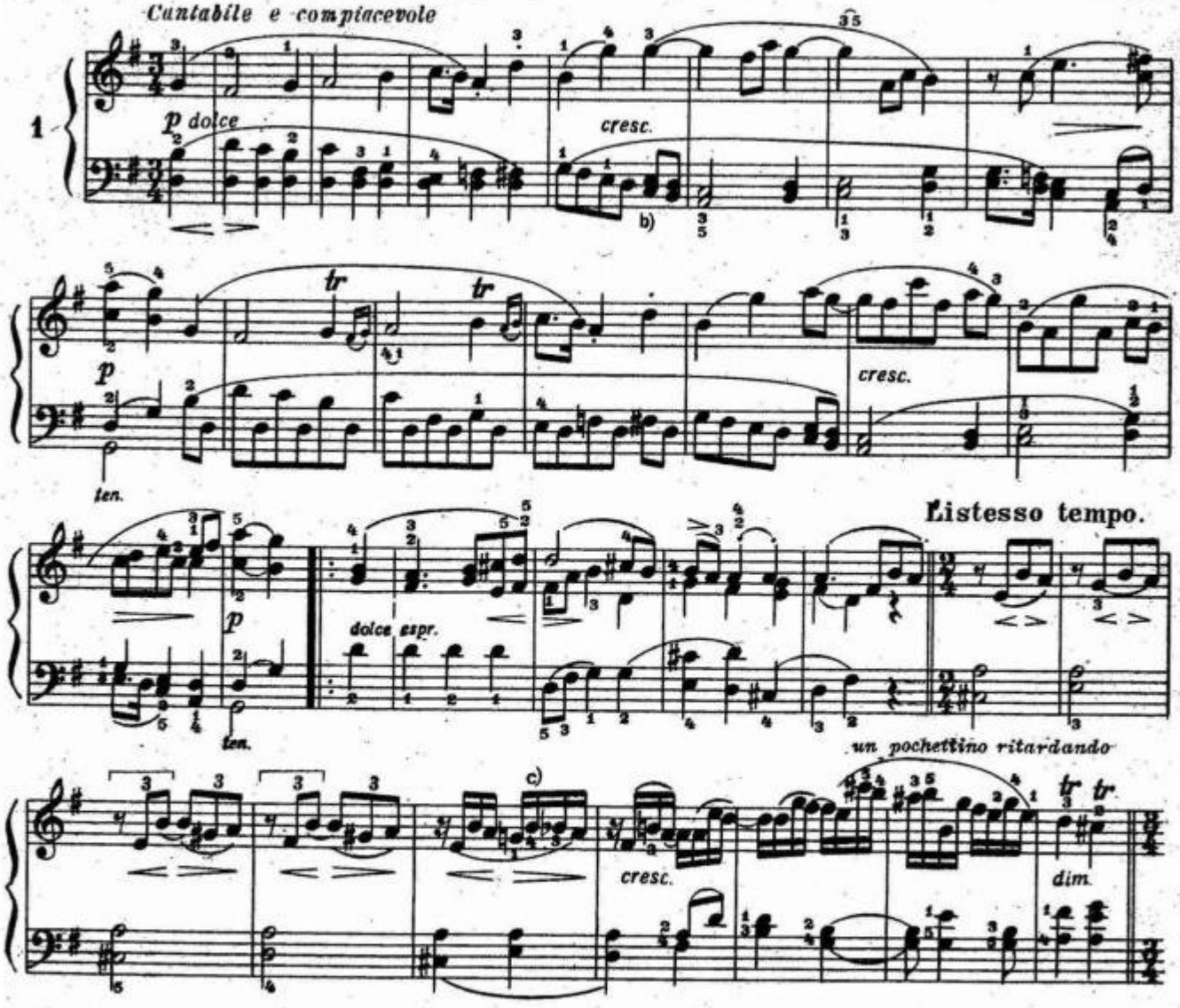
Шесть багателей[a]

Редакция Г. Бюлова

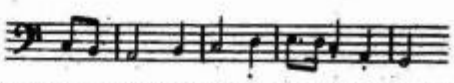
Andante con moto ♩=112 Соч. 126

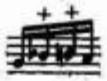
Cantabile e compiacevole

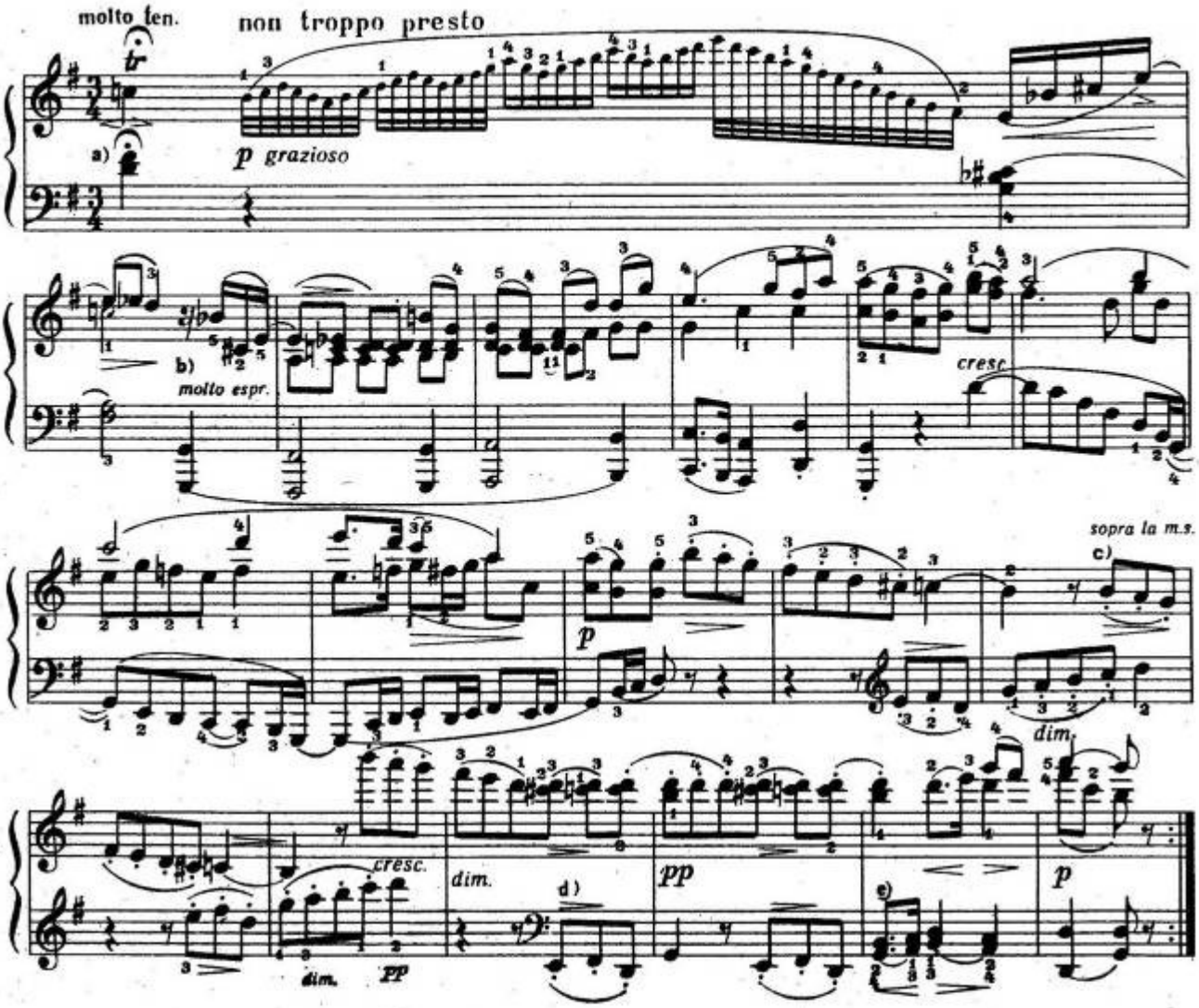


a) В отношении этой, последней тетради Багателей редактор на основании имеющихся здесь характерных стилевых особенностей убежден в том, что все пьесы принадлежат позднему периоду творчества композитора. (По поводу предыдущей тетради ор. 119 — как уже было сказано — аналогичное утверждение нами оспаривается).

