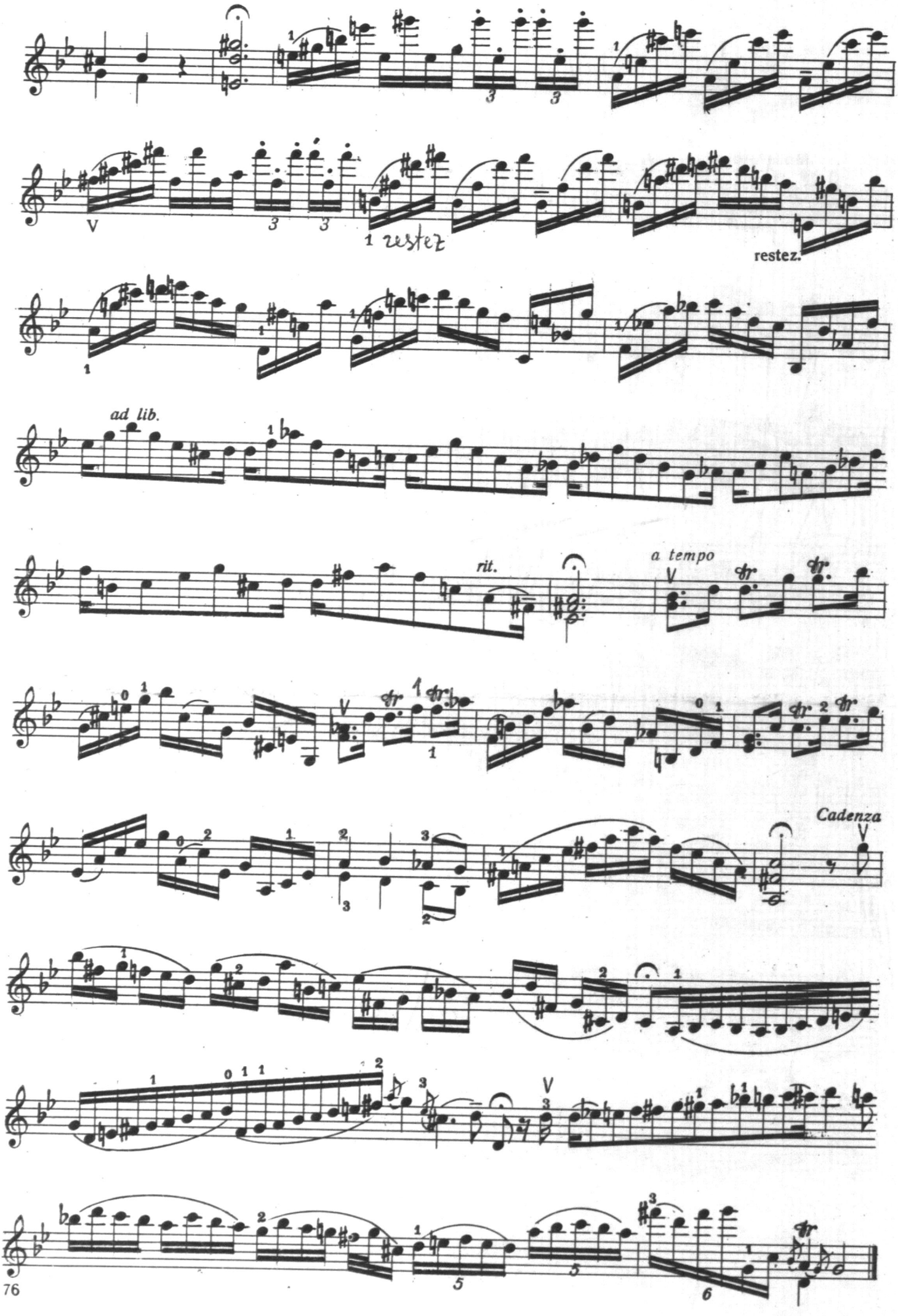

Fuga
(N: 29. I сб.)

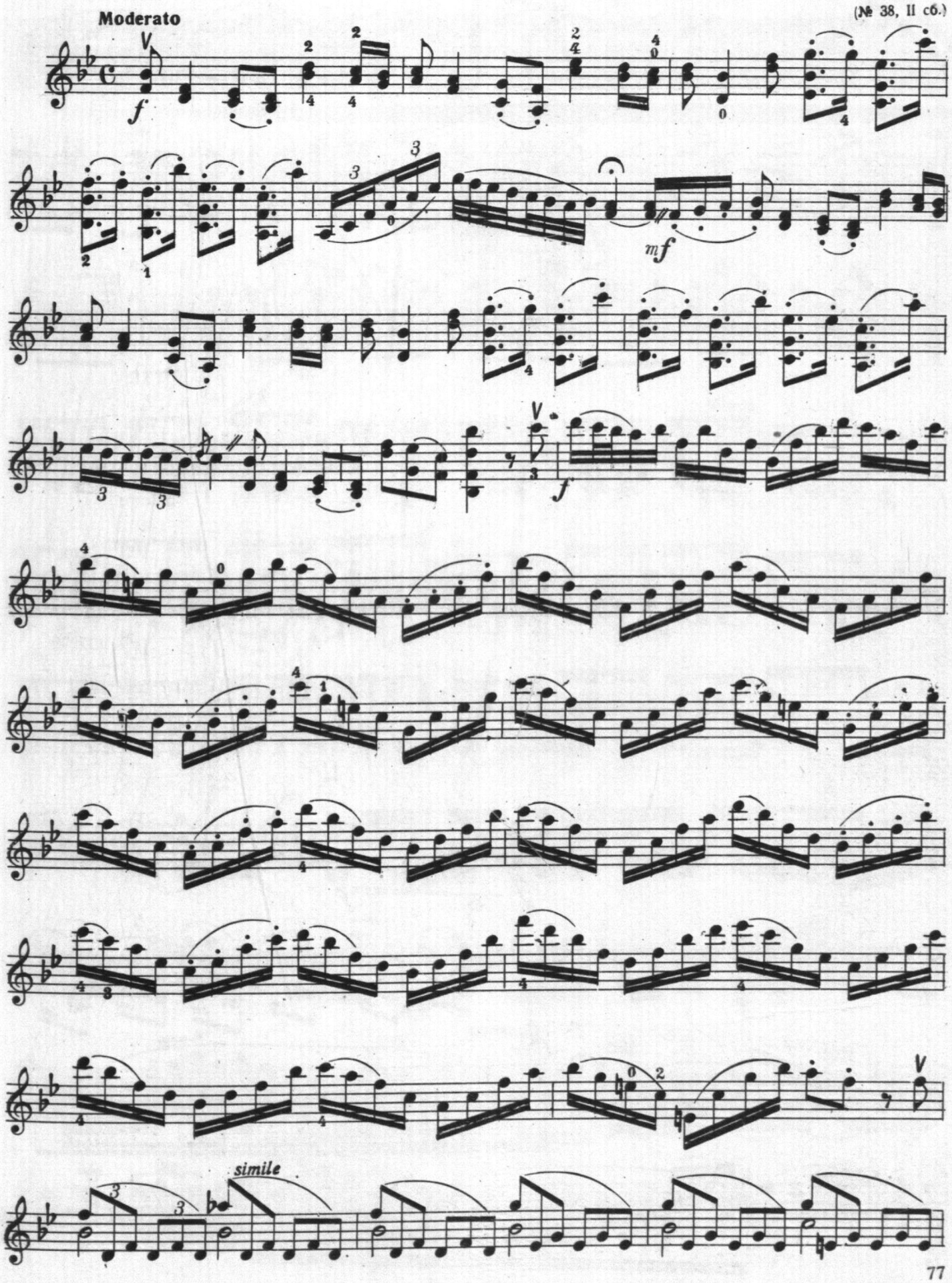

V
VII
rit.

