

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. Предисловие ко второму изданию.....	2
--	---

15 двухголосных инвенций

1. C-dur.....	3
2. c-moll.....	5
3. D-dur.....	7
4. d-moll.....	9
5. Es-dur.....	11
6. E-dur.....	13
7. e-moll.....	15
8. F-dur.....	17
9. f-moll.....	19
10. G-dur.....	21
11. g-moll.....	23
12. A-dur.....	25
13. a-moll.....	27
14. B-dur.....	29
15. h-moll.....	31

15 трехголосных инвенций

1. C-dur.....	33
2. c-moll.....	35
3. D-dur.....	39
4. d-moll.....	41
5. Es-dur.....	43
6. E-dur.....	46
7. e-moll.....	49
8. F-dur.....	51
9. f-moll.....	53
10. G-dur.....	57
11. g-moll.....	59
12. A-dur.....	63
13. a-moll.....	65
14. B-dur.....	67
15. h-moll.....	69

15 ДВУХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

И. С. БАХ
(1685-1750)Allegro
Lebhaft und bestimmt [Живо и определенно]

1

f

meno f

143

1)

(4 5 3 4)

1)

(2 3 4)

¹⁾ Ученики почти всегда забывают, что на второй восьмой такта уже был диез перед *c*. Необходимость повторения диеза перед вторым *c* подсказывает редактору опыт.

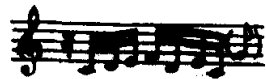
^{1a)} Чтобы избежать столкновения двух первых пальцев на одной клавише, можно ноту *e* в левой руке, взятую в скобки, заменить $\frac{1}{16}$ паузой.

³⁾ Тот же случай, что и в ¹⁾.

²⁾ Главная тональность настолько определенно устанавливается в третьем такте от конца, что делает излишним замедление темпа в предпоследнем такте (где уже ясно чувствуется заключение).

⁴⁾ Непонятный знак арпеджио, который встречается во многих изданиях перед этим заключительным аккордом, абсолютно противоречит мужественному характеру пьесы и должен считаться в отношении Баха совершенно «нестильным». Против подобной размягченности в этом и в других аналогичных местах следует особенно предостеречь ученика.

В. Что касается формы этой пьесы, то по своим главным членениям она может быть причислена к трехчастной. Полутактная тема:



(восьмая, взятая в скобки, как интервал трактуется свободно) положена в основу всей композиции; лишь заключительные формулы, завершающие каждую из трех частей (разграниченных двойной тактовой чертой*), не используют основную тему. Сперва тема проходит четыре раза попеременно в верхнем и нижнем голосах. Затем четырехкратное проведение ее обращения образует нисходящий ход, осуществляющий к тому же модуляцию в тональность доминанты: в пятом такте секвенцеобразное расширение второй половины темы подводит, наконец, к каденции (в тональности доминанты), заключающей первую часть. Почти совершенно симметрична первой — вторая часть (оканчивающаяся в параллельной тональности), в которой оба голоса обмениваются ролями. Вклинивающиеся третий и четвертый такты — свободная симметричная имитация двух предыдущих — имеют преимущественно модуляционное значение. Это удвоение двух первых тактов во второй части становится более органичным в третьей, где тема в основном виде и ее противоположение чередуются потактно. Примечательно здесь превращение движения восьмыми «противосложения» (контрапункта, который проводился над темой) в выдержанную половинную ноту и затем обращение первоначально нисходящего хода и превращение его в восходящий (посредством трехкратного последовательного проведения темы в основном виде), победно ведущий назад в главную тональность. Бодрое ритмичное исполнение в наивысшей степени соответствует этой небольшой, но образцовой пьесе.

*) Посредством двойной черты обозначены окончания разделов в каждой из тридцати явлений.

Moderato
Ausdrucksvoll, nicht schleppend [Выразительно, не затягивать]

2 *dolce, semplice*

The musical score is written for piano in a single system with two staves. It begins with a tempo marking of 'Moderato' and performance instructions 'Ausdrucksvoll, nicht schleppend' and its Russian equivalent. The first system includes a '2' and the instruction 'dolce, semplice'. The score is divided into sections marked with letters A, B, C, D, E, and O. It contains numerous triplets, slurs, and dynamic markings such as 'f' and 'più f'. The notation is detailed, showing fingerings and articulation for both hands.

¹⁾ пК — новый контрапункт, который нужно здесь рассматривать лишь как гармоническую необходимость, чтобы сделать ясным переход к доминанте. Исходя из общего принципа формы настоящей пьесы, а в нижнем голосе могло бы вообще быть проведено соло при паузирующем верхнем голосе.

²⁾ Собственно, по своему происхождению вторая восьмая здесь должна выглядеть так:



³⁾ Вследствие тесного расположения голосов мордент на *d* опущен.

* FS = свободное заключение (freier Schluss).

NB. Совершенно новые черты, проявляющиеся в этой инвенции — по сравнению с первой — в отношении формы, характера и содержания, должны были обусловить соответственно иные приемы изложения. Прежде всего канонический момент (в большинстве случаев проходящий мимо внимания исполнителей), который должен быть ясно и наглядно показан, и от правильного представления которого зависит восприятие формы.

Двухтактная фраза А, начинающаяся как бы на месте темы, повторяется в тактах 3—4 вторым голосом октавой ниже, в то время как первый ведет над ней контрапункт В. В свою очередь контрапункт В подобным же образом излагается в нижнем голосе, а над ним надстраивается новый контрапункт С. Так последовательно — по двутактам — D построено над С, E — над D, благодаря чему в верхнем голосе образуется непрерывно развивающееся построение из десяти тактов, которое проходит и в нижнем голосе (с опережением на два такта). Но так как оба голоса заканчивают свое развитие одновременно в такте 10, то фраза E имитационно не проводится.

Зато во второй части нижний голос первым берет слово, и на протяжении последующих десяти тактов вся последовательность повторяется в тональности доминанты в двойном контрапункте октавы.

*) Следующие два такта служат для возвращения в основную тональность и являются связующим звеном между второй и быстро заканчивающейся третьей частью.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *ten.* (ritardando) marking. The second system features a *sf* (sforzando) dynamic. The third system includes a *f* (forte) dynamic and a *Ossia* section. The fourth system is marked *meno f* (mezzo-forte). The fifth system concludes with a *Coda* section and a *rinforz.* (rinforzando) marking. The score is heavily annotated with fingerings, slurs, and accents to guide the performer.

NB. С такой же строгостью, с какой нужно следить за точным выдерживанием клавиш при дрящихся звуках, необходимо также учитывать значение пауз, путем соответствующего поднятия рук. Незанятая рука (левая) имеет тенденцию оставаться на клавиатуре — привычка, вызывающая часто возникновение непреднамеренных мешающих органных пунктов; эту привычку поэтому необходимо подавлять с самого же начала.

Это замечание относится и ко всем соответствующим местам в других инвенциях, а также к исполнению вообще.

*) + — + В сущности это переходные такты от второй к третьей части (см. примечание *) к предыдущей инвенции)

3 5 4 2 1 6 4 1 3 1 1

3) 2 1 2 1 2 1 2 1
(3 2 3 1 3 2 3 1)

p cresc.

Т. А.

1 2 1 1 1 2 1 1

f

1 3 4 3 2

meno f

cresc.

non legato

(Coda)

4) f

non rall.

len.

