

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 «*Præambulum*», и 14 трехголосных пьес под названием «*Fantasiën*». Это — первый, во многом еще неразвитый, неразработанный вариант двухголосных и трехголосных инвенций¹.

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 прелюдий 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. Гольденвейзера). Совсем 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 — симфониями². 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 облигатными³ голосами, при сем 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 капельмейстером. От рождества Христова год 1723»⁴.

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 звукоизвлечения, 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.

³ Облигатный (*obbligato* — обязательный, непременный — ит.) — голос, имеющий ведущее, самостоятельное значение (в отличие от аккомпанирующих голосов).

⁴ 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].

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

² Если слово «симфония» (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) простирается 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)¹. 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 «шероховатости», «смягчил» и некоторые внезапные модуляции, перечень, 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-

тельные особенности эпохи Черни (особенности уже давно преодоленные и делающие редакцию Черни «старомодной» и неприемлемой в нашей педагогической практике): преобладание частой сменяемости *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!»².

Редакция Черни давала пианистам искаженный, ложный портрет великого композитора, но она надолго укоренилась в педагогическом репертуаре, так как обладала ярко выраженными чисто пианистическими достоинствами³. 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, органные 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—1897⁴, II часть — 1915).

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

² «Не ручей! — Море должно было быть ему имя!..» (Bach — ручей — нем.).

³ 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).

⁴ 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).

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

¹ См. сов. изд.: М., 1974, 1987.

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 передерживать 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 распространенный 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 произведения¹), а также часто встречающиеся в конце пьес предупреждения «*non rall.*», «*in tempo*», «*non 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 пальцев². 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 «певучей 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 мелизматикой. Бузони почти всюду (кроме трехголосной инвенции 8) расшифровывает украшения, выписывая их прямо в нотном тексте. Ограничивая произвол учащихся и

¹ Интересен рассказ М. Н. Бариновой о характере занятий Ф. Бузони с учениками: «Прослушивая 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 остоу формы, указывая 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).

² «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 относит 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 ко второму изданию своей редакции инвенций он писал: «Я бы хотел предостеречь изучающих ее от излишне 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 другой 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, 1933¹), но вряд ли какая-нибудь из них смогла достигнуть по своим конструктивным (в самом высоком значении этого слова!) качествам уровня редакции Бузони — ее ясной 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».

¹ Это издание включает, помимо нотного текста инвенций, два приложения (вариант пяти 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 разночтения 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. Разночтения принципиального характера (неправильные ноты, знаки альтерации) отмечены в наших комментариях в конце издания.

Основные разночтения Бузони идут по линии украшений. Оставляя в неприкосновенности все бузониевские 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 орнаментированы. 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. Черни), 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.

Москва, 1986 год

Н. Копчевский

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 БУЗОНИ

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 аппликатуры.* (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.* NB. 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 установившимися 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 педали, *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. переводчика].

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Когда я просматриваю теперь эту работу, выполненную более чем двадцать лет назад, она представляется мне последовательным законченным целым, и поэтому, несмотря на некоторые изменения моих взглядов, я решил перепечатать ее в прежнем виде.

Я бы хотел предостеречь изучающих ее от излишне буквального следования моей «интерпретации». Момент и индивидуум имеют здесь свои собственные права. Моя трактовка может служить хорошим путеводителем, в котором не нуждается тот, кто знает другой правильный путь.

Правда, для большинства инвенций этот путь может быть только один, но некоторые из них я и сам сегодня воспринимаю по-иному.

Так, мне кажется, больше соответствующим хорошему вкусу исполнение темы восьмой трехголосной инвенции *legato* (объединяя всю тему одной лигой), одиннадцатой я бы теперь придал более мягкий облик, последнюю инвенцию фразировал бы следующим образом:



Я теперь мало или совсем не применяю смену пальцев на повторяющейся ноте (также в пральтриллерах и мордентах) и все больше избегаю подкладывания первого пальца.

Наконец, я уже больше не останавливаюсь на малозначительных деталях и побочных моментах — выражение лица для меня важнее, чем его отдельные черты.

Берлин, июль 1914

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

15 ДВУХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

И. С. БАХ

Allegro

Lebhaft und bestimmt [Живо и определенно]

1

mf

meno f

1)

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

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

2) Тот же случай, что и в 1).

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

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

IV. 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]

dolce, semplice

The musical score is written for piano in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor) and common time. It is marked 'Moderato' and 'Ausdrucksvoll, nicht schleppend' (Expressive, not dragging). The tempo is further characterized by 'dolce, semplice'. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'dolce, semplice', 'sf' (sforzando), and 'più f' (più forte). Section letters A, B, C, D, E, and nK are used to denote different parts of the piece. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also slurs, accents, and other articulation marks.

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

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

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

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.

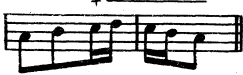
Двухтактная фраза **А**, начинающаяся как бы на месте темы, повторяется в тактах 3—4 вторым голосом октавой ниже, в то время как первый ведет над ней контрапункт **В**. В свою очередь контрапункт **В** подобным же образом излагается в нижнем голосе, а над ним надстраивается новый контрапункт **С**. Так последовательно — по двутактам — **Д** построено над **С**, **Е** — над **Д**, 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 **Е** 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.

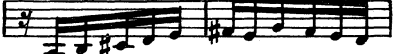
^{*}) Следующие два такта служат для возвращения в основную тональность и являются связующим звеном между второй и быстро заканчивающейся третьей частью.

Vivace, quasi Allegro
Lebhaft und kräftig [Живо и крепко]

¹⁾ 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^а).

²⁾ При более быстром движении (наша трактовка пьесы допускает различные нюансы темпа) редактор рекомендует упростить это место следующим образом:  Ритмические и мелодические очертания никогда не должны «смазываться».

³⁾ Секундовый ход темы становится при + терцовым скачком.

⁴⁾ Двум затактовым шестнадцатым темы в разработке предшествуют еще три; таким образом получается следующая фигура:  . Этот вариант использован также и в коде.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score includes specific performance instructions like *ten.*, *sf*, *f*, *meno f*, *rinforz.*, and *sf*. The score concludes with a *Coda* section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

В. 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 органных пунктов; эту привычку поэтому необходимо подавлять с самого же начала.

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

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

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

¹⁾ 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.

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

3 5 4 2 1 5 4 1 3 1

Ossia: 3) *p cresc.* tr. *tr.*

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

1 2 1 1 1 2 4 3 2

Ossia: tr. *f* 1 5 3 1

1 3 2 1

1 3 1 2 4 3 4 3 5

Ossia: 1 4 1 2 5 2 1 5 2 1 4 3

meno f *cresc.*

1 4 2 1 1 1 non legato

Ossia: 5 1 5 3 4 5 1

(1 5 3) 3 2 4 1 3

4) *f* 5 4 non rall. 1

Ossia: 3 1 2 1 3 2 ten.

2 1

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

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

Allegro risoluto

Schnell, kräftig und feurig [Скоро, крепко и пылко]

5

The musical score consists of five systems of staves. The first system is marked 'non legato' and 'f'. The second system is marked 'sempre legato' and 'mf'. The third system is marked 'cresc.' and 'f'. The fourth system is marked 'più cresc.' and 'f'. The fifth system is marked 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

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

A small musical notation example showing a specific rhythmic figure, likely the 'main figure' mentioned in the text.

²⁾ 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.

³⁾ 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.

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

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

NB. 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru