

**Лайош Хернади**

**Опыт анализа  
трехголосных инвенций**

**БАХА**

Перевод с немецкого  
**Н. КОПЧЕВСКОГО**



**EDITIO MUSICA BUDAPEST 1968**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В новом издании трехголосных инвенций я ставил перед собой двойную цель. С одной стороны, я хотел дать такое инструктивное издание, которое должно было бы оказать серьезную помощь всем тем, кто захотел бы основательно заняться этими произведениями. С другой стороны, мои стремления заключались и в том, чтобы инструктивная сущность нового издания не затемняла чистоту нотного текста, основанного на авторском оригинале. Я считаю это важным потому, что выходившие до настоящего времени инструктивные издания — как бы сильно они ни отличались одно от другого — всегда совпадают в одном: они все без исключения дают измененный и часто даже искаженный нотный текст в руки пианиста, который даже и не подозревает, в какой степени то, что он видит перед собой, отличается от оригинальной записи композитора.

Задача была не простой. Мы знаем, что Бах и его современники лишь изредка снабжали свои сочинения исполнительскими указаниями. Редакторы баховских произведений — в том числе и инвенций, — таким образом естественно занимались тем, чтобы посредством введения фразировочных и исполнительских обозначений подвести молодых музыкантов к живому исполнению этих произведений. И мы добавим: к исполнению, наиболее правильному с точки зрения вкусов и взглядов *данного редактора*. Следствием этого явились два основных недостатка этих изданий. Меньший из них: нотный рисунок, первоначально в высшей степени ясный, оказывается искаженным благодаря фразировочным, динамическим и прочим указаниям. Но это — я повторяю — еще не было самым плохим. Ведь известно: от Баха происходят — если можно так сказать — только ноты, все остальное было добавлено соответствующими редакторами или комментаторами. Следовательно, исполнитель при некоторой фантазии мог себе представить первоначальную ясность нотного рисунка. Гораздо больший вред принесли те исполнительские указания, которые отражали вкусы и взгляды редактора и одновременно его эпохи — в отношении правильной и соответствующей стилю интерпретации Баха. И здесь мы можем часто встретить слишком быстрые темпы, истолкование «манер», сильно отклоняющееся от первоначального их исполнения, преувеличенную, теряющуюся в деталях динамику и т. д. Целые поколения учеников были воспитаны на подобных изданиях. Авторы их либо находились под влиянием преувеличенных романтических воззрений прошлого столетия на исполнение Баха, или же еще не были знакомы с результатами исторических и стилистико-критических исследований — иначе говоря, не обращали на них внимания. На основании же этих исследований нынешнее поколение музыкантов может — не впадая в нескромность — констатировать, что оно в этих не очень легких вопросах разбирается яснее, чем его предшественники.

Чистота первоначального нотного текста и одновременно реальная помощь ученику — сочетание этих кажущихся противоположными требований *в одном и том же издании* представлялось мне, когда я собрался опубликовать венгерское новое издание трехголосных инвенций. Хотя я по большей части проштудировал появившиеся до настоящего времени издания (среди которых особенно следует выделить редакции Бишофа, Бузони и Ландсхофа), а также относящуюся сюда литературу, все же мне кажется, что в каком-то отношении я проделал самостоятельную работу. Прежде всего я имею в виду здесь две вещи, которые отличают это издание от предшествующих. Во-первых, я добавил к некоторым инвенциям *музыкальные схемы*, что вероятно обеспечит более ясный обзор гармонии и формы и, благодаря этому, улучшит исполнение. Подобные схемы я добавил не ко всем инвенциям, так как исходил из предположения, что ученик — следуя приведенным примерам — и сам сможет сделать остальное; это подвинет его как музыканта, окажет немалое влияние на развитие его музыкальных способностей. Во-вторых, я шел дальше, чем мои предшественники также и в том, что более основательно занимался разрешением отдельных проблем, возникающих при разборе и разучивании пьес. Я считал это необходимым потому, что молодой музыкант в своем обучении, обращаясь к трехголосным инвенциям, впервые — если не говорить об отдельных исключениях — встречается с таким музыкальным и техническим заданием, когда двумя руками он должен вести больше, чем два голоса в подлинном полифоническом смысле. Я полагаю, многие со мной согласятся в том, что переход от двухголосия к трехголосию доставляет относительно больше затруднений, чем исполнение четырех- и даже пятиголосной фуги после уже усвоенной (и действительно разрешенной) проблемы трехголосия. Все мои замечания относительно решения этой проблемы я изложил частично во Введении, частично в разделах текста, относящихся к отдельным инвенциям. Таким образом я смог достичь того, что в нотном тексте — за исключением аппликатуры — не было ничего иного, кроме того, что происходило бы от самого Баха (и что доказывается опубликованным недавно факсимильным изданием законченной баховской рукописи 1723 года).

Мое стремление оставить нетронутым нотный рисунок отчасти явилось причиной того, что я отбросил мысль об издании на трех нотных системах. Конечно, есть определенная польза, когда ученики уже в детском возрасте про-

буют читать партитуры. Но этого же можно достичь и не изменяя первоначального нотного рисунка. Если кто-нибудь действительно захочет видеть перед собой три голоса на трех нотных станах, он должен переписать таким способом ту инвенцию, которую он хочет выучить. И если это переписывание происходит не механически, а в контакте с внутренним слухом, тогда разучивание на фортепиано сократится по крайней мере на то время, которое ушло на переписку; таким образом, затраченное время будет компенсировано.

Я надеюсь, что мне удалось еще больше приблизить эти шедевры Баха к нашим молодым музыкантам, облегчить их работу, не отучая от самостоятельного мышления и постоянных поисков более хороших и совершенных решений, — что только и обеспечивает подлинный прогресс.

Будапешт, июль 1954

Лайош Хернади


## ВВЕДЕНИЕ

У Баха имеется целый ряд пьес, которые были им написаны как подготовительные упражнения для овладения музыкальной техникой, но и они являются произведениями редчайшей музыкальной и поэтической красоты, в своем роде непревзойденными и поныне, лишняя раз напоминая об исключительном величии их автора. Неустанно повторять это необходимо потому, что в течение долгого времени инвенции считались лишенными фантазии педагогами и учащимися чем-то вроде «этюдов Баха». Причин тому можно привести много. Одна из них заключается в том, что в конце XIX — начале XX века существовало очень много мелких фортепианных пьес эпигонов великих мастеров романтизма, где под звонкими «поэтическими» названиями зачастую скрывалось пустое, незначительное содержание. Эти ничемные вещички отвлекали внимание от фортепианных произведений величайших классиков, в том числе и Баха, носящих весьма неприятные названия «прелюдии» или «инвенции», но представляющих собой произведения в лучшем смысле этого слова. Серьезность и юмор, печаль и восторг — богатый мир чувств и настроений проявляется в них в сжатой мастерской форме.

Разумеется, причиной неправильного толкования могло быть и то обстоятельство, что — как я уже упоминал в Предисловии — Бах и другие мастера барокко в своих произведениях лишь в редких случаях давали темповые и динамические указания. Но было бы грубым эстетическим заблуждением (жертвы которого встречаются и по сей день) делать отсюда вывод, что единственно правильным и соответствующим стилю исполнением этих произведений было бы проигрывание их от начала до конца без всяких динамических оттенков и с механичностью метронома. Такое формалистическое понимание «стильного» исполнения ложно не только потому, что немусыкально, но и потому, что лишено всякой научной и исторической основы.

Об исполнительском стиле XVIII столетия мы узнаем только из записей современников, так как пластинок в то время еще не было. И что же говорят нам эти записи? Все они в один голос подчеркивают, что одним из условий красивого исполнения является гибкое владение темпом, продление отдельных звуков или пауз, уместно примененное замедление или ускорение. Форкель, первый биограф Баха, пишет (1802): «Бах вносил столько разнообразия в свою игру, что исполняемые им произведения под его пальцами звучали с непосредственностью человеческой речи». Мы знаем также, что в процессе преподавания Бах уделял много внимания правильной, ясной фразировке.

О т е м п а х вкратце следует сказать только, что в те времена на родине Баха быстрые темпы вообще не употреблялись; они распространились там только во второй половине XVIII столетия под влиянием итальянской оперы-буффа. Выдающийся флейтист Кванц в своей главной теоретической работе (1752), наряду с работой Ф. Э. Баха являющейся одним из важнейших из дошедших до нас источников, сообщающих о музыкальной практике того времени, между прочим, пишет: «То что считалось раньше быстрой вещью, исполнялось в два раза медленнее, чем теперь. Темпы, обозначавшиеся как *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso* и т. д., исполнялись немногим быстрее, чем теперешнее *Allegretto*».

В отношении д и н а м и к и мы должны учитывать, что здесь — так же как и в темпах — следует избегать крайностей. Необходимо учитывать, что лирические интимные пьесы (такие, как например, №№ 4, 5, 7, 9 и некоторые другие из этой тетради), по-видимому, были написаны Бахом для клавикорда, а более быстрые, «токаттообразные» (№№ 1, 10, 12, 15), скорее предназначались для чембало и на нем исполнялись. Ведь звук клавикорда был слабее, интимнее, чем звук чембало, но в то же время он был более напевным, гибким, более пригодным для тонкой нюансировки. На чембало же, обладавшем более блестящим, ярким звучанием, нельзя было осуществить такую тонкую, распространяющуюся всего на несколько звуков динамическую нюансировку, как на клавикорде; характерной для чембало является так называемая «террасообразная динамика», то есть выдерживание больших плоскостей в единой (более тихой или громкой) динамической градации. Это отнюдь не обозначает, что пьесы «чембалообразного» типа должны исполняться в такой степени монотонно, чтобы возникла та неправильная интерпретация, о которой шла речь выше. Ведь в конце концов мы играем произведения Баха на с о в р е м е н н о м фортепиано, а если бы мы на нашем инструменте попытались подражать звучанию его предшественников, то — не говоря уже о том, что это все равно недостижимо, — наше исполнение произвело бы впечатление манерности, чопорности. Из всего этого следует: произведения Баха нужно играть красивым, естественным ф о р т е п и а н н ы м з в у к о м, но при этом всегда принимать во внимание характерные особенности динамики старинных инструментов. Так например, инвенции 1 и 10 должны начинаться полным звуком *mf*, а при отдельных вступлениях темы можно смело применять *crescendo* в такой степени (но не больше!), какая требуется естественным исполнением восходящей гаммообразной мелодии в оживленном движении. Если же это *crescendo* достигает такой величины, что уже может быть показано значком , то оно в большинстве случаев — п р е у в е л и ч е н о. Исполнение подобных пьес мы должны представлять себе следующим образом: делать *crescendo* (или *diminuendo*) н е п р е д н а м е р е н н о, лишь избегая механической игры, — таким образом будет достигнута правильная нюансировка. В пьесах же клавикордного типа уместна более мягкая динамическая раскраска на небольших промежутках — но только в меру и со вкусом. Во всех подобных случаях существенными являются следующие исходные положения: прежде всего — в соответствии с природой клавикорда — нужно остерегаться слишком сильного *forte*, кроме

того, тонко применяемая дифференцированная динамика должна соответствовать индивидуальной мелодической линии каждого голоса. Таким образом, мы часто встретимся с явлением, при котором мелодия одного голоса потребуе небольшого *crescendo*, в то время как мелодию другого нужно будет играть *diminuendo*. Или: понадобится выделить вступление одного из голосов, не нарушая плавного движения других. И так далее.

И наконец, в отношении у к р а ш е н и й я хотел бы подчеркнуть, что не принадлежу к числу тех, кто в этом вопросе занимает педантичную доктринерскую позицию, — и не только потому, что это мне вообще не свойственно, главным образом вследствие того, что в запутанной проблеме мелизматики наиболее надежным путеводителем я считаю указания современников. А даже такой авторитет, как, например, М а т т е с о н, считает (1739), что исполнению украшений очень трудно подогнать под какие-то определенные правила, — решающим должны быть здесь вкус и практика исполнителя. Убедительным подтверждением этого положения является тот факт, что в дошедших до нас рукописных копиях Баховских произведений имеется целый ряд несомненно подлинных украшений, которые встречаются в одной рукописи и отсутствуют в другой. Это можно объяснить тем, что Бах некоторым ученикам порой вписывал украшения во время урока, другим не вписывал или, возможно, одному вписывал украшения в одном месте пьесы другому — в другом. Известно также, что в то время различались «необходимые» и «произвольные» украшения («wesentliche» und «willkürliche» Manieren). Первые указывались точно, в отношении вторых — полагались на вкус и импровизационные способности исполнителя. (Ведь и вообще импровизация при исполнении музыки в то время играла значительно большую роль, чем теперь.) Но из всего этого отнюдь не следует, что исполнение украшений не опиралось также и на точно установленные предписания. В новых изданиях обычно приводится таблица украшений, которую Бах сам составил и собственноручно вписал в «Клавирную книжечку» своего сына Фридемана\*. Несмотря на подлинность таблицы, невозможно во всех случаях исполнить украшения так, как они в ней расшифрованы. Во-первых, совершенно ясно, что эта таблица, так же как и подобные ей таблицы того времени (например, д'Англебера, Куперена, Марпурга), указывала только правила, а не многочисленные исключения, которые несомненно существовали и зависели от требований темпа, исполнения мелодии и от других факторов. В связи с этим достаточно будет процитировать одну фразу из книги Ф. Э. Баха «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» («Опыт об истинном способе игры на клавире», II. 3, § 18): «In sehr geschwinder Zeit-Maasse kann man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen» — то есть, что в быстром темпе трель может быть заменена простым форшлагом (это проиллюстрировано у него и нотным примером). Во-вторых, все украшения во всех случаях не могут быть исполнены так, как указано в таблице Баха, по той причине, что между тогдашними и современными инструментами существует значительное различие в отношении механики и звука. Если пальцы блестяще подготовленного пианиста даже и справятся с украшениями, изобилующими тридцатьвторыми (а иногда и шестьдесятчетвертыми), то сама пьеса и ее мелодическая линия вряд ли выдержат эти «манеры» при исполнении на современном фортепиано с его полным звуком. То, что на клавикорде или чембало еще казалось тонким филигранным украшением, может на нынешнем фортепиано стать балластом, перегружающим и засоряющим ясную линию мелодии, нарушающим ее красоту. Но повторяю — это относится, разумеется, лишь к тем случаям, когда л ю б с ъ е н о й заставляют себя исполнять все указанные украшения!

Из пятнадцати трехголосных инвенций пять (№№ 4, 5, 7, 9 и 11) дошли до нас как в обычной форме, так и в вариантах, богатых украшениями. Из этих вариантов только украшения инвенции 5 находятся в рукописи 1723 года; украшения других пяти пьес встречаются только в отдельных копиях, их подлинность, однако, вполне вероятна. Теперь представим себе в качестве примера начало инвенции e-moll в этой изобилующей украшениями форме:



Ее точное, соответствующее стилю эпохи, исполнение было бы следующим:



и так далее до конца пьесы. Не подлежит никакому сомнению, что настроение и поэзия этой инвенции — так же как и других ранее упомянутых — будут нарушены, если настойчиво цепляться за многочисленные украшения, которые уже в эпоху Баха не всегда являлись «необходимыми» («wesentliche»).

Следовало бы еще добавить, что, независимо от совершенно точно выполненных украшений, интерпретация Баха и других старых мастеров может еще оставаться неправильной и в каких-то других отношениях. И наоборот, выдающееся исполнение произведения Баха, убедительно воплощающее поэтическое содержание, не станет хуже, если некоторые украшения будут сыграны не так, как они, возможно, исполнялись в свое время. Этим я совсем не хочу принизить важность красивого и стильного исполнения этих украшений. Однако я должен предостеречь от переоценки значения этого вопроса за счет других, столь же важных факторов — иначе можно из-за деревьев не увидеть леса.

На основании вышеизложенного будет понятно, почему я не могу здесь более подробно заняться рассмотрением отдельных видов украшений. Такой разбор, если он хоть в какой-то степени претендует на полноту и научную досто-

\* В этой «Клавирной книжечке» («Klaverbüchlein», 1720) впервые появляются Инвенции, притом почти все: двухголосные названы здесь еще «Präambulum», трехголосные — «Fantasia». В рукописи 1723 года, которая может рассматриваться как окончательная, двухголосные уже носят заголовок «Inventio», трехголосные — «Sinfonie». Название «Двух- и трехголосные инвенции» стало общеупотребительным только со времен Форкеля. (Подробнее об истории создания и о рукописях инвенций см. в моей вступительной статье «Инвенции И. С. Баха» к изданию двухголосных и трехголосных инвенций в редакции Ф. Бузони, «Музыка», М., 1966. — Прим. переводчика).

