Людвиг ван БЕТХОВЕН
(1770 — 1827)

Соч. 33, 119, 126

БАГАТЕЛИ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Редакция
Э. д'АЛЬБЕРА (соч. 33) и Г. БЮЛОВА

Вступительная статья, перевод примечаний
и подготовка издания
Н. КОПЧЕВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1978

К жанру багатели Бетховен обращался в различные периоды своего творчества. Известны три цикла таких миниатюр (bagatelle — безделушка, пустячок, мелочь — фр.) — соч. 33, соч. 119 и соч. 126.

Рассмотрим подробнее хронологию возникновения этих пьес.

«Семь багателей» соч. 33 создавались в разное время, частично являются переделкой ранних сочинений или используют готовые старые пьесы. В автографе имеется цифра 1782, внесенная явно уже после изготовления этого оригинала. Эта цифра либо относится только к № 1, либо является указанием на то, что во всем цикле Бетховен использует мотивы и наброски детского периода. Кстати, в одной из сохранившихся тетрадей эскизов имеется менуэт, родственный багатели № 7.

Автограф этого цикла хранится в Цюрихе и имеет следующее французское заглавие: Des Bagatelles par louis van Beethoven, || 1782.

Первое издание появилось в мае 1803 года с заголовком на титульном листе: Bagatelles || pour le Pianoforte, || composées par || L o u i s v a n B e e t h o v e n || Oeuvre 33 || Propriété du Bureau d'Arts et d'Industrie, || à Vienne. [Багатели для фортепиано. Сочинены Людвигом ван Бетховеном. Op. 33. Собственность Бюро искусств и промышленности в Вене.] Одобрительный отзыв об этом сочинении был опубликован в апреле 1804 года.

«Одиннадцать багателей» соч. 119 написаны в 1820—1822 годах. Наброски №№ 2—5 и, возможно, № 1 восходят к более раннему периоду (между 1800 и 1804 годами, №№ 2 и 4 — еще раньше), № 6 задуман был только в 1820—1821 годах. Завершены пьесы были: №№ 1—6 осенью 1822 года (автограф датирован ноябрем), №№ 7—11 в конце 1820 года (записаны в день нового, 1821 года).

Автограф №№ 1—6 находится в Публичной Научной библиотеке в Берлине (Öffentl. Wiss. Bibliothek). Заголовок его — на немецком языке: Kleinigkeiten, || 1822, || Novemb. [Безделушки, 1822, ноябрь.]

Автограф №№ 7—11 первоначально являлся собственностью Ф. Штарке, затем, в 1858 году был разделен на три части, которые в начале 20 века находились соответственно в Нью-Йорке (частное собрание), Бонне (Дом-музей Бетховена) и Париже (Консерватория). Заголовок этого автографа: Kleinigkeiten Für Hs. v. Starke's || Clavicembalum || am 1-ten Jenner 1821 || von || L. v. || Btwn. [Безделушки для клавичембало г-на фон Штарке, 1-го января 1821, сочинены Л. в. Бтвн.]

Эти пьесы — №№ 7—11 и были опубликованы в первую очередь. Они были помещены в 3-й части «Венской фортепианной школы» (для этой школы они и предназначались с самого начала), составленной капельмейстером Ф. Штарке, содержащей «...труднейшие и поучительнейшие музыкальные пьесы превосходнейших фортепианных исполнителей и сочинителей»... Эта школа вышла в свет весной 1821 года. Багатели были помещены в ней с немецким заголовком: K l e i n i g k e i t e n von L. van Beethoven, за которым следовало примечание составителя: «Это сочинение, дружески предоставленное составителю великим композитором, носит заголовок Kleinigkeiten, но тот, кто в этом разбирается, скоро поймет, что здесь в каждой пьесе не только великолепно обнаруживается самобытный гений знаменитого мастера, но оказывается, что эти пьесы, скромно названные самим Бетховеном Kleinigkeiten, в высшей степени поучительны для играющего, так как требуют полного проникновения в дух сочинения».

Все 11 пьес впервые были опубликованы в конце 1823 года у Шлезингера в Париже и у Клементи в Лондоне. Приведем текст титульного листа парижского издания: Nouvelles Bagatelles || on || Collection de Morceaux || Faciles et Agréables || pour Le Piano || par || L. Van Beethoven || Oeuvre 119 || Paris, chez Maurice Schlesinger, Libraire, Editeur. [Новые багатели в собрании простых и приятных пьес для фортепиано Л. ван Бетховена, ор. 119. Париж, у книготорговца и издателя Мориса Шлезингера.] О большом интересе к багателям свидетельствует и тот факт, что в Вене они были напечатаны дважды (с небольшим перерывом) — в 1824 и 1826 годах.

И наконец, «Шесть багателей» соч. 126. Над ними Бетховен работал в конце 1823 года. Автограф, озаглавленный Kleinigkeiten von L v Btwn, хранится в Цюрихе. Существует еще отдельно автограф второй пьесы — по-видимому, первая попытка записать ее. Он находится в Парижской Консерватории.

Эти пьесы были впервые опубликованы весной 1825 года. Титульный лист гласил: Six || B a g a t e l l e s || pour le || Piano-Forté || composées par || L o u i s v a n B e e t h o v e n. || Oeuvre 126. || Propriété des Editeurs || chez B. Schott Fils, Editers de Musique. [Шесть багателей для фортепиано. Сочинены Людв-

вигом ван Бетховеном. Op. 126. Собственность издателей. Вышло у музыкальных издателей Шотт и сыновья.] Тогда же, в апреле 1825 года был напечатан отзыв об этих пьесах, в котором, между прочим, говорилось: «Под таким скромным названием «Багатели» Бетховен дарит друзьям музыки в высшей степени гениальные пьесы, всегда новые и оригинальные, как и все его произведения. Менее подвинутые из пианистов будут ему особенно благодарны за то, что композитор дает и им возможность насладиться своими возвышенными идеями».

* * *

За полтора столетия своего существования Багатели Бетховена прочно вошли в музыкальную практику. И если на концертной эстраде они звучат сравнительно редко (хотя их включают в свои программы даже пианисты такого масштаба как С. Рихтер), то в школьном репертуаре они занимают прочное место. Причина этого — миниатюрные размеры, техническая доступность большинства пьес и в то же время яркость, рельефность музыкальных образов, лаконичность музыкального языка.

Нам хочется обратить внимание главным образом на один аспект изучения этих пьес, обычно остающийся вне поля зрения педагогов. Ведь два из трех сборников багателей являются (вместе с «Вариациями на вальс Диабелли») самыми последними фортепианными сочинениями Бетховена. И эти миниатюры оказываются незаменимым материалом, помогающим ввести юного пианиста в мир образов позднего Бетховена, облегчающим ему постижение крупных произведений последнего периода творчества Бетховена. Ведь если сложный язык последних сонат и квартетов подчас кажется непонятным даже искушенному слушателю, то в багателях новые средства часто выступают поодиночке и дают возможность пианисту постепенно, «поэлементно» проникнуть в их выразительный смысл. В этом отношении симптоматичным является факт, о котором мы уже упоминали — что целый ряд багателей был предназначен Бетховеном для «фортепианной школы»— по-видимому, гениальный композитор сам сознавал сложность своего позднего языка и хотел на примере простых пьес облегчить его понимание. Об этом же говорит и примечание Бюлова к Багателям соч. 119: «Они неоценимы в инструктивном отношении; пианистам, которые претендуют на то, чтобы как следует исполнить более крупные произведения 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».

Попытаемся проследить (оставляя в стороне весь цикл соч. 33), как в багателях соч. 119 и 126 отразились отдельные черты, свойственные языку поздних произведений,— для того, чтобы пытливый педагог смог при прохождении этих пьес сразу же провести соответствующие аналогии, показать, в каком контексте проявляются эти черты в крупных сочинениях, сыграть ученику (или прослушать вместе с ним в записи) отдельные части сонат или квартетов — одним словом, уже на этом этапе обучения смог бы смело вводить ученика в богатейший и необычный мир образов позднего Бетховена.

Одна из особенностей этой музыки — своеобразная статика, просветленность колорита. Здесь отсутствует активность, взрывчатость, резкие контрасты — именно то, что обычно связано в нашем представлении с музыкой Бетховена. Конечно, в подавляющем большинстве произведений композитора преобладает активное стремительное движение, но это, в основном, относится к произведениям зрелого периода. Сочинения же, написанные в последние годы жизни (приблизительно, в последнее десятилетие), во многом несут печаль мудрой созерцательности. Многое в этих сочинениях связано с передачей тонких и в то же время необычайно благородных чувств, импульсивной смены настроений.

Рассмотрим вначале те пять пьес, которые Бетховен предназначал для «Школы», иначе говоря, которые он рассматривал в какой-то степени как инструктивные.

В багатели № 7 поражает с самого начала даже внешний облик — изобилие трелей. Само развитие строится на имитациях мотивов-атомов. Все очень лаконично. Необычно и завершение — после ускорения, на кульминации — ритмической и динамической — все внезапно обрывается.

К такой музыке трудно применить наши обычные мерки. Это какое-то непосредственное и непреодолимое стремление к свету, здесь трели и фигурации верхнего голоса в конце воспринимаются как некая попытка преодолеть тяжесть и весомость отдельного звука, передать при помощи вибрации световое мерцание, доходящее до ослепительного сияния. Подобные сверкающие трели и фигурации составляют одну из примечательнейших черт в последних сонатах Бетховена. Особенно экстатично они звучат в финальных вариациях сонаты № 30 E-dur и № 32 c-moll. Данная багатель не только заложит в юном пианисте основы для будущего постижения этих трелей как одного из смысловых элементов музыкального языка, но и даст ему некоторые навыки их технического преодоления.

В следующей багатели — № 8 — фактура тоже обращает на себя внимание, это почти сплошь выдержанное четырехголосие. Здесь поражает афористичность высказывания — исполнитель должен передать (избегая любых преувеличений) и выразительность хроматических ходов, и обилие задержаний, и тонкость фразировки. Этой пьесе также присуща своеобразная статичность, проявляющаяся, в частности, в постоянных женских окончаниях — во всех каденсах разрешение наступает только на самой слабой, третьей доле такта — на выдохе. Музыка не кончается — она как бы исчезает. Подобные же концовки мы встретим, например, в теме и вариациях сонаты № 30. Другие поздние сонаты также обнаруживают аналогии с этой багателью — вспомним начало сонаты № 31, идущее в выдержанном четырехголосии, или главную тему сонаты № 28 с ее своеобразным контуром мелодической линии. Кроме того, по словам Бюлова, здесь «можно многому научиться в отношении познания

особенностей стиля последних квартетов». И действительно, фактура, гармонический и мелодический язык этой миниатюры вызывают в памяти страницы именно последних квартетов.

Багатель № 9 носит ясный жанровый отпечаток — это лендлер. Но как он не похож на другие танцы Бетховена — несмотря на скорый темп, эта изящная пьеска носит меланхолический характер. Язык ее необычайно сдержан и лаконичен: мелодия с пониженной II ступенью, гармония ограничивается только тремя основными ступенями. В верхнем голосе большую роль играет восходящее движение по ломаным трезвучиям, но это совсем не те, известные нам взлеты, сметающие всё на своем пути (например, Пятая соната) — эти подъемы, которые сразу же уравновешиваются выразительным мелодическим спуском, по своей сущности гораздо спокойнее, а вся миниатюра по характеру больше напоминает пьесы Шуберта, чем хорошо нам знакомые произведения Бетховена.

Следующая «микропьеса» — багатель № 10 тоже приближается к сочинениям композиторов-романтиков. По своему характеру и по лаконичности средств она несколько напоминает прелюдию A-dur Шопена.

И наконец, багатель № 11. В ее основе лежит пластичная выразительная мелодия, несколько напоминающая начальную тему сонаты № 31. Эта мелодия излагается на фоне очень простого размеренного сопровождения. Во втором предложении наступает кульминация (на уменьшенном септаккорде). Тихий одноголосный речитативный пассаж переводит во вторую часть. Здесь поражает одна колористическая особенность — мелодия излагается в высоком регистре (в третьей октаве), между ней и сопровождением — незаполненное расстояние в две октавы. Подобная манера изложения часто встречается и в других поздних сочинениях композитора, — вспомним те же заключительные вариации из сонат №№ 30 и 32. В них такая же просветленность колорита, обращение к «нечувственным», нетянущимся звукам верхнего регистра, большие расстояния, подчеркивающие легкость, невесомость звучания и тембровое разнообразие. (Кстати, такой прием широко распространен и в современной музыке — в первую очередь у Шостаковича).

Как мы видели, Бетховен в инструктивных целях дал пять пьес самого различного характера, для которых общей чертой была новизна средств выражения, необычность и свежесть образного содержания.

Из остальных багателей соч. 119 наибольший интерес представляет № 6. Здесь мы снова обнаруживаем большую роль полифонии (особый интерес к которой наблюдается именно в последние годы жизни Бетховена). Вступление к этой пьесе начинается с имитационного проведения сосредоточенной мелодии речитативного склада, основной быстрый раздел построен также на перекличках, игре и взаимодействии голосов. Во вступлении интересно отметить такты 3—4, которые во многом — по своему изложению и характеру — соответствуют началу сонаты № 31, с той лишь разницей, что там с этой фразы все начинается, здесь же она является как бы выводом из начального речитативного построения. Следующая фаза вступления — свободный, причудливо извилистый пассаж, и наконец — капризная, изящная аккордовая каденция. Подобные свободные речитативные эпизоды мы нередко встретим в сонатах (например, в уже упоминавшейся нами сонате № 31 — Adagio ma non troppo, начало 3-й части, перед Ариозо), очень часто такие разделы пронизаны полифонией (например, вступление к фуге в сонате № 29). В середине основного раздела багатели — Allegretto — интересно отметить постепенное ускорение, выписанное нотными длительностями в последовательности: восьмые, триоли восьмыми (то есть, движение на $\frac{6}{8}$) и затем шестнадцатые (на $\frac{6}{8}$). Мы уже упоминали о таких ускорениях по поводу багатели № 7. В дальнейшем такие ускорения во второй части сонаты № 32, в заключительной вариации сонаты № 30 не окажутся столь трудными для пианиста, который уже встречался с таким приемом раньше.

