



СОДЕРЖАНИЕ • INHALT

От редакторов c. 6

Хронограф c. 14

1 (33) c. 18
Allegro cantabile WoO 47 Nr. 1
 p f

2 (34) c. 28
Larghetto maestoso WoO 47 Nr. 2
 f p f p

3 (35) c. 38
Allegro WoO 47 Nr. 3
 p f

4 c. 52
WoO 50

5 (1) c. 54
Allegro Op. 2 Nr. 1
 p

6 (2) c. 72
Allegro vivace Op. 2 Nr. 2
 p

7 (3) c. 95
Allegro con brio Op. 2 Nr. 3
 p

8 (4) c. 121
Allegro molto e con brio Op. 7
 p sf

9 (19) c. 148
Andante Op. 49 Nr. 1
 p mfp mfp

10 (20) c. 156
Allegro ma non troppo Op. 49 Nr. 2
 tr

11 (5) c. 164
Allegro molto e con brio Op. 10 Nr. 1
 p f

12 (6) c. 178
Allegro Op. 10 Nr. 2
 p

13 (7) c. 192
Presto Op. 10 Nr. 3
 p sf p

14 (36) c. 214
Allegro WoO 51
 p

15 (8) c. 220
Grave (Pathétique) Op. 13
 fp fp

16 (9) c. 240
Allegro Op. 14 Nr. 1
 p

17 (10) c. 253
Allegro Op. 14 Nr. 2

18 (11) c. 269
Allegro con brio Op. 22
 p

19 (12) c. 294
Andante con Variazioni Op. 26
 p cresc. sf p

20 (13) c. 312
Andante Sonata quasi una Fantasia, Op. 27 Nr. 1

21 (14) c. 328
Adagio sostenuto Sonata quasi una Fantasia, Op. 27 Nr. 2
 sempre pp

Содержание второго тома • Inhalt des zweiten Bandes

22 (15) D-Dur Op. 28 (Pastorale)	6
23 (16) G-Dur Op. 31 Nr. 1	32
24 (17) d-Moll Op. 31 Nr. 2 (Sturm)	59
25 (18) As-Dur Op. 31 Nr. 3	80
26 (21) C-Dur Op. 53 (Waldstein)	104
27 (22) F-Dur Op. 54	136
28 (23) f-Moll Op. 57 (Appassionata)	149
29 (24) Fis-Dur Op. 78	180
30 (25) G-Dur Op. 79	192

31 (26) Es-Dur Op. 81a (Das Lebewohl)	203
32 (27) e-Moll Op. 90	221
33 (28) A-Dur Op. 101 (Hammerklavier)	237
34 (29) B-Dur Op. 106 (Hammerklavier)	256
35 (30) E-Dur Op. 109	305
36 (31) As-Dur Op. 110	323
37 (32) c-Moll Op. 111	341
38 (37) G-Dur	362
39 (38) F-Dur	364

ОТ РЕДАКТОРОВ

Новым Заветом назвал Ганс фон Бюлов фортепианные сонаты Бетховена в параллель *Ветхому Завету* — «Хорошо темперированному клавиру» Баха. Бетховенские сонаты являются поистине непреходящей ценностью — в них открылись и продолжают открываться всё новые глубины, выявляются всё новые смыслы, обнаруживаются незамеченные дотоле стороны и грани. За свою более чем двухсотлетнюю историю сонаты публиковались в разных версиях и редакциях (коих насчитывается уже около сотни), подготовленных как самим Бетховеном, так и другими музыкантами, в первую очередь пианистами — их непосредственными интерпретаторами. Авторами редакций выступают музыканты разного профессионального уровня, принадлежащие к разным поколениям и исполнительским школам. Среди них немало пианистов, являющихся также композиторами — Черни, Мошелес, Лист, Д'Альбер, Казелла. Десятки редакций подготовили музыковеды, стремящиеся «поверить алгеброй гармонию» (Риман, Шенкер, Вальнер и др.)

Редакции сонат, авторами которых являются выдающиеся музыканты, представляют безусловный интерес, отражая их трактовку, понимание, истолкование тех или иных произведений. Могут быть полезны и редакции инструктивного типа. Однако подлинный (без редакторского вмешательства) текст — это «прямая речь» автора, а глубокое постижение музыки невозможно без обращения к тщательно выверенному авторскому тексту. Работа с таким текстом, его всестороннее изучение нужны и концертирующему исполнителю, и педагогу, и учащемуся.

Установление уртекста по отношению к музыке отдаленного прошлого всегда представляет определенную трудность. Речь идет о приведении отдельных элементов нотной записи в соответствие с нормами современной нотации, о трудностях, возникающих при прочтении рукописного оригинала, зачастую неясно записанного, и о разночтениях, существующих между автографами и прижизненными изданиями одного и того же сочинения. Последнее прямо относится к бетховенским сонатам. «Безупречного» подлинника здесь быть не может, поскольку композитор уже после их выхо-

да в свет вносил в текст изменения и уточнения. Все это приходится учитывать при публикации уртекста в текстологических редакциях.

* * *

При подготовке настоящего издания редакторы стояли перед выбором — следовать устоявшимся, исторически сложившимся представлениям о количестве, порядке расположения и нумерации сонат, или же, учитывая пожелания, сохранившиеся, в частности, в эпистолярном наследии композитора, дать весь имеющийся материал в его полном объеме и хронологическом порядке.

В издательской практике укоренилось заблуждение, будто Бетховен создал всего 32 фортепианные сонаты, хотя уже в 1830 году была опубликована соната C-dur (WoO 51). А три прелестные «курфюрстен-сонаты» (WoO 47), изданные еще в 1783 году? Их тоже не включали в сонатный корпус.

Нам показалось естественным и логичным опубликовать вместе с сонатами и сонатины (как это было сделано в полном издании Breitkopf & Hirtel), тем более что граница между первыми и вторыми весьма условна. Не случайно сонатина G-dur op. 79, сочиненная композитором с инструктивной целью, была (совершенно, впрочем, напрасно) переименована в сонату. К тому же существует прямое указание композитора издателю Г. Гертелю: «...озаглавьте ту, что в G-dur, как *Sonate facile* [легкая соната] или как сонатину» (Письмо Бетховена от 21 августа 1810 г.)¹. А так называемые легкие сонаты op. 49? По фактуре и тематическому развитию они особенно близки к сонатам. В настоящем издании представлены все произведения для фортепиано, созданные Бетховеном в сонатном жанре.

Еще одна задача при подготовке данного издания — определить порядок сонат.

L'adolescent — L'homme — Le Dieu [отрок — муж — Бог] — так Лист охарактеризовал творческий путь Бетховена. Эти три этапа прослеживаются и в его фортепианных сонатах — от первых трех «курфюрстен-сонат», написанных 13-летним подростком и изданных в 1783 году без указания но-

¹ Письма Бетховена 1787–1811 / Пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. М.: Музыка. С. 389.



Титульный лист первого издания Хаммер-клавир сонаты оп. 101

мера сочинения, до последней с-moll'ной Большой сонаты, увидевшей свет под оп. 111 в 1822 году.

Как известно, Бетховен не указывал порядковых номеров сонат, ограничиваясь обозначением опусов, при этом для него был важен именно хронологический принцип, о чем композитор неоднократно напоминал своим издателям: «...почему Вы не напечатали год, день и дату в точном соответствии с моим указанием?», или: «прошу Вас о следующем титуле и посвящении, а именно: „Соната для хаммерклавира, сочиненная Людвигом Бетховеном [...], оп. 109“. Не добавите ли Вы еще год? Я много раз изъявлял такое желание, но никогда ни один издатель не согласился это сделать» (Письмо Бетховена от 7 марта 1821 г.)².

Практика публикации сонат в том порядке, какой является ныне общепринятым, сложилась уже после смерти автора. Между тем хронологический принцип нарушил уже сам композитор, когда он пометил две «Легкие сонаты» 49-м опусом. Он вынужден был поступить так, потому что эти сочинения, написанные им еще в 1796 году, до

трех сонат оп. 10, увидели свет лишь в 1803 году. «У нас есть еще, — писал брат композитора Карл издателю, — [...] две маленькие легкие сонаты, каждая только из двух частей, которые Вы можете получить за 280 флоринов»³. Тот ответил отказом, отклонили эти сочинения и в другом издательстве, и только в 1803 году они были опубликованы в венском *Bureau d'Arts et d'Industrie*. По нашему убеждению, сонаты g-moll и G-dur оп. 49 должны в собрании бетховенских сонат занять подобающее им по хронологии место.

Следовало, наконец, вернуть сочинениям в сонатном жанре оригинальные названия. Помимо упомянутой сонатины (а не сонаты) оп. 79, редакторы сочли необходимым возратить данное композитором наименование «большая» целому ряду сонат, а также восстановить первоначальное название сонаты оп. 101. На титульном листе прижизненного издания (S. A. Steiner, 1815) четко определено — «соната для хаммерклавира», тогда как почти все редакции упоминают «хаммерклавир» лишь в отношении Большой сонаты B-dur оп. 106.

² Письма Бетховена 1817–1822 / Пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. М.: Музыка, 1986. С. 441.

³ Цит. по: Альшванг А. Бетховен. Очерк жизни и творчества. 2-е изд. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 154.

* * *

При подготовке текстологического издания сложнейшим вопросом является установление последней авторской воли. На вопрос, что важнее — рукопись или первое издание, в отношении бетховенских сочинений ответить однозначно невозможно. Казалось бы, последняя авторская воля должна быть заключена в печатном издании, а не в предвещающих его авторской рукописи или копии переписчика, что в большинстве случаев верно в отношении композиторов второй половины XIX века. Но, как заметил исследователь и издатель бетховенских сонат (Wiener Urtext) Г. Шенкер, «все тотчас же меняется, если речь идет о мире мысли и искусстве письма Бетховена...»⁴.

Бетховен продолжал работу над своими произведениями даже после выхода их в свет. Нередко он направлял одно и то же сочинение в несколько издательств, проверял оттиски, делал исправления и настаивал на их внесении в текст. Не вполне четко определенные в те времена нормы авторского права заставляли композитора подробно оговаривать все детали своих договоров с издателями. Одним из условий Бетховена был выход сочинений сначала на континенте, а затем уже в Шотландии и Англии. Так случилось с оп. 106 — раннее издание этой сонаты предпочтительнее ее более поздней публикации. В своей редакции 1974 года (*Peters Edition*) Й. Фишер взял за основу более позднее лондонское издание (24 декабря 1819 года), отдав ему предпочтение перед венским (сообщение о выходе из печати сонаты в Вене появилось 15 сентября 1819 года). Не считая многих мелких деталей, в сонате была — в соответствии с лондонской версией — изменена структура сочинения. Изменился порядок следования частей: за первой частью — Allegro следует Adagio; далее за Adagio — Scherzo; а Largo получает дополнительный заголовок Introduzione... Столь решительные изменения находят объяснение в переписке композитора с издателями. Венскую корректуру держал сам композитор, а лондонскую по переписке с автором осуществлял его ученик Фердинанд Рис. Отношение Бетховена к лондонскому изданию сонаты отражено в его письмах Рису: «Если соната окажется не подходящей для Лондона, то я могу прислать другую. Или же Вы можете пропустить Largo, начав последнюю часть сразу с фуги [...]. Вы можете также за первой частью поместить Adagio, а третьей частью сделать Скерцо, вовсе опустив Largo и Allegro risoluto. Или же можете взять в качестве целой сонаты только первую часть и скерцо. Предоставляю Вам решить это так, как вы сочтете лучшим»⁵. Соната вышла в Лондоне двумя отдельными выпусками. Первый выпуск включал первую, третью и вторую части, а второй — четвертую часть.

⁴ Цит по: Beethoven-Schenker. Erläuterungs-Ausgabe der letzten fünf Sonaten. Op.101. S.19. Universal Edition, Wien.

⁵ Письма Бетховена 1817–1822 / Пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. М.: Музыка, 1986. С. 259.

Поскольку пересылка материалов в Лондон требовала тогда немало времени, соната была опубликована там позднее, чем в Вене. Следовательно, венское издание, формально вышедшее ранее лондонского, на самом деле содержит последнюю авторскую волю.