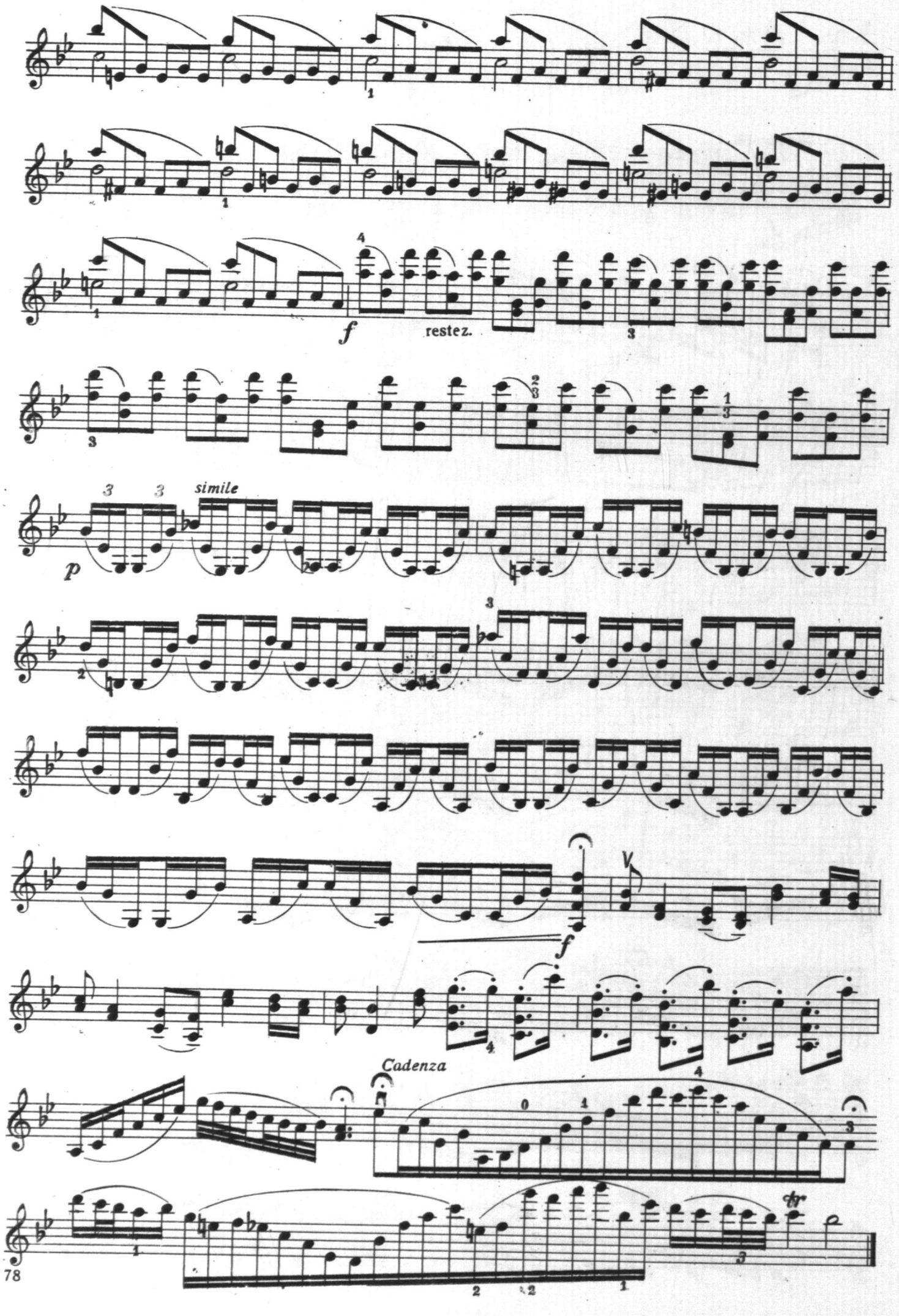

Moderato
(№ 4, II сб.)
restez.


rit.
a tempo
largamente
rit.
Adagio
mp
Allegro
mf
f

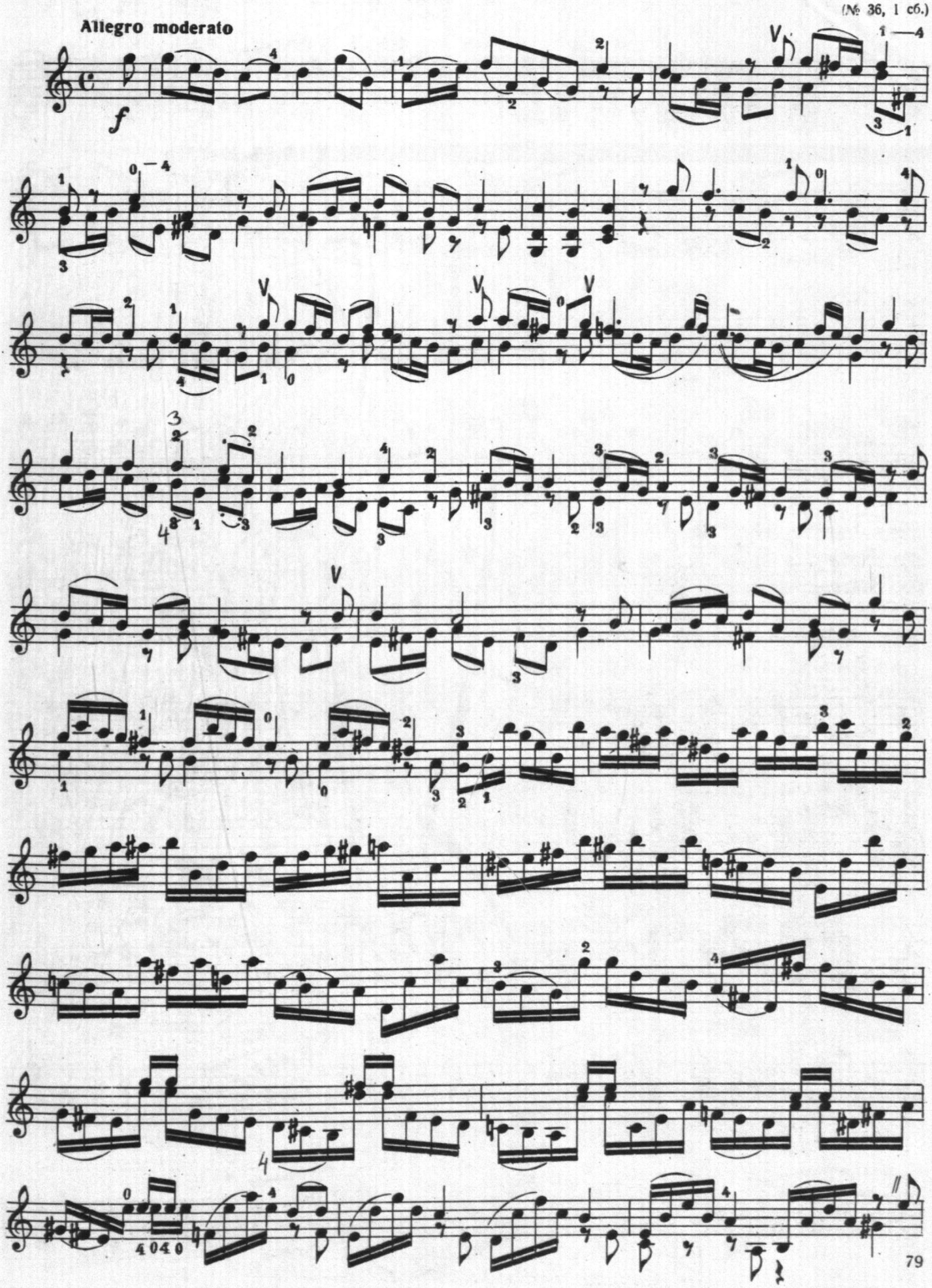

(№ 50, I сб.)
Moderato
Allegro
simile
Moderato

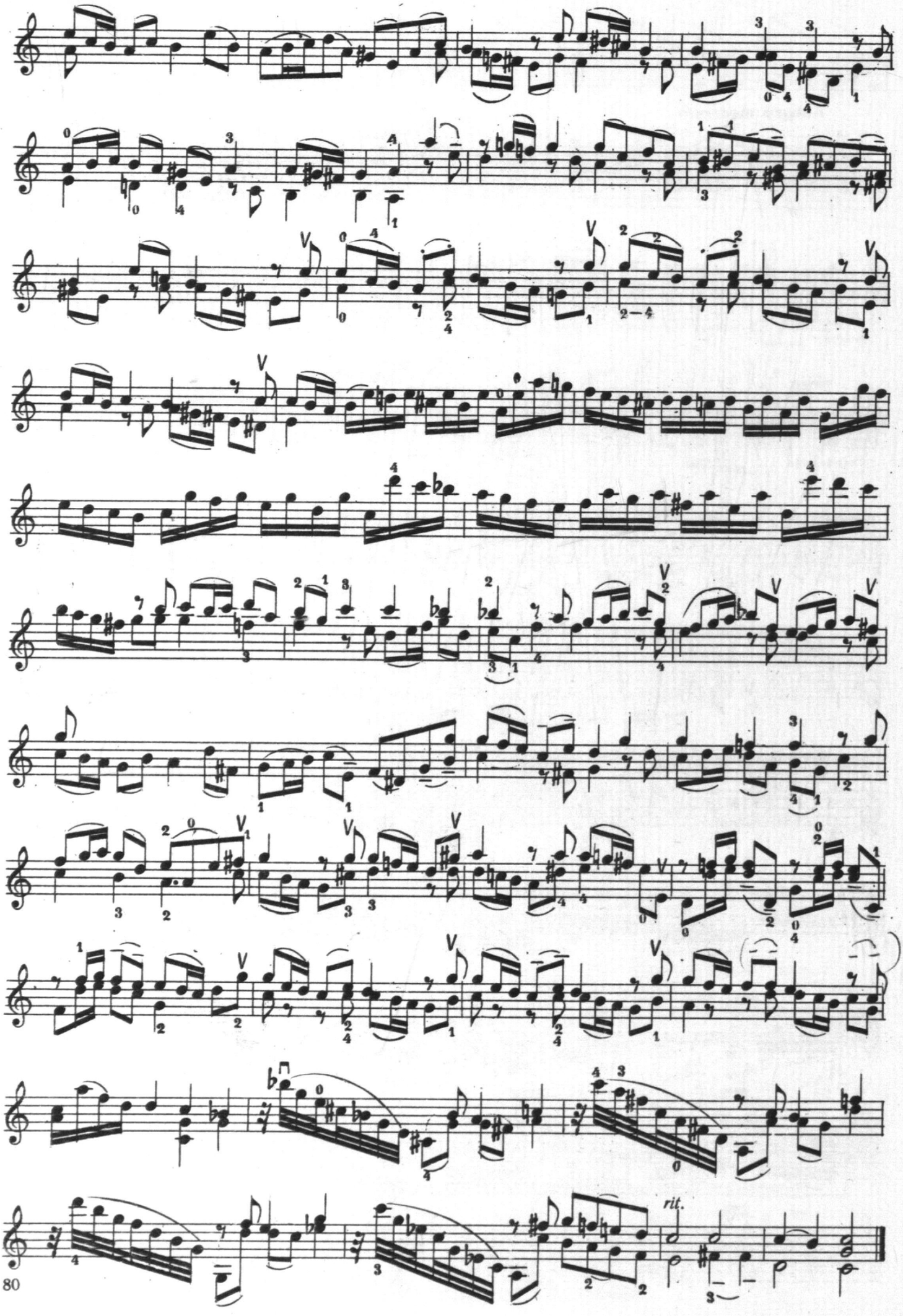

restez
restez.
ad lib.
rit.
a tempo