³⁾ Трель с малой секундой здесь в баховском смысле вполне правильна и соответствует стилю, если даже вытекающее из нее переченье с верхним голосом и может задеть слишком чопорные уши. Трель представляет нисходящую, а проходящие над ней тематические звенья — восходящую мелодическую минорную гамму.

⁴⁾ Вставленный сюда такт, симметричный заключению первой части, уже указывает на окончание пьесы, так что появляется желание рассматривать последующие четыре такта как коду.

Musical score for piano, measures 12-15. The score is in two staves (treble and bass clef). It features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sf*, *meno f*, *dim.*, *più dim.*, *cresc.*, *più cresc.*, *mf*, and *riten.* Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

4) Следующие четыре такта редактор рассматривает как первую половину темы (в тональности субдоминанты) и ее имитацию — в основной тональности. Могло бы быть иное, менее обоснованное объяснение: связать предыдущий такт (последний такт второй части) с четвертым тактом третьей части (в одну единую секвенцию), и все, находящееся между ними, считать своего рода «расширением»:

Musical score showing a sequence of four measures, labeled (III, Такт 4). The notation shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, illustrating a sequence of notes across measures.

5) Более широкое *ritenuto*, которое, впрочем, также представляется допустимым, обуславливает обогащение трели:

Musical notation showing a triplet of notes, illustrating the enrichment of a tremolo.

NB. Эта пьеса открывает ряд двухголосных инвенций, в которых противосложение играет облигатную роль, то есть одно и то же противосложение (контрапункт к теме) удерживается на протяжении всей пьесы (удержанное противосложение) и неотделимо от темы. К этому же классу инвенций принадлежат еще номера 6, 9, 11 и 12. Об этой их особенности мы говорим только здесь и больше упоминать о ней не будем.

Allegretto piacevole, quasi Andantino

Anmutig bewegt, nicht schnell [Грациозно-подвижно, не быстро]

6


espress.
p

p *mf* *f*

dim. *legg.* *p tranquillo*

dolce egualmente [нежно, спокойно]

meno p *poco cresc.* *quasi f*

¹⁾ Эта фигура должна, по мнению редактора, звучать строго ритмично, не слишком *legato* и совершенно свободно от современной элегантности, которая никак не соответствует баховскому стилю. Традиционную фразировку:  (причем обычно обе тридцатьвторые ноты несколько ускоряются в темпе) поэтому следует отвергнуть.

²⁾ Только предписанным употреблением педали можно добиться здесь *legato* в верхнем голосе.

³⁾ Сказанное при ¹⁾ в полной мере относится и сюда.

Allegro moderato ma deciso
Recht lebhaft und bestimmt [Очень живо и определенно]

7*) *f*

marc. *marc.*

p subito *p*

Ossia

trillo simile *cresc.* *f* *meno f*

f *energico, risoluto* *stacc. leggiero* *p*

f

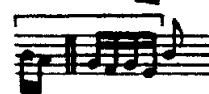
*) Как по форме, так и по художественным качествам эту инвенцию можно было бы считать первой инвенцией, «достигшей более высокой степени развития».

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand with numerous fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The second system is marked *NB* and *p sempre*, featuring a trill in the left hand labeled *trillo simile*. The third system is marked *più f* and includes various slurs and fingerings. The fourth system is marked *cresc.* and shows a gradual increase in volume. The fifth system is marked *f sempre* and continues the melodic and bass lines with detailed fingerings.

NB. В контрапунктических произведениях вступление органного пункта на доминанте всегда является признаком начала последней части. Это тем более относится к данному случаю, поскольку, начиная с этого места, главная тональность уже больше не покидается. Фигуру:



и последующее развитие можно понимать как вариант первоначальной темы



и ее секвенций.

Presto e leggero possibile*)
So schnell und leicht als möglich)* [Скоро и легко как только возможно]

8 *quasi f*

p

cresc. *f*

meno f *più p*

meno legato

meno legato

*) Во всех других изданиях эта восьмая связывается с последующими шестнадцатьми — явное нарушение затактового характера обеих, ясно отделенных одна от другой фигур.

*) В этом и следующем тактах необходимо прилежно разучивать партию левой руки.

*) То есть, насколько это согласуется с ясностью.

The image shows four systems of piano music notation. The first system is marked "meno legato". The second system is marked "dim." and "p". The third system has various markings including "a)" and "b)". The fourth system is marked "cresc." and "f". The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and fingerings.

NB. По своей сущности эта форма является трехчастной, но трехчастность выявляется здесь более ясно благодаря каноническому изложению (аналогично инвенции 2). Канон, идущий вначале строго в октаву, в а) перескакивает в нижнюю нону (из соображений гармонии), чтобы после этого в б) прерваться; с) обозначает начало разработки (вторая часть), в которой заметно более оживленное модуляционное движение и вступление относительно новой фигуры d). Если на границе между второй и третьей частями е) вставить по схеме первой части три такта (пропущенные здесь во избежание перерыва в движении шестнадцатых):

The image shows a short musical example consisting of three measures of notation, illustrating the suggested structure for the third part.

то третья часть становится точной копией всей первой части (транспонированной в ее субдоминанту), и этим достигается ясный обзор основного плана формы.

Наряду с уже предписанной быстротой и легкостью в манере игры, исполнение этой «виртуозной пьески» требует еще и невозможнейшей точности.

Allegro non troppo, ma con spirito

Nicht zu lebhaft, doch schwingvoll [Не слишком оживленно, но с подъемом]

9

f *ten.*

mf *f*

f *ten.*

f *(sollo)* *cresc.* *(sopra)*

non rall.

poco f

Coda:

¹⁾ По поводу противосложения см. № к инвенции 5.

²⁾ Этот такт должен быть еще причислен к теме и исполнен как тематический, так как он и в дальнейшем повторяется в связи с темой.


³⁾ Скачок на сексту вверх дан здесь в обращении для того, чтобы не удалять верхний голос из среднего регистра.

⁴⁾ «Скачущие» восьмые в партиях обеих рук нужно играть с силой и в строгом ритме. Слигованные ноты следует остро акцентировать и полностью выдерживать. Для манеры исполнения этой пьесы лучше всего подошло бы обозначение *non leggiero*. Однако *non leggiero* еще ни в коем случае не обозначает *pesante* (тяжело), так же как *non legato* никак не является *staccato*.

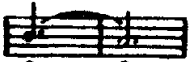
The musical score consists of five systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *mf* and *f*. The second system features a *mf* dynamic. The third system is marked *più deciso e f*. The fourth system includes *f sempre* and a circled asterisk (*). The fifth system is marked *poco largamente* and *len.*. The notation is highly detailed with numerous slurs, accents, and fingerings throughout.

* Оригинальный оборот:  видоизменен здесь из соображений гармонии, что в особенности явствует из второго такта.

* Однократное проведение темы, расширенное посредством заключительной каденции, не может быть самостоятельной частью. Таким образом, шесть заключительных тактов здесь следует считать или принадлежащими ко второй части, или «добавлением». Осознав явную связь между предыдущим тактом (*) и предпоследним тактом пьесы, можно попытаться рассматривать четыре промежуточных такта как «расширение», включенное лишь для удовлетворения потребности в симметрии.

* Этот кажущийся новым контрапункт на самом деле является легко узнаваемым вариантом первого противосложения. Фигура  должна исполняться крепким *non legato*.

³⁾ Следует обратить внимание на аналогию между следующими четырьмя тактами и тактами 2—5 первой части.

