

И.С.БАХ



французские **СЮИТЫ**

огиз
МУЗГИЗ
1934



Иоган Себастьян БАХ. (1685-1750)

132103

И. С. БАХ

(1685 — 1750)

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ КЛАВИРА

Обработка и редакция для фортепиано

ФЕРРУЧЧИО БУЗОНИ, ЭГОНА ПЕТРИ
И БРУНО МУДЖЕЛЛИНИ

ТОМ III

ШЕСТЬ ФРАНЦУЗСКИХ СЮИТ
(ЭГОН ПЕТРИ)



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1934

ОГЛАВЛЕНИЕ III ТОМА

1. От редакции	III
2. Комментарии Эгона Петри к французским сюитам	III
3. Французские сюиты под редакцией Эгона Петри:	
I d-moll	1
II c-moll	10
III h-moll	20
IV Es-dur	30
V G-dur	46
VI E-dur	58

xxxxxxxxxxxxxxxx

ОТ РЕДАКЦИИ

К первому тому произведений И. С. Баха для клавира приложены:

- 1) Обращение от редакции,
- 2) предисловие Эгона Петри с изложением редакционных принципов, примененных им к кла-

вирным произведениям И. С. Баха,

- 3) Статья Г. Хубова — И. С. Бах.

Места, заключенные в настоящем издании в круглые скобки (), исполняются; помещенные же в квадратные скобки [], опускаются.

Редакция.

ФРАНЦУЗСКИЕ СЮИТЫ I—VI.

I СЮИТА

1. В этой аллеманде, так же как и в других аналогичных пьесах сборника, редактором опущены лиги, обозначающие фразировку; он ограничился тем, что в местах, требующих заметного перерыва дыхания, отметил цезуру знаком //. Развивающиеся без темы, почти без мотива голоса образуют взятые на широком дыхании, идущие вверх и вниз, спокойно и связно текущие мелодические линии. Каждая из этих линий должна ощущаться как целое, должна как бы натягиваться от первого до последнего звука, подобно тевье в широком размахе лука. Умение почувствовать в падении и подъеме звуков ту же красоту, что и во взлете птицы или качании ветви, является основным условием того, чтобы сделать эти звуковые последовательности, которые в ином случае были бы лишь ничего не говорящими пассажами, полными жизни и воодушевления.

2. Мордент лучше здесь брать на большую секунду вниз, хотя не менее правильным будет также и звук *fis*. Кроме того, все морденты в этой части могут быть совершенно опущены.

3. При исполнении мотива, лежащего в основе куранты, следует всякий раз сильно акцентировать самый высокий звук. Указываемая педализация служит для поддержания *crescendo* и как бы приподымания фразы к акценту, — способ употребления педали, который почему-то почти никогда не применяется.

4. Здесь происходит смена метрики: такт в $3/2$ переходит в $6/4$, что составляет характерный признак куранты.

5. Здесь, так же как и в обоих предшествующих тактах, имеется нечто вроде стретты главного мотива. Обращение последнего в начале второй части едва ли нуждается в упоминании.

6. Эта небольшая пьеса замечательна по своей простоте, созерцательности и выразительности. Мелодия из восьми тактов повторяется три раза;

в первый раз модуляция приводит к доминанте, во второй — к субдоминанте, из которой обратно возвращается в тонику. В первой и третьей части бас поступенно опускается вниз, делая тем самым эти части соответствующими друг другу; во второй же части находится место, являющееся наивысшим и по расположению, и по силе выразительности. Таким образом общая линия развития может быть обозначена как падение — подъем — падение. В самом деле, вряд ли можно представить себе более простое и точное соотношение. Но что еще более удивительно: Бах сумел вложить в эту танцевальную форму столько искренности и возвышенного страдания, что мы имеем право рассматривать эту сарабанду, как родную сестру «страстных» хоралов и исполнять ее соответствующим образом. Так, например, заключительный аккорд (D-dur) должен после предшествующего аккорда звучать как примиряющий, просветляющий луч света.

7. Нисходящая фигура из 4-х звуков должна все время исполняться с определенным жалобным выражением — в ней есть что-то «дурченное (согбенное)»; но его никогда не следует доводить до назойливого преувеличения.

8. Звук, являющийся частью мелодического построения сопрано, следует брать сильнее, чем лежащий над ним звук *cis*1' альтового голоса.

9. Здесь мелодия передается из басового голоса в сопрано.

10. Нет необходимости исполнять трель; но было бы полезно проигрывать ее следующим образом, в виде упражнения:



11. При такого рода аппликатуре не следует добиваться пальцевой связности, т. е. путем связанного подкладывания или переключивания пальцев; здесь следует до конца додержать одну позицию, а затем быстро (но без акцента) повернуть руку и кисть в бок, без вращательного движения кисти. При этом последний палец первой позиции не должен быть снят слишком рано.

12. Жига представляет собой проведенную в пределах песенной формы правильную трехголосную фугу,—единственный случай во французских сюитах. Недостаточность модуляции возмещается более богатым содержанием второй части, которая, благодаря расширению интермедии с трех до пяти тактов (где один раз также появляется тема) и стретте, является высшей, по сравнению с первой частью, ступенью.

13. Указанное ниже распределение звуков омежду рук и динамические оттенки лучше всего выявляют характер темы:



Так как шестнадцатые, как показывает опыт, обычно берутся слишком сильно, то следует представить себе начальные звуки четырех сильных моментов такта, взятыми *forte*, все же остальные промежуточные звуки как *piano*. Чтобы пунктирные группы не получили характера триоли, нужно при упражнении просчитывать каждую четверть по шестнадцатым. Тридцать вторые исполняются строго в такт и *non legato*. Редактором отброшены здесь всякие *crescendo* и *diminuendo*, поскольку впечатление, производимое этой жигой, связано с упорной неизменяемостью одного и того же ритмического замысла и потому всякое понижение силы звука означало бы ослабление энергии.

14. Здесь к трем голосам присоединяется задерживаемое на педали низкое А.

II СЮИТА

15. Обозначение темпа как *Andante*, при $\text{♩} = 69$ (Бишов) придает этой части наивный, поверхностно-игривый характер, который, как представляется редактору, не соответствует ее серьезному, задумчивому содержанию. В этом темпе было бы невозможно, например, вполне выразить глубокую меланхолию трех заключительных тактов, в последнем из которых мелодия еще раз подымается, подобно последней вспышке угасающего пламени. Но учащийся должен все же испробовать оба замысла исполнения. Этот путь будет для него наилучшим способом нахождения своего собственного толкования.