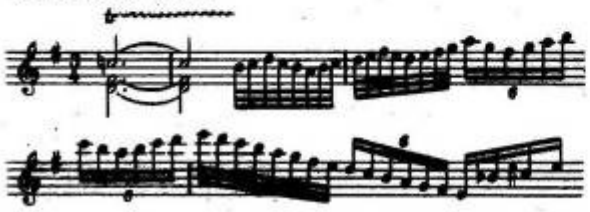
b) Ответ (второе предложение) на первое предложение мелодии верхнего голоса находится в басу, поэтому бас должен быть выделен на фоне остальных голосов:



c) Новое лейпцигское издание вносит путаницу в отношении этого места:  Ошибочность этого становится ясным уже на основании музыкального правописания.



a) Мы уже многократно в этом издании — см. в особенности ор. 77 (Фантазия) и ор. 89 (Полонез) [имеется в виду бюловское издание фортепианных сочинений Бетховена, начиная от ор. 51, см. Вступительную статью. — *Н. К.*] — указывали на необходимость ритмической организации каденционных пассажей, фермат и так далее, а также давали практические указания для этого. Наши действия здесь в полной мере оправдываются самим автором. Бетховен уже перед каденцией счел уместным снова выставить размер $\frac{3}{4}$ и выписал над трелью на септиме «molto tenuto». В соответствии с этим мы считаем совершенно уместным следующее членение на четыре такта:

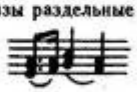


b) О том, как нужно ясно и певуче исполнять на фортепиано басовую мелодию в октаву, мы уже говорили в отношении последней части сонаты ор. 110 и первой части сонаты ор. 111. Повторяем, большой палец должен нажимать клавиши крепче и глубже, чем пятый.

c) При правильном распределении звучности (начинающая рука в соответствии со смыслом фразы играет каждый раз сильнее, чем заканчивающая) небольшая жесткость при столкновении *c* и *h* может стать совсем незаметной.

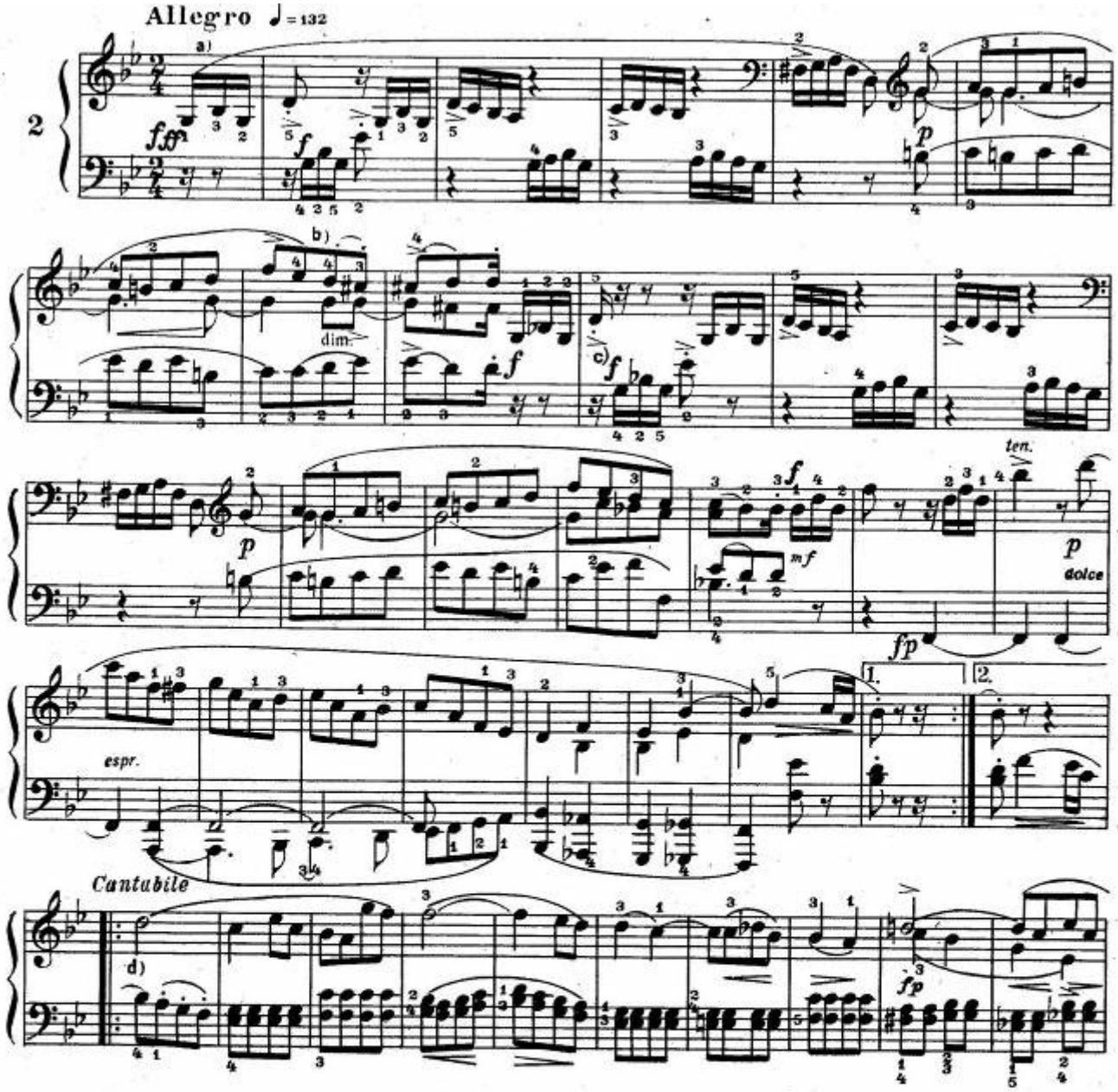
d) Обратите внимание на акцентирование — важное для мелодической ясности, но впрочем, весьма небольшое — четвертой восьмой в этом и в следующем тактах.

e) Мы позволим себе воспользоваться случаем для превентивной защиты нашей аппликатуры, которая до сих пор кажется при поверхностном чтении «каверзной». Композитор предписал для этой фразы раздельные лиги:



Если же я сыграю это место естественным образом так:

то не будет возможности соблюсти предписанное здесь расчленение. Для точного и уверенного его выполнения не существует иного способа, кроме указанного нами в тексте.

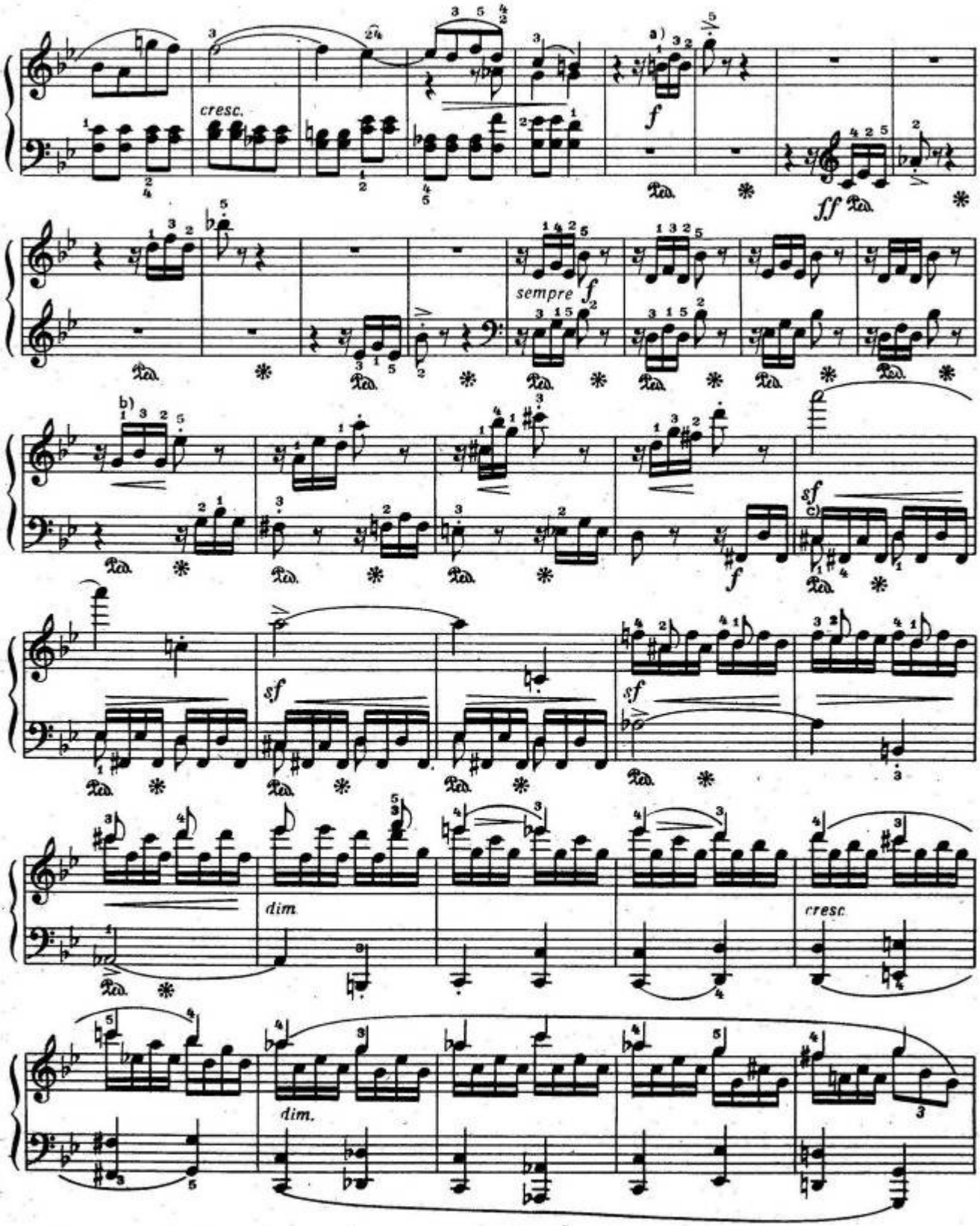


a) Следующая пьеса совершенно явно задумана для струнного квартета. Представьте себе неистовое вступление в исполнении такого унисона; подобное звучание можно реализовать, играя всю фразу одновременно обеими руками в октаву (в верхнюю и нижнюю). Но как одно, так и другое добавление (верхняя и нижняя октавы) будут раздражать утонченное ухо. Поэтому ничего не остается другого, как соответствующими упражнениями увеличить крепость пальцев обеих рук и из кажущегося (на бумаге) диалога сделать текучий монолог.

b) Только рука, старательно натренированная в игре фуг, сможет справиться с трудностью, заключенной в различии функций отдельных пальцев.

c) То, что здесь заключительная нота правой руки обозначена как шестнадцатая, а в других местах как восьмая, не оказывает влияния на исполнение: в обоих случаях палец должен остро отскакивать от этой клавиши. В какой-то степени, по характеру это — восьмая, в отношении же длительности это — шестнадцатая.