⁴⁾ Верхний голос в данном такте — это только фигурация задержания септимеры, разрешающегося в следующем такте: . Подобным же образом тактом позже расцвечивается основной звук

(задуманный как выдержанный) в басу.

⁵⁾ Этот такт и следующий за ним нужно рассматривать лишь как «внутреннее расширение» части, придающее мелодической фразе большее воодушевление и широту дыхания, а окончательному завершению — в известной степени отпечаток «категоричности». В смысле строго органичного развития предыдущий такт непосредственно связан с предпоследним тактом пьесы, в котором, правда, верхний голос должен был быть задуман в более высокой октаве.

NB. Форма здесь явно двухчастная, как и почти всюду в последующих двухголосных инвенциях.

Moderato espressivo (il tocco dolce, ma pieno)
Ruhig bewegt und ausdrucksvoll (mit weichem doch vollem Anschlag vorzutragen)
 [Спокойно-подвижно и выразительно (исполнять мягким, но полным туше)]

11 *mf ten.* *poco marc.*

dim. *p* *mf* *poco cresc.* *p* *tranquillo* *legg.*

sostenuto *poco dim.* *cresc.*

poco riten. *Ossia* *sf con grand' espress.* *dim.*

a tempo *ten.*

¹⁾ О роли, которая выпала в этой инвенции на долю противосложения (поднявшегося здесь почти до значения самостоятельной второй темы), уже говорилось в **№** к инвенции 5.

²⁾ Характерная для фуг модуляция в доминанту здесь только кажущаяся; ответ темы фактически дан в основной тональности (если не говорить о небольшом отклонении септими, отмеченном +).

³⁾ Ответ противосложения происходит в обращении. Он начинается с квинты на полтакта позже, чем ответ в основном виде, то есть на восьмой восьмой вместо четвертой. Благодаря мелодической и гармонической красоте получается удивительная контрапунктическая комбинация.

⁴⁾ и ⁵⁾ следует считать вариантами основной тематической мысли:

^{*)} Трехтактовые параллельные места в конце первой и второй частей в тональном соотношении доминанты и тоники.

mf
mf sostenuto
dim.
poco cresc.
mf
poco dim.
p sost.
cresc.
f
con grand' espress.
poco a poco riten. e dim.
mf

⁶⁾ В извилистой линии этой мелодической фигурации (которую следует исполнять широко и выразительно) можно обнаружить гармоническую основу:

Исполнитель должен стремиться к тому, чтобы задержания, составляющие основной характер этой фигурации, как бы «просвечивали» сквозь нее.

№ 1. По стройным пропорциям формы и благородным чертам мелодики эта инвенция может быть причислена к законченным образцам этого рода. В этом отношении ей как бы соответствует трехголосная инвенция 7 (22 по сквозной нумерации).

№ 2. Возможность использования мелко награвированных украшений предоставляется вкусу исполнителя.

Allegro vivace e brioso

Sehr lebhaft und schwingvoll [Очень живо и с большим подъемом]

12

f brillante *Osala:* *più leggero*

f *Osala:* *più leggero*

f *Osala:* *più leggero*

legg. *P* (sotto) (sopra) (sotto)

f *Osala:* *più leggero*

¹⁾ Первоначально, при медленной игре, трель можно превратить в фигуру из тридцатьвторых:



. При очень скором темпе — а законченное исполнение его допускает — достаточно даже:



²⁾ В A-dur (тональности настоящей пьесы) вспомогательным звуком мордента должна быть большая секунда.

³⁾ Фигуру:



следует понимать как вариант темы:



^{*)} Эти фигуры и трели, построенные на энергичном раскручивании, при исполнении на наших более совершенных роялях могут приобрести современный пианистический блеск (обязательное условие — достижение постоянной наивысшей четкости). Виртуозный характер пьесы может допустить (по достижении технической безупречности) даже умеренное употребление педалей.

^{**)} См. NB к инвенции 5.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

f *p subito*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

f *p* *cresc.* *f*

лучше:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

p legg. *cresc.* *cresc.* (sopra)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

ff *meno f*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

molto *non riten. 5)*

*) Лиги в четырех последующих форшлагах (секундовых шагах) (+) хотя и традиционны, но это не значит, что они являются бесспорными. В равной степени могло бы быть оправдано и непрерывное *staccato*.

5) Редактор предпочитает подходить к заключению энергично, без затягивания темпа. Исполнителям, которые не могут здесь обойтись без традиционного «баховского» *allargando*, рекомендуется — в зависимости от их вкуса — использовать украшения, имеющиеся в автографе:

allargando

*) Случай, подобный обозначенному в примечании 5 к инвенции 9.

Allegro giusto
Lebhaft, mit festem Rhythmus (Оживленно, в твердом ритме)



13

¹⁾ Исходя из предшествующей канонической схемы было бы естественным, чтобы в обих отмеченных местах вместо последующих нот стояли паузы: четверть и шестнадцатая.

Из четырех восьмых следует несколько сильнее выделять две первые, благодаря чему выявится имитационный момент.

²⁾ Во многих изданиях ошибочно стоит *as* вместо *a*.

³⁾ Ни в коем случае нельзя поддаваться искушению (вполне объяснимому) исполнять это место двух-

голосно: . Аккордовая фигурация этой «запоздавшей» четверти не является орнаментальным заключительным росчерком; она ведет свое тематическое происхождение из начала третьего такта: , и в этом ее подлинный смысл.

NB. Отличительной чертой этой формы, очевидно, является двухчастность, причем каждая из частей, в свою очередь, распадается на два раздела.

Однако можно оправдать попытку представить пьесу и как трехчастную; такой она становится, в особенности если мысленно связать первую половину 13-го и вторую половину 17-го тактов:

и затем рассматривать промежуточные такты, как переход от второй к третьей части. После этого каждый раздел будет выглядеть как самостоятельная часть.

Только трехчастное деление допускает и версия этой пьесы, записанная в «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана Баха». Эта версия дает вместо тактов 16 и 17 приведенные ниже варианты их обоих и перескакивает через следующие 4 такта сразу в 22-й:

Allegretto piacevole
Nicht zu rasch, in anmuthiger und gleichmässiger Bewegung
 [Не слишком быстро, с грациозной и равномерной движением]

14

¹⁾ Тематическая фигура составлена из двух цепляющихся друг за друга мотивов, начинающихся из такта — поступенного и идущего по звукам трезвучия. Их связь можно себе представить при-

близительно следующим образом:

Доказательство правильности такого пони-

мания дает главным образом вторая часть разработки (+—+), где развивается только первый из них. Редактор рекомендует рассматривать этот первый мотив как вариант синкопы, благодаря чему легко достигается требуемое здесь ритмическое ударение:

Из трехкратного сцепления упомянутой фигуры и ее обращения получается собственно тематическое построение.

²⁾ После четырехтактовой (то есть, соответственно, двухтактовой) интермедии первоначальное построение проводится в тональности доминанты (подобно ответу в фуге). Это проведение образует в то же время заключение первой части (представляющей собой шестнадцатитактовый период).

Вследствие своей редкой простоты эта замкнутая в себе форма может считаться неким «прообразом» формы такого рода.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and slurs. The lower staff contains a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. Performance markings include *cresc.* and *poco f* with a *+ - deciso* instruction.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a melodic line and a bass line with slurs and fingerings. Performance markings include *cresc.* and *più f*.