16. Чтобы придать исполнению более глубокий оттенок и большую полноту, можно здесь применить сплошное удвоение в октаву движущегося басового голоса, наподобие шестнадцатифутового регистра органа и тогдашнего клавишечемало. В тех случаях, когда теноровый голос не может быть взят правой рукой, он распределяется следующим образом:



такт 13:



Кроме того такт 15:



В 12-м такте можно прибавить в правой руке следующие дополнительные звуки:



В заключении, при исполнении без октав, следует выбирать для баса полные и красивые варианты.

17. Нужно непрестанно подчеркивать, что такие места должны исполняться строго двухголосно. Этого лучше всего можно достигнуть, играя один из обоих голосов сильнее другого. Надо представить себе две нити различной окраски.

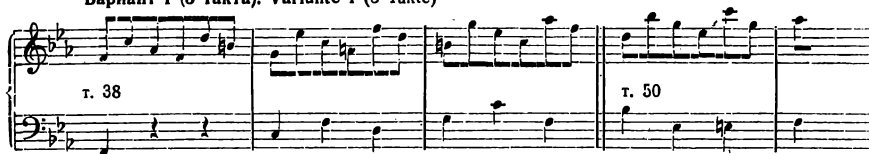
18. Тот факт, что мы здесь имеем четыре различных варианта одного и того же отрывка—причем три из них написаны рукой самого Баха, а четвертый—его ученика Гербера, является желанным поводом для того, чтобы, путем сравнения отличий, проникнуть в метод работы композитора, изучая одновременно, как можно различными путями прийти к разрешению одной и той же проблемы.

Здесь дело обстоит так: последние семь тактов должны были оставаться без изменения; в восьмом такте с конца (такт 50) представление о высоком *c*, как о кульминационной точке, сохранялось неизменным. Задача заключалась в том, чтобы достигнуть этого с каким бы то ни было способом, исходя из аккорда



Прежде всего это осуществляется в самом раннем варианте (1),

Вариант 1 (3 такта). Variante 1 (3 Takte)



который диатонически поломанным трезвучием доходит до *c*. Четырехтактные периоды сохраняются; вторая часть, как и первая, состоит из двадцати четырех тактов. Но заключение все же

производит впечатление слишком большой оторванности, а связующее звено кажется слишком коротким. Вариант II удваивает количество тактов:

Вариант II (6 тактов). Variante II (6 Takte)

(Гербер). (Gerber).



но вся линия слишком быстро подымается до g и потому должна снова упасть в f (при *), чтобы затем опять-таки через g достигнуть c . Для

устранения этого недостатка был по всей вероятности написан вариант III:

Вариант III` (9 тактов). Variante III (9 Takte)

(as)

(g)

(f)



Здесь верхний голос сначала понижается на протяжении шести тактов, чтобы затем внезапно, при помощи скачка на дециму (при **), достигнуть более высокого уровня. Но в этом скачке есть что-то насильственное; секвенция в басу развёртывается не так логично, как в варианте II. Четырёхтактность периодов утрачивается в обоих последних изложениях. Напечатанный в виде окончательного текста вариант наилучшим образом разрешает все эти трудности. Проследим гармоническое ведение линии: подъем от *c* до *g* (шесть тактов), нисходящее последование к нижнему *c* (два такта), от сексты которого верхний голос самым непринужденным образом, при помощи диатонических ходов (пять тактов), достигает верхнего *c*. Бас приобретает строго логическую, идущую в противоположном дисканту движении, форму секвенции; если 33—37 такты рассматривать как расширенный период (пять тактов вместо четырех), то четырёхтактное членение опять-таки окажется сохраненным.

Если даже намеченная здесь последовательность вариантов и не является установленной, то она все же вероятна хронологически. Здесь кроме того замечательно соотношение расширений: количество тактов возрастает с трех до шести и с девяти до двенадцати.

19. Сарабанда состоит из трех частей по восьми тактов в каждой. Каждый четырехтактный период начинается с главного мотива, но в третьей части фигура изменяется в целях избежания слишком



точного повторения. Тем самым, а также благодаря троекратным восходящим повторениям этого такта, последняя треть сарабанды приобретает большее единство и более ярко выраженный характер заключения.

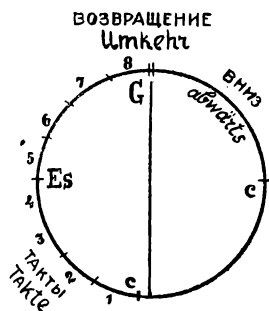
20. Лиги по большей части взяты из рукописи и дополнены редактором. Они обозначают скорее объединение групп посредством легато, чем разделение отдельных фраз при помощи снятия дыхания. Давая эти обозначения, композитор несомненно представлял себе такую перемену направления смычка на скрипке, при которой смычок не сходит со струны.

21. Бах любит применять повышенную сексту и септиму восходящей минорной гаммы также и в нисходящем движении (ср. конец «Ария».

некоторых рукописях написано *b* и *as*; но *h*—*a* звучат острее и более красиво.

22. В этой пьесе, также как и в следующей, знак повторения—принимая во внимание композиционное построение—может рассматриваться не как отграничение отрезка части; обе пьесы оче-

видно состоят из двух частей (2 раза по восьми и во второй по 16 тактов), из которых каждая в свою очередь распадается на две половины. Начало второй части обозначается при помощи «возвращения» модуляции. Ниже помещен рисунок, наглядно поясняющий эту мысль:



Если при исполнении пьесы иметь в виду этот круг (мысленно представляя его себе), то подъем, обращение, понижение и заключение выступят с поразительной ясностью.

23. Разрешение *g* в *f* переходит в верхний голос, октавой выше. Тем самым меняется первоначальный гармонический замысел (ср. такт 1-й):



Исправление *as* через *g* звучит, наоборот, очень тускло.

24. Лиги, здесь авторские (ср. прим. 20). Шесть звуков каждой группы должны восприниматься как целое.

25. То же возвращение, как и в предыдущей пьесе, при помощи нисходящих секвенций. Двучастность здесь еще очевиднее, поскольку главная тональность достигается лишь в заключении второй части.

26. При исполнении этой метрической фигуры третья восьмая обычно берется слишком поспешно, а шестнадцатая недостаточно легко. Нота с точкой

должна быть выдержана почти что дольше, чем следует. Лучше всего представить себе шестнадцатую в виде форшлага к третьей восьмой, а затем на мгновение задержаться до начала следующего такта. Динамические оттенки распределяются следующим образом:



Морденты с верхней или нижней вспомогательной (Praltriller, Mordent) лучше всего опускать; однако учащийся хорошо сделает, если станет проигрывать их как упражнение, так как пьеса тем самым превратится в превосходный пальцевый этюд. Оба украшающих звука могут быть взяты перед главным (ср. в предисловии об «украшениях»). Указанная аппликатура рассчитана на исполнение без украшений.

27. Здесь, после окончания второй части (разработки), достигается наивысшая точка и начинается поворот к заключению.