В основе багатели № 4 лежит благородная, пластичная мелодия, вызывающая в памяти тему вариаций из сонаты № 30. Фактура полифоническая, скорее напоминающая квартетную, чем фортепианную. Середина образует контраст — на фоне тянущихся нижних голосов сверкают легкие игривые арабески шестнадцатых, исполняемые характерными, типично смычковыми штрихами.

В багатели № 3 поражает причудливый характер и неслыханные расстояния (незаполненные) между голосами — пять октав (D и d^4 во втором такте и аналогичных). Эта пьеса, сохраняющая следы танцевального движения, и построена по образцу танцев — из чередования повторяющихся «колен». Первые два таких построения прозрачны по фактуре, — здесь совершенно явное квартетное изложение с солирующей 1-й скрипкой. Третье построение, а также кода насыщены аккордами и фигурациями по звукам трезвучий, тематически они напоминают коду сонаты № 31 (на полтона выше).

Багатели из следующего цикла — соч. 126 — значительно крупнее по величине и дают более развернутые картины настроений. Единство развития и естественность переходов уподобляет эти пьесы неким спонтанным лирическим высказываниям.

Рассмотрим багатель № 1. Особенность мелодии, лежащей в ее основе — вопросо-ответная структура; во второй половине предложения мелодия продолжается в басу. Фактура полифонизированная. Все концовки женские, поэтому в процессе развития нигде не возникает впечатления завершенности — начало второй части воспринимается как продолжение предыдущего и лишь в четвертом такте развитие приводит к возникновению нового трехзвукового мотива, который в многократных ритмически варьированных повторениях доходит до большой выразительной (не динамической) кульминации, разрешающейся в свободном пассаже каденционного типа. В репризе основная мелодия начинается в басу, в то время как верхний голос продолжает вытекающее из трехзвукового мотива лирическое высказывание, насыщенное интен-

сивными скачками и секундовыми опеваниями. Примечательно 2-е предложение в репризе — здесь голоса расходятся на большое расстояние, и начинают как бы жить самостоятельной жизнью. Заслуживают внимания интересные переплетения и перекрещивания голосов в коде.

В багатели № 3 в середине также имеется импровизационный эпизод — мягкие, растекающиеся по большому пространству арпеджированные аккорды. В этой пьесе интересно решена реприза — вначале мелодия, звуки которой перемещены на слабые доли, проходит в среднем голосе на фоне трели верхнего голоса, во втором предложении эта мелодия дается больше намеком — она как бы растворяется в нежных фигурациях верхнего голоса. Своеобразна по своему красочному эффекту кода — на одной педали смешиваются аккорды различных гармонических функций. Такие эксперименты с «грязной» педалью Бетховен, как известно, производил не так уж редко (вспомним, например, знаменитый эпизод из сонаты № 17 или багатель № 7 из соч. 33).

Багатель № 4 с ее стремительным взрывчатым движением, контрастами открывает совсем иную, остро скерцозную, даже бурлескную сферу образов. Обращает на себя внимание средняя часть (повторяющаяся затем в коде). Здесь на фоне одних и тех же басовых звуков проходит однообразная мелодия, состоящая из коротких попевок. В середине части движение прерывается медленными (целые ноты) шагами по тритонам, а затем продолжается с прежней монотонностью. Громадные расстояния между мелодией и басом в сочетании с однообразным характером движения создают совершенно особый звуковой эффект, впечатление чего-то безличного, отрешенного. Контраст в этой пьесе весьма своеобразен, решен в совершенно необычном плане.

Таким образом и багатели соч. 126 в отношении средств выразительности имеют много общего с другими поздними сочинениями Бетховена.

Задача педагога при прохождении этих пьес, также как и багателей соч. 119, заключается в том, чтобы подвести ученика к пониманию своеобразия их содержания и связанных с ним особенностей языка и фактуры.

* * *

В настоящем издании багатели публикуются в редакции Э. д'Альбера (соч. 33) и в редакции Г. фон Бюлова (соч. 119 и 126).

Эуген д'Альбер (1864—1932) — немецкий пианист и композитор британского происхождения. Он был учеником Листа, который считал его «новым Таузигом».

Ганс фон Бюлов (1830—1894) — выдающийся немецкий пианист, исполнитель и педагог, дирижер и музыкально-общественный деятель, сподвижник Листа и Вагнера. Бюлову принадлежат многочисленные редакции произведений Баха, Генделя, Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шопена и других. Но если в произведениях старых мастеров Бюлов (по-видимому, желая приблизить их к своему времени) часто допускал произвольные изменения текста, вводил странную на наш взгляд динамику, то в музыке Бетховена его талант педагога-интерпретатора проявился очень тактично и многогранно. Его редакции бетховенских сочинений (сонаты соч. 13, 26, 27, 31; «Тридцать две вариации», три ранних вариационных цикла, Фантазия с хором, все фортепианные произведения, начиная с соч. 53) представляют выдающийся интерес и по настоящее время.

Бюловскую редакцию багателей (также как и других сочинений Бетховена) мы считаем принципиально важной, так как он стремится своими указаниями воспитывать молодых музыкантов, пробуждать в них интерес к смыслу и внутренней логике изучаемого произведения и таким путем подвести их к настоящему пониманию музыки, к проникновению в ее красоту и к автентичному, яркому ее исполнению.[1]

Мы специально остановимся на редакции Бюлова, так как внимательное ознакомление с его указаниями может дать представление и о некоторых общих принципах исполнительского и педагогического подхода к музыкальному произведению.

Попытаемся изложить эти указания в систематизированном виде.

Бюлов в своих примечаниях неоднократно обращает внимание на необходимость осознания структуры пьесы. Забота о цельности исполнения проявляется как в масштабах всего произведения, так и в указаниях, относящихся к минимальным структурным ячейкам — мотивам.

По отношению к багатели № 7 из соч. 119 Бюлов дает совет — определять темп на основании тактов, в которых происходит движение наиболее короткими длительностями. Действительно, если следовать такому совету (и не только здесь, но и вообще), то единство движения не будет нарушено, ученик окажется хозяином положения и сможет без помех и спотыканий довести логическую нить пьесы до самой кульминации. В багатели № 4 из соч. 126 по поводу последних тактов «призрачно скользящей» средней части Бюлов замечает, что паузы являются как бы выписанным замедлением, и предостерегает против дополнительного ritard., которое в действительности могло бы совершенно размагнитить весь волевой заряд пьесы.

Бюлов не забывает обратить внимание пианиста на основную ритмическую структуру пьесы и на те или иные отклонения, непонимание которых могло бы привести к искаженному исполнению.

Стремясь исключить хаотичность и случайность из исполнения «свободных элементов формы» — каденционных пассажей, фермат (а в игре учеников подобные погрешности подчас зачеркивают все хорошее), Бюлов рекомендует ритмически организовывать эти элементы (в наше время многие пианисты придерживаются подобного же метода—вспомним редакцию Шнабеля сонат Бетховена). Конечно, исполнение остается свободным, но ученик должен хотя бы приблизительно наметить ритмические соотношения внутри этих пассажей.

[1] Покойный Генрих Густавович Нейгауз неоднократно рекомендовал автору этих строк при работе над поздними сонатами Бетховена знакомиться с указаниями Бюлова. «Это уроки гениального педагога», — говорил он.

Однако свобода не является принадлежностью только лишь импровизационных эпизодов. Именно о свободе, диктуемой самой музыкой, теми или иными особенностями произведения, говорит целый ряд примечаний Бюлова. В конце багатели № 7 из соч. 119, где, как мы уже упоминали, неудержимое нарастание осуществляется, в частности, путем выписанного ускорения—длительности становятся все более дробными. Бюлов говорит о недопустимости точного удвоения движения и советует делать постепенное ускорение, применять tempo rubato, которое «оправдывается импровизационным характером всего органного пункта». И действительно, внимательный анализ авторской нотной записи показывает, что она является всего лишь попыткой зафиксировать стихийное ускорение, как бы совершающееся на одном дыхании.

Для того чтобы наглядно объяснить строение того или иного эпизода, Бюлов в издании багателей (также как и во многих других своих бетховенских редакциях) нередко приводит параллели из риторики — напомним соответствующие примечания к № 4 из соч. 119 и к № 4 из соч. 126.

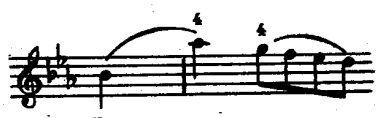
Но забота об осознанном исполнении, соответствующем духу произведения, проявляется Бюловым не только по отношению к крупным масштабам формы — его подробные фразировочные и аппликатурные указания в конечном счете преследуют ту же самую цель. В коде багатели № 1 из соч. 119 Бюлов показывает необычное мотивное строение (несовпадение величины повторяющегося мотива с величиной такта, приводящее к тому, что сильная доля мотива оказывается каждый раз на разных долях такта) посредством особой группировки длительностей (лиги здесь неуместны, так как почти все играется стаккато). Примечание (b) к багатели № 3 из соч. 119 детально объясняет смысл предлагаемой Бюловым фразировки.

Однако следует сказать, что Бюлов не всегда придерживался авторских фразировочных указаний (там где они есть). Так, в некоторых случаях (багатель № 1 из соч. 119, основной мотив; № 8 из соч. 119, 6-й такт второй части, правая рука) он изменяет характерную смычкового типа авторскую штриховку (при которой лига оканчивается перед сильной долей) на более типичную фортепианную фразировку.

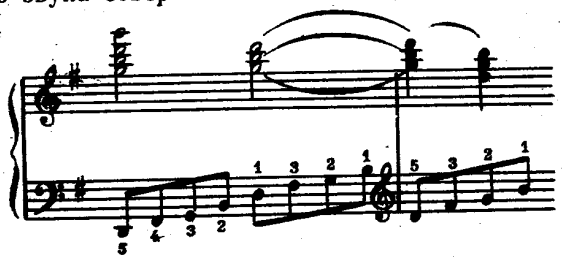
В целом ряде случаев Бюлов предписывает не совсем обычную аппликатуру, подчас весьма неудобную. При внимательном рассмотрении оказывается, что эта аппликатура не просто дает возможность сыграть данное место, но обеспечивает точное выполнение фразировки.

Приведем несколько примеров.

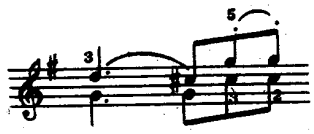
В следующем месте из багатели № 1, соч. 119:



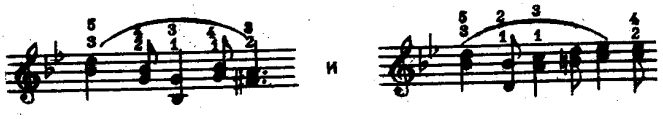
as^2 на первый взгляд удобнее было бы сыграть пятым пальцем — не нужно растягивать руку, а дальше все пальцы шли бы подряд. Но при этом все игралось бы связно. Для того, чтобы выполнить указанную фразировку (кстати, как раз в этом месте у автора фразировочные указания отсутствуют), пришлось бы специально поднимать руку (а каждый педагог знает, скольких усилий и какого внимания это требует). Если же играть оба звука четвертым пальцем, то подъем руки неизбежен и соединение двух фраз исключается. Похожее явление мы наблюдаем и двумя тактами позже — попарное связывание звуков лучше всего будет достигнуто при помощи многократного применения пары пальцев — второго и третьего (то же самое — во второй части багатели № 4 из этого же цикла). Аппликатура в багатели № 3 из соч. 119 (начало четвертого построения, правая рука) вызывает неловкий поворот руки при переходе к a^1 3-м пальцем (легче было бы взять g^2 4-м пальцем, чтобы на a^1 пришелся 1-й палец). Но этот поворот как раз и обеспечивает выполнение указанной фразировки — при такой аппликатуре a^1 несколько подчеркивается и отделяется от предыдущего пассажа. Обоснование подобных принципов содержится в примечании к багатели № 1 из соч. 126. Следует отметить, что подобную трактовку аппликатуры мы можем в целом ряде случаев найти и у самого Бетховена. Так, в следующем месте из сонаты № 29 пятый палец, предписанный автором в начале второго такта, заставляет руку делать необычное движение, при котором выделение сильного звука совершается само собой:



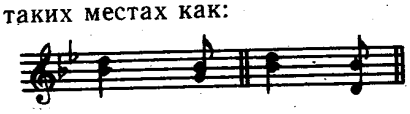
Иной случай встречается в 3-м такте медленного вступления багатели № 6 из соч. 119:



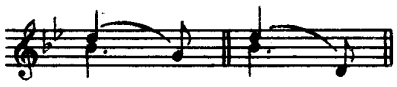
Здесь один и тот же звук cis^2 берется сперва 2-м, потом 3-м пальцем. Для объяснения целесообразности аппликатур такого рода приведем примечание Бюлова к аналогичному месту из медленной части сонаты № 25:



«Обилие аппликатурных указаний оправдывается опытом, так как пьесы подобного типа, которые в техническом отношении кажутся легкими, не могут быть как следует сыграны ни одним исполнителем, пока он не осознает, что они «трудны». Указанная в таких местах как:



перемена пальцев особенно необходима, потому, что vis inertiae (сила инерции) пальцев при исполнении часто оказывается причиной искажения голосоведения:



Целью таких аппликатурных указаний является осмысленное проникновение в замысел композитора, точное во всех деталях выполнение исполнительских предписаний. Подобные принципы позднее получили применение у многих крупных пианистов нашего столетия, в частности они явились основой всей аппликатурной системы А. Шнабеля.

Большое внимание уделяет Бюлов звуковой стороне исполнения. В первую очередь его замечания такого рода связаны с местами, представляющими трудность в полифоническом отношении. В общем виде его установки такого рода выражаются следующими словами: «Изучайте в мельчайших деталях голосоведение... и под конец попытайтесь в совместной игре отдать себе отчет в законах благозвучия». Именно при определенном соотношении силы звучания разных голосов, при ясном, логичном исполнении каждой линии «эпизодические жесткости» в столкновениях голосов не будут производить неприятного впечатления.