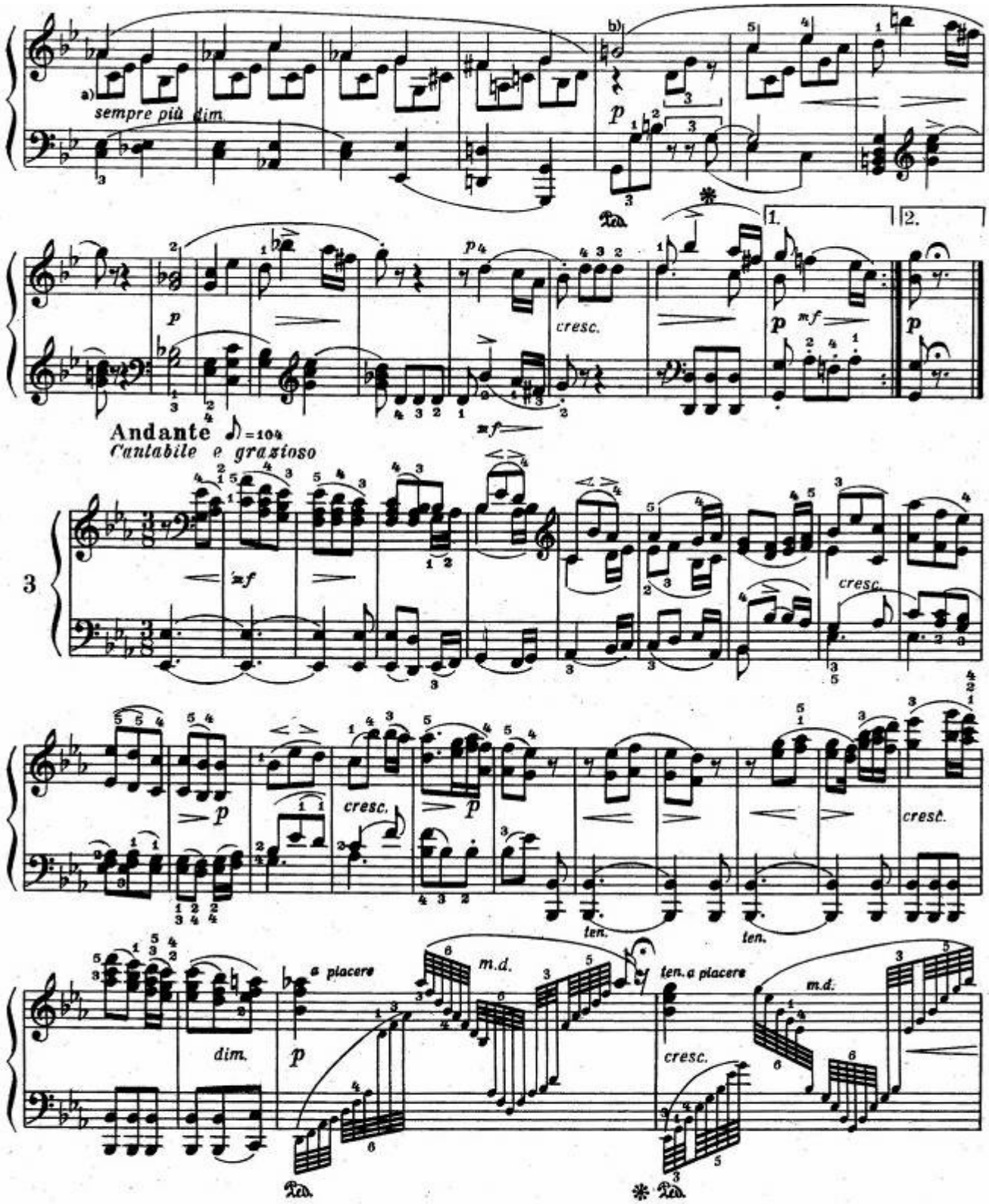
d) Эту прекрасную мелодию нужно играть на широком дыхании, можно сказать, «очень гибко», иначе говоря, нужно акцентировать не каждый такт, а по меньшей мере — группы из четырех тактов. Можно было бы рекомендовать и оживление темпа, при условии, что это не создаст никакого беспокойства или спешки.



a) Для того, чтобы избежать слишком афористической разорванности в звучании этих «междометий», мы предписали употребление педали.

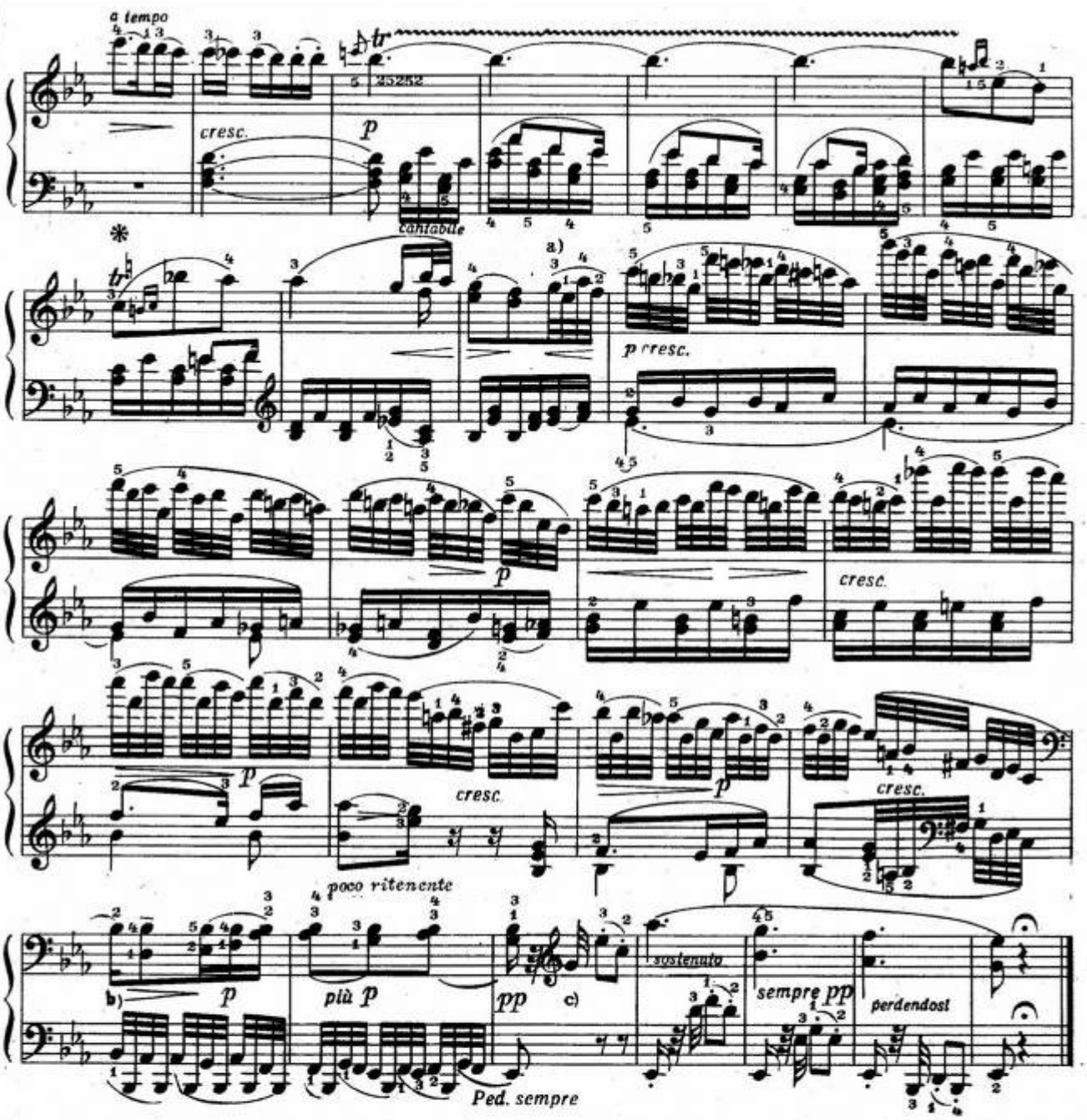
b) При страстной возбужденности развития (приближающегося к подлинному драматизму) этого эпизода, stringendo подразумевается само собой.

c) Средний голос: в следующих восьми тактах нужно рассматривать как главный.



a) Динамическое смягчение может сопровождаться постепенным ослаблением движения — наподобие того, как ранее были связаны между собой качественное и количественное нарастания.