28. Шестнадцатые не должны «проскальзывать», так как в них всюду еще должна чувствоваться та пунктирная метрика, из которой они произошли. Троекратное *f* в басу должно подчеркиваться с большой настойчивостью.

III СЮИТА

29. Кроме указанного характера исполнения (*melodioso*), подчеркивающего мелодическую сторону, возможно также и другое толкование, переносщее центр тяжести больше на выявление ритмической энергии. В таком случае исполнение требует почти непрерывного *forte*, учащенной педализации и слегка ускоренного темпа. И тот и другой способ имеет право на существование.

30. На второй шестнадцатой происходит превращение D-dur'ного трезвучия в h-moll'ный секст-аккорд.

31. Оба эти такта, которые могли бы быть опущены без нарушения общего замысла, служат для того, чтобы при помощи замедления придать большую тяжеловесность заключительному такту.

32. Следующие два с половиной такта являются транспозицией 14—16 тактов.

33. То же расширение, что и в конце первой части; но здесь впечатление от него еще больше усиливается благодаря ложной каденции в e-moll. Здесь впервые снова появляется в своем подлинном виде главный мотив, во второй части приме-

явившийся лишь в обращении. В общем же, вся пьеса построена лишь на одном мотиве:

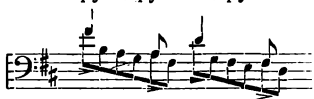


34. В этом мотиве, образующем тематическое ядро куранты, не следует играть восьмые слишком тяжело (хотя бы и очень метрично), стремясь к четвертой четверти; эта последняя представляет собой «удар», «подготовкой» к которому служат восьмые.

35. В примечании к первой сюите было уже сказано, что колебание между двух- и трехдольным размером является отличительным признаком куранты. Здесь размер правой руки $\frac{3}{2}$, левой — $\frac{6}{4}$. Центр тяжести должен лежать в метрической фигуре правой руки, чему также соответствует и предлагаемая педализация.

36. См. 35.

37. Следующее уточнение облегчит исполнение этого трудного места, требующее большой независимости обеих рук друг от друга:



Можно рекомендовать здесь еще одно хорошее вспомогательное средство: почувствовать левую руку, как ведущую, и играть ее *forte*; правую ощутить как сопровождающую и исполнять *piano*. Беспомощность левой руки обычно вызывается тем, что мы всегда сосредоточиваем внимание на правой руке, а левой представляем лишь «сопутствующую» роль.

38. Тот же случай, что и указанный в примеч. 33; расширение, связанное с прерванной каденцией.

39. По своему построению сарабанда распадается на три части по восьми тактов; каждая часть в свою очередь состоит из четырех тактов начального и четырех тактов заключительного построения. В последних четырех тактах начальное и заключительное построение появляются вместе.

40. Развитие темы:



нисходящий



восходящий

Минорные звукоряды

41. Переченье объясняется тем, что верхнее *g* стремится вниз в *fis*, в то время как нижний голос, через *gis-ais* подымается в *h*.

При этом *ais-h* проходят в нижнем голосе, — прием «обмена голосов», очень распространенный у Баха.

Такое толкование является безусловно приемлемым гармонически и вместе с тем наиболее удовлетворительным в смысле голосоведения.

42. Если ввести два форшлагообразные звука, то тема выступит в своем первоначальном виде:



43. В случае применения указанных оттенков, следует при повторении аналогично играть восемь тактов *piano* и восемь *forte*.

44. Обращение главного мотива.

45. *Anglaise* написан в двучастной форме (два раза по 16 тактов), так же как «Ария» и «Менуэт I» из *c-moll'*ной сюиты.

46. Следует уделять большое внимание непрерывному четкому выделению двухголосия в левой руке. Для этого, кроме строгого соблюдения указанной длительности нот, необходимо также легкое и отрывистое исполнение четвертей; полноты, наоборот, должны исполняться выдержанно и с ударением.

47. Это учащенное «набегание» пассажей в последних тактах характерно для баховского изложения как в оживленных, так и в медленных частях; оно служит для того, чтобы придать заключению необходимую энергию и остроту.

48. В этой «зубчатой» фигуре шестнадцатыми постоянно должна слышаться метрика темы:



49. Замысел:



50. Квадратные скобки обозначают технически однородные группы (мысленное деление). При упражнении следует приостановиться и сделать перерыв между группами. Каждый такт должен ощущаться как ломаное созвучие, чему будет значительно способствовать выдерживание всех звуков (см. также прим. 37).

IV СЮИТА

51. Изгибы этой чрезвычайно красивой мелодической линии должны исполняться с большой тщательностью, как бы «вырисовываясь». Мерилом эстетического чувства и художественного развития

учащегося служит степень достижения им совершенства в исполнении этого произведения; он должен передать ее гибким туше и исполнить целое, как бы в одном непрерывном стремитель-

ном течении, так чтобы у слушателя в конце пьесы появилось чувство удовлетворения, ощущение полного завершения, подобное тому, которое дает созерцание архитектурных форм (напр. наиболее близкой баховскому творчеству готики).

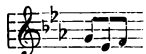
52. Альт отступает перед сопрано, в целях отличия обоих голосов друг от друга.

53. Эти четверти лучше всего звучат, когда их берут «свободно» (отскакивающим движением руки),—они должны звучать как колокольный звон.

54. Следует остерегаться слишком долгого задерживания аккордовых звуков в правой руке. На «раз» должны быть тотчас же сняты первые три пальца, чтобы на месте оставалось лишь одно *g*.

55. Старое, вводящее в заблуждение начертание  заменено более правильным  Четверть берется слегка *mf* и тяжело, затакная восьмая—*p* и легко.

56. До этого места вторая часть представляла собой довольно точное воспроизведение первых двенадцати тактов; модуляция из тоники в доминанту первой части в точности соответствует во второй части последовательности из доминанты в субдоминанту. Следующие четыре такта предназначены для связи с главной тональностью (кода).

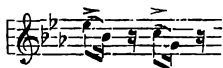
Тематический материал состоит собственно говоря только из двух моментов: из гаммового отрезка в первом такте и фигуры 

57. В каждой из трех восьмитактных частей шесть раз проходит однотактный мотив ; затем следуют два такта шестнадцатыми (такое заключение можно сравнить с росчерком в подписи). Эта схема не приводит к монотонности, во-первых, благодаря объединению двух тактов в одно целое непрерывным поступенным движением в басу, во-вторых, вследствие поочередного перенесения мотива из одной руки в другую, и, наконец в-третьих, благодаря небольшим мелодическим украшениям половинной. Кроме того, новое значение мотив приобретает всякий раз благодаря изменению гармонической основы, которое, несмотря на аналогичность композиционного расположения, производит удивительное впечатление разнообразия и развития. Самое построение сарабанды изумительно тонко; имеющиеся в отдельных рукописях добавочные звуки как будто предполагают восполнение гармонии самим исполнителем. Редактор полагает, что предлагаемое им более полнозвучное изложение этой сарабанды способствует характерному воздействию этого произведения, не нарушая в то же время его стиля.