В целом ряде случаев Бюлов, чтобы дать толчок фантазии ученика, приводит образные характеристики звучания, которого нужно добиваться. Тонкие рекомендации, относящиеся к распределению звучности при исполнении на «грязной» педали, указанной автором,— даются в примечании к № 3 из соч. 126.

В примечаниях Бюлова имеется еще целый ряд чисто технических указаний, объясняющих способ игры того или иного места. Упомянем советы относительно исполнения трели в тех случаях, когда этой же руке поручен еще один голос — в багатели № 7 из соч. 119.

В настоящем издании все словесные обозначения, добавленные редакторами, набраны мелким шрифтом. Авторская фразировка специально не оговаривается.

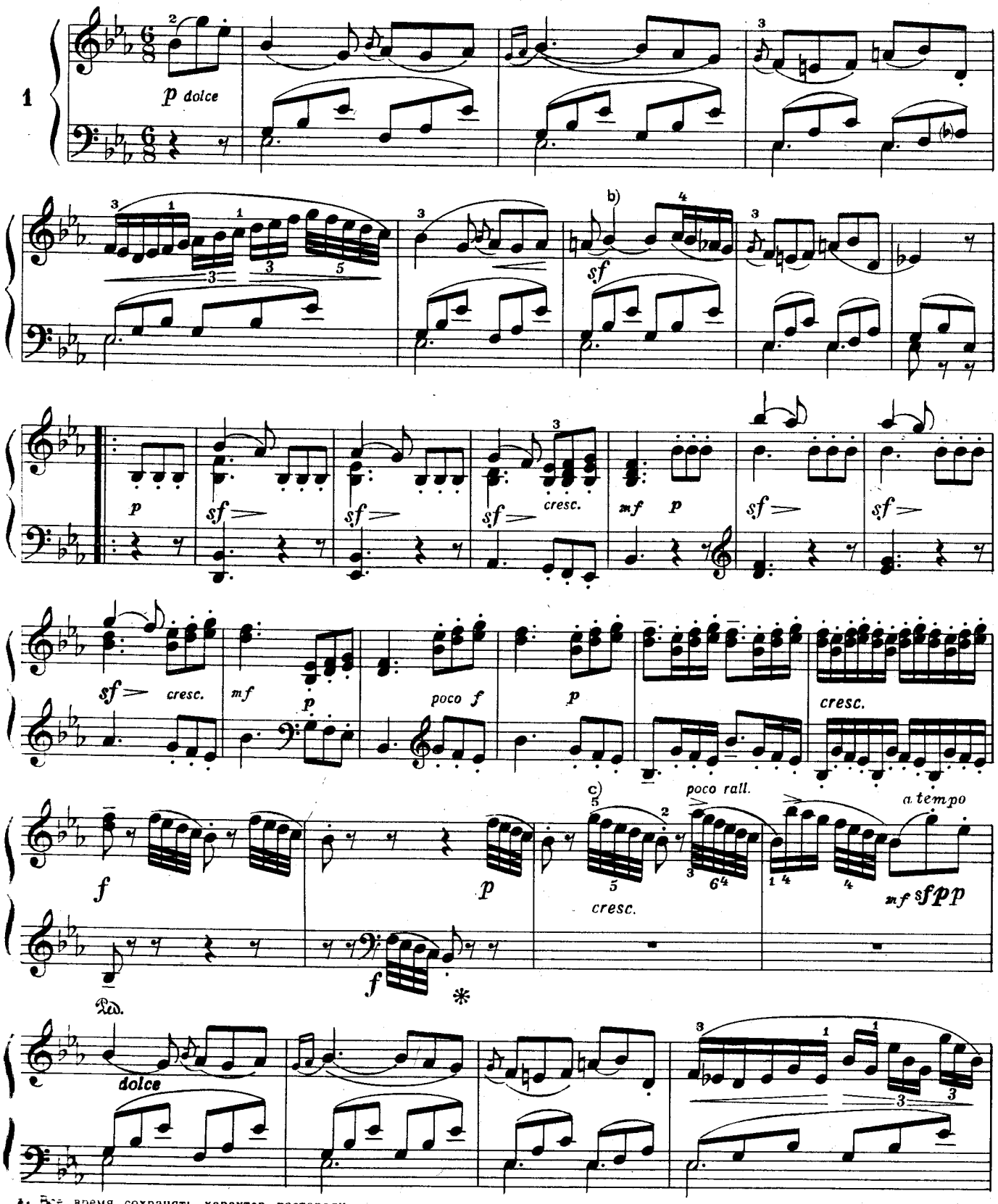
Н. Копчевский

Семь багателей

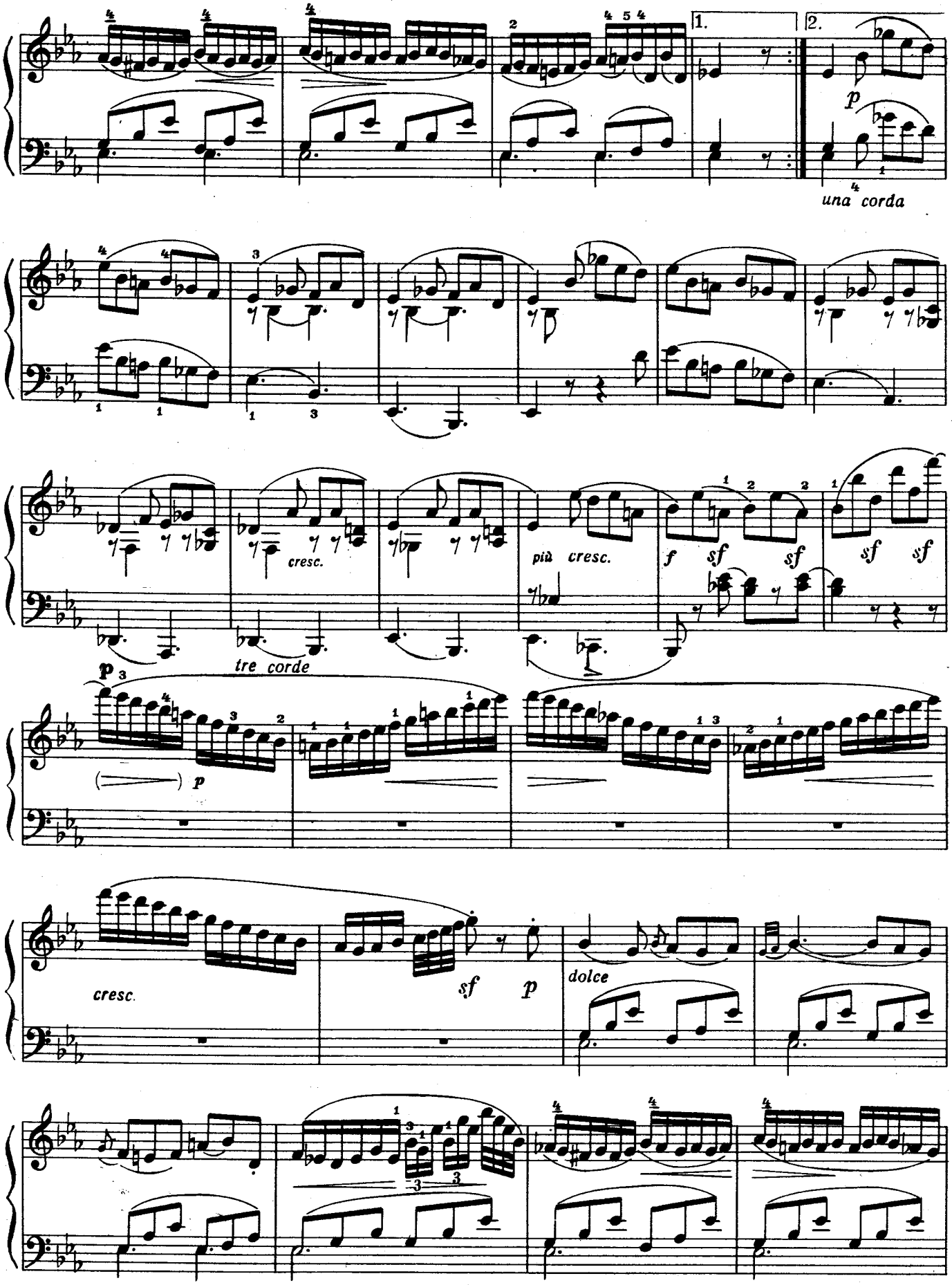
Редакция Э. д'Альбера

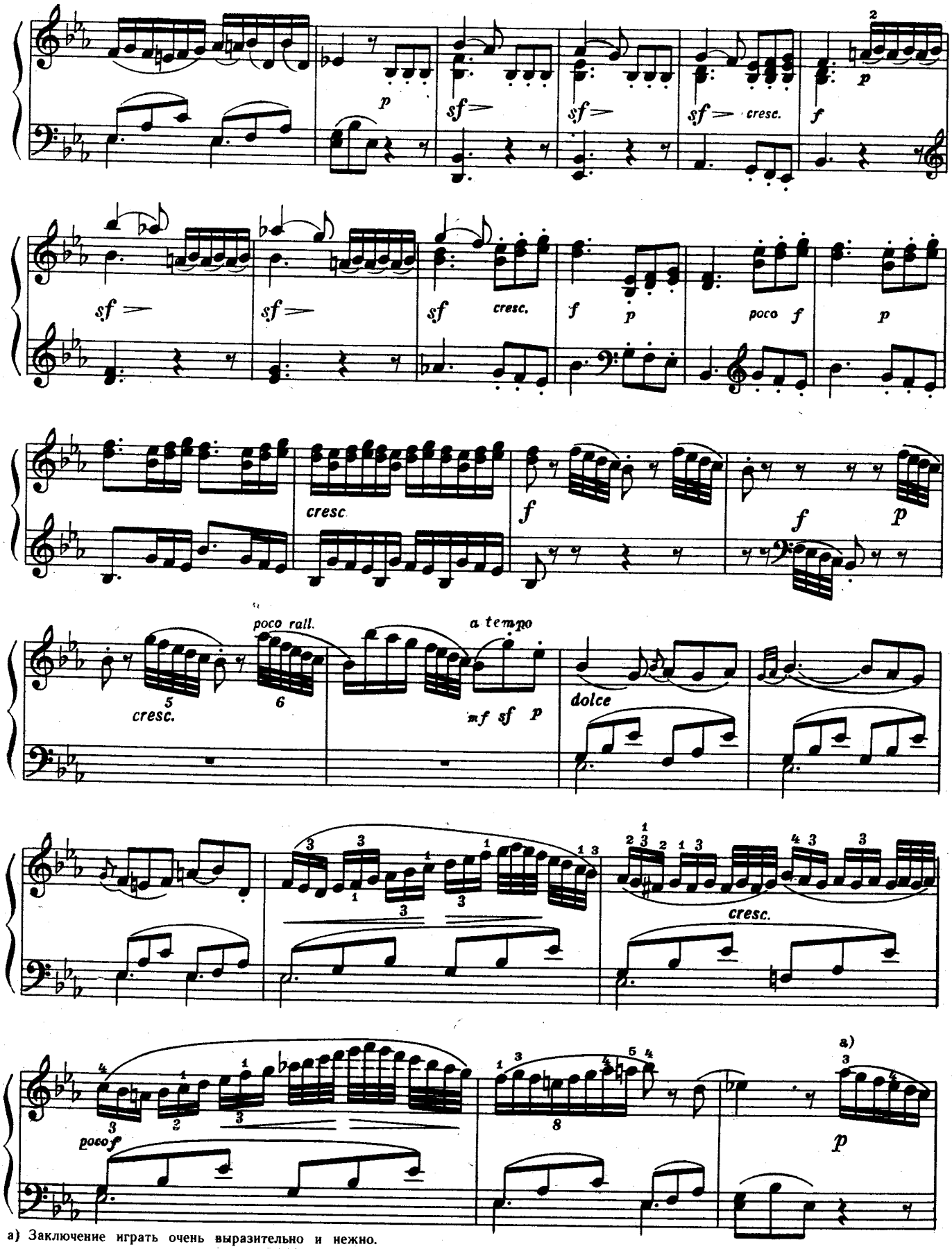
Л. БЕТХОВЕН, соч. 33

Andante grazioso, quasi allegretto a)

