

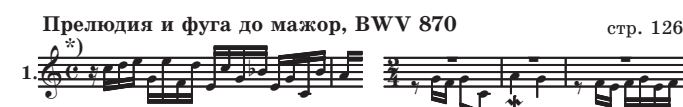
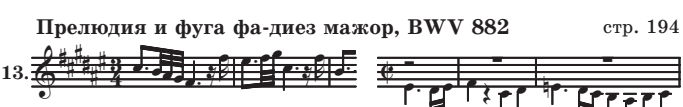
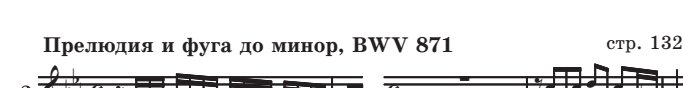
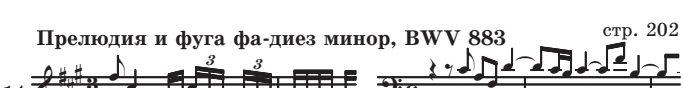
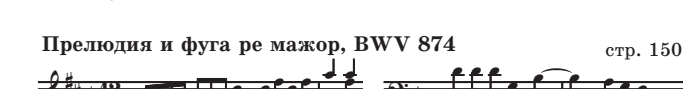
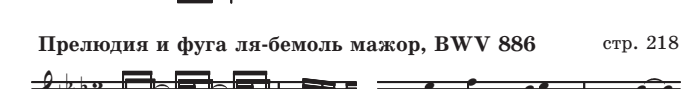
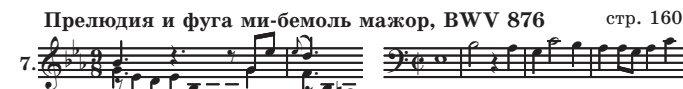
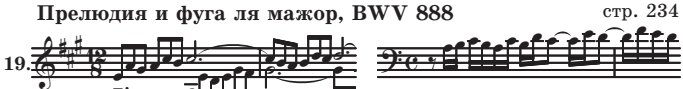
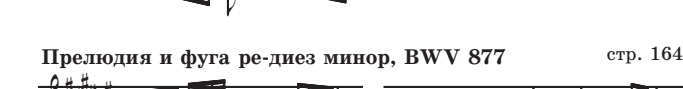
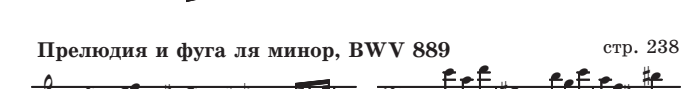
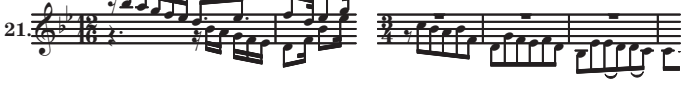
СОДЕРЖАНИЕ

От редактора стр. 5

I

- | | |
|---|---|
| 1. Прелюдия и fuga до мажор, BWV 846 стр. 10 | 13. Прелюдия и fuga фа-диез мажор, BWV 858 стр. 68 |
| 2. Прелюдия и fuga до минор, BWV 847 стр. 14 | 14. Прелюдия и fuga фа-диез минор, BWV 859 стр. 72 |
| 3. Прелюдия и fuga до-диез мажор, BWV 848 стр. 18 | 15. Прелюдия и fuga соль мажор, BWV 860 стр. 76 |
| 4. Прелюдия и fuga до-диез минор, BWV 849 стр. 24 | 16. Прелюдия и fuga соль минор, BWV 861 стр. 82 |
| 5. Прелюдия и fuga ре мажор, BWV 850 стр. 30 | 17. Прелюдия и fuga ля-бемоль мажор, BWV 862 стр. 86 |
| 6. Прелюдия и fuga ре минор, BWV 851 стр. 34 | 18. Прелюдия и fuga соль-диез минор, BWV 863 стр. 90 |
| 7. Прелюдия и fuga ми-бемоль мажор, BWV 852 стр. 38 | 19. Прелюдия и fuga ля мажор, BWV 864 стр. 94 |
| 8. Прелюдия и fuga ми-бемоль/ре-диез минор, BWV 853 стр. 44 | 20. Прелюдия и fuga ля минор, BWV 865 стр. 100 |
| 9. Прелюдия и fuga ми мажор, BWV 854 стр. 50 | 21. Прелюдия и fuga си-бемоль мажор, BWV 866 стр. 108 |
| 10. Прелюдия и fuga ми минор, BWV 855 стр. 54 | 22. Прелюдия и fuga си-бемоль минор, BWV 867 стр. 112 |
| 11. Прелюдия и fuga фа мажор, BWV 856 стр. 58 | 23. Прелюдия и fuga си мажор, BWV 868 стр. 116 |
| 12. Прелюдия и fuga фа минор, BWV 857 стр. 62 | 24. Прелюдия и fuga си минор, BWV 869 стр. 120 |

II

1. Прелюдия и fuga до мажор, BWV 870  стр. 126	13. Прелюдия и fuga фа-диез мажор, BWV 882  стр. 194
2. Прелюдия и fuga до минор, BWV 871  стр. 132	14. Прелюдия и fuga фа-диез минор, BWV 883  стр. 202
3. Прелюдия и fuga до-диез мажор, BWV 872  стр. 136	15. Прелюдия и fuga соль мажор, BWV 884  стр. 208
4. Прелюдия и fuga до-диез минор, BWV 873  стр. 140	16. Прелюдия и fuga соль минор, BWV 885  стр. 212
5. Прелюдия и fuga ре мажор, BWV 874  стр. 150	17. Прелюдия и fuga ля-бемоль мажор, BWV 886  стр. 218
6. Прелюдия и fuga ре минор, BWV 875  стр. 156	18. Прелюдия и fuga соль-диез минор, BWV 887  стр. 226
7. Прелюдия и fuga ми-бемоль мажор, BWV 876  стр. 160	19. Прелюдия и fuga ля мажор, BWV 888  стр. 234
8. Прелюдия и fuga ре-диез минор, BWV 877  стр. 164	20. Прелюдия и fuga ля минор, BWV 889  стр. 238
9. Прелюдия и fuga ми мажор, BWV 878  стр. 170	21. Прелюдия и fuga си-бемоль мажор, BWV 890  стр. 242
10. Прелюдия и fuga ми минор, BWV 879  стр. 174	22. Прелюдия и fuga си-бемоль минор, BWV 891  стр. 248
11. Прелюдия и fuga фа мажор, BWV 880  стр. 182	23. Прелюдия и fuga си мажор, BWV 892  стр. 256
12. Прелюдия и fuga фа минор, BWV 881  стр. 189	24. Прелюдия и fuga си минор, BWV 893  стр. 264

*) По Автографу и версии Альтвникколя

ОТ РЕДАКТОРА