верность, не сможет поместиться в рамках настоящего введения. С другой стороны, я считал бессмысленным повторение тех относящихся к украшениям кратких всем известных правил, которые допускают столько исключений, что в конце концов скорее запутывают ученика, чем ему помогают. Поэтому я выбрал практическое решение, помещая в текст, относящийся к разбору той или иной инвенции, расшифровку украшений, отвечающую современному состоянию музыкальной науки. А в инвенции Es-dur, столь богатой украшениями, я подробно на протяжении всей пьесы указывал над нотным текстом способ их исполнения. Сравнение этих указаний с оригинальными обозначениями может послужить полезным уроком в отношении расшифровки многих аналогичных мест. Я думаю, что у каждого, кто углубится в изучение инвенций также и с этой точки зрения, выработается определенное практическое чутье, которое во многих случаях — если не во всех — приведет к правильному исполнению музыки Баха и его современников. Если же кто-нибудь захочет заняться этой проблемой более специально, он все равно должен будет изучить соответствующую литературу.

В заключение несколько слов о музыкальных схемах. Я уже кратко упоминал в Предисловии, насколько такие схемы проясняют восприятие изучаемого произведения, помогают распознаванию определенных внутренних взаимосвязей, а благодаря этому облегчают его разучивание и способствуют лучшему исполнению. Здесь нужно только заметить, что такие схемы могут быть совсем скудными, ограничиваясь указаниями лишь важнейших гармонических изменений, — а могут быть и менее лаконичными, включая также анализ тематических связей. В отношении баховских трехголосных инвенций второй тип схем кажется мне более подходящим. Ведь именно Бах был тем, кто в своем творчестве соединил в едином синтезе полифоническое и гомофонное мировоззрения, то есть принцип голосоведения, «горизонтальной линии» с принципом гармонизации, «вертикальной линии». Так и трехголосные инвенции, будучи шедеврами голосоведения, в то же время всегда могут быть, даже должны быть объяснены и с точки зрения гармонических функций. Поэтому я стремился к тому, чтобы в каждой схеме, наряду с указаниями гармонии, наглядно отмечались — пусть даже в упрощенной форме — вступления темы в отдельных голосах. Упомяну еще о том, что при составлении этих схем я не учитывал целесообразного распределения рук на двух нотных станах, а основное внимание уделял ясному голосоведению. Поэтому часто бывает так, что какой-нибудь звук, исполняемый левой рукой, попадает на верхний нотный стан и наоборот.

## НЕКОТОРЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

Перед разучиванием той или иной инвенции рекомендуется основательно проработать относящуюся к ней схему. Таким путем мы получим более ясную картину, чем в том случае, если бы захотели сразу же начать с разучивания и могли бы, не проанализировав предварительно пьесу, затеряться в чаще отдельных деталей. После этого следует ознакомиться с приведенным здесь анализом формы и применить его сперва к схеме, а затем и к самой инвенции. В качестве следующего задания нужно шаг за шагом сверить схему с самим произведением. Таким образом наше представление о нем постоянно будет обогащаться, наполняться жизнью и красотой деталей, не теряя при этом из виду целого. В заключение нужно будет вписать в нотный текст самые необходимые обозначения или указания, касающиеся исполнения, динамики, фразировки, и тогда уже можно будет приступать к игре.

Если при изучении двухголосных фортепианных пьес нижний голос ведет левая рука, а верхний — правая, то правильное исполнение трехголосия ставит перед пианистом проблемы, новые для него в двух отношениях. Во-первых, одной рукой должны быть пластично исполнены два голоса — то есть две мелодии, развивающиеся по большей части в различных ритмах, с различной динамикой и артикуляцией и в различных интервальных соотношениях. Вторая проблема, также возникающая при исполнении полифонических пьес с числом голосов более двух, — распределение среднего голоса между двумя руками, причем таким образом, чтобы не было заметно ни малейшей неровности в тот момент, когда одна рука перенимает его у другой (как будто для исполнения среднего голоса у нас есть еще «третья» рука).

Само собой разумеется, что успешное разрешение этих новых задач — как вообще, так и в данном случае — зависит здесь не только от наших рук, но в первую очередь от способности внутреннего слухового представления и от нашей работы, которую следует совершать при сосредоточенном внимании и активном самоконтроле. Приведенные ниже упражнения могут оказать хорошую помощь для усвоения дифференцированного голосоведения, выполняемого одной рукой. Все упражнения необходимо транспонировать в различные тональности!



Терции и соответственно сексты исполнять каждой рукой отдельно *tenuto*, одними и теми же парами пальцев.

Аппликатура для терций:

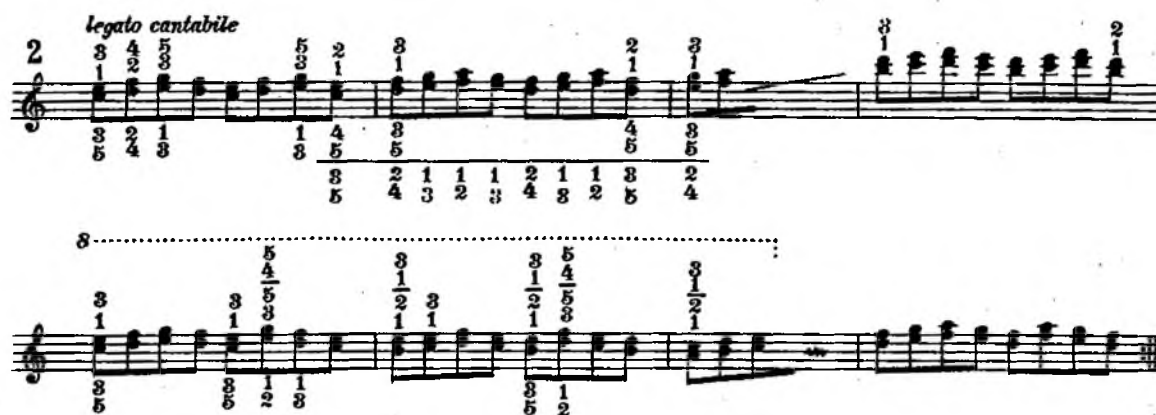
$$\begin{array}{c} 2 \mid 3 \mid 4 \mid (5) \mid 3 \mid 4 \mid 5 \mid 4 \mid 5 \\ 1 \mid 1 \mid 1 \mid (1) \mid 2 \mid 2 \mid 2 \mid 3 \mid 3 \end{array}$$

Аппликатура для секст:

$$\begin{array}{c} (2) \mid 3 \mid 4 \mid 5 \mid 5 \\ (1) \mid 1 \mid 1 \mid 1 \mid 2 \end{array}$$

Учить все это нужно также и левой рукой, соответствующими (симметричными) аппликациями!

Сыграйте верхний голос *cantabile* («мягкое *f*»), нижний голос *p* («сопровождающий») и наоборот: нижний голос сильнее, а верхний — тише! Кроме того, верхний голос — *tenuto*, нижний голос — *staccato* и наоборот. Все это, не «ударяя» и не позволяя кисти пассивно падать, а с нажимом, воздействуя тяжестью руки, легкой гибкой кистью и упругими пальцами.



Почтите верхний голос терций *legato*, нижний голос *staccato* и наоборот; затем верхний голос *f*, нижний голос *p* и наоборот.

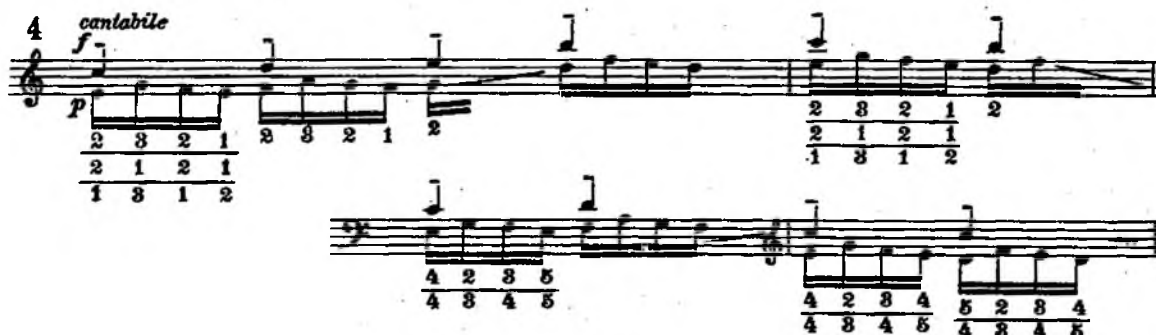


Сексты должны исполняться одной рукой; разумеется, абсолютно строгое *legato* в обоих голосах одновременно неисполнимо да в нем и нет необходимости. Для эстетического впечатления *legato* совершенно достаточно, если мы будем играть певучим *legato* только голос, исполняемый 3, 4 и 5-м пальцами, а другой голос, исполняемый главным образом многократно повторяющимся первым пальцем, — спокойным «*quasi legato*», с помощью движения кисти.

Следует остерегаться любого напряжения, которое может легко возникнуть, если в последовании  $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$  мы во что бы то ни стало захотим играть *legatissimo*  $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$  пальцами! Лишь редкие руки смогут осилить без напряжения это последование  $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$  при плавном *legato*. Правильное и гибкое исполнение секст *legato* может быть практически следующим:



Прекрасный пример на певучее *legato* в терциях и секстах мы найдем в 3—4-м и соответственно 5—6-м тактах инвенции 7 (e-moll).



Верхний голос берется весом руки, нижний голос играется легкими, четкими пальцами; кисть и рука остаются гибкими! То же самое относится и ко всем последующим упражнениям, когда дело идет о противопоставлении певучих четвертей, исполняемых *tenuto*, и тихих, легких шестнадцатых:

5

2 8 4 1 2  
1 2 3 2 1

2 8 4 1 2  
1 2 3 2 1

4 8 2 5 4


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

The first staff of music is in treble clef and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4. This is followed by a triplet of eighth notes: C5, D5, E5. Then, another triplet of eighth notes: F#5, G5, A5. This is followed by a quarter note B4, then a quarter note A4. The melody continues with a quarter note G4, then a quarter note F#4. The staff ends with a quarter note E4. Below the staff, there are two curved lines with the number '1' inside them, indicating fingerings for the first and second measures.

The first system of musical notation for 'The Bird Song' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef. The melody consists of several eighth and sixteenth notes, with two measures marked with a '4' above them, indicating a quarter note. The system ends with a double bar line.

Example 10

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

The first staff of music shows a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: a half note on the first line (F4), a quarter note on the second line (G4), a quarter note on the second space (A4), a quarter note on the third line (B4), a quarter note on the third space (C5), a quarter note on the fourth line (D5), a quarter note on the fourth space (E5), a quarter note on the fifth line (F5), and a half note on the fifth line (F5). The notes are grouped into a single measure with a 2/4 time signature.[illegible]



Four staves of musical notation, likely for a single melodic line. The notation includes various rhythmic values and fingerings indicated by numbers 1-5. The first staff begins with a '9' above the first measure. The second staff has a '3' above the first measure. The third staff has a '4' above the first measure. The fourth staff has a '1' above the first measure. The notation is in a single system, with measures separated by bar lines.

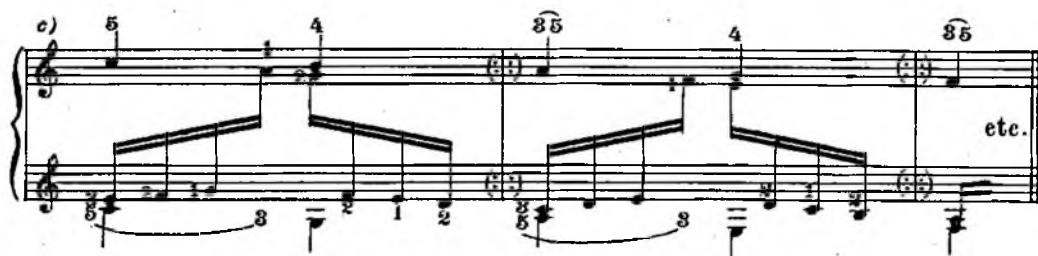
Примеры:

Инвенция 3, такты 13—14

Инвенция 4, такты 3 и 11

Инвенция 8, такт 21

Two staves of musical notation, likely for a piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values and fingerings indicated by numbers 1-5. The first staff begins with a '10' above the first measure. The second staff has a '4' above the first measure. The notation is in a single system, with measures separated by bar lines. The first staff has a '10' above the first measure. The second staff has a '4' above the first measure. The notation is in a single system, with measures separated by bar lines. The first staff has a '10' above the first measure. The second staff has a '4' above the first measure. The notation is in a single system, with measures separated by bar lines.



См. инвенцию 10, такты 3—4 и 20—21!

Нужно учить: 1. Все три голоса *legatissimo*.

2. Два крайних голоса *legatissimo*, средний *staccato*.

3. Оба верхних голоса *legatissimo*, нижний *staccato*.

4. Шестнадцатые среднего голоса в следующих ритмах:



В тактах 3—4 и 6—13 инвенции 4 (d-moll) мы найдем прекрасные примеры двухголосия, исполняемого на большом протяжении одной правой рукой. Подобные задания для левой руки могут быть с большой пользой изучены на примерах, взятых преимущественно из тактов 10—12 инвенции 3, тактов 31—36 инвенции 7, тактов 13—20 инвенции 10 и тактов 17—19 инвенции 14. Примеры на распределение среднего голоса между двумя руками мы найдем в инвенциях и в других сочинениях Баха; здесь я хотел бы обратить внимание только на такты 27—30 инвенции 10. Впрочем, при дальнейшей работе над инвенциями мы натолкнемся на бесчисленное множество подобных мест, которые не только красивы, но и очень полезны с точки зрения выработки туше и развития навыков полифонической игры.

Наконец, мне хотелось бы показать, как можно упражнениями достигнуть настоящей трехголосной игры, в которой каждый голос, гармонично взаимодействуя с двумя другими, сохраняет в то же время свою индивидуальность. Для этой цели я выбрал второй такт инвенции 4, ибо по опыту знаю, что этот такт очень редко можно услышать в надлежащем звучании. Небрежное голосоведение этого такта может быть наглядно воспроизведено примерно таким образом:



Процесс правильной работы над ним может быть следующим:

А) Сыграем несколько раз тему в a-moll, вступающую во втором такте среднего голоса, вначале без двух контрапунктирующих голосов, сперва одной правой рукой, а затем и левой, *legato*, *cantabile*. И только после того, как наш слух освоится с этим звучанием, можно будет перейти к игре этого места так, как это происходит в самой пьесе, — распределяя тему между двумя руками и применяя ту окончательную аппликатуру, которой мы будем пользоваться после присоединения двух крайних голосов.



Первое требование: смена рук в местах, помеченных чертами / \ должна быть отработана так безукоризненно, чтобы никто из услышавших нашу игру не смог заметить, когда мелодия переходит из одной руки в другую: нужно добиваться, чтобы у слушателей возникла иллюзия исполнения одной рукой. В этом отношении было бы одинаковой ошибкой как недодерживать, так и передерживать первое  $e^1$ . В первом случае произойдет перерыв в течении мелодии\*; во втором случае — в противоположность этому — мы должны будем рассматривать  $e^2$  не как мелодическое продолжение ноты  $e^1$ , а как новый голос, свежо вступающий на фоне выдержанного звука.

\* Это, разумеется, относится к такой трактовке темы, когда ее секстовый и септимовый шаги должны звучать *legato*. Существуют и другие возможности артикуляции темы. Здесь я намеренно выбрал *legato*, так как оно обеспечивает наиболее удачный путь для достижения нашей цели, для обострения нашего слуха, контролирующего точность голосоведения.

Но есть еще одно гораздо более важное требование. Кроме вышеупомянутого легато обеих рук, между  $e^1-c^2$  (и другими интервальными шагами) должно существовать еще некое притяжение, которые вернее всего можно было бы назвать «мелодической слитностью». Благодаря этой слитности отдельные «точечные» звуки фортепиано объединяются в одну линию, образуя живую, певучую мелодию, «мелос». Поэтому мы не можем довольствоваться только тем, чтобы одна рука точно сменяла другую, но должны прочувствовать то напряжение, которое живет и действует в восходящих секстовых и септимовых шагах, и выразить его соответствующим туше, а также применением агогики и соразмерной стилю динамики. Следовательно, мы никогда не можем ограничиваться только нажимом клавиш, расположенных в нескольких сантиметрах одна от другой, — скорее мы должны думать о том, как бы прозвучал этот мелодический ход  $e^1-c^2$ , если бы он был пролет или сыгран на смычковом инструменте. Почти такого же эффекта можно достигнуть и на рояле, если подобная мелодическая деталь исполняется одной и той же рукой: например, если мы будем играть ход  $a^1-f^2$  1-го такта в партии правой рукой не отскакивающим ударом поднятых 1-го и 5-го пальцев при минимальном участии кисти, — а в большей степени при сосредоточенном движении руки, скорее воздействуя ее весом, нежели пальцевой техникой. Таким же образом тема должна звучать и в тех случаях, когда ее звуки распределены между двумя руками!

В) Сыграем нижний голос второго такта несколько раз отдельно:



Дополнительные технические упражнения:



Весьма важно и при этом разучивании нижнего голоса отдельно ощущать гармонические функции:



(x — сильные верхние вспомогательные)\*

Выученный таким образом нижний голос объединим теперь с темой среднего голоса:



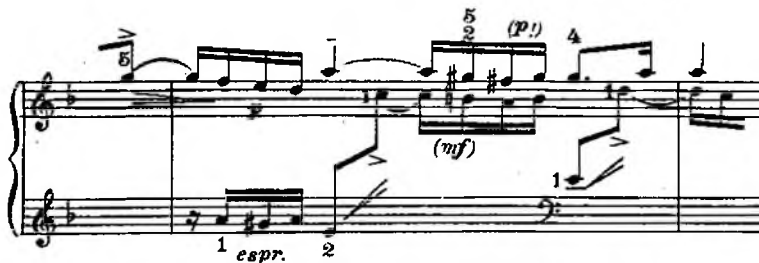
Надо следить за выполнением всех вышеуказанных требований в обоих голосах. После такой подготовки это уже не представит особой трудности.

С) Таким же образом следует поиграть несколько раз верхний голос отдельно:



\* В соответствии с терминологией, принятой в Советском Союзе, эти ноты не являются вспомогательными. Первая из них — задержание, вторая — проходящая. (Прим. переводчика.)

а затем соединить его с темой:



Далее, полноты ради надо исполнить несколько раз два крайних голоса без темы и, наконец D) все три голоса вместе.

Очевидно, столь подробное изучение одного такта покажется чрезмерным. Я предвижу в первую очередь два возражения. Одно из них: жизнь так коротка, и если кто-нибудь потратит столько времени одному такту, как он сможет тогда надеяться выучить пусть даже небольшую часть шедевров музыкальной литературы или хотя бы ознакомиться с ней? Другое возможное возражение: такое подробное изучение «отнимает неспринужденность исполнения» и «вредит непосредственности».

Мой ответ на оба высказанных опасения следующий: именно потому, что у нас так мало времени по сравнению с количеством разучиваемых ценных произведений, их и надо учить таким образом! Этот способ изучения дает за более короткий срок гораздо лучший результат, чем выполненные поверхностно и наспех упражнения. Возможно, что последним способом мы быстрее бы выучили инвенцию или другое музыкальное произведение, но если не считать второстепенным вопрос качества, то конечный результат будет достигнут, таким образом, гораздо медленнее (если вообще будет достигнут), чем при первом способе. Ведь если мы даже и освоим ноты (правильные движения) пьесы и с помощью таких упражнений, то мне кажется, что это все же нельзя будет назвать знанием пьесы или же исполнением, достойным музыки Баха. Если же мы действительно стремимся к настоящему исполнению, то отведка того, что было выучено неправильно, потребует гораздо больше времени, чем если бы мы сразу начали работать надлежащим образом. Это происходит потому, что слуховые, двигательные и другие представления, создавшиеся в результате поверхностного изучения, роковым образом влияют на всю нашу последующую манеру игры. И, чтобы исправить то, что уже в течение дней, а подчас и недель игралось в искаженном виде, потребуются гораздо больше труда и времени, чем для овладения новой пьесой с самого начала правильным способом. Очевидно, что первые пьесы, разучиваемые таким образом, потребуют для своего освоения большой затраты времени. Но тот значительный сдвиг, который неминуемо последует в результате тщательно контролируемой работы, проявится не только в более высоком уровне исполнения, но — что еще важнее — наложит отпечаток на всю нашу фортепианную игру, даже тогда, когда мы играем с листа. Ведь нужно очень много играть с листа для ознакомления не только с фортепианной, но и со всей музыкальной литературой, чтобы стать высококвалифицированным музыкантом с широким кругозором. И совсем безразлично, будет ли такая читка с листа примитивной или это будет игра музыканта, обладающего отшлифованным туше, музыканта, способного почувствовать форму, голосоведение, гармонию произведения и таким путем (и только таким путем!) постигнуть его красоту и характер. И чем больше пьес мы будем изучать таким образом, ставя перед собой подобные же музыкальные и эстетические задачи, тем больше будет сокращаться время, необходимое для их освоения. Те же пианисты, которые боятся в результате такой работы утратить непосредственность и свежесть исполнения, вероятно, находятся под властью заблуждения, — часто ими самими неосознаваемого, — что лишь дилетант способен играть непосредственно и свежо, а музыканту, углубляющемуся, решающему (и уже решившему) сложные проблемы, такое исполнение недоступно.

Я хотел бы следующим образом сформулировать выводы, вытекающие из приведенного выше анализа: мы не должны довольствоваться одним лишь «пластичным» выделением темы (и только темы) при каждом ее появлении, в ущерб другим голосам. Скорее нужно наоборот, так вести, «пропевать» и оттенять одновременно звучащие остальные голоса, чтобы при некотором выделении темы и контрапунктирующие ей голоса также сохраняли свой характерный профиль. Следовательно, одинаково большой ошибкой было бы как недостаточное выделение темы, так и ясное отеканвание т о л ь к о ее одной при беспорядочном случайном исполнении остальных голосов. Мы можем говорить о подлинно полифонической фортепианной игре только тогда, когда эти несколько голосов звучат так, как будто каждый из них поется или играется другим человеком. Это, без сомнения, большое требование, но здесь мы ничем не должны поступаться. Оно вполне может быть осуществлено, если мы — как я уже на это указывал — будем опираться на интенсивное слуховое представление и ясное понимание гармонической структуры; кроме того, если будем иметь в виду тот известный факт, что фортепианный звук с момента своего возникновения становится все тише и через определенное время исчезает совсем. При одинаковой начальной силе звуки, взятые в нижнем регистре будут тянуться дольше, чем в высоком. Таким образом, встречающиеся погрешности в отношении пластичности голосоведения в большинстве случаев оказываются следствием пренебрежения к этому акустическому явлению. Искаженное звучание подробно разобранного здесь такта — как это было уже видно в нотном примере Введения, — или, например, столь часто встречающееся неправильное голосоведение в тактах 19 и 21 инвенции c-moll (см. соответствующее замечание в относящемся к этой пьесе разделе текста) являются лишь отдельно взятыми примерами из многих подобных.

## (C-dur)

Эту инвенцию можно часто слышать в скучном, бездушном исполнении. Те, кто играют ее таким образом, даже не догадываются о том, с каким шедевром имеют дело. Пусть не сбивает нас с толку непрерывное, кажущееся монотонным движение шестнадцатых! При помощи схемы нам будет легче охватить строение всей пьесы и предохранить наше исполнение от опасности расчленения на сплошные одноктактовые кусочки. Тема здесь действительно одноктактовая, но как раз задача исполнителя и заключается в том, чтобы, пластично охватывая более крупные разделы, дать почувствовать слушателю дальнейшее развитие этого короткого мотива, «барочную» форму всей пьесы. Рассмотрим прежде всего схему произведения (стр. 14—15). Определение формы этой инвенции — совсем не легкая задача, так как, хотя целый ряд каденций, имеющихся здесь, способствует уяснению членения, в то же время ясное восприятие структуры усложняется, благодаря непрерывно развивающейся «бесцезурной» мотивной ткани. Наиболее вероятным представляется следующее членение:

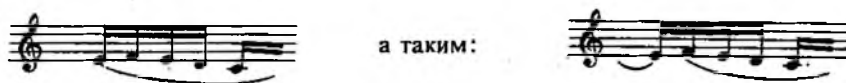
А) Такты 1—6. Тема появляется в каждом такте (в тактах 4 и 6 — в обращении). Тональность, не считая небольшого отклонения в доминанту во втором такте, — C-dur. (В этих шести тактах, за исключением *фа-диеза* во втором такте, нет ни одного альтерированного звука!)

В) Такты 7—11. После короткой мотивной секвенции тема — и соответственно ее обращение — снова проходит во всех трех голосах в тональности доминанты; голоса вступают в порядке, противоположном тому, который был в начале пьесы. В тактах 10—11 мы находим стретту темы в обращении.

С) От 12 — до середины 17-го такта. Модулирующая «разработочная» часть возвращается через d-moll, g-moll и F-dur обратно в C-dur, со стреттным проведением темы и ее обращения в шестнадцатом такте.

Д) От 17-го такта до конца. После секвенционной интерлюдии — подобно «В» — тема проводится вначале нижним голосом, затем обращение темы делится между двумя верхними голосами («расчлененное голосоведение»).

Тема — мелодия, начинающаяся на втором звуке группы шестнадцатых. В тех случаях, когда теме не предшествует шестнадцатая пауза, надо особенно следить за ее правильной фразировкой. Например, в 4-м такте вступление обращения темы должно быть не таким:



а таким:

A

B

5

3/2

4/4

О: I V<sub>6</sub> -7. { .I -2 II V<sub>7</sub> { C: V -7 I<sub>9</sub> V<sub>5</sub> 2 etc. I

\* Этот часто встречающийся значок (~~~~~) обозначает в схемах очень небольшое *ritardando*, выполняемое в интересах более ясного членения формы. В местах, обозначенных NB, обратите внимание на различия в окончаниях темы — на схеме и в самой инвенции.

Это значит, что нота  $e'$  больше относится к предшествующим звукам, чем к последующим. Достигнуть этого в исполнении мы сможем, если будем играть вторую шестнадцатую, начинающую тему (в данном случае  $f'$ ), несколько громче (однако без удара!), чем следовало бы играть обычную безударную шестнадцатую (как если бы между этими звуками приходился вздох или смена смычка). Разумеется, тема или ее обращение должны точно таким же образом фразироваться и на протяжении всей пьесы, в каком бы голосе они ни проходили.

Тема или ее обращение появляются в своем полном виде 18 раз (считая и «двухголосное» проведение в предпоследнем такте). Из них только 3 приходятся на верхний голос, в котором, начиная с 13-го такта, тема вообще больше не появляется. Если мы отсюда проследим по схеме за развитием линии верхнего голоса, то с удивлением обнаружим, каким мелодическим очарованием обладает этот, на вид скромный, «заполняющий» голос!

Отрезок от середины 8-го до середины 10-го такта является почти буквальной транспозицией тактов 5—6 в G-dur. Кроме того, такт 19 можно было бы считать идентичным 5-му (если не учитывать перестановки двух верхних голосов). Однако в одном пункте они имеют значительное различие: в отношении потенциальной энергии, а также своей роли и функции в начале и в конце пьесы.

Мелизмы в такте 6 (и 10):

(см. двухголосную инвенцию c-moll!).

Таким образом, здесь значок  $\text{w}$  обозначает трель, в следующем такте этот же самый значок обозначает обычный мордент. (Нам следует знать, что Бах для трели пользуется как знаками  $\text{w}$ ,  $\text{ww}$ , так и  $tr$ ). Точное исполнение мордента в 7-м такте было бы таким:

что в рекомендуемом темпе неосуществимо без нарушения непрерывности катящегося движения шестнадцатых в нижнем голосе. Поэтому правильнее будет играть это место следующим образом:



Такое решение может быть применимо во всех подобных случаях, (то есть, когда мордент исполняется на звуке, идущем после этого на секунду вниз), если темп не позволяет воспользоваться расшифровкой, приведенной в предыдущем примере.

Вступление нижнего голоса на 3-й четверти тринадцатого такта не является проведением темы; это только первая половина темы, вернее ее обращения. Поэтому здесь нужно избегать значительного подчеркивания, иначе впечатление свежести от следующего, «настоящего» вступления темы будет ослаблено.

Предлагаемое исполнение:

Moderato,  $\text{♩} = 72-76$ , *mf*\*, шестнадцатые — выровненное легкое легато, восьмые — *non legato*; ноты длиннее восьмых — *tenuto*. В местах членения формы (см. анализ!) рекомендуется маленькое замедление.

## 2

(c-moll)

В противоположность предыдущей инвенции, в этой пьесе сама тема в своем полном двухтактовом виде проходит всего четыре раза, во второй же части, скорее собственно уже с 13-го такта первой части, не появляется ни разу! Зато тем богаче во второй части разработаны отдельные мотивы темы. Схема этой инвенции приводится на странице 17—18.

В помеченных NB тактах схемы я упростил фигурацию шестнадцатых по-иному, чем в двух предыдущих аналогичных местах, так как иначе здесь возникли бы параллельные октавы:



Построение произведения, его пропорции можно еще яснее усвоить с помощью очень простой гармонической схемы:

1 такт переход

2 такта закрепление

а<sub>1</sub>

а<sub>2</sub>

с: I IV<sub>6</sub> V I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> I

Es: II<sub>6</sub> V I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> I

g: VI V

(8.....)

\* Это *mf* относится лишь к общей динамике пьесы (в других инвенциях это имеет такой же смысл). Что касается тонкой градации динамических деталей — см. Введение!





# Анализ формы

- A** { **A<sub>1</sub>**: Двухтактовая тема в верхнем голосе, затем она же — в среднем голосе. После этого секвенция — два такта и 1½ такта — закрепление в параллельном Es-dur (всего 3½ такта = a<sub>1</sub>). После однотактового модулирующего перехода в g-moll:
- A<sub>2</sub>**: По своему содержанию идентичен разделу A<sub>1</sub> в тональности доминанты, только с иным, чем в A<sub>1</sub>, распределением голосов в 2х2 тактовом проведении темы и в двухтактовой секвенции. Здесь в параллельной тональности (на этот раз в B-dur) также имеется полуторатактовое закрепление (вместе с предшествующей секвенцией составляющее всего 3½ такта = a<sub>2</sub>) благодаря этому восстанавливается действительное значение тактовой черты (до этого она из-за встретившегося в A<sub>1</sub> полуторатактового построения была сдвинута на полтакта). Единственное существенное отличие от A<sub>1</sub> заключается в том, что здесь вместо однотактового перехода имеется решительная двухтактовая каденция в g-moll, завершающая раздел A<sub>2</sub> и одновременно всю первую часть (A) произведения.

**A<sub>1</sub>** (8½ тактов 4 + 2 + 1½ (+1))

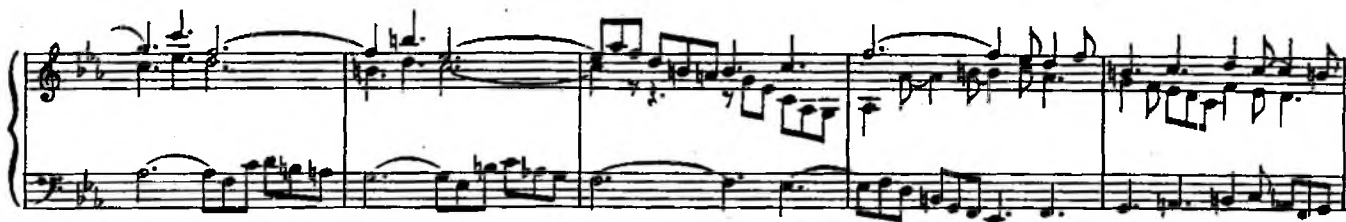


**A<sub>2</sub>** (9½ тактов 4 + 2 + 1½ (+2))





**b** (9 тактов 4+2+3)



**a<sub>3</sub>** (2 + 1½ + 1½ такта)



- В** { **b**: Собственно разработка, которая через тональности f-moll и Es-dur ведет обратно в c-moll. Ее структура: 4+2+3 такта (см. гармоническую схему!).  
**a<sub>3</sub>**: Первые 3½ такта заключительной пятитактовой части могут считаться репризой предшествующих разделов, а<sub>1</sub> и а<sub>2</sub>, поэтому я обозначил их как а<sub>3</sub>. Последние 1½ такта образуют заключительную каденцию.

Пьеса носит спокойный, немного грустный лирический характер; несколько более драматический оттенок появляется в такте 23 и дальше.

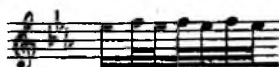
Следует остерегаться играть повторяющиеся восьмые темы:



слишком коротким отскакивающим стаккато, так как это нарушило бы спокойное движение пьесы и могло придать ей прыгающий характер. Если мы будем пользоваться предписанной аппликатурой (что способствовало бы осуществлению желаемой интерпретации), то повторяющиеся пальцы должны играть не с помощью «мелких» движений, а «всей рукой». Пальцам нужно все время оставаться в контакте с соответствующими клавишами, которые должны нажиматься прежде, чем они возвратятся в исходное положение (это, конечно, осуществимо только на фортепиано с репетиционной механикой). Небольшое поднятие кисти между двумя повторяющимися звуками может облегчить указанный здесь способ исполнения. Важно также играть группы шестнадцатых, в особенности протяженные (такты 19—22!) спокойным плавным легато, избегая указанной в старых изданиях чрезмерной динамики.

Аппликатуру второго такта: 2—3—2 следует попробовать несколько раз. Такой тип аппликатуры во времена Баха был весьма распространен; в данном же случае, — если в начале он и покажется несколько непривычным, — в результате будет способствовать более красивому, певучему исполнению, чем другая аппликатура с подкладыванием первого пальца.

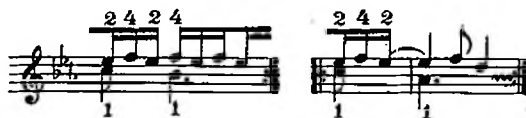
Тре́ли в тактах 7, 15—16 и 30 желательно начинать с главной ноты. Более длинные тре́ли такого типа уже во времена Баха начинались с главной ноты, к тому же с некоторым передерживанием первого звука. Благодаря этому тре́ль получалась такой, как если бы она начиналась со вспомогательного звука:



Принимая во внимание темп пьесы, исполнение трели тридцатьвторыми было бы слишком быстрым и виртуозным, поэтому целесообразнее играть ее триолями из шестнадцатых следующим образом:



Для того, чтобы стремление к точному ведению среднего голоса не повредило равномерному движению трели, целесообразно «двухголосные» места трели предварительно отработать отдельно:



и таким образом, чтобы представление о звучании и аппликатуры одновременно извлекаемых двойных нот ясно запечатлелось в нашем мозгу:



После этого — и только после этого — будем удлинять трель перед каждым из этих двух мест и после них — как бы вокруг неких «точек опоры», — постепенно начиная все раньше и кончая все дальше, пока эти места не окажутся сплавленными в одну продолжительную трель:



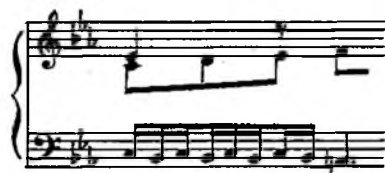
Чрезвычайно важно во время разучивания, — в каком бы месте мы не начинали трель, — прежде чем начать, мысленно представить себе звучание и аппликатуру, показанные в одном из предшествующих примеров, а затем сосредоточить свое внимание на том, после скольких триолей начинаются двойные ноты. Таким образом мы добьемся того, что трель станет хорошо выровненной и в то же время средний голос также будет звучать пластично.

В такте 12, конечно, нужно играть громче и ж и й звук терции  $d^1$  —  $fis^1$ .

Дополнительные технические упражнения к тактам 14—15:



Заключение трели в тактах 15—16 должно быть таким:

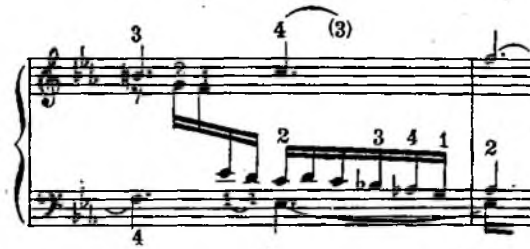


Так же нужно играть заключение трели в такте 31.

Следует обратить внимание на пластичное ведение двухголосия в тактах 19—20 в правой руке, и в тактах 21—22 — в левой. Эти места совсем не должны звучать так (как, к сожалению, их чаще всего приходится слышать):



Надо выделить нежным выразительным подчеркиванием *espressivo*  $\text{J. Des}^3$  в 19-м такте и  $\text{J. As}^1$  в 21-м такте, играя мелодию, идущую в ритме  $\text{J. J. J. J.}$  в другом голосе — гораздо тише.  
Распределив средний голос в 25-м такте между обеими руками:



можно будет гораздо красивее исполнить мелодию верхнего голоса.

В тактах 28—29 мы находим тонко «разорванное» тематическое голосоведение: мотив, начавшийся в басу, подхватывается средним голосом в следующем такте, там, где кончается линия нижнего голоса.

Предлагаемое исполнение: *Tranquillo*,  $\text{J.} = 60$ ; *legato, dolce espr.*, с динамикой от *p* до *mf*.

### 3

(D-dur)

Эта инвенция имеет очень много общего с фугой. Тема ее занимает два такта, но почти всегда ее дополняет полутактовый мотив:



Из этого вытекает своеобразие формы пьесы. Ведь поочередное (в последовательности: верхний, средний, нижний голос) проведение темы в трех голосах (экспозиция) должно было бы занять  $3 \times 2\frac{1}{2} = 7\frac{1}{2}$  тактов. Но так как дополнительный мотив, следующий за третьим проведением темы, является одновременно и началом двухтактовой интерлюдии (такты 8—9), то первая половина 8-го такта, следовательно, выполняет двойную функцию. На протяжении этой интерлюдии нижний и верхний голоса исполняют этот дополнительный мотив в чередующихся имитациях.

Гармоническая схема этого места:



В интерлюдии возникает еще и новый мотив:



то же самое и при чередующейся имитации в верхнем и нижнем голосах.

Достигнув доминанты параллельной тональности *h-moll* (10-й такт), мы услышим тему сперва в *h-moll* в верхнем голосе, затем в контурах сменяющих друг друга групп шестнадцатых верхнего и среднего голосов (в тональности минорной доминанты):

\* Обратите внимание на интервальное различие объединенных кружками ходов — в зависимости от того, ведет ли этот мотив дальше, в тональность доминанты или возвращается обратно, в тональность тоники!



После этого «двухголосного» варьированного проведения темы в виде исключения отсутствует дополнительный мотив, и в середине 14-го такта заканчивается первая часть инвенции.

Вторая часть начинается имитационной разработкой мотивов темы. Величина этой разработки  $4\frac{1}{2}$  такта = 3 такта по  $\frac{3}{2}$  (с соответствующим смещением тактовой черты). Эту часть надо играть, не «выделяя» постоянно только короткий тематический мотив, переходящий из голоса в голос, а больше обращая внимание на фразы широкого дыхания!



От 19-го такта и до конца пьесы тема проходит еще трижды, в нижнем, среднем и верхнем голосе — то есть в порядке, обратном порядку проведения темы в начале. Кроме того, тональные соотношения здесь также меняются — если в экспозиции мы встречались с чередованием Т—Д—Т, то здесь мы видим последовательность S—Т—Т! Два непосредственно следующих друг за другом тонических проведения темы закрепляют ощущение тональности, а также делают понятным отсутствие дополнительного мотива между двумя последними вступлениями темы (такт 23). Ведь роль этого мотива заключается в том, чтобы вести в тональность доминанты или же возвращать назад, к вступлению темы в тональности тоники (по отношению к первому положению см. такты 3, 12 и 21, по отношению ко второму — такт 5!). Но так как здесь в обоих заключительных проведениях тема одинаковым образом проходит в тональности тоники, Бах мог счесть дополнительный мотив излишним в функциональном отношении и на этом основании его отбросить. (Нашему примеру подобен и дополнительный мотив 12-й инвенции A-dur — его «уводящая» и «возвращающая» роль.)

Важно еще знать, что в этой пьесе тема имеет два постоянных противосложения, контрапунктирующих любому отдельному проведению темы (удержанные противосложения).

Первое из них:



другое:



\* Обратным примером может служить скрытая полифония в маленькой прелюдии D-dur. Это переключка двух голосов:



Обратите внимание на сходство тем маленькой прелюдии D-dur и инвенции D-dur:



звуки которого, синкопированные, слигиванные через сильную долю, звучат в унисон или в октаву с верхними звуками характерных секстовых шагов темы.

Соскальзывание пальцев в 6-м и 7-м тактах следует вначале учить таким образом:

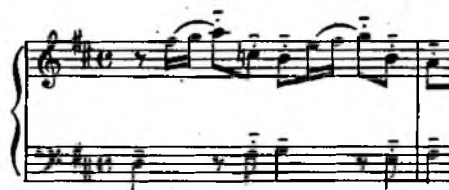


Четвертый палец на  $dis^2$  не следует ставить вертикально, его нужно, слегка согнув, положить на край черной клавиши; звук  $e^2$  извлекается во время небольшого движения кисти внутрь, по направлению к крышке; таким образом будет достигнуто плавное legato.

В отношении точного исполнения среднего голоса в 15-м такте см. подробный анализ второго такта инвенции d-moll, приведенный во Введении!

Следует обратить внимание на то, что повторяющуюся на 7-й шестнадцатой 17-го такта ноту  $a^1$  надо держать до тех пор, пока верхний голос не перейдет с нее на следующую ноту.

Предлагаемое исполнение: *Grazioso*,  $\text{♩} = 72-76$ ; *mf*, местами — *p* (особенно в тактах 14—17). Артикулировать тему можно следующим образом:



Текущие шестнадцатые следует играть спокойным legato, восьмые — non legato, звуки большей длительности — tenuto.

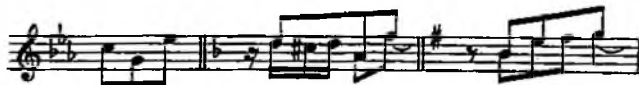
#### 4

#### (d-moll)

Тема находится в довольно близком родстве с темой d-moll'ной же маленькой прелюдии:



В связи с этим стоит немного задержаться на одной особенности искусства барокко вообще и гения Баха в частности. Эта особенность заключалась в поразительной способности создания богатого разнообразия тем и мотивов, целиком вырастающих из какого-то очень простого мотивного зерна и развивающихся из него дальше. Вот несколько примеров: основные мотивы тем трехголосных инвенций 2, 4 и 7 (все три пьесы минорные; элегические!), имеющие в каком-то отношении одинаковое происхождение (различным способом разложенные звуки минорного трезвучия в мелодическом положении терции):



С этой точки зрения сюда можно причислить также начало двухголосной инвенции c-moll, а также начало маленькой прелюдии (тоже c-moll):



Последний из мотивов встречается также и в мажоре, например, в начале двух прелюдий «Хорошо темперированного клавира»:



Повторяю, все они представляют собою трезвучие в мелодическом положении терции — в простом виде или варьированное путем добавления вспомогательных или проходящих звуков! Туда же принадлежат темы трехголосной инвенции D-dur и фуги B-dur из «Хорошо темперированного клавира», том I, между которыми имеется неоспоримое сходство:



Возвращаясь к рассматриваемой инвенции, представим себе фразировку темы следующим образом:



В качестве отрицательного примера приведу ужасную «трактовку» одного старого издания:



(в отношении этого см. сказанное во Введении!).

Тему сопровождает движущийся в нижнем голосе на манер противосложения мотив восьмыми, но не при всех ее проведениях, а, кроме начала, еще в тактах 8—10 и 13—14.

Тема — и соответственно вышеупомянутый мотив — на протяжении пьесы претерпевает значительные видоизменения. Прежде всего я хотел бы обратить внимание на две секвенции, идущие от середины 10-го такта до середины 13-го такта. (Секвенция здесь проходит только в голосе, ведущем основной мотив; оба остальных голоса движутся более свободно.) Обе секвенции занимают по полтора такта каждая. В первой из них мотив с увеличенными интервальными ходами проходит в нижнем голосе. Верхний голос непосредственно перенимает мотив и в сопровождении великолепной хроматики среднего голоса проводит его на этот раз уже с уменьшенными — по сравнению с первоначальным видом — интервальными ходами. Здесь кажется, что мотив излагается только дважды, но в качестве третьего проведения сюда можно причислить еще и мелодический ход, пластично выделяющийся из взаимного сочетания всех голосов:



Однако наиболее интересное изменение темы можно наблюдать в 14—15-м тактах: следуя за проведением темы в верхнем голосе в a-moll (такт 13), средний голос модулирует в g-moll, вместо того, чтобы перейти в тональность доминанты, как это полагалось бы в «правильном» ответе:

а) «правильный» ответ



б) ответ у Баха



Подобным же образом построено проведение темы в верхнем голосе на два такта позже в середине шестнадцатого такта (впрочем, точно такое же проведение уже встречалось раньше в нижнем голосе шестого такта).

Форма, как и в предыдущей инвенции D-dur, — двухчастная и построена по типу фуги. После второго проведения темы в экспозиции — еще до вступления ее в третьем голосе — появляется короткая интерлюдия, подобно тому, как это сделано в инвенциях 9 и 13 и в пятиголосной фуге b-moll из «Хорошо темперированного клавира». Все интерлюдии такого типа в экспозициях лирического плана должны исполняться *p*, *soffo voce*, «органным» звуком, для того чтобы можно было пластично отделить последующее третье (все еще негромкое) вступление от остальных голосов, продолжающих более тихое, как бы «фоновое» развитие предшествующей интерлюдии.

Нижний голос в 6-м такте интонирует тему с упомянутыми выше интервальными изменениями и — что с точки зрения формы представляет здесь особый интерес — секвенционно проводит мотив еще и в третий раз. Благодаря этому здесь возникает размер  $\frac{3}{2}$  и таким образом получается полутактовое смещение тактовой черты вплоть до середины 10-го такта. Здесь начинаются те два секвенцеобразных места длительностью по полтора такта, о которых уже шла речь раньше.

Вторая часть пьесы начинается в середине 13-го такта и возвращается из a-moll обратно в d-moll через g-moll и F-dur. Тема проходит непрерывно четыре раза в различных голосах, причем таким образом, что из каждых двух проводений первое является правильным, а «отвечающее» модулирует с помощью необычных интервальных ходов (см. выше). В середине 17-го такта кажется, будто тема появляется еще и в пятый раз (в среднем голосе); но это — как вскоре выясняется — только тематическая секвенция протяженностью в  $1\frac{1}{2}$  такта (здесь снова имеется в виду секвенция лишь в одном, тематическом голосе). После этих полутора тактов (от начала 19-го такта) окончательно восстанавливается нормальное значение тактовой черты. Четыре такта, следующих за последним вступлением темы в 20-м такте, могут рассматриваться как кода. Два заключительных такта по содержанию идентичны тактам 12—13. Таким образом, можно резюмировать:

А: распространяется от 1-го такта до середины 13-го.

Внутри этого раздела можно различить два более мелких отрезка величиной в  $7\frac{1}{2}$  и 5 тактов.

В: величиной в  $10\frac{1}{2}$  тактов с внутренним членением:  $6\frac{1}{2} + 4$  такта.

Для достижения пластичности голосоведения в 3-м такте нужно разучивать его следующим образом:



Кроме того, поможет и ясное представление схемы этого места:



Внимательно проследим по гармонической схеме за развитием верхнего голоса в тактах 8—13, а также в четырех заключительных тактах. Обращает на себя внимание волнистая диатоническая линия широкого дыхания — в первом случае, — и охватывающая целую октаву хроматика верхнего голоса в тактах 21—23:



Эти примеры наглядно иллюстрирует то, о чем я писал во Введении в связи с музыкальными схемами: какое совершенное единство голосоведения и гармонии — горизонтальных и вертикальных элементов — создает Бах в своей музыке. Наряду с богатой гармонизацией вышеприведенных тактов, то в одном, то в другом голосе почти постоянно выступает помеченный лигой тематический мотив.

Украшения в 4-м такте должны исполняться следующим образом:



Предлагаемое исполнение: Andante,  $\text{♩} = 54$ ; legato, *p cantabile*, в 10-м и 16-м тактах динамическое развитие достигает *mf*, а затем опять возвращается к *p*.

## 5

### (Es-dur)

Инвенция Es-dur существенно отличается от всех остальных и по характеру, и по настроению. Прежде всего следует отметить, что — если не принимать во внимание коротких имитаций в верхних голосах, — она может считаться почти гомофонной. Нижний голос ограничивается исключительно исполнением баса и разложенных гармоний; в качестве «тематического» можно в крайнем случае рассматривать его оstinатный ритм. Кроме того, совершенно ясно видно, что эта инвенция не обнаруживает никаких признаков фуги; скорее всего она напоминает дуэт для двух женских голосов или — возможно — часть трио-сонаты для скрипки и виолы д'амур в сопровождении лютни или клавикорда. Естественно, что и при исполнении ее на фортепиано нужно брать за образец характер звучания клавикорда, а не чембало. Настроение ее идиллическое; от всей пьесы веет нежной чарующей поэзией.

Схема гармонии и формы пьесы:

№. (1.)

A

10

B

18

26





НВ. Цифры в скобках указывают место, занимаемое данными тактами в предложении.

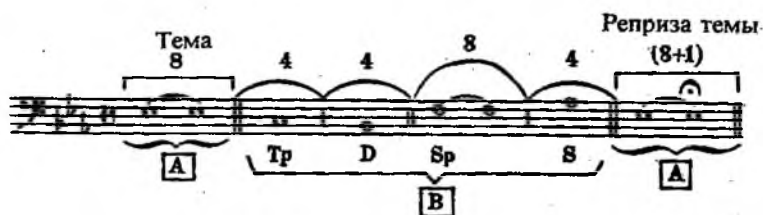
К вышеприведенной схеме мне хотелось бы прибавить следующие замечания:

Из разобранных до сих пор инвенций эта пьеса — первая, написанная в трехчастной форме. Тема является восьмитактовым предложением (А), которое повторяется в конце (позднее мы еще остановимся на этом подробнее). Все, что находится между этими проведениями (9—29), представляет собой модулирующую разработку (В).

Первый собственно сильный такт темы приходится на второй такт пьесы, последний же, 8-й такт приходится на тонику в 9-м такте. В начале разработки имеются два четырехтактных предложения; первое заканчивается в параллельной тональности, а второе — в тональности доминанты. Из светлого B-dur (область доминанты) на протяжении двух тактов совершается переход в сумрачный f-moll (область субдоминанты). Здесь мы находим подобное теме восьмитактовое предложение (18—25), разделенное половинной каденцией на две части. К нему прибавляется еще одно четырехтактное предложение (26—29), заканчивающееся в As-dur (субдоминанта).

Следующий за этим раздел является исключительно интересным и характерным для гения Баха решением репризы. Тема здесь на один такт длиннее, чем в начале пьесы. Но этот один такт в верхнем голосе приходится совершенно на другое место, чем в среднем и нижнем голосах! На схеме видно, что реприза в верхнем голосе начинается уже из затакта, предшествующего 30-му такту (в тональности субдоминанты!) и состоит из 4 + 5 тактов (в противоположность 4 + 4 тактам в начале пьесы). Зато имитирующий средний голос, который по отношению к басу следует рассматривать как репризу темы, вступает лишь тактом позже, из затакта к 31-му такту. Эти оба голоса в мелодическом и гармоническом отношениях являются почти точным повторением первого восьмитактового предложения, с той небольшой разницей, что здесь средний голос исполняет на октаву ниже (в альт-вом регистре) ту же самую мелодию, что и верхний голос в начале пьесы. Однотактовый сдвиг между голосами делается наглядным в схеме также благодаря тому, что здесь, в последней части, тактовые черты не соединяют оба нотных стана.

Все вышесказанное можно наиболее сжато, наглядно пояснить следующим образом:



Нотные головки показывают только закрепляемые кадансами основные тоны отдельных тональностей, как важнейшие остановки музыкального развития; они, естественно, не могут показать путь, проложенный между ними.

Что же касается красивого исполнения пьесы, то здесь, кроме необходимости — как и в других инвенциях — основательно проштудировать в начале музыкальную схему, требуется еще у ч и т ь само произведение б е з в с я к и х у к р а ш е н и й. Только тогда, когда мы в достаточной степени почувствуем голосоведение и красоту пропорций произведения и сможем внятно их передать, — только в этом случае можно переходить к исполнению богатейшей орнаментики — в соответствии с расшифровкой, приведенной на верхней системе. Украшения, естественно, должны исполняться активными пальцами, но все время певучим звуком, при постоянно спокойных и гибких движениях руки (под «певучим» звуком мы подразумеваем не *f*, а *p cantabile*). В отношении разнообразных, сложных ритмов следует руководствоваться следующим основным принципом: ритмические формулы должны исполняться точно, но не сухо-педантично, а гибко. Первоначально было бы наиболее целесообразным мыслить мелкими единицами метра — шестнадцатыми и тридцатьвторыми — до тех пор, пока мы не будем в состоянии воспринимать звуковые группы более крупного масштаба. Таким путем мы сможем контролировать правильность исполнения, как, например, в 4-м такте:



В качестве хорошего метода рекомендуется подобные сложные ритмы, состоящие из мелких длительностей, представлять себе в более крупных длительностях, например в четырехкратном увеличении: вместо шестидесятчетвертых — шестнадцатые, вместо тридцатьвторых — восьмые и т. д.









Этот метод является полной противоположностью тому, который мы уже видели выше в сжатой схеме формы, когда во имя более легкой обзорности четыре такта заменялись одним звуком длительностью в четыре четверти. (Такой процесс при разучивании украшений напоминает применение лупы, внешнее же упрощение в схеме — взгляд «с птичьего полета».)

Еще несколько слов о форшлагах: мы видим, что Бах еще не делает никакого различия в написании долгих и коротких форшлагов. (Перечеркнутая нота появляется только в послебаховскую эпоху для обозначения короткого форшлага.) Здесь я хочу только напомнить об исполнении тех долгих форшлагов, которые рассматривают Ф. Э. Бах и Кванц в своих часто цитируемых трудах и которые встречаются в инвенции Es-dur на первой, сильной четверти почти каждого такта. То есть, если какой-то звук связывается лигой с другим звуком той же высоты, но более короткой длительности, например:



то долгий форшлаг поглощает стоимость первого, более длинного звука (в нашем случае четверть), а его разрешение — длительность сливанного с ним более короткого звука. (Иное положение наблюдается в тактах 7 и 36, где основной звук, находящийся на первой четверти, не удлинен; в этом случае и форшлаг не может, разумеется, быть полной четвертью, хотя он все равно получает значительно большую длительность, чем сам главный звук!) Впрочем, в верхнем голосе тактов 22 и 23 мы найдем расшифровку этих долгих форшлагов, выписанную самими Бахом; имеющиеся здесь лиги также принадлежат автору.

Я должен еще кратко упомянуть о пунктирном ритме групп . В старинной музыке, в стиле «Французской увертюры» Люлли (например, прелюдия g-moll «Хорошо темперированного клавира», т. II), пунктирная нота выдерживалась значительно дольше, чем это предписывалось ее длительностью, так что ритм , особенно в медленных частях, производил впечатление почти двойного пунктирного ритма. В соответствии с этим в вышеуказанной ритмической формуле заключительный звук  приходится на третью шестнадцатую группы, и благодаря пунктированию этой третьей шестнадцатой последняя шестнадцатая превращается в тридцатьвторую, что можно увидеть и в расшифровке, приведенной на верхней системе.

Нужно хорошо отличать украшения  тактов 12 и 23 от более часто встречающихся орнаментов . Первый из них представляет собой трель, начинающуюся с задержанного верхнего вспомогательного звука, второй — трель, начинающуюся четырехзвучной группой — .

Особенно поучительной является расшифровка мордентов на первой и третьей четвертях 13-го такта. В обоих случаях  $c^2$  является основным звуком, но если в первый раз в качестве вспомогательного звука берется  $b^1$ , то во второй раз —  $b^1$ . Это происходит на том основании, что в данном стиле вспомогательный звук всегда является соседним диатоническим звуком в соответствующей тональности. Первое  $c^2$  — тоника c-moll, второе же ведет в B-dur и поэтому здесь нужно играть  $b^1$ .

В некоторых старинных рукописных копиях в последнем такте встречается украшение, приведенное в а), расшифровка которого дается в б):



Хотя это украшение не принадлежит самому Баху, мы все-таки можем исполнять последний аккорд именно таким образом, потому что подобное исполнение являлось в свое время часто применяемой заключительной формулой и, после многочисленных украшений, встретившихся в этой пьесе, особенно хорошо подходит для ее окончания.

Предлагаемое исполнение: *Teneramente*,  $\text{♩} = 50$ , *p*, *dolce cantabile*, местами с динамическими нарастаниями до *mf* и совершенно незначительными замедлениями на гранях четырех- и восьмитактовых разделов, в подробно разобранных выше тактах 29—30 с большим *ritenuto*. Конец пьесы следует играть *calando*. Разложенные аккорды левой руки можно играть *portato* (с небольшой педализацией); диатонические и кадансирующие шестнадцатые (в конце предложений) — скорее *legato*.

## (E-dur)

Рассмотрим вначале схему произведения. (Начиная с 18-го такта можно будет, вероятно, ограничиться краткой гармонической схемой без учета тематических соотношений. См. стр. 28—29.)

При значках NB в 11-м и 12-м тактах голосоведение в схеме не могло точно следовать за голосоведением самой инвенции: подвижный, игривый характер фигураций в пьесе способствует более свободному обращению со звуками, чем в гармонической схеме, где движение голосов должно быть более строгим.

**(A)**

(T S D T)  $V_g - I - 2 IV_g - VII - 2$  (6.)

**(4.)**

7

**(7.)**  
(= 5 + 2)

11 cis H  $\textcircled{II} - 6 \textcircled{V}_7 - \textcircled{I}_{g/g} I \textcircled{IV}_g - 7 \textcircled{VII}_7 6 VII V_7 - 2 I_6 V_7$   
 $\underbrace{\quad \quad \quad}_{S(p)} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{D} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{T} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{S} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{D} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{T} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{(S)} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{D} \quad \quad \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{T}$

**(B)** (♩ = ♩.)

18

**(8.)**

23



+ проходящие звуки.

Важно, чтобы первое  $h'$  второго такта было сыграно как свежее вступление нового голоса, а не казалось бы продолжением  $a'$  предыдущего такта! Это  $a'$  может рассматриваться или как квинта VII, или как септима V; в любом случае вести его нужно в  $gis'$  среднего голоса.

Новый мотив, начинающийся в 11-м такте, по существу является дальнейшим развитием заключительного мотива темы:



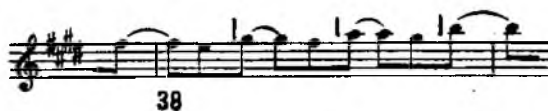
Эти триольные фигурации, скатывающиеся вниз на протяжении пяти тактов, можно рассматривать так, как будто они на всем протяжении исполняются одним и тем же голосом (несмотря на отдельные выдержанные звуки). В первых двух тактах они распределены между верхним и средним голосами, в следующих трех тактах сам Бах представляет дальнейшее развитие этих мотивов одному-единственному голосу. Заслуживают внимания и ясно видные на схеме терцовые ходы, спуск которых в этих тактах почти в диапазоне трех октав от  $e^2$  до  $Fis$  является собой пример совершенства с точки зрения гармонической и функциональной логики (см. анализ, приведенный под соответствующими тактами схемы!). В этих терцовых ходах на сильные, более длинные доли приходятся терцовые звуки соответствующих гармоний, на слабые, короткие доли ( $\downarrow$ ) — их основные тона.

Обращение темы впервые звучит в 17-м такте; позднее мы встречаемся с ним еще несколько раз (например, в тактах 23—26). В тактах 35 и 37 тема и ее обращение появляются даже одновременно, как бы в зеркальном обращении! Это явление должно рассматриваться не только как контрапунктическая особенность пьесы, а скорее как высшая концентрация выразительности и содержания.

Украшение в 18-м такте должно исполняться следующим образом:



Такт 38 первоначально, в «Клавирной книжечке», имел следующий вид:



Отсюда же видно, как нужно правильно фразировать это место; даже в варианте, состоящем из шестнадцатых, должна быть маленькая «люфтпауза» перед каждой слигванной восьмой.

Б у з о н и удачно указывает на то, что нижний голос предпоследнего такта таит в себе следующие мотивные соотношения:



В этом заключается еще одна причина того, чтобы, исполняя эти такты *allargando*, выявить всю их значительность. Долгие форшлаги 34-го и последнего тактов должны исполняться следующим образом:



Предлагаемое исполнение: *Allegretto sereno*,  $\text{♩} = 96-100$  (избегать чересчур поспешного темпа!). Восьмые играть росо *legato* (в тактах 11—15 — *leggiero*), более длинные звуки — *legato*. Общая динамика — *mp*, в тактах 30—34 можно довести звучность до *f*.

## 7

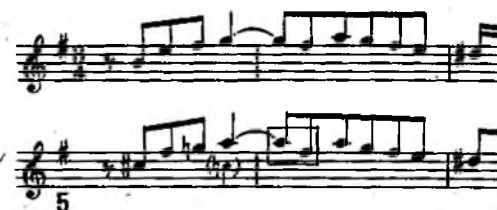
### (e-moll)

A: такты 1—13

B: такты 14—36

C: такты 37—44

Произведение написано по образцу фуги, но уже экспозиция демонстрирует одно интересное отклонение от правил: третье проведение темы кажется вступающим в тональности побочной доминанты (*fis-moll*). Однако появляющиеся вскоре звуки  $g$ ,  $g^2$  и  $c^2$ , а также терцовый шаг (вместо первоначального секундового), следующий после залигванного  $a^2$  в начале 6-го такта, восстанавливают тональность темы:




Но здесь возникает еще одна не менее интересная проблема: следует ли вообще считать рассмотренные выше два такта третьим проведением темы в экспозиции? Этот вопрос обоснован не только необычными тональными и интервальными соотношениями — ведь в произведениях Баха существуют многочисленные примеры, в которых гений выходил за рамки «правил» и создавал новые законы для будущих поколений. В большей степени влияет тот факт, что тема здесь снова появляется в верхнем голосе, не будучи до этого вообще ни разу проведена в нижнем. Вот поэтому я и считаю, что эти два такта следует в мотивном отношении рассматривать как тему, в отношении же формы — как интерлюдия! (Подобная же проблема возникает в тактах 5—6 инвенции G-dur, о чем я также еще буду говорить.) Таким образом, на основании сказанного, третье проведение темы в экспозиции появится только после этой «интерлюдии», в нижнем голосе 7-го такта. Постановка этого вопроса важна, потому что и наше исполнение будет различным в зависимости от того, считаем ли мы 5—6-й такты темой или интерлюдней.

Структура тактов 7—13 следующая: 3 + 4. На этом заканчивается первая часть инвенции (A). Более крупная вторая часть (B) расчленяется на два раздела почти одинаковой величины: 11 + 12 тактов. Контрапунктирующий мотив, состоящий из шестнадцатых, может рассматриваться как обращение начала темы в уменьшении (a), в его контурах просвечивает вторая половина темы (b):



Во второй части B из первых четырех тактов два являются темой в среднем голосе и следующие два — ответом в верхнем голосе. Дальнейшее проведение темы в 5-м такте (в среднем голосе) не полное, мы слышим только восходящее начало темы, ниспадающее продолжение ее отсутствует. Таким образом, 5-й такт не имеет себе парного, за ним следует не 6-й, а также 1-й! Создается кажущееся противоречие между этим утверждением и тем, что как раз в этом такте (18), по всей видимости, начинается идущая на протяжении пяти тактов потактная имитация в верхнем и среднем голосах. Изучение баса, однако, даст нам правильный ответ:



Если после этого мы действительно сможем почувствовать данный такт как пятый, непарный, тогда и при исполнении следует показать эту тонкую асимметрию небольшим замедлением (  ) и затем решительным началом 19-го такта.

Вторая половина В (25—36) состоит из ясно различных  $6 \times 2$  тактов. Но в восприятии, так же как и в исполнении, следует делать различие между первым и вторым шеститактами. А именно, первые шесть тактов содержат три вступления темы (два в D-dur и одно в h-moll), следующие шесть тактов образуют модулирующую секвенцию, хотя мелодия, появляющаяся в среднем и соответственно в нижнем голосе, в мотивном отношении полностью соответствует требованиям «темы». Таким образом, здесь ситуация подобна той, которую мы проанализировали на примере 5—6-го тактов: мотив сам по себе, рассматриваемый изолированно, может казаться темой, но в силу своей большей сцепленности и той роли, которую он играет в целом, скорее должен быть воспринят как интерлюдия или переход. Для того, чтобы суметь оценить, насколько важно для нас ясно видеть это тонкое различие, достаточно подумать о том, как бы мы стали исполнять такты 25—36, если бы захотели их играть как шесть одинаково значительных проведений темы или же только как три проведения темы и одну модулирующую тематическую разработку, занимающую три двутакта. Это различие состоит вовсе не в том, чтобы играть тему громче, а все остальное тише. Так, например, в нашем случае больше подойдет к настроению и форме произведения, если мы будем играть тему, трижды появляющуюся в тактах 25—30. — *p dolce*, а более сильные динамические градации, — которые я считаю здесь действительно уместными, — будем применять только тогда, когда господствовавшее до этого стабильное тональное ощущение D-dur — h-moll будет поколеблено, и с прямого пути h-moll — a-moll — g-moll внезапно произойдет обратный поворот в e-moll (посредством энгармонического переосмысления  $es^2$  35-го такта в  $dis^1$  следующего такта). Таким образом, нужно будет играть модулирующие такты (31—35) crescendo, исходящим из *p*, тогда как неожиданный поворот в последнем, 36-м такте может быть показан diminuendo и небольшим замедлением.