Соната оп. 27 № 2, финал, такт 159

а — рукопись (Beethoven-Haus, Bonn), б — 1-е издание.

Йоганнес Фишер привел еще один пример преимуществ раннего автографа перед более поздним — первым изданием. В такте 159 финала сонаты оп. 27 № 2 на первом аккорде правой руки в рукописи выставленный на нотеносце стаккато-клин гравер набрал как ноту (cis). С тех пор большинство изданий, в том числе уртекстовые (Henle G., Nuova Carisch) следуют не оригинальной рукописи, а воспроизводят явную ошибку гравера.



* * *

Даже при самом беглом сравнении современных уртекстовых изданий бетховенских сонат легко убедиться в том, что одни и те же источники (рукописи, эскизы, первые издания, авторские корректуры) прочитываются по-разному. Несогласованность этих тщательно выверенных и научно обоснованных публикаций можно наблюдать как в графическом оформлении музыкального текста (его расположении на нотном стане), так и в передаче существенных деталей, касающихся фразировки, артикуляции, знаков динамики, педали и аппликатуры. Противоречия и неясности обнаруживаются даже там, где проблемы, казалось бы, уже основательно изучены.


Остановимся на нескольких моментах, связанных с трудностями прочтения бетховенского текста.

1. В мюнхенском уртексте бетховенских сонат (изд. G. Henle), подготовленном Б. Вальнер в 1952 году и переизданном в 1980-м, бетховенские **обозначения стаккато** унифицированы — выражены обычной точкой. В авторских же рукописях, прижизненных изданиях и даже в некоторых редакциях (И. Мошелес, изд. E. Hallberger. Stuttgart, 1852) стаккато представлено и в виде клина, и в виде точки. Современник Бетховена и издатель его сочинений в Лондоне Муцио Клементи так описал разницу в исполнении этих двух видов звукоизвлечения: «Если ноты имеют такие знаки ▼▼ [клинья], что итальянцами называется staccato, то через сие показывается некоторая известная определенность, означающая краткость выражения. Оно совершается ровным и несколько твердым ударом по косточкам, после которого пальцы всякий раз отымаются. Сочинителями, искусными в нотном правописании, ноты часто означаются и таким образом •• [точками], через что дается знать, что они тише ударены и не так скоро отделены быть должны, и в таком случае пальцы должны несколько долее лежать на косточках»⁶.

Еще в 1869 году Г. Ноттебом, поставив в своем исследовании вопрос: «Различал ли Бетховен знаки стаккато в виде точки и клина?», пришел к выводу, что разница в обозначениях существует и напрасно не принимается в расчет многими редакторами бетховенских сочинений. Его оппонент Пауль Мис спустя почти сто лет (в 1957 году) выступил с опровержением этой точки зрения в работе под названием «Текстологическое исследование произведений Бетховена», где утверждалось, что отличить точку от клина бывает очень трудно, и потому такое различие не оправдано. Однако уже в 1960 году в книге «Рукописи и оригинальные издания сочинений Бетховена в их значении для современной критики текста» Г. Унферрихт, основываясь на корректурах Бетховена, безосновательно игнорируемых Мисом, высказал настоятельное пожелание, чтобы в новом издании собрания бетховенских сочинений стаккатные обозначения были дифференцированы.



Существует, к счастью, мнение самого Бетховена. В письме к Карлу Гольцу (1825 год) композитор категорично настаивал: «...прошу внушить Рампелю [переписчику], чтобы он записывал все, как у меня указано [...] Это не одно и то же  или »⁷.

Попытку воплотить этот бетховенский императив предпринял в 1986 году Йоганнес Фишер, подготовивший источниковедческое издание сонат Бетховена для Лейпцигского издательства «Peters» (к настоящему времени вышел из печати в 1988 году

только том I и отдельные поздние сонаты). В этой исключительно интересной работе Фишер пошел еще дальше и, основываясь на изучении всех имеющихся источников и особенностей бетховенской нотации, пришел к выводу, что, помимо клина и точки, композитор в манускриптах использовал еще одну промежуточную форму стаккато в виде вертикальной черты — то есть он ввел третий вид стаккато .

В одном из последних (1997–2001 гг.) уртекстовых собраний фортепианных сонат Бетховена подготовивший его также «по источникам» Петер Хаушильд, к сожалению, возвращается к прежней практике: здесь все бетховенские обозначения стаккато унифицированы и представлены исключительно клином.

В настоящем издании обозначения стаккато приведены в соответствие с авторской записью и даны в виде клина и точки.

2. Оркестровое мышление композитора не могло не сказаться на исполнительских средствах выразительности его фортепианных сочинений. Как заметил один из исследователей бетховенского творчества Пауль Беккер, «мысли Бетховена разрастаются далеко за пределы фортепианного выражения». Бетховен смело вводит оркестровые приемы, штрихи и отдельные указания в свои фортепианные сонаты. Одним из них следует считать **знак динамической филировки**  на одном звуке, который можно соотнести с термином «швельтонцайхен» (нем. Schwelltonzeichen)⁸. Есть нечто фатальное в том, что компетентные бетховеноведы и редакторы уртекстовых изданий фортепианных сонат на протяжении почти двухсот лет упорно обходили своим вниманием этот важный для понимания бетховенской музыки специфический знак, выставляемый к одной ноте или одному аккорду. Это указание, часто встречающееся в оркестровых партитурах и в вокальной музыке, выполнимо и не вызывает недоумения. На фортепиано же — молоточковом, ударном инструменте — эффект нарастания и затухания на одном звуке реализован быть не может. Пианисты этот знак не исполняют и, естественно, не замечают в нотах. Редакторы же, как правило, снимают его с одной ноты или аккорда и, распространяя на несколько нот, превращают в обычные динамические вилки, искажая в этом случае его смысл и суть. Даже серьезный исследователь бетховенских рукописей Унферрихт в упомянутой выше работе, заметив необычные авторские «почти параллелограммы» , встречающиеся в текстах фортепианных сонат, пришел к выводу, что этим знаком «Бетховен по большей части не очень точно передавал обозначения crescendo»⁹.

По нашему убеждению, знак филировки имеет не столько акустическое, сколько психологическое,

⁶ Цит. по: Мастер-класс. Как исполнять Бетховена: Сб. статей / Сост. А. В. Засимова. М.: Классика-XXI. С. 203.