58. Эта метрическая фигура встречается в нескольких рукописных копиях. В следующих двух тактах также выписано  вместо .

59. Указанная аппликатура служит для отделения обеих двузвучных групп друг от друга, хотя тот же результат может быть достигнут и при более простой аппикатуре при помощи расчленения четырех звуков на две группы снятием

(конечно, очень незначительным) руки приблизительно таким образом:



Тот же случай повторяется и в последующем менуэте.

60. Форма «Арии» лучше всего воспринимается как двухчастная (12 и 10 тактов, см. Арию из *c-moll'* сюиты), хотя равным образом была бы здесь мыслима и трехчастность: 6—10—6 тактов

61. Здесь имеем развитие темы: А Б А



Этим развитием подготавливается ожидаемое слушом возвращение к началу: тема появляется как имитация басовой фигуры.

62. Точная транспозиция 2—6 тактов в нижнюю квинту.

63. Восьмые следует исполнять стаккато кистью (как октавы в аналогичном движении), так как для пальцевого стаккато здесь недостаточно быстрый темп (обоснование этому здесь, к сожалению, не может быть дано, поскольку оно выходит за пределы пояснительных целей). Полезно, опустив некоторые звуки и упростив отдельные места, исполнять в виде октавного этюда эту жигу, представляющую собой фугу, построенную на теме, подражающей почтовому рожку.

64. Гармонический замысел следует понимать следующим образом:



(Пояснение:



звучало бы очень тускло; кроме того, смена гармоний в этом темпе не может восприниматься так быстро). Трезвучие является так же органным пунктом, на котором проходит последовательность: тоника—доминанта—тоника. Отсюда можно легко перекинуть мост к знаменитому месту из Героической симфонии:



(Сюда же относится и кода первой части сонаты «*Les Adieux*».)

65. Редактор рекомендует здесь следующее распределение голосов:



V СЮИТА

67. Сравнить примечания к Аллеманде из первой сюиты. Здесь форма не представляет собой ничего особенного: она двучастна; каждая часть состоит из двенадцати тактов. Необычно лишь полное совпадение трех последних тактов в обеих частях (единственный случай в аллемандах из французских сюит), которое придает этим тактам значение рефрена; при повторении этот рефрен увеличивает интенсивность заключительного впечатления.

68. Вариант 5—6 тактов. Фигуру эту следует исполнять , а не  как ее обычно играют.

69. Здесь также одинаковы четыре последних такта обеих (16-тактных) частей.

70. Торжественно-сдержанная (*sostenuto*) трактовка этой пьесы представляется более соответствующей ее характеру, нежели обычное кокетливо-грациозное исполнение. Чтобы достичь этой торжественности (но отнюдь не скучной застылости) нужен медленный темп и широкий, полный звук, непрерывным потоком льющийся по мелодической линии. При этом украшения получают значение не голых декоративных, а выразительных элементов органически слитной мелодии. Особенно певуче, вместо блестящего раскатывания, должны всегда исполняться трели. Повышениям звука должно всюду сопутствовать расширение темпа — поэтому избегается обозначение «*crescendo*». Особое внимание следует уделить строго двухголосному исполнению в левой руке.

Первая и третья части содержат по шестнадцать тактов, вторая — лишь восемь; начало четырехтактных периодов всегда образуется темой за исключением последних периодов первой и третьей части, в которых мелодия перед заключением еще раз достигает нового взлета: этот ху-

судожественный прием часто применяется Бахом с целью придать последним звукам подчеркнутую законченность.

71. Следует обратить внимание на необычное соотношение тактов в трех частях 10 : 8 : 12.

72. Жига представляет собой легко сплетенную фугу в песенной форме; в первой части (24 такта) проводится тема, во второй, более продолжительной (32 такта) — ее обращение. Противосложение всюду выдерживает одну и ту же метрическую фигуру и часто распадается на два голоса. Эта жига полезна как пальцевой этюд и привлекает своим безудержным движением и брызжащей живостью.

73. Следует представить себе тему двухголосно:



Тем самым не только будет придана живость исполнению, но и внесено техническое облегчение: яснее всего это скажется в левой руке.

74. Лига обозначает не только легато, но и непрерывную объединенность группы, которую следует исполнять как одно устремление к верхнему звуку.

75. Еще раньше было указано, что при такой метрической фигуре долгий звук выдерживается особенно продолжительно и сильно, а короткий — особенно коротко и легко.

76. Здесь отсутствуют оба начальных звука. Во втором такте тема продолжается в сопрано в более высокой октаве: момент, напоминающий преломление светового луча сквозь линзу.

77. Точнее обращение темы представилось бы следующим образом:



Благодаря избранному Бахом варианту (отличающемуся лишь в главных точках, отмеченных знаком X, а в общем полностью совпадающему в смысле опусканий и подъемов), обращение бесспорно выигрывает в живости и силе. Именно такие неправильности, не являющиеся «произвольными», поскольку в основе их лежит художественный замысел, изобличают мастера. Впрочем и здесь последование голосов снова дается в обращении.

78. Нечто вроде разрыхленной стретты: тема вступает на полтакта раньше. То же повторяется через два с половиной такта, когда одновременно происходит как бы ложное вступление четвертого голоса. Все стремится по диагональным ходам вверх, чтобы незадолго до вступления баса снова опуститься вниз. Бас, благодаря продолжительному отсутствию нижнего регистра, производит впечатление свежести и придает значительность заключению.

79. В этой аллеманде следует отметить, как необычный прием, соответствие периодов А, В, С первой части А, В, С второй. А во второй части расширенно почти вдвое.

80. Лига над четырьмя нотами (имеющаяся в оригинале) должна не только означать фразировку—тем самым нарушилось бы единство линии,—сколько показывать, что вся группа должна исполняться «отшлифованно», т. е. более связным и непрерывно скользящим движением, чем остальные шестнадцатые.

81. Благодаря указанной нюансировке двухголосный характер может стать более ясным также и без удвоения октавами. Вторая половина такта представляет собой (в басу) обращение первой.

82. Такая фразировка лучше и больше соответствует стилю, нежели обычная , которая к

тому же производит легкомысленное впечатление.

83. В менее быстром темпе пассажи легко приобретают как бы спотыкающийся характер; они теряют свой основной жизненный нерв: неудержимый раскат к первому звуку последующего такта (правило: никогда не следует играть отдельные звуки, но всегда объединять их в идущие одним взмахом линии). Указанная педализация служит для объединения всех звуков в одно целое.

84. Вторая часть начинается, как обычно, обращением (хотя и не совсем точным) начальных тактов. В остальном она является точным соответствием шестнадцати тактам первой части; последние пять тактов тождественны.

