

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

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, родственник 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 || Louis van Beethoven || Oeuvre 33 || Propriété du Bureau d'Arts et d'Industrie, || à Vienne. [Багатели для фортепиано. Сочинены Людвигом ван Бетховеном. Оп. 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. [Безде-

лушки 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: Kleinigkeiten von L. van Beethoven, за которым следовало примечание составителя: «Это сочинение, дружески представленное 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 Клемента в Лондоне. Приведем текст титульного листа парижского издания: Nouvelles Bagatelles || on || Collection de Morceaux || Faciles || 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, оп. 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 || Bagatelles || pour le || Piano-Forté || composées par || Louis van Beethoven. || Oeuvre 126. || Propriété des Editeurs || chez B. Schott Fils, Editeurs de Musique. [Шесть багателей для фортепиано. Сочинены Люд-

вигом ван Бетховеном. Ор. 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 пылкий 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 вме-

сте 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. Многие 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 экзотично 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 багатель — № 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 кадансах 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 пьеса 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 уравниваются выразительным мелодическим спуском, по своей сущности гораздо спокойнее, а вся миниатюра по характеру больше напоминает пьесы Шуберта, чем хорошо нам знакомые произведения Бетховена.

Следующая «микрорпеса» — 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», нетянувшимся 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 багател № 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 переключках, 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 яв-

ляется 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 тянувшихся 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 d⁴ 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 трехзвучного 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 трехзвучного мотива лирическое высказывание, насыщенное интен-

сивными скачками и секундовыми опеованиями. 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 багатеи № 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. Громкие 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 багатель 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 багатель (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 багатеи № 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 багатеи № 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 приближенно 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 багатыли № 7 из соч. 119, где, как мы уже упоминали, неудержимое нарастание осуществляется, в частности, путем выпяченного 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 багатей (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 багатыли № 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 играет стаккато). Примечание (b) к багатыли № 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 (багатыль № 1 из соч. 119, основной мотив; № 8 из соч. 119, 6-й такт второй части, правая рука) он изменяет характерную смычковую 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.

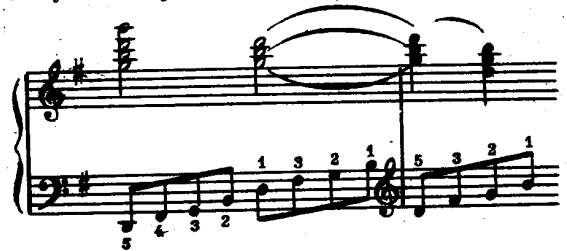
Приведем несколько примеров.

В следующем месте из багатыли № 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 ме-

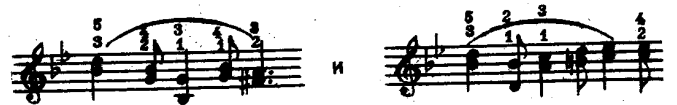
сте у автора фразировочные указания отсутствуют), пришлось бы специально поднимать руку (а каждый педагог знает, сколько усилий и какого внимания это требует). Если же играть оба звука четвертым пальцем, то подъем руки неизбежен и соединение двух фраз исключается. Похожее явление мы наблюдаем и двумя тактами позже — парное связывание звуков лучше всего будет достигнуто при помощи многократного применения пары пальцев — второго и третьего (то же самое — во второй части багатыли № 4 из этого же цикла). Аппликатура в багатыли № 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 багатыли № 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 медленно-го вступления багатыли № 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 багатеги № 7 из соч. 119.

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

Н. Концевский

Семь багателей

Редакция Э. д'Альбера

Л. БЕТХОВЕН, соч. 33

Andante grazioso, quasi allegretto ^{a)}

^{a)} Все время сохранять характер пасторали.
¹ sf не сильно.
² Исполнять совершенно свободно и с кокетством.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Time signature is 4/4. The system contains two measures of music with various articulations and dynamics. The first measure has a *p* dynamic. The second measure has a *p* dynamic. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

una corda

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Time signature is 4/4. The system contains two measures of music with various articulations and dynamics. The first measure has a *p* dynamic. The second measure has a *p* dynamic.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Time signature is 4/4. The system contains two measures of music with various articulations and dynamics. The first measure has a *cresc.* dynamic. The second measure has a *più cresc.* dynamic. The system concludes with a *tre corde* instruction.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Time signature is 4/4. The system contains two measures of music with various articulations and dynamics. The first measure has a *p* dynamic. The second measure has a *p* dynamic.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Time signature is 4/4. The system contains two measures of music with various articulations and dynamics. The first measure has a *cresc.* dynamic. The second measure has a *sf* dynamic. The system concludes with a *dolce* instruction.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Time signature is 4/4. The system contains two measures of music with various articulations and dynamics. The first measure has a *p* dynamic. The second measure has a *p* dynamic.

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*, *sf*, *cresc.*, and *f*. A second ending bracket is marked with a '2'.

Second system of musical notation. Dynamics include *sf*, *cresc.*, *f*, *p*, and *poco f*.

Third system of musical notation. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*.

Fourth system of musical notation. Includes performance markings *poco rall.* and *a tempo*. Dynamics include *cresc.*, *mf*, *sf*, *p*, and *dolce*. Fingerings 5 and 6 are indicated.

Fifth system of musical notation. Features complex fingering patterns (e.g., 3 3 1 1 1 3, 2 3 2 1 3, 4 3 3) and a *cresc.* marking.

Sixth system of musical notation. Includes performance marking *poco f* and dynamic *p*. Fingerings 3, 2, 3, 1, 3, 5, 4 are shown. A section is labeled 'a)'.

а) Заключение играть очень выразительно и нежно.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. A *P espress.* marking is present in the bass line.

Musical notation for the second system, including dynamic markings *pp* and *cresc.*

Musical notation for the third system, including dynamic markings *mf*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *f*, as well as an *accel* marking.

Scherzo
Allegro

Musical notation for the Scherzo section, first system, with dynamic markings *p* and *sf*.

Musical notation for the Scherzo section, second system, with dynamic markings *sf*, *p*, and *f*.

Minore

Musical notation for the Minore section, including first and second endings, dynamic marking *p*, and the instruction *dolente*.

5 4 5 4 5 4 4 5 4 5 4

cresc.

ff *p*

ad. *

cresc. *p*

1.

2.

p *f* *p* *sf* *p*

ad. *sf* *

sf *p* *sf* *p*

ad. *sf* * *ad.* *sf* *

sf *p* *f*

ad. *sf* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *

Trio
Più vivace

First system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *cresc.* (crescendo) marking is present. The bass line includes a 5-fingered chord.

Second system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *f sf* (forte sforzando) and *p* (piano). A repeat sign is present. The bass line includes a 3-fingered chord.

Third system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bass line includes a 3-fingered chord.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *f sf* (forte sforzando) and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bass line includes a 4-fingered chord.

1. 2. Tempo primo

Fifth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *p sf* (piano sforzando) and *p* (piano). First and second endings are marked with 1. and 2. The bass line includes a 4-fingered chord.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *p sf* (piano sforzando) and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bass line includes a 4-fingered chord.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p sf*, *p*, *sf*. Includes performance markings like *rit.* and *sf*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *sf*, *p*, *sf*, *p*. Includes performance markings like *rit.* and *sf*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *sf*, *p*, *sf*, *p*. Includes performance markings like *rit.* and *sf*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*. Includes performance markings like *rit.* and *p*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *p*, *cresc.*, *p*, *f*. Includes performance markings like *rit.* and *p*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *forte*, *dim.*, *più decresc.*, *p.*. Includes performance markings like *rit.* and *p*.

Allegretto

a)

The musical score is written for piano in 6/8 time, marked 'Allegretto'. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics: *p* (piano), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It also features *cresc.* (crescendo) and *decresc.* (decrescendo) markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with 'tr.' and an asterisk (*). The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. A large number '3' is written on the left side of the first system. The piece concludes with a final cadence.

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

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with triplets and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *p*, *sf*, and *pp*. Fingering numbers 2, 3, and 4 are present.

Second system of musical notation. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *sf*. Fingering numbers 2 and 4 are present.

Third system of musical notation. Treble clef features a melodic line with slurs. Bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, *sf*, *pp*, and *p*. Fingering numbers 2 and 1 are present.

Fourth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingering numbers 3, 5, 2, 1, 4, 5, 4, 3, 5, 1, 2, 3, 2, 2. Bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *sf*, *cresc.*, *f*, and *sf*.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *p*. Fingering numbers 4, 1, 4, 1, 4 are present.

Sixth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingering numbers 4, 3, 4, 3, 5, 4, 4, 3, 4, 3, 4, 3. Bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. Fingering numbers 4, 1, 2, 3, 3, 3, 2 are present.

Andante

4 *P dolce* *cresc.* *sf* *p* *tr* 2 5 3 4 5 4 1 3

cresc. *sf* *p* *p* *cresc.* 2 1

5 *tr* 1. 2. *p* *cresc.* *sf* *p* *p un poco più mosso*

cresc. *sf* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *1* *4 1* *Come prima* *dolce* *cresc.* *sf* *p* *tr*

System 1: Treble and bass staves. Treble clef has a trill (tr) and a sequence of notes with fingerings 1, 3, 2, 3, 1, 4. Bass clef has a trill (tr) and notes with dynamics *cresc.* and *sf*. A *sempre p* marking is present. The system ends with a *marc.* marking.