⁷ Цит. по: *Unverricht H. Die Eigenschriften und Originalausgaben von Werken Beethoven's in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik.* Kassel. Vdrenreiter, 1960. S. 57.

⁸ Встречающийся в старинной вокальной итальянской музыке похожий знак «messa di voce» означает нарастание и ослабление одного выдержанного звука в пении; во французском языке ему соответствует «pose de la voix».

⁹ Цит. по: *Unverricht H. Op. sit.* S. 66.



Швельтонцайхен в рукописи сонаты оп. 110,
часть I, такт 4

эмоциональное значение. В зависимости от контекста он может выделять одну ноту или аккорд, выступая в роли агогического акцента и нередко смещая правильную «грамматическую» акцентировку. Иногда им подчеркивается вершина мелодической линии или фразы. Бетховен впервые ввел его уже в сонате оп. 2 № 1 (I часть, т. 15, 17) и неизменно применял вплоть до последней сонаты оп. 111.

Этот знак использовали в фортепианных сочинениях многие композиторы — Мендельсон, Роберт и Клара Шуман, Шопен, Брамс, Франк. Замечательный пример применения этого указания дает Шуман в своем «Карнавале» оп. 9 («Паганини», последний такт). Знак филировки выставлен там на единственном в такте аккорде, что исключает какое-либо иное его истолкование — пианист может исполнить невероятный для фортепиано эффект, когда флажолетный аккорд, взятый беззвучно, выплывает из небытия, набирает силу, а затем постепенно истончается и угасает.



Швельтонцайхен в рукописи сонаты оп. 109,
часть III, var. I, такты 9–10

Редактор шумановских сочинений и двух изданий бетховенских сонат Александр Гольденвейзер вообще отвергал этот знак филировки на фортепиано. В своем издании «Карнавала» он категорично написал: «<> — неисполнимый на фортепиано знак». Артур Шнабель в своей редакции бетховенских сонат обратил внимание на это непривычное указание лишь однажды (в сонате оп. 109, часть III, var. I, такты 9–10) и дал по этому поводу следующий комментарий: «Значок <> относится только к двум последним восьмым; виолочка *cresc.* ни в коем случае не должна начинаться на четвертой восьмой. Такое истолкование (к сожалению, встречающееся часто) абсолютно неправильно»¹⁰. Тем самым он поясняет, что здесь типич-

¹⁰ Людвиг ван Бетховен. 32 сонаты для фортепиано / Под ред. А. Шнабеля. Т. 2, № 18–32. М.: Музыка, 1970. С. 779.



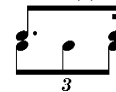
Швельтонцайхен в рукописи сонаты опус 27 № 2,
часть III, такты 117–119

a — рукопись (Beethoven-Haus, Bonn); б — 1-е издание.

ное динамическое указание — виолки *crescendo* и *diminuendo*, а не знак филировки одного звука.

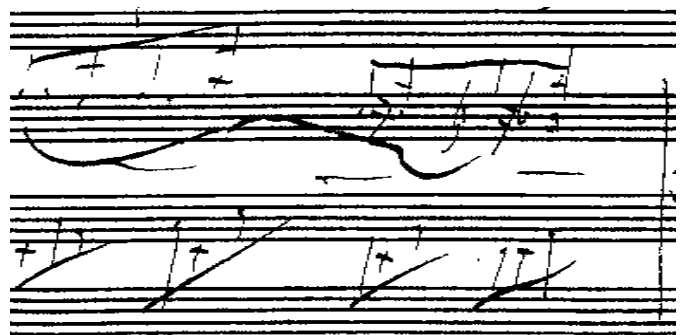
В настоящем издании этот знак восстановлен.

3. При наборе нотного текста по современным нормам нотографики, а тем более при компьютерном наборе, как правило, игнорируется характерная для бетховенского письма **согласованная запись пунктирной ноты с последней нотой триоли** в параллельных голосах



барочной традицией, предполагает их одновременное исполнение. Бетховен неизменно следовал ей в своих сочинениях. В поздней «Хаммер-клавир» сонате оп. 101, часть II, такты 36–39, 47 и 91–94 как в рукописи, так и в прижизненном издании однозначно указывается синхронное исполнение квартального (пунктирного) и триольного рисунков.

Известная и достаточно освещенная в теоретическом музыкознании, эта проблема на практике предана забвению. Не закрыт, на наш взгляд, и вопрос исполнения данных ритмических фигур



Соната оп. 101, часть II, такт 37
(рукопись, Beethoven-Haus, Bonn)

в первой части сонаты «quasi una Fantasia» оп. 27 № 2 (так называемой «Лунной»). Большинство текстологов отступают здесь от восходящей к эпохе барокко традиции, ссылаясь на авторитет Черни, который придерживался мнения, что в медленных темпах названные ритмические фигуры долж-



Соната оп. 27 № 2, часть I, такты 63–65
(рукопись, Beethoven-Haus, Bonn)

ны исполняться согласно их нотированию. Тем не менее во время создания «Лунной сонаты» традиция согласованного исполнения данной фигурации была еще, вероятно, столь жива, что Черни счел нужным дать специальный комментарий: «16-я играется после последней ноты триоли»¹¹.

Редакторы считают необходимым напомнить об этой традиции, поскольку именно такая манера исполнения прослеживается в рукописях и прижизненных изданиях сонаты.

4. Вследствие особенностей бетховенской нотации в его автографах **акценты** (в виде «птички») зачастую трактуются нотографиками как динамические вилки, и наоборот. В настоящем издании такие случаи оговорены в подстрочных примечаниях.

* * *

Указания **педали** выставлены в соответствии с первоисточниками (прижизненными изданиями и автографами). Поэтому сохранены оригинальные бетховенские указания *Senza sordina* (нажатие правой педали) и *Con sordina* (ее снятие), как их дал композитор, вплоть до сонаты оп. 31 № 2. Какие-либо редакторские добавления или изменения в этом отношении, исходя из направленности настоящего издания, представляются неуместными. Следует, однако, помнить, что на бетховенских роялях номенклатура педалей и эффект от их применения были иными, чем на современных инструментах. Исполнителю надо тщательно изучить скудные бетховенские указания и уяснить логику их применения. Не лишним будет здесь напомнить свидетельство ученика Бетховена Карла Черни: «Его [Бетховена] игра, так же как и его сочинения, опередили время, и тогдашние, еще слабые и неусовершенствованные фортепиано, выпускавшиеся до 1810 года, вовсе не соответствовали его гигантским исполнительским замыслам [...] Он пользовался правой педалью очень часто, гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях»¹².