85. Сарабанда написана в трехчастной форме (три раза по восемь тактов): первая половина каждой части состоит из дважды проходящего двутактного мотива; вторая часть опять-таки начинается с него, но со второго такта переходит к его свободному развитию. Небольшое исключение составляет третья часть, третий и четвертый такты которой построены иначе. Мелодия повышается (и по расположению, и по усилению выразительности) во второй части, являющейся наивысшей точкой; затем понижается к началу третьей части, чтобы снова подняться к заключению.

86. Такие средние голоса следует играть без преувеличенного подчеркивания, совершенно равно и без выражения, чтобы не отвлекать внимания от выдержанных звуков верхнего голоса. Особое значение имеет это замечание по отношению к роялю, которого долгие звуки имеют лишь короткую продолжительность звучания. Само собою разумеется, сопровождение должно вообще оставаться в тени, предоставляя передний план мелодии.

87. Еще один пример строгой логичности баховского голосоведения, не заботящегося о переносах:



88. По аналогии с последними тактами, редактор предпочитает ввести повсюду обозначенный маленькими нотами метрический рисунок.

89. Обращение темы проходит в басу, а затем в soprano.

90. Следующие четыре такта, делающие вторую часть длиннее первой, являются расширением, которое также можно было бы мысленно отбросить:



91. Надо стремиться сыграть это изящное небольшое произведение по возможности без оттенков, совсем просто, спокойно и наивно, как бы приближаясь к звучанию дута флейты и бас-кларнета. Особенно ровно и не торопясь следует исполнять шестнадцатые украшения.

92. Двенадцать тактов первой и второй части расширены в третьей до восемнадцати.

93. Чтобы эти шесть звуков сыграть правильно, т. е. «скользящим» движением, воспринимая их как отдельную группу, следует в каждом такте представлять себе одно сильное время вместо трех.

94. Несмотря на равное количество тактов в обеих частях, эти части тем не менее разделены на неодинаковые по числу тактов периоды. Три отрезка каждой части дают следующее удивитель-

ное числовое соотношение: $\frac{8-7-9}{24} \quad \frac{10-9-5}{24}$

тактов. Особое внимание следует обратить на уменьшение количества тактов в третьем отрезке с девяти до пяти.

Эгон Петри

Перевод с немецкого А. Штейнберг.

Suites francaises.

Французские сюиты.

1

Joh. Seb. BACH.

(1720 - 1725)

Herausgegeben von Egon Petri

Иог. Себ. БАХ. (1685-1750)

Редакция Эгона Петри.

SUITE I.

СЮИТА I.

Allemande.

Аллеманда.

Andante. (♩=69)

Weich und fließend. Мягко и плавно подвижно.

Dolce, poco mosso.

p, dolce

una corda

più p

(sempre)

espr.

tre corde

molto cantabile e sostenuto

Вариант

più sost.
p
tempo, semplice
una corda
tre corde
sost.
sost.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various fingerings and articulations.

Second system of musical notation, including a trill exercise above the treble staff and performance instructions: *sost. e espr.*, *p tempo*, and *una corda*.

Courante.

Куранта.

Allegro risoluto. ($\text{♩} = 108$)
 Fest und kräftig. Водрно и уверенно.
 Con fermezza e vigore.

Third system of musical notation, starting with a forte dynamic (*f*) and a tempo change to *Allegro risoluto* ($\text{♩} = 108$). The system includes a trill exercise above the treble staff and performance instructions: *3) 4) 5) 2) 4) 6) 2) 1) 3) 3) 1) 2) 4) 5) 1) 3) 2)*.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with various fingerings and articulations. The system includes a trill exercise above the treble staff and performance instructions: *3) 4) 5) 2) 4) 6) 2) 1) 3) 3) 1) 2) 4) 5) 1) 3) 2)*.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system typically includes a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The dynamics and performance instructions include: *len.* (lento), *mf* (mezzo-forte), *non leg.* (non legato), *risoluto*, *meno f* (meno forte), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *senza rall.* (senza rallentando), and *p* (piano). The notation is written in a clear, professional style with standard musical symbols.

Sarabande. 6)

Сарабанда. 6)

Andante sostenuto. (♩=63)

dolce

Pedale quasi ad ogni quarto
Педаль почти на каждую четверть
una corda

espr., sost.

p

nf

quasi f
ma sempre dolce

tre corde

p subito

sost.

una corda

più p

sost.

una corda

Menuet I.

Менуэт I.

Allegretto. (♩ = 58)

p piacevole

mf

cresc.

ossia p subito

quasi f

in tempo

Menuet II.

Менуэт II.

Listesso tempo.

p

Listesso tempo.

11 $\frac{5}{2} 4$

f animato

p tranquillo

cresc.

p subito

Pedale come prima.

f

cresc.

ff

senza ritard.

* Ausführung entweder als langer oder kurzer Vorschlag.

* Форшлаг возможен данный или кортский

Non troppo allegro, ben ritmato. (♩ = 84)

Bestimmt und gezügelt. Решительно и сдержанно.

Decisamente, frenandosi.

A (Das Thema 4 mal) (Тема 4 раза)

(3 mal Sequenz aufwärts

(3 раза восходящая секвенция)

B (Das Thema 3 mal) (Тема 3 раза)

(Cadenza)

A (Das Thema 4 mal in der Umkehrung) (Тема 4 раза в обращении)

9

sempre f

(2 mal Sequenz abwärts) (2 раза нисходящая секвенция)

(Thema) (Тема)

(Modulation zum Halbschluss) (Модуляция к половинной каденции)

*fest,
con fermezza*
определенно

(Einführung in gerader und Gegenbewegung)
(Стрелка в прямом и обратном движении)

(Cadenza)

ben in tempo

SUITE II. Allemande.

СЮИТА II. Аллеманда.

Larghetto. (♩ = 88) 15)

Langsam, aber nicht schleppend. Медленно, но не волоча.

Lento, ma senza esagerazione.

più espr.

dolce, piano

16)

una corda Si cambia il pedale ad ogni croma.
Педаль меняется на каждую восьмую.

sim.

17)

quasi forte

più p

tre corde

una corda

18)

19)

5 4 5 5 12 1 5 5 11

espr. e sost.
mp
tre corde

p, a tempo amabile
una corda

Вариант:

molto tranquillo e pensieroso

Варианте nach anderen Handschriften.
Этот вариант находится в некоторых рукописях.

espr. e sost.

Courante.

Куранта.

Vivace. (♩ = 84)

Frisch. Живо.

First system of the Courante score, measures 1-5. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f*, *legg. stacc.* and accents.

Second system of the Courante score, measures 6-10. The music continues with various fingerings and dynamics including *p* and *cresc.* The bass line has a 5-measure rest in measure 7.

