

Одннадцать^а НОВЫХ багателей

Редакция Г. Бюлова

Соч. 119

Allegretto, $\text{d} = 76$

1 *sempre leggiermente staccato*

c) *con anima*

ten. 5 4 3 4 ten. 5 4 3 1.

а) По словам Шиндлера, эта тетрадь «Багателей», также как и следующая — соч. 126 — была написана в период создания «Торжественной мессы», то есть в конце 1822 года. Этому утверждению мы, однако, не можем верить безоговорочно: нам кажется, что эти наброски созданы в разное время, даже если большинство из них, в общем, и принадлежит к так называемому «последнему периоду» (что явствует из особых стилевых черт). Первая пьеса обнаруживает поразительное фамильное сходство со скерцо из последней скрипичной сонаты оп. 96 (сочинена в 1812 году, опубликована в 1817 году), что невольно склоняешься к тому, чтобы отнести ее к возникновению к этому времени. Вторая пьеса (C-dur), наоборот, могла бы быть написана в восемнадцатом столетии: ее мотив буквально заимствован из заключительных тактов коды Апанде Трио с-moll оп. 1 № 3 (сочинено в 1795 году). Вот на чем основывается наше расхождение с Шиндлером. Говоря же о ценности этих «Безделушек», прежде всего нужно разить тем, кто осмеливается упомянуть здесь о «спящем Гомере»: пьесы искрятся фантазией, изобилуют очаровательными тонкостями. Правда, для поэта фортепиано, Бетховена,

они не обладают той эстетической значимостью, какую имеют, например, для Шопена Прелюдии оп. 28 — те же Багатели. Но Багатели Бетховена неоценимы в инструктивном отношении. Пианистам, претендующим на более глубокое исполнение крупных произведений последнего периода, мы рекомендуем основательное изучение этих пьес. Понимание многих особенностей письма, которые в крупных масштабах кажутся загадочными, будет успешно подготовлено основательностью изучения и наблюдения, более доступной в мелких формах.

б) Добавленный редактором «принудительный» акцент на первой ноте темы должен, по возможности, предохранить нас, неритмичных немцев, от врожденной ошибки — оставлять без внимания затаkt и этим «смазывать» наиболее характерный момент фразы.

с) Группpetto расшифровывается как двойная триоль:



The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (top) starts with dynamic *f*, followed by *dim.*, then *f* again with *dim.*. Fingerings like 3, 2, 3, 2 are shown above the notes. Staff 2 (second from top) starts with *dim.*, then *p*, followed by a dynamic section with *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*. Fingerings 1, 2, 3, 4 are indicated. Staff 3 (third from top) starts with *f*, followed by *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*. Fingerings 2, 1, 2, 3, 4, 5, 3 are shown. Dynamics include *poco slentando* and *a tempo*. Staff 4 (fourth from top) shows a series of eighth-note chords. Staff 5 (bottom) shows a series of sixteenth-note chords. Various dynamics like *mf*, *cresc.*, *dim.*, *p*, and *ten.* are used throughout the score.

а) Так как в оригинале почти нет обозначений нюансов, а композитор наверняка не предполагал бесценевого, неяркого исполнения, то редактор позволил себе в соответствии со

своими собственными представлениями сделать необходимые добавления, которым он — как об этом уже неоднократно говорилось — не приписывает объективной непогрешимости.

The sheet music consists of six staves of musical notation for two hands. The top two staves are for the right hand, and the bottom four staves are for the left hand. The music includes various dynamics such as *fp*, *cresc.*, *f*, *p*, *calando*, *sempre dim.*, *pp*, and *ppp*. Fingerings are indicated above the notes, such as 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The tempo is marked as *Andante con moto* at 120 BPM. The music is divided into sections labeled 'a)' and 'b)'.

a) Верхний голос нужно играть певуче, и поэтому верхние восьмые могут передерживаться и исполняться даже как четверти:



b) Весьма обоснованное правило — избегать употребления большого пальца при перекрещивании рук — здесь требует исключения, поскольку исполнение соответствующих фигур средними пальцами может привести к ритмической неуверенности.

The musical score consists of six staves of piano music. The first staff starts with dynamic *f*, followed by *mf*, *dimin. e ritard.*, and *a tempo*. The second staff begins with *pp* and includes a figure labeled 'a)'. The third staff features *cresc.* and *dimin. 1/4*. The fourth staff contains a dynamic *f*. The fifth staff starts with *pp* and ends with *pp semplice*. The sixth staff concludes with a final set of dynamics and markings.

а) Чтобы внести разнообразие в исполнение,— в чем, правда, при малой величине пьесы нет прямой необходимости—можно, начиная отсюда, эту фигуру по аналогии с таким же мотивом из оп. 1, № 3 (см. примечание к стр. 30), фразировать следующим образом:



10245

à l'Allemande ^{a)}

Da capo fin al segno e poi la Coda.