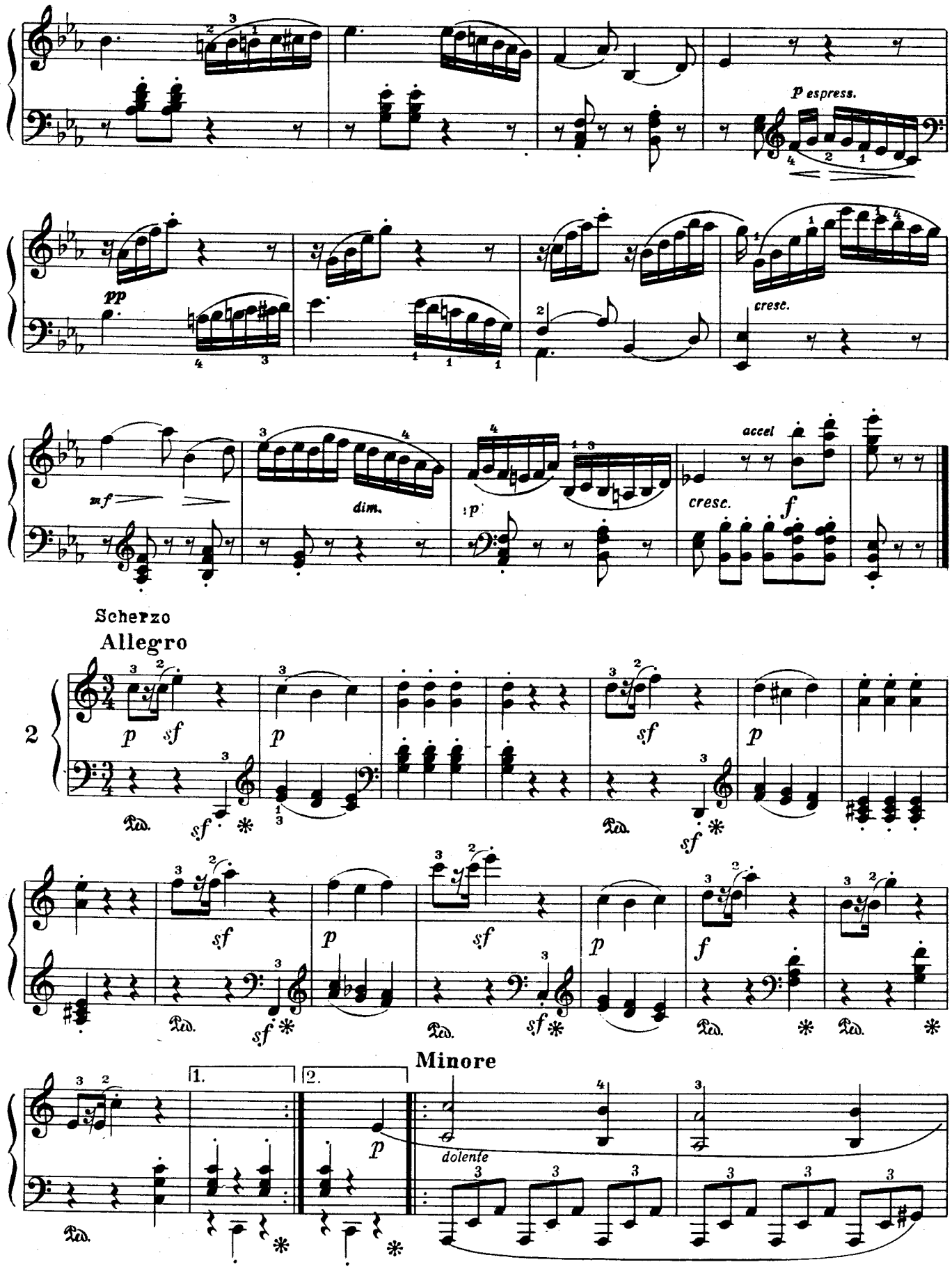


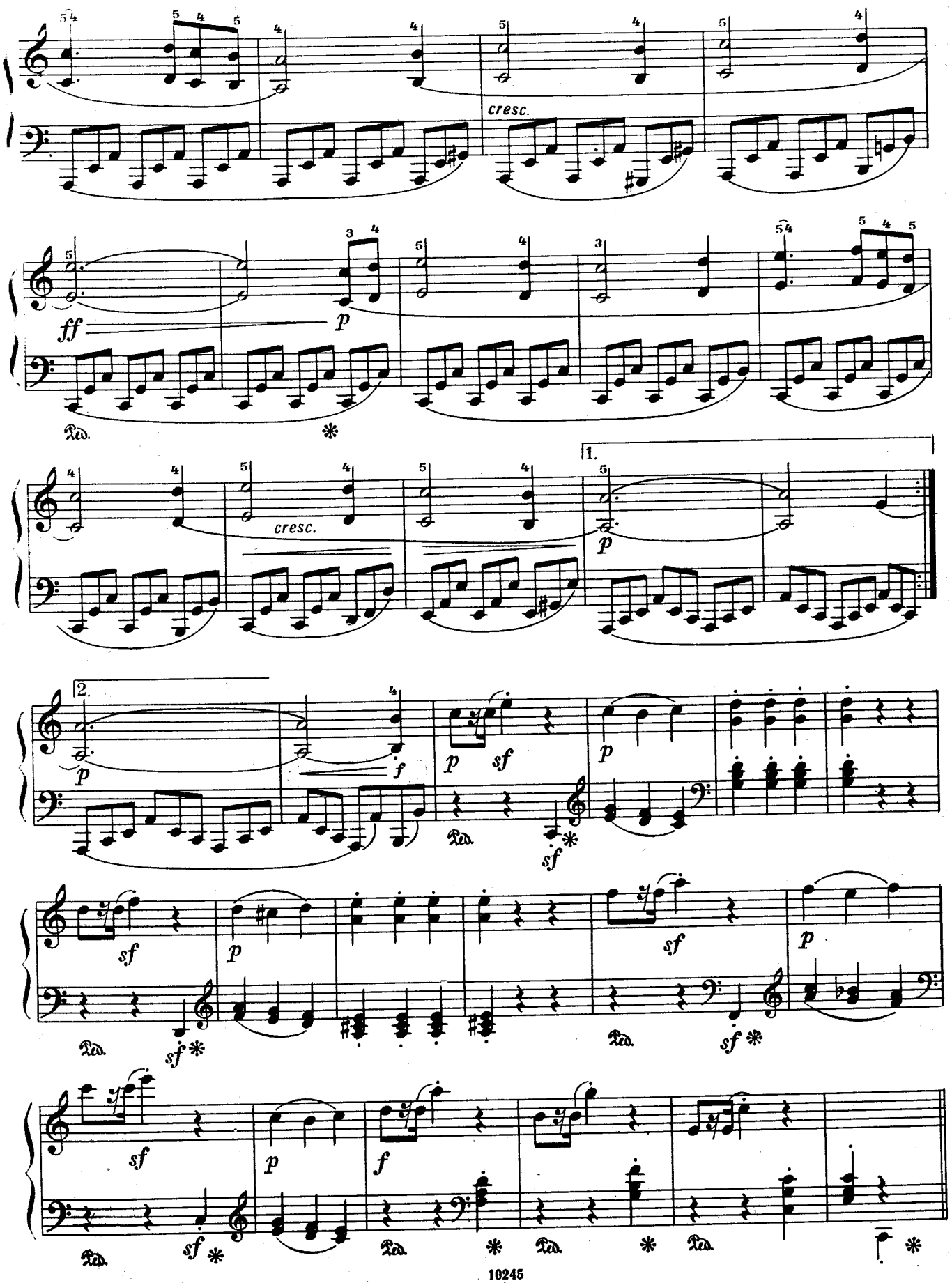
a. Все время сохранять характер пасторали.
b. sf не сильно.
c. Исполнять совершенно свободно и с кокетством.


1.
2.
p
una corda
cresc.
più cresc.
f
sf
sf
sf
sf
tre corde
p
p
cresc.
sf
p
dolce



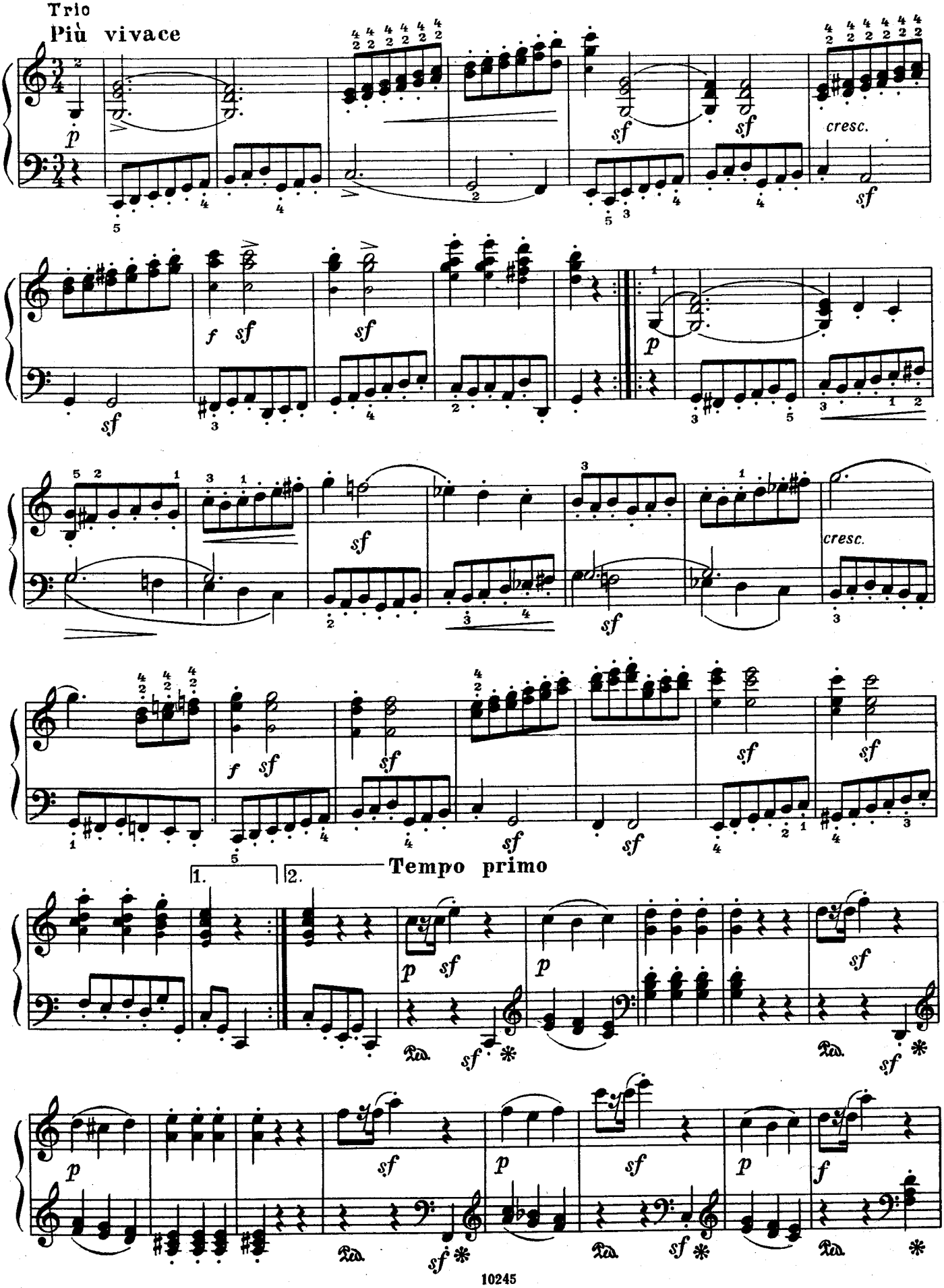
а) Заключение играть очень выразительно и нежно.

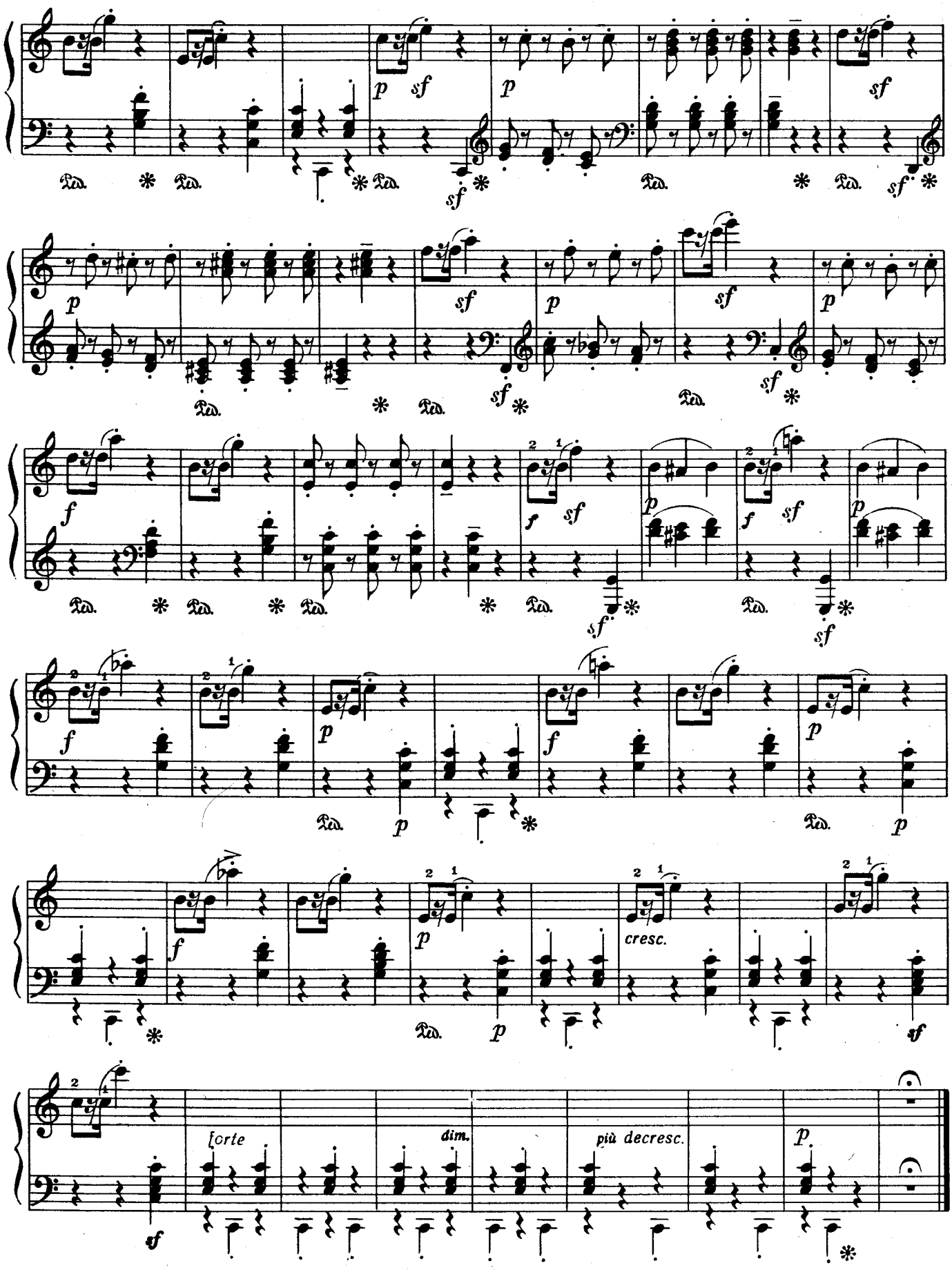

p espress.
pp
cresc.
mf
dim.
p
cresc.
f
accel
Scherzo
Allegro
2
p
sf
Ped.
*
Minore
1.
2.
dolente