Third system of the Courante score, measures 11-15. The music features a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. A note in measure 14 is marked "la seconda volta *p non cresc.*"

Fourth system of the Courante score, measures 16-20. The music includes a "rincalzando" (accelerando) marking and complex fingerings. The system ends with a repeat sign.

Fifth system of the Courante score, measures 21-25. The music starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a repeat sign. The bass line has a 5-measure rest in measure 22.

33

1 2 4 3 3 5 4 5 1 2 5 4 3 4 5 4 1 2 (1) (1) (1)

38

meno f

18)

5 2 1 5 2 2 4 1 3 5 3 1 1 3

1 4 2 3 5 3 2 5 5 3 4 4 4

1 3 4 4

p

50

cresc.

f *schwingvoll* *con slancio* *устремленно*

5 2 4 4 (1) 5 2 5 2 4 4 1 3 2 1 3 3

Вариант (у Гербера)

con fuoco

f

5 4 1 2 5 4 1 5 3 1 5 3 2 3

20)

quasi Flauto

p legato sempre

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into four measures, each with a measure number (1, 2, 3, 4) above the treble staff. The first measure starts with a treble clef and a key signature of two flats. The second measure has a key signature change to one flat (B-flat). The third measure has a key signature change to natural (C major). The fourth measure has a key signature change to one sharp (F major). The score ends with a double bar line.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The piece includes a section marked 'sgst.' (sostenuto) and a section marked 'p' (piano). The score concludes with a double bar line and a final measure.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various ornaments, including triplets and sixteenth-note runs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures, each with a repeat sign at the end.

Musical score for "L'Espresso" by Franz Liszt, Op. 28, No. 12. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piece is marked "più espr." and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

p, dolce
una corda

Вариант:

cresc.
allarg.
расширяя

sost.
quasi forte
21)

Air. 22)

Ария. 22)

Allegretto comodo, (♩ = 104)

p innocente

poco marc.
p, dolce

2.

più risoluto

f (ma poco)

p subito

melodicamente

mf

un poco pesante

espr.

espr.

sost. f, dolce

28)

Menuet I.

Менуэт I.

Allegro vivace. ($\text{♩} = 76$)

24)

*p, non troppo dolce**meno p**risoluto*25) *dolce, lusingando**cresc.**f, con brio**senza dim. rit.*

Menuet II.

Менуэт II.

In einer alten Handschrift findet sich nach dem Menuett
noch folgendes Menuett II (Trio):

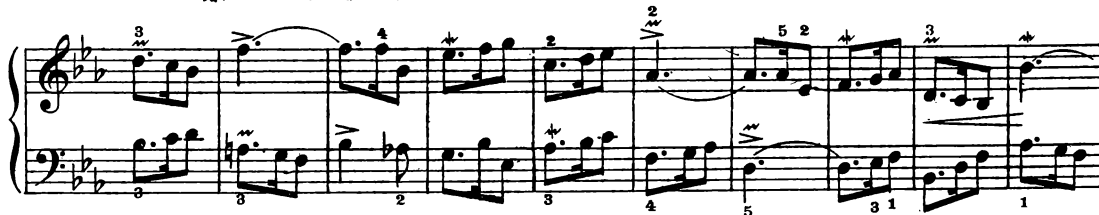
В старинном списке за предъидущим менуэтом следует,
менуэт II (как трио).

Tranquillo. ($\text{♩} = 66$)

Gigue.

Жига.

Molto vivace e con fuoco. ($\text{♩} = 92$)



(Coda) *meno f* *cre - scen - do* *f*

Вариант: *sempre f*

più f

27) *meno f*

28)

(Coda) *ff* (senza rit.)

Варианты:

SUITE III.

СЮИТА III.

Allemande.

Аллеманда.

Moderato. (♩ = 96).

mf (metodoso)

29

30 *più p* *cresc.*

31 *fp lusingando*

M. 14216 r.

mf *p*

mf *p, più legg*

p

più espr. *p*

32) 33)

Courante.

Куранта.

Allegro. ($\text{♩} = 72$)

f, energicamente

p *mf* *sf*

sempre f

34) 35) 36)

37) *meno f* *cresc.*

f

Вариант:

38)

Sarabande 39)

Сарабанда 39)

ossia:

Andante. (♩ = 76)
dolce, espressivo

espr.

sempre cantando

mf *p*

una corda

breit
largamente.
широко

Вариант:

Allegriissimo. ($\text{♩} = 98$)Mit springendem Anschlag. Отскакивая.
Staccatissimo, saltando.

p molto legg.
(la 2^a volta *f*)
stacc.

(ossia: *f* 43)
(la 2^a volta *p*)

1. 2.
mf legg.

1. 2.
espr.

Вариант:

Вариант:

p subito, misurato assai

Вариант:

Trio.
Più tranquillo.

(♩ = 69)

p

mf

dolce

p

Menuet da capo.

Anglaise. (45)

Английский танец. (45)

Allegro. (♩ = 104)

Leicht und munter. Легко и бодро.

Leggiero ed allegro.

nontropo piano

(46)

ten.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various fingerings (numbers 1-5), articulations (accents, slurs), and dynamic markings.

The first system features a double bar line. The second system includes the markings *piuf* and *risoluto*. The third system begins with a *p* (piano) dynamic marking. The fourth system includes a *p* marking and a crescendo hairpin. The fifth system starts with a 4/4 time signature and includes a *cresc.* (crescendo) marking.

Gigue.

Жига.

Molto vivace. (♩ = 84)

non legato

46)

*f, energico**rinf.**f**rinf.*

49)

più legg.

50)

cresc.

f

1

rinf.

più legg.

f

rinf.

SUITE IV.
Präludium^{*)}

СЮИТА IV.
Прелюдия^{*)}

Allegro. (♩=138)

Ausführung:
Esecuzione

ped. jeden Takt
Педаль на весь такт

*) Eine Abschrift der Berliner Bibliothek enthält das Präludium und die Gavotte II, welche der Vollständigkeit wegen hier ihren Platz finden sollen, obgleich beide Stücke nicht recht in den Rahmen der französischen Suiten passen: Keiner der übrigen Suiten geht ein Präludium voran und die Gavotte lässt die Knappheit der Fassung vermissen, die den anderen Sätzen dieser Sammlung eigen ist. Anders das Menuett, das zwar nur in zwei Handschriften vorkommt, sich aber nach Inhalt und Form diesem Werke eng anschliesst.

*) В списке, хранящемся в Берлинской библиотеке, включены прелюдия и гавот II, которые ради полноты включены в эту редакцию, хотя эти два произведения не входят в состав французских сюит: в самом деле, ни одна сюита не начинается прелюдией; что касается гавота, то он не отличается той законичностью формы, которая составляет особенность всех частей этого сборника. Напротив, менуэт, который имеется в двух списках, чрезвычайно подходит к стилю целого как по содержанию, так и по форме.