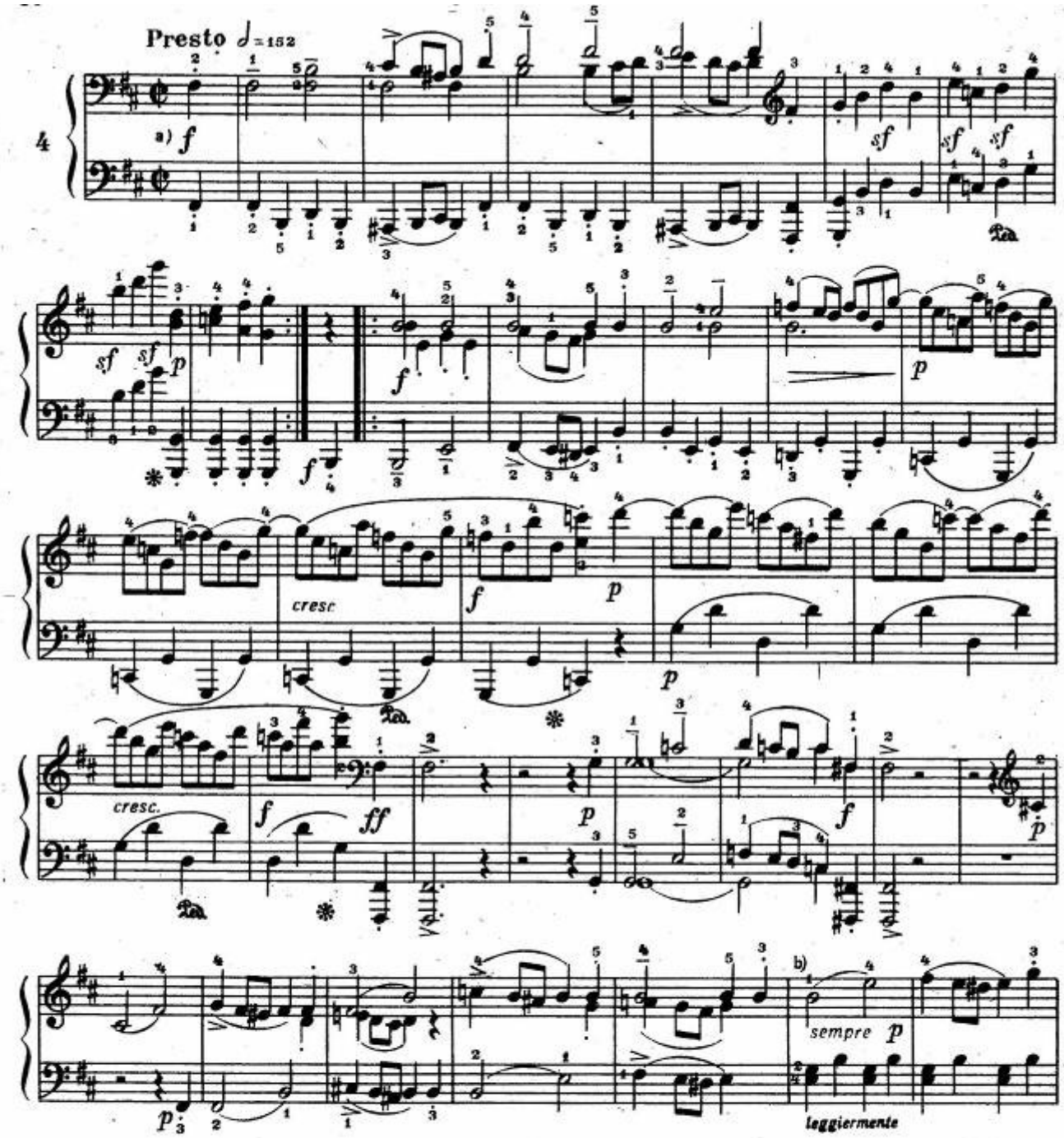
b) Появление G-dur может сопровождаться едва заметной паузой, хотя бы для того, чтобы избежать переченья для уха между малой и большой терциями.



a) Начиная отсюда, редактор немного сдерживает темп, чтобы иметь возможность более разнообразно нюансировать фигурацию. Она напоминает — разумеется, только в миниатюре — возвышенную вариацию в Adagio сонаты ор. 106 и требует здесь избегать безразличного кокетничанья, а также чрезмерного нагромождения акцентов. Ondeggiando (волнообразно) было бы подходящим определением исполнения.

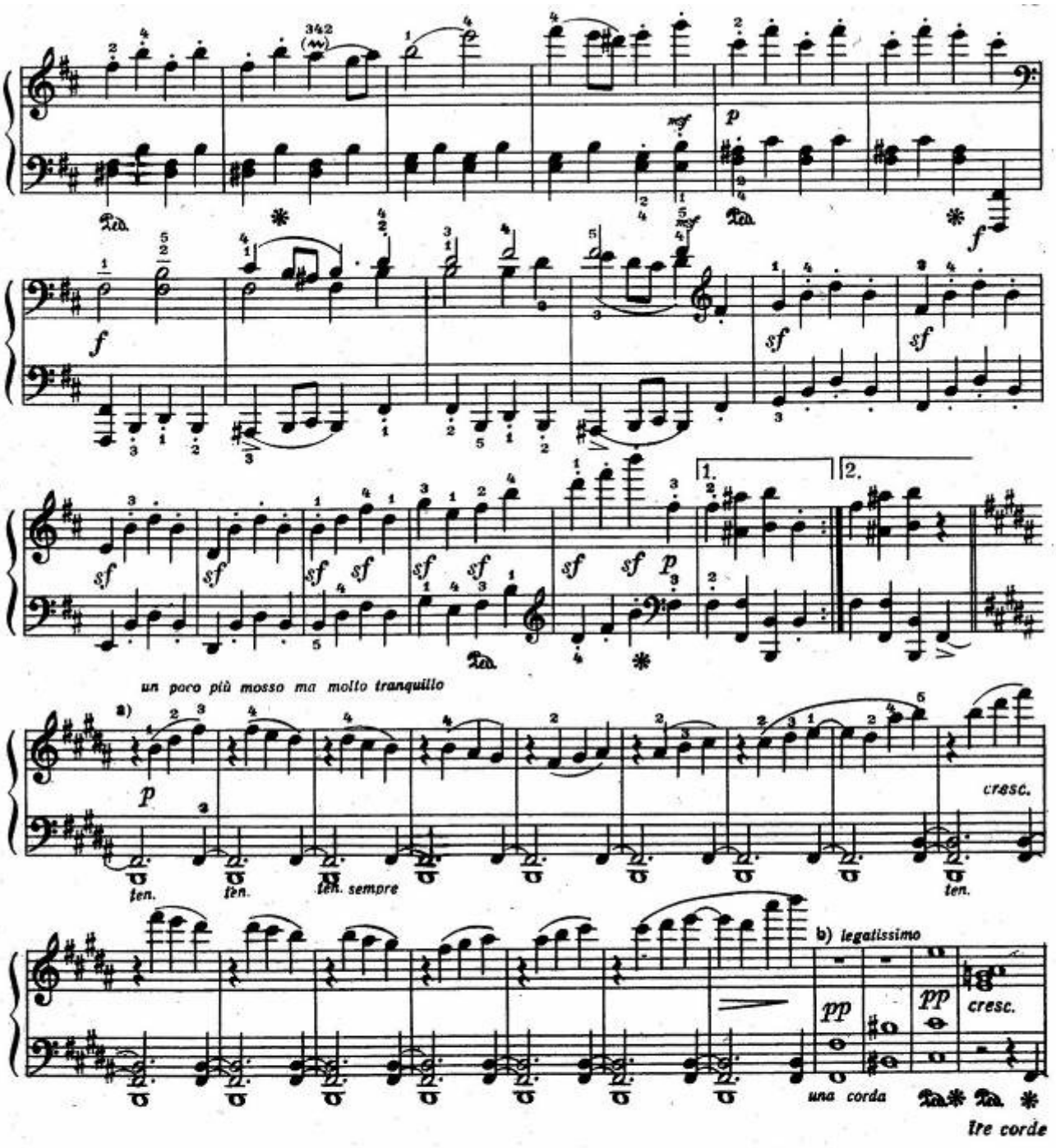
b) Бас является носителем мелодии:

c) При игре этих восьмых нужно попытаться добиться такого же звучания на фортепиано, какое достигается при «sons harmoniques» (флажолетах) на педальной арфе. На рояле Эрара или Бехштейна этот эксперимент безусловно возможен. Автор предписал для последних пяти тактов непрерывное нажатие правой педали: родственные гармонии эфирно «вплывают» одна в другую, музыкально-абстрактные понятия подчиняются динамическо-поэтическому образу. С подобным же примером мы уже встречались во второй части (второй повторяющийся раздел) сонаты ор. 101.