cresc.
ff
p
Ped.
cresc.
1.
2.
sf
f

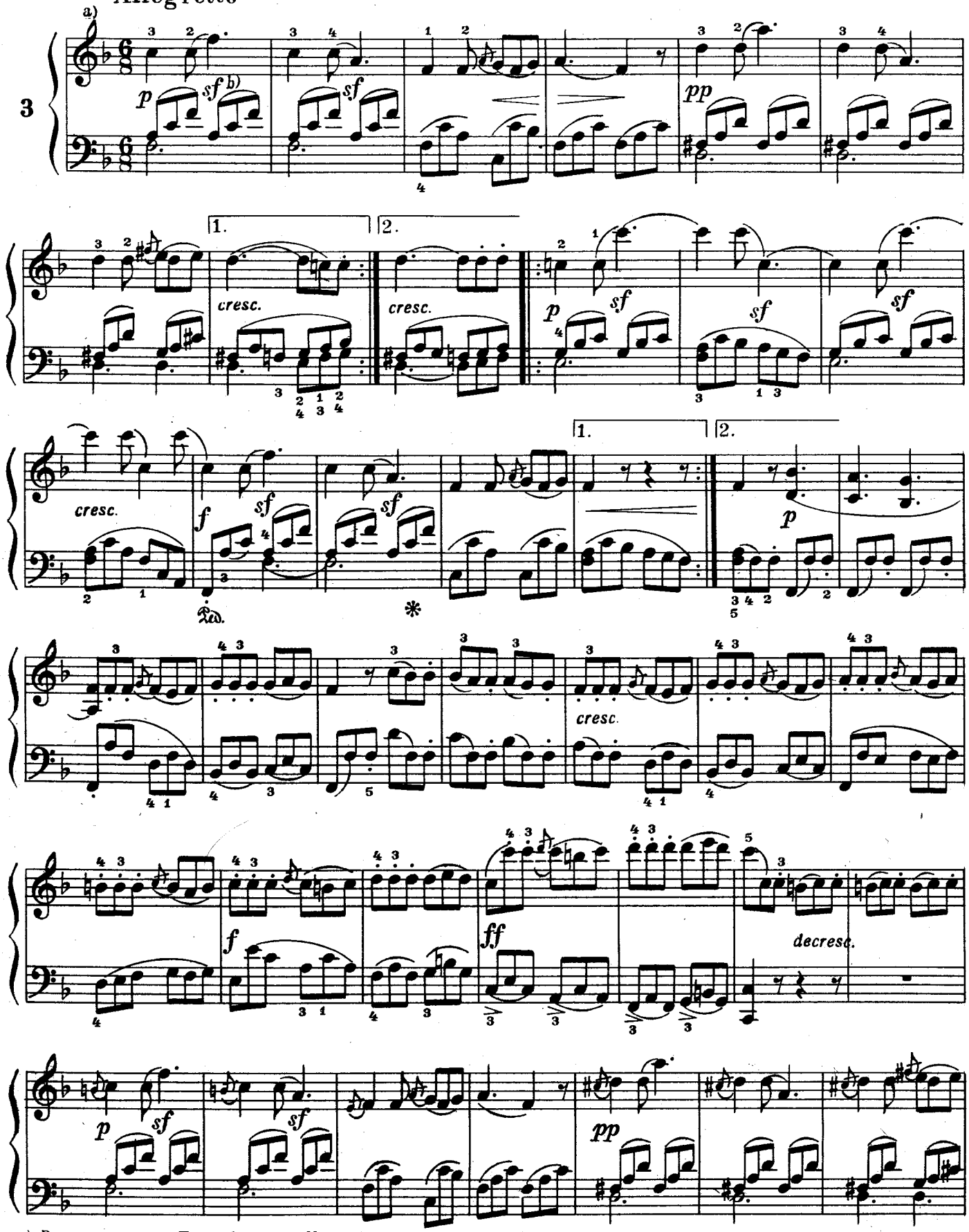
Trio

Più vivace

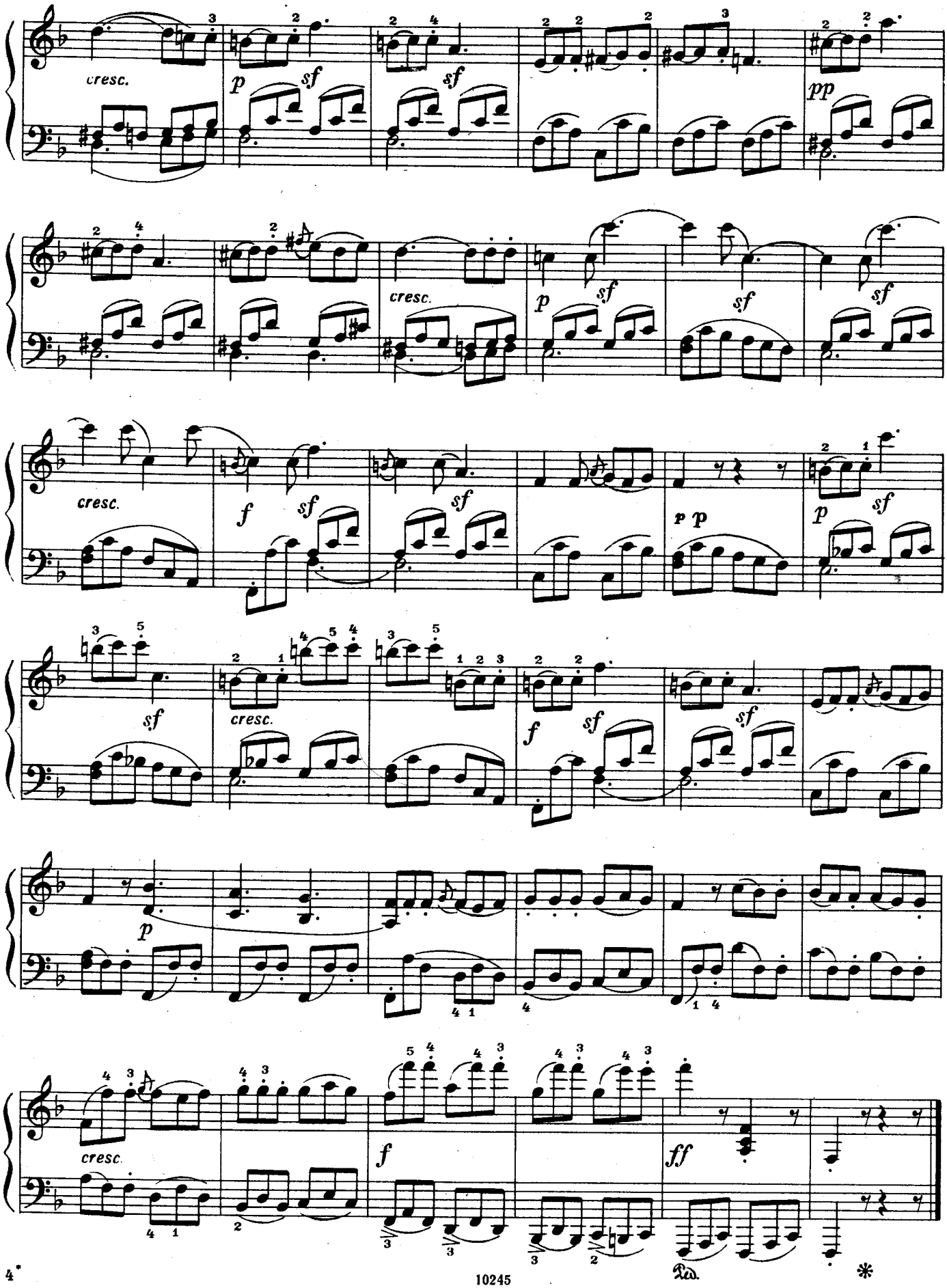


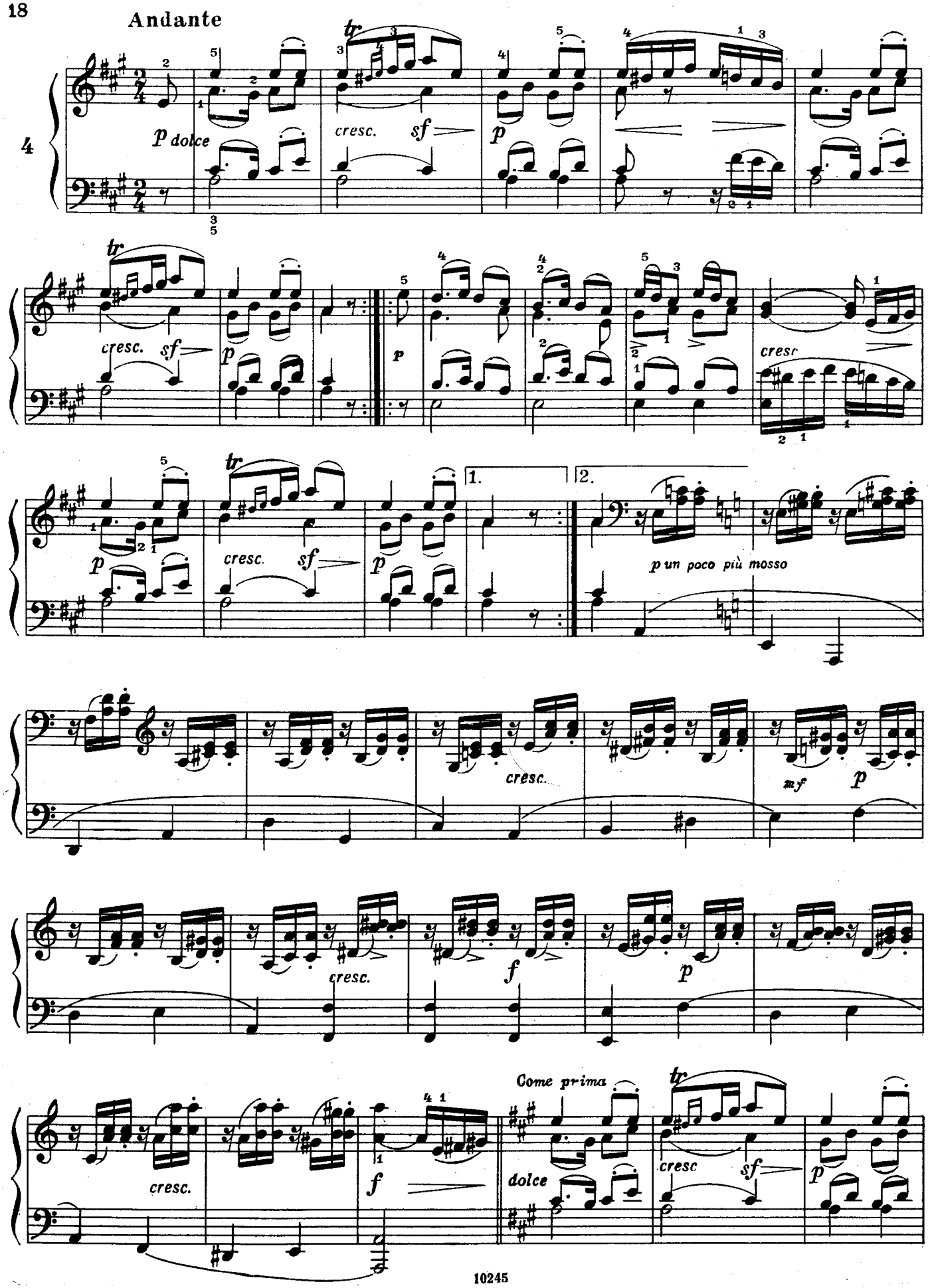

cresc.
forte
dim.
più decresc.