Cadenza

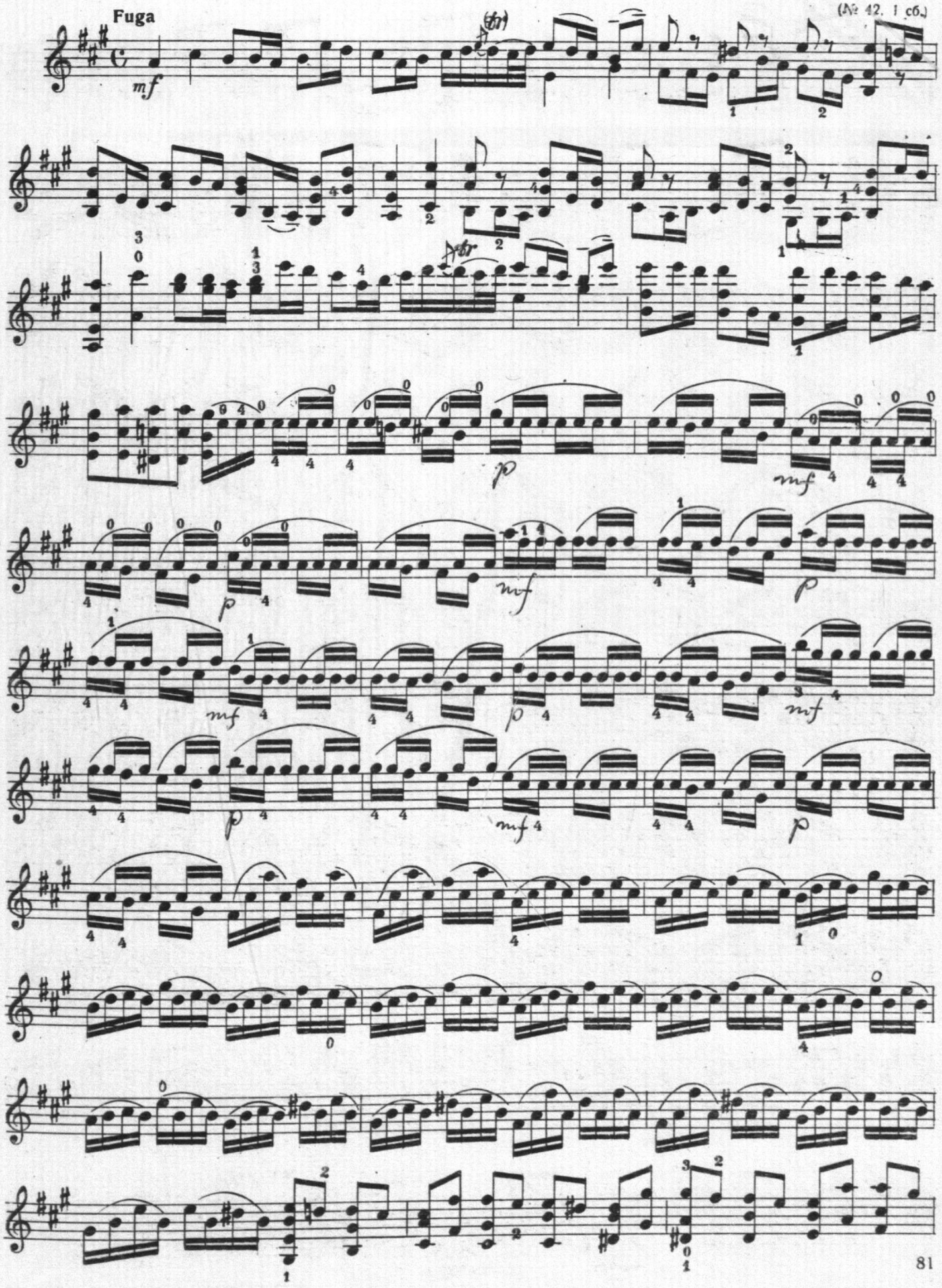

Moderato
(№ 38, II сб.)
simile

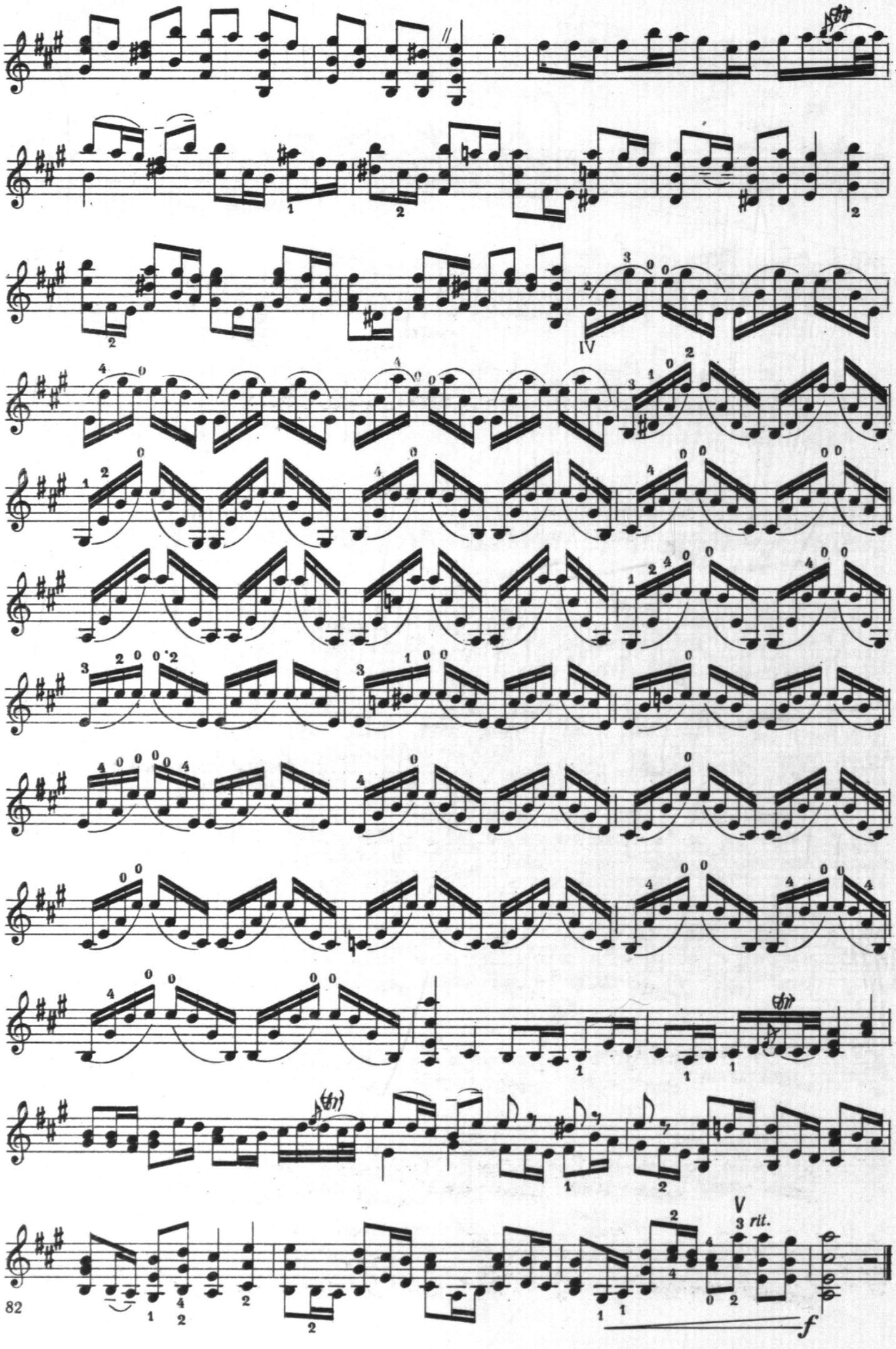

f
restez.
simile
p
f
V
Cadenza
tr

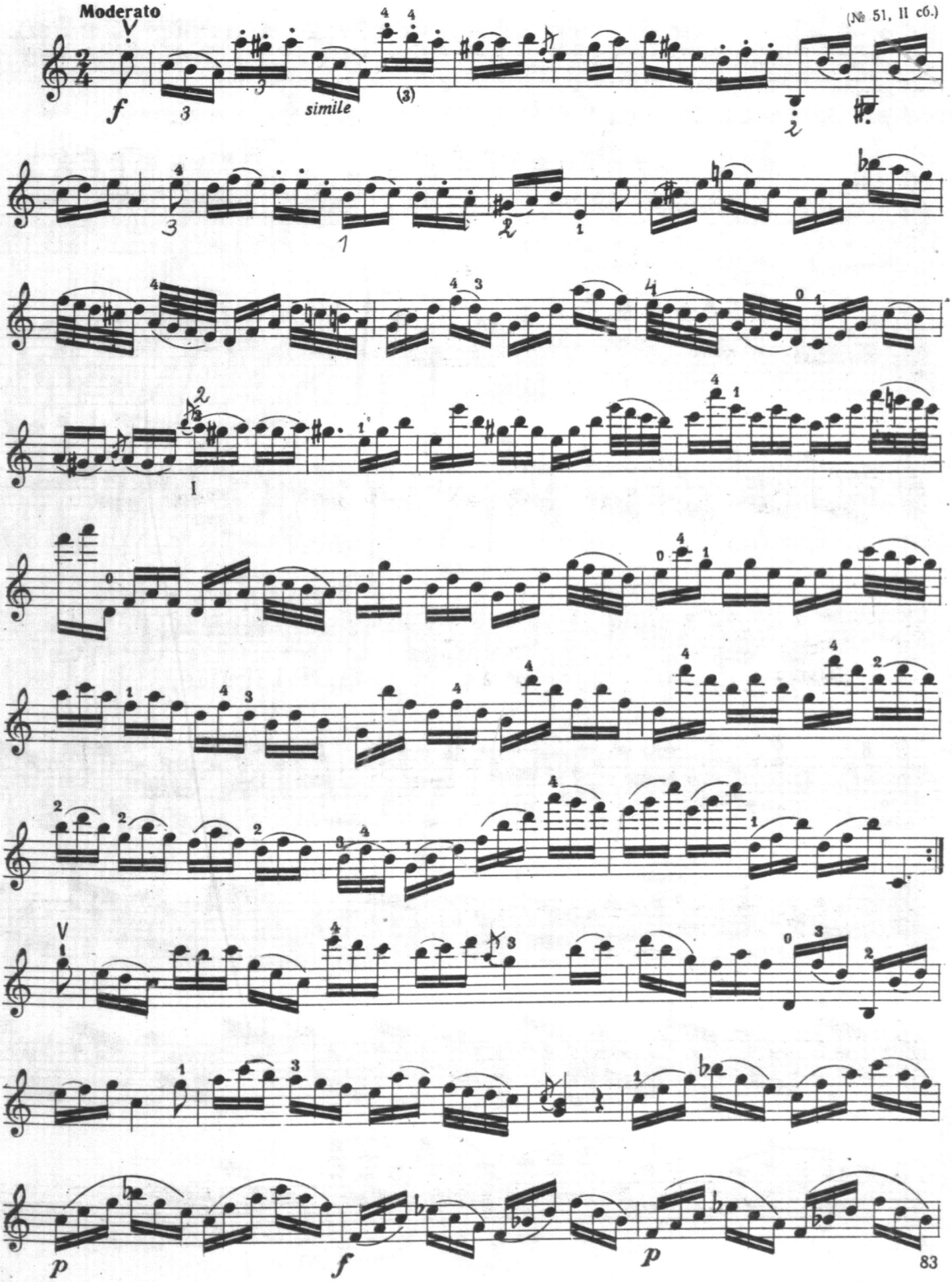
(№ 36, 1 сб.)