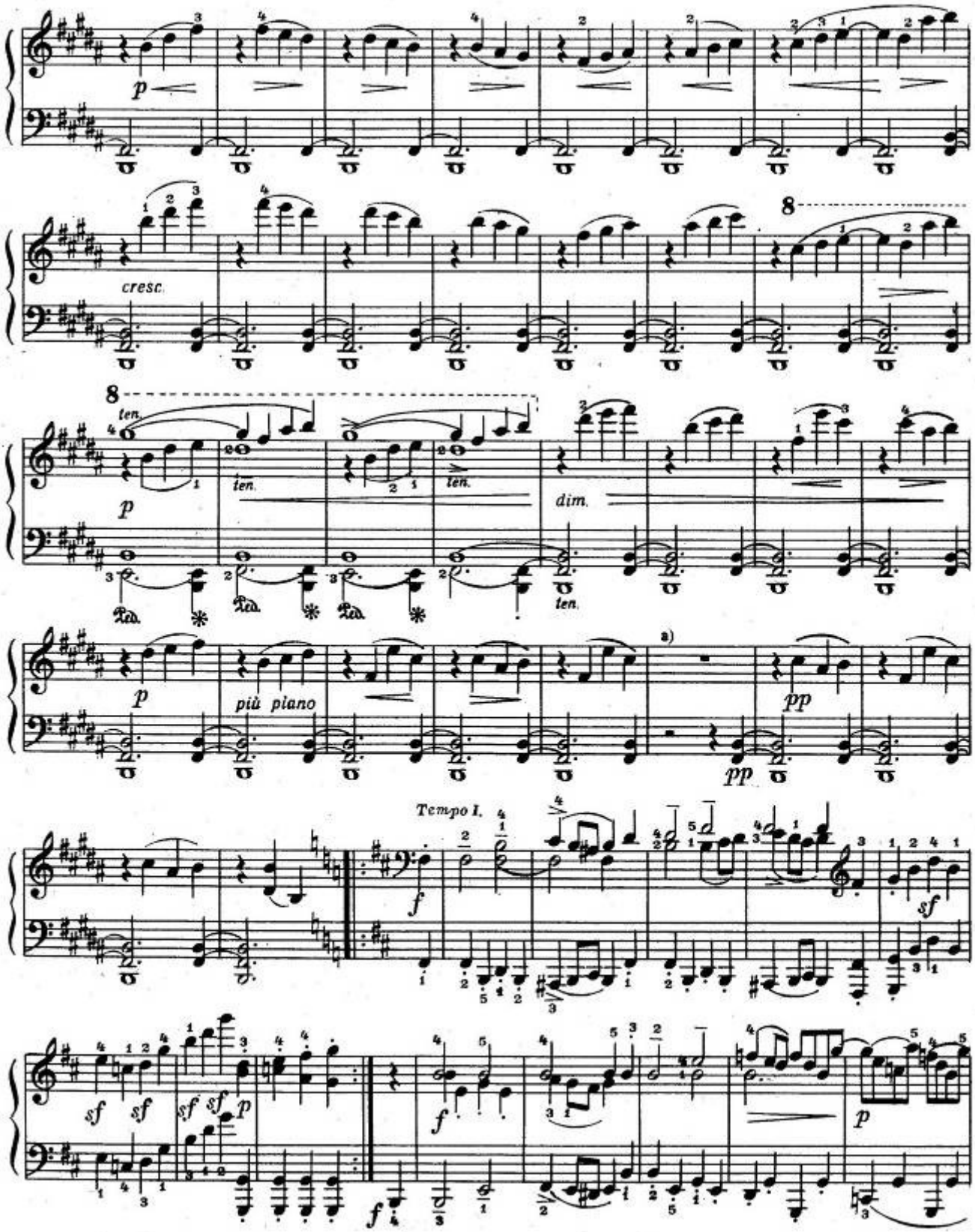
a) Вызывает удивление, что это блестящее скерцо (по ритму идущее от баховских бурре) до сих пор еще не используется виртуозами-пианистами. Трудности точного и эффектного исполнения ничтожны по сравнению с «благодарностью» отдачи. Следует стремиться к тому, чтобы все четверти, не находящиеся под лигами, исполнялись бы — в особенности в forte — острым и коротким стаккато. То же относится и к нотам, обозначенным sf, насколько это позволяет крепость пальцев, над которой здесь особенно следует работать.

b) Следующие восемь тактов должны быть несколько ускорены, чтобы избежать статичности или затянутости движения. При переходе к forte следует возвратиться к прежнему темпу.

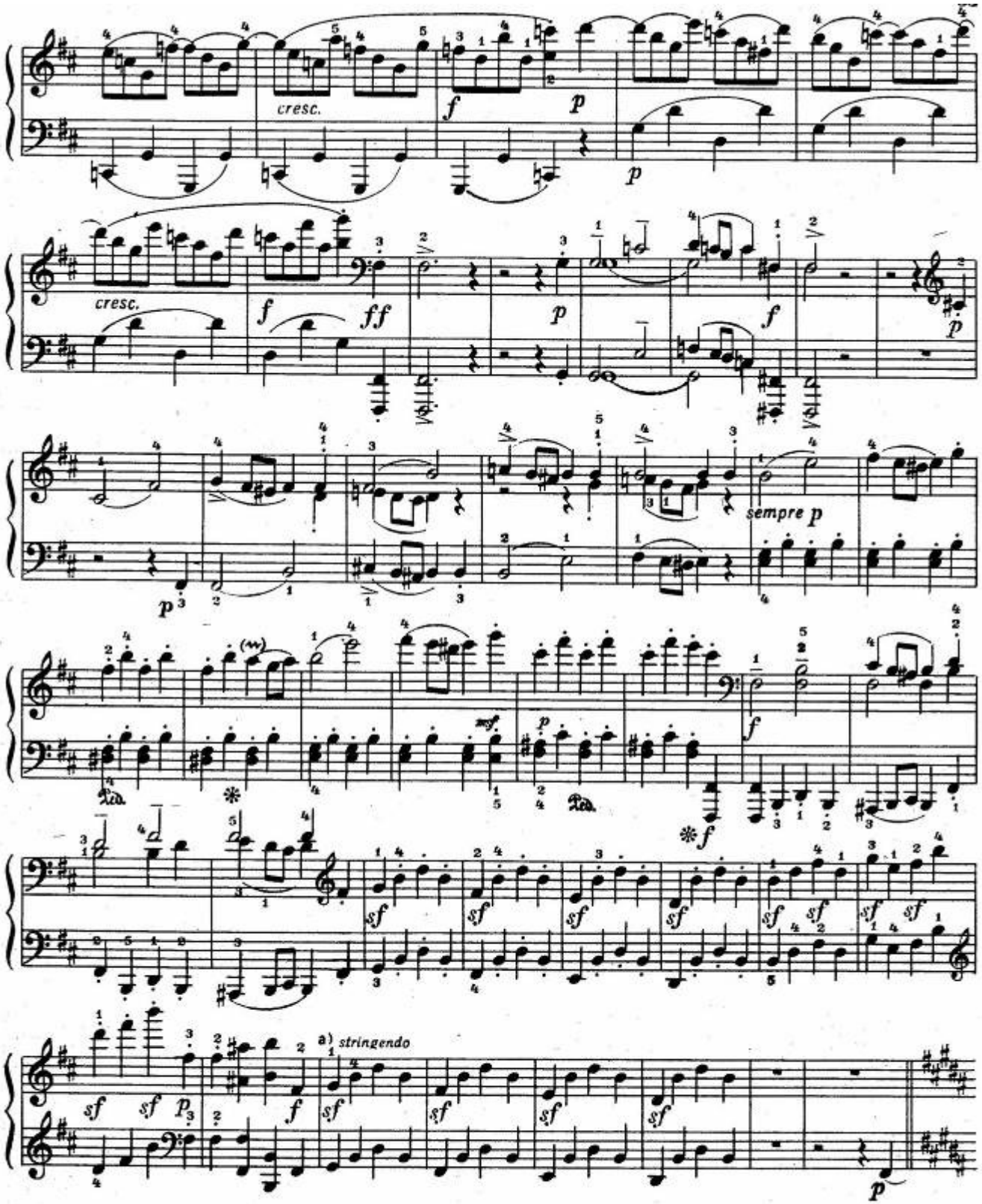


a) Раздел «Трио» или скорее «Alternativo» следует выдерживать в некних сумеречных полутенях — он должен призрачно проскользнуть мимо ушей слушателей. В особенности следует избегать подчеркивания симметричных контуров отдельных периодов.