В С тема проводится всего один-единственный раз, но после длительного рассмотрения можно обнаружить следующие тематические соотношения в тактах 39—44:



Попробуем в 3-м такте применить в левой руке аппликатуру: 5—4—3—5 при слегка повернутой наружу кисти (или — что то же самое — держа локоть несколько внутрь), длинные пальцы должны переступать через короткие! Эта аппликатура здесь безусловно удобнее, хотя и менее обычна, чем другая. Кроме того, она хорошо звучит и — как уже упоминалось (2-й такт инвенции c-moll) — соответствует стилю. Правда, она может способствовать и некоторому передерживанию  $fis^1$  в среднем голосе, но, разумеется, этой возможностью не следует злоупотреблять.

В правой руке аппликатура  $\frac{1}{2}$  в 4-м такте не должна заменяться простой аппикатурой  $\frac{1}{4}$ . Пальцы  $\frac{1}{2}$  (с большим пальцем, подкладываемым под 2-й) лежат здесь особенно хорошо и способствуют выделению тематического голоса. Здесь дается несколько упражнений на терции к этому месту:



(При разучивании этих упражнений нужно один голос играть cantabile, другой в это время тише — и так попеременно!)

Как мы уже видели, тема появляется в 25-м и 27-м тактах оба раза в верхнем и затем в нижнем голосе. Вызывает изумление та естественность, с которой Бах заставляет контрапунктировать теме мотив из шестнадцатых — как в его восходящем, так и в нисходящем виде. Для более легкого сравнения я выписываю тему в середине, а над ней и под ней — оба контрапункта в упрощенном виде:



**Примечание.** Тема, записанная на среднем нотном стане, звучит в пьесе (в 25-м и 27-м тактах) на октаву выше и, соответственно, ниже. Здесь я выписал ее так с целью более концентрированного и наглядного изображения.

Мы можем здесь увидеть, что в то время как нисходящий контрапункт идет в противоположном движении к началу темы и в параллельном — к ее продолжению, восходящий контрапункт ведет себя противоположным образом: вместе с началом темы движется параллельными секстами, а с ее продолжением расходится в разных направлениях. (Следует твердо установить встречающиеся случаи противоположного движения темы и контрапункта, а также интервальные соотношения и закономерности движущихся во взаимно противоположных направлениях обоих различных контрапунктов!)

**Предлагаемое исполнение:** *Sostenuto*,  $\text{♩} = 58$ ; динамика — *p*, во второй половине второй части и в тактах 41—42 звучность поднимается до *f*. Звуковая окраска первых 13 тактов должна напоминать трио деревянных духовых (флейта, гобой и оboe da caccia или иное похожее сочетание. См., например, «Страсти по Матфею», № 58 — инструментальное вступление к арии сопрано *a-moll*; в конце этого вступления имеется мотив шестнадцатыми, сходный с мотивом настоящей инвенции). В 14-м такте как бы вступают струнные — звукоизвлечение может стать еще более певучим и лиричным, однако границы *tr* пока еще не должны переступаться.

## 8

(F-dur)

Вторая половина одноктовой темы является, собственно говоря, варьированным повторением первой половины, на что указывает и Г. Келлер\*:



Основной вид темы только дважды претерпевает небольшие модификации: в доминантовом ответе 2-го такта и во второй половине 12-го такта; в обоих случаях вначале вместо терцового шага звучит секундовый. За исключением двухголосного канона в тактах 7—10, почти во всех проведениях темы ее сопровождает синкопированный мотив (а), который находится по отношению к ней в интервале нижней сексты или, соответственно, верхней терции. Этот мотив (противосложение) появляется иногда в измененном виде (b):



\* Имеется в виду книга: Herman Keller. Die Klavierwerke Bachs. Peters, Leipzig, 1950, стр. 120. (Прим. переводчика).



Пьеса состоит из трех частей почти одинаковой величины. Первая заканчивается в середине 7-го такта полным кадансом на доминанте, вторая — в середине 15-го такта, в параллельной тональности. Интересно, что тактовая черта — за исключением первых и последних трех тактов — фактически все время сдвинута на полтакта по отношению к нотной записи. Как раз после экспозиции, занимающей три такта, следует игривая имитационная интерлюдия, состоящая из полутора тактов, — и это смещение сохраняется от середины 5-го такта вплоть до середины 19-го такта. Здесь снова появляется полуторатактовая интерлюдия, точно соответствующая первой (если не считать перестановки голосов). Подобная же интерлюдия, величиной в 2х1 такта, проходит от середины 15-го такта до середины 17-го такта.

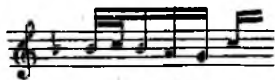
Я хотел бы еще обратить внимание на следующее:

Проведения темы следуют одно за другим, начиная с 5-го такта, непрерывно, не менее девяти раз, то в одном, то в другом, то в третьем голосе — постоянно от середины одного такта до середины другого. Эти девять проведенний обнаруживают большое разнообразие в тональном отношении, в смысле полифонической трактовки, в том положении, которое они занимают в форме, — и во многих других отношениях. Эта изменчивость проявляется с самого начала в том, что три первых вступления темы — из девяти — оказываются в одной тональности — C-dur. Но первое из них проходит в басу (с заключением  $V_2 - I_0$ ), второе — в среднем голосе (с окончанием C:  $V_{4-7} - I$ ), этому проведению поручена проходящая септима и терция тоники и оно завершает первую часть произведения; третье по порядку вступление темы в C-dur появляется в верхнем голосе и открывает вторую часть. Начиная отсюда, тема на протяжении трех тактов все время исполняется верхним голосом, нижний голос ведет канон в квинту с опозданием на одну четверть и переходит из C-dur через F-dur и d-moll в g-moll, где тема вступает в среднем голосе, который до этого паузировал. После этого бас интонирует тему также в g-moll и сразу после этого сам же себе отвечает в d-moll, проводя тему уже в варианте ответа. В заключение в верхнем голосе проходит девятое проведение (также в d-moll, но уже в основном виде — начинаясь с терцового шага), за которым следует нетематическое однотоковое решительное заключение в d-moll, завершающее вторую часть пьесы. Однако я должен заметить, что даже в этом «нетематическом» заключительном такте легко можно услышать определенные тематические элементы из взаимодействия среднего голоса и баса:



По поводу третьей части достаточно будет сказать, что после вышеупомянутой интерлюдии, занимающей 2х1 такта, тема проводится дважды без перерыва в B-dur — тональности субдоминанты; вначале в среднем голосе (верхний голос сопровождает ее параллельным движением в сексту), а затем в верхнем голосе. Это проведение темы имитируется в нижнюю квинту в басу с опозданием на одну четверть. Полуторатактовая интерлюдия, также упоминавшаяся выше, приводит обратно в тональность тоники, закрепляемую в последних трех тактах.

На протяжении всей пьесы мордент исполняется следующим образом:




Хотя в рукописи 1723 года в этой инвенции можно обнаружить только четыре места (в тактах 1, 2, 3, 10), где знак  $\text{M}$  выставлен Бахом собственноручно, мы все же можем считать авторской и ту версию, которая фигурирует в первом издании Форкеля и согласно которой  $\text{M}$  нужно исполнять на третьей четверти темы при всех ее проведениях.

Предлагаемое исполнение: Allegretto,  $\text{♩} = 76$ ; *mf*, интерлюдии и канон в тактах 7—10 начинать тише, играть с постепенным crescendo. Две восьмые темы можно играть staccato, шестнадцатые — legato.

## 9

### (f-moll)

Эта инвенция даже среди шедевров Баха занимает исключительное положение как в отношении глубины выражения, так и с точки зрения музыкальной законченности. Своими интонациями она родственна прелюдии f-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира», а болезненно ниспадающими хроматизмами она напоминает мотив «Weinen, klagen» («Слезы, вздохи»).

Хотя в отношении характера и ритма ее три темы и не обладают одинаковой степенью выразительности, но как по своей трактовке, так и по роли в конструкции произведения — поскольку все три участвуют во всех тематических проведениях — они могут считаться равноправными. Но если, несмотря на это, мы все же ощущаем мелодию, начинающуюся  $\text{7}$  , как тему, а оба остальных мотива как противосложения, то это объясняется тем, что первая мелодия привлекает наше внимание сразу же в начале пьесы. Хроматика нижнего голоса скорее является гармонической основой, а другое противосложение впервые появляется только в 3-м такте.



Хотя тема и второе противосложение значительно отличаются друг от друга и мелодией, и ритмом, и характером все же при детальном изучении обнаруживается, что между ними имеются следующие мотивные связи, на которые указывали предшествующие комментаторы:



Прежде чем приступить к анализу произведения, рассмотрим его музыкальную схему:

Эксп.

I - V<sub>6</sub> (V<sub>2</sub>) → (IV<sub>6</sub>) IV<sub>6</sub> (I<sub>6</sub><sub>4</sub>) V<sub>67</sub> I (c) IV<sub>6</sub> V (VII<sub>6</sub>) → IV<sub>6</sub><sub>4</sub> II<sub>7</sub> I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> etc.

(k) (c)

5

k<sub>1</sub>

9

„Эксп.“

11

k<sub>2</sub>

(3/2) (c) etc.

15

Второе и третье проведения темы связаны между собой тихой двухголосной интерлюдией (к) подобно тому, как это уже было в 4-й инвенции. Но в этой пьесе мы обнаружим еще две более значительные интерлюдии иного рода ( $k_1$  и  $k_2$ ), которые могли бы быть названы также и э п и з о д а м и. На протяжении пьесы каждая из них появляется по два раза. Для  $k_1$  характерно следующее движение голосов:



**А** 8 тактов 2 4 2 × 1½ 2  
 (19 тактов) ЭКСП. f - c - (k) - f k<sub>1</sub> „ЭКСП.“ As - Es k<sub>2</sub> o ||

---

**В** 4 4 2 × 1½ 2 8  
 (16 тактов) || k<sub>1</sub> „ЭКСП.“ Des - As k<sub>2</sub> f | кода |

Здесь следует упомянуть о том, что некоторые комментаторы считают форму этой инвенции трехчастной: I, экспозиция, 1—8; II, 9—19; III, 20 — до конца. Различие между обеими трактовками заключается, таким образом, только в том, считать ли восемь тактов экспозиции самостоятельным разделом или нет. И действительно, можно ли рассматривать эти восемь тактов как самостоятельный раздел? По моему убеждению — нет. И совсем не потому, что этот раздел оказался бы слишком коротким, чтобы существовать самому по себе. Тема инвенции 5 (Es-dur) тоже восьмитактовая, и — как мы видели — ее все же следует рассматривать как самостоятельную часть, потому что она заканчивается полным кадансом, настолько решительным, что там он не только позволяет, но и требует — с точки зрения перспективы всего произведения — считать ее самостоятельной частью. Здесь же, в инвенции f-moll ситуация несколько иная. В рассматриваемом восьмитакте конец с его гармонической последовательностью  $I_4^b - V_2 - I_6$  имеет слабое завершение, зато в такой степени подготавливает следующий такт и настолько органично ведет к нему, что здесь, по моему мнению, не может быть и речи об окончании целой части.

20

c: I — IV  
Es: II — V — As: I — Des: I — I

(вертикальные пунктирные линии связывают такты, написанные в одной тональности, косые линии соединяют такты, имеющие аналогичное значение, то есть сильные и слабые).

Я хотел бы обратить внимание читателя еще на один случай сходства, осознание которого может оказаться очень полезным для уверенного разучивания наизусть: первая половина  $k_2$ , начинающаяся в 15-м такте, очень похожа на вторую половину  $k_2$ , начинающуюся в середине 29-го такта. Оба голоса, исполняемые правой рукой, совершенно одинаковы, различие имеется только в имитации нижнего голоса: он движется вниз по секстовым шагам, вместо того чтобы идти вверх по терциям.

Согласно правилам тройного контрапункта, участвующие здесь три темы могут дать шесть различных комбинаций. Каждая из тем может появиться в любом из трех голосов, а две другие, одновременно звучащие темы, в каждом случае тоже могут соединяться двояким способом. Если тема, например, появляется в верхнем голосе, а оба проти-

восложения под ним, то такое сочетание мы будем обозначать как  $\begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ; если же две нижних темы меняются местами,

тогда мы обозначим их положение как  $\begin{smallmatrix} 1 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$  и т. д. Знать это полезно по той причине, что таким образом еще яснее будет

видна конструкция произведения, легче и с большей уверенностью можно будет удержать его в памяти. Например, мы можем заметить, что доминантовый ответ в экспозиции и обе «эксп.» (такты 3, 13 и 26), а также «f» перед кодой —

все четыре проведения появляются в сочетании  $\begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{smallmatrix}$ . (Проанализируйте с этой точки зрения также и все остальные про-

ведения тем в пьесе!)

Первая шестнадцатая 12-го такта собственно должна быть *heses*<sup>1</sup> (малая секунда сверху как вспомогательный звук к *as*<sup>1</sup>). Орфография первых шестнадцатых в тактах 14, 25 и 27 аналогична этому месту.

Пластичное голосоведение с начала 18-го такта должно быть следующим:



Предлагаемое исполнение: *Lento ma non troppo*,  $\text{♩} = 44-50$ ; *mp*, *dolente*. Оба  $k_2$  нужно исполнять *poco stringendo* с динамическим нарастанием до мягкого *f*. В соответствии с этим кульминационные пункты падают на начало 18-го и 31-го тактов. Заключение *calando*, мажорный аккорд — умиротворенно, тихо.

## 10

### (G-dur)

В характерном ритме  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  тема начинается только в своих трех проведениях в экспозиции, в других же местах — либо с тяжелой четверти, без предшествующей паузы (такт 20), либо в выдержанном движении шестнадцатыми, без более длинного начального звука. Правда, имеется еще одно проведение темы, начинающееся на сильной четверти: в верхнем голосе 5-го такта. Однако его можно рассматривать таким же образом, как и «третье проведение темы», встретившееся нам уже в инвенции *e-moll* — тоже в 5-м такте (см. сказанное там по этому поводу!). Также и к тактам 22—25 настоящей инвенции имеется удивительная аналогия в тактах 31—36 инвенции *e-moll*.

Форма пьесы ясна: она состоит из трех почти одинаковых частей (10 + 11 + 12). В каждой из них мы находим секвенционное развитие второй половины темы — двухтактовое или трехтактовое. Схема формы:

	A (10)					B (11)					C (12)				
	3	5	7	9	11	13	15	17	20	22	24	26	28	31	
Верхний голос	G		(D)				a <sup>2</sup>	e	+ 3 такта секвенция						G Кода
Средний голос		D				e			h			G	+ 3 такта секвенция		
Нижний голос				G	+ 2 такта секвенция						2×2 такта тематическая интерлюдия				
	Экспозиция				Каденция в e-moll				Каденция в h-moll			Возвращение в G-dur			

Двухголосие в тактах 8—10 и 16—19 должно исполняться одной рукой следующим образом:



Схема двух крайних голосов в тактах 27 и дальше:



Отсюда становится ясно видной взаимопроникающая фразировка этих двух голосов. «Вдох» в обоих голосах приходится на разные места. А если еще принять во внимание быстро скатывающийся средний голос, распределенный между двумя руками, то придется признать, что красивое и точное исполнение этих тактов отнюдь не является легкой задачей. Однако такого исполнения можно добиться, если учить это место способом, который был мною подробно изложен во Введении по отношению к одному такту инвенции d-moll.

И нота  $h^1$  на 2-й четверти среднего голоса в 22-м такте, и звуки, приходящиеся в левой руке на 9-ю шестнадцатую в тактах 27—30, должны, разумеется, ударяться снова.

Предлагаемое исполнение: Allegro moderato,  $\text{♩} = 88-92$ ; *mf*, шестнадцатые — оживленное *leggiero*. Все восьмые, а также четверти в басу (такты 1—4 и 20—21) нужно играть *non legato*.