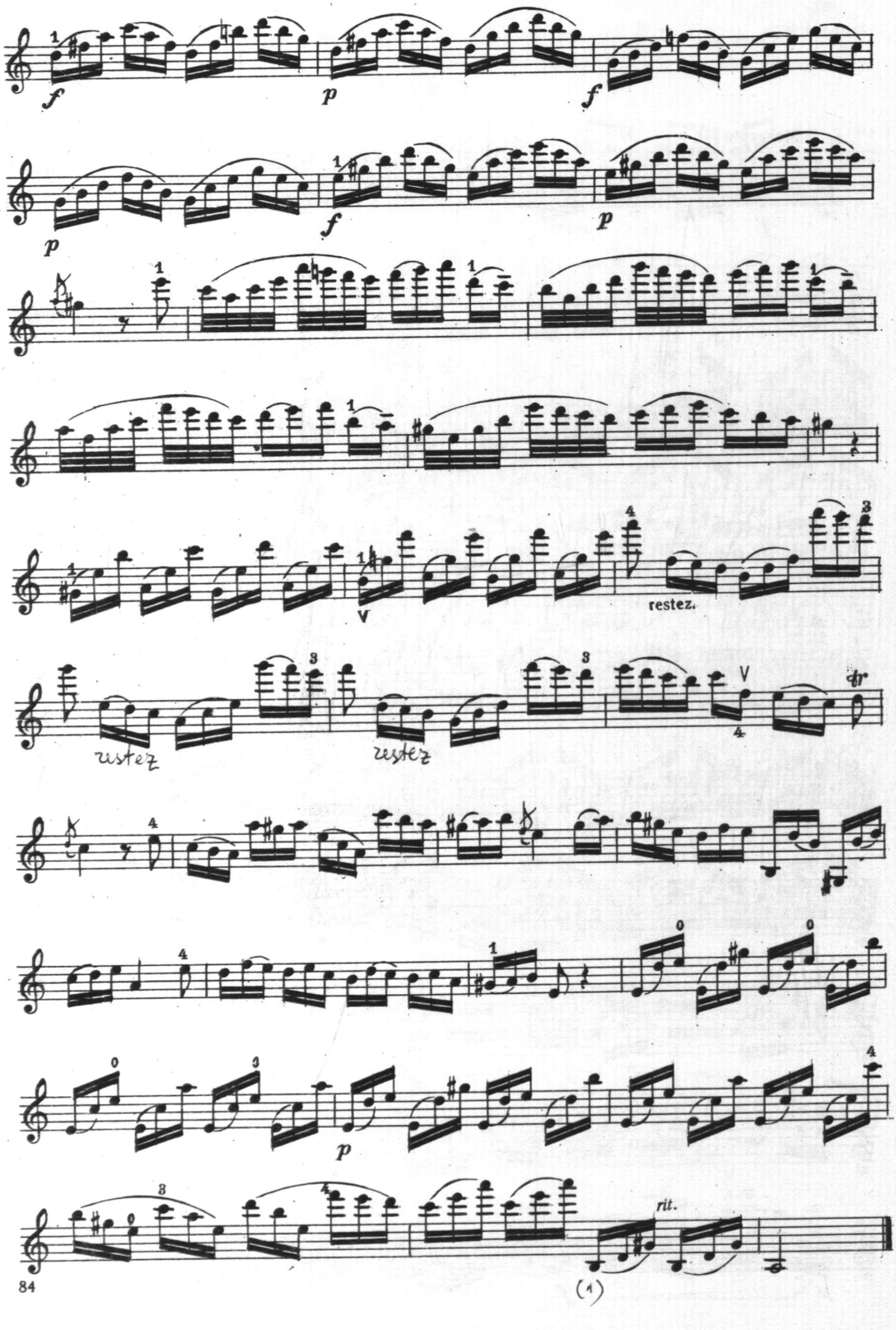



rit.