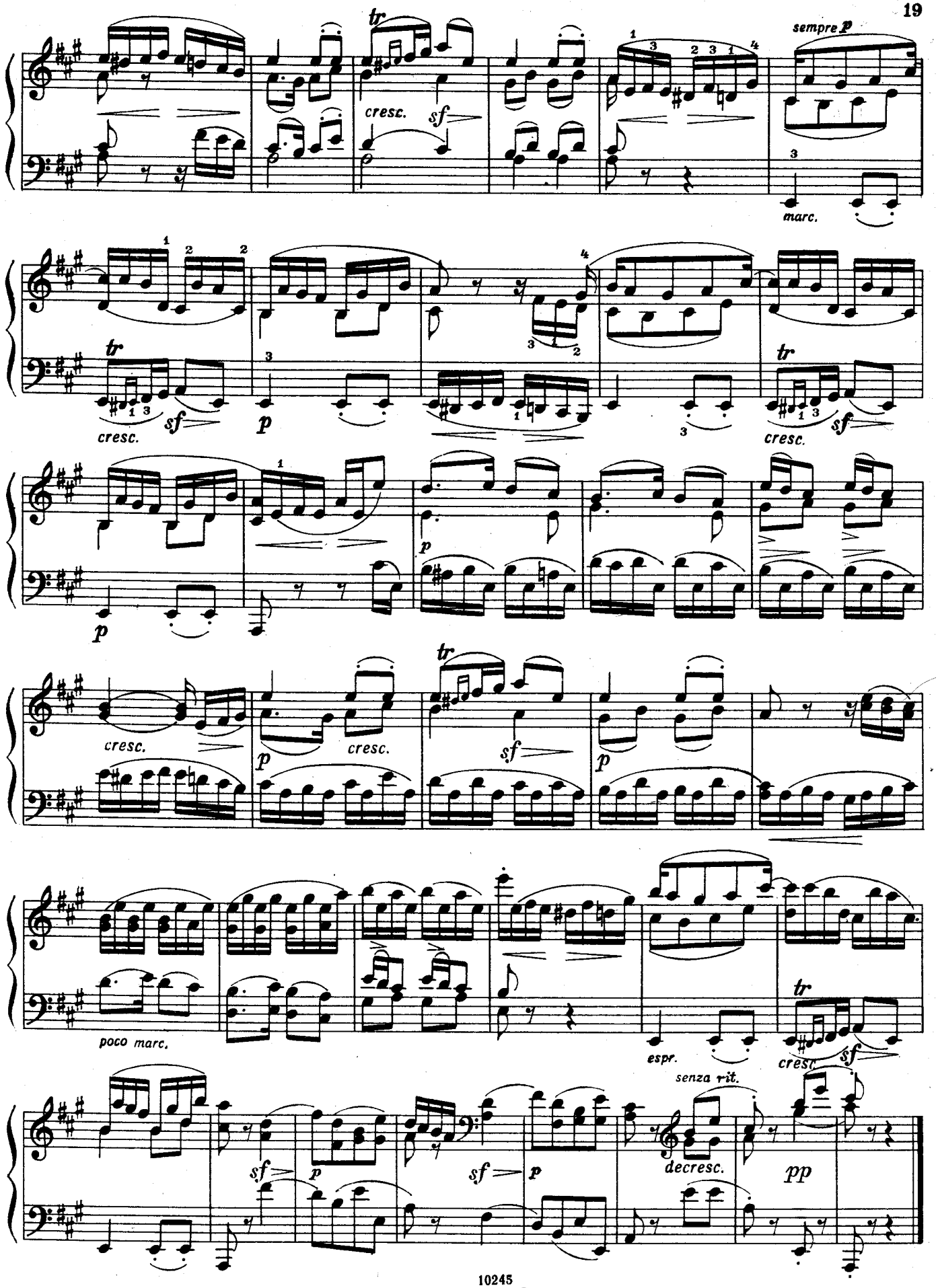
Allegretto

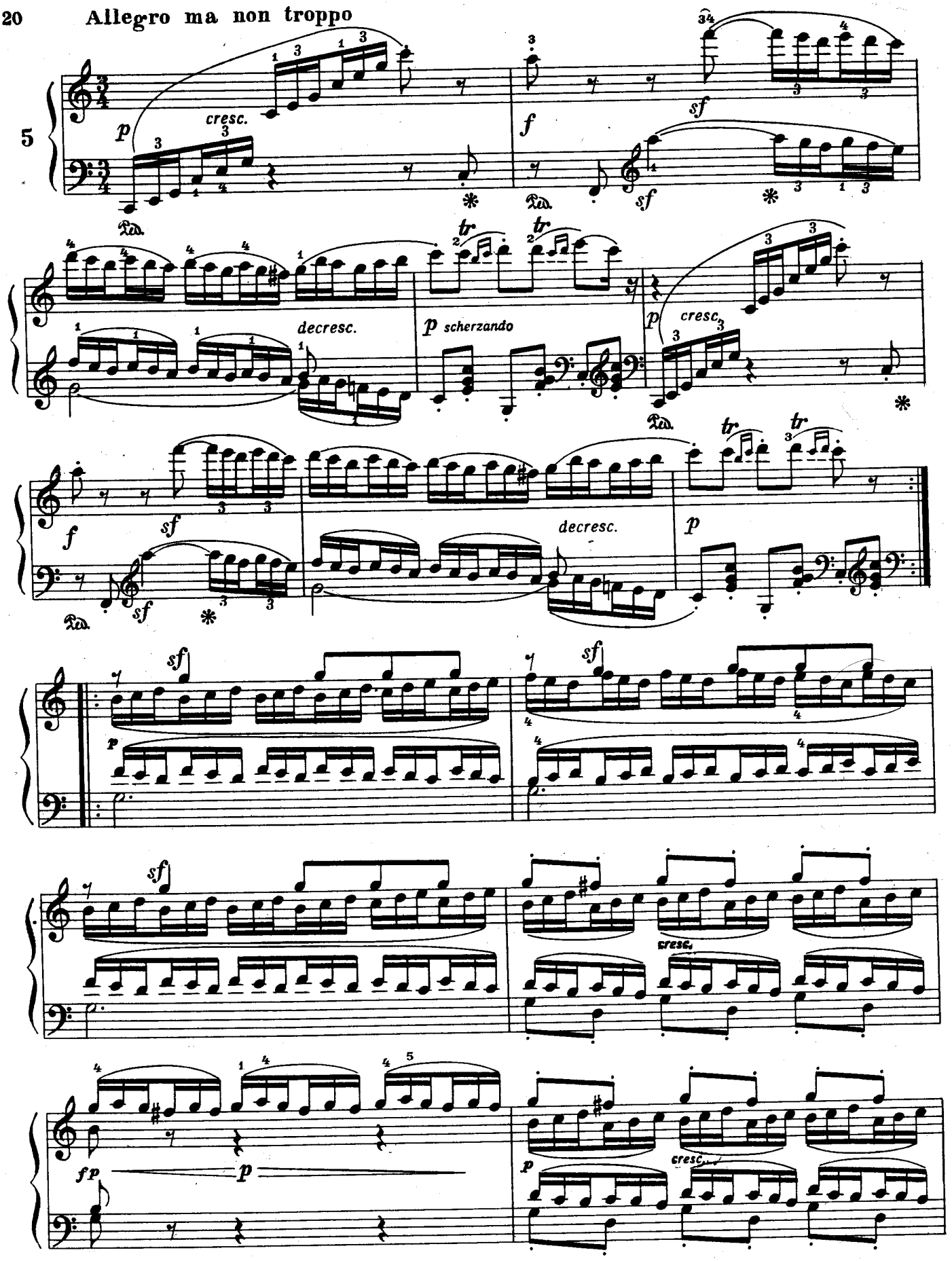


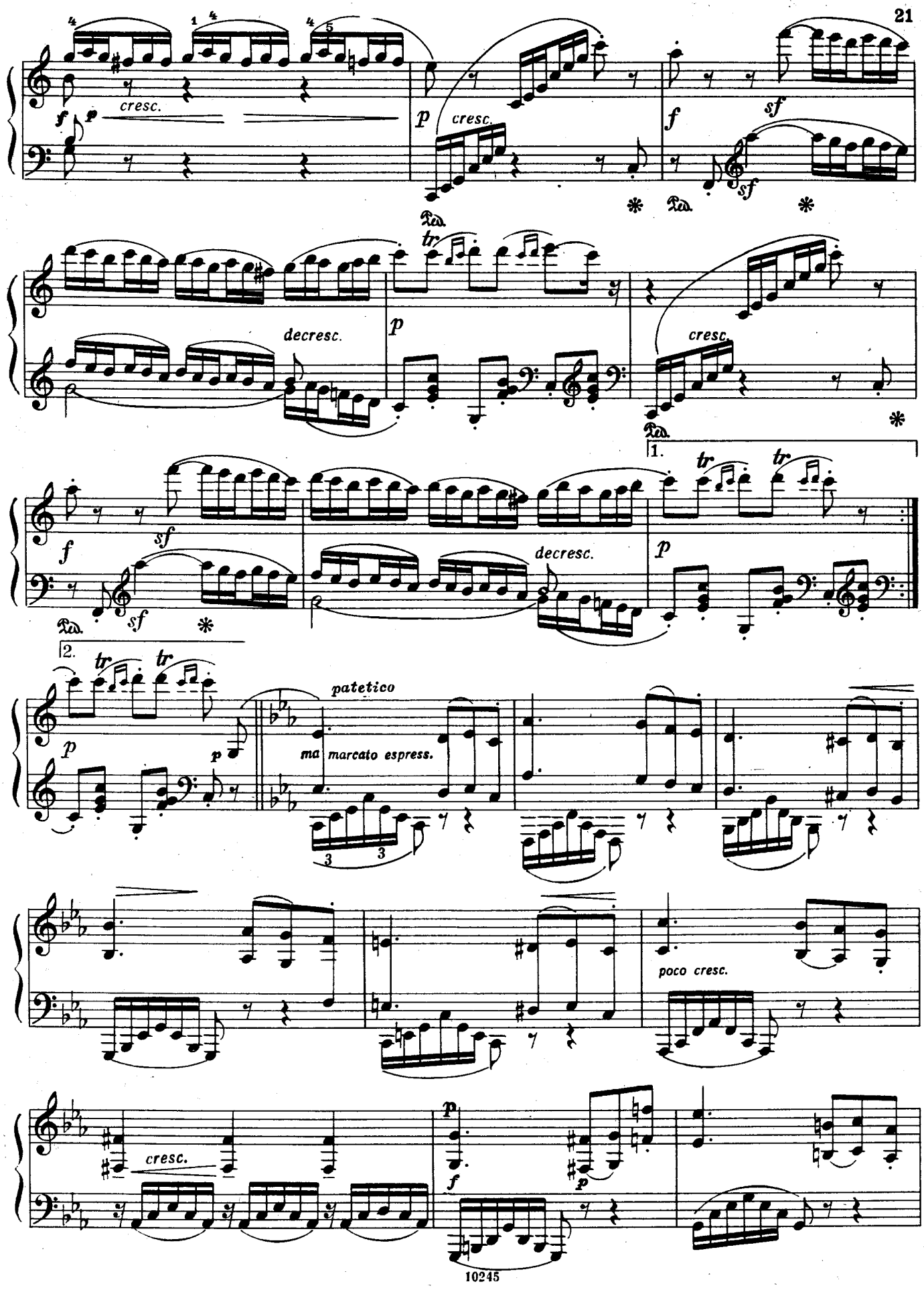
a) Радостно-лукавая «Песня без слов». Нужно стремиться к наибольшей простоте исполнения.
b) *sf* не сильно.

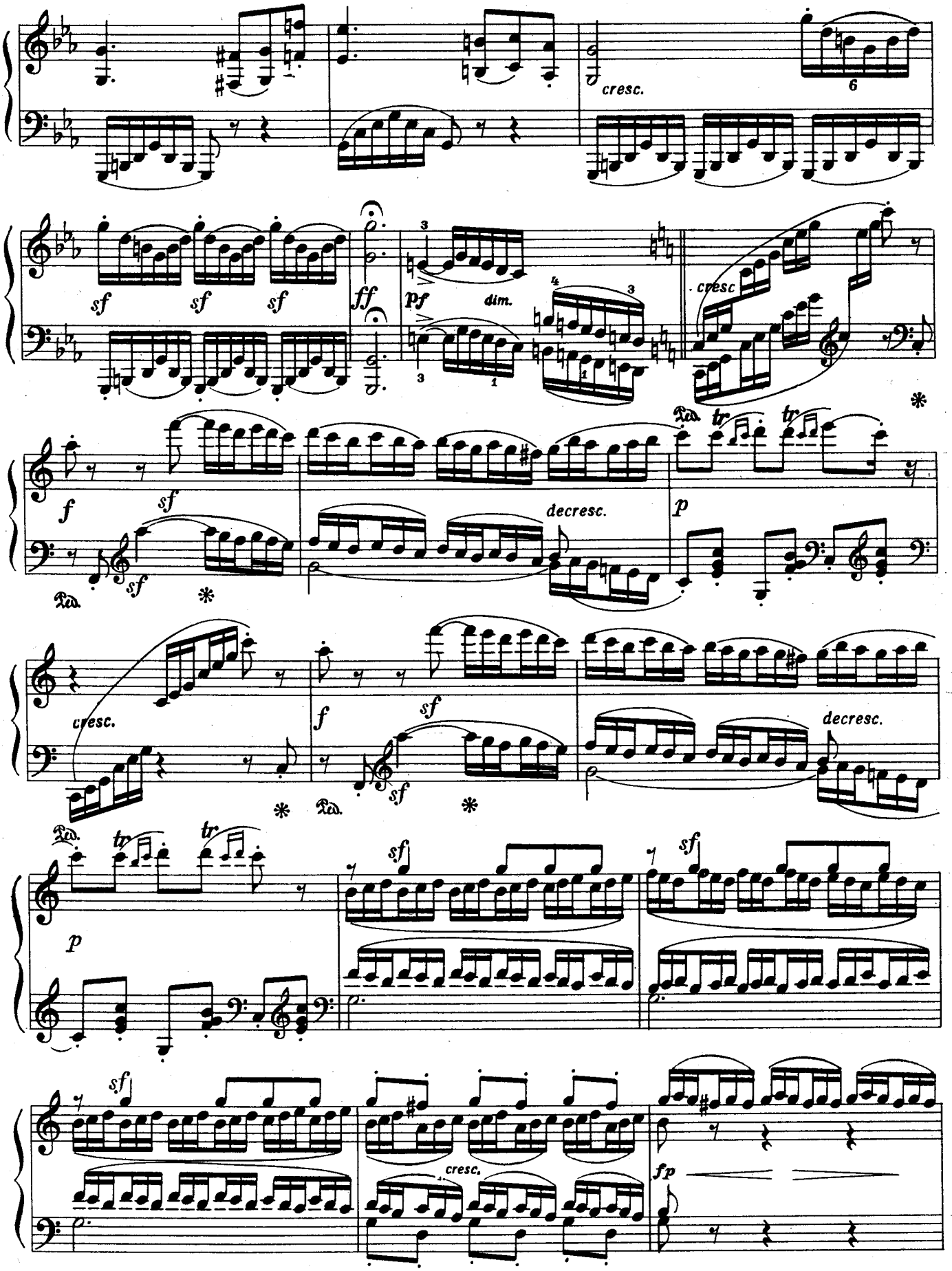

cresc.
p
sf
sf
pp
cresc.
p
sf
sf
sf
cresc.
f
sf
sf
p p
p
sf
sf
cresc.
f
sf
sf
p
cresc.
f
ff
Ped.
*