¹¹ Czerny C. Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule op. 500. Bd. 4. S. 51.

¹² Neues Beethoven-Jahrbuch. Bd. IX. Braunschweig, 1940. S. 71; Подробнее см.: Грундман Г., Мисс П. Как Бетховен пользовался педалью // Музыкальное исполнительство. Вып. 6. М.: Музыка, 1970. С. 217–271.

В отличие от бытующей в современных учебно-методических изданиях практики, редакторы не предлагают своей **аппликатуры** по принципиальным соображениям. При установлении аппликатурных вариантов учитываются, как известно, определенные интонационные решения (агогические, фразировочные, артикуляционные и т. п.), а также индивидуальные особенности строения рук пианиста. Артур Шнабель, снабдивший сделанную им редакцию бетховенских сонат подробнейшими аппликатурными указаниями, отдавал себе отчет в их сугубо индивидуальном, субъективном характере. Не случайно он не любил работать с учениками по своей редакции. В последние годы жизни он говорил о ней: «Возможно, теперь я сделал бы все иначе»¹³.

В настоящем издании сохранены немногочисленные обозначения аппликатуры, принадлежащие Бетховену. Они ценны не только тем, что в них отражена манера игры композитора, позволяющая представить, как это могло звучать под его пальцами. Особая ценность проставленной автором аппликатуры заключается в том, что в большинстве случаев она носит новаторский характер, далеко опережающий свое время.

Нередко встречающиеся в изданиях XIX и первой половины XX века **метрономические указания** в фортепианных сонатах были выставлены Бетховену лишь к одной Большой сонате оп. 106. Вдохновленный метрономом, подаренным ему в 1817 году Мельцелем, Бетховен метрономизирует свои первые восемь симфоний и эту, готовившуюся тогда к печати, сонату. Любопытно, что вскоре после отсылки издателю сочинения с метрономическими указаниями композитор пишет ему: «Немедленно вычеркните, пожалуйста, метрономические указания темпа, внесенные в произведение, переданное Вам сегодня. Некоторые обозначения, сделанные мною, неверны. Причина ошибки, вероятно, в моем метро[номе]»¹⁴. По поводу же указаний метронома, выставленного в одной из симфоний, композитор выразился еще более категорично: «Не нужен

¹³ Цит. по: Зетель И. В редакции Артура Шнабеля // Сов. музыка. М., 1973. № 1. С. 95.

¹⁴ Письма Бетховена 1817–1822 / Пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. М.: Музыка, 1986. С. 263.

никакой метроном! Обладающие правильным чувством в нем не нуждаются, а у кого его нет, тому и он не поможет...» Принцип установления темпов посредством механического метронома, по всей вероятности, не мог удовлетворить полностью Бетховена, и после сонаты ор. 106 от метрономических указаний в последующих фортепианных сонатах он отказался. Как здесь не вспомнить полный проницательный ответ Брамса на просьбу издателя указать темпы по метроному в его интермеццо: «Вы думаете, я настолько глуп, что всегда играю одинаково?»

Все обозначения лиг приведены в соответствие с оригиналами и прижизненными изданиями, даже в случаях их явного расхождения с современными нормами нотографики. В сложных случаях разночтения в расположении лиг между манускриптами, копиями и оригинальными изданиями предпочтение отдавалось позднейшей авторской версии. Также редакторы придерживаются авторской ненормативной записи пауз и голосоведения в полифонических фрагментах.

* * *

В основу настоящей публикации были положены сохранившиеся и доступные рукописи и прижизненные издания (см. *Хронограф сонат*), а также:

Sonaten für Pianoforte von L. van Beethoven. Erste Band [1–17], Zweite Band [18–38]. Leipzig, Breitkopf & Härtel. v. a. 35, 36 [O. J.].

L. v. Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmassen und Fingersätzen von J. Moscheles. Stuttgart. Stich, Druck und Verlag von Eduard Hallberger, [O. J.].

Sonaten für das Pianoforte solo. Ludwig van Beethoven. Erste vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz List. Wolfenbüttel. Druck und Verlag von L. Holle, [O. J.].

L. v. Beethoven. Sonaten für Clavier. Urtext hrsg. von Carl Krebs im Auftrage der Königlich-Preussischen Akademie der Künste zu Berlin. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Berlin, 1898.

Beethoven. Sonaten für Klavier zu zwei Händen. Bd. I, II. Hrsg. von Max Pauer. Nach den Quellen

Автограф сонаты ор. 78, часть I. Оригинал в собрании Музея истории музыки в Кельне

neu durchgesehen von Carl Adolf Martienssen. Edition Peters. Leipzig, [1927].

Beethoven. Sämtliche Klaviersonaten. Nach Autographen und Originalen rekonstruiert von Heinrich Schenker. Universal-Edition. Wien, New York, [O. J.].

Beethoven. Pianoforte sonatas. Vol. I, II, III. Tovey and Craxton. The Associated Board Edition (of the Royal Schools of Music), London, [1931].

Beethoven. Klaviersonaten. Nach Eigenschriften, Abschriften und Originalausgaben hrsg. von B. A. Wallner. Band I, II. Urtext. G. Henle Verlag. München. 1952/1980.

Ludwig van Beethoven. Sonaten für Klavier zu zwei Händen. Bd. I (op. 2–28), Bd. II (op. 31–111). Urtext. Hrsg. von Claudio Arrau. Musikwiss. Revision von Lothar Hoffman-Erbrecht. Edition Peters. Frankfurt/Main, [O. J.].

Ludwig van Beethoven. Sonaten für Klavier. Bd. I. Nach den Quellen hrsg. von Johannes Fischer. Ed. Peters, Leipzig, 1988.