Fuga
(№ 42. 1 сб.)
mf
tr
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p


IV
V
3 rit.
f

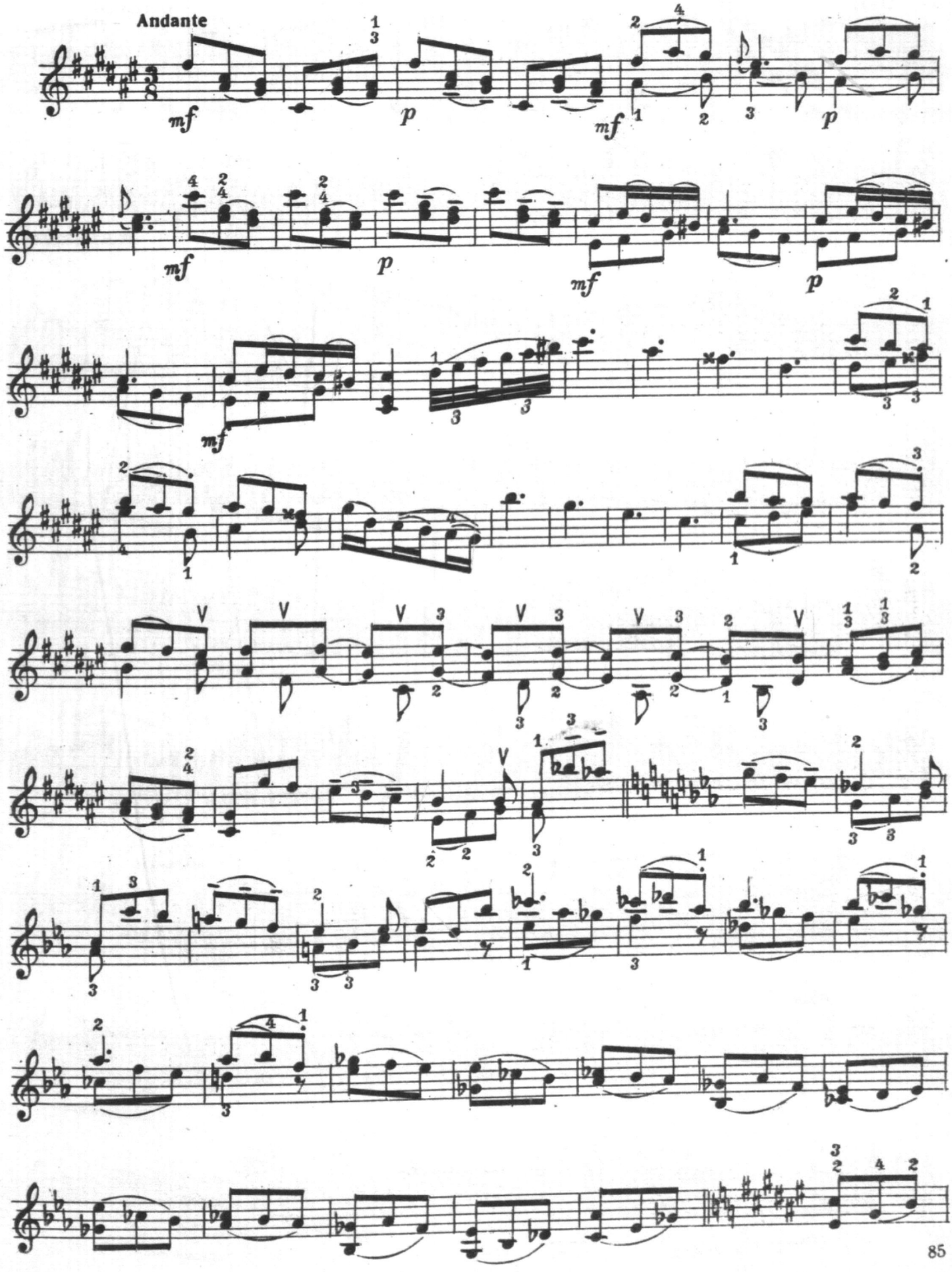

Moderato
(№ 51, II сб.)
simile
83

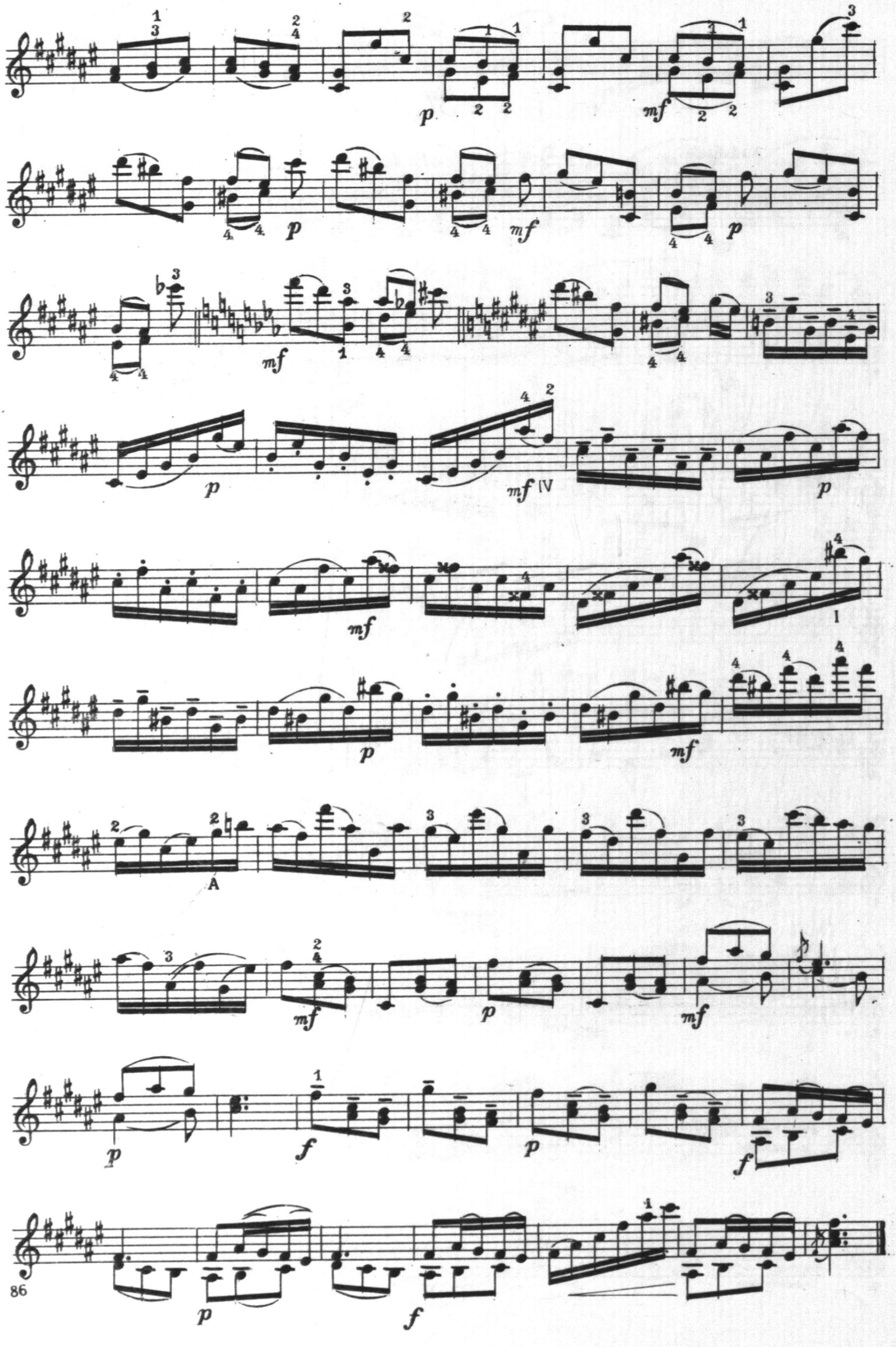


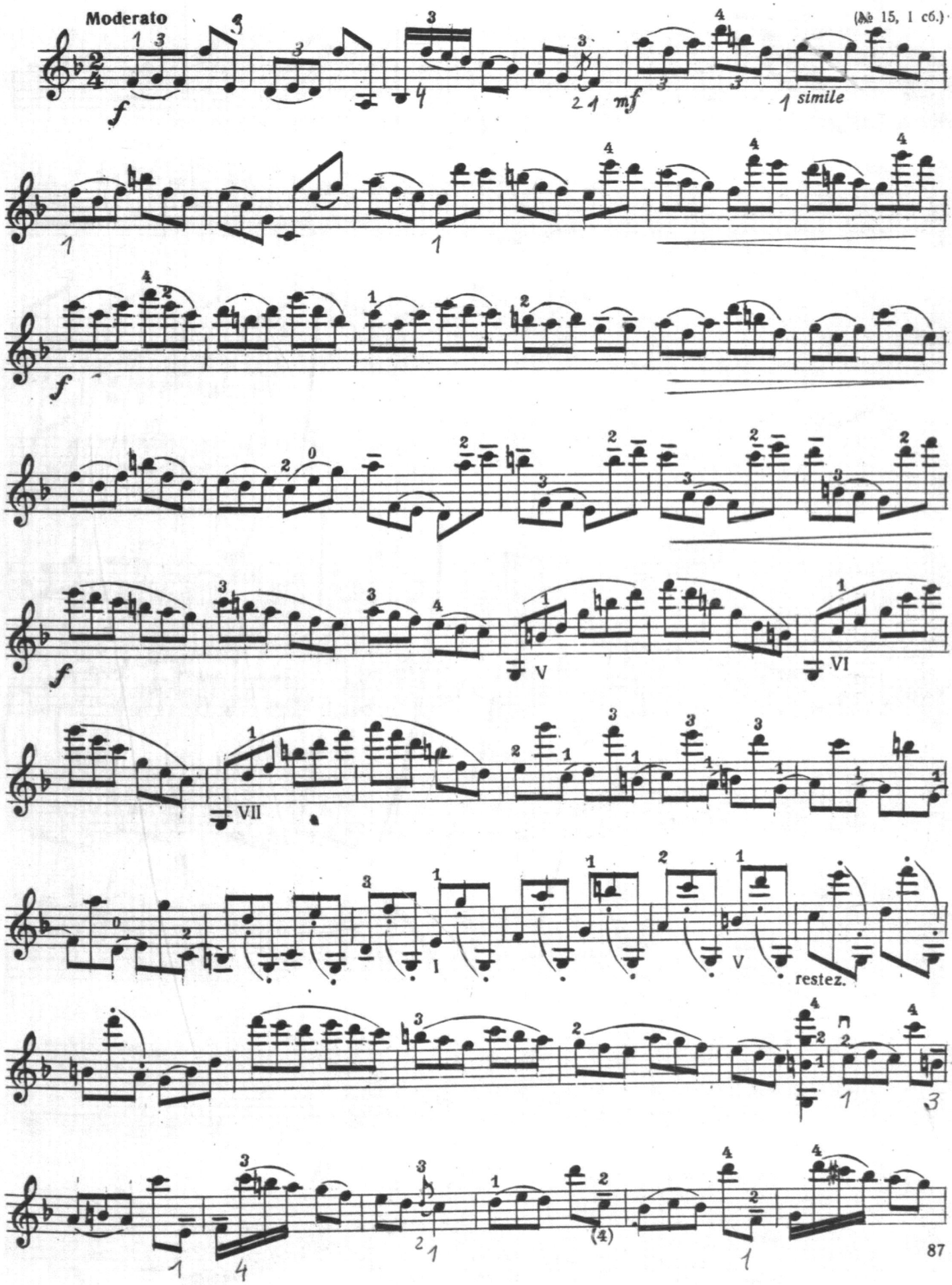
(1)

