

# И. С. БАХ

## ИНВЕНЦИИ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Редакция Ф. БУЗОНИ

Вступительная статья, комментарии, перевод  
немецкого текста и подготовка издания  
Н. КОПЧЕВСКОГО

МОСКВА  
"МУЗЫКА"  
1991

## ИНВЕНЦИИ И. С. БАХА

22 января 1720 года Бах начал записывать в нотную тетрадь пьесы для обучения музыке своего старшего сына Вильгельма Фридемана, которому тогда исполнилось 9½ лет. В этой тетради наряду с «музыкальной азбукой», примерами аппликатуры, таблицей украшений, несложными произведениями различного характера — прелюдиями, хоралами и др. — были помещены 15 двухголосных пьес совершенно нового жанра, каждая из которых носила название «Praeambulum», и 14 трехголосных пьес под названием «Fantasien». Это — первый, во многом еще неразвитый, неразработанный вариант двухголосных и трехголосных инвенций<sup>1</sup>.

Композитор, по-видимому, увлекся этими сочинениями, работал над их усовершенствованием, так как вскоре появляется их новая версия, где многие пьесы уже значительно расширены, более совершенным становится голосоведение, более богата мелизматика. Об этом свидетельствует рукопись, на которой, к сожалению, не имеется даты, но которая, как это было установлено, написана не позже 1723 года. В этой рукописи трехголосных пьес тоже пятнадцать; своеобразен порядок пьес: за каждой двухголосной следует написанная в той же тональности трехголосная, образуя цикл, несколько напоминающий цикл прелюдии и фуги. Долгое время эта рукопись считалась автографом, и лишь в 1933 году немецкий исследователь Людвиг Ландсхоф доказал, что это — копия, написанная, по-видимому, кем-то из близких Баху людей. Эта рукопись послужила причиной целого ряда ошибок (главным образом в отношении орнаментики) во многих изданиях, в том числе таких солидных, как издание Г. Бишофа (а у нас — А. Б. Гольдсвейзера). Со всем не учитывать эту рукопись нельзя, так как она безусловно скопирована с какого-то неизвестного нам автографа и, наряду с отдельными описками и явными ошибками, дает очень интересные варианты в отношении орнаментики (по-видимому, многие мелизмы добавлялись туда позднее в процессе занятий с учениками), а трехголосные инвенции №№ 4, 5, 7, 9, 11, в этой рукописи одетые в богатейший орнаментальный наряд, предстают перед нами в совершенно новом освещении (в дальнейшем при ссылках мы будем называть ее «Мнимый автограф»). И, наконец, самая поздняя рукопись, являющаяся бесспорным автографом, датирована 1723 годом. В ней пьесы расположены в том порядке, в каком они известны по всем изданиям; двухголосные называются инвенциями, трехголосные — синфониями<sup>2</sup>. Эта рукопись несомненно представляет собой

окончательный авторский вариант (в дальнейшем мы будем ссылаться на нее как на основной автограф): об этом свидетельствует и аккуратность, с какой она изготовлена, и то, что она снабжена титульным листом, в заголовке которого подробно излагаются педагогические задачи этого сборника. Вот текст этого заголовка:

«Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться и с тремя облигатными<sup>3</sup> голосами, при ссм же не только знакомиться с хорошими инвенциями, но и прилично их разрабатывать; а главным образом — добиться певучей манеры в игре и вместе с этим получить сильное предрасположение к сочинительству.

Изготовлено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским Ангальт-Кетенским капелмейстером. От рождества Христова год 1723»<sup>4</sup>.

Кроме этих трех рукописей, являющихся основным источником установления подлинного текста инвенций, существует еще несколько копий, выполненных (с теми или иными вариантами) учениками или современниками композитора. Это обилие дошедших до нас рукописей (а ведь во времена Баха их существовало гораздо больше!) свидетельствует о большой педагогической популярности инвенций.

В этих пьесах Бах соединяет обучение на инструменте (выработка певучего звукозвращения, приобретение навыков одновременного исполнения нескольких самостоятельных голосов) с наставлением в композиции (естественное развитие, не связанное рамками общепринятых схем, интересные поиски новых форм). Но инвенции, несмотря на свою утилитарно-педагогическую целенаправленность, отличаются богатым образным содержанием — это подлинные шедевры музыкального искусства. Не только учащийся, но и зрелый музыкант, возвращаясь к этим произведениям, каждый раз будет находить для себя что-то новое (вспомним, как уже на наших глазах по-новому раскрылись, засверкали неожиданными гранями трехголосные инвенции под пальцами Глена Гульда).

Одно из основных требований Баха-педагога — «добиться певучей манеры в игре». Здесь ясно видно, что для Баха основой музыки является мелодия — вокальное начало, и из этого начала (имеет-

аргументов, необходимых для развития мысли. Как мы увидим далее, из авторского заголовка, а также из самого музыкального материала, И. С. Бах в своих пьесах не только выдвигает сами «аргументы», то есть исходный материал, но и показывает его мастерскую, каждый раз неповторимую обработку, наглядно демонстрируя таким образом и следующий пункт риторики, неразрывно связанный с первым, — «элаборацию», развитие материала.

<sup>3</sup> Облигатный (obligato) — обязательный, непременный — ит.) — голос, имеющий ведущее, самостоятельное значение (в отличие от аккомпанирующих голосов).

<sup>4</sup> См. факсимильное изд.: Bach J. S. / Inventionen und Sinfonien / Faksimile nach der im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Urschrift / Edition Peters / Leipzig [1963].

<sup>1</sup> См.: Бах И. С. Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха / Подготовка издания и вступительная статья Н. Колчовского. М., 1975.

<sup>2</sup> Если слово «синфония» (созвучие, совместное звучание — греч.) и в то время уже было широко распространено, обозначая большей частью инструментальное произведение (в то время симфония в нашем, современном понятии еще не сформировалась), то слово «инвенция» (изобретение, выдумка — лат.) по отношению к музыке встречалось редко, а применялось обычно в искусстве риторики, где обозначало нахождение

ся в виду не только мелодия кантиленного типа, но и разнообразные виды выразительной речевой декламации, которыми так богаты сочинения Баха) пронизывает все его творчество.

Создав такой замечательный педагогический сборник, Бах ограничился записью нот и украшений, оставив незафиксированными (подобно тому, как он это делал в других клавирных произведениях) такие важные детали, как указания динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровка украшений. Все эти сведения сообщались ученикам на уроке (известно со слов баховских учеников, какое важное значение придавал Бах живому показу, игре педагога), а для зрелых музыкантов, уже проникших в тайны исполнительства, подразумевались сами собой. Примечательно, что Бах даже не указывает, для какого инструмента предназначены эти произведения, ведь клавир — понятие родовое и во времена Баха включал два совершенно различных струнных клавишных инструмента — клавесин и клавикорд, не говоря уже о духовом клавишном инструменте — органе (вспомним, что почти всю третью часть своего капитального сочинения «Klavierübung» Бах написал для органа).

Баховская устная «исполнительская традиция» давно прекратила существование, поэтому при издании инвенций одной из важнейших задач — наряду с воспроизведением точного авторского текста, очищенного от всех случайных наслоений, — является педагогическая редакция текста, воссоздающая с определенной степенью достоверности намерения автора.

Первой педагогической редакцией инвенций И. С. Баха является редакция К. Черни, увидевшая свет в 1840 году. Ученик Бетховена, блестящий фортепианный педагог, воспитавший бесчисленное множество пианистов (одним из его учеников был Ф. Лист), Карл Черни (1791—1857) создал законченную в своем роде редакцию сочинений Баха. Ее достоинства были: продуманная аппликатура, удобное распределение средних голосов между руками. Но эта редакция обладает и целым рядом недостатков. В основу нотного текста Черни положил публикацию известного исследователя музыки Баха и его страстного почитателя И. Н. Форкеля (1749—1818), автора первой книги о композиторе — «О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха» (1802)<sup>1</sup>. Форкель, лично знавший сыновей И. С. Баха, ошибочно полагал, что версия инвенций (а также прелюдий из «Хорошо темперированного клавира»), содержащаяся в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха», является поздней и окончательной, что якобы сам Бах к концу жизни «исправил» некоторые гармонические «шрочоватости», «смягчил» и некоторые внезапные модуляции, переченья, значительно изменил украшения. Но мы уже видели — и это давно с достоверностью доказано, — что «Нотная тетрадь» дает наиболее старый вариант и, таким образом, становится ясным, что текст Форкеля и Черни страдает целым рядом погрешностей. Кроме того, в редакции Черни отсутствует живая характерная фразировка, господствует непрерывное легато. В указаниях динамики и темпов как в зеркале отразились исполни-

тельские особенности эпохи Черни (особенности уже давно преодоленные и делающие редакцию Черни «старомодной» и неприемлемой в нашей педагогической практике): преобладание частой смены *cresc.* и *dim.* (так называемая «волнообразная динамика»), отсутствие контрастных динамических противопоставлений, преувеличенно быстрые темпы, большое количество замедлений. Бах в этой редакции выглядит приглаженным, сентиментальным, добропорядочным бюргером, а не титаном, о котором еще Бетховен (Черни утверждал, что в своих редакциях баховских сочинений он по памяти воспроизвел особенности исполнения этих сочинений Бетховеном!) сказал: «Nicht Bach! — Meer sollte er heißen!»<sup>2</sup>.

Редакция Черни давала пианистам искаженный, ложный портрет великого композитора, но она надолго укоренилась в педагогическом репертуаре, так как обладала ярко выраженными чисто пианистическими достоинствами<sup>3</sup>. Попытки дать на основании автографов точный, аутентичный текст инвенций делались уже в прошлом веке (издание Баховского общества и, в особенности, издание под редакцией Г. Бишофа), но отсутствие в этих редакциях ярких убедительных исполнительских указаний препятствовало повсеместному их внедрению в педагогическую практику.

В этом отношении публикуемая нами редакция инвенций представляет большой интерес.

Ее автор Ферруччо Бузони (1866—1924) — разносторонне одаренный человек, один из крупнейших пианистов своего времени, композитор, дирижер, фортепианный педагог, музыкальный писатель (автор целого ряда работ, главным образом по вопросам музыкальной эстетики).

Проблема интерпретации баховских произведений занимала одно из центральных мест в творчестве Бузони. Ему принадлежит целый ряд транскрипций баховских сочинений: хоральные прелюдии, органые прелюдии и фуги, токкаты, скрипичная чакона и др.

С наибольшей полнотой взгляды Бузони на исполнение Баха выражены в его редакциях инвенций (два выпуска: «15 двухголосных инвенций» и «15 трехголосных инвенций», 1891, переиздание — 1914), которые он рассматривал в качестве «подготовительной школы», и — следующего этапа полифонической трудности — «Хорошо темперированного клавира» (I часть — 1894—1897<sup>4</sup>, II часть — 1915).

Редакции этих сочинений с прибавлением нескольких транскрипций должны были, по мысли Бузони, образовать «высшую школу фортепианной игры»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> «Не ручей! — Море должно было быть ему имя!» (Бах — ручей — нем.).

<sup>3</sup> Подробнее о принципах редактирования К. Черни см. статью: Ройзман Л. Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И. С. Баха («Советская музыка», 1940, № 10, с. 62—68).

