

# ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ

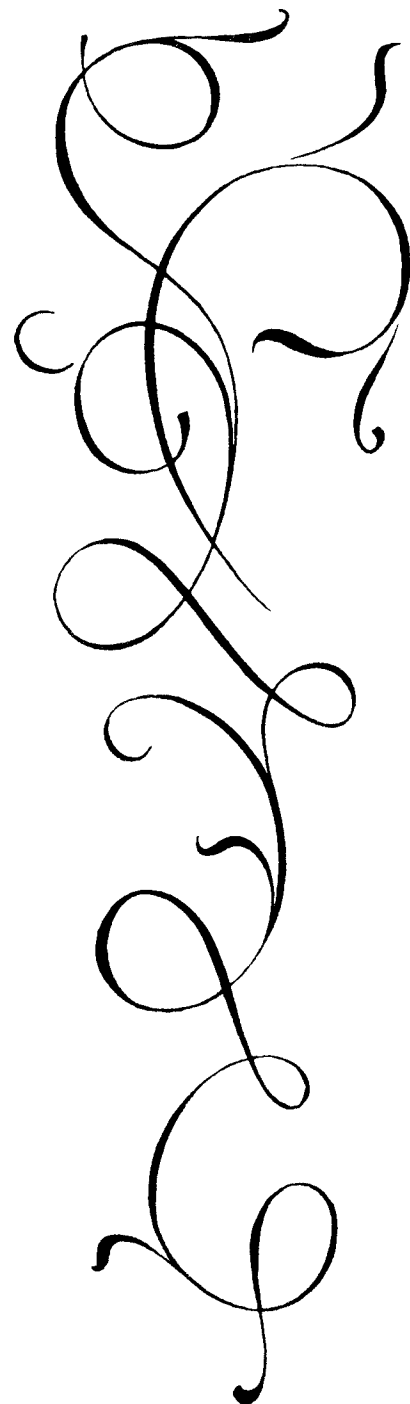
1 6 8 5 • 1 7 5 0

И И В Е И Ц И И

ТРЕХГОЛОСНЫЕ

для фортепиано

РЕДАКЦИЯ  
Ф. БУЗОНИ





4) *dim.*

5) *p sempre cresc. poco a poco*

*p*

*mf*

*p*

*più*

*f*

*più cresc.*

*molto*

6) *ff*

*non rall.*

*ff*

4) Следует обратить внимание на „стретту“ в сопрано и в басу.

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

6) Стретта в противодвижении в альте и в басу.

ИВ. 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 тоники 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)

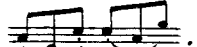
semplice 5

1) *p* *mf*

*semplice*

2) *p*

(Переход) *frisoluto* *p* *mf*

1) В этом месте 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: 

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

Это упрощение может соответственно подойти и к двум последующим трелям:

2b) 

\*) Для определения темпа решающими 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.



IIA'

5 3 4 5

ten.

meno *f*

5 3 4

ten.

*f*

3 1

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a piano part with a treble clef, and the lower staff is a tenor part with a bass clef. The piano part begins with a dynamic marking of *meno f* and contains several slurs and fingering numbers (5, 3, 4, 5). The tenor part starts with a dynamic marking of *f* and includes slurs and fingering numbers (5, 3, 4). The system concludes with a final flourish in the piano part.

*p*

4 5 2 3 5 2

1 3

1 3

5

4 3

The second system continues the musical piece. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and features a series of slurs and fingering numbers (4, 5, 2, 3, 5, 2). The tenor part has slurs and fingering numbers (1, 3, 1, 3). The system ends with a flourish in the piano part.

4

2

5

3 2 3 1

4

*f*

4 3

*f*

The third system shows the piano part with a dynamic marking of *f* and slurs with fingering numbers (4, 2, 5, 3, 2, 3, 1). The tenor part also has a dynamic marking of *f* and slurs with fingering numbers (4, 3). The system concludes with a flourish in the piano part.

4 3

*f*

5

1 3 2 1 3

5

5

*f*

1 3 2 1

5

*sempre f*

1 1 1

The fourth system features the piano part with a dynamic marking of *f* and slurs with fingering numbers (4, 3, 5, 1, 3, 2, 1, 3, 5, 5). The tenor part has a dynamic marking of *sempre f* and slurs with fingering numbers (1, 3, 2, 1, 5). The system ends with a flourish in the piano part.

5

*meno f*

2 3 4 5 1

(3 2 1)

(5)

4 2 2 1 2

*dim.*

2 1 2

The fifth system shows the piano part with a dynamic marking of *meno f* and slurs with fingering numbers (5, 2, 3, 4, 5, 1, 3, 2, 1, 5). The tenor part has a dynamic marking of *dim.* and slurs with fingering numbers (4, 2, 2, 1, 2, 2, 1, 2). The system concludes with a flourish in the piano part.

IIA<sup>2</sup>

*p cresc.*


*p subito*

2b)

*mf* *f* *sf*

NB. Если бы второй из двух разделов (IA<sup>1</sup> и IA<sup>2</sup>), 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 IIA<sup>1</sup>), перенос которых в последнюю часть являлся бы нарушением всякой формально-эстетической логики. Наконец, следующий раздел IIA<sup>2</sup> мы не можем рассматривать как независимую третью часть (вследствие его краткости, а также в связи с тем, что он лишь повторяет кадансирующий раздел IA<sup>1</sup>). 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.



First system of the musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 5, 4). The left hand (bass clef) has a bass line with slurs and fingerings (2 1 2 1, 2 1 2, 4, 1). The word *dolce* is written above the right hand, and *f* and *p* are written below the left hand. A *mf* dynamic marking appears at the end of the system.

Second system of the musical score. The right hand continues with slurs and fingerings (4, 1, 3, 1, 4, 5 4, 4 2 3, 5 3 1, 4 4). The left hand has slurs and fingerings (1 2 1 1, 1, 3 1 1, 1, 5 3, 2 3 2 3, 2 5, 5, 4 2, 5 4). The word *cresc.* is written above the left hand, and *ten.* and *sf* are written below the left hand.

Third system of the musical score, marked with a large **NB** above the first measure. The right hand has slurs and fingerings (1, 1 4, 1, 5, 1 4). The left hand has slurs and fingerings (1, 1 4). The dynamic *f* is written below the left hand.

Fourth system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings (4, 2, 1, 4, 2, 1, 4). The left hand has slurs and fingerings (7, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 1). The dynamic *f* is written below the left hand.

Fifth system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings (1 4 3 4, 1 2 1, 1 3 2, 1, 3 1, 3, 2, 3, 2, 5 1, 4 2, 1 2, 5 4 5 4, 1 2, 1). The left hand has slurs and fingerings (1, 2 4, 5, 1, 3, 1, 5). The words *ten.* and *più f* are written above the left hand, and *ten.* and *sf* are written below the left hand.

**NB.** Редактор считает, что путем намеченного здесь членения формы обнаруживаются ее пропорции и симметрия и таким образом с наибольшей ясностью выявляется логичная структура этой „фугообразной“ пьесы.



The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. It features intricate fingering patterns and dynamic markings. Key performance instructions include *ten.*, *legato e tenuto possibile*, and *poco rall.* The piece ends with a final cadence marked *p*.

3) 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* (изменив, что надо изменить *лат.*) — относится к симметричному повторению этой комбинации в конце пьесы. Точное выполнение этого предписания, однако, требует порядочной тренировки.

4) *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.

5) Скаванное при 2) находит — в относительной степени — применение и здесь.

6) Секундовое задержание на *e* следует строго выдерживать.

В. 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 уже 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 органний 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* *mf* *simile*

*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

*poco rinf.* *simile*

*ten.* *dim.* *p* *mf* *più deciso* *più f*

*dim.* *dolce ten.* *p* *mf*

*poco marc.* 1 3 2 4 1

1) 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 септимы 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.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. The piece begins with a 7-measure rest. The first staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 3 2 1, 4 3, 3 4 5 4 3, 4 1, 3 2 1 3, 4 2 3 1, 4 2). Dynamics include *ten.* and *dolce ten.*. The bass staff has a 4-measure rest followed by a line with fingerings 3 1 2 5 and a circled 4.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. The piece continues with a 7-measure rest. Dynamics include *p*, *mf*, *ten.*, *poco agitato ten.*, and *cresc.*. Fingerings are indicated throughout, including 3 1, 4 2, 5, 4 5, 2 1 2 3, and 1 2 3 1 3.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. The tempo marking *a tempo* is present. Dynamics include *f*. Fingerings include 5 3 3 1, 3 1 5 2 2, 4 1, 3, 3 1, 4 2 4 1, 5 2, 4, 2 5, and 4.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Dynamics include *sf*, *f deciso*, *energico*, and *raddolcendo (смягчаясь)*. Fingerings include 5, 4 2, 5 1 4 1, 4 1 5 2 2 1, 3 5 3 4 3 2 3 4, and 5. There are also circled 1s and a circled 2.

System 5: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Dynamics include *più dolce*, *p*, *pp*, and *ten.*. Fingerings include 1 2 1, 5 2, 3 4, 5 1 5 2 4, 3 1, 4 2, and 2. There is a circled 2.

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

3 4 3 1 2 4 5 2 1 4

*rinf. poco a poco ed animando*

5 2 3 1 5 2 5 2 4 1 3 1 3 1 4 2 5 1 4 2 3 1 5 1 2 1 1

*riten.*

2 1 3 2 1 2 3 1 2 1 2 3 2 1 2

*non legato non legato*

poco slentando  
(постепенно замедляя)

3 4 3 4 5 4 4 5 2 4 4

*p subito p*

*più lento*

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

№ 1. Необходимость подробной расшивки 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 текуче и связно]

6

*p sempre legato*

*p*

*mf*

*ten*

*ten*

*dim.*

*mf*

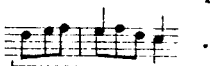
*p subito meno legato*

*legato*

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

<sup>2)</sup> 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 сменяющим друг друга голосам - в каком-то отношении сохранить „контрапунктически-одноголосный“ характер.

<sup>3)</sup> Интервальное соотношение нижнего и среднего голосов не позволило здесь осуществить „тематическое“ окончание басовой фигуры, которое мысленно можно было бы представить себе следующим образом:



System 1: Treble and bass clefs. Treble clef starts with a triplet of eighth notes (1, 3, 2) marked 'NB'. Bass clef starts with a triplet of eighth notes (5, 3, 2). Dynamics include *p cresc.* and *più cresc.*. A measure rest is indicated with '14' below it.

System 2: Treble clef features a triplet of eighth notes (3, 5, 3) and a triplet of eighth notes (3, 4, 2). Bass clef features a triplet of eighth notes (5, 3, 2). Dynamics include *sf* and *f*. A measure rest is indicated with '1)' and '(7 7)' below it.

System 3: Treble clef features a triplet of eighth notes (2, 1, 3) and a triplet of eighth notes (2, 3, 1). Bass clef features a triplet of eighth notes (2, 1, 3) and a triplet of eighth notes (3, 2, 3, 1). Dynamics include *f* and *sf*. Performance instructions include *marc.* and *(non legato)*.

System 4: Treble clef features a triplet of eighth notes (5, 1, 2) and a triplet of eighth notes (1, 2, 5). Bass clef features a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a triplet of eighth notes (1, 1, 1). Dynamics include *ten.*. A measure rest is indicated with '45' and '1' below it.

System 5: Treble clef features a triplet of eighth notes (3, 1, 1) and a triplet of eighth notes (1, 4, 2). Bass clef features a triplet of eighth notes (3, 1, 1) and a triplet of eighth notes (3, 1, 1). Dynamics include *ten.* and *sf*. A measure rest is indicated with '3' and '(1)' below it.

4) Начало короткой разработки в „противодвижении“.

\* ) Только для рук с большим растяжением.





5) Исполнение ферматы:

„Задержка“ на секундакорде доминанты незадолго до окончания пьесы - прием, часто встречающийся у Баха. Подобным же образом Бетховен имеет обыкновение перед последней бурной заключительной каденцией в своих страстных 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 уха, „контрапунктически образованного“, 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 потребности 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 заливованных восьмых.

8) Если представить себе этот ход возникшим из аккордовой фигурации, упомянутой при 2), то уже больше не будешь поражаться кажущейся неоправданностью его появления: 

9) Ритмическая энергия плохо гармонирует с мелодической вялостью этого заключения, образованного разрешением доминантовой септимы 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 бесспорным.

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.*

*non legato*

- 1) Фигура из шестнадцати 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.

\*) Выразительность не следует преувеличивать за счет уменьшения постоянно „любящей“ 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*

*ten.*

*poco marc.*

*espress.*

*cresc.*

*3) cresc.*

*più cresc.*

*4) quasi Recit., a piacere*  
(наподобие речитатива, свободно) *a tempo*

*5) sf.*

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.“, желательно „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*

*ten.*

*mf*

*ten.*  
*marc.*

*p*

*cresc.*  
*più cresc.*  
*marc.*

\*) Пальятриллеры (\*\*) нужно везде исполнять указанным ранее способом.

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



# Largo espressivo

*Ernst, mit breitem Ausdruck [Серьезно, широко, выразительно]*

9

II  
espress.

I  
getragen (сдержанно)

sf

III  
klagend (жалобно)

sf

p

getragen

III  
klagend

II  
mf espress.

sf

rinf.

dim.

p

mf

sf

p







# Allegro deciso

*Schnell und bestimmt* [Скоро и определенно]

10

*f*

*meno f*

*non legato*

*ten.*

*cresc.*

(sopra)

1)

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.



## Andantino con moto

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

I=VS. \*)

11

*f* ma non troppo

\*\*)

=NS. 1 3 2 2 4 3 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. (Прим. переводчика).

\*\*)

В тех местах, где отсутствует лига, следует применить прием *non legato*.

*con molta espressione*

*ten. (molto)*

=NS.

*f ma non troppo*

*p*

*f*

*p*

III=VS.

*cresc.*

*f risoluto*

*ten.*

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

=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 op. 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.

5 (4) 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

ten. non legato (2 5) 1

3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

=NS. 4/2

meno f 5 2 1 5 2 1 4 2 1

ten. (molto)

5 2 5 2

dim. 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3

p cresc. 3) 5 2 5 2

ten. (molto)

cresc. 2 4 1 5 2 4 5

con grand' espress. sf 2 1 2 1

3) 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 1-м тактом коды:

(Coda) 2 4 1 5 2 4 5

2 1 2 1

(Coda)  
a tempo

riten.

4) *f non troppo*

in tempo

5)

4) Сама кода-строгое (за исключением двух последних тактов) повторение первого VS-может рассматриваться, как добавленный „эпilog.“ В этом мнении нас подкрепляет одно более старое издание (Гофмейстера), где восьмитактовое построение редуцировано до трех тактов:

(Coda.)  
Такт 1.

Такт 7.

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

5) Для лучшего выделения предшествующего „*ritenuto*“ здесь следует избегать всякого замедления темпа.

NB 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 самостоятельной темы; скорее понятие темы составляется из общего мелодического, контрапунктического и ритмического переизложения в первом восьмитактовом 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.	Окончание в параллельной тональности.
	NS = 8	тактам.	
II часть,	VS = 12	тактам.	Окончание в доминантовой тональности.
	NS = (7) 8	тактам.	
III часть,	VS = (11) 12	тактам.	Параллель к II=VS. Окончание на тонике.
	NS = 17	тактам.	
Эпilog или Кода =	8	тактам.	Параллель к I=VS.

NB 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 ( $\leftarrow \rightarrow$ ). 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]

1) Характерным для этой фигуры, которую следует считать еще принадлежащей теме (см. примечание 1 к инвенции 3), является то, что от тоники 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 4б) 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.* *sf*

*2) cresc.* *ff*

*ten.* *ten.* *ten.* *mp* *4b* *poco a poco cresc.*

III

*p subito cresc.*

*largamente*

*sf* *sf*

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

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:

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

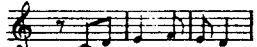
3) В оригинале этот такт изложен следующим образом:


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

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

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes markings for *cresc.* and *quasi f*. The second system includes *non legato*, *ten.*, *legg.*, *p*, and *ten. il tema espress.*. The third system includes *legg.*, *pespress.*, and *non legato sempre f*. The fourth system includes *ff* and *energico*. The fifth system includes *risoluto*. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs).

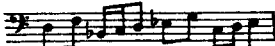
5) Стретта в басу и в теноре (нижний и средний голос).

6) 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 повороту в более высокий регистр каденция выигрывает в отношении блеска и определенности.

NB. В остальном см. NB к индексам 4 и 12.



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 благоприятного контраста и одновременно для того, чтобы показать, что художественные средства уже исчерпаны.

ИВ. 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]

non legato

15

\*) *f* ten. *ten.* non troppo legato *f*

non troppo legato *sf* *ten.*

*sf* *sf*

*fp subito* *espress.*

1) 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 бравурно.

\*\*)  $\frac{9}{16}$ , то есть трехдольный такт с движением триолями.