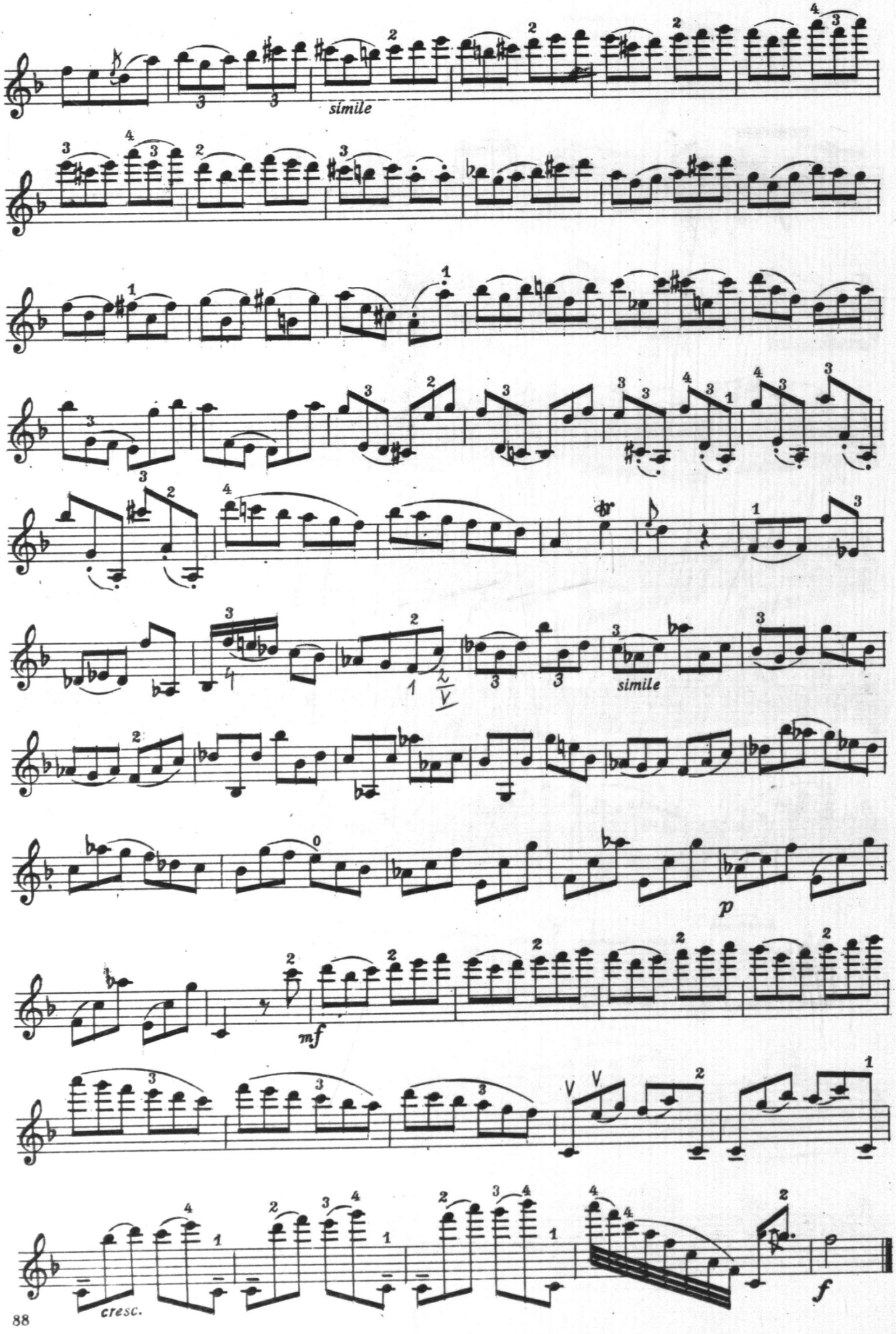
37

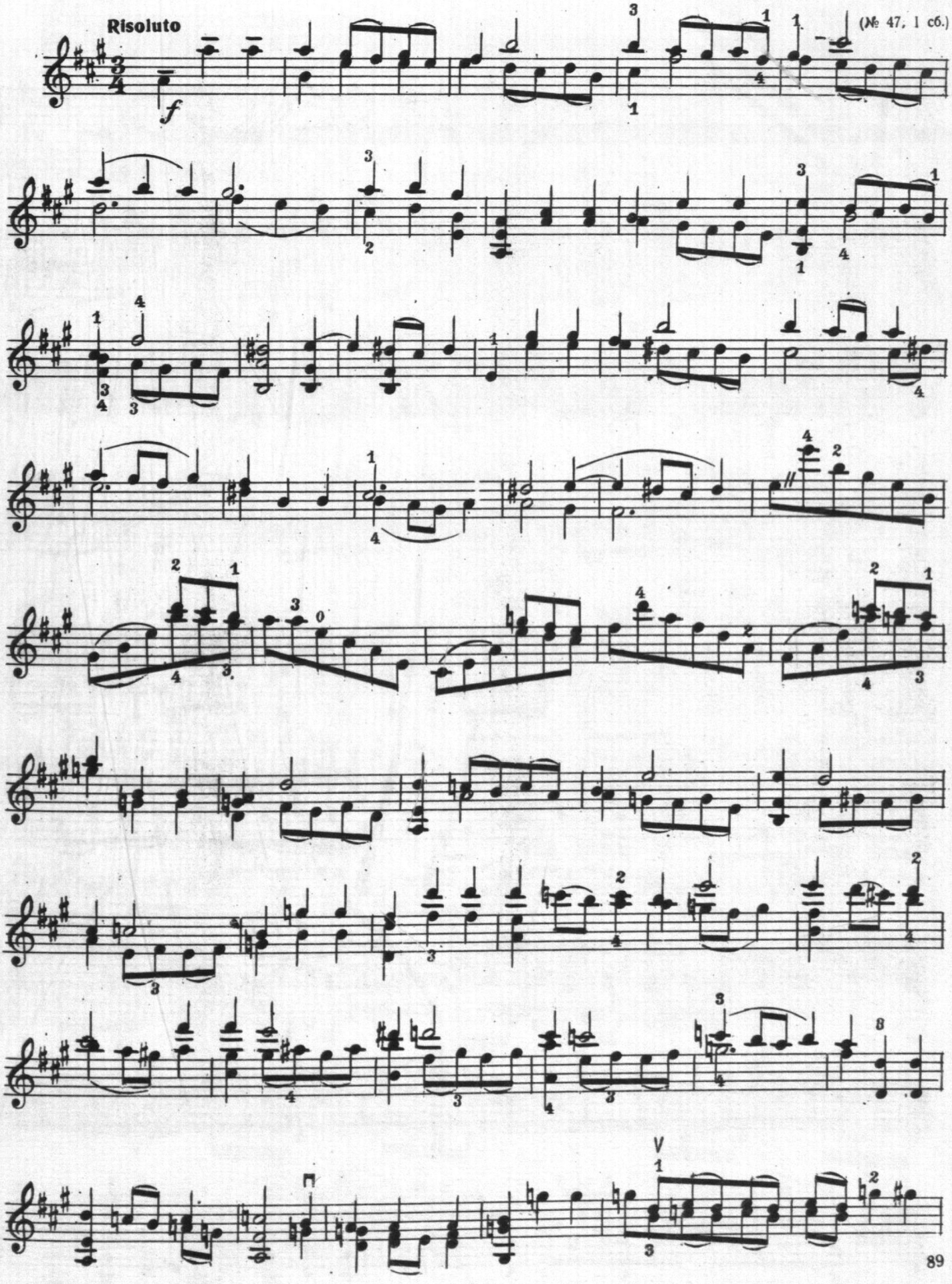
(№ 40, I сб.)

