

# Одиннадцать<sup>а</sup> новых багателей

Редакция Г. Бюлова

Соч. 119

**Allegretto**  $d = 76$  *sempre leggermente staccato*

**1** *p*

**1** *con anima* *ten.* *mf* *ten.* **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 стиливых черт). Первая пьеса обнаруживает поразительное фамильное сходство со скерцо из последней скрипичной сонаты ор. 96 (сочинена в 1812 году, опубликована в 1817 году), что невольно склоняешь к тому, чтобы отнести ее возникновение к этому времени. Вторая пьеса (C-dur), наоборот, могла бы быть написана в восемнадцатом столетии: ее мотив буквально заимствован из заключительных тактов коды *Andante* Трио с-молл ор. 1 № 3 (сочинено в 1795 году). Вот на чем основывается наше расхождение с Шиндлером. Говоря же о ценности этих «Безделушек», прежде всего нужно возразить тем, кто осмеливается упоминать 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 ор. 28 — те же Багатели. Но Багатели Бетховена неопенимы в инструктивном отношении. Пянистам, 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 затакт и этим «смазывать» наиболее характерный момент фразы.

в) Группетто расшифровывается как двойная триоль:





staccato

*fp* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*f, p* *sempre dir.* *calando* *pp*

Andante con moto ♩ = 120

*p* *espr.* *pp*

*cresc.* *p*

*pp* *cresc.*

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



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

*grazioso*

*f* *mf* *dimin. e ritard.* *a tempo* *p*

*pp* *a)* *p*

*pp* *cresc.*

*f* *dimin.* *1 4*

*pp* *pp semplice*

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 ор. 1 № 3 (см. примечание к стр. 30), фразировать следующим образом:

à l'Allemande <sup>a)</sup> ♩ = 96

*Da capo fin al segno %  
e poi la Coda.*

а) Некоторые комментаторы Бетховена, например г-н Лени, рассматривают эту пьесу вследствие надписи «à l'Allemande» — как предшественницу знаменитого *Intermezzo alla tedesca* из Большого квартета В-дур оп. 130 [оба эти указания — французское и итальянское — обозначают одно и то же: «в немецком духе», они часто применяются по отношению к пьесам в характере лендлера — Н. К.]. 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-дур оп. 79.

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

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

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

## Coda

The Coda section consists of four systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system includes dynamics *f* and *p a)*. The third system includes *cresc.* and *marcato*. The fourth system includes *e più f* and *ff*.

Andante cantabile  $\text{♩} = 96$ 

The Andante cantabile section consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *dolce*, *espr.*, and *cresc.*. The second system includes *legato*, *mf*, and *dimin.*. There are two endings marked 1. and 2.

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*  
*sfp*  
*simile*  
*cresc.*  
*dimin.*  
*p semplice*

**Risoluto** ♩ = 80

*sempre forte e staccato*  
*simile*  
*tr*  
*1.*

а) Основным условием верного исполнения этой пьесы является точное соблюдение старого, к сожалению, часто забываемого правила, которое гласит, что все украшения (форшлаги, пральтриллеры, шлейферы 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:



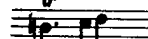
а


собственно:



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 трохенческий ритм:

б) Эту трель  следует рассматривать

просто как шнеллер:  Акцента требует толь-

ко первая нота.





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

a) *leggiermente*

*cresc.*

*mf molto leggiermente dim.* *p*

*poco cresc.* *mf*

*un poco ritard.* *a tempo*

*ten.* *più ten.* *cresc.*

a) Редактор распределяет акценты следующим образом:



благодаря чему можно избежать ритмической неясности или же монотонности. Безакцентность первого такта низвела

бы всю фразу до тривиального, а неразборчивое постоянное проведение акцентировки 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 — Н. К].

stringendo il tempo

*ff*

*f*

*ten.*

*ten.*

*mf*

*dim.*

*p*

*un poco ritardando*

*a tempo*

*mf*

*p*

*ten.*

*mf*

*tr*

*tr*

*marc.*

*dimin.*

*pp*

*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 нахшлага и таким образом должна исполняться как квинтоль.

Tranquillo  $\text{♩} = 88$

7

a) *p* *tr* *mf* *p* *mf* *p* *ten.*

*marcato* *ten.* *scherzando* *ten.*

*f* *p* *ten.*

*p* *tr* *mf*

*p* *cresc.* *poco a poco* *c)*

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.

в) 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.



## Vivace moderato

a)

9

*p*

*p*

*f* *p* *cresc.* *f* *p*

*p* *f* *p*

b) Allegramente

10

*f* *p*

*il basso sempre tenuto*

*cresc.* *dim.*

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

11

*p* *innocentemente e cantabile*

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