Ludwig van Beethoven. Klaviersonaten. Vol. I, II. Urtext (hrsg. von Massimiliano Damerini) by Nuova Carisch, Milano, 1998.

Ludwig van Beethoven. Sämtliche Klavierwerke. Sonaten I, II. Urtext. Herausgegeben von István Mórióssy. Kőnemann Music Budapest, [O. J.].

Ludwig van Beethoven. Sonaten für Klavier. Bd. 1–3. Nach den Quellen hrsg. von Peter Hauschild. Wiener Urtext Edition, Schott-Universal Edition. Wien, Mainz, [1997, 1999, 2001].

Ludwig van Beethoven. Sonatinen und leichte Sonaten für Klavier. Nach den Quellen hrsg. von Peter Hauschild. C. F. Peters. Frankfurt, 1972.

Все указания в квадратных скобках, а также набранные петитом или пунктиром, принадлежат редакторам настоящего издания. Указания в круглых скобках соответствуют первому полному изданию бетховенских сонат Breitkopf & Härtel. Ранние варианты и наиболее распространенные оригинальные версии приведены непосредственно в тексте или оговорены в подстрочных примечаниях.

Редакторы благодарны Леониду Вайсбергу (Санкт-Петербург), Владиславу Резнику (Москва), Владимиру Можжерину (Боровичи), Чезаре Крочи (Рим), Алексею Дудкину и Евгению Сквородникову (Ванкувер), Аркадию Ценциперу (Дрезден), Антти Арвелину (Хельсинки), оказавшим бескорыстную поддержку данному изданию. Осуществить его было бы невозможно без помощи сотрудников Бетховенского дома в Бонне, а также библиотек Дрездена, Лейпцига и Берлина, предоставивших необходимые материалы.

Самую глубокую признательность редакторы выражают профессору Наталии Корыхаловой и доктору искусствоведения Аркадию Климовицкому, принявшим заинтересованное участие в осуществлении настоящего проекта. В немалой степени помогали этому изданию музыковеды Андрей Петропавлов и Михаил Заливадный. Заслуживают огромной признательности музыкальный редактор издательства Александр Радвилович и нотограф Алексей Андреев. Особые слова нашей благодарности также всем тем, кто провел сложнейшую работу по изготовлению оригинал-макета и принимал участие в оформлении и публикации настоящего издания.

*Павел ЕГОРОВ
Дмитрий ЧАСОВИТИН
январь 2004 г.
Санкт-Петербург*

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

A автограф
BA Breitkopf & Härtel
CE Carisch (Urtext) Edition
HV G. Henle Verlag (Urtext)
PE Peters Edition (Pauer / Martienssen)
EA первое издание
KUE Kőnemann Music Budapest (Urtext)
PA Peters Edition (Arrau)

PF Peters Edition (Fischer)
WUE Wiener Urtext Edition (Hauschild)
EAL первое лондонское издание op. 106
hrsg. редакция
в. с. верхний стан
н. с. нижний стан
акк. аккорд
т. такт, такты

ХРОНОГРАФ БЕТХОВЕНСКИХ СОНАТ И СОНАТИН ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Составитель ПАВЕЛ ЕГОРОВ

Оригинальный титул и современное наименование*	Посвящение	Опус	Годы создания	Первые издания	Местонахож- дение рукописи
DREI (Kurfürsten) SONATEN für Klavier... <i>Sonata I, Sonata II, Sonata III</i>	Dem Hochwürdigsten Erz- bischofe und Kurfürsten zu Köln Maximilian Frie- drich meinem gnädigsten Herr [...] gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven alt eilf Jahr.	—	1782–1783	Speyer in Rath Bosslers Verlage 1783, Wien; Haslinger, 1828	утеряна
Sonata Es-Dur		WoO** 47 № 1			
Sonata f-Moll		WoO 47 № 2			
Sonata D-Dur		WoO 47 № 3			
SONATINE F-Dur	«für seinen Freund Franz Gerhard Wegeler in Bonn geschrieben»	—	1789–1790	als Anhang IV der von Leopold Schmidt hrsg. «Bethoven-Briefe an N. Simrock, F. G. Wegeler...». Berlin, 1909	собрание Julius Wegeler, Koblenz
Sonatine F-Dur		WoO 50			
TROIS SONATES pour le Clavecin ou Piano-Forte	dediées A Mr. Joseph Haydn Maitre de Chapelle de S. A. Monseigneur le Prince Esterhazy...	Œuvre II		A Vienne chez. Artaria et Comp. Pl. Nr. 614, [1796]	утеряна
Переиздание: TROIS SONATES pour le Clavecin ou Piano-Forte	dediées À Mr. Joseph Haydn Docteur en musique...	Œuvre II		à Vienne chez. Artaria et Comp. Pl. Nr. 614, [O. J.]; Simrock, Bonn 1798 Pl. Nr. 75.	
Sonate f-Moll		Op. 2, Nr. 1	1794–1795		
Sonate A-Dur		Op. 2, Nr. 2	1795		
Sonate C-Dur		Op. 2, Nr. 3	1794–1795		
GRANDE SONATE pour le Clavecin ou Piano-Forte	dediées à Mademoiselle la Comtesse Babette de Keglevics...	Œuvre 7	1796–1797	à Vienne chez Artaria et Comp., [1797] Verlagsnummer: 713	утеряна
Große Sonate Es-Dur		Op. 7			
DEUX SONATES faciles pour le Pianoforte		Op. 49		À Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie, 1805, Verlagsnum- mer: 339	утеряна
Sonate g-Moll		Op. 49 № 1	1797(?)		
Sonate G-Dur		Op. 49 № 2	1796		
TROIS SONATES Pour le Clavecin ou Piano Forte	dediées À Madame la Comtesse de Brown née de Vietinghoff	Œuvre 10		à Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. VerlagsNr.: 23, [1798]	утеряна
Sonate c-Moll		Op. 10 Nr. 1	1796		
Sonate F-Dur		Op. 10 Nr. 2	1797		
Sonate D-Dur		Op. 10 Nr. 3	1797–1798		