Third system of musical notation. This system is heavily annotated with fingerings (e.g., 2 1 4 3 2, 2 1 2 3 4, 3 1 4 3 2, 3 2 3 1, 4 3 1 2 3, 2 1 4 3 2, 3 1 2 3 4) and slurs. Performance markings include *meno legato* and *energico, sempre f e marcatissimo*.

nicht eilen! (не спешить!)
sempre sostenuto

№ 2. 3) *meno legato*

energico, sempre f e marcatissimo

meno legato

Fourth system of musical notation. Continues the melodic and bass lines with slurs and fingerings. Performance markings include *meno legato* and *energico, sempre f e marcatissimo*.

¹⁾ Оригинал предписывает двойную длительность этого *d*.

№ 1. Оригинальная нотация имеет следующий вид:

A short musical example showing the original notation for a specific note, illustrating the double duration mentioned in the text.

Благодаря удвоению нотных длительностей изложение текста явно выигрывает в отношении ясности и наглядности. (Оригинальное изложение приведено в Приложении к настоящему изданию, стр. 40. — *Примеч. переводчика.*)

№ 2. Сказанное в примечании 5 к инвенции 9 имеет отношение к последующему с той небольшой разницей, что вместо шести здесь речь идет о восьми тактах, которые, однако, в формальном отношении абсолютно соответствуют тем шести тактам.

Moderato ma con spirito

Mässig, doch frisch bewegt [В умеренном, но бодром движении]

15 *p*

p *egualmente*

mf

dolce, egualmente

2) *marc.* *p* *p*

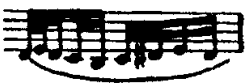
poco marc.

f sempre


¹⁾ Тема занимает два полных такта.

²⁾ В теме — полный каданс вместо первоначального половинного.

³⁾ Если этот мимолетный канонический момент, возможно, и не был преднамеренным, он все же не должен пройти незамеченным для слушателя.

⁴⁾ Эта и следующие три двухчетвертные фигуры являются свободной имитацией предшествующего тематического элемента: . Для достижения большей текучести мордент превращен в терцовый скачок. Во втором такте секундовый ход (+ на второй восьмой) обращен в нисходящую септиму.

⁵⁾ Ответ на тонике наступает здесь на полтакта раньше.

⁶⁾ *d* следует рассматривать как септиму побочного септаккорда на четвертой ступени: 

15 ТРЕХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

Allegro deciso
Schnell und fließend [Скоро и текуче] *len.*

1) *legg.* *len.* *p* *p¹* *f*

2) *len.*

3) *p cresc.* *len.* *f*

¹⁾ Для лучшей ориентировки в этой и во всех последующих инвенциях служит правило, что все ноты, помещенные на верхней строке, предназначены для исполнения правой рукой; ноты, помещенные на нижней строке, — для исполнения левой рукой.

²⁾ Обращение темы (тема в противодвижении).

³⁾ Ученик, перед которым здесь впервые встает задача справиться с контрапунктическим трехголосием — и таким образом иногда исполнять одной рукой два голоса, — часто вначале недооценивает значение выдержанных нот. Ему должна быть поэтому внушена мысль о необходимости усердного самоконтроля в отношении выдерживания тянувшихся звуков; важнейшим моментом для этого является, в первую очередь, точное применение соответствующей аппликатуры. Например, следует остерегаться

исполнять данный такт следующим образом: , благодаря чему могла бы возникнуть

иллюзия одноголосия. Необходимое для «исполнителя Баха» упражнение заключается в том, чтобы учиться играть одной рукой два голоса с различной степенью силы.

dim.

p sempre cresc. poco a poco

p

più

più cresc.

molto

non rall.

ff

“ Следует обратить внимание на «стретту» в сопрано и в басу.

“ Отсюда (при постоянном пластичном выделении все время повторяющейся темы) должно начаться всеобщее нарастание, продолжающееся вплоть до заключительного аккорда **).

“ Стретта в противодвижении в альте и в басу.

NB. Контуры формы этой музыкальной пьесы столь неопределенны, что было бы просто самонадеянным пытаться установить ее границы посредством тактовой черты. Скорее можно было бы рассматривать эту построенную на едином порыве пьесу как своего рода импровизационную прелюдию ко всему последующему циклу.

Однотактная, характерно «разворачивающаяся» тема может быть разложена на две части:

, каждая из которых в дальнейшем иногда развивается отдельно.

***) В то время как в первой половине этой инвенции как бы обыгрывается только подъем и спад тематической фигуры, и модуляция лишь просто идет от тонике к доминанте, уже начиная с такта 12 обнаруживается все более живое стремление вверх, что в соединении с более богато оформленной модуляцией способствует созданию блестящего заключения.

*) См. примечание 3 к первой двухголосной инвенции.


Moderato con moto *)

Nicht allzumässig bewegt *) [Не слишком сдерживая движение]


semplice

(Переход)

*) В этом месте — так же как и в других аналогичных местах — не следует слишком резко отделять одну от другой две группы нот, объединенные одной лигой (соблазном к такому расчленению могло бы явиться повторение одного и того же звука на третьей и четвертой восьмых). Желательно, чтобы манера

исполнения приблизительно соответствовала следующей нотации: 

*) Для более слабых пальцев можно рекомендовать облегчение с целью сохранения четкости:

Это упрощение может соответственно подойти и к двум последующим трелям: 

*) Для установления темпа определяющими являются «катящиеся» фигуры шестнадцатых, которые отнюдь не должны звучать вяло; точно так же и триоли шестнадцатыми, предписанные редактором в такте 7 (и дальше), должны образовывать очень быструю трель.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system has a 'p' marking. The second system has a '+' marking and a 'poco cresc.' marking. The third system has 'len.' markings and a 'p' marking. The fourth system has a 'cresc.' marking. The fifth system has 'len.' and 'f risoluto' markings.

²⁾ Нужно стараться отодвинуть на задний план средний голос, добавленный здесь лишь в качестве гармонического заполнения, и пять четвертных нот выдерживать не более, чем предписывает их длительность; *fis +*), перекрещивающееся с верхним голосом, не должно заглушать тему.

IIA¹ *len.* *meno f* *f* *len.*

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a fermata. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *meno f* and *f*. The word *len.* appears above the first and fourth measures.

p

The second system continues the piece. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. The dynamic is marked *p*.

f *f*

The third system continues the piece. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *f* in both staves.

f *sempre f*

The fourth system continues the piece. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *f* and *sempre f*.

meno f *dim.*

The fifth system continues the piece. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *meno f* and *dim.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

IIA²

p cresc.

p subito

2b)

NB. Если бы второй из двух разделов (IA¹ и IA²), из которых состоит первая часть, не являлся бы верной копией первого и из обоих разделов — единственным, имеющим определенно кадансирующее заключение, то всю первую часть, по всей вероятности, можно было бы рассматривать как две самостоятельные, отделенные одна от другой части. Надежным признаком начала собственно второй части является наличие разработочных приемов (которые появляются впервые только при IIA¹), перенос которых в последнюю часть являлся бы нарушением всякой формально-эстетической логики. Наконец, следующий раздел IIA² мы не можем рассматривать как независимую третью часть (вследствие его краткости, а также в связи с тем, что он лишь повторяет кадансирующий раздел IA¹). Основной формой этой инвенции мы должны скорее всего считать двухчастность (правда, очень развитую и пространную).

Allegretto
Frisch bewegt [В бодром движении]

¹⁾ Следующий полутакт:  следует рассматривать как составную часть темы, потому что

в продолжение всей пьесы эта фигура регулярно повторяется вместе с темой, а при

²⁾ даже претерпевает краткую разработку.