System 2: Treble clef has notes with fingerings 1, 2, 2, 4. Bass clef has a trill (tr) with fingerings 1, 3, notes with dynamics *cresc.*, *sf*, *p*, and another trill (tr) with fingerings 1, 3 and dynamics *cresc.*, *sf*.

System 3: Treble clef has notes with a trill (tr) and fingerings 1, 3. Bass clef has notes with dynamics *p*.

System 4: Treble clef has notes with dynamics *cresc.*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*. Bass clef has notes with dynamics *p*.

System 5: Treble clef has notes with dynamics *cresc.* and *sf*. Bass clef has notes with dynamics *poco marc.* and a trill (tr) with dynamics *espr.* and *cresc.*.

System 6: Treble clef has notes with dynamics *sf*, *p*, *sf*, *p*, *decresc.*, and *pp*. Bass clef has notes with dynamics *sf*, *p*, *sf*, *p*, *decresc.*, and *pp*. A *senza rit.* marking is present.

Allegro ma non troppo

5

p *cresc.* *f* *sf*

tr *tr* *tr* *tr*

decresc. *p scherzando* *p cresc.*

f *sf* *decresc.* *p*

sf *sf*

fp *p* *cresc.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 20, is titled 'Allegro ma non troppo'. It contains measures 5 through 14. The score is written for piano and is divided into six systems. The first system (measures 5-6) features a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, and a sforzando (*sf*) dynamic. It includes trills (*tr*) and fingerings (1, 3, 1, 3). The second system (measures 7-8) shows a decrescendo (*decresc.*) to piano (*p*) with a scherzando marking, followed by a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*). The third system (measures 9-10) continues with forte (*f*) and sforzando (*sf*) dynamics, followed by a decrescendo (*decresc.*) to piano (*p*). The fourth system (measures 11-12) features sforzando (*sf*) dynamics. The fifth system (measures 13-14) includes piano (*p*) and piano-forte (*fp*) dynamics, with a crescendo (*cresc.*) in the final measure. The score is rich with articulations such as trills, slurs, and various fingerings (e.g., 1, 3, 4, 5).

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

decresc. *p* *cresc.*

f *sf* *decresc.* *p*

tr *tr* *patetico* *p* *ma marcato espress.*

poco cresc.

cresc. *p* *f*

First system of musical notation. Treble clef: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef: G2 quarter, F2 quarter, E2 quarter, D2 quarter, C2 quarter, B1 quarter, A1 quarter, G1 quarter, F1 quarter, E1 quarter, D1 quarter, C1 quarter, B0 quarter, A0 quarter, G0 quarter, F0 quarter, E0 quarter, D0 quarter, C0 quarter. Dynamics: *cresc.* (above treble staff), *6* (below treble staff).

Second system of musical notation. Treble clef: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef: G2 quarter, F2 quarter, E2 quarter, D2 quarter, C2 quarter, B1 quarter, A1 quarter, G1 quarter, F1 quarter, E1 quarter, D1 quarter, C1 quarter, B0 quarter, A0 quarter, G0 quarter, F0 quarter, E0 quarter, D0 quarter, C0 quarter. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*, *ff*, *pf*, *dim.*, *cresc.*. Articulation: *tr* (trill). Fingerings: *3*, *4*, *3*, *3*, *1*.

Third system of musical notation. Treble clef: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef: G2 quarter, F2 quarter, E2 quarter, D2 quarter, C2 quarter, B1 quarter, A1 quarter, G1 quarter, F1 quarter, E1 quarter, D1 quarter, C1 quarter, B0 quarter, A0 quarter, G0 quarter, F0 quarter, E0 quarter, D0 quarter, C0 quarter. Dynamics: *f*, *sf*, *decresc.*, *p*. Articulation: *tr*, *tr*, *tr*. Asterisks: ***, ***.

Fourth system of musical notation. Treble clef: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef: G2 quarter, F2 quarter, E2 quarter, D2 quarter, C2 quarter, B1 quarter, A1 quarter, G1 quarter, F1 quarter, E1 quarter, D1 quarter, C1 quarter, B0 quarter, A0 quarter, G0 quarter, F0 quarter, E0 quarter, D0 quarter, C0 quarter. Dynamics: *cresc.*, *f*, *sf*, *decresc.*. Asterisks: ***, ***, ***, ***.

Fifth system of musical notation. Treble clef: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef: G2 quarter, F2 quarter, E2 quarter, D2 quarter, C2 quarter, B1 quarter, A1 quarter, G1 quarter, F1 quarter, E1 quarter, D1 quarter, C1 quarter, B0 quarter, A0 quarter, G0 quarter, F0 quarter, E0 quarter, D0 quarter, C0 quarter. Dynamics: *p*, *sf*, *sf*. Articulation: *tr*, *tr*.