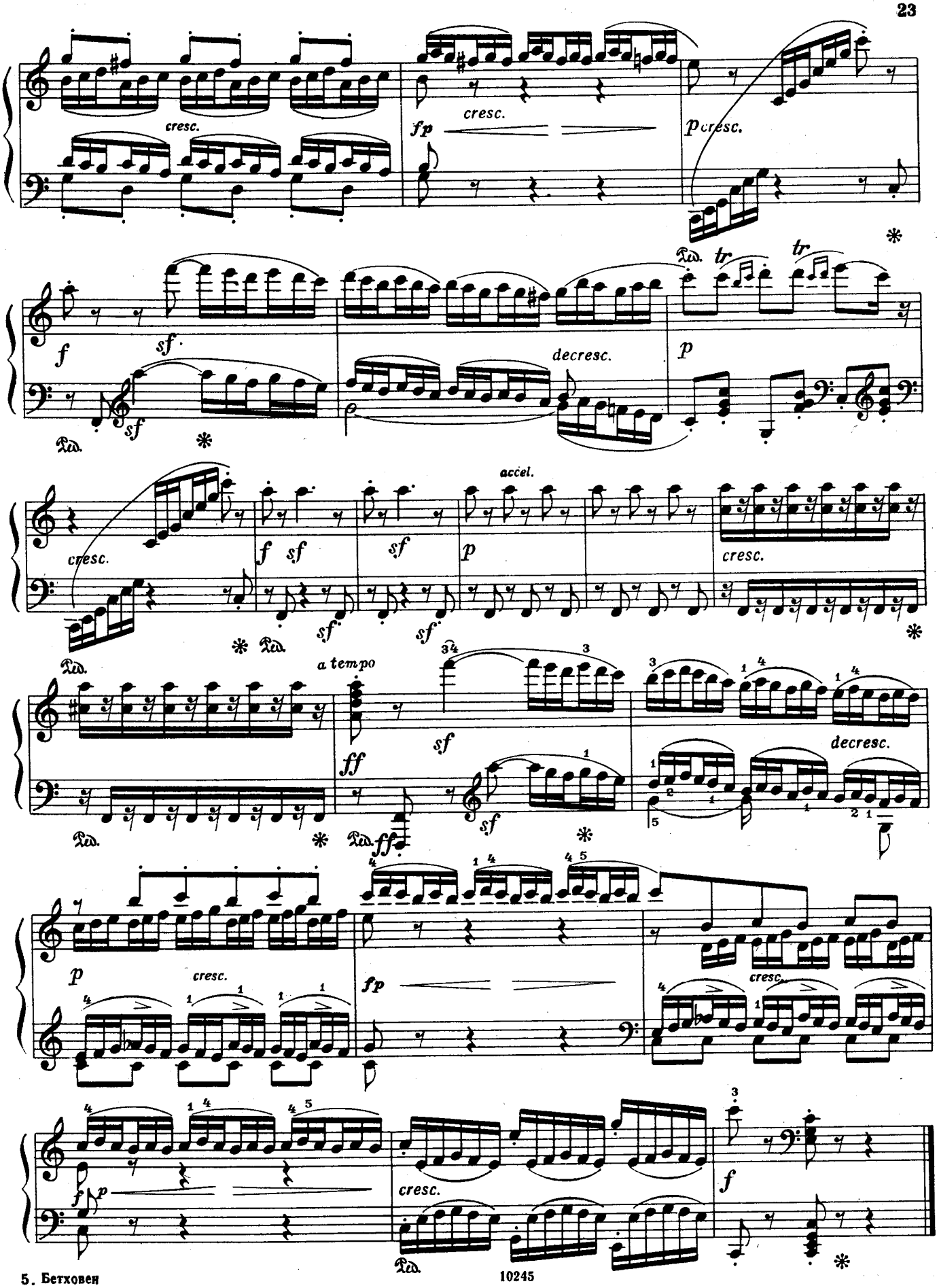

Andante
4
p dolce
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
p
cresc
p
cresc.
sf
p
1.
2.
p un poco più mosso
cresc.
mf
p
cresc.
f
p
cresc.
f
Come prima
dolce
cresc
sf
p


tr
cresc.
sf
sempre p
marc.
tr
cresc.
sf
p
tr
cresc.
sf
p
p
cresc.
p
cresc.
tr
sf
p
poco marc.
espr.
tr
cresc.
sf
senza rit.
sf
p
sf
p
decresc.
pp


Allegro ma non troppo
5
p
cresc.
f
sf
decresc.
p scherzando
tr
fp

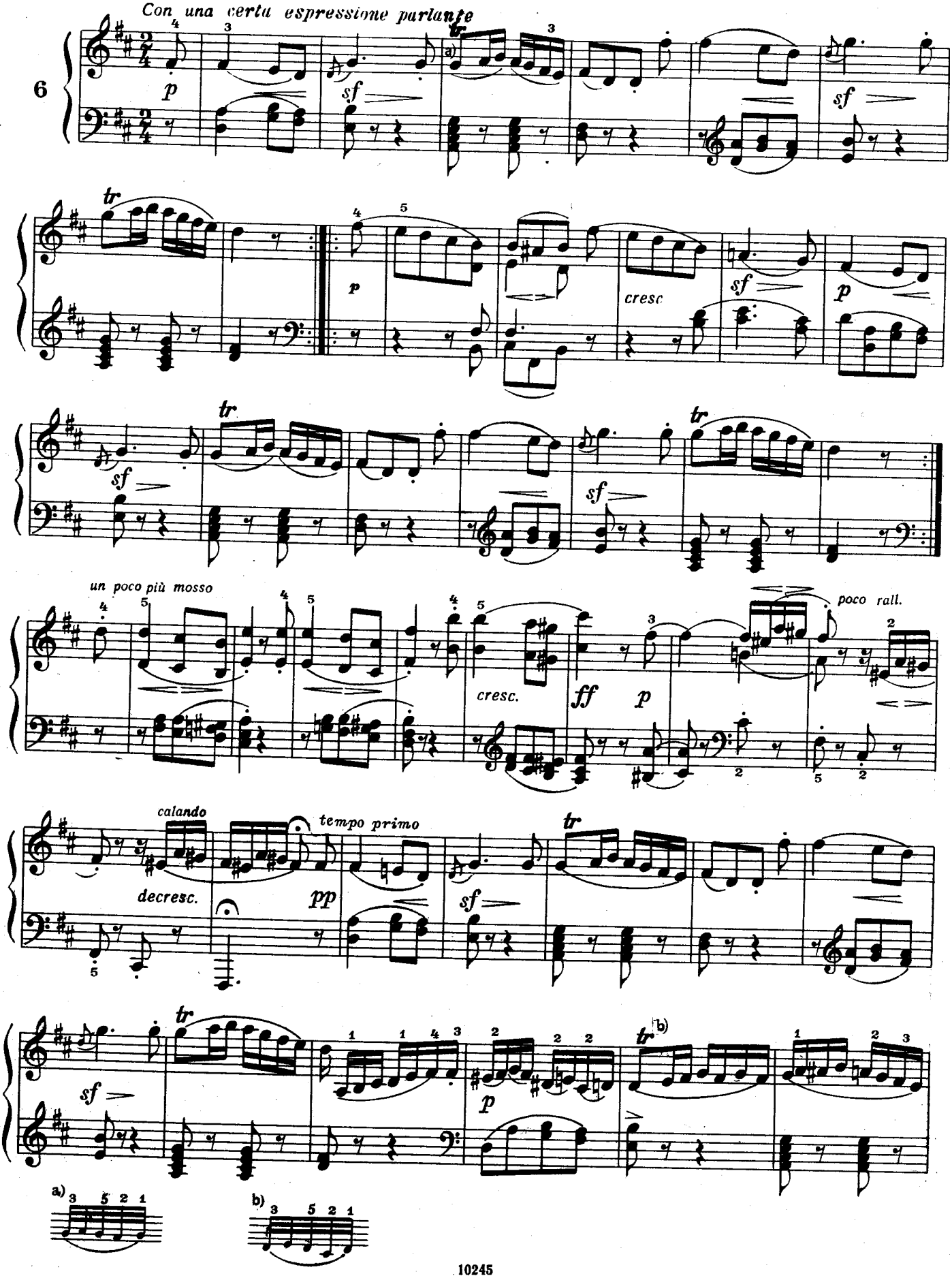

cresc.
p
cresc.
f
sf
sf
tr
decresc.
p
cresc.
1.
f
sf
sf
decresc.
p
tr
tr
2.
tr
tr
p
p
patetico
ma marcato espress.
poco cresc.
cresc.
p
f
p

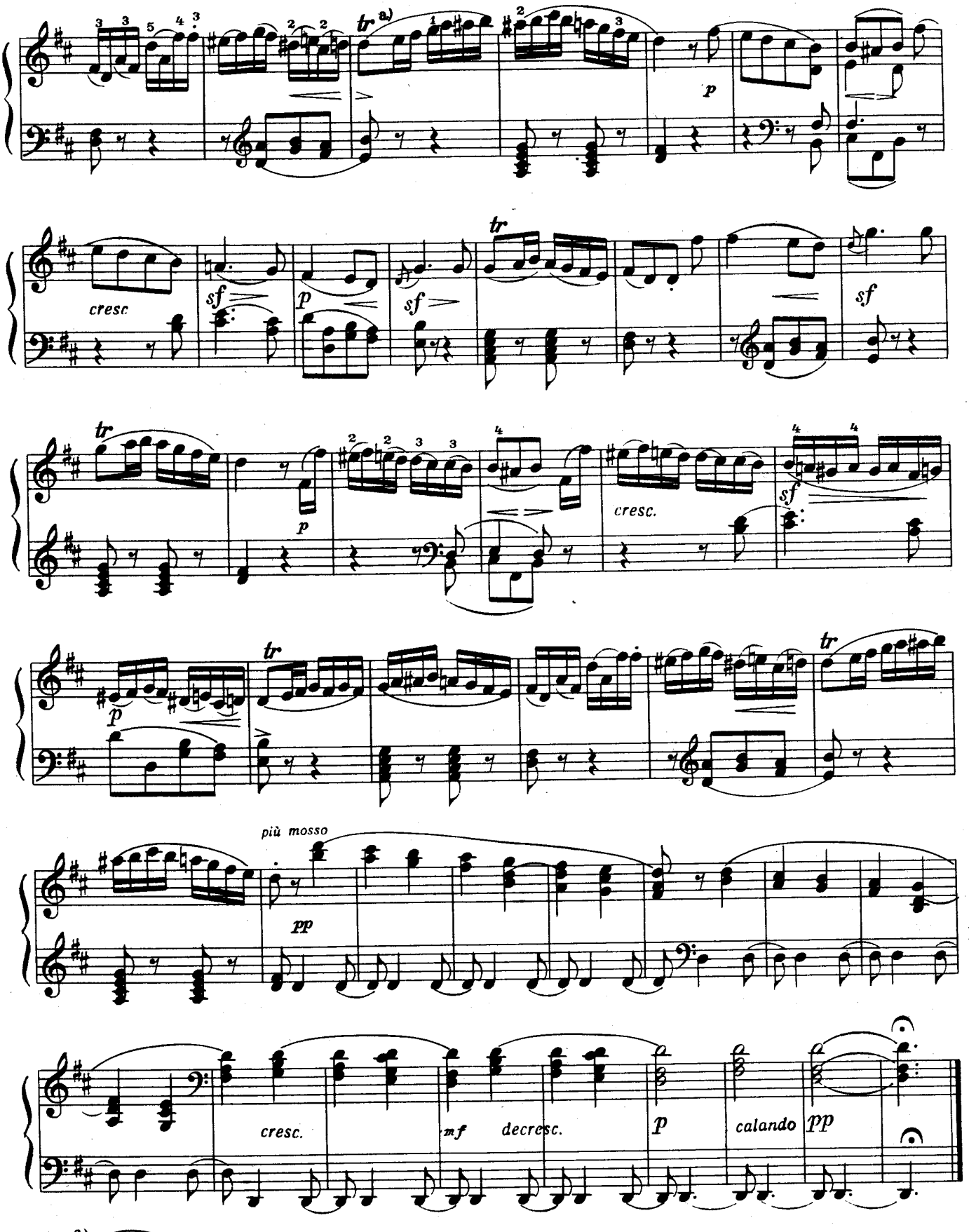

cresc.
6
sf sf sf
ff
pf dim.
cresc
f sf
decresc.
p
cresc.
f sf
decresc.
p
sf
sf
cresc.
fp

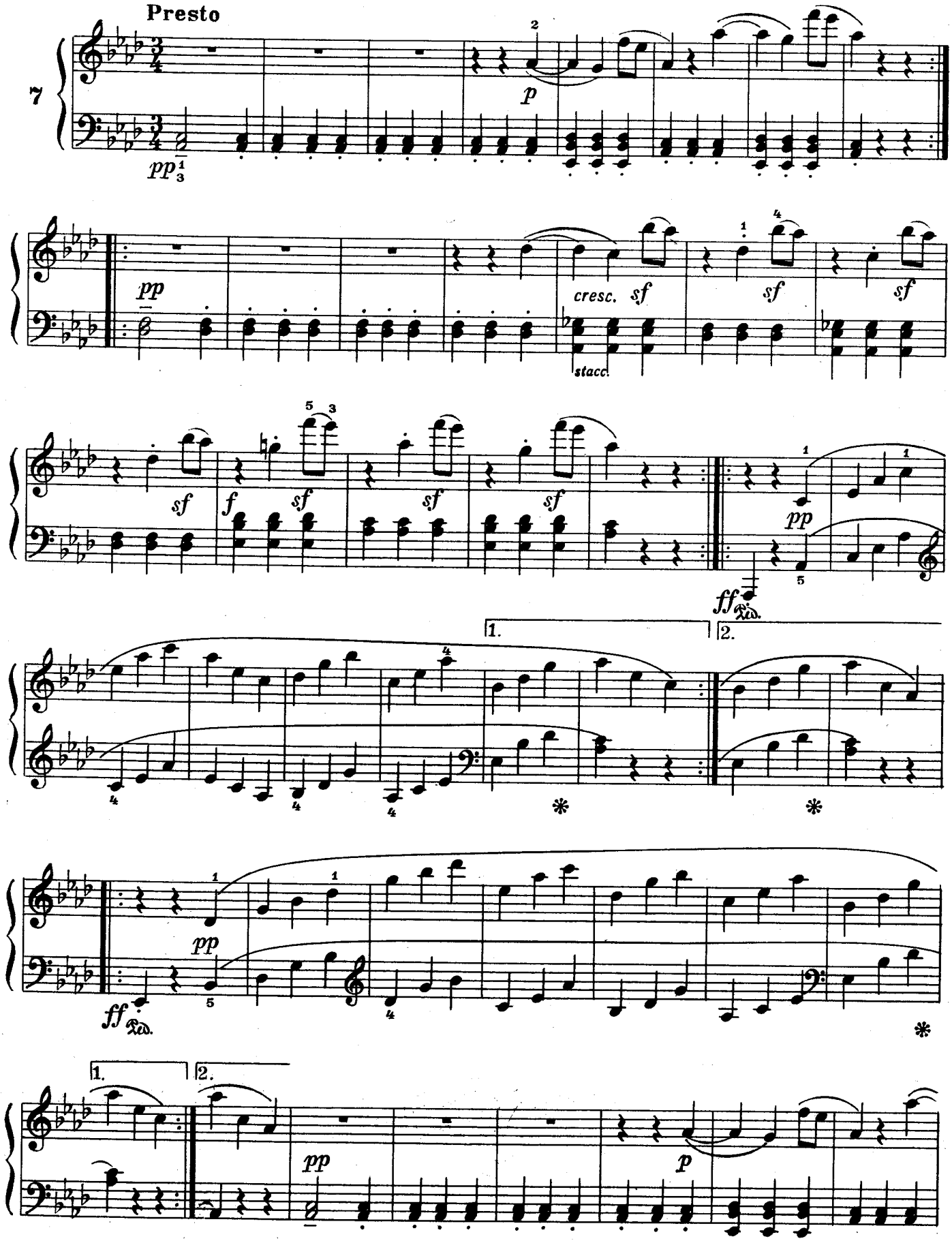

cresc.
fp
cresc.
p
cresc.
Ped. tr tr
*
f
sf
sf
decresc.
p
Ped.
*
accel.
cresc.
f sf
sf
p
cresc.
Ped.
* Ped.
sf
sf
a tempo
ff
sf
decresc.
Ped.
*
Ped. ff
sf
*
p
cresc.
fp
cresc.
f p
cresc.
Ped.
f
*