<sup>4</sup> В Советском Союзе была опубликована бузонианская редакция первой части под названием «Клавир хорошего строя» (под редакцией и с дополнениями Г. М. Когана, М.—Л., 1941).

<sup>5</sup> Подробнее творческий облик и взгляды Ф. Бузони освещены в вышеупомянутом издании первой части «Клавир хорошего строя» (М.—Л., 1941), в подборке высказываний Ф. Бу-

В соответствии с такими задачами Бузони снабжает свои редакции (в частности, публикуемую редакцию инвенций) не только исполнительскими указаниями (фразировка, динамика, аппликатура, расшифровка украшений), но и обширными примечаниями. В примечаниях к инвенциям большое место уделено анализу формы. Бузони не только дает определение формы-схемы, но стремится всегда направить сознание учащегося на обнаружение соответствий, пропорций формы, тематических связей. Иногда он советует мысленно отбросить какой-то раздел или, наоборот, продолжить развитие, чтобы ясно представить себе симметрию или нарушение таковой в пьесе. Он сам пишет в предисловии к инвенциям: «Очень важен момент композиции, мимо которого при преподавании обычно проходят; в то же время этот момент — как ни одно другое средство — призван к тому, чтобы развить чисто музыкальную сторону дарования учащегося и повысить его критическое чувство». Напомним, что и сам Бах в преподавании стремился к тому, чтобы все элементы произведения были осознаны учащимися.

Большое внимание, в примечаниях уделяет Бузони раскрытию образно-эмоционального содержания пьесы — здесь часто встречаются аналогии жанрового порядка («двухголосная песня — что-то вроде интермеццо для флейты и виолончели в какой-нибудь пасторальной кантате» — инвенция 6; «песня, выдержанная в строе баллады» — трехголосная инвенция 11).

В примечаниях содержится и множество замечаний, которые в своей совокупности образуют целый свод принципов исполнения полифонии на фортепиано. Часть замечаний носит негативный характер (не следует оставлять во время пауз руку на клавиатуре во избежание «непреднамеренных мешающих органных пунктов», или «не следует пердерживать звуки во избежание иллюзии двухголосия» — там, где одноголосное арпеджио, и т. д.), другие замечания дают конкретные советы: какой голос следует выделить, какой — убрать на второй план, насколько важно выдерживать все тянущиеся звуки, чтобы все время была слышна полифония. В NB к трехголосной инвенции 9 Бузони подробно рассказывает о том, каким образом при исполнении полифонического произведения можно сделать ясно слышными все голоса.

И наконец, целый ряд примечаний посвящен звукоизвлечению на фортепиано (например, примечание 1 к двухголосной инвенции 4, примечание 1 к двухголосной инвенции 5, NB к двухголосной инвенции 6, примечание 1 к двухголосной инвенции 10 и др.).

Но основное, что объединяет все эти замечания — столь разного порядка, — борьба Бузони против сентиментальности, изнеженной элегантности в понимании Баха (примечание 4 к двухголосной инвенции 1, примечание 1 к двухголосной инвенции 6, NB 2 к трехголосной инвенции 11, NB к трехголосной инвенции 15). Бузони стремится, исходя из са-

мой музыки, показать, насколько противоречит распостраненный в его время стиль исполнения подлинному характеру музыки великого мастера — мужественному, чуждому каких бы то ни было вычурностей, не боящемуся смелых звучаний (примечание 3 к двухголосной инвенции 4). Характерным в этом отношении является постоянное подчеркивание Бузони моментов формы (чтобы ученик с самого начала занимался не только деталями, но и осознал общие пропорции всего произведения<sup>1</sup>), а также часто встречающиеся в конце пьес предупреждения «*pop gall.*», «*in tempo*», «*pop rit.*», так как сентиментальные замедления и размягчения в корне противоречат духу баховской музыки (примечание 3 к двухголосной инвенции 1, примечание 5 к трехголосной инвенции 11 и др.).

Аппликатурные указания Бузони возрождают широко распространенный в эпоху Баха прием перекладывания пальцев<sup>2</sup>. Часто применяет Бузони аппликатуру (подчас на первый взгляд неудобную), способствующую при любых обстоятельствах точному соблюдению требуемой фразировки (например, двухголосная инвенция 13, такты 4, 19). Часты случаи применения нескольких вариантов аппликатуры.

Выработке «песучей манеры в игре» способствует указанная Бузони фразировка, обуславливающая выразительное «произнесение» мелодии, подчеркивающая ее яркий образный характер. Фразировка обозначена здесь не только специальными знаками (лиги, точки и др.), но и группировкой длительностей.

В манере записи нотного текста Бузони в многочисленных случаях совпадения голосов исходит не из воображаемого, а из реального звучания, часто выставляя в скобках паузы (трехголосные инвенции: 1, такт 2; инвенция 2, такт 18; инвенция 3, такты 6, 17; примечание 3 к трехголосной инвенции 13 и др.).

В редакции Бузони воспроизводится окончательная версия баховского нотного текста (за исключением немногочисленных отклонений — см. комментарий). Сложнее обстоит дело с мелизмой. Бузони почти всюду (кроме трехголосной инвенции 8) расшифровывает украшения, выписывая их прямо в нотном тексте. Ограничивая произвол учащихся и

<sup>1</sup> Интересен рассказ М. Н. Бариновой о характере занятий Ф. Бузони с учениками: «Прослушавшая исполнение произведений слушателями «Meister-Cursus» (курсы высшего исполнительского мастерства в Базеле), Бузони делал замечания, относящиеся, главным образом, к передаче их формы. Обычно с карандашом в руке он отмечал остои формы, указывал деление на части, отмечал кульминации. Никаких замечаний, относящихся к вопросам фортепианной техники, постановки руки, технических упражнений и т. п., Бузони не делал. Речь шла о трактовке, стиле исполнения, художественной передаче» (Баринова М. Н. Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони. М., 1964, с. 71).

<sup>2</sup> «Каждый исполнитель баховских клавирных произведений, — пишет Альберт Швейцер, — если он не хочет запутаться в сложнейших пальцевых комбинациях, неизбежно вынужден будет пользоваться «перекладыванием», особенно третьего через четвертый и четвертого через пятый; причем пользоваться этим приемом придется не так уж редко. Музыка Баха сама учит нас его аппликатуру и даже в известной степени к ней вынуждает» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 152). См. также: Копчевский Н. Клавирная музыка (Вопросы исполнения). М., 1986, с. 60—93.

зони «О пианистическом мастерстве», помещенной в первом выпуске серии «Исполнительское искусство зарубежных стран» (М., 1962), в «Воспоминаниях о И. Гофмане и Ф. Бузони» М. Н. Бариновой (М., 1964) и в книге Г. Когана «Ферруччо Бузони» (М., 1964, 1971).

малосведущих педагогов, такой метод лишает вместе с тем украшения того оттенка импровизационности и непринужденности, который им обычно присущ. Кроме того, во многих местах украшения воспроизводятся неточно, или из целого ряда украшений берется какая-то часть. Расшифровка украшений подчас страдает излишней свободой — во многих местах трели, там, где правила предписывают исполнение с верхнего звука, начинаются с нижнего и т. д.

В некоторых случаях Бузони свободно относится к авторскому тексту, удваивая или перенося в другую октаву отдельные звуки (такие изменения у него всегда оговариваются, например примечание 3 к трехголосной инвенции 15), а в примечании к трехголосной инвенции 9 дает для придания торжественности более «органный» вариант окончания.

Яркая индивидуальность такого художника, как Бузони, полемическая направленность его мысли неизбежно должны были привести к некоторым преувеличениям и вызвать отдельные спорные места в его редакциях (в издании инвенций — это и слишком быстрые, на наш взгляд, темпы двухголосных инвенций №№ 5, 9, 13 и др., а также целый ряд моментов фразировки и динамики). Здесь важно подчеркнуть, что сам Бузони не считал свою трактовку единственно возможной. В предисловии к второму изданию своей редакции инвенций он писал: «Я бы хотел предостеречь изучающих ее от излишней буквального следования моей «интерпретации». Момент и индивидуум имеют здесь свои собственные права. Мое понимание может служить хорошим путеводителем, в котором не нуждается тот, кто знает кругой правильный путь».

Со времени первого издания инвенций Баха в редакции Бузони прошло свыше семидесяти лет. За это время было выпущено большое количество других редакций (в том числе основополагающее в текстологическом отношении академическое издание под редакцией Л. Ландсхофа, Leipzig: Peters, 1933<sup>1)</sup>), но вряд ли какая-нибудь из них смогла достигнуть по своим инструктивным (в самом высоком значении этого слова) качеств уровня редакции Бузони — ее истинной педагогической направленности, яркого выражения единой идейно-эстетической концепции.

В Советском Союзе инвенции под редакцией Бузони выходили и раньше (перевод Ф. Надененко, Киев, 1930). К сожалению, в этом издании опущены оба предисловия Бузони, неточно переведены многие примечания, часть примечаний свободно пересказана переводчиком. Позднее целый ряд примечаний Ф. Бузони был приведен профессором Г. М. Коганом в его комментариях к изданию первой части «Клавира хорошего строя» в редакции Ф. Бузони, а также в первом выпуске серии «Исполнительское искусство зарубежных стран».

<sup>1</sup> Это издание включает, помимо нотного текста инвенций, два приложения (вариант почти трехголосных инвенций и «Замечания к исполнению инвенций»), а также выпущенный отдельной книжкой «Критический комментарий» («Revisionsbericht»), в котором широко освещены вопросы истории создания инвенций, и дается подробный текстологический анализ. При подготовке настоящего издания материалы Л. Ландсхофа были широко использованы. В Советском Союзе редакция Л. Ландсхофа (без приложений и комментария) издавалась трижды (М., 1959, 1963, 1985).

В настоящем издании обе тетради публикуются вместе. Весь литературный текст Бузони воспроизводится без каких-либо изменений или сокращений. Следует лишь обратить серьезное внимание исполнителей на то, что определения формы, даваемые Бузони в примечаниях, во многом не соответствуют современным понятиям. Мы не оговариваем все различия такого рода, считая, что для исполнителя основным в указаниях Бузони является установление пропорций и симметрии (произведенное здесь с необычайной тонкостью и находчивостью).

Немецкие обозначения в нотах даются с переводом, итальянские переводятся лишь в исключительных случаях. При подготовке нотного текста мы учитывали то обстоятельство, что во времена Бузони не существовало еще научно-текстологической редакции инвенций. Поэтому мы произвели сравнение текста с изданием уртекста инвенций под редакцией Л. Ландсхофа (Leipzig: Peters, 1933). Незначительные ошибки были исправлены безоговорочно. Различия принципиального характера (неправильные ноты, знаки альтерации) отмечены в наших комментариях в конце издания.

Основные различия Бузони идут по линии украшения. Оставляя в неприкосновенности все бузонианские расшифровки украшений, мы вместе с тем указываем в комментариях отклонения от основных рукописей и отмечаем в соответствующих местах неправильную расшифровку украшений, с тем чтобы дать педагогам точное представление об авторской мелизматике. На основании этого педагог в зависимости от подвижности ученика сможет вводить дополнительное количество мелизмов, принадлежащих автору (известно, что многие украшения вносились Бахом в рукопись уже после ее изготовления, — по-видимому, он вписывал их во время уроков с теми или иными учениками; этим подтверждается мысль, что при исполнении количество украшений можно варьировать).

В так называемом «Мнимом автографе» трехголосные инвенции 4, 5, 7, 9 и 11 необычайно богато украшены. В таком виде мы воспроизводим эти инвенции в приложении (на основании приложения к изданию уртекста инвенций под редакцией Л. Ландсхофа). В приложении к двухголосным инвенциям мы приводим в оригинальном изложении (по изданию уртекста под редакцией Л. Ландсхофа) инвенцию 14, которая у Бузони дается в измененном метре.

К сожалению, неудовлетворительные издания (в первую очередь редакция К. Черня), которыми пользуются наши учащиеся, внесли большую путаницу как в отношении исполнительских указаний, так и в отношении нотного текста (и, в частности, орнаментики), создав своего рода «традицию искажений». В настоящей публикации, сохраняя в неприкосновенности всю совокупность исполнительских указаний Бузони, мы в то же время стремимся предостеречь в распоряжение педагогов и учащихся выверенный авторский текст.

Впервые эта работа вышла в 1965 году и многократно переиздавалась. В настоящем издании устранен ряд погрешностей первого издания и внесены уточнения в переводы отдельных формулировок.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Подробное рассмотрение обычной, повсюду практикуемой системы музыкального обучения привело меня к убеждению, что баховские инвенции в большинстве случаев предназначаются лишь для того, чтобы служить в качестве сухого фортепианно-технического материала для начинающих, и что со стороны господ фортепианных педагогов мало и редко что-либо предпринимается для того, чтобы пробудить в учениках понимание глубокого смысла этих баховских творений.

Обычно изучение баховских инвенций ограничивается выбором их без всякой системы; зачастую применение ошибочных и плохо отредактированных изданий с неточными знаками украшений и исполнения приводит только к одному результату — оно затрудняет понимание учащимся баховского духа; наконец, очень важен момент композиции, мимо которого при преподавании обычно проходят; в то же время этот момент — как ни одно другое средство — призван к тому, чтобы развить чисто музыкальную сторону дарования учащегося и повысить его критическое чувство.

Если такой широко и глубоко мыслящий дух, как Бах, здесь высказал намерение попытаться показать «ясный способ [игры]», чтобы ученик «получил вкус к сочинительству», то, нужно признать, что художник в своем творении следовал хорошо продуманному плану и что в каждой отдельной комбинации скрыта своя тайна и свой определенный смысл.

Сделать этот смысл доступным всеобщему пониманию — поставил я своей задачей в этой обработке.

Москва, 1891

ФЕРРУЧЧО БУЗОННИ

Следующие моменты являются основными, принимаемыми во внимание в настоящем издании:

1. *Воспроизведение текста, не допускающее различных толкований.* (Прежде всего это касается точности исполнения украшений и распределения среднего голоса между двумя руками в трехголосных построениях.)

2. *Выбор подходящей аппликации.* (В частности, применение 1-го и 5-го пальцев на черных клавишах, употребление пальцевых последовательностей для диатонических фигур при выдерживаемом 1-м пальце: а) вверх 3 4 3—4 5 4—4 5 3 4—4 5 2 3 и т. д.; б) вниз 5 4 5—4 3 4—4 3 5 4—3 2 5 4 и т. д.)

Применение «параллельных» пальцев: 1 3—2 4—3 5; 3 1—4 2—5 3 в диатонических ходах и трелях. Избегание смены пальцев на выдержанном звуке).

3. *Обозначения темпа.* *Allegro*, *Andante*. Итальянские и немецкие надписи должны не столько переводить друг друга, как являться взаимодополняющими, поскольку итальянский способ обозначений во многих случаях является застывшим и традиционным и, следовательно, не может в достаточной степени выражать тонкие нюансы, с другой стороны, — немецкий способ не всегда располагает твердо установленными понятиями (как, например, *Allegro*, *Andante*).

4. *Обозначения исполнения,* которые должны служить руководством к правильному пониманию баховского стиля. Этот стиль отличается прежде всего мужественностью, энергией, широтой и величием. Мягкие нюансы, применение педалей, *agreggiando*, *tempo rubato*, даже чрезмерно гладкая игра *legato* и слишком частое *piano* в целом должны избегаться — как противоречащие баховскому характеру.

5. *Комментарий* [подстрочные примечания к нотному тексту], — который — наряду с фортепианно-техническими указаниями и замечаниями относительно манеры исполнения — преимущественно должен способствовать изучению формы [см. вступительную статью, с. 4 — примеч. переводчицы].



# 15 ДВУХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

И. С. БАХ

**Allegro**  
*Lebhaft und bestimmt* (Живо и определенно)

The image displays five systems of musical notation for two voices (treble and bass clefs). The first system is marked *mf* and includes a large number '1' on the left. The second system features complex fingerings and slurs. The third system is marked *meno f* and includes a circled number '143'. The fourth system continues with intricate patterns and slurs. The fifth system includes a circled number '137' and a circled '7' at the bottom.

<sup>1)</sup> Ученики почти всегда забывают, что на второй восьмой такта уже был диэз перед с. Необходимость повторения диэза перед вторым с подсказывает редактору опыту.


<sup>2)</sup> Чтобы избежать столкновения двух первых пальцев на одной клавише, можно ноту e в левой руке, взятую в скобки, заменить 1/16 паузой.



<sup>2)</sup> Тот же случай, что и в <sup>1)</sup>.

<sup>3)</sup> Главная тональность настолько определенно устанавливается в третьем такте от конца, что делает излишним замедление темпа в предпоследнем такте (где уже ясно чувствуется заключение).

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

**№.** Что касается формы этой пьесы, то по своим главным членениям она может быть причислена к трехчастной. Полутактная тема:  (восьмая, взятая в скобки, как интервал трак-

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

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

## Moderato

Ausdrucksvoll, nicht schleppend [Выразительно, не затягивать]

2 dolce, sempre

A 3 B 1 3 2

C 2 1

D 5


E 5

A più f

B 1 3 2

C 3 1 2

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

<sup>2)</sup> Собственно, по своему происхождению вторая восьмая здесь должна выглядеть так: 

<sup>3)</sup> Вследствие тесного расположения голосов мордент на *d* опущен.

2 3 3

*cresc.*

(sopra)

*sf*

*più cresc.*

*sf*

*molto*

*poco ritard.*

*più f*

*ff*

FS 4)

FS 4)

\* FS = свободное заключение (freier Schluss).

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

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

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

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


Vivace, quasi Allegro  
Lebhaft und kräftig (Живо и крепко)

3

<sup>1)</sup> Хотя этот такт еще несомненно можно причислить к теме, но фигура:  имеет меньшее

значение, так как она, за исключением аналогичного места в третьей части, появляется на протяжении всей пьесы еще только один раз, а именно — при 1<sup>4</sup>).

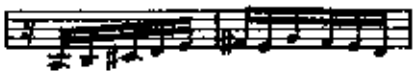
<sup>2)</sup> При более быстром движении (наша трактовка пьесы допускает различные нюансы темпа) редак-

тор рекомендует упростить это место следующим образом: . Ритмические и мелоди-

ческие очертания никогда не должны «смазываться».

<sup>3)</sup> Секундовый ход темы становится при + терцовым скачком.

<sup>4)</sup> Два затактовых шестнадцатых темы в разработке предшествуют еще три; таким образом полу-

чается следующая фигура: . Этот вариант использован также и в коде.

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

№. С такой же строгостью, с какой нужно следить за точным выдерживанием клавиш при длящихся звуках, необходимо также учитывать значение пауз, путем соответствующего поднятия рук. Незанятая рука (левая) имеет тенденцию оставаться на клавиатуре — привычка, вызывающая часто возникновение непреднамеренных мешающих органичных пунктов; эту привычку поэтому необходимо подавлять с самого же начала.

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

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

**Allegro deciso** [Скоро и решительно]  
*Rasch und kräftig* [Быстро и крепко]

4

*f sempre*

*Cresc.*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

2

<sup>1)</sup> Стаккато, о котором здесь идет речь, должно на фортепиано приблизительно соответствовать отрывистым скрипичным штрихам. Следует сокращать длительность нот лишь в той степени, какая требуется для того, чтобы перед ударом следующей клавиши сделать короткое энергичное движение пальцем.

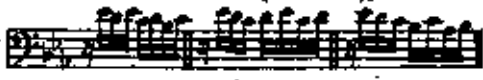
<sup>2)</sup> Для того, чтобы правильно представить себе структуру пьесы, полезно мыслить это место как параллель началу второй части, то есть приблизительно следующим образом:

И. Г. А.



**Allegro risoluto**  
*Schnell, kräftig und feurig* [Скоро, крепко и пылко]

<sup>1)</sup> Основная фигура темы должна исполняться сильнейшим *pp legato*, как бы выстукиваться. Следующее изложение приблизительно дает картину желаемого характера исполнения:

<sup>2)</sup> Шестнадцатые противосложения должны в противоположность теме «течь» в равномернейшем *legato*. Три сменяющих друг друга варианта этого противосложения:  первоначально запутывают своим сходством. Поэтому исполнителю рекомендуется обнаружить определенную закономерность путем сравнения их повторений. Это в значительной степени поможет запоминанию, с другой стороны, техническое разучивание цепочки этих фигур будет способствовать уверенному владению пальцами.

<sup>3)</sup> Сама тема занимает полных четыре такта, затем имитируется в доминантовой тональности и, наконец, проходит фрагментарно в восходящей трехтактовой секвенции. Этой первой части во всем соответствует вторая, с тем единственным различием, что секвенция на этот раз движется в нисходящем направлении.



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

(III, Такт 4)

<sup>5)</sup> Более широкое ritenuto, которое, впрочем, также представляется допустимым, обуславливает обогащение трели:

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



<sup>4)</sup> Предписанная здесь фразировка должна выявить тематические соотношения этого и последующих аналогичных тактов.

**В.** Эта инвенция — единственная из всех, где в оригинале первая часть ограничена двойной тактовой чертой. Мы отказались от мысли отметить здесь подобным же образом границу между второй и третьей частями (отмеченную **ВВ**), это могло бы внушить сомнение относительно значения знака повторения, стоящего в конце (и относящегося к обеим частям).

Двухголосная песня — что-то вроде интермеццо для флейты и виолончели в какой-нибудь пасторальной кантате — пленяет своим нежным мелодическим очарованием и естественностью контрапунктического письма; применение различных видов туше может сделать пьесу полезной в исполнительском отношении. Следует еще заметить, что третья часть является буквальным (за исключением некоторых отличий, вызванных пребыванием в одной тональности) повторением первой в двойном контрапункте октавы.

## Allegro moderato ma deciso

Recht lebhaft und bestimmt [Очень живо и определенно]

7<sup>2</sup>

trillo simile

cresc.

*f*

meno *f*

*f* energico, risoluto

stacc. leggero

*p*

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



## Presto e leggero possibile \*)

So schnell und leicht als möglich \*) [Скоро и легко как только возможно]

8

*quasi f*

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

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

\*) То есть, насколько это согласуется с ясностью.

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

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

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

## Allegro non troppo, ma con spirito

Nicht zu lebhaft, doch schwingvoll (Не слишком оживленно, но с подъемом)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is numbered '9'. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *poco f*, *ten.*), articulation (accents), and fingerings. It also features a 'Cassa' (Cassa) part at the end of the fifth system.

<sup>1)</sup> По поводу противосложения см. № к инвенция 5.

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

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


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



<sup>4</sup> Оригинальный оборот:  видоизменен здесь из соображений гармо-

нии, что в особенности явствует из второго такта.

<sup>5</sup> Однократное проведение темы, расширенное посредством заключительной каденции, не может быть самостоятельной частью. Таким образом, шесть заключительных тактов здесь следует считать или принадлежащими ко второй части, или «добавлением». Осознав явную связь между предыдущим тактом (<sup>4</sup>) и предпоследним тактом пьесы, можно попытаться рассматривать четыре промежуточных такта как «расширение», включенное лишь для удовлетворения потребности в симметрии.

<sup>6</sup> Этот кажущийся новым контрапункт на самом деле является легко узнаваемым вариантом первого противосложения. Фигура  должна исполняться крепким *non legato*.

## Tempo di Gigue. Vivacissimo e leggero

Sehr lebhaft, mit springendem Anschlag (Очень живо, звук извлекается скачущим ударом)

10

<sup>1)</sup> При постоянно спокойном запястье нужно снимать палец с клавиши прежде, чем ударить следующую. В этом следует упражняться вначале медленно и крепко — приблизительно следующим образом:

(Такт 1)

Настоящее предписание, естественно, не распространяется

на исполнение часто встречающихся мордентов, которые следует играть *legato*, причем только последняя из трех нот (если она не слигвана с последующей) должна удариться коротко. Выполнение этого указания принесет значительную техническую пользу (после многократного проигрывания) и в особенности будет способствовать достижению точности и легкости удара.

<sup>2)</sup> Для наглядного уяснения формы следует мысленно добавить вступление третьего голоса, идею которого в «редуцированном виде» здесь можно усмотреть:

(Такт 3)

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

<sup>4)</sup> Верхний голос в данном такте — это только фигурация задержания септима, разрешающегося в следующем такте:

(задуманный как выдержанный) в басу.

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

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

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

11

mf  
len.  
poco marc.  
dim.  
p  
mf  
poco cresc.  
p tranquillo  
legg.  
sostenuto  
poco dim.  
cresc.  
poco riten.  
fcon grand' espress.  
dim.  
a tempo  
ten.

<sup>1)</sup> О роли, которая выпала в этой инвенции на долю противосложения (поднявшегося здесь почти до значения самостоятельной второй темы), уже говорилось в **13** к инвенции **5**.

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

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

<sup>4)</sup> и <sup>5)</sup> следует считать вариантами основной тематической мысли:

<sup>\*)</sup> Трехтактовые параллельные места в конце первой и второй частей в тональном соотношении доминанты и тоникки.

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

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

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

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

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

**Allegro vivace e brioso**  
*Sehr lebhaft und schwungvoll* [Очень живо и с большим подъемом]

12 *f* brillante *Ossia:* *più leggero*

<sup>1)</sup> Первоначально, при медленной игре, трель можно превратить в фигуру из тридцатьвторых:

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

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

<sup>3)</sup> Фигуру: следует понимать как вариант темы: .

<sup>4)</sup> Эти фигуры и трели, построенные на энергичном раскручивании, при исполнении на наших более совершенных роялях могут приобрести современный пианистический блеск (обязательное условие — достижение постоянной наивысшей четкости). Виртуозный характер пьесы может допустить (по достижении технической безупречности) даже умеренное употребление педали.

\*\*) См. № к инвенции 5.

лучше: ( )

non riten. 5)

<sup>4)</sup> Лиги в четырех последующих форшлагах (секундовых шагах) (+) хотя и традиционны, но это не значит, что они являются бесспорными. В равной степени могло бы быть оправдано и непрерывное *staccato*.

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

<sup>6)</sup> Случай, подобный обозначенному в примечании 5 к инвенции 9.

## Allegro giusto

Lebhaft, mit festem Rhythmus [Оживленно, в твердом ритме]

13

mf

f

p

dim.

f

p

f

mf

f

<sup>11</sup> Исходя из предшествующей канонической схемы было бы естественным, чтобы в обоих отмеченных местах вместо последующих нот стояли паузы: четверть и шестнадцатая.

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



*p subito e sempre*

*p*

*poco a poco cresc.*

*sempre cresc.*

*poco accel.*


*a tempo*

*(allarg. a piacere)*

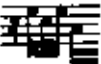
*ff*

<sup>2)</sup> Во многих изданиях ошибочно стоит *as* вместо *a*.

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

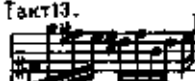
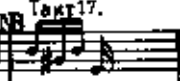
голосно: . Аккордовая фигурация этой «запоздавшей» четверти не является орнаментальным

заключительным росчерком; она ведет свое тематическое происхождение из начала третьего такта:

, и в этом ее подлинный смысл.

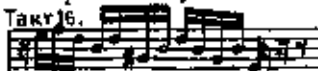

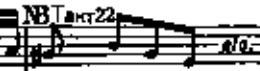
**NB**. Отличительной чертой этой формы, очевидно, является двухчастность, причем каждая из частей, в свою очередь, распадается на два раздела.

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

Такт 13.  **NB** Такт 17.  **NB**

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

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

Такт 16.  Такт 17.  **NB** Такт 22.  **NB**

## Allegretto piacevole

Nicht zu rasch, in anmuthiger und gleichmässiger Bewegung

[Не слишком быстро, в грациозном и равномерном движении]

14

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

близительно следующим образом: . Доказательство правильности такого пони-

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

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

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

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

*cresc.* *poca + deciso*

*cresc.* *più f*

*cresc.* *più f*

nicht eilen! (не спешить!)  
**sempre sostenuto**  
 NB2. 3) *meno legato*  
*energico, sempre f e marcatissimo*

*meno legato*

*ff*

<sup>3)</sup> Оригинал предписывает двойную длительность этого *d.*

NB 1. Оригинальная нотация имеет следующий вид:

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

NB 2. Сказанное в примечании 5 к инвенции 9 имеет отношение к последующему с той небольшой разницей, что вместо шести здесь речь идет о восьми тактах, которые, однако, в формальном отношении абсолютно соответствуют тем шести тактам.




3) *p* *mp* *(sopra)* *(sotto)*

4) *più f* *p* *cresc.*

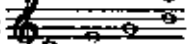
5) *più f*

6)

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

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

<sup>5)</sup> Ответ на тонике наступает здесь на полтакта раньше.

<sup>6)</sup> *d* следует рассматривать как септиму лобочного септаккорда на четвертой ступени: 

## Приложение

## ВАРИАНТ ИНВЕНЦИИ № 1



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The treble staff continues the melodic line with a slur. The bass staff continues the rhythmic accompaniment, featuring a prominent eighth-note pattern.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Приложение к советскому изданию  
 ИНВЕНЦИЯ № 14 В ОРИГИНАЛЬНОМ ИЗЛОЖЕНИИ  
 (Редакция Л. Ландсхофа)

Measures 1-6 of the first system. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 7-12 of the second system. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, and the left hand has a more active role with eighth-note patterns. A box labeled '3' is placed above the first measure.

Measures 13-18 of the third system. The right hand has a more melodic line with some rests, while the left hand plays a dense texture of sixteenth notes. A box labeled '5' is placed above the first measure.

Measures 19-24 of the fourth system. The right hand has a simpler, more melodic line, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. A box labeled '7' is placed above the first measure.

Measures 25-30 of the fifth system. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand has a complex rhythmic pattern. A box labeled '9' is placed above the first measure.



**11**

**13**

**15**

**17**

**19**

## 15 ТРЕХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

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

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

<sup>2)</sup> Обращение темы (тема в противодвижении).

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

исполнять данный такт следующим образом: , благодаря чему могла бы возникнуть иллюзия одноголосия. Необходимое для «исполнителя Баха» упражнение заключается в том, чтобы учиться играть одной рукой два голоса с различной степенью силы.

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

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

6) Стретта в противодвижении в альте и в басу.

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

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

, каждая из которых в дальнейшем иногда развивается отдельно.

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

\*) См. примечание 3 к первой двухголосной инвенции.

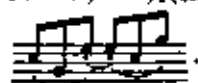
## Moderato con moto \*)

Nicht allzumässig bewegt \*) [Не слишком сдерживая движение]

*semplice*

(Переход)

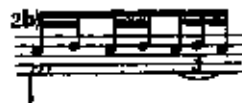
\*) В этом месте — так же как и в других аналогичных местах — не следует слишком резко отделять одну от другой две группы нот, объединенные одной лигой (соблазном к такому расчленению могло бы явиться повторение одного и того же звука на третьей и четвертой восьмых). Желательно, чтобы манера исполнения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



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



Это упрощение может соответственно подойти и к двум последующим трелям:



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

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *mf* and *p*. A circled '8)' is present in the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *poco cresc.* and *+*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *ten.* and *p*. Fingerings and articulation marks are visible.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *cresc.*

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *ten.* and *f risoluto*. Fingerings and articulation marks are visible.

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

IIA<sup>1</sup> *meno f* *len.* *f* *len.*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Dynamic markings include *meno f* at the beginning, *f* in the middle, and *len.* (ritardando) at the end of the system.

*p*

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start of the system.

*f* *f*

The third system shows a continuation of the melodic and bass lines. Both staves feature slurs and fingerings. Dynamic markings of *f* (forte) are placed in both the upper and lower staves.

*f* *sempre f* *f*

The fourth system continues with the melodic and bass lines. The upper staff has slurs and fingerings. The lower staff has slurs and fingerings (1 2 2 1). Dynamic markings include *f* at the beginning, *sempre f* (sempre forte) in the middle, and *f* at the end.

*meno f* *dim.*

The fifth system concludes the piece. The upper staff has slurs and fingerings (1 2 2 1). The lower staff has slurs and fingerings (1 2 4 1). Dynamic markings include *meno f* (diminuendo) and *dim.* (diminuendo).

IIA<sup>2</sup>

*p cresc.*

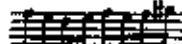
*p subito*

2b)

NB. Если бы второй из двух разделов (IA<sup>1</sup> и IA<sup>2</sup>), из которых состоит первая часть, не являлся бы верной копией первого и из обоих разделов — единственным, имеющим определенно кадансирующее заключение, то всю первую часть, по всей вероятности, можно было бы рассматривать как две самостоятельные, отделенные одна от другой части. Надежным признаком начала собственно второй части является наличие разработочных приемов (которые появляются впервые только при IIA<sup>1</sup>), перенос которых в последнюю часть являлся бы нарушением всякой формально-эстетической логики. Наконец, следующий раздел IIA<sup>2</sup> мы не можем рассматривать как независимую третью часть (вследствие его краткости, а также в связи с тем, что он лишь повторяет кадансирующий раздел IA<sup>1</sup>). Основной формой этой инвенции мы должны скорее всего считать двухчастность (правда, очень развитую и пространную).

## Allegretto

Frisch bewegt [В бодром движении]

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

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

2) даже претерпевает краткую разработку.

3) В этом переплетении двух голосов ясно слышится тема:



В соответствии с таким восприятием можно видоизменить и исполнение.



The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (numbers 1-5), slurs, and dynamic markings. Key markings include *dolce*, *f*, *p<sub>s</sub>*, *cresc.*, *ten.*, and *ten. più f*. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex phrasing. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

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

## Andante con moto

Ziemlich langsam und getragen [Довольно медленно и сдержанно]

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system is marked with a large '4' on the left. The first system includes dynamics *mf* and *p*. The second system includes *mf* and *p*. The third system includes *cresc.*, *dim.*, and *p*. The fourth system includes *cresc.* and *f energico*. The score features complex rhythmic patterns with many slurs and fingerings.

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

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

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. It features complex rhythmic patterns and chromatic lines. Fingerings are meticulously marked throughout. Dynamic markings range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) and fortissimo (*f*). Performance directions include *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), *poco marc.* (poco marcato), *legato e tenuto possibile*, and *poco rall.* (poco rallentando). The piece ends with a fermata over the final notes.

<sup>21</sup> При строгой связности и заметном выделении этого хроматического контрапункта должна быть сохранена и ясно показана своеобразная фразировка тематической фигуры в верхнем голосе. То же самое — *mutatis mutandis* [лат.: изменив, что надо изменить] — относится к симметричному повторению этой комбинации в конце пьесы. Точное выполнение этого предписания, однако, требует порядочной тренировки.

<sup>22</sup> А, сливанное в нижнем голосе, должно быть снова ударено потому, что оно принадлежит еще и к среднему голосу, ведущему тему, которая в противном случае была бы прервана.

<sup>23</sup> Сказанное при 2) находит — в относительной степени — применение и здесь.

<sup>24</sup> Секундовое задержание на *e* следует строго выдерживать.

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

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

5

musical score with dynamics: *p*, *mf*, *f*, *dim.*, *poco rinf.*, *più deciso*, *più f*, *dim.*, *dolce len.*, *poco marc.*, *p*, *mf*, *simile*

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

c-moll.

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

*ten.* *dolce ten.*  
*poco agitato ten.*  
*mf cresc.*  
*a tempo*  
*f*  
*f deciso* *energico* *raddolcendo (смягчаюсь)*  
*più dolce* *p* *pp ten.*

<sup>20</sup> В оригинале здесь стоит только:  Редактор добавляет украшения на основании предшествующего аналогичного места в с-молл.

*rit. poco a poco ed animando*

*riten.*

*non legato*

*poco slentando*  
(постепенно замедляя)

*più lento*

*p subito*

<sup>21</sup> Единственный раз здесь появляется восходящий пральтвиллер; это придает нисходящему заключению новое мелодическое очарование.

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

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

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

Allegro „alla Gigue“ [Скоро, в характере жиги]  
 Leicht fließend und gebunden [Легко текуще и связно]

6

*p* *sempre legato*

*mf*

*mf*

*p subito meno legato*

*legato*

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

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

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

NB  
*p cresc.*  
*più cresc.*  
*f*  
*marc.*  
*(non legato)*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*

<sup>4)</sup> Начало короткой разработки в «противодвижении».

<sup>\*</sup>) Только для рук с большим растяжением.




<sup>5)</sup> Исполнение фермат:


«Задержка» на секундаккорде доминанты незадолго до

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

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

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

Ее превращение в:  возникло, с одной стороны, из потребности придать восходящим терциям баса характер секстаккордов (беглое задевание сексты + вполне создает такое акустическое впечатление), с другой же стороны — для того, чтобы оживить и усилить этот подъем, избавиться от его ритмического однообразия. При исполнении следует избегать как замедления темпа, так и поспешного сокращения заливованных восьмых.

<sup>8)</sup> Если представить себе этот ход возникшим из аккордовой фигурации, упомянутой при <sup>3)</sup>, то уже больше не будешь поражаться кажущейся неоправданностью его появления: 

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

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

## Andante con moto

\*) *Ausdrucksvoll, ruhig bewegt* [Выразительно, спокойно-подвижно]

7

*p dolce* *mf*

*poco marc.*

*P dolce*  
*egualmente (спокойно)*

*egualmente* *P*

*f* *cresc.* *f* *non legato*

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

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

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

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

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

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

<sup>5)</sup> Тематическая связь с:  легко узнаваема.

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

**Allegretto vivace**  
*Leicht und anmülig* [Легко и грациозно]

8 *mf non troppo legato*

*mf ten.*

*ten. marc. marc.*

*p p*

*cresc. piu cresc. marc.*

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

\*\*)) Вторая часть здесь отбивается последовательной цепочкой стретт, длившейся целых три такта.

312

*poco allargando* *(a tempo)*

*ten. cresc.* *ff*

*più cresc.*

*ff* *ten.* *(Coda) non rall.*

354 366

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

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



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The tempo marking *poco agitato* is positioned below the first measure.

*poco agitato*

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings *cresc.* and *più rinf.* (ritardando).

*cresc.**più rinf.*

Third system of musical notation, marked *a tempo*. It features various slurs and fingerings.

*a tempo*

Fourth system of musical notation, marked *meno f* (meno forte) and *espress.* (espressivo). It includes dynamic markings *rinf.* and *dim.* (diminuendo).

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

Fifth system of musical notation, marked *rinf.* and *dim.*.

*rinf.**dim.*

1  
*tranquillo*

*animato*  
*rinj.*  
*più rinj.*

*a tempo*

(Coda)  
 \*)<sub>2</sub> *largamente*  
*cresc.*  
*dim.*  
*rall.*



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

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

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

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

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

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

**Allegro deciso**  
*Schnell und bestimmt* [Скоро и определенно]

10

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 10-11) shows the piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The second system (measures 12-13) includes a vocal line in the treble clef with a 'sopra' marking and a 'meno f' dynamic marking. The third system (measures 14-15) features the piano accompaniment with a 'non legato' marking. The fourth system (measures 16-17) includes the piano accompaniment with 'ten.' markings and a 'cresc.' marking. The fifth system (measures 18-19) shows the piano accompaniment with various articulations and fingerings.

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

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a tempo marking 'len.' and a dynamic marking 'p'. The second system is marked 'tranquillo' and 'p'. The third system is marked 'molto cresc.' and 'f'. The fourth system is marked 'non rall.' and 'sf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, along with fingerings and articulation marks.

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

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

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

## Andantino con moto

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

II = VS<sup>\*)</sup>

*f* ma non troppo

= NS. 1 2 3 4 5

II = VS.

*dolce*

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

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

con molta espressione 1)

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

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

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system includes markings "ten.", "non legato", and "(2 5)". The second system includes "-NS.", "meno f", and "(b)". The third system includes "dim.", "p cresc.", and "ten. (molto)". The fourth system includes "cresc." and "con grand' espress.". The fifth system includes "(Coda)".

<sup>3)</sup> Расширение, отмеченное в VS второй части, появляется здесь снова аналогичным образом, но в еще более развитом виде. Если его мысленно отбросить, то обнаруживается ясная связь между 9-м тактом этой части и 1-м тактом коды:

Musical notation showing the connection between the 9th measure of the main piece and the first measure of the Coda. The notation is labeled "(Coda)".

(Coda)  
a tempo

riten.

*f non troppo*

in tempo

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

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

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

**№ 1.** Эта пьеса удаляется от обычного прообраза предыдущих и последующих инвенций — от фуги; в значительно большей степени ее форма и содержание напоминают нам о песне, выдержанной в строе баллады.

Так, например, тематическая фигура:

едва ли может претендовать на значение самостоятельной темы; скорее понятие темы составляется из общего мелодического, контрапунктического и ритмического переплетения в первом восьмитактном периоде.

В формальном отношении пьеса представляет собственно развернутую последовательность предложений. Задача наглядно представить соотношение отдельных звеньев этой цепи не является легкой.

После долгих размышлений редактор решил дать следующее членение, по всей вероятности, наилучшим образом отвечающее требованиям ясности, логики и пропорций:

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

**№ 2.** Требуемая острым ритмом строгая манера исполнения этой рыцарски-благородной пьесы не должна — в противоположность всеобщим традиционным воззрениям — быть фальшиво (изнеженно) смягчена, например, путем излюбленного короткого нарастания и ослабления звучности (— —). Лишь оба лирических момента, уже упомянутых при 1) и 3), как «внутреннее расширение», допускают и даже требуют (главным образом в изложении среднего голоса) предельной выразительности, которая, однако, должна постоянно сохранять мужественный характер.

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

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

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

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

<sup>4a)</sup> и <sup>4b)</sup> Параллельные места в конце первой и второй частей.

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

образом пояснит эту теорию:



II *p* *cresc.* *ten.* *ten.* *ten.* *ff* *mp* *poco a poco cresc.*

2) *cresc.* *ff*

*ten.* *ten.* *ten.* *mp* *poco a poco cresc.*

III *p subito* *cresc.* *largamente*

*più cresc.*

IV. Относительно основной формы этой пьесы здесь, так же как и в следующих номерах, следует со-  
 гласиться на сказанное в IV к инвенции 4.

## Andante

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

13

*p sempre sostenuto**ten. il tema*

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

<sup>2)</sup> Согласно двум существующим автографам имеются две версии этого места:

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


<sup>3)</sup> В оригинале этот такт изложен следующим образом:

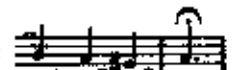
Приведенная в тексте нотация должна дать наглядное представление о технически правильном исполнении.

<sup>4)</sup> Четырехкратное появление темы в контрапункте децимы и в его обращении.

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes markings for *cresc.* and *quasif*. The second system features *non legato*, *ten.*, and *legg.* markings. The third system has *p espress.* and *ten. il tema* markings. The fourth system includes *energico* and *non legato sempre f* markings. The fifth system is marked *risoluto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 throughout the score.

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

6) Тема ясно просвечивает в этих контрапунктических арабесках: 

7) Проведение обоих верхних голосов указывает на транспонирование вверх окончания, первоначально задуманного, по всей вероятности, на октаву ниже: . Благодаря внезапному переносу в более высокий регистр каденция выигрывает в отношении блеска и определенности.

## Moderato

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

14

*p*

*mf*

*poco cresc.*

*poco f*

*ten.*

*f*

*più deciso*

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

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

нении.



## Moderato, non troppo\*)

Nicht zu mässig bewegt\*\*) (Не слишком сдерживая движение)

non legato

15

\*\*)

f

1)

ten.

non troppo legato

f

non troppo legato

ten.

fp subito

espress.

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

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

\*\*\*)  $\frac{3}{8}$ , то есть трехдольный такт с движением триолями.

79

*sf cresc.*

*ff brillante*

*poco rit.*

*sf*

*sempref*

*ten.*

(sopra)

*a tempo risvegliato*  
[возвращаясь к прежнему темпу]

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

дать в третьем такте:

но при этом пропало бы ощущение противоположного движения голосов.

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

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

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

Приложение к советскому изданию  
ОРНАМЕНТИРОВАННЫЙ ВАРИАНТ ИНВЕНЦИИ № 4, 5, 7, 9, 11  
(Редакция Л. Ландскофа)

4

Measure 4 of the ornamented variant. The treble clef part features a series of eighth-note ornaments, each marked with a double wavy line (trill) and a slur. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

3

Measure 3 of the ornamented variant. The treble clef part features a series of eighth-note ornaments, each marked with a double wavy line (trill) and a slur. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

5

Measure 5 of the ornamented variant. The treble clef part features a series of eighth-note ornaments, each marked with a double wavy line (trill) and a slur. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

8

Measure 8 of the ornamented variant. The treble clef part features a series of eighth-note ornaments, each marked with a double wavy line (trill) and a slur. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

11

Measure 11 of the ornamented variant. The treble clef part features a series of eighth-note ornaments, each marked with a double wavy line (trill) and a slur. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.



13

Musical score for measures 13-14. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 13 shows a complex melodic line in the treble with many beamed notes and a bass line with chords and moving lines. Measure 14 continues the melodic development with a large slur over the treble staff.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 15 features a melodic line in the treble with a slur and a bass line with a note labeled '(b)'. Measure 16 continues with similar melodic and harmonic patterns.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 17 shows a melodic line in the treble with a slur and a bass line with chords. Measure 18 continues the melodic and harmonic development.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 19 features a melodic line in the treble with a slur and a bass line with chords. Measure 20 continues the melodic and harmonic development.

21

Musical score for measures 21-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 21 shows a melodic line in the treble with a slur and a bass line with chords. Measure 22 concludes the system with a final chord in the bass staff.

5

9

13

17

21

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 20 features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Measure 21 has a long note in the treble and eighth notes in the bass. Measure 22 continues the melodic and bass lines.

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of two staves. Measure 23 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 24 continues the melody. Measure 25 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 26 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. There are some markings above the treble staff in measures 23 and 24, possibly indicating fingerings or articulation.

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of two staves. Measure 27 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 28 continues the melody. Measure 29 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 30 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. There are some markings above the treble staff in measures 27 and 28, possibly indicating fingerings or articulation.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of two staves. Measure 31 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 32 continues the melody. Measure 33 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 34 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes.

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of two staves. Measure 35 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 36 continues the melody. Measure 37 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes. Measure 38 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth notes.

7

Musical notation for measures 7-9. The system consists of two staves. Measure 7 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, G2. Measure 8 continues the melody with notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 9 concludes with a final chord of G4, B4, D5.

5

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 continues the melody with notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 11 features a more complex melodic line with sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 12 ends with a chord of G4, B4, D5.

10

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 continues the melody with notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 14 features a melodic line with sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 15 ends with a chord of G4, B4, D5.

15

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 continues the melody with notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 17 features a melodic line with sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 18 ends with a chord of G4, B4, D5.

19

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, G2. Measure 20 continues the melody with notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 21 concludes with a final chord of G4, B4, D5.

22

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 continues the melody with notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 23 features a melodic line with sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 24 ends with a chord of G4, B4, D5.

25

Musical score for measures 25-27. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 25 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, followed by a half note C3. Measure 26 continues with a treble clef melody of quarter notes D5, E5, F5, G5, and a half note A5. The bass clef has a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3, followed by a half note G3. Measure 27 has a treble clef melody of quarter notes G5, F5, E5, D5, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note D3.

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28 has a treble clef melody of quarter notes D5, E5, F5, G5, and a half note A5. The bass clef has a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3, followed by a half note G3. Measure 29 has a treble clef melody of quarter notes G5, F5, E5, D5, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note D3. Measure 30 has a treble clef melody of quarter notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The bass clef has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2, followed by a half note F2.

31

Musical score for measures 31-33. Measure 31 has a treble clef melody of quarter notes D5, E5, F5, G5, and a half note A5. The bass clef has a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3, followed by a half note G3. Measure 32 has a treble clef melody of quarter notes G5, F5, E5, D5, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note D3. Measure 33 has a treble clef melody of quarter notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The bass clef has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2, followed by a half note F2.

34

Musical score for measures 34-36. Measure 34 has a treble clef melody of quarter notes D5, E5, F5, G5, and a half note A5. The bass clef has a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3, followed by a half note G3. Measure 35 has a treble clef melody of quarter notes G5, F5, E5, D5, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note D3. Measure 36 has a treble clef melody of quarter notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The bass clef has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2, followed by a half note F2.

37

Musical score for measures 37-40. Measure 37 has a treble clef melody of quarter notes D5, E5, F5, G5, and a half note A5. The bass clef has a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3, followed by a half note G3. Measure 38 has a treble clef melody of quarter notes G5, F5, E5, D5, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note D3. Measure 39 has a treble clef melody of quarter notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The bass clef has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2, followed by a half note F2. Measure 40 has a treble clef melody of quarter notes D5, E5, F5, G5, and a half note A5. The bass clef has a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3, followed by a half note G3.

41

Musical score for measures 41-43. Measure 41 has a treble clef melody of quarter notes D5, E5, F5, G5, and a half note A5. The bass clef has a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3, followed by a half note G3. Measure 42 has a treble clef melody of quarter notes G5, F5, E5, D5, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note D3. Measure 43 has a treble clef melody of quarter notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The bass clef has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2, followed by a half note F2.

9

4

7

10

13

15

18

Musical score for measures 18-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Measure 18 includes a fermata over the final note. Measure 20 ends with a double bar line.

21

Musical score for measures 21-23. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The left hand maintains a steady accompaniment. Measure 23 concludes with a double bar line.

24

Musical score for measures 24-26. The right hand features a series of eighth-note chords and moving lines. The left hand has a more active bass line with eighth-note patterns. Measure 26 ends with a double bar line.

27

Musical score for measures 27-29. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a bass line with a prominent eighth-note accompaniment. Measure 29 ends with a double bar line.

30

Musical score for measures 30-32. The right hand continues with a melodic line, including a fermata in measure 32. The left hand has a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 32 ends with a double bar line.

33

Musical score for measures 33-35. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 35 ends with a double bar line.

11

Musical notation for measures 11-15. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 11 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter notes and eighth notes. Measure 15 ends with a double bar line and repeat signs.

6

Musical notation for measures 16-20. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bass clef accompaniment remains consistent. Measure 20 ends with a double bar line and repeat signs.

12

Musical notation for measures 21-25. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef accompaniment continues. Measure 25 ends with a double bar line and repeat signs.

18

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef accompaniment continues. Measure 30 ends with a double bar line and repeat signs.

24

Musical notation for measures 31-35. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef accompaniment continues. Measure 35 ends with a double bar line and repeat signs.

30

Musical notation for measures 36-40. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 36 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef accompaniment continues. Measure 40 ends with a double bar line and repeat signs.



36

Musical score for measures 36-41. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

42

Musical score for measures 42-47. The right hand continues the melodic development with slurs and ties, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

48

Musical score for measures 48-53. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties, and the left hand continues with eighth notes.

54

Musical score for measures 54-59. The right hand features a complex melodic line with slurs and ties, and the left hand continues with eighth notes. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 59.

60

Musical score for measures 60-65. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues with eighth notes.

66

Musical score for measures 66-71. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues with eighth notes.

КОММЕНТАРИИ<sup>1</sup>

## ДВУХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ

## Инвенция 1

Такт 1. Над *h* верхнего голоса в оригинале — неперечеркнутый мордент. То же в аналогичном месте в следующем такте.

Такт 8. Над *hs* в верхнем голосе в оригинале — неперечеркнутый мордент.

Такт 20. Мордент над *e* в верхнем голосе отсутствует в основном автографе. Он имеется только в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» и в так называемом «Мнимом автографе».

В Приложении (стр. 38) помещен вариант инвенции, в котором шестнадцатые второй и четвертой четвертей заменены триолями. Этот вариант был вписан в основной автограф путем добавления к первоначальной версии мелких нот — вероятно, Бах на уроке продемонстрировал одному из учеников, каким образом можно варьировать исполнение.

## Инвенция 2

Такт 4. Над *d* в нижнем голосе (в отличие от аналогичного места в такте 2) в оригинале стоит неперечеркнутый мордент. Этот значок мог служить и для обозначения трели. Он встречается и во всех аналогичных местах на протяжении инвенции.

Такт 13. В основном автографе этот мордент над *d* в нижнем голосе имеется (по всей вероятности, эта инвенция предназначалась для исполнения на двухмануальном клавесине, так как только на нем мордент в этом месте был исполнимым).

Такт 26. Над *d* в верхнем голосе стоит неперечеркнутый мордент.

## Инвенция 3

Такт 11. Группетто над *a* добавлено в автографе, по-видимому, чужой рукой. В некоторых копиях над *h* имеется неперечеркнутый мордент (аналогичное место в такте 53).

Такт 22. Над *a* верхнего голоса в основном автографе — неперечеркнутый мордент.

Такт 23. Неперечеркнутый мордент на второй восьмой должен, в соответствии с правилами, начинаться с верхнего звука (то есть *d*).

Такты 37 и 58. В некоторых копиях над *h* (и соответственно — *e*) стоит знак трели.

Такты 39 и 40. Группетто добавлено в автографе, по-видимому, чужой рукой.

## Инвенция 4

Такт 15. Над *a* верхнего голоса в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» стоит неперечеркнутый мордент.

Такты 17 и 48. Над второй восьмой верхнего го-

лоса в одних копиях стоит значок трели, в других — неперечеркнутый мордент.

Такт 37. Неперечеркнутый мордент на второй восьмой (отсутствующий в основном автографе) должен, в соответствии с правилами, начинаться с верхнего звука, то есть с *a*.

Примечание 4. На самом деле последние четыре такта являются не копией, а расширением.

## Инвенция 5

В свое издание Бузони включил только часть многочисленных украшений, имеющихся в автографе (они были туда внесены уже после его изготовления). Так, например, на третьей восьмой тактов 1 и 2 (а также почти во всех аналогичных местах) в верхнем голосе стоит перечеркнутый мордент; на третьей шестнадцатой тактов 5, 12, 20 стоит неперечеркнутый мордент.

В заключительном такте трель с нахлагом на второй четверти должна начинаться сверху, то есть с *g* (начальные звуки: *g. f. es. f*).

## Инвенция 7

Кроме украшений, использованных Бузони, имеется еще целый ряд орнаментов в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха», а также в так называемом «Мнимом автографе» (некоторые только в одной из этих рукописей).

Такт 3. Над третьей четвертью (*c*) верхнего голоса — перечеркнутый мордент.

Такты 4 и 5. На первой восьмой в обоих голосах стоят перечеркнутые морденты. В такте 5 перечеркнутый мордент еще имеется над третьей четвертью, а в 6-м — над седьмой восьмой нижнего голоса.

Такт 11. Перечеркнутый мордент на пятой восьмой (*dis*) верхнего голоса.

Такт 21, вторая четверть; такт 22, четвертая четверть — перечеркнутые морденты в верхнем голосе.

Целый ряд мордентов, выписанных нотами, по правилам должен расшифровываться с верхнего звука (такт 2, первая восьмая; такт 6, седьмая восьмая; такт 9, третья восьмая и т. д.).