<i>Оригинальный титул и современное наименование*</i>	<i>Посвящение</i>	<i>Опус</i>	<i>Годы создания</i>	<i>Первые издания</i>	<i>Местонахождение рукописи</i>
SONATE pour le Pianoforte I Partie Nr. 64 Francfort...	dediée à M ^l e Eleonore de Breuning	—	1798	chez Fr: [Dr. — ?] Ph: Dunst, 1830	собрание Julius Wegeler, Koblenz
Leichte Klaviersonate C-dur (Bruchstück)		WoO 51			
GRANDE SONATE PATHETIQUE Pour le Clavecin ou Piano-Forte	composee et dediée À Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky...	Œuvre 13	1798 (?)	À Vienne chez Hoffmeister ohne VerlgNr., [1799]; Bey Joseph Eder sur le Graben VerlgNr.: 128, Wien, 1800; Simrock VerlNr. 111, Bonn, 1800; Breitkopf & Härtel PlNr. 1529, Leipzig, 1810	утеряна
Sonate c-Moll		Op. 13			
DEUX SONATES pour le Piano-Forte	à composées et Dediées à Madame La Barone de Braun...	Œuvre 14		Vienne Chez. T. Mollo & Comp., [1799]; VerlagsNr.: 17	утеряна
Sonate E-Dur		Op. 14 Nr. 1	1798		
Sonate G-Dur		Op. 14 Nr. 2	1799		
GRANDE SONATE pour le Piano-Forte	à composée et dediée à Monsieur le Comte de Browne Brigadier au Service de S. M. J. de toute la Russia	Œuvre XXII	1799–1800	Vienne chez Hoffmeister & Comp. à Leipsic au Bureau de Musique. VerlagsNr.: 88, [1802]	утеряна
Große Sonate B-Dur		Op. 22			
GRANDE SONATE pour le Clavecin ou Forte-Piano	composé et dediées à Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky...	Œuvre 26	1800–1801	À Vienne chez Jean Cappi Sur la Place S. Michel № 5 VerlagsNr.: 880, [1802]	Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
Große Sonate As-Dur		Op. 26			
SONATA QUASI UNA FANTASIA per il Clavicembalo o Piano-Forte	dedicate a Sua Altezza la Signora Principessa Giovanni Lichtenstein...	Opera 27. No. 1	1800–1801	In Vienna presso Gio. Cappi... VerlagsNr.: 878, 879; 1802 Nachdrucke: Simrock, Bonn. 1802. VerlagsNr.: 233	утеряна
		Op. 27 Nr. 2		Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1809. VerlagsNr.: 1522; Haslinger, Wien, [O. J.]	
Sonate Es-Dur		Op. 27 Nr 1			
SONATA QUASI UNA FANTASIA per il Clavicembalo o Piano-Forte	dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi...	Opera 27 № 2	1800–1801	In Vienna presso Gio. Cappi... VerlagsNr.: 879, 1802; Nachdrucke: Simrock, Bonn, 1802 VerlagsNr.: 227	Beethovenhaus, Bonn
		Opus 27 Nr. 1		Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1809. VerlagsNr.: 1522; Haslinger, Wien, [O. J.]	
Sonate cis-Moll (Mondschein)		Op. 27 Nr. 2			
GRANDE SONATE pour le Pianoforte	dediée à Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels	Œuvre XXVIII	1801	À Vienne au Bureau d'arts et d'Industrie. Wien. 1802	Beethovenhaus, Bonn
[=] SONATE PASTORALE pour le Piano-Forte		Op. 28	1801	A Londres Imprimée par Broderip & Wilkinson № 13 Hay Market. London, [1805]	
Große Sonate D-Dur		Op. 28			

Оригинальный титул и современное наименование*	Посвящение	Опус	Годы создания	Первые издания	Местонахождение рукописи
TROIS SONATES Pour le Clavecin ou Piano-Forte... <i>Sonate G-Dur, d-Moll</i>	—	Œuvre 29 [31]	1802	H. Nägely, Zurich, 1803; (als Op. 29) Cappi Vienne, 1803; chez N. Simrock, Bonn, 1803	утрачена
TROIS SONATES Pour le Clavecin ou Piano-Forte... <i>Sonate Es-Dur</i>	—		1802–1803 (?)	H. Nägely, Zurich, 1803; (als Op. 29) Cappi Vienne, 1803; chez N. Simrock, Bonn, 1803; London, 1804	
Sonate G-Dur		Op. 31 № 1			
Sonate d-Moll (Sturm)		Op. 31 № 2			
Sonate Es-Dur		Op. 31 № 3			
GRANDE SONATE pour le Pianoforte	dédiée à Monsieur le Conte Waldstein Commandeur de l'Ordre Teutonique à Virnsberg et Chambellan...		1803–1804	À Vienne au Bureau d'arts et d'Industrie, [Mai 1805]	Beethoven- haus, Bonn
Sonate C-Dur (Waldstein)		Op. 53			
LIme*** SONATE pour le Pianoforte...	—	Op. 54	1804	À Vienne au Bureau des arts et d'Industrie, [1806]	утрачена
Sonate F-Dur		Op. 54			
LIVme*** SONATE, composée pour Pianoforte	dédiée à Monsieur le Comte François de Brunsvik...	Op. 57	1804–1805	À Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie. Pl. Nr. 521... Wien, [Feb- ruar 1807]. Nachdrucke: chez N. Simrock, Bonn 1807	Bibliothèque de Conser- vatoire, Paris
Sonate f-Moll (Appassionata)		Op. 57			
SONATE pour le Piano Forte	dédiée à Madame la Comtesse Thérèse de Brunswick par...	Œuvre 78	1809	À Leipsic Ches Breitkopf & Härtel, 1810	Beethoven- haus, Bonn
Sonate Fis-Dur		Op. 78			
SONATINE pour le Pianoforte...	—	Œuv. 79	1809	à Leipsic Ches Breitkopf & Härtel, [1810]	Beethoven- haus, Bonn
Sonatine G-Dur		Op. 79			
LEBEWOHL, ABWESEN- HEIT UND WIEDERSEHN. SONATE für das Pianoforte	in Musik gesetzt und Seiner Keiserl. Wien Hoheit dem Erzherzog Rudolph von Oesterreich zugeeignet...	81tes Werk		Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig, [1811]	Gesellschaft der Musik- freunde, Wien
[=] Les Adieux, l'Absence et le Retour. Sonate Pour le Pianoforte	dédiée à Son Altesse Impe- riale L'Archiduc Rodolphe d'Autriche....	Œuv. 81	1809–1810	Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic, [1811]	
Sonate Es-Dur		Op. 81a			
SONATE für das Piano-Forte	gewidmet dem Hochge- bornen Hern Grafen Moritz von Lichnowsky...	90tes Werk	1814	bey S. A. Steiner. Wien, [1815]	Odling collection, London
Sonate e-Moll		Op. 90			
SONATE für das Hammer- Klavier des MUSEUMS FÜR KLAVIER-MUSIK	...der Freyin Dorothea Ertmann geborne Graumann gewidmet... bei S. A. Steiner und Comp. [...]	101tes Werk	1816	[Verlags] Nr. 12661. Wien, [1817]	Lui Koch collection, Basel
Sonate A-Dur		Op. 101			