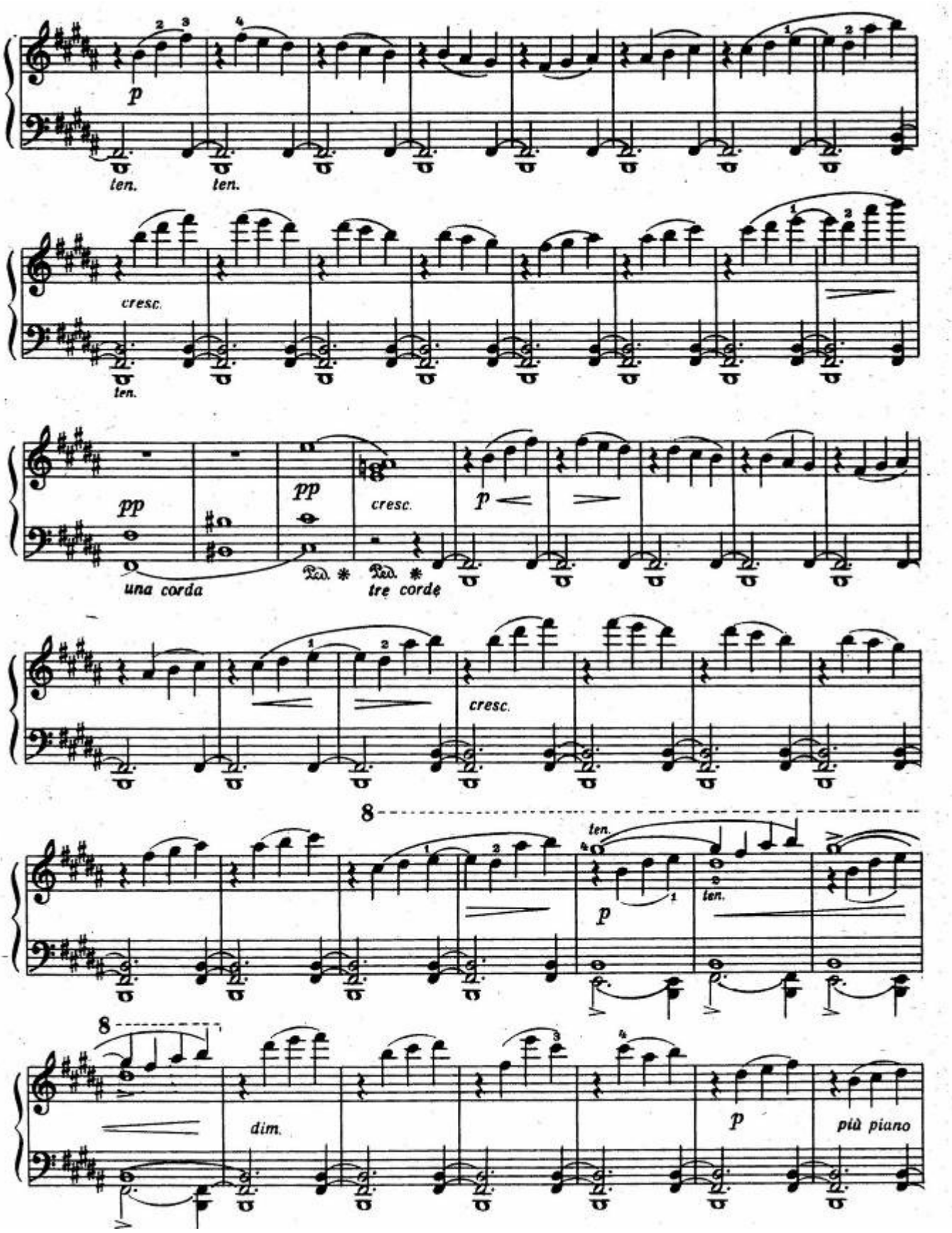
b) Чтобы достичь максимального легато, редактор распределяет это место между обеими руками следующим образом:

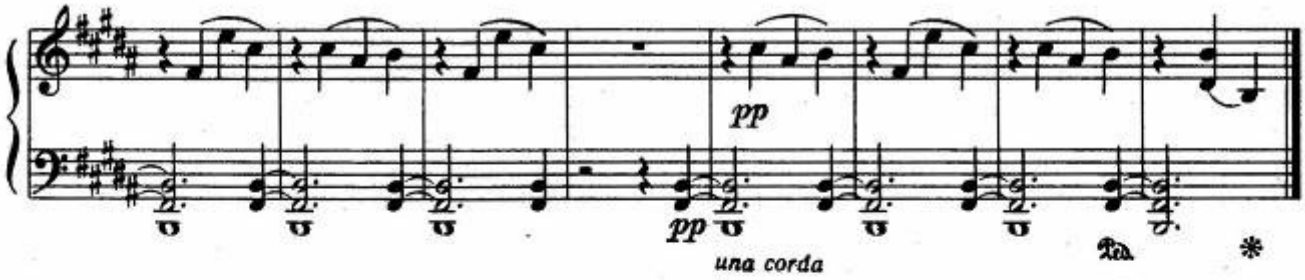


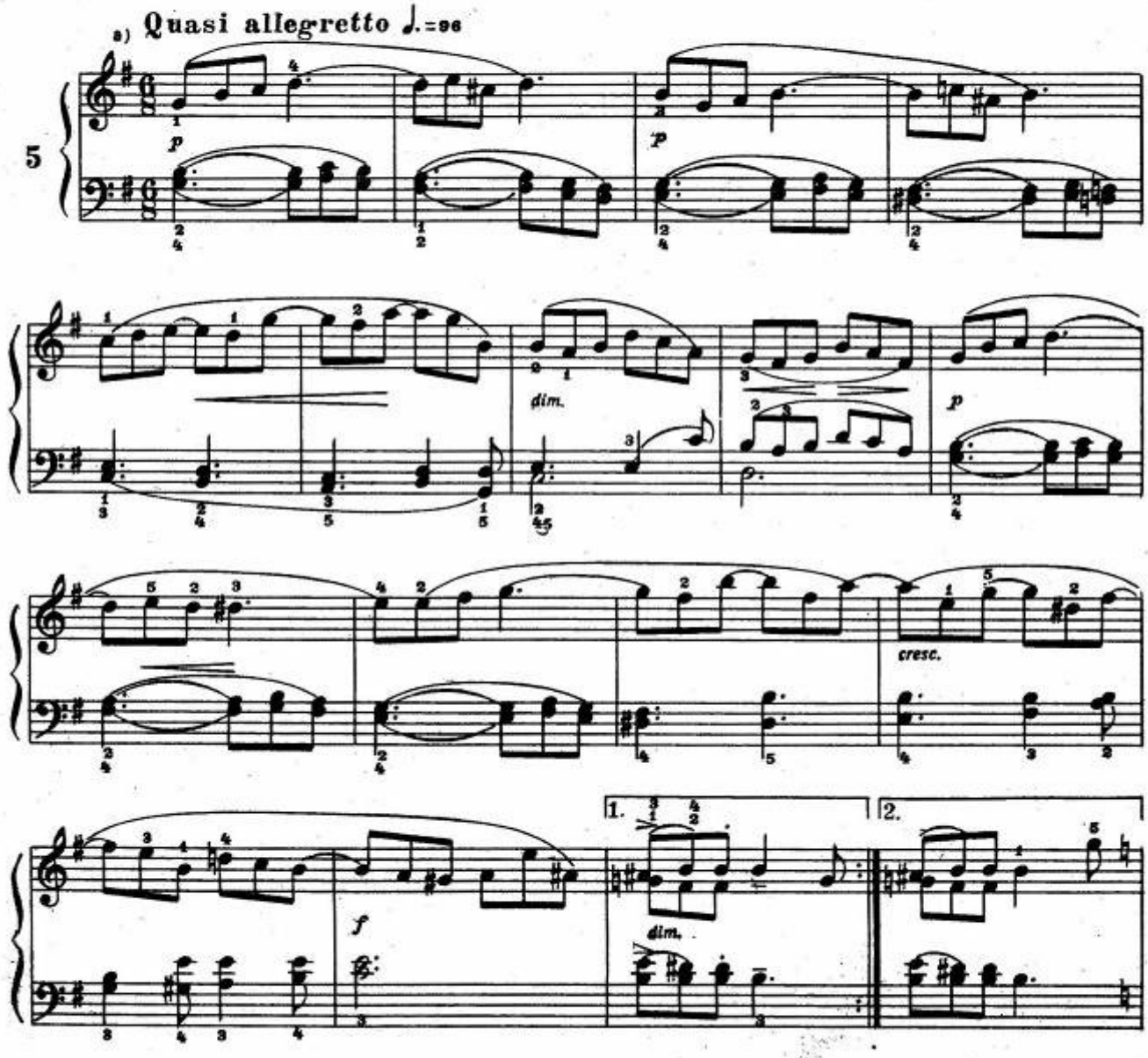
a) Ritardando, потребность в котором в конце может ощутить исполнитель, уже выписано самим композитором в тексте — что ясно видно на примере этого такта, представляющего собой расширение.