³⁾ В этом переплетении двух голосов ясно слышится тема:



В соответствии с таким восприятием можно видоизменить и исполнение.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical markings and fingerings:

- System 1:** Features markings for *dolce*, *f*, *p*, and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 2:** Includes markings for *cresc.* and *ten.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 3:** Starts with the marking *NB*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 4:** Includes markings for *f* and *ten.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 5:** Includes markings for *len. più f* and *ten.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

NB. Редактор считает, что путем намеченного здесь членения формы обнаруживаются ее пропорции и симметрия, и таким образом с наибольшей ясностью выявляется логическая структура этой «фугообразной» пьесы.

Andante con moto

Ziemlich langsam und getragen (Довольно медленно и сдержанно)

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef and a 4-measure rest, followed by a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with various ornaments and slurs. The third system includes dynamic markings 'cresc.', 'dim.', and 'p'. The fourth system ends with 'f energico'.

¹⁾ Этот басовый ход (противосложение), развивающийся по квинтовому кругу, заслуживает внимания вследствие своего последовательного повторения в параллельной и в доминантовой тональностях: его нужно поэтому при каждом проведении выделять соответствующим образом, однако не слишком назойливо.

²⁾ Здесь, конечно, решающее слово принадлежит среднему голосу. Обе восьмые в левой руки должны при этом выдерживаться строго в соответствии с предписанной длительностью; при их передерживании возникнет иллюзия четырехголосия (совершенно не оправданного текстом); этого следует избегать.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows a complex chromatic counterpoint with markings like "dim." and "mf cresc.". The second system continues with "cresc." and "mf cresc.". The third system includes "dim." and "poco marc.". The fourth system features "legato e tenuto possibile" and "poco rall.". The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings.

» При строгой связности и заметном выделении этого хроматического контрапункта должна быть сохранена и ясно показана своеобразная фразировка тематической фигуры в верхнем голосе. То же самое — *mutatis mutandis* [лат. изменить, что надо изменить] — относится к симметричному повторению этой комбинации в конце пьесы. Точное выполнение этого предписания, однако, требует порядочной тренировки.

» А, сливанное в нижнем голосе, должно быть снова ударено потому, что оно принадлежит еще и к среднему голосу, ведущему тему, которая в противном случае была бы прервана.

» Сказанное при 2) находит — в относительной степени — применение и здесь.

» Секундовое задержание на *e* следует строго выдерживать.

ИВ. Если бы эта инвенция начиналась одногласно (по типу фуги), а вступление третьего голоса было бы оттянуто до такта 4, то она производила бы полное впечатление фугетты. В действительности, форма фуги, к которой уже значительно приближаются инвенции 9, 12, 13 и 14, здесь отчетливо проявляется. Таким образом, баховские инвенции, как вообще, так и в данном отношении, являются наиболее подходящим подготовительным материалом к основному пианистическому сочинению композитора — «Хорошо темперированному клавиру». В соответствии с вышесказанным три части этой фугообразной пьесы могут быть без сомнения обозначены как «экспозиция», «разработка» и «кода». Если в «коде» еще добавить мысленно четырехтактовый органнй пункт на *D* — наподобие четвертого, «педального» голоса — характер фуги выявится еще сильнее. Кроме того, следует заметить, что вторая (разработочная) часть распадается на два раздела, из которых первый начинается в параллельной тональности, второй — в доминантовой.

Andante espressivo (♩ = *)
Langsam und ausdrucksvoll [Медленно и выразительно]

5

mf

p

simile

poco rinf.

simile

len.

dim.

p

più deciso

mf

più f

dim.

dolce ten.

poco marc.

p

*) Секундовый интервал пральтриллера следует всегда образовывать на основе гаммы той тональности, которой принадлежит гармония, лежащая в основе мелодической фразы. В минорной тональности секундовый шаг повышенной септими вниз (↙) должен базироваться на восходящей мелодической гамме, секундовый шаг пониженной сексты вверх (↘) должен соответствовать нисходящей мелодической гамме:

c-moll.

*) Для первоначального разучивания целесообразно — в еще более медленном темпе — высчитывать каждую шестнадцатую.

ten. dolce ten.

p poco agitato ten. cresc.

a tempo

f deciso (4) (4) energico raddolcendo (смягчась)

1 2) più dolce p pp ten.

2) В оригинале здесь стоит только:  Редактор добавляет украшения на основании предшествующего аналогичного места в с-молл.

rinf. poco a poco ed animando

riten.

non legato

poco slentando (постепенно замедляя)

più lento

p subito

³⁾ Единственный раз здесь появляется восходящий пральтриллер; это придает нисходящему заключению новое мелодическое очарование.

№ 1. Необходимость подробной расшифровки украшений в особенной степени проявляется в этой пьесе, где нагромождение «манер» обычно приводит ученика в состояние беспомощности и замешательства в отношении ритмического членения. Впрочем, наиболее распространенные издания воспроизводят эти украшения в искаженном и сокращенном виде, так что для многих пианистов настоящий вариант — соответствующий оригиналу — вероятно, будет звучать как совсем новая пьеса.

№ 2. Этот почти романтически-вдохновенный «дуэт в сопровождении лютни» требует очень выразительного исполнения при строгом избегании всякой сентиментальности, что предъявляет повышенные требования в отношении мягкости туше и разнообразия нюансировки. Даже умеренное употребление педали (в виде исключения) не кажется здесь неуместным; манера педализации и та степень, в которой педаль может быть применена, намечены редактором в первых тактах.

Как педагогическая пьеса эта инвенция полезна в ритмическом и исполнительском отношении.

Allegro „alla Gigue“ (Скоро, в характере жиги)
Leicht fließend und gebunden (Легко течуче и связно)

¹⁾ Если даже на протяжении всей пьесы и нужно обращать внимание на строгое выдерживание нот с точкой, то в двух относящихся сюда местах оно невыполнимо. Исполнение этих мест указано в скобках.

²⁾ Интервальное соотношение нижнего и среднего голосов не позволило здесь осуществить «тематическое» окончание басовой фигуры, которое мысленно можно было бы представить себе следующим образом:



³⁾ Эта столь характерная для типа жиги аккордовая фигурация должна (в соответствии со своим скачкообразным движением) звучать не слишком связно и даже — хотя она движется по трем сменяющимся друг друга голосам — в каком-то отношении сохранить «контрапунктически-одноголосный» характер.

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef starts with a triplet of eighth notes (1, 2, 3) marked *NB*. Bass clef has a triplet of eighth notes (5, 3, 1). Dynamics include *p cresc.* and *piu cresc.*. A slur covers a sequence of notes in the treble clef.

System 2: Treble clef has a triplet of eighth notes (3, 4, 5) and another triplet (5, 4, 3). Bass clef has a triplet of eighth notes (1, 2, 3). Dynamics include *mf*. A slur covers a sequence of notes in the treble clef. Fingerings (1) and (7 7) are indicated.

System 3: Treble clef has a triplet of eighth notes (3, 4, 5). Bass clef has a triplet of eighth notes (3, 3, 3). Dynamics include *mf* and *marc.*. A slur covers a sequence of notes in the treble clef. The instruction *(non legato)* is present.

System 4: Treble clef has a triplet of eighth notes (1, 2, 3) and another triplet (5, 4, 3). Bass clef has a triplet of eighth notes (1, 1, 1). Dynamics include *mf* and *len.*. A slur covers a sequence of notes in the treble clef.