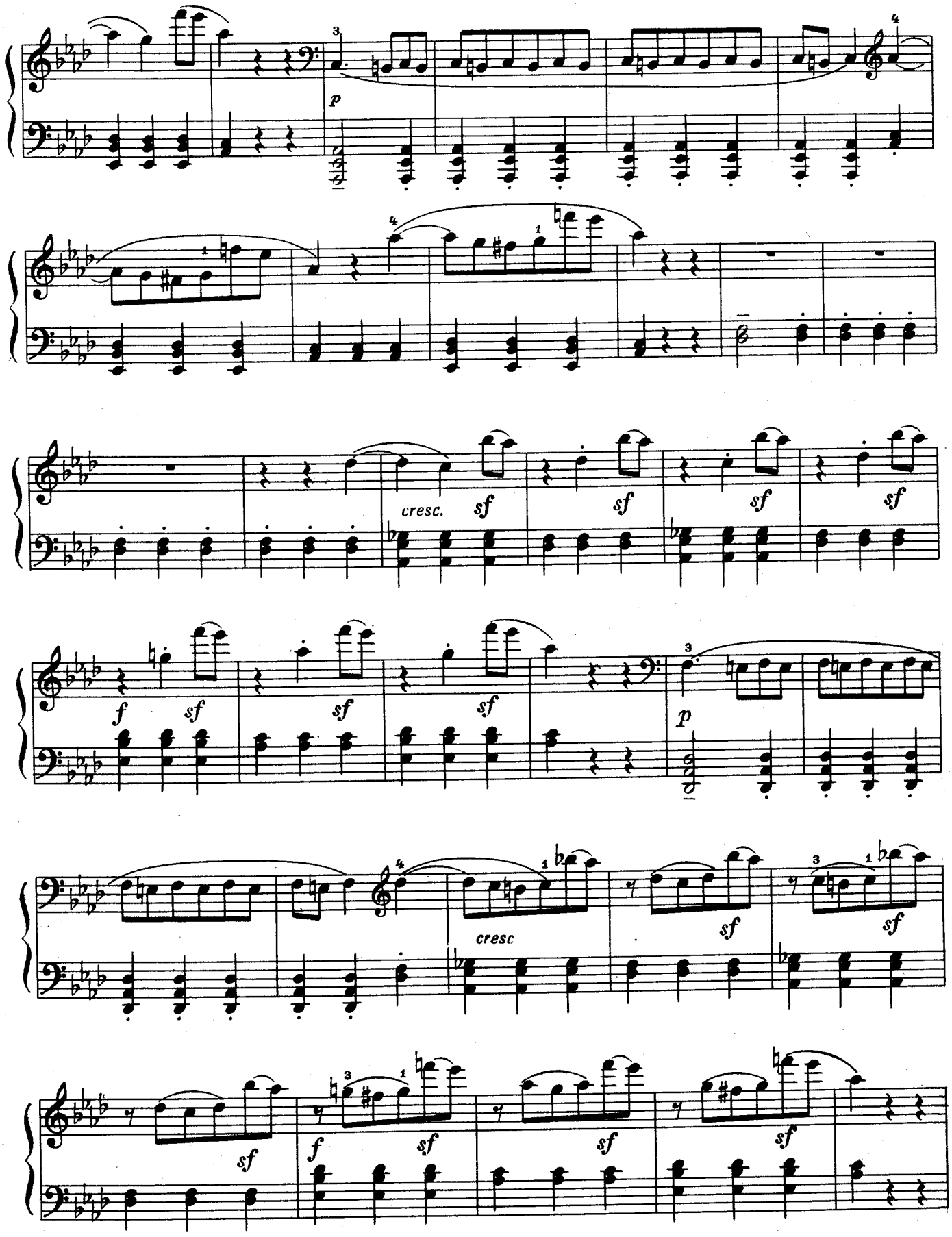
Allegretto quasi andante.

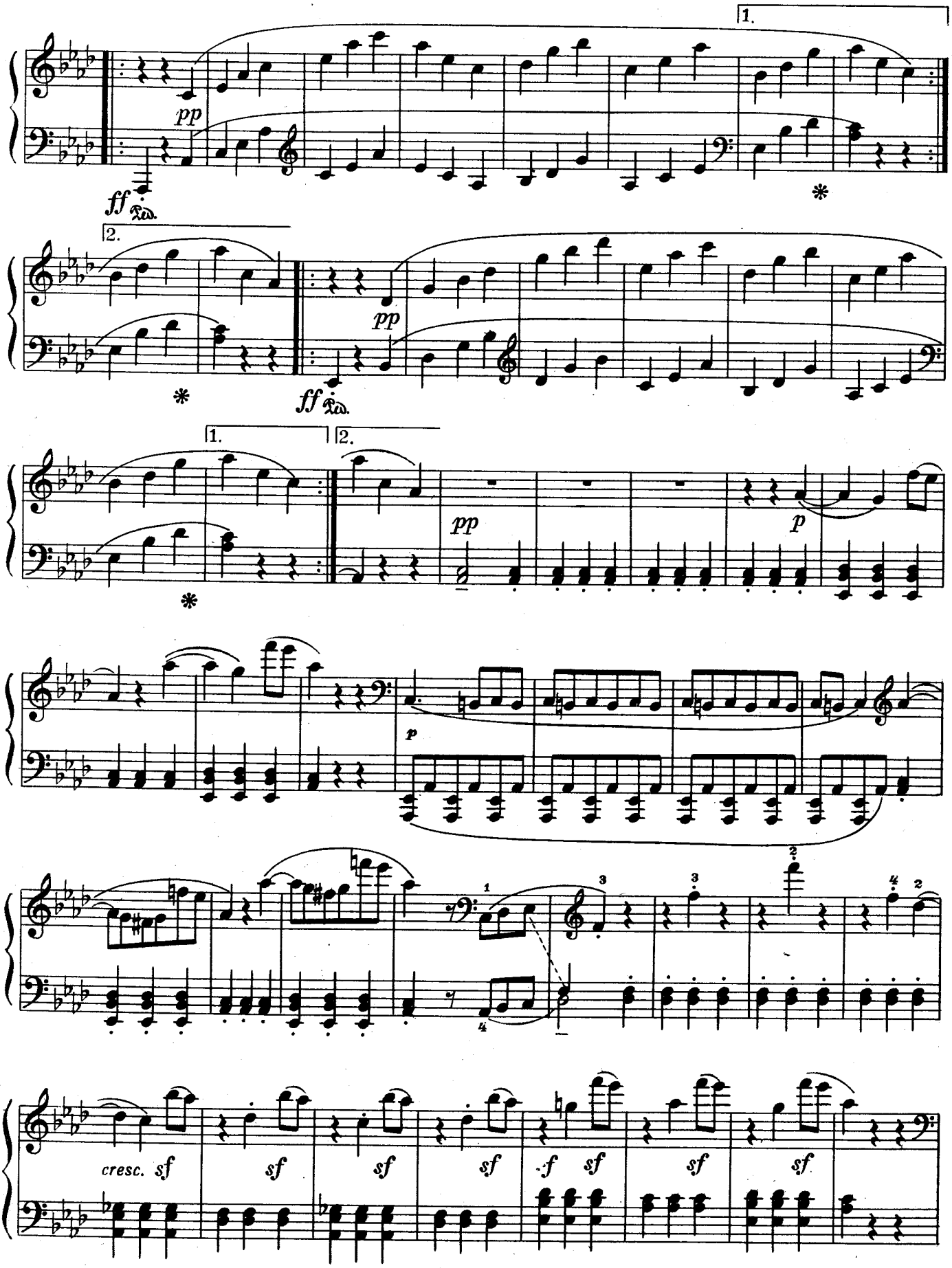
Con una certa espressione parlante

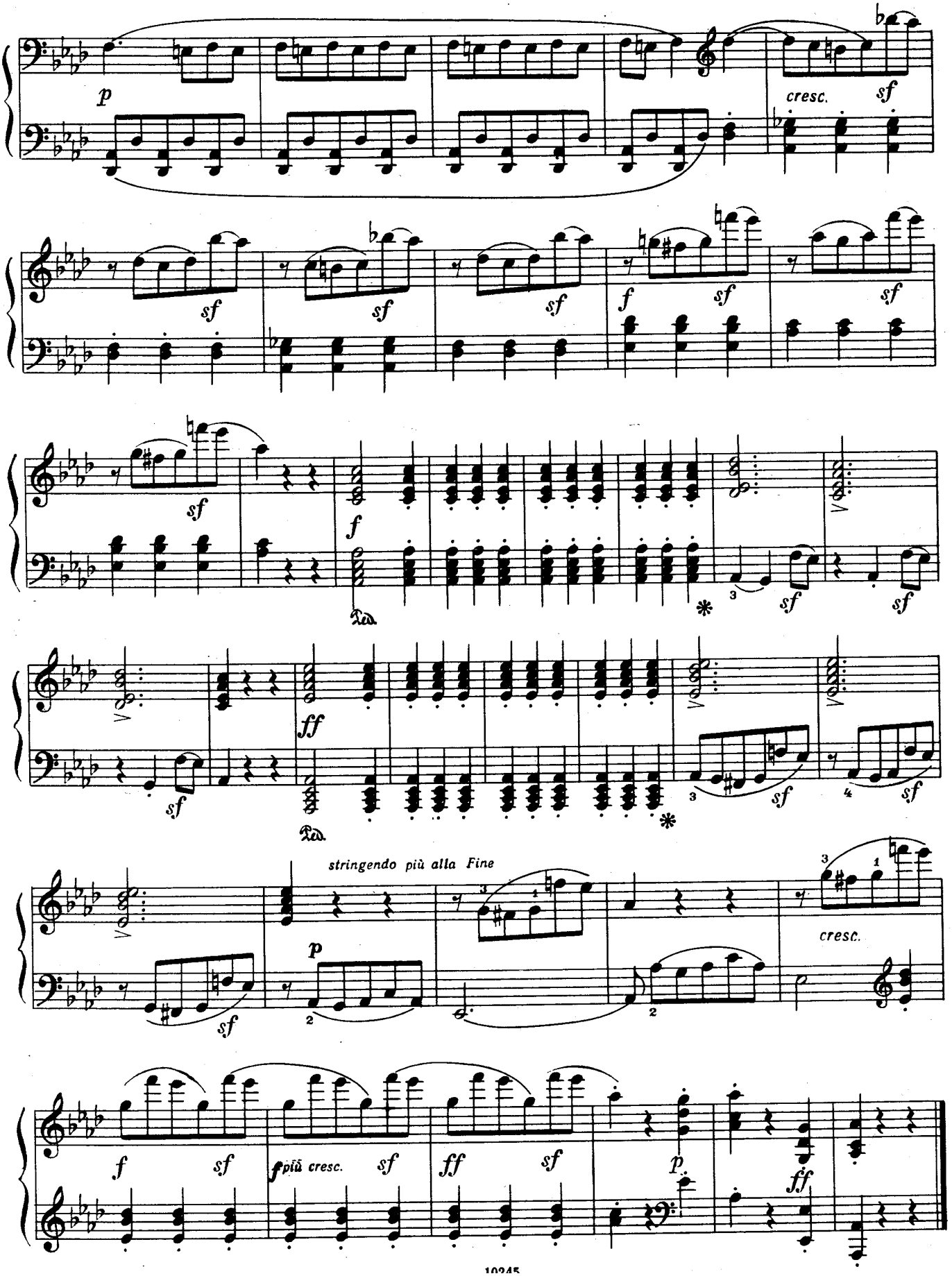



a)
cresc
sf
p
sf
tr
p
cresc.
sf
più mosso
pp
cresc.
mf
decresc.
p
calando
pp
a)


Presto
7
pp
p
cresc.
sf
stacc.
ff
Ped.
1.
2.


p
cresc.
sf
f
cresc


1.
pp
ff
2.
pp
ff
1.
2.
pp
p
p
cresc. sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf


p
cresc.
sf
sf
sf
sf
f
sf
sf
sf
f
sf
sf
ff
sf
sf
stringendo più alla Fine
p
cresc.
sf
f
sf
più cresc.
sf
ff
sf
p
ff