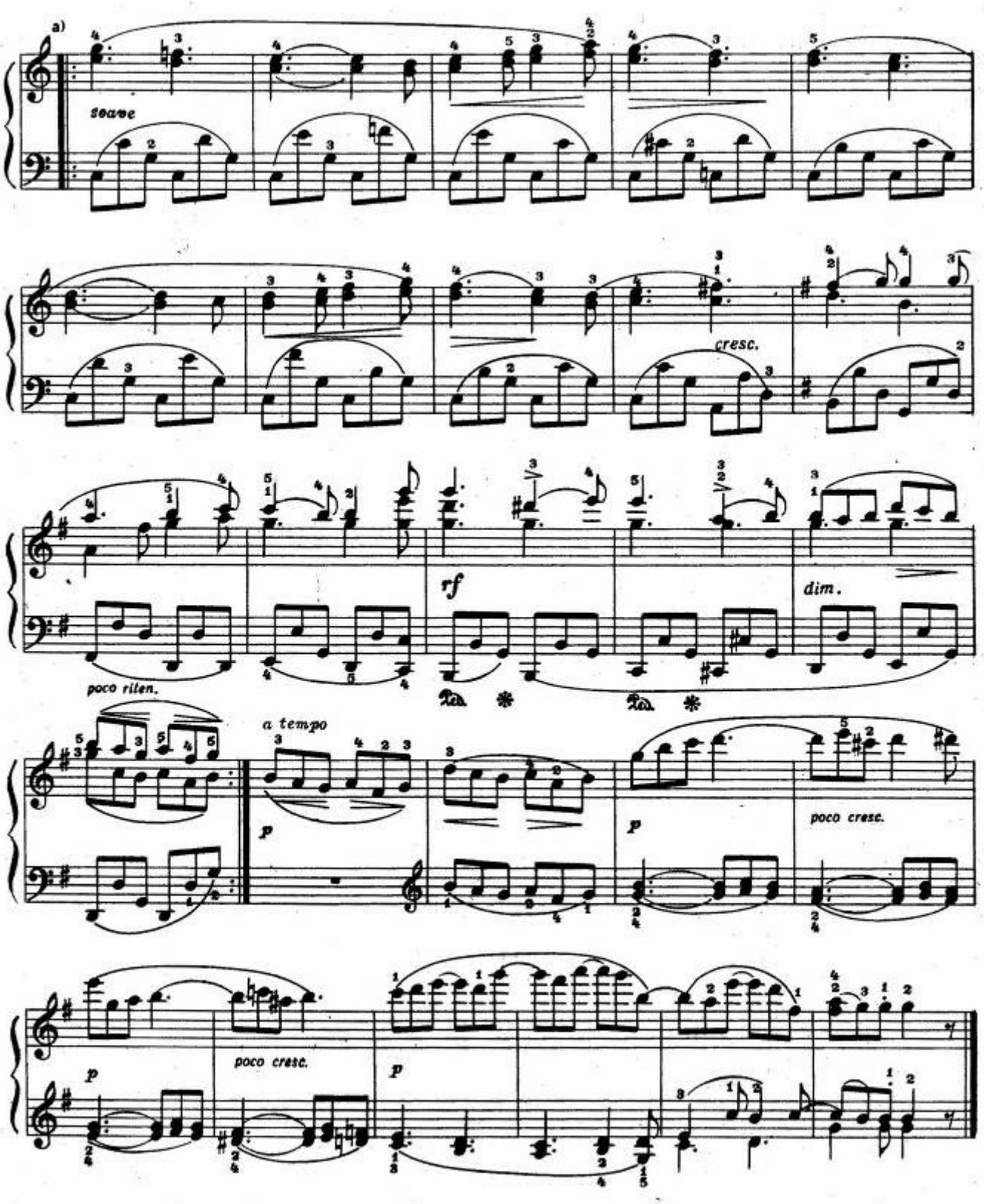
а) Некоторые музыканты склонны выдавать это причудливое повторение, своего рода «эпифору» [в поэзии — своеобразная концовка, совпадение конечных частей строки — *Н. К.*], которого нет в первой части, за ошибку в рукописи. Но мы часто встречаем у Бетховена подобные же варианты, которые никак не могли возникнуть только от нежелания скучного копирования уже написанного. Скорее этот придаток из шести тактов логически соответствует дополнению в конце мажорной средней части, о котором говорилось в предыдущем примечании. Конечно, здесь в первую очередь нужно искать вдохновение, именно вкус побудил здесь композитора уравновесить это дополнение соответствующим разделом в основной части.


p
ten.
ten.
cresc.
ten.
pp
una corda
pp
cresc.
p
Ped. *
Ped. *
tre corde
cresc.
8
ten.
p
ten.
8
dim.
p
più piano

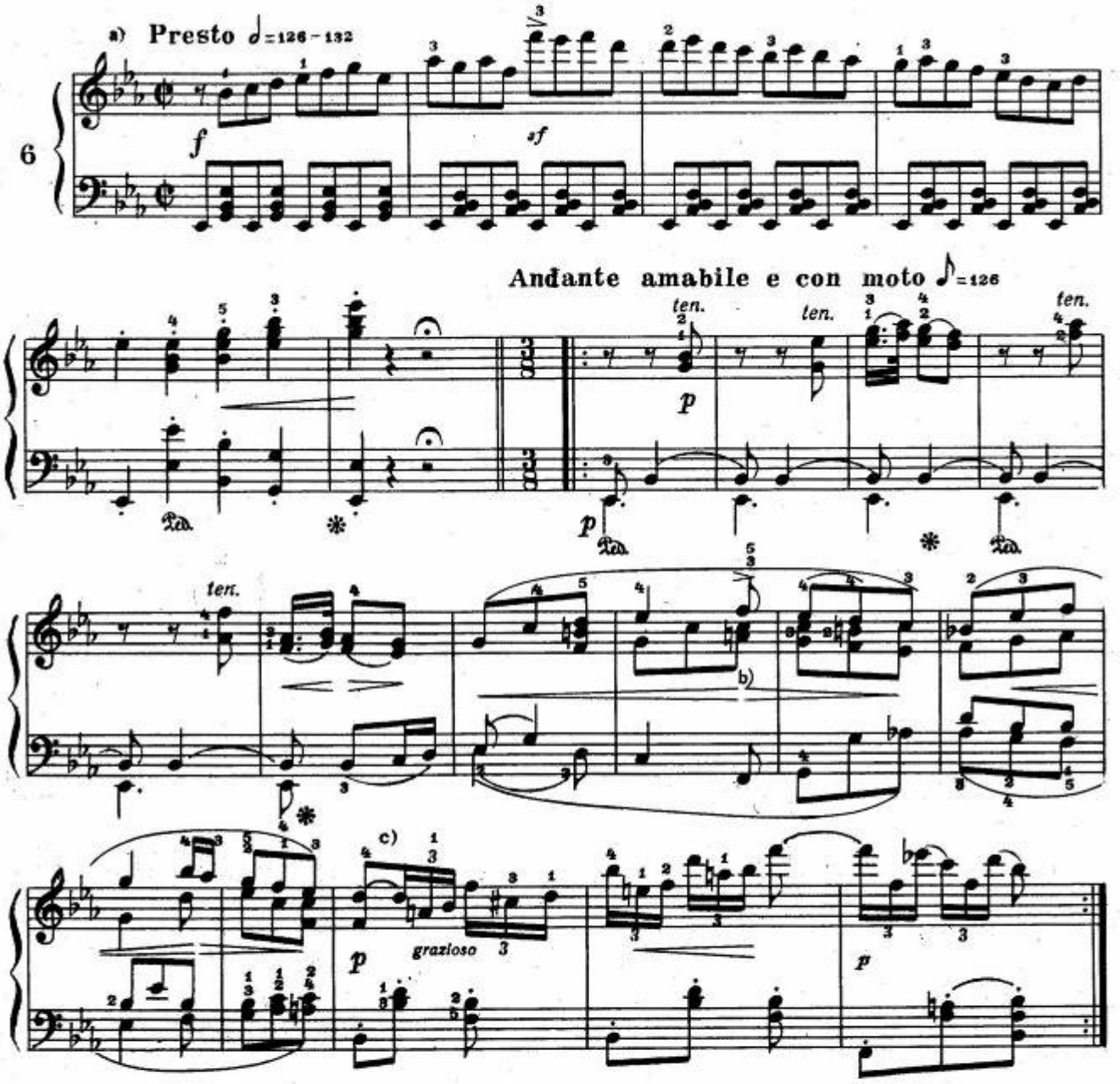




а) Наиболее подходящее обозначение характера этой пьесы — «Идиллия». Играть следует в высшей степени нежно и спокойно.