## 11

### (g - moll)

Это снова инвенция, написанная не в стиле фуги, а носящая песенный характер. Можно представить себе эту пьесу в гомофонной обработке, например для голоса в сопровождении фортепиано:



Но не только в отношении певучести, а и по форме она обнаруживает определенное сходство с инвенцией Es-dur (хотя по настроению эти пьесы значительно отличаются одна от другой). И здесь и там тема изложена в виде восьмитактового предложения, которое повторяется в конце пьесы почти без изменений. Между этими проведениями проходит целый ряд модулирующих тематических построений разработочного характера, общий объем которых во много раз превышает величину темы. Но, наряду с этими общими чертами, существует и значительное различие в строении обеих инвенций: Es-dur-ная, — как мы уже видели, — расчленяется на три ясно различимые части, тактовое соотношение которых:  $A_8 - B_{20} - A_8$ . Если мы захотим подобным же образом рассматривать инвенцию g-moll, то есть, если мы будем склонны считать все, что находится между проведениями восьмитактовой темы в начале и в конце пьесы, как среднюю часть, то получим совершенно непропорциональное соотношение тактов:  $A_8 - B_{56} - A_8$ . Более естественным было бы считать эту инвенцию состоящей из двух, к тому же одинаковых частей:  $A_{1-16}, B_{17-32}$ .

Но внутри этого по виду простого членения мы сталкиваемся с целым рядом интересных проблем. Обратимся вначале к музыкальной схеме: (см. стр. 38).

Начало построено в соответствии с обычными закономерностями: два восьмитактовых предложения, первое (а) заканчивается в тональности тоники, второе (б) — в параллельном мажоре. Следующее, более длинное предложение (с) состоит из секвенции величиной в  $2 \times 2$  такта (еще в предшествующей тональности), затем из модулирующего трехтактового перехода в тональность доминанты и — наконец — из  $5\frac{1}{2}$ -тактового доминантового органного пункта (в уже достигнутой новой тональности). Последний такт органного пункта (29) и следующий за ним (30) выдвигают одну любопытную задачу. В тактах 30—32 точно повторяются такты 2—4 темы — при незначительных отклонениях в басовом голосе. Куда же делся первый такт? Здесь может идти речь или о том, что это неполное

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

**System 1 (Left):**

- Staff 1: Measures 1-8. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 2: Measures 9-17. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 3: Measures 18-29. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 4: Measures 30-37. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 5: Measures 38-48. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 6: Measures 49-57. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 7: Measures 58-66. Includes a circled '8' at the end.

**System 2 (Right):**

- Staff 8: Measures 67-77. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 9: Measures 78-88. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 10: Measures 89-99. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 11: Measures 100-110. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 12: Measures 111-121. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 13: Measures 122-132. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 14: Measures 133-143. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 15: Measures 144-154. Includes a circled '8' at the end.
- Staff 16: Measures 155-165. Includes a circled '8' at the end.

Section markers **A** and **B** are present on the right side of the score, indicating different parts of the composition.

«повторение» (или, правильнее сказать, реминисценция) является семитактовым предложением, которое состоит не из тактов 1—7, а из 2—8, следовательно, не имеет первого такта! Или же, если мы будем рассматривать 29-й такт как 1-й (а с определенной точки зрения его можно рассматривать именно так), то последний такт органного пункта должен быть обозначен как *тяжелый*, что более чем проблематично. Не говоря уже о том, что бас в последнем такте аналогичного органного пункта во второй части инвенции (такты 57—64, о них пойдет речь позже):



точно соответствует басу 29-го такта, следовательно, и этот последний с полным основанием должен рассматриваться как заключение, как последний такт органного пункта. Итак: является ли 29-й такт последним, заключительным или тяжелым, «первым»? По моему мнению — и тем и другим. В тематическом отношении в верхнем голосе он является первым тактом, а с точки зрения гармонии, в басу — оказывается последним. (Вспомним, что с подобной же проблемой мы уже встречались в инвенции Es-dur — там тоже в 29—30-м тактах.)

В В первое 11-тактовое предложение обнаруживает структуру 4 + 3 + 4 и ведет обратно в g-moll. В 44-м такте, то есть в 29-м такте от конца, достигается доминанта основной тональности, и, начиная отсюда (то есть в последней трети сочинения!), тональность уже больше не меняется. В такте 48 начинается самое длинное, 17-тактовое предложение пьесы: *c*<sub>1</sub>, которое подобно проходящему раньше *c* также состоит из двух половин (9 + 8). *c*<sub>1</sub> подобно *c* начинается секвенцией из 2×2 тактов и после следующих пяти тактов достигает органного пункта на доминанте (теперь уже по отношению к g-moll). Этот органный пункт простирается здесь уже не на 5½ тактов, как раньше, а на 7½ тактов. Но это увеличение образовалось не просто благодаря тому, что в басу после тактов 1—6 старого органного пункта, транспонированного в g-moll, были присочинены еще такты 7 и 8. Нет, новые такты находятся перед первоначальным первым и между 5-м и 6-м тактами — следовательно, это расширение возникло не путем добавления, а в результате внутреннего органического роста:



Нужно упомянуть, что возможна еще и другая, заслуживающая внимания трактовка членения, дающая возможность рассматривать пьесу как своеобразное «рондо»:

Тема:	a
1-й эпизод:	b + c
Нечто вроде повторения (реминисценция):	«a»
2-й эпизод:	d + c <sub>1</sub>
Последнее повторение:	a

Различие между двумя трактовками — подробно проанализированной двухчастной и рондообразной — можно наглядно пояснить следующим образом:

	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">A (36)</div> <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px; margin-left: 20px;">B (36)</div>
Двухчастное членение:	<span style="margin: 0 5px;">a</span> <span style="margin: 0 5px;">b</span> <span style="margin: 0 5px;">c</span> <span style="margin: 0 5px;">»a«</span> <span style="margin: 0 5px;">d</span> <span style="margin: 0 5px;">c<sub>1</sub></span> <span style="margin: 0 5px;">a</span>
«Рондо»:	<span style="border: 1px solid black; border-radius: 50%; padding: 2px;">a</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin: 0 5px;">b c</span> <span style="border: 1px solid black; border-radius: 50%; padding: 2px; margin: 0 5px;">»a«</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin: 0 5px;">d c<sub>1</sub></span> <span style="border: 1px solid black; border-radius: 50%; padding: 2px;">a</span>

Исполнение трели в 9-м такте следующее:



(О разучивании трели см. сказанное в отношении инвенции № 2.)

Предлагаемое исполнение: Andantino calmo,  $\text{♩} = 44$ ; dolce. Было бы неуместно постоянно «выделять» только тематический мотив за счет других голосов; наша игра, таким путем, могла бы стать монотонной. Скорее следовало бы певуче вести мелодию верхнего голоса, объединяя ее лигами широкого дыхания; характерный мотив и без того будет слышен, все равно, появится ли он в среднем или в нижнем голосе. Выделяющиеся среди других такты 29—30 рекомендуем играть немного медленнее. В такой же степени уместно замедление и в двух тактах (63—64), предшествующих последнему появлению темы. Заключительные такты нужно играть *semplice*; *ritenuto* не должно быть слишком большим.

## (A-dur)

Тема занимает  $1\frac{1}{2}$  такта, с последующим полутактовым дополнением, напоминающим подобный же мотив в 3-инвенции (см. относящееся туда примечание). Схема темы — первоначально рассматриваемой только с точки зрения мелодии — поразительно проста: весь первый такт состоит только из тоники, окруженной своими обоими вспомогательными звуками; за этим следует занимающий полтакта доминантовый звук, от которого постепенно отдаляются мелодические звуки, расположенные над ним. Но если анализировать тему также и с точки зрения гармонии, то нужно будет в особенности упомянуть две вещи: 1)  $h^1$ , на второй четверти — несмотря на то, что является (как мы уже видели) только вспомогательной нотой, — должен рассматриваться как самостоятельный аккордовый звук ( $V_6$ ), так как сам Бах трактует его таким образом при последующих вступлениях темы (такты 3, 5 и т. д.). 2) На первой восьмой 2-го такта находится не  $V_2$ , а  $II_6$ ; ведь  $e^1$  является здесь не аккордовым звуком, а взятым в качестве предьема основным звуком V ступени, которая в действительности появляется в басу на 2-й четверти. Отсюда следующее толкование гармонического плана темы:

$I - V_6 - VI - I_6 \mid - II_6 - V_7 - I$

Форма пьесы двухчастная: А и В одинаковой величины, каждая по  $15\frac{1}{2}$  тактов. Однако мыслима и иная трактовка, в соответствии с которой инвенция состоит из трех частей. В этом случае вторая часть может рассматриваться как разработка от середины 9-го такта до конца 23-го. От этого места идет третья часть, которую образуют реприза и кода (последнюю нужно считать от доминантового органного пункта в 28-м такте).

В то время как в предшествующих инвенциях № 7 и 10 мы должны были рассматривать мнимое третье проведение темы как интерлюдию, отодвигающую действительное третье проведение темы, в этой пьесе мы впервые встречаемся с таким построением экспозиции, которое чаще бывает в фугах. Это явление может быть обозначено как «четвертое вступление темы» и заключается в том, что композитор — после того, как тема появилась во всех трех голосах в соответствии с правилами (T—D—T), — проводит ее еще в четвертый раз. Это происходит опять в тональности до миноры, благодаря чему создается видимость четырехголосной экспозиции фуги (нечто подобное мы встречаем, например, в фуге B-dur «Хорошо темперированного клавира», т. I).

Дополнительный мотив появляется в двух видах: после темы (вождя), в тех местах, которые ведут в тональность доминанты — в форме а); после ответа (спутника), в местах, возвращающих в тональность тоники, — в форме б):



Можно легко установить, что из этих двух форм одна является обращением другой. Обе слышны в секвенционном развитии на протяжении пьесы (в тактах 6—7 и 27—28 или же в 16—18). Здесь нужно заметить, что вторая половина 6-го и 16-го, а также первая половина 27-го такта играют двойную роль, наподобие того, как это уже было проанализировано в отношении первой половины 8-го такта инвенции D-dur. Эта «двойная роль» — как мы уже видели — заключается в том, что дополнительный мотив в вышеупомянутых тактах одновременно является и первым звеном секвенционной интерлюдии. Это приводит во всех трех местах к полутактовому сдвигу тактовой черты. Ее подлинное значение снова восстанавливается только в конце 12-го и — соответственно — 23-го и 30-го тактов. Кроме этих интерлюдий, мы найдем здесь еще два  $3\frac{1}{2}$ -тактowych также секвенционных эпизода (от середины 9-го такта до конца 12-го и от середины 20-го до конца 23-го), в которых над басом, образованным из 2-го такта темы, проходит двухголосная каноническая секвенция, построенная на первом мотиве темы. Гармоническая схема этих тактов следующая:



Начало другого похожего эпизода во второй половине 20-го такта трактовано Бахом свободно; восемь шестнадцатых верхнего голоса по существу заменяют следующее двухголосное построение:



Нужно еще заметить, что после первого из этих двух эпизодов следует, а второму — предшествует доминантовый органный пункт (в fis-moll и — соответственно — в A-dur). Эти органные пункты, строго говоря, зани-



мают только по полтора такта, но вытекающие из них полутактовые фигуры шестнадцатых являются не чем иным, как разложенным органным пунктом (особенно в первом случае).

В этой инвенции отсутствует проведенное последовательно до самого конца противосложение, но мы можем в качестве такового рассматривать нисходящую диатоническую мелодию (изложенную частично в пунктирном ритме), контрапунктирующую теме в верхнем голосе 5—6-го тактов и в среднем голосе 24—25-го тактов. То же самое в несколько неполном виде мы увидим еще и в верхнем голосе 15—16-го тактов, — и даже бас в 1-м и 3-м тактах начинается подобной же нисходящей гаммообразной мелодией и потом только из гармонических соображений превращается в каденционные басовые шаги.

В верхнем голосе 7-го такта третья четверть является залиганным звуком, и, следовательно, тема начинается здесь со звука, который не ударяется; поэтому мы должны взять ноту  $e^2$  на предыдущей четверти с необходимой интенсивностью, — следующие за ней звуки  $gis^1$ — $fis^1$  среднего голоса должны играть значительно тише.

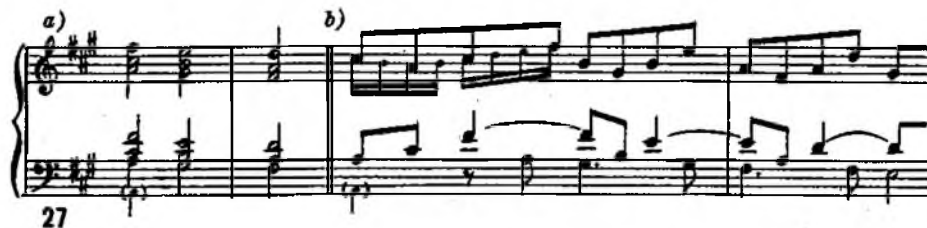
9-я и 13-я шестнадцатые левой руки в 12-м такте во многих изданиях (Форкель и его последователи) обозначены как *His* и *Dis*, тогда как во всех аутентичных рукописях стоят явные *H* и *D*.

В отношении пластичного исполнения верхнего и среднего голоса в 16—18-м тактах см. сказанное о 3-м такте инвенции d-moll! Это и другие подобные места (такты 6—7 и 27—28) можно играть следующим образом:



6-я восьмая в среднем голосе 25-го такта —  $d^1$ . Бишоф добавляет к этому  $d^1$  еще значок  $\infty$ , что основано на недоразумении. Ландсхоф указывает, что в одной из рукописных копий около этой ноты стоит маленькое *s*, по-видимому являющееся сокращением слова «sinistra», как указание на то, что это  $d^1$  нужно играть левой рукой. Но так как в старых рукописях знак  $\infty$ , писавшийся с некоторым наклоном, был похож на букву *s*, то этим и может быть объяснено заблуждение Бишофа по этому поводу.

Интерлюдия, начинающаяся в 27-м такте, точно соответствует (если не принимать во внимание перестановку голосов) секвенции, начинающейся в середине 6-го такта. Небольшое различие заключается в том, что секвенция, которая начинается в 27-м такте, длиннее на одно звено и — в противоположность другой секвенции, которая в 6—7-м тактах модулирует в E-dur, — сохраняет одну тональность A-dur. Я хотел бы еще обратить внимание на то, что контуры шестнадцатых в этих тактах обрисовывают те же аккорды, что и остальные два голоса взятые вместе (а), а движение шестнадцатых как бы мелодически соединяет звуки этих аккордов (b):



В последнем такте можно играть следующее соответствующее стилю украшение:



(Ландсхоф)

Предлагаемое исполнение: *Con moto*,  $\text{♩} = 92$ ; интерлюдии, как правило, начинаются тише, играют *cresc.* От 24-го такта и до конца — *f* (но не *ff*!).



## (a-moll)

Темой является трехтактовая простая диатоническая мелодия в диапазоне кварты, развивающаяся вверх и вниз; рисунок ее напоминает свод. Ее заключительный звук является одновременно начальным звуком однотокового дополнительного мотива:

дополнительный мотив



Дополнительный мотив на протяжении пьесы претерпевает большие или меньшие изменения (например, в тактах 24, 28, 32), а в двух случаях он опущен совсем; в 44-м такте он отсутствует из-за имитации среднего голоса, а в нижнем голосе 56-го такта — вследствие сокращения темы на один такт.

О самой теме следует еще сказать, что, начиная со II части (такт 21), ее начало приходится не на тяжелую первую, а на вторую восьмую. В этом отношении до конца пьесы имеется только одно исключение (в нижнем голосе 53-го такта).

Что касается формы инвенции, она трехчастна и имеет много общего с фугой. А: 1—20, В: 21—48, С: 49—64. При более обстоятельном анализе бросается в глаза довольно редкая в музыке барокко определенная четырехтактовая структура, которая пронизывает всю пьесу и лишь в редких случаях уступает место некоторой асимметрии в построениях. Впервые это наблюдается в 16-м такте, который является последним тактом третьего проведения темы в экспозиции и в то же время первым тактом пятитактового перехода (4 = 1). Поднимающийся в басовом голосе дополнительный мотив продолжается в оживленном движении, в 18-м такте незаметно переходит в верхний голос и завершает первую часть.

Во II части мы находим новый мотив сопровождения в виде восходящего и нисходящего разложенного трезвучия. В особенности интересно то, что на протяжении трех тактов это только тоника, чередующаяся с вводным тоном; и даже восьмые следующего 4-го такта затрагивают только эти звуки, хотя в результате описанные четыре такта ни на одно мгновение не становятся монотонными! В начале второй части мы слышим тему дважды в C-dur и дважды в d-moll. В конце второго проведения в d-moll в 36-м такте звучит новый мотив, обладающий характерным ритмом; из этого мотива здесь и дальше — в тактах 56—59 — развивается секвенционная интерлюдия. Этот новый мотив, контрапунктирует даже последнему проведению темы, имеющему значение коды — вплоть до конца пьесы.

Но возвратимся к 36-му такту: мы здесь стоим перед такой же проблемой, как и в 18-м такте инвенции e-moll. Именно здесь, в 36-м такте, начинается каноническая секвенция в верхнем и среднем голосах, идущая на протяжении пяти тактов. Возникает вопрос: должен ли этот 36-й такт безусловно считаться первым, тяжелым тактом пятитактовой фразы — на том только основании, что в нем впервые появляется этот новый мотив, служащий образцом для последующих имитаций? Или же: нельзя ли рассматривать этот 36-й такт в качестве заключительно четвертого такта темы, начинающейся в 33-м такте, — хотя до этого во всех случаях мы слышали в четвертом такте темы простой дополнительный мотив, состоящий из шестнадцати нот? Далее: кажется также невероятным, чтобы столь яркий мотивный материал появился в первые на протяжении всей пьесы, без всякой подготовки, к тому же в последнем, наиболее слабом такте четырехтактовой фразы — в место гораздо менее выпуклого дополнительного мотива! Но является ли этот мотив действительно таким новым и совсем ли он не имеет никакой связи с дополнительным мотивом, место которого он занял? Не сможем ли мы обнаружить в новом мотиве — при детальном рассмотрении этого критического такта — контуры обращения дополнительного мотива (см. такт 28)?



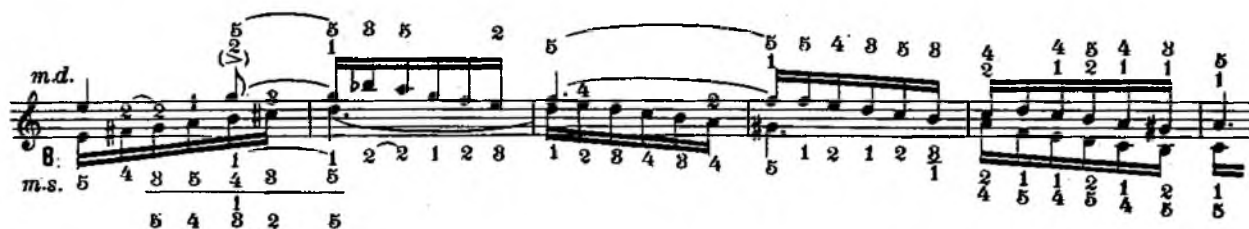
Каким бы приемлемым ни было вышеприведенное толкование, оно все же не дает еще необходимого доказательство того, что 36-й такт является заключительным и безударным. Решающий аргумент дает здесь — так же как и в 18-м и последующих тактах инвенции e-moll — рассмотрение гармонической схемы:



Эта схема уже не оставляет сомнения в том, что проблематичный такт может быть только концом фразы, но никак не началом, даже если в нем впервые появляется «новый» мотивный материал. Совершенно ясно, что здесь этот материал целиком и полностью выполняет роль дополнительного мотива и может рассматриваться в этом такте как его *в а р и а н т*. На основании вышесказанного, вероятно, будет правильным исполнять 36-й такт *poco sostenuto* и *diminuendo*, а следующий такт — «на новом дыхании», *a tempo*.

В тактах 41—44 нижний голос ведет тему в G-dur, здесь же, впервые во всем произведении, идет стретта темы с разницей вступлений в один такт. Затем следует четырехтактовая интерлюдия, которая возвращает через C-dur обратно в a-moll. Здесь начинается III часть, на протяжении которой тема появляется еще трижды — каждый раз в тональности тоники, в последовательности: средний, нижний, верхний голос. В верхнем голосе тактов 52—53 мы слышим начало темы, которую тактом позже точно имитирует бас. Но из продолжения верхнего голоса вскоре выясняется, что это было лишь «мнимое» проведение; настоящее же вступление темы появляется в нижнем голосе 53-го такта, и можно сразу установить, что это единственное неполное, трехтактовое проведение темы во всей инвенции. За ним следует четырехтактовая интерлюдия, образованная из знакомого нам характерного мотива 36-го такта. Но здесь — в отличие от 36-го такта — первый такт (56), в котором появляется этот мотив, действительно является первым, сильным тактом. Последние пять тактов образуют уже упоминавшуюся коду.

Полезно поучить два голоса в тактах 8—13 *о д н о й* рукой:



Что касается секст последнего такта, то следует посмотреть сказанное во Введении по отношению к техническому упражнению № 3. Последнее *a'* третьего такта в предыдущем примере нужно брать вторым пальцем правой руки *г л у б о к о* между черных клавиш. Следует учить верхний голос *mf*, а нижний — *p* и наоборот, затем шестнадцатые верхнего голоса — *legato*, а нижнего — *staccato* и наоборот.

Контуры нижнего голоса в тактах 15—21 могут быть приведены к гамме C-dur в пределах одной октавы:



Предлагаемое исполнение: *Andante tranquillo*,  $\text{♩} = 40$ ; *p cantabile*. Тему и диатонические шестнадцатые следует играть *legato*, а шестнадцатые нового мотива, начиная с 21-го такта, — *non legato* (синкопированные восьмые — *tenuto*) и, наконец, мотив 36-го и последующих тактов — *leggiero*.

## 14

### (B-dur)

Эта пьеса — самая запутанная, а в отношении стретт — самая богатая из всех инвенций. Для характеристики ее сложности показательным является и то, что даже сама тема лишь в редких случаях появляется в своем первоначальном виде, — почти все время она претерпевает какие-то изменения. Будет не лишним рассмотреть всю пьесу, для того чтобы изучить видоизменения темы.

Прежде всего следует выяснить в этом сочинении основную разницу между темой и ответом:

1. Диапазон темы, считая от начального звука вниз, охватывает октаву. Начальный звук в теме (вожде) — тоника, в ответе (спутнике) — доминанта (соответствующей тональности). Но из этого положения в пьесе имеются многочисленные исключения.

2. В теме (вожде) повторяется шестнадцатая, сливанная с первой четвертью, в ответе (спутнике) — она не повторяется. Кроме того, характерные интервальные шаги в теме на 3-й четверти — секунда вверх, затем кварта вниз, в спутнике, в этом же месте, — терция вверх, кварта вниз.

Причина этого различия заключается в том, что в экспозиции спутник к вождю находится в отношении тонального ответа. В учении о фуге это означает, что спутник не является просто точным подобием вождя, транспонированного в тональность доминанты (каковым оказывается так называемый «реальный» ответ); звукам тоники и доминанты, встречающимся в мелодии вождя, в спутнике отвечают в аналогичных случаях звуки доминанты и тоники. Здесь:



Сравнение может стать еще более наглядным, если выписать вождь и спутник один над другим, оба начинающимися от одного и того же звука:



Теперь рассмотрим видоизменения темы:

- |            |                          |   |
|------------|--------------------------|---|
| экспозиция | 1-й такт, средний голос: | в о ж д ь   |
|            | 2-й такт, верхний голос: | с п у т н и к   |
|            | 3-й такт                 | интерлюдия с имитациями противосложения   |
|            | 4-й такт, нижний голос:  | в о ж д ь   |
|            | 5-й такт                 | секвенционное продолжение второй половины темы  |
|            | 6-й такт                 | в общем и целом аналогичен 3-му такту   |
|            | 7-й такт, средний голос: | в о ж д ь ( $f^{is^1}$ вместо $f^1$ ). Однотактовая тема затрагивает не менее трех тональностей! Начало еще в B-dur, 2—3 четверти — в g-moll, конец модулирует в c-moll.  |
|            | 8-й такт, верхний голос: | интересная неправильная форма; в ней повторяется слиговая нота $g^2$ и таким образом начало приближает ее к в о ж д ю. С другой стороны, доминантовый первый звук (в c-moll) и восходящая терция ( $d^2-f^2$ ) указывают на близость к спутнику. Наконец, ход на уменьшенную квинту ( $f^2-h^1$ ) является здесь единичным. |
|            | 9-й такт, средний голос: | отсутствует первая четверть темы! Кроме того, начиная от $c^2$ верхнего голоса, линию среднего голоса здесь можно рассматривать как неполное проведение спутника, в котором (подобно предыдущему такту) также содержится ход на уменьшенную квинту ( $as^1-d^1$ ).  |
|            | 10-й такт, нижний голос: | с п у т н и к в F-dur, только последняя нота — A вместо C.  |
|            | 11-й такт:               | кадансирующий такт, закрепляющий тональность F-dur. Этим заканчивается I часть.   |

На основании вышесказанного, дальнейший анализ вступлений темы уже не представит особых затруднений. Здесь вкратце я должен упомянуть, что среди последующих многочисленных тематических проведений всего лишь два окажутся правильными: в верхнем голосе 20-го такта и в нижнем голосе 21-го (оба соответствуют спутнику во 2-м такте). Среди множества неправильных по форме вступлений темы я хотел бы обратить внимание лишь на два.

Одно из них проходит от середины 16-го такта до середины 17-го такта. Здесь можно наблюдать интересное явление, когда нижний голос проводит тему в несколько модифицированном виде (вождь в Es-dur, в движении шестнадцатыми вместо выдержанной первой слиговой ноты  $es$ ) и одновременно в верхнем голосе можно услышать легко узнаваемый вариант темы:



Тематически его надо понимать следующим образом:

Другое интересное явление: в 18—19-м тактах верхнего голоса восходящий квартовый ход в теме (на первой четверти обоих тактов), который во всей пьесе появляется только в этих двух местах.

Это — об изменениях темы. Что касается ее иных соотношений, то здесь нужно сказать несколько слов о многочисленных стреттах во второй половине пьесы (с 12-го такта до конца). Прежде всего следует обратить внимание на то, как удивительно нарастает интенсивность музыкального развития на протяжении произведения.

Мы уже видели, что экспозиция (которую мы рассматривали с другой точки зрения) распространяется на шесть тактов. В этих шести тактах тема проходит всего т р и р а з а, все остальное образует интерлюдия, построенная на интонациях темы, и расширение. На следующие пять тактов приходится четыре вступления темы, то есть больше, чем в шести тактах экспозиции. II часть начинается сразу же стреттой в доминантовой тональности (12-й такт). Таким образом, если в I части определенное нарастание происходит только благодаря количеству и частоте непрерывно следующих друг за другом вступлений темы, а также модуляциям в тактах 7—11, то здесь Бах сгущает разработку еще при помощи приемов стретты. На протяжении полутора тактов, от 13-го до середины 14-го такта, тема не появляется, но ее отсутствие возмещается богатым мелодическим и гармоническим развитием (каданс в d-moll). В следующих трех тактах (до середины 17-го) происходит модуляция из d-moll через c-moll в Es-dur. Тема, начинающаяся в 14-м такте, имитируется (неполностью) в нижнем голосе; дальнейший подъем происходит — как это уже было проанализировано раньше — благодаря одновременному звучанию темы и ее варианта (каданс в Es-dur). Следующие 2½ такта начинаются проведением темы в верхнем голосе, за которым следует еще одно вступление темы в том же голосе (в обоих случаях с ходом на кварту, вместо обычного секундового или терцового). Второе из этих двух вступлений имитируется в среднем голосе в интервале нижней септимы с опозданием на четверть. Еще один раз тема появляется в верхнем голосе, но здесь доходит лишь до середины (каденция в B-dur  $V_2$  —  $I_a$ ), сразу же после этого мы слышим стретту, еще более сжатую, чем все предыдущие: тема вступает каждые полтакта поочередно во всех трех голосах (в последовательности: средний, верхний, нижний) в сопровождении безудержно стремящихся вверх шестнадцатых баса, которые дважды допускают даже смелые шаги на нону (такты 20—21). Но уже когда исчерпаны все контрапунктические средства для насыщения музыкальной ткани, Бах все еще находит возможность внести в последующую коду нечто новое, что по отношению к предшествующему может обозначать определенное нарастание — хотя совершенное и на иной лад, — для этого он заменяет движение шестнадцатыми в предпоследнем такте сочинения последованием тридцатьвторых!

Еще несколько слов об имитационных местах. Тема верхнего голоса в 12-м такте на первый взгляд имитируется средним голосом в интервале нижней септимы. Но вскоре мы убеждаемся в том, что интервал септимы относится лишь к самым первым звукам этих вступлений голосов. В верхнем голосе, проводящем тему в варианте в о ж д я, повторяется слиговое  $a^2$ , в среднем голосе слиговое  $b^1$  переходит дальше; таким образом здесь, не считая этих двух начальных звуков, мы имеем дело с правильной имитацией в октаву. Подлинную же имитацию в нижнюю септиму мы находим в тактах 18—19 между верхним и средним голосом.

Еще раньше, анализируя тему по тактам, мы упоминали о противосложении. Оно проходит главным образом в экспозиции, в двух видах:



В отношении украшения 2-го такта см. сказанное к тактам 6 и 10 инвенции № 1.

Следует обратить внимание на секундовую последовательность, которая вырисовывается из контуров нижнего голоса тактов 4—5; ее сопровождает верхний голос в интервале децимы:



Трель 7-го такта:



Украшение 11-го такта:



В фортепианно-техническом отношении двухголосие 18—19-го тактов, которое следует исполнять только правой рукой, является одним из самых неприятных мест. Здесь важно соблюдение аппликатуры и хорошо отработанное выровненное движение большого пальца по нескольким соседним клавишам (при помощи «ведения кистью»).

Предлагаемое исполнение: Moderato cantabile,  $\text{♩} = 58$ ; legato. В отношении фразировки см. два предыдущих нотных примера.

## (h-moll)

Из всех трехголосных инвенций данная — наименее взыскательная по своему содержанию, но при этом самая «виртуозная». Первые шесть тактов можно даже принять за начало двухголосной инвенции; интересно, что Бах в этих тактах даже ни разу не выписал пауз для отсутствующего третьего голоса.

Мелодическая схема темы:



принадлежит к тому типу мотивов, которые проходят в музыке через различные эпохи и произведения разных мастеров в течение целых столетий. Достаточно обратиться к следующим примерам: ария альты «Qui sedes...» h-moll, № 9 из Мессы h-moll, хор «Herr, wenn die stolzen Feinde» из VI части Рождественской оперы Баха; далее жиги из клавирных сюит № 9 (g-moll) и № 14 (G-dur) Генделя; выход Ленорелло («Notte e giorno faticar...») в начале «Дон-Жуана», ария Зарастро F-dur («O Isis...») из II акта «Волшебной флейты» и тема фортепианных вариаций F-dur (K. 613) Моцарта; начало Ариетты из ор. III и тема Диабелли-вариаций Бетховена; и, наконец, этюд Шопена ор. 25 № 3.

В 3-м такте фигурация из тридцатьвторых может рассматриваться как дополнительный мотив, который Бах в дальнейшем течении пьесы разрабатывает еще и самостоятельно.

Форма инвенции двухчастна. I часть состоит из 13 тактов, а именно: тема — 3 такта, повторение темы с перестановкой голосов — 3 такта, затем следует разработка — 4 + 3 такта. II часть начинается, как и I, — только в параллельной тональности D-dur («вторая экспозиция»), с той разницей, что здесь в 3-м такте темы тридцатьвторые, волнообразно колеблющиеся вверх и вниз, модулируют: вначале в доминанту — A-dur (16), затем в субдоминанту — e-moll (19). После этого следует построенная на мотивах темы секвенция, которая также напоминает такты 7—10 I части, но распространяется на шесть тактов вместо четырех. Здесь также повторяется имитационная стретта в движении тридцатьвторыми из тактов II и последующих, — на этот раз в восходящем волнообразном движении, а в такте 28 даже одновременно в противоположном (расходящемся) движении. В следующих восьми тактах происходит мотивное развитие, в основе которого лежит потактная смена гармоний (функций). Последние два такта образуют заключительный каданс:

$$V \overset{6}{5} \mid I \mid IV \mid \overset{\circ}{V}_2 \mid I_6 \mid VI \mid \overset{6}{5} \text{ двойной } \mid V_{7(-2)} \mid I_6 \mid \overset{6}{4} V \mid I$$

5 доминанты

Доказательством того, что эта инвенция, очевидно, была задумана Бахом для чембало с двумя клавиатурами, служит, в частности, перекрещивание голосов в 27-м и 28-м тактах. На современном фортепиано этот довольно сложный 28-й такт лучше всего исполнять следующим образом (Бузони):



Трель в предпоследнем такте следует играть так:



Предлагаемое исполнение: Allegretto moderato,  $\text{♩} = 72$ , *mf*. Тридцатьвторые не следует «смазывать» педалью. (Короткую педаль можно брать лишь на басовые звуки.) Иными словами: фигурации тридцатьвторых следует играть не гармоническими тембровыми пятнами, а скорее линейно-мелодически.