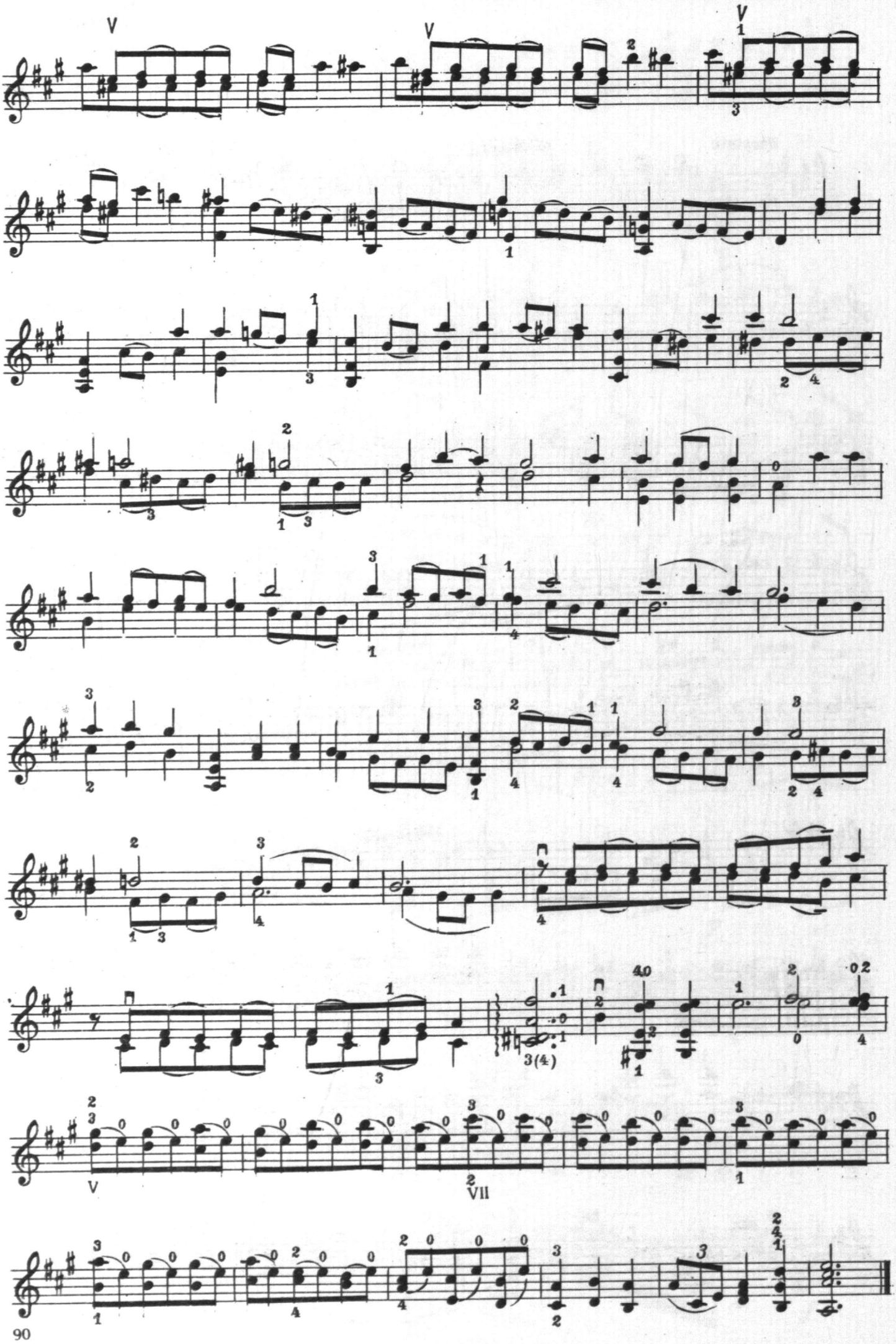


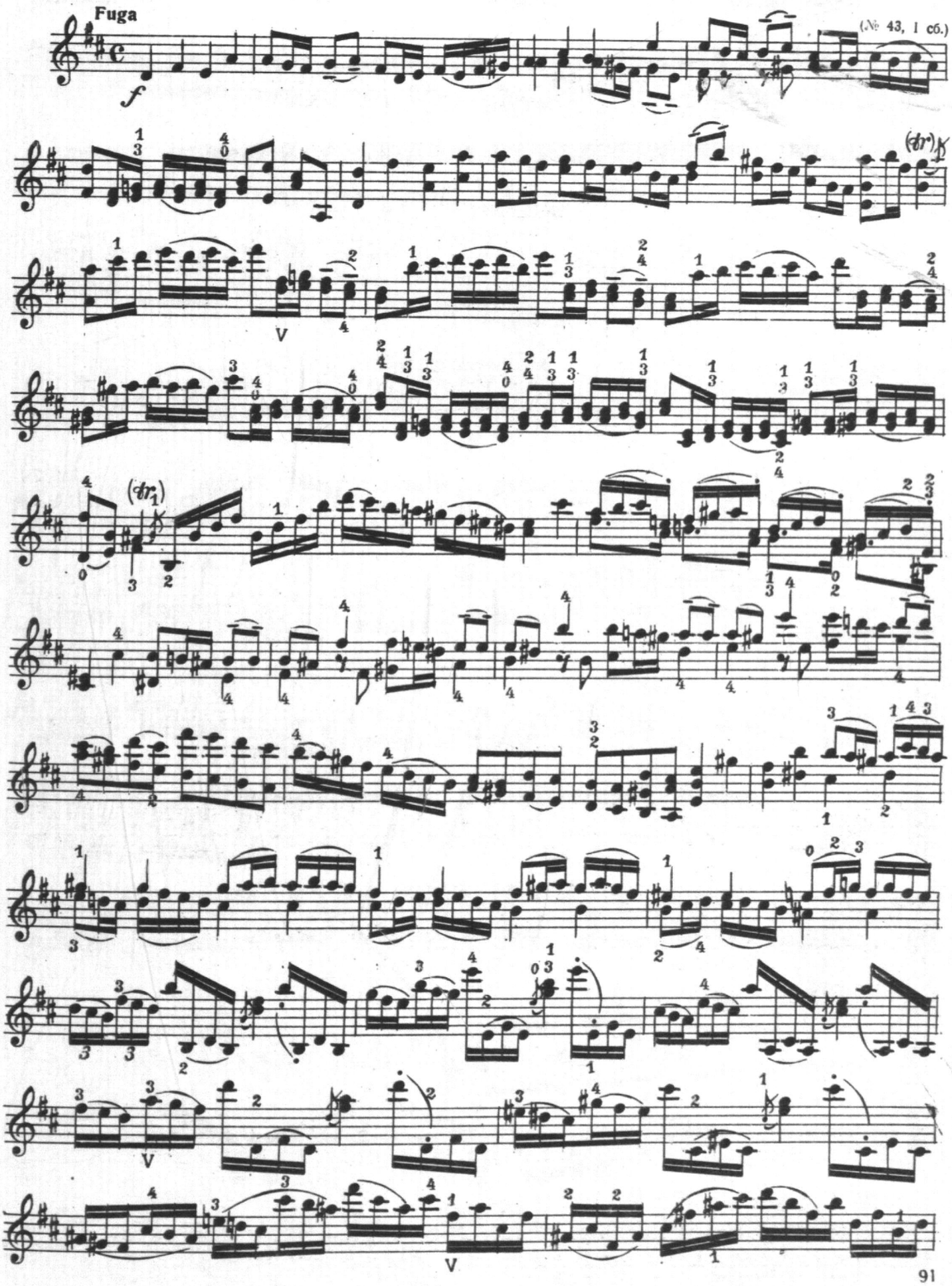

p
mf
p
mf
p
mf
p
mf IV
p
mf
I
p
mf
A
mf
p
mf
p
f
p
f
p
f

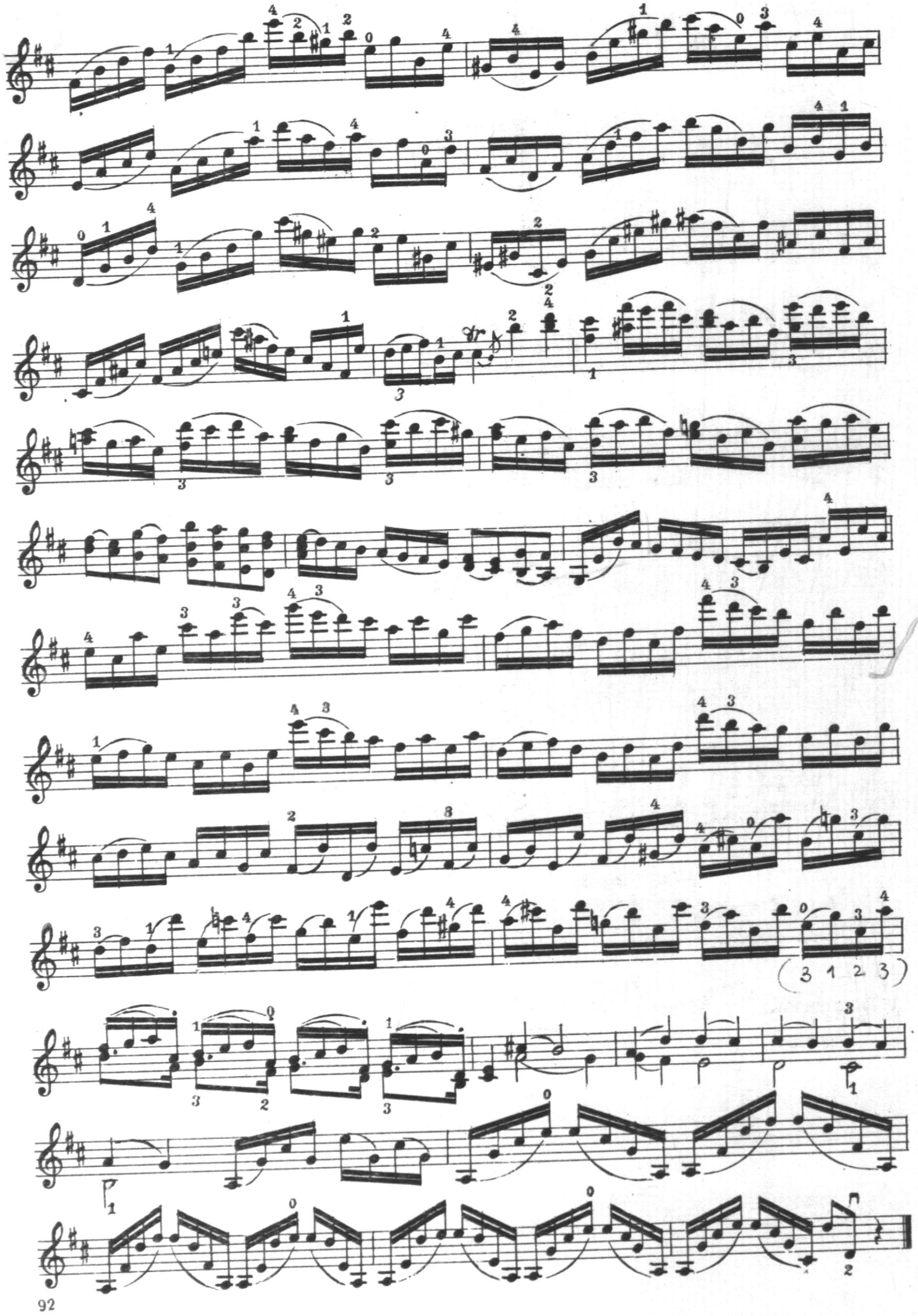

Moderato
(№ 15, 1 сб.)
simile
restez.
87


simile
simile
p
mf
cresc.
f


Risoluto
f
(№ 47, 1 сб.)


V
V
V
3(4)
V
VII


Fuga
(№ 43, I сб.)


(3 1 2 3)