## Инвенция 9

Такт 15. Над *h* верхнего голоса в основном автографе впоследствии была добавлена трель с предварительной опорой на верхнем звуке (*Tremblement arpué*).

Такт 33. Над *c* верхнего голоса в основном автографе впоследствии был добавлен перечеркнутый мордент и после него — группетто. Над второй четвертью стоит значок трели, начинающейся с верхнего звука (*as*).

В автографе настоящей инвенции имеются авторские фразировочные лиги (одна из редких примеров в клавирном творчестве Баха). Бузони их не принимает во внимание. С оригинальной фразировкой можно ознакомиться по изд.: Бах И. С. Инвенция и симфония (уртекст). М., 1959, 1963, 1985.

<sup>1</sup> В настоящих комментариях указываются отклонения нотного текста редакции Бузони от основных источников (см. вступительную статью), а также даются уточнения и разъяснения к отдельным примечаниям Бузони.

## Инвенция 10

В основном автографе первоначально находились только следующие украшения: верхний голос — такты 2, 16, 20, 22; нижний голос — такты 3, 15, 17, 24. Впоследствии туда был добавлен еще целый ряд мелизмов (вошедших в издание Бузони лишь частично):

Такты 7, 11, 12. На первой восьмой в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 15. Над *a* в басу — перечеркнутый мордент.

Такт 26. На четвертой и седьмой восьмой верхнего голоса, в отличие от текста Бузони, стоят перечеркнутые морденты.

## Инвенция 11

Такт 5. В тексте Бузони фраза в верхнем голосе начинается на второй восьмой нотой *b*. Такое начало соответствует рукописным источникам, но в основном автографе Бах впоследствии переправил это *b* на *d* (в нашем издании исправлено).

Украшения, помещенные здесь Бузони, воспроизводят (но не очень точно) украшения, внесенные в основной автограф уже после его изготовления.

Такт 2. На пятой восьмой в басу должен стоять перечеркнутый мордент (вместо неперечеркнутого).

Такт 8. В верхнем голосе над шестой восьмой — перечеркнутый мордент, над последней восьмой — неперечеркнутый. То же на второй и четвертой восьмых следующего такта.

Такт 9. На шестой восьмой мордент отсутствует.

Такт 10. На второй восьмой — неперечеркнутый мордент, на пятой восьмой — перечеркнутый мордент, предшествующий группетто.

Такт 20, вторая и шестая восьмые; такт 21, вторая восьмая; такт 22, шестая восьмая — в оригинале, в отличие от нашего текста, в нижнем голосе стоят перечеркнутые морденты.

Такт 23, верхний голос — над седьмой шестнадцатой —

неперечеркнутый мордент, над половинной нотой — перечеркнутый.

## Инвенция 12

Лиги, о которых говорит Бузони в примечании 4, имеются в рукописях. В соответствии с оригиналом трели на половинных нотах с точкой в тактах 1, 3, 9, 11, 18 и 20 должны начинаться с нижнего вспомогательного звука и кончаться нахшлагом, например в такте 1 начало трели на *a*, перед концом снова берется *a*.

В некоторых источниках в такте 21 в верхнем голосе над *fis* стоит группетто, а над *h* (девятая восьмая) — неперечеркнутый мордент.

## Инвенция 14

Нельзя согласиться с изменением размера, которое делает здесь Бузони, — становясь более доступной для чтения с листа (меньше коротких длительностей), инвенция в таком виде теряет ясность и обзорность своих контуров. Поэтому, помещая эту инвенцию в искаженном Бузони виде, мы считаем необходимым воспроизвести в Приложении (стр. 40) ее оригинальный вариант (по изданию уртекста, под редакцией Л. Ландскофа, аппликатура — Э. Бодки).

## Инвенция 15

В некоторых рукописях («Минимом автограф», а также более поздние приписки в основной автограф) имеются лиги. Бузони в своей редакции не принимает их во внимание. Они воспроизводятся в упоминавшемся издании уртекста инвенций.

Такт 3. В так называемом «Минимом автографе» перед первым *fis* верхнего голоса имеется восходящая дужка, обозначающая форшлаг снизу.

Примечание 6. Нельзя согласиться с Бузони — нота *re* здесь имеет чисто мелодическое значение.

## ТРЕХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ (СИМФОНИИ)

## Инвенция 1

В так называемом «Минимом автографе» имеется целый ряд украшений, которые Бузони не включил в свой текст:

Такт 1, верхний голос; такт 2, средний голос. Над одиннадцатой восьмой стоит перечеркнутый мордент, над пятнадцатой — неперечеркнутый.

Такт 3. На четвертой четверти в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 5. Над первым *h* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 6. Над одиннадцатой шестнадцатой в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 7. На второй четверти в верхнем голосе, на третьей четверти в среднем голосе — перечеркнутые морденты.

Такт 14. Над первым *e* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такты 19 и 20. На шестой шестнадцатой от конца каждого такта в среднем голосе — неперечеркнутые морденты.

Такт 21. В среднем и верхнем голосах стоят маленькие дужки к заключительным звукам, обозначающие двойной форшлаг (*f-h*).

В соответствии с правилами морденты в верхнем голосе (такт 6, четвертая четверть; такт 10, вторая четверть) следует исполнять с верхнего звука.

## Инвенция 2

В так называемом «Минимом автографе» имеется целый ряд украшений, которые Бузони не включил в свой текст:

Такт 1. Над первой восьмой *c* и первой четвертью с точкой *g* в верхнем голосе — перечеркнутые морденты, над *h* в нижнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 3. Над первой четвертью с точкой *g*, в среднем голосе — перечеркнутый мордент. Над первым *es* в верхнем голосе, так же как в такте 4 над половинной с точкой *g* в верхнем голосе, — трель с нахшлагом.

Такт 5. Над *c* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 8. Над четвертью с точкой в нижнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 11. Над седьмой восьмой *g* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 12. Над четвертью *fis* в среднем голосе — неперечеркнутый мордент.

## Инвенция 3

В так называемом «Минимом автографе» имеется много добавленных позднее маленьких дуг, обозначающих восходящие и нисходящие форшлагги (см.: Бах И. С. Инвенции и

симфонии. М., 1959, 1963, 1985). Эта же рукопись содержит и некоторые другие украшения (добавленные уже после ее изготовления):

Такт 1. Над первым *fis* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 3. Над третьей восьмой в нижнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 8. Над седьмой восьмой в нижнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 16. Над пятой восьмой в верхнем голосе — перечеркнутый мордент с предшествующей дужкой, обозначающей форшлаг сверху.

Такт 20. Над последней восьмой в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

#### Инварция 4

В этой инварции единственное бесспорное украшение, имеющееся в основном автографе, — мордент в среднем голосе, на четвертой четверти такта 4. В соответствии с правилами его следует начинать с верхнего звука (*d*).

В так называемом «Минимом автографе» имеется громадное количество украшений, внесенных уже после изготовления рукописи.

Вариант этой инварции со всеми украшениями (заимствованный из приложения к изданию уртекста инварций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа, Leipzig: Peters, 1933) мы помещаем в Приложении, стр. 80.

#### Инварция 5

Почти все встречающиеся здесь в таком изобилии украшения имеются в основном автографе и добавлены туда через много лет после его изготовления, вероятно в последние годы жизни композитора. Часть этих украшений в редакцию Бузони не вошла, некоторое количество их расшифровано неправильно. Вариант этой инварции со всеми украшениями, заимствованный из приложения к изданию уртекста инварций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа, мы помещаем в Приложении, стр. 82.

Находящийся около указания темпа значок ( $\text{♩} =$ ) указывает, что в основу ритмического пульса этой пьесы должно быть положено движение восьмыми (нельзя дробить и затягивать исполнение).

Примечание 2. Легко обнаружить, что в оригинале нет украшения, помещенного в котном примере.

#### Инварция 6

Такт 15. *eis* на последней восьмой в басу имеется только в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха». При изготовлении основного автографа И. С. Бах, желая, по-видимому, избавиться от переченя с тенором, поместил *e* без диеза.

Такт 18. В соответствии с правилами расшифровки украшений мордент в верхнем голосе следовало бы начинать с верхнего звука (*cis*).

Такт 34. Задержание *e* в верхнем голосе имеется только в так называемом «Минимом автографе».

Такт 38. Действительно, в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» вместо движения шестнадцатыми в верхнем голосе помещалась указанная в примечании 7 секвенция.

В так называемом «Минимом автографе» имеется ряд украшений, внесенных после его изготовления и не использованных Бузони:

Такт 3. Над первой нотой верхнего голоса — перечеркнутый мордент.

Такт 11. Над четвертой и седьмой восьмыми верхнего голоса — перечеркнутые морденты.

Такт 15. Над *dis* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 40. К *dis* среднего голоса относится перечеркнутый мордент.

Такт 41. В верхнем и среднем голосах имеется двойное задержание звуков из предыдущего такта.

#### Инварция 7

В основном автографе в этой инварции совершенно отсутствуют украшения (в том числе и помещенный у Бузони мордент в такте 12).

В так называемом «Минимом автографе» имеется громадное количество украшений, большая часть которых была вписана уже после изготовления рукописи. Орнаментированный вариант этой инварции (заимствованный из приложения к изданию уртекста инварций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа) мы помещаем в Приложении, стр. 84.

#### Инварция 8

В основном автографе в этой инварции из украшений имеются только четыре перечеркнутых мордента: в тактах 1, 2, 3 и неиспользованный Бузони перечеркнутый мордент в такте 10 на пятой восьмой верхнего голоса.

Систематическое применение мордента во всех проведенных тем (использованное Бузони, но Баху не принадлежащее) впервые поддается в издании инварций 1804 года под редакцией Форкеля (издание Хофмайстера и Кюнеля) и затем переходит в широко распространенное издание под редакцией К. Черни.

#### Инварция 9

В автографе имеются две связующие лиги в такте 1 и одна лига на четвертой восьмой баса в такте 3.

В основном автографе в этой инварции содержится единственное украшение — перечеркнутый мордент на *g* в такте 12 в верхнем голосе (воспроизведенный и в настоящем издании).

В так называемом «Минимом автографе» и в некоторых других копиях в этой инварции имеется громадное количество украшений, делающих пьесу совершенно неузнаваемой. Орнаментированный вариант этой инварции (заимствованный из приложения к изданию уртекста инварций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа) мы помещаем в Приложении на стр. 86.

*Nota bene* Бузони в этой инварции требует особого внимания педагогов и учащихся, так как дает важные практические советы относительно исполнения полифонии. К сожалению, в существующем отдельном переводе выдержек из этого NB (помещено в издании первой части «Клавира хорошего строя» И. С. Баха под редакцией Ф. Бузони, М., 1941, с. XII и в сборнике «Исполнительское искусство зарубежных стран», выпуск первый, М., 1962, с. 155) допущена неточность, совершенно искажающая смысл указаний Бузони: в то время как Бузони пишет, что тема III «вследствие своих четких ритмических очертаний всегда будет ясно восприниматься» (и, следовательно, не требует специального выделения), в этом переводе указывается, что, наоборот, эта тема «должна все время явственно выделяться».