The musical score is for a piece in B-flat major, 3/4 time. It begins with a piano introduction marked 'm.d.' (moderato). The main melody is characterized by trills and ornaments, with dynamic markings such as 'stacc.', 'piu f', and 'cresc.'. The score includes a section marked 'arpeggio' and a final section with the instruction 'Ausführung: Bassington: Исполнение:'. The piece concludes with a final chord.

Allemande.

Аллеманда.

Tranquillo. (♩=76)

molto legato

51)

voll und singend
corioso e cantabile
полнозвучно и певуче

ten.

usw.

molto cantabile

52)

Вариант:

Вариант:

Вар. (♩)

Вариант:

3 4 1 5 1 5 4 3

dolce (53) *mf*

p

1 2 1 5 2 4 3

p *ten.* *p*

54 *più espr.*

p

molto pieno (54) *p*

p *p* *p*

Courante.

Куранта.

Allegro. (♩ = 126)

poco forte, melodioso
*ten.**Ped. jedes Viertel ad lib.*

Педадь на каждую четверть по желанию.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a *pf* dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The system concludes with a repeat sign.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The system includes a *f* (forte) dynamic marking and a measure marked 56) *meno f* (meno forte).

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic marking. The system concludes with a *Bari.* (Bariolage) marking.

Fifth system of musical notation, labeled (Coda). Treble and bass staves. The system includes a *p* (piano) dynamic marking, a *cresc.* (crescendo) marking, and a *f* (forte) dynamic marking. The system concludes with a *m. d.* (moderato) marking.

Andante sostenuto (♩ = 60)

*p, soave**espr.**legato egualmente
una corda*

P.

2 mehr Ton
con più voce
Более звучно*tre corde*Idee: 
Замысел: *legato**quasi f*Idee: (58) 
Замысел: *p, dolce**una corda**a tempo**steigernd
aumentando
нажимая**sost.**amabile, egualmente**tre corde**una corda*

*) Die kleinen Noten finden sich in einigen Abschriften.

Мелкие ноты находятся в некоторых списках.

Sarabande.
(Vollere Setzung.)

Сарабанда.
(Более полное изложение.)

p
una corda
и т. д.

heller più chiaro
более ясно по звуку

più p
voll und weich|son voce piena e morbida.
полковзвучно и мягко

dolce

più espr.
sost.
a tempo
amabile

* Die Akkorde können auch weich arpeggiert werden.

* Аккорды могут быть слегка арпеджированы.

Gavotte.

Гавот.

Allegramente. ($\text{♩} = 88$)

59

mf

p

f

mf

f

energico

più legg.

f

Allegro. ($\text{♩} = 100$)*Gemächlich-fließend. Спокойно-текуче.*

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on grand staves.

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5).
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. A forte (*f*) dynamic is introduced in the right hand. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.
- System 3:** Features a trill in the right hand, marked *trang.* (trill). The left hand continues with a steady accompaniment.
- System 4:** Includes a section marked *canab.* (crescendo). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with slurs and fingerings.
- System 5:** The final system on the page. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with slurs and fingerings. The system ends with a trill in the right hand and a *marc.* (marcato) section in the left hand.

First system of piano accompaniment for a Minuet. The score is written for piano (p) and includes various fingerings and a trill marked *tr* with the instruction *sost.*

Menuet.

Менуэт.

Allegretto. ($\text{♩} = 132$)*p, grazioso, piacevole*

Second system of piano accompaniment for a Minuet. The score is written for piano (p) and includes various fingerings, a trill marked *tr*, and the instruction *più*. The tempo is marked *Allegretto* with a quarter note equal to 132 beats per minute ($\text{♩} = 132$). The dynamics include *p, grazioso, piacevole* and *mf*.

Con moto. (♩ = 104)

p sehr fließend
molto leggiero
чрезвычайно текуче плавно

Men. 1. 2.

Bap.

lusingando

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A bracket connects the two staves at the beginning.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A bracket connects the two staves at the beginning. The word *cresc.* is written below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A bracket connects the two staves at the beginning. The word *dim.* is written below the bass staff. The word *p, semplice.* is written below the treble staff. The number 61 is written below the bass staff.

Ped. wie zu Anfang
 Ped. come prima
 Педаль как в начале

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A bracket connects the two staves at the beginning. The number 62 is written above the treble staff.

Bap:

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A bracket connects the two staves at the beginning. The word *ten.* is written below the treble staff.

Gaiο e gioioso.
Живо и весело.

(BMEOTO: )

*Gato e gioioso.
Живо и весело.*

f, ma legg. (fp fp) 63)

stacc.

stacc.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes fingerings (1-5) and articulation marks (accents) for the melody. The bass staff includes fingerings (2-5) and articulation marks (accents) for the accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the melody is marked with a '1' above the first note. The first measure of the accompaniment is marked with a '2' above the first note. The score ends with a double bar line.

3

marc.

schwungvoll
con slancio
стремительно

3 1 2 2 2 1 3 2 2 2 2 2

The musical score for the 'Coda' section is written for piano. It begins with a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs, including a trill (tr) and a triplet (3). The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The section concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the main staves, there is a separate line of music labeled '(вместо:)' (instead of:), which appears to be an alternative ending or a continuation of the theme.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings 3, 2, 2, 2, 5, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 65), 4. Bass staff has notes with fingerings 2, 2, 2, 3, 3, 3, 4, 1. Dynamics: *più f*, *dim.*, *mf marc.*. A Russian word "Вариант:" is written above the bass staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings 5, 1, 5, 5, 3, 5, 1, 3, 5, 3. Bass staff has notes with fingerings 2, 2, 5, 3, 3, 2, 5, 3, 8. Dynamics: *cresc. sempre*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings 1, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 5, 2, tr. Bass staff has notes with fingerings 2, 5, 3, 3, 2, 5, 3, 3, 3, 1, 1. Dynamics: *tr*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings 5, 3, 1, 1, 2, 1, tr, 66), tr. Bass staff has notes with fingerings 2, tr, 1, 2, 5, 3, 3, 1, 3, 2. Dynamics: *ff*. Text: (Coda) schmetternd, squillante, блестяще.

Вариант:

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings 3, 3, 2, 1, 4, 1, 4. Bass staff has notes with fingerings 3, 1, 2, 2, 2, 1, (1). Dynamics: *senza rit.* (m. d.).

SUITE V.

СЮИТА V.