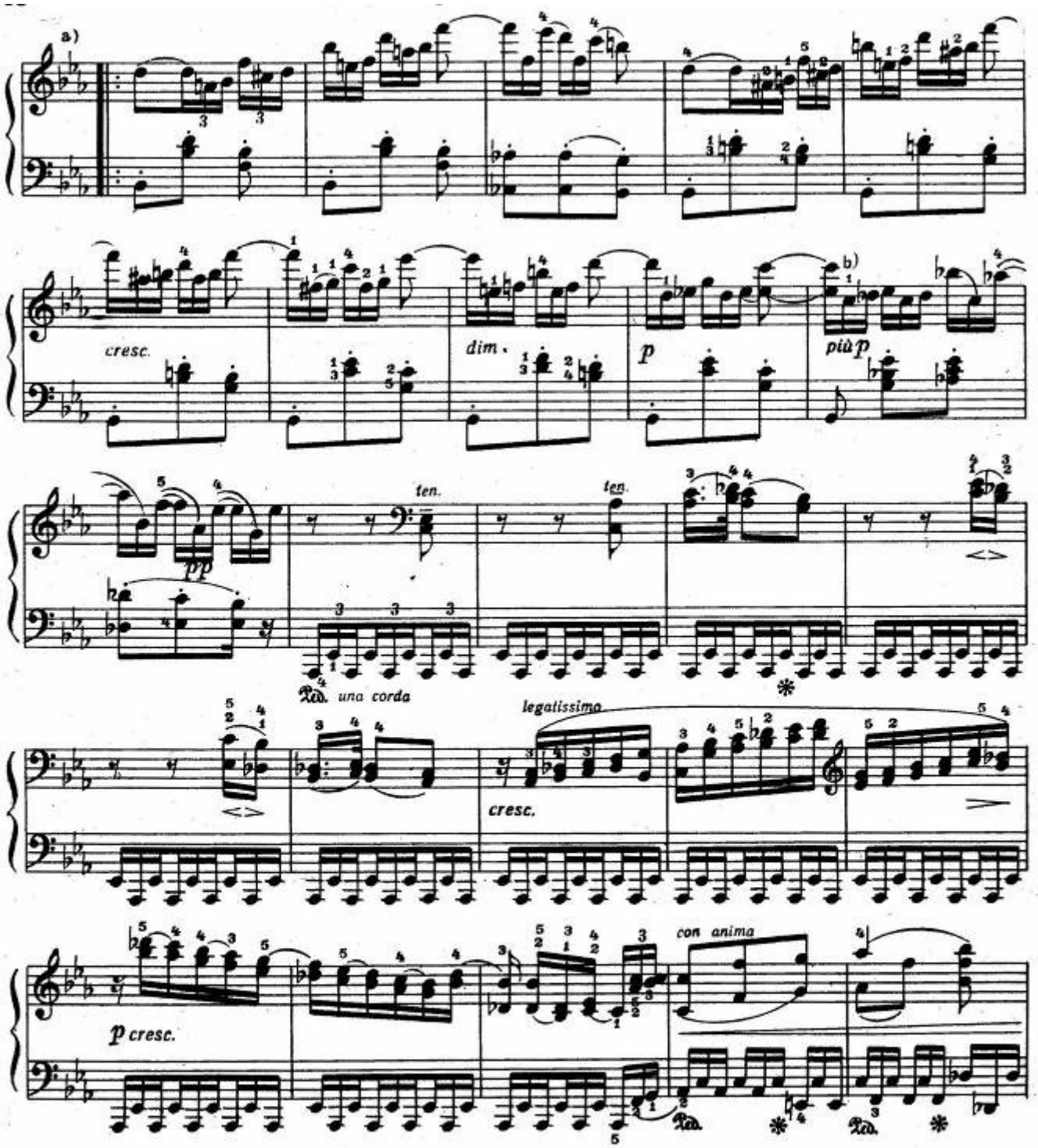
а) Обдуманное употребление педали в этом эпизоде, идущем в тональности субдоминанты, улучшило бы исполнение.



a) Бурную ритурнель в начале и в конце нужно рассматривать просто как инструментальные прелюдию и постлюдию к самой «Песне без слов», которая заключена в эту, правда несколько странную, рамку. Впрочем, подобный контраст (веселая прелюдия к меланхолической песне) встречается часто в народных мелодиях, как в романских, так и в славянских, в частности, в жанре серенады, к которому можно причислить и настоящую пьесу.

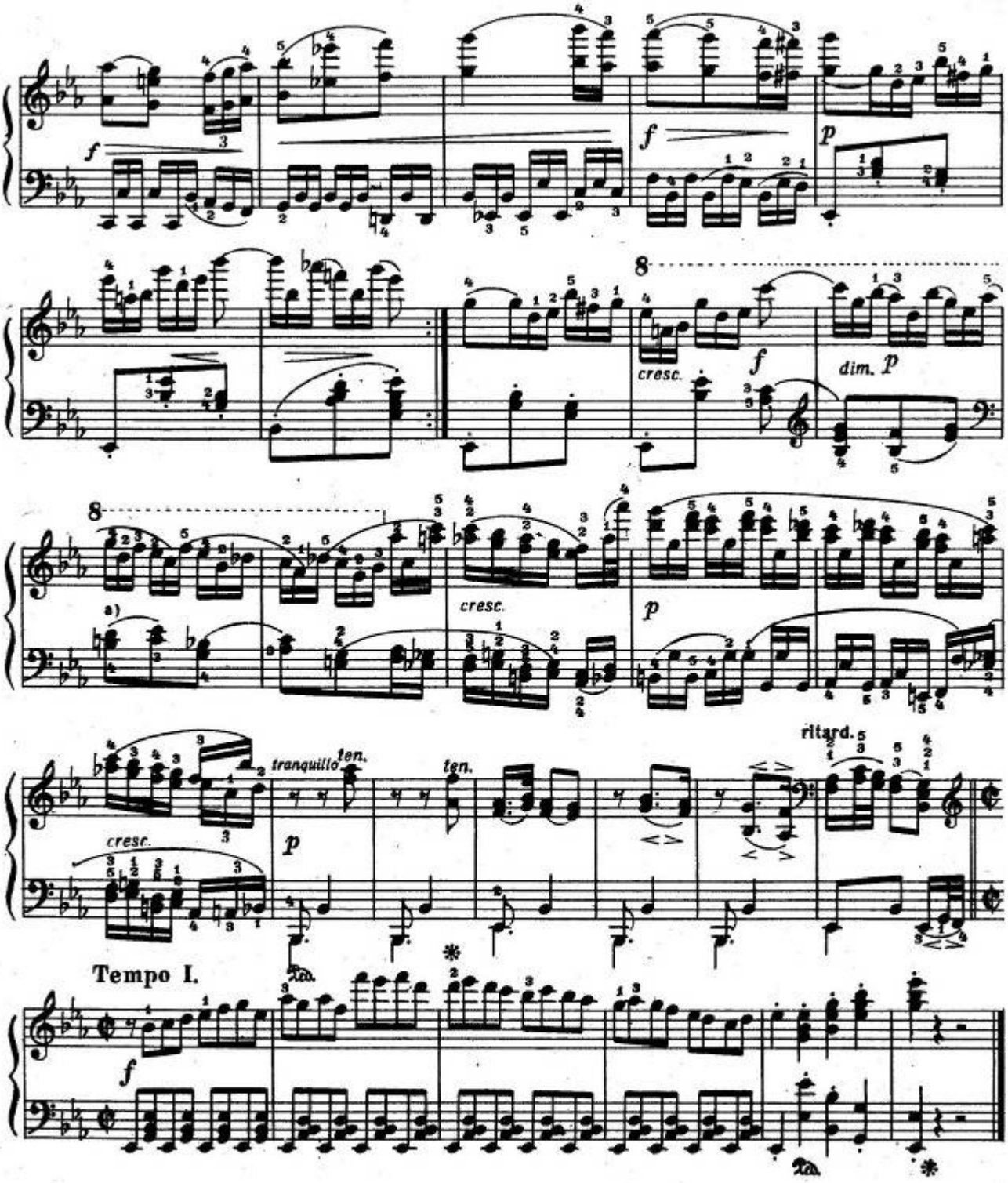
b) *a* (аккорд F-dur) — не опечатка. Во многих местах своих последних сочинений (Девятая симфония, «Торжественная месса» и т. д.) мастер входит в соприкосновение с областью дорийского лада (в котором, как известно, объединяются малая терция и большая секста).

c) Эту ритурнель нужно исполнять как бы «играючи», — то есть, более текуче и несколько оживленнее.



a) Мы не хотим брать на себя смелость решать — не являются ли последующие три такта лишь заменой (при повторении первой части) предшествующих трех тактов. Подобный же случай имеется и во второй части. Возможно, что автор позабыл выставить в рукописи обозначения первой и второй вольт — что было ему свойственно. Редактор склоняется к такому взгляду, но не решается придавать ему значение неоспоримого.

b) Господствующий трехтактовый ритм прерывается здесь построением, состоящим всего из двух тактов. Оно предназначено для того, чтобы возвратить развитие в более медленный темп «пения».



а) Предписанное композитором piano (crescendo должно вступать только в третьем, то есть, заключительном такте фразы — постоянно трехтактовой) разумеется, не исключает более тонкой нюансировки. Для того, чтобы усвоить прекрасную декламацию этой мелодии, мы рекомендуем исполнителю изучение знаменитого песенного цикла ор. 98 «К далекой возлюбленной», с которым эта последняя Багатель сходна по настроению.