а) Некоторые комментаторы Бетховена, например г-н Ленц, рассматривают эту пьесу вследствие надписи «à l'Allemande» — как предшественницу знаменитого Intermezzo alla tedesca из Большого квартета B-dur op. 130 [тоба эти указания — французское и итальянское — обозначают одно и то же: «в немецком духе», они часто применяются по отношению к пьесам в характере лендлера — H. K.]. С этим мнением нельзя согласиться, тем более, что наброски этой Багатели относятся к 1804 году. Впрочем, названная часть квартета требует несколько более медленного темпа, движения так называемого лендлера (Schleifer), в то время как движение рассматриваемой пьесы — явно такое же «Presto alla tedesca», какое мы находим в первой части сонатины G-dur op. 79.

Выражение «Alla Tedesca» относится к вальсообразному ритму и допускает варирование темпа.

б) Добавленная нами лига, объединяющая две первые ноты тематической фигуры, совсем не означает, что остальные ноты должны исполняться стаккато. Затактовая восмая, которую нужно исполнять коротко и очень отчетливо, требует связывания идущих за ней первых шестнадцатых, следующие же шестнадцатые могут быть исполнены non legato, поскольку это допускается быстрым движением и индивидуальной пальцевой беглостью.

с) При повторении этой, а также следующих частей редактор рекомендует играть piano, вместо forte, — весьма, если хотите, банальное, но здесь вполне уместное изменение.

Coda

p. a)

cresc.

3 2 1

5 3 2

marcato

e più f

ff

Andante cantabile $\text{♩} = 96$

b)

dolce

espr.

legato

p

cresc.

mf

dimin.

fr.

а) Исполнитель должен стремиться к осмысленной передаче этих построений. В первом из них четыре такта, затем следуют два построения по два такта, каданс «стреттообразный».

б) Эта Багатель принадлежит к немногим, которые должны исполняться строго по метроному, при этом, конечно, очень нежно и легко. Эта пьеса — идеальный пример музыкального «Листка из альбома».

grazioso

1 4 3 2 3 2 3

simile

cresc.

sfp

sfp

sfp

dimin.

p semplice

Risoluto J₌ so

A musical score for piano, page 5, featuring two staves. The top staff is in G major (indicated by a C-clef) and the bottom staff is in F major (indicated by a B-flat-clef). The key signature changes to D major (two sharps) at measure 10. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measure 2 begins with a grace note followed by eighth-note pairs. Measure 3 shows a melodic line with slurs and grace notes. Measures 4-5 continue the melodic line with eighth-note pairs. Measures 6-7 show a return to a more sustained harmonic pattern. Measures 8-9 continue the melodic line. Measure 10 concludes with a final melodic flourish.

а) Основным условием верного исполнения этой пьесы является точное соблюдение старого, к сожалению, часто забываемого правила, которое гласит, что все украшения (форшлаги, пральтиллыры, шлейфера и т. д.) должны исполняться одновременно с другими голосами, приходящимися на эту же долю такта, и никогда не присоединяются к предшествующей ноте. В соответствии с этим нужно играть не так:

a

Кроме того, следует заметить, что точка после первой и четвертой восьмых такта вовсе не означает, что палец должен

оставаться на этой клавише в течение всей длительности — пунктированная восьмая в качестве сильной доли должна быть отмечена только акцентом, ее нужно отрывать почти так же остро, как если бы вместо точки была выставлена шестнадцатая пауза. Большинство старинных жиг, которым свойствен этот пунктирный ритм на $\frac{6}{8}$, требует подобного же исполнения. Впрочем, вспомним первую часть Седьмой симфонии. В сопровождении следует строго соблюдать трохеический ритм:

б) Эту трель следует рассматривать

10

просто как шнеллер:  Акцента требует только первая нота.

2. *tr.*

a) *ten.*

tr. *b.* *sf*

tr. *b.* *5* *4* *5* *4* *5* *4* *5* *4* *5*

tr. *c.* *più f* *ff* *meno f* *3* *più f*

ten. *sf* *sempre cresc. e stringendo* *sf* *ff* *tr.* *tr.*

Andante ♩ = 60

6 *espr.* *2* *3* *4* *5* *3* *4* *5* *4* *2* *3* *4* *5* *4* *3* *2* *1*

espr. *2* *3* *4* *5* *3* *4* *5* *4* *2* *3* *4* *5* *4* *3* *2* *1*

quasi Cadenza (non troppo presto)

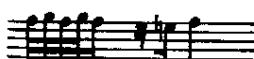
leggiermente

а) При исполнении этого шлейфера акцентируется не первая нота, а третья:



б) Следует точно выполнять аппликатуру левой руки.

в) Если позволяет подвижность исполнителя, шпеллер здесь и в других местах может быть удвоен, например:



Allegretto. Leichtlich vorzutragen $\text{♩} = 92$

Sheet music for piano, page 10, featuring six staves of musical notation. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp. The notation includes various dynamics such as *leggiermente*, *cresc.*, *espr.*, *dim.*, *poco cresc.*, *p*, *poco ritard.*, *a tempo*, *sf*, *ten.*, *più f ten.*, and *cresc.*. Fingerings are indicated above the notes, and slurs group the rhythms.