Allemande. 67)

Аллеманда. 67)

Andante molto tranquillo. (♩ = 72)

cantabile, non troppo piano

più

sost. *più p e legato, tranquillo*

pp *espr.* *ten.* *p*

Pedal ungefähr jedes Achteil
 Pedal quasi ad ogni croma
 Педаль почти на каждую восьмую

Ped. ungefähr jedes Viertel
 Ped. presso a poco ad ogni quarto di misura
 Педаль почти на каждую четверть

senza Ped. Ped. jedes Achteil
 Ped. ad ogni croma
 Педаль по восьмым
 una corda

meno p

più espr. e largamente

sim.

a tempo

p

*einlenkend
ripiiegando
возвращаясь*

*sich ausbreitend
estendendosi
расширяясь*

espr.

pp

sim.

espr.

p²

Ped. wie zu Anfang
 Ped. come prima
 Педаль как раньше

Courante.

Куранта.

Con brio. (♩ = 128)

Kernig und schwungvoll.

Vigoroso e con brio.

Чётко и стремительно.

f, non legato

sempre stacc.

con 8 ad lib.

ten.

più leggiero

con 8 ad lib.

cresc.

con 8 ad lib.

f

con 8 ad lib.

con 8 ad lib.

sempre f

68) *hartnäckig*
tenace
упорно

69) *fp cresc.*

ff

con 8 ad lib.

(Ped. come sopra)

М. 14216 p.

Sarabande. 70)

Сарабанда. 70)

Andante molto sostenuto e cantabile (♩ = 60)

il canto forte, ma dolce

breit. largamente широко

Ossia:

steigernd augmentando нарастая

sost.

sempre cantando

(ten.)

This page of musical notation consists of five systems of staves. The first system includes the instruction *più piano e dolce*. The second system continues the musical development. The third system features the instruction *sost.* and *più forte*. The fourth system includes the instruction *Bap:* and dynamic markings *(p)* and *f)*. The fifth system includes the instruction *molto sost.* and *molto sost. e forte*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings.

Dynamics and articulations include: *più piano e dolce*, *sost.*, *più forte*, *Bap:*, *(p)*, *f)*, *molto sost.*, and *molto sost. e forte*.

Fingerings are indicated by numbers 1 through 5.

The page number 51 is located in the top right corner.

Gavotte.

Гавот.

Vivacissimo e giocoso. (♩ = 116)

f, legg. e stacc.

non legg. marc.

umoristico senza Ped.

cresc.

p

in tempo

f

(ten.)

Allegro molto (♩ = 108)

Hell und frisch Влестяще и живо

Gato e baldanzoso а 2

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro molto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The mood is described as 'Hell und frisch' (bright and lively) and 'Влестяще и живо' (lively and spirited). The character is 'Gato e baldanzoso' (playful and bold) with a '2' indicating a second ending or variation.

The score consists of several systems of music. The first system includes a forte (*f*) dynamic and a 'non leg.' (non legato) marking. The second system features a 'più legg. scherz.' (more lightly, scherzando) marking. The third system includes a 'meno p.' (meno piano) marking. The fourth system features a 'p, cresc.' (piano, crescendo) marking. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic. The score is filled with various musical notations, including slurs, ties, and fingerings. A 'Var.' (variation) section is indicated by a bracketed system of music. The score concludes with a final cadence.

Loure.

Лур.

Commodo. (♩ = 100)

p, dolce e tranquillo

mf

esp., sost.

ten.

p

eguale p, semplice

più p

sost.

dolce

(p)

tranquillamente

(p)

esp. sost.

p, a tempo

una corda

*) Die Vorschläge stets lang, wie früher angegeben.

*) Форшлагы всегда длинные, как указано выше

Molto vivace, quasi presto.

73) 74) 1 2 1 4 75) 3

f non legato ben articolato

più piano e legg.

p, cres

cen (1 4 2 1) do

sim.

p

f

p

4 sim.

476)

(1)

77)

f

p, legg.

più f

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamics include forte (f), piano (p), and piano/leggero (p, legg.). The piece concludes with the instruction 'più f'.

brillante, con slancio

fp

più

più

cre *scen* *do*

creso.

ff

senza ritard.

Suite VI.
Allemande.⁷⁹⁾

Сюита VI.
Аллеманда.⁷⁹⁾

Allegro (♩ = 120)

leggero, non troppo legato

A

p 80)

stacc. sempre

B

più p

81)

C

poco f

82)

sost. - - - p lusingando

p

83)

una corda

This page of musical notation is for a piano piece, likely a study or a short composition. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *energico*, *fz p*, and *p*. The piece is characterized by rapid, flowing passages in the right hand, often with fingerings indicated above the notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Courante.

Куранта.

Allegro molto e con brio. (♩=132) 88)

f brillante, non legato

sotto

stacc.

(m. 8.)

84) *sempre f*

f

p *cresc.*

f

Var.

(m.s.)

stätt;
invece da:
BMCCTO:

Sarabande. 86)

Сарабанда. 86)

Lento. (♩ = 52)

mit grossem, breiten Ton
con suono grande e largo
большим, широким звуком

dolce, egualmente 87)

più espr. ten.

sost.

sempre espr.

con somma espressione quasi forte

largamente.

dolcissimo subito

una corda

più espr.
(wie zu Anfang)
(come nel principio)
(как в начале)

sost.

tr

m.d.
pp

Gavotte.

Гавот.

Vivace, ma misurato ($\text{♩} = 96-100$)fröhlich mezzo
gato*non troppo forte*

mf

96)

marc.

90)

mf

marc.

p

f

marc.

p

Polonaise.

Полонез.

Allegretto, con tenerezza. (♩ = 108) 91)

p, tranquillo, amabile

sempre legato

8 1-1

Pedal angeführt jedes Viertel

Pedale presso a poco ad ogni semiminima

Смена педалей почти на каждой четверти

una corda

espr.

p, lusingando

più espr.

tre corde

p

una corda

grazioso

Bourrée. 92)

Бурра. 92)

Molto allegro (♩ = 138) 3

f

frisch

живо

gato

non legato

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 1 2 3, 4 5, 1 2 3 4 5), dynamics (cresc., mf, f, più legg., dim., senza rit.), and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with the instruction "senza rit." (without ritardando).

4

p dolce, piacevole

una corda

 $\sin$

4 5 4 3 2 1 4 5 3 2 1 3

meno p

poco accel.

meno p

poco accel.

flüssend
sorrevolmente
плавное течение

pp tranquillo
solo voce

AVA basso ad lib

fließend —
scorrevolmente
 плавно текуче

pp tranquillo
soto voce

8^{va} bassa ad lib.

[illegible]

p sost.

Жига. 94)

Allegrissimo. (♩. = 108)

[illegible]

f stacc.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on grand staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/5. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *sf* (sforzando), *f* (forte), *sfz* (sforzando), and *f*. Articulations include *scorrevole* (gliding), *più legg. meno* (faster, less), *cresc. incalzando* (crescendo, accelerating), and *molto*. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

sempre f

Var.:

coll'

fz più legg.

ff