System 5: Treble clef has a triplet of eighth notes (3, 4, 5) and another triplet (5, 4, 3). Bass clef has a triplet of eighth notes (1, 1, 1). Dynamics include *mf* and *len.*. A slur covers a sequence of notes in the treble clef.

*) Начало короткой разработки в «противодвижении».

*) Только для рук с большим растяжением.

⁵⁾ Исполнение ферматы:

«Задержка» на секундаккорде доминанты незадолго до

окончания пьесы — прием, часто встречающийся у Баха. Подобным же образом Бетховен имеет обыкновение перед последней бурной заключительной каденцией в своих патетических произведениях прерывать быстрое движение посредством включения нескольких тактов Adagio: обуздание эмоционального порыва, который, став свободным, проявляется с еще большим неистовством.

⁶⁾ Жесткости, возникающие при столкновении движущихся навстречу друг другу голосов, исчезают для «контрапунктически образованного» уха, которое воспримет только самостоятельный мелодический (здесь также и тематический) смысл каждого отдельного голоса.

⁷⁾ Эта секвенция несомненно ведет свое происхождение от последней трети «обращенной темы»:

. Ее превращение в:

возникло, с одной стороны, из пот-

ребности придать восходящим терциям баса характер сектаккордов (беглое задевание сексты + вполне создает такое акустическое впечатление), с другой же стороны — для того, чтобы оживить и усилить этот подъем, избавиться от его ритмического однообразия. При исполнении следует избегать как замедления темпа, так и поспешного сокращения залигованных восьмых.

⁸⁾ Если представить себе этот ход возникшим из аккордовой фигурации, упомянутой при ³⁾, то уже

больше не будешь поражаться кажущейся неоправданностью его появления:

⁹⁾ Ритмическая энергия плохо гармонирует с мелодической вялостью этого заключения, образованного разрешением доминантовой септими в терцию. Возможно, что замедление движения, начиная с седьмой восьмой (причем каждая восьмая соответствовала бы трем восьмым предшествующего такта), привело бы к разрешению противоречия; однако редактор не считает подобное предложение беспорядочным.

IV. Примененную здесь двухчастную форму следует рассматривать как совершенную и образцовую, поскольку ее соотношения соответствуют тому эстетическому закону пропорций, по которому большая часть во столько раз превосходит меньшую, во сколько обе части вместе превосходят большую (закон золотого сечения). Общей сумме в 41 такт противопоставлены первая и вторая части с числом тактов 17 и 24. В этом сопоставлении обнаруживается незначительная диспропорция, выравниваемая посредством обеих фермат.

Andante con moto

*) *Ausdrucksvoll, ruhig bewegt* (Выразительно, спокойно-подвижно)

7 *p dolce* *mf*

poco marc.

p dolce

egualmente (спокойно)

ten. *cresc.* *ten.* *non legato*

1) Фигура из шестнадцатых возникла из обращения темы:  и, собственно, только при


2) появляется в основном (необращенном) виде; это ее тематическое значение объясняет и обосновывает ту довольно значительную роль, которая ей поручена.

3) Выразительность не следует преувеличивать за счет умаления постоянно «любящейся» подвижной фигурации. Здесь, так же как и во всех прочих медленных баховских произведениях, нужно остерегаться сентиментальности: чувство должно постоянно носить здоровый, мужественный характер

NB dolce
 len.
 poco marc.
 espress.
 cresc.
 3) cresc.
 quasi Recit., a piacere
 (наподобие речитатива, свободно)
 a tempo
 5)
 ten.

³⁾ Не следует оставлять без внимания тонкий гармонический поворот из *g-moll* в *e-moll*: он основан, главным образом, на остроумном энгармоническом превращении *es* в *dis*.

⁴⁾ Эта короткая двухголосная стретта должна быть исполнена крепко; при этом движение голосов, энергично устремляющихся в различные стороны на протяжении двух тактов, должно быть подчеркнуто динамическим и темповым нарастанием и достичь своей кульминации на фермате, которую редактор считает уместным поместить на септаккорде. Такт, обозначенный «*quasi Recit.*», желательнее «продекламировать» свободно и драматично, в то время как следующее за ним *a tempo* может быть несколько более широким, чем первоначальный темп.

⁵⁾ Тематическая связь с:  легко узнаваема.

NB. Вторая часть, распадающаяся на две почти одинаковые половины, по величине оказывается такой же, как первая и третья части вместе взятые. Нужно представить себе архитектурную идею соотношения центрального здания и его двух боковых флигелей, чтобы найти полное оправдание аналогичной в данном случае музыкальной форме.

Allegretto vivace
Leicht und anmutig [Легко и грациозно]

8

mf
non troppo legato

p

mf len.

len.
marc.
marc.

p

cresc.
più cresc.
marc.

*) Пальтриллеры (w) нужно везде исполнять указанным ранее способом.

***) Вторая часть здесь открывается последовательной цепочкой стретт, длящейся целых три такта.

312

312

354

poco allargando

(a tempo)

p subito

cresc.

len.

ff

più cresc.

len.

384

(Coda) non rall.

*) Хотя мы впервые теряем из глаз тематическую фигуру, однако здесь — в заключении второй части — она слышится довольно ясно; подобным образом легкие складки покрывала обрисовывают контуры формы, которую они обволакивают.

**) Следует отметить совершенно симметричное отношение этого заключения к заключению первой части.

Largo espressivo
Ernst, mit breitem Ausdruck [Серьезно, широко, выразительно]

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes the tempo and mood markings: **Largo espressivo** and *Ernst, mit breitem Ausdruck* [Серьезно, широко, выразительно]. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- espress.** (espressivo)
- sf** (sforzando)
- tr** (trill)
- rit.** (ritardando)
- dim.** (diminuendo)
- p** (piano)
- mf** (mezzo-forte)

Performance instructions in Russian are provided for specific passages:

- getragen (сдержанно)** - carried (restrained)
- klagend (жалобно)** - plaintive (lamenting)

The score features complex fingering, including triplets and sixteenth-note runs, and uses various articulation marks such as slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

poco agitato

cresc. *piu rinf.*

a tempo

meno f *espress.* *rinf.* *dim.*

rinf. *dim.*

tranquillo

tranquillo

animato
rinf.
più rinf.

a tempo
f
più rinf.

(Coda)
largamente
f cresc.
dim.
rall.

NB. Эта пьеса — подлинная музыка «Страстей», по содержанию, вероятно, наиболее значительный раздел сборника — обнаруживает в трактовке тройного контрапункта пластическую ясность формы, соединенную с глубиной чувства, что делает данную инвенцию образцовым примером этого жанра. Исполнение должно помочь выявлению равноправия каждой из трех тем, выдержанных в соотношении взаимного контрастирования. Но так как при стремлении одновременно выделить все голоса легко могло бы оказаться, что один голос лишь бессмысленно заглушает другой, то целесообразно применить определенный «дипломатический» метод, который приблизительно изложен редактором в следующих правилах.

Выделению сопрано, которое благодаря своему положению всегда звучит острее, должно быть уделено меньше внимания; с другой стороны, тема, обозначенная III (если даже она проходит в теноре или в басу), вследствие своих четких ритмических очертаний всегда будет ясно восприниматься. Таким образом, при исполнении нужно придавать особое значение только третьему голосу, в то время как в двух остальных более сильного подчеркивания требуют только характерные моменты. Так, например, в тактах 3 и 4 нужно специально обратить внимание на средний голос, в то время как из звуков «дисканта» нуждается в выделении только самое верхнее *s*, обозначенное *sforzato*.

Там же, где тема III появляется в верхнем голосе (что, впрочем, во всей пьесе случается только два раза), и, таким образом, перед исполнителем встает задача справиться одной левой рукой с пластичным противопоставлением друг другу двух нижних голосов, — данную задачу можно решить только путем упражнения, рекомендованного в примечании 3 к инвенции 1. Вообще настоящая инвенция предлагает много поводов для такого упражнения.

Форма ее тесно примыкает к форме фуги и должна рассматриваться как трехчастная. Первая часть охватывает так называемую «экспозицию», причем темы I и II кочуют по всем голосам в модуляционной последовательности: тоника—доминанта—тоника. Вторую часть (которая явно заканчивается на каденции в доминантовой тональности) открывает двухтактовая модулирующая интермедия, приводящая в *As-dur*. Три темы проходят в этой тональности и затем — в ее доминанте. Следующая имитационно развивающаяся подвижная трехтактовая интермедия, образованная из фрагментов первой и второй тем, приводит, наконец, в *c-moll*. Третья часть повторяет вторую в тональном соотношении доминанты (развернутую модуляцию в *Des-dur* осуществляет расширенная до четырех тактов первая интермедия). В целях окончательного закрепления основной тональности третья часть в конце обогащается еще трехтактовой «кодой».

*) Для того чтобы придать заключению подобающие ему достоинство и торжественность, редактор считает уместным «органно» удваивать бас в нижнюю октаву, в соответствии со следующим изложением:

**) Подобным же образом можно было поступить в тактах 29, 30, 31 для того, чтобы придать патетическому подъему необходимую силу и выразительность:

Allegro deciso
Schnell und bestimmt [Скоро и определенно]

10

10

non legato

meno f

(sopra)

len.

len.

cresc.

¹⁾ Эта секвенцеобразная цепочка, построенная на второй половине темы, появляется по одному разу в каждой из трех частей, попеременно в нижнем, верхнем и в среднем голосах.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a tenuto hairpin and a piano dynamic marking. The second system is marked 'tranquillo +)' and features a plus sign in the bass staff. The third system is marked 'molto cresc.' and shows a gradual increase in volume. The fourth system is marked 'non rall.' and includes a tempo change instruction '(Osala: 4 1. l. p)'. The score is filled with complex fingering numbers and slurs, indicating a technically demanding piece.

²⁾ После более длительного разучивания обнаруживается, что эта аппликатура — самая подходящая из всех возможных.

³⁾ Ноту, приходящуюся на первую шестнадцатую третьей четверти и слигованную в басу с предыдущей нотой, в данном и в следующих трех тактах следует ударить снова, чтобы не могло возникнуть впечатления паузы в среднем голосе. То же самое относится к правой руке при +).

NB. Несмотря на более ясно выраженную форму, характер и техника исполнения этой инвенции обнаруживают моменты, родственные первой трехголосной инвенции. Сказанное там относительно исполнения применимо также и здесь. Особая забота должна быть уделена плавному исполнению среднего голоса, во многих случаях распределенного между обеими руками.

Andantino con moto

Mässig geschwind, mit rhythmischem Akzent [Умеренно, быстро, с ритмическим акцентом]

11

I=VS^{*)}

f ma non troppo

=NS. 1 2 2 3 4 1

II=VS.

dolce

^{*)} В немецкой музыковедческой литературе, в соответствии с римановским учением о форме, VS (Vordersatz) обозначает первое, а NS (Nachsatz) — второе из двух предложений, образующих период. Однако членения формы, даваемые бузони, не везде являются точными. (Примеч. переводчика).

^{**)} В тех местах, где отсутствует лига, следует применить прием *non legato*.

con molta espressione 1)

len. (molto)

f ma non troppo

p

III-VS.

III

cresc.

non legato

f risoluto

len.

¹⁾ Последующие четыре такта можно рассматривать как внутреннее расширение построения. По исходной (воображаемой) версии к предыдущему такту непосредственно примыкает первый такт NS:

²⁾ Этот такт является одновременно заключительным тактом второй части и начальным тактом третьей части: своего рода «элизия», на существование которой в музыке уже обратил наше внимание Ганс фон Бюлов в своем комментарии ко второй части сонаты ор. 109 Бетховена. По мнению редактора, оба верхних голоса принадлежат еще заключению второй части, в то время как бас своим восходящим ходом уже начинает третью часть.

len. non legato

=NS. meno f p

dim. p cresc. len. (molto)

cresc. con grand' espress.

³¹ Расширение, отмеченное в VS второй части, появляется здесь снова аналогичным образом, но в еще более развитом виде. Если его мысленно отбросить, то обнаруживается ясная связь между 9-м тактом этой части и I-м тактом коды:

(Coda)

(Coda)
a tempo

⁴⁾ Сама кода — строгое (за исключением двух последних тактов) повторение первого VS — может рассматриваться, как добавленный «эпилог». В этом мнении нас подкрепляет одно более старое издание (Хофмайстера), где восьмитактовое построение редуцировано до трех тактов:

которые, таким образом, следовало бы считать еще принадлежащими третьей части.

⁵⁾ Для лучшего выделения предшествующего «*ritenuto*» здесь следует избегать всякого замедления темпа.

IV 1. Эта пьеса удаляется от обычного прообраза предыдущих и последующих инвенций — от фуги; в значительно большей степени ее форма и содержание напоминают нам о песне, выдержанной в строе баллады.

Так, например, тематическая фигура: едва ли может претендовать на значение са-

мостоятельной темы; скорее понятие темы составляется из общего мелодического, контрапунктического и ритмического переплетения в первом восьмитактном периоде.

В формальном отношении пьеса представляет собственно развернутую последовательность предложений. Задача наглядно представить соотношение отдельных звеньев этой цепи не является легкой. После долгих размышлений редактор решил дать следующее членение, по всей вероятности, наилучшим образом отвечающее требованиям ясности, логики и пропорций:

- I часть, VS=8 тактам.
NS=8 тактам. Окончание в параллельной тональности.
- II часть, VS=12 тактам.
NS=(7)8 тактам. Окончание в доминантовой тональности.
- III часть, VS=(11)12 тактам.
NS=17 тактам. Параллель к II=VS. Окончание на тонике.
- Эпилог или Кода=8 тактам. Параллель к I=VS.

IV 2. Требуемая острым ритмом строгая манера исполнения этой рыцарски-благородной пьесы не должна — в противоположность всеобщим традиционным воззрениям — быть фальшиво (изнеженно) смягчена, например, путем излюбленного короткого нарастания и ослабления звучности (— —). Лишь оба лирических момента, уже упомянутых при 1) и 3), как «внутреннее расширение», допускают и даже требуют (главным образом в изложении среднего голоса) предельной выразительности, которая, однако, должна постоянно сохранять мужественный характер.

Allegro giusto
Recht schnell, doch gemessen [Довольно скоро, но размеренно]

12

¹⁾ Характерным для этой фигуры, которую следует считать еще принадлежащей теме (см. примечание 1 к инвенции 3), является то, что от тонике к доминанте она движется вверх, от доминанты к тонике — вниз.

²⁾ Такого рода „ходы“, образованные путем секвенционного повторения элементов темы, мы повсюду встречаем в этом сборнике.

³⁾ Этот применяемый Бахом иногда также и в трехголосных фугах прием четвертого проведения темы в экспозиции в тональности доминанты производит до некоторой степени впечатление реального четырехголосия и имеет оправдание в достигаемой таким образом симметрии.

^{4a)} и ^{4b)} Параллельные места в конце первой и второй частей.

(§—§) Находящуюся между этими двумя знаками довольно развитую интермедию можно рассматривать как большой раздел, заключенный в скобки, после которого пьеса вновь начинается там, где она была прервана (перед началом скобок). Мысленное соединение обеих тактовых половин (одна из которых непосредственно предшествует воображаемым скобкам, а другая — за ними следует) наилучшим

образом пояснит эту теорию:

II
p *cresc.* *ten.* *ten.* *ten.* *f*
sf
 2) *cresc.*
ten. *ten.* *ten.* *sf*
mp *poco a poco cresc.*
 III
p subito *cresc.*
più cresc. *largamente*

The musical score consists of six systems of piano music. Each system contains two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), *mp* (mezzo-piano), and *p subito* (piano subito). It also features articulations like *ten.* (tenuto), *cresc.* (crescendo), and *largamente* (larghetto). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some performance markings like *4/5* and *4/6* in parentheses. The score is divided into sections by Roman numerals II and III.

NB. Относительно основной формы этой пьесы здесь, так же как и в следующих номерах, следует сослаться на сказанное в NB к инвенции 4.

Andante
Ruhig und ernst [Спокойно и серьезно]
ten. il tema ma non troppo legato

13

p sempre sostenuto

ten. il tema

ten.

tranquillo

ten. ma non legato

1) Тема, которая в каждом из трех проведений в экспозиции занимает 4 полных такта, в дальнейшем течении пьесы иногда превращается в трехтактовую, однако при этом построение регулярно дополняется добавлением четвертого такта — аналогичного последнему такту первоначального облика темы.

2) Согласно двум существующим автографам имеются две версии этого места:

A. $\tilde{G} \tilde{A} \tilde{B} \tilde{G}$

B. $\tilde{G} \tilde{A} \tilde{B} \tilde{G} \tilde{A} \tilde{B} \tilde{G}$

Редактор опирается на последний вариант, чтобы избежать плохо звучащих квинтовых параллелей между тенором и сопрано.

3) В оригинале этот такт изложен следующим образом:

Приведенная в тексте нотация должна дать наглядное представление о технически правильном исполнении.

4) Четырехкратное появление темы в контрапункте децимы и в его обращении.

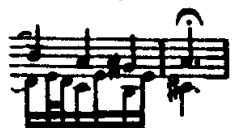
cresc.
quasif
non legato
ten.
ten.
legg.
p espress.
ten. il tema
5) ten. il tema
legg.
p espress.
energico
non legato sempre f
risoluto

⁴⁾ Стретта в басу и в теноре (нижний и средний голос).

⁵⁾ Тема ясно просвечивает в этих контрапунктических арабесках:



⁷⁾ Проведение обоих верхних голосов указывает на транспонирование вверх окончания, первоначально задуманного, по всей вероятности, на октаву ниже:



Благодаря внезапному переносу в более высокий регистр каденция выигрывает в отношении блеска и определенности.

Moderato


Mässig bewegt und klar phrasiert [В умеренном движении, ясно фразируя]

14 *p*

1) Фигура противосложения, построенная на звуках трезвучия, в обоих своих вариантах:



играет большую роль во всей пьесе. Это нужно учитывать и при исполнении.

²⁾ Басовый ход здесь следует рассматривать как упрощенную фигуру темы: , модификация которой может найти обоснование и объяснение в том факте, что кода уже полностью освобождена от тематических отношений. Этот прием часто применяется в заключениях сложных контрапунктических пьес для достижения благотворного контраста; тем самым как бы подчеркивается, что художественные средства уже исчерпаны.

NB. Редактор рассматривает эту пьесу как контрапунктически наиболее разработанную и, таким образом, — в баховском смысле — технически наиболее трудную из всего сборника. Пластичное выделение стретт в третьей части, при постоянном избегании активных акцентированных толчков и ударов и при продолжительном сохранении сдержанного спокойствия, требует уже значительной художественной зрелости. Таким образом, после успешного разрешения этого задания можно непосредственно приступить к изучению „Хорошо темперированного клавира“, некоторые же более скромные номера этого значительного произведения (например, фуги e-moll и F-dur из первого тома) больше уже не будут представлять серьезных трудностей.

Эта форма, тесно примыкающая к фуге, естественно расчленяется следующим образом:

I часть — экспозиция и переход = 6 (4+2) тактам

II часть — 1-й разработочный раздел (преимущественно модуляционный) = 5 тактам

III часть — 2-й разработочный раздел (преимущественно контрапунктический) = 10 тактам

Кода = 3 тактам

Moderato, non troppo *)
 Nicht zu mässig bewegt *) (Не слишком сдерживая движение)

15

non legato

ten.

non troppo legato

ten.

fp subito

espress.

*) Ноты длительностью в $\frac{3}{16}$ следует на протяжении всей пьесы строго выдерживать.

*) Для выбора темпа, который должен быть довольно бодрым, решающим является третий такт и производные от него; фигура из 32-х не должна быть ритмически монотонной, но, с другой стороны, и не должна звучать слишком бра-
 вурно.

**) $\frac{3}{16}$, то есть трехдольный такт с движением триолями.

70

f cresc. *f più cresc.*

brillante

poco rit.

a tempo risvegliato
[возвращаясь к прежнему темпу]

sempref *len.*

²⁾ Посредством наглядного показа следующих тактов редактор надеется найти подходящий компромисс для гладкого исполнения этих несколько неуклюжих пассажей. Еще проще можно было бы сде-

лать в третьем такте:

, но при этом пропало бы ощущение противоположного движения голосов.

³⁾ Сила звучания залитого *e* едва ли будет достаточна, чтобы дать эффективный бас секундакорду, приходящемуся на фермату; только лишь дополнительное взятие нижнего *E* указанным способом сможет удлинить фермату еще на один такт, благодаря чему все дальнейшее построение в *h-moll* достигнет удовлетворяющей ощущение пропорций величины в восемь тактов.

⁴⁾ Бросается в глаза помещенная в конце нота с точкой, которая по длительности представляет $1\frac{1}{2}$ такта. Посредством ферматы можно добавить шесть шестнадцатых, недостающих до полной длительности двух тактов.

NB. Начинаясь здесь семитактовое построение следует рассматривать как своего рода вставную „каденцию“, которая, как таковая, полностью соответствует характеру всей пьесы, несколько напоминающей своими чопорными фигурациями устаревшую органичную виртуозность. Удаление этих семи тактов и непосредственный переход к такту, следующему за ферматой, наверняка повлекли бы за собой большее органическое единство и более гармоничные соотношения в пропорциях обеих частей, из которых составляет форма этой инвенции. Все это указывает на то, что к этой заключительной пьесе в общем не стоит относиться слишком серьезно — ее следует скорее рассматривать как случайно симпровизированную постлюдню, перекликающуюся с пьесой, открывающей хоровод трехголосных инвенций, а поэтому и задуманной более серьезно. Исполнение прежде всего должно быть совершенно свободным от „современной элегантности“, к которой легко может соблазнить постоянно возвращающаяся „зубчатая“ аккордовая фигурация и — в известной степени — уютная инертность контрапунктической ткани.