Текст Бузони в трех местах отклоняется от основного автографа. В тактах 49 и 51 средний голос должен двигаться ровными восьмыми (пунктирный ритм имеется только в так называемом «Мнимом автографе» и то внесен туда позже его изготовлением). Указанный в такте 51 бемолю (в скобках) встречается ни в одной рукописи, а помещен, по-видимому, из неоправданной боязни переченя с верхним голосом.

Такт 63. Во всех трех основных рукописях на первой шестнадцатой в басу помещена пауза. Вариант Бузони происходит из старых копий к изданию (Черни и др.), неправильно прочитавших автограф.

Все три украшения этой ивенции заимствованы из основного автографа, только в такте 9 значок в оригинале предписывает для начала трели следующие ноты: *c, h, a, h*.

В так называемом «Мнимом автографе» и в некоторых других копиях этой ивенции имеется большое количество украшений. Орнаментированный вариант ивенции (заимствованный из приложения к изданию уртекста ивенций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа) мы помещаем в Приложении на стр. 88.

Примечание 2. Слово «злизия» обозначает сжатие. В данном примечании Бузони идет речь о характерном для полифонии несовпадении граней формы в разных голосах. Но как раз здесь вторая часть оканчивается одновременно в трех голосах на сильной доле. Начало следующей части — не на этой доле, а в обоих голосах происходит позже (из за такта).

Примечание 4. Цитированное Бузони заключение в издании Хофмайстера основано на недоразумении. Оригиналом для этого издания послужила «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха», где из-за недостатка места после первого из приведенных здесь тактов был помещен знак повторения (для начальных тактов 2—6) и после этого шел второй из указанных тактов. Переписчик не заметил знака повторения. Таким образом был опубликован этот вариант, никакого отношения к Баху не имеющий.

### Ивенция 12

Такт 12. Следует отметить отсутствующие у Бузони, но ошибочно помещенные во многих изданиях (в том числе таких распространенных у нас, как редакции Черни и Гольденвейзера) диезы в басу перед *h* на девятой шестнадцатой и перед *d* на тринадцатой шестнадцатой. Эти диезы отсутствуют во всех рукописях и попали в первое издание ивенций (Хофмайстера) — а оттуда и в другие — по прозволу Форкеля, решившего «исправить ошибки» автографов.

Украшения имеются только в так называемом «Мнимом автографе»:

Такт 1. В верхнем голосе имеются две маленькие дуги, обозначающие форшлаг снизу: к *h* на второй четверти и к *a* — на третьей.

Такт 2. В верхнем голосе над *cis* третьей четверти — неперечеркнутый мордент.

Такт 6. В верхнем голосе над второй восьмой *cis* — перечеркнутый мордент, в среднем голосе над четвертой восьмой *gis* — неперечеркнутый.

Такт 9. В верхнем голосе над первой шестнадцатой — перечеркнутый мордент.

Такт 26. В верхнем голосе над первой четвертью — перечеркнутый мордент.

Такт 37 и первые две восьмые следующего такта в основном автографе изложены на октаву ниже. В настоящем издании использован вариант так называемого «Мнимого автографа», повторяющий (с изменением одной ноты) версию «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха».

В основном автографе имеются всего два украшения:

1) Такт 15. Неперечеркнутый мордент в среднем голосе (расшифрованное в нотном тексте и в примечании 2 группетто является результатом ошибочного прочтения Г. Бишофом цифры 2, указывающей палец, — в так называемом «Мнимом автографе»).

2) Такт 35. Неперечеркнутый мордент над *g* в среднем голосе.

Кроме того, в так называемом «Мнимом автографе» и в некоторых копиях имеется целый ряд украшений:

Такты 1—3, верхний голос. Над *a* — перечеркнутый мордент, после *h* — дужка, обозначающая форшлаг снизу к следующей ноте *c*, над которой стоит перечеркнутый мордент и от которой к следующей ноте *d* поставлен шлейфер. Над обеими нотами такта 3 стоят неперечеркнутые морденты.

Такт 5. Над *e* в среднем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 7. Над второй восьмой в среднем и верхнем голосах — неперечеркнутые морденты.

Такт 11. Над *gis* в среднем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 23. Над *d* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 26. Под *e* в среднем голосе — перечеркнутый мордент.

Такты 27 и 31. Над четвертями в верхнем голосе — неперечеркнутые морденты.

Такт 45. Над *h* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 52. Над *a* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 55. Под *h* в басу — неперечеркнутый мордент.

Такт 64. Перед заключительным *cis* в среднем голосе стоит дужка, обозначающая форшлаг сверху.

Примечание 1. Вероятно, Бузони имеет в виду добавление в такте 4 мелодического материала в другом голосе (см. проведения темы в тактах 25—28 и 53—56).

### Ивенция 14

Такт 5. Следует отметить отсутствующий у Бузони, но ошибочно стоящий во многих изданиях (в том числе таких распространенных у нас, как редакции Черни и Гольденвейзера, а также в академическом издании Баховского общества) бемолю на второй шестнадцатой последней четверти в басу. Этот бемолю противоречит всем автографам, копиям и также изданию Хофмайстера.

В основном автографе имеются только два украшения: 1) Такт 2. Неперечеркнутый мордент в среднем голосе (который, в отличие от расшифровки Бузони, следует исполнять с верхнего звука).

2) Такт 7 — трель в басу

В так называемом «Мнимом автографе» имеется еще целый ряд украшений:

Такт 7. Под первой нотой среднего голоса — перечеркнутый мордент.

Такт 10. Под третьей шестнадцатой среднего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 11. Помещенный над последней четвертью верхнего голоса значок предписывает (в отличие от расшифровки Бузони) начало с верхнего звука (*f, e, d*) и затем трель на *e—f*.

Такт 15. Над четвертой шестнадцатой верхнего голоса — перечеркнутый мордент. К этой ноте снизу и от нее к следующей — вики — идут дужки, обозначающие форшлаги.

Такт 17. Над четвертой восьмой верхнего голоса помещен значок трели с нахлагом.

### Имитация 15

В такте 26 в основном автографе первая нота среднего голоса — шестнадцатая *h*, в «Нотной тетради Вильгельма

Фридемана Баха» — пауза шестнадцатая. Сливанного с предыдущим тактом *ais* (которое помещено у Бузони, по-видимому, для того, чтобы придать исполнению пассажа большую плавность) нет нигде.

Кроме единственного в основном автографе украшения в предпоследнем такте, имеется еще целый ряд орнаментов в так называемом «Минимом автографе» (не вошедших в настоящее издание):

Такт 2. Над первой нотой нижнего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 5. Над первой нотой верхнего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 18. Над первой нотой среднего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 32. Перед первой нотой верхнего голоса — дужка, обозначающая форшлаг сверху.

## ДОПОЛНЕНИЕ<sup>1</sup>

### Объяснение основных полифонических терминов, встречающихся в примечаниях Ф. Бузони

**Имитация** (от лат. *imitatio* — подражание) — повторение темы или мелодического оборота в каком-либо голосе непосредственно за другим голосом.

**Интермедия** (от лат. *intermedius* — находящийся посредине) — в фуге промежуточный эпизод, подготавливающий и связывающий различные проведения темы; иногда называется интерлюдией.

**Канон** (греч. — норма, правило) — музыкальная форма, основанная на строгой непрерывной имитации — последовательном проведении одной и той же мелодии во всех голосах полифонического произведения. Голоса, участвующие в каноне, повторяют мелодию ведущего голоса, вступая раньше, чем эта мелодия кончится у предыдущего голоса. Каноны различают по числу голосов (двухголосные, трехголосные и т. д.), по интервалам между ними (канон в приму, квинту, октаву и пр.) и т. д. Техника канона подготовила развитие фуги.

<sup>1</sup> Составлено в основном по «Энциклопедическому музыкальному словарю», М., 1959.

**Контрапункт** (от лат. *punctum contra punctum* — нота против ноты) — полифония. В более узком смысле — мелодия, звучащая одновременно с темой. Двойной контрапункт — такое соединение двух мелодий, при котором возможна их перестановка (нижний голос оказывается верхним).

**Обращение темы** — проведение темы в противоположном (то есть с противоположным направлением интервалов) направлении.

**Противосложение** — мелодия, звучащая одновременно с темой фуги или другого полифонического произведения (то есть, контрапункт к теме).

**Стретта** (итал. *stretta*, буквально — сжатие) — в фуге тесное проведение темы несколькими голосами (тема вступает в последующем голосе до того, как она закончилась в предыдущем).

**Фуга** (от лат. *fuga* — бег, бегство) — форма полифонических произведений, основанная на имитационном проведении одной, реже двух и более тем во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану. Фуга — высшая форма полифонии.

## СОДЕРЖАНИЕ

Н. Копчевский. Инвенции И. С. Баха . . . . .	2
Предисловие . . . . .	6
Предисловие ко второму изданию . . . . .	7
<b>15 двухголосных инвенций</b>	
1. C-dur . . . . .	8
2. c-moll . . . . .	10
3. D-dur . . . . .	12
4. d-moll . . . . .	14
5. Es-dur . . . . .	16
6. E-dur . . . . .	18
7. e-moll . . . . .	20
8. F-dur . . . . .	22
9. f-moll . . . . .	24
10. G-dur . . . . .	26
11. g-moll . . . . .	28
12. A-dur . . . . .	30
13. a-moll . . . . .	32
14. B-dur . . . . .	34
15. h-moll . . . . .	36
Приложение Ф. Бузони. Вариант инвенции № 1 . . . . .	38
Приложение к советскому изданию. Инвенция № 14 в оригинальном изложении (Редакция Л. Ландскофа) . . . . .	40
<b>15 трехголосных инвенций</b>	
1. C-dur . . . . .	42
2. c-moll . . . . .	44
3. D-dur . . . . .	48
4. d-moll . . . . .	50
5. Es-dur . . . . .	52
6. E-dur . . . . .	55
7. e-moll . . . . .	58
8. F-dur . . . . .	60
9. f-moll . . . . .	62
10. G-dur . . . . .	66
11. g-moll . . . . .	68
12. A-dur . . . . .	72
13. a-moll . . . . .	74
14. B-dur . . . . .	76
15. h-moll . . . . .	78
Приложение к советскому изданию. Орнаментированный вариант инвенций № 4, 5, 7, 9 и 11 (Редакция Л. Ландскофа)	
4. d-moll . . . . .	80
5. Es-dur . . . . .	82
7. e-moll . . . . .	84
9. f-moll . . . . .	86
11. g-moll . . . . .	88
Комментарии . . . . .	90
Дополнение. Объяснение основных полифонических терминов, встречающихся в примечаниях Ф. Бузони . . . . .	94

Нотное издание  
**ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ**  
**ИНВЕНЦИИ**  
для фортепиано

Редактор Р. Чиркиашвили. Техн. редактор Г. Фокина  
Н/К

Подписано в набор 17.05.90. Подписано в печать 5.12.90. Формат 60x90 1/8.  
Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 12,0.  
Усл. л. л. 12,0. Усл. кр.-отт. 12,5. Уч.-изд. л. 13,65. Тираж 50000 экз.  
Изд. № 983. Зак. № 1125. Цена 2 р. 60 к.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14  
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР  
109088, Москва, Южнопортовая ул., 24