а) Редактор распределяет акценты следующим образом:



благодаря чему можно избежать ритмической неясности или же монотонности. Безакцентность первого затакта низведе

бы всю фразу до тривиального, а неразборчивое постоянное проведение акцентировок могло бы запутать слушателя в отношении арсиса и тезиса [лингвистические термины, заимствованные у древних греков и обозначающие соответственно поднятие и опускание руки или ноги, отбивающей размер — *H. K.*].

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano, arranged vertically. The key signature is A major (two sharps). The time signature varies between common time and 6/8.

- Staff 1:** Fingerings 4, 1, 5; 2. Dynamics: *stringendo il tempo*, *ff*.
- Staff 2:** Fingerings 1, 2; 1, 2.
- Staff 3:** Fingerings 1, 4; 3, 2; 2. Dynamics: *f*, *ten.*
- Staff 4:** Fingerings 2, 1. Dynamics: *mf*, *dim.*, *p*. Instructions: *un poco ritardando*, *a tempo*.
- Staff 5:** Fingerings 4, 3, 1; 2. Dynamics: *mfp*, *p*, *ten.*
- Staff 6:** Fingerings 2, 4. Dynamics: *mf*. Instructions: *marc.*

Annotations 'a)' and 'b)' are present in the lower staffs:

- a)** Points to a treble clef note in the eighth measure of the fifth staff, with a dynamic of *mf*.
- b)** Points to a treble clef note in the ninth measure of the sixth staff, with a dynamic of *tr*.

а) Некоторую трудность, мимо которой нельзя пройти и которая поэтому должна быть преодолена, доставит партия левой руки. Ее нижний звук *d*, чтобы он не столкнулся на последней восьмой такта с мелодией в правой руке, следует отпустить, но затем сразу же беззвучно взять.

б) Эта трель, так же как и предыдущие, требует нахллага и таким образом должна исполняться как квинтоль.

Tranquillo $\text{♩} = 88$

а) Для установления темпа этой пьесы (в оригинале темповое обозначение отсутствует) определяющими являются два последних такта, потому что в них движение наиболее быстрое. Тридцатьвторые в этих тактах определяют в то же время движение трелей. В соответствии с тем, что уже нами ранее разъяснялось:



то есть следует делать неслышный перерыв в трели при

вступлении каждой новой ноты голоса, исполняющего мелодию.

б) Нижний голос — мотив — следует исполнять сильнее, чем сопровождающий верхний голос.

с) Проведение темы в уменьшении должно быть подготовлено. Удвоенное движение без *accelerando* в предыдущем такте прозвучало бы некрасиво и коряво. Применение так называемого *tempo rubato* оправдывается импровизационным характером всего органного пункта. Само собой разумеется, что шестнадцатые должны будут исполняться в основном темпе: *accelerando* только помогает естественному переходу из движения восьмыми.

Moderato cantabile $\text{♩} = 96$

a)

molto legato

b)

mf, *dimin.*, *pp*, *p*, *poco cresc.*, *p cresc.*

c)

p, *mf*, *p*, *cresc.*, *m.s.*, *dim.*, *p*

а) На этом весьма примечательном и интересном наброске, задуманном скорее для струнных инструментов, чем для фортепиано, можно многому научиться в отношении познания особенностей стиля последних квартетов. Изучайте в мельчайших деталях голосоведение, повсюду очень тонкое, и попытайтесь при совместной игре осознать законы благозвучия. В этом отношении восходящая гамма в терцию в третьем и четвертом тактах от конца должна исполняться настолько

текуче, чтобы эпизодические жесткости при столкновениях с верхним голосом по возможности проходили бы бесследно.

б) Неожиданное вступление B-dur должно иметь прозрачно-просветленную окраску — *pianissimo* на правой педали.

с) Звук d первой октавы должна взять левая рука — подобно тому, как мы уже поручали ей в третьем такте от конца продолжение терцового хода.

Vivace moderato

a)

9

10

cresc.

f

p

il basso sempre tenuto

Allegramente

b)

10

f

p

cresc.

dim.

Andante ma non troppo $\text{d} = 92$

11

p innocentemente e cantabile

- a) Для этого маленького вальса указание метронома нам кажется излишним.
б) Темп по желанию.

а) Здесь подвергаешься искушению поправить ход баса: то есть, на второй четверти вместо повторения *es* взять *d*, а в следующем такте ударить только *c*, остальные голоса выдерживать. Редактор раньше чувствовал подобное желание исправить текст, но отошел от этого. В бетховенских набросках не бывает небрежностей такого рода, и если кого-либо не будет удовлетворять само звучание, то причину этого следует искать лишь в отсутствии у него в этот мо-

б) Прежде всего надо разрушать склоняющим образом.

и сравнить с подобными же фигурами в фортепианной партии Трио Es-dur op. 70 № 2 (Интродукция—Финал).

с) Это место должно быть сыграно очень красиво: верхний голос в светлайшем (наполненном) ритмо, сопровождение — легко и прозрачно как только возможно. Употребление педали допустимо и может иметь очень хорошие результаты при том условии, что восьмые ноты баса не будут превращаться в четверти.

d) Нахшлаг к обеим трелям кажется нам необходимым: в нижнем голосе он может быть хроматическим (*his*), в верхнем — диатоническим (*c*).