Sixth system of musical notation. Treble clef: G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef: G2 quarter, F2 quarter, E2 quarter, D2 quarter, C2 quarter, B1 quarter, A1 quarter, G1 quarter, F1 quarter, E1 quarter, D1 quarter, C1 quarter, B0 quarter, A0 quarter, G0 quarter, F0 quarter, E0 quarter, D0 quarter, C0 quarter. Dynamics: *sf*, *cresc.*, *fp*.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *cresc.*, *fp*, and *p cresc.*. A slur spans across the system.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*, *sf*, *decresc.*, and *p*. Trills (*tr*) and accents (*acc.*) are present. A double bar line is present.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *cresc.*, *f*, *sf*, *sf*, *p*, and *cresc.*. An *accel.* marking is present. A double bar line is present.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *a tempo*, *ff*, *sf*, and *decresc.*. Fingerings (1, 2, 3, 4, 5) are indicated. A double bar line is present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *fp*. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated. A double bar line is present.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *cresc.* and *f*. Fingerings (1, 2, 3, 4, 5) are indicated. A double bar line is present.

Allegretto quasi andante.

Con una certa espressione parlante

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as dynamics (p, sf, cresc., ff, pp, decresc.), articulation (tr, sf), and performance instructions (un poco più mosso, poco rall., calando, tempo primo). Fingerings (1-5) and slurs are used throughout. The piece concludes with two trills, labeled 'a)' and 'b)', each with a fingering diagram below it.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with triplets (3, 3, 5, 4, 3), trills (tr), and various ornaments. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *p*.

Second system of musical notation. The right hand continues with melodic lines and trills. The left hand has chords and moving lines. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *p*.

Third system of musical notation. The right hand has more trills and melodic runs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *p* and *cresc.*.

Fourth system of musical notation. The right hand features trills and melodic lines. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *p*.

Fifth system of musical notation. The right hand has melodic lines with trills. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *pp* and the tempo marking *più mosso*.

Sixth system of musical notation. The right hand has chords and melodic lines. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *cresc.*, *mf*, *decresc.*, *p*, *calando*, and *pp*.

a) A short musical phrase in the right hand, consisting of a sequence of notes with a slur and a fermata.

Presto

The musical score consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Presto".

- System 1:** Treble clef starts with a whole rest. Bass clef has a triplet of eighth notes marked *pp*₃. Treble clef has a melodic line starting with a half note, marked *p*. A finger number "2" is above the second measure.
- System 2:** Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *cresc. sf*, and *sf*. A "stacc." marking is under the bass clef. Finger numbers "1" and "4" are present.
- System 3:** Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf*, *f*, and *sf*. Finger numbers "5" and "3" are present.
- System 4:** Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *ff* *rit.*. Finger number "5" is present.
- System 5:** Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *ff* *rit.*. Finger number "5" is present. First and second endings are marked "1." and "2.". Asterisks are placed below the bass clef.
- System 6:** Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. First and second endings are marked "1." and "2.". Asterisks are placed below the bass clef.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a trill marked '3' and a grace note marked '4'. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a grace note marked '4' and a trill marked '1'. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment consists of chords. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *sf* (sforzando).

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and a trill marked '3'. The left hand accompaniment includes dynamic markings of *f* (forte) and *sf*. A *p* (piano) marking appears at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a trill marked '3'. The left hand accompaniment includes a *cresc.* marking and *sf* dynamics.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and a trill marked '3'. The left hand accompaniment includes *sf* dynamics.

1.

pp
ff *rit.*

*

2.

pp
ff *rit.*

*

1. 2.

pp
p

*

p

1 3 3 2 4 2

cresc. sf
sf *sf* *sf* *sf* *f* *sf* *sf* *sf*

System 1: Bass clef, piano (p), crescendo (cresc.), sforzando (sf). The system contains two staves with a large slur over the top staff.

System 2: Treble and bass clefs, sforzando (sf), forte (f), sf. The system contains two staves with various articulations and dynamics.

System 3: Treble and bass clefs, sf, f, sf. The system contains two staves with a dense texture of chords and a triplet in the bass staff.

System 4: Treble and bass clefs, sf, ff, sf. The system contains two staves with a dense texture of chords and a triplet in the bass staff.

System 5: Treble and bass clefs, stringendo più alla Fine, p, cresc., sf. The system contains two staves with a triplet in the bass staff.

System 6: Treble and bass clefs, f, sf, più cresc., sf, ff, sf, p, ff. The system contains two staves with various articulations and dynamics.