Оригинальный титул и современное наименование*	Посвящение	Опус	Годы создания	Первые издания	Местонахождение рукописи
GROSSE SONATE für das Hammer-Klavier	Seiner Keis. [...] Herrn Erzherzog Rudolph von Oesterreich Cardinal und Erzbischoff von Olmütz [...] gewidmet...	Op. 106	1817–1818	Eigenthum dem Verleger. Wien bey Artaria und Comp., [Sept., 1819]	утрачена
GRAND SONATA**** for the Piano Forte	Ent. Sta. Hall London, Printed by The Regent's Harmonic Institution, [Dez., 1819];				
GRAND SONATA. Introduction & Fugue for the Piano Forte	Ent. Sta. Hall London, Printed by The Regent's Harmonic Institution, [Dez., 1819]				
Große Sonate B-Dur		Op. 106			
SONATE für das Pianoforte	dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet...	109 ^{ts} Werk	1820	In Schlesingerschen Buch und Musikhandlung. Wien, bei Artaria & Co, Cappi & Diabelli, Steiner & Co., [1821]	Library of Congress, Washington
Sonate E-Dur		Op. 109			
SONATE pour le PianoForté...		Œuvre 110	1821	Paris Chez Maurice Slesinger, Editeure, 1822	Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
Sonate As-Dur		Op. 110			
SONATE pour le PianoForté	très respectueusement Dediée à Son Altesse Imperiale Monseigneur l'Archiduc Rodolphe d'Autriche Cardinal Prince Archevêque d'Olmütz...	Œuvre 111	1821–1822	Paris chez Maurice Schlesinger Editeur, Rue de Richelien № 107 Berlin, Vienne chez A. M. Schlesinger, editeur Libraire et M ^d de Musique. Vienne chez S. A. Steiner et C ^{ie} Artaria et C ^{ie} . Sauer et Leidersdorff. Londres, chez Boosey et C ^{ie} . Chappel et C ^{ie} et Muzio Clementi et Comp ^{ie} ., [1822]	Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
[=] GRAND SONATA Composed for the Piano Forte	Dedicated to Madame Antonia de Brentano...	Op. 111		London. Published by Clementi & Co, 1823	
Sonate c-Moll		Op. 111			
DEUX SONATES pour le Piano-Forte...	—	—	(?)	Hamburg, chez Jean Aug. Böhme, [O. J.] Nachdruck: [Verlags] Nr. 143. Francfort S. M. chez Dunst, [um 1830]	—
Sonatine G-Dur		Kinsky–Halm, Anhang 5 Nr. 1			
Sonatine F-Dur		Kinsky–Halm, Anhang 5 Nr. 2			

[=] — Та же соната, изданная с другим титулом.

* В титулах и посвящениях воспроизведена орфография оригинала.

** WoO — сочинение без опуса. По указателю Г. Кинского — полному тематически-библиографическому описанию сочинений Бетховена (*Kinsky G. Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen / Abgeschlossen und herausgegeben von H. Halm. München; Duisburg, 1955*).

*** По поводу обозначений 51-й и 54-й сонат Карл Черни сообщил, что «Бетховен приплюсовал все произведения в сонатной форме (все трио, квартеты и т. д.), которые появились у него к тому времени» (*Czerny C. Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein [Facsimile]. Universal Edition. Vienna; London; New York, 1963. S. 60*).

**** Лондонская версия, подготовленная Ф. Рисом (см. *От редакторов*, с. 8).

SONATA I *)

WoO 47 Nr. 1

Allegro cantabile

1
(33)**)

4

7

10

13

*) Оригинальные титулы сонат и сонатин, а также посвящения приведены в Хронографе.

***) В скобках дана нумерация сонат по ВА. Подробнее о порядке их следования см. От редакторов.

16

Musical score for measures 16-18. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 16 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 continues the treble staff's melodic line with some chromaticism, while the bass staff provides harmonic support. Measure 18 concludes the system with similar eighth-note patterns in both staves.

19

Musical score for measures 19-20. Measure 19 shows a more active treble staff with sixteenth-note passages, while the bass staff has a simple harmonic accompaniment. Measure 20 features a treble staff with a descending melodic line and a bass staff with a single chord.

21

Musical score for measures 21-23. Measure 21 has a treble staff with a half note and a bass staff with a melodic line. Measure 22 includes dynamic markings *p* and *f* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 23 continues the treble staff's melodic line and the bass staff's accompaniment.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24 includes the dynamic marking *cresc.* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 25 includes the dynamic marking *f* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 26 includes the dynamic marking *p* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment.

27

Musical score for measures 27-30. Measure 27 includes the dynamic marking *f* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 28 includes the dynamic marking *p* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 29 includes the dynamic marking *pp* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 30 concludes the system with a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment.

31

p f p f p f

This system contains measures 31 through 34. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *p* and *f* alternate every measure.

35

p f p f p

This system contains measures 35 through 37. The right hand has a melodic line with slurs and a trill in measure 36. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings are *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*.

38

ff pp

This system contains measures 38 through 41. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings are *ff* and *pp*.

42

f p ff

This system contains measures 42 through 46. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings are *f*, *p*, and *ff*.

47

f p f

This system contains measures 47 through 50. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings are *f*, *p*, and *f*.

50

This system contains measures 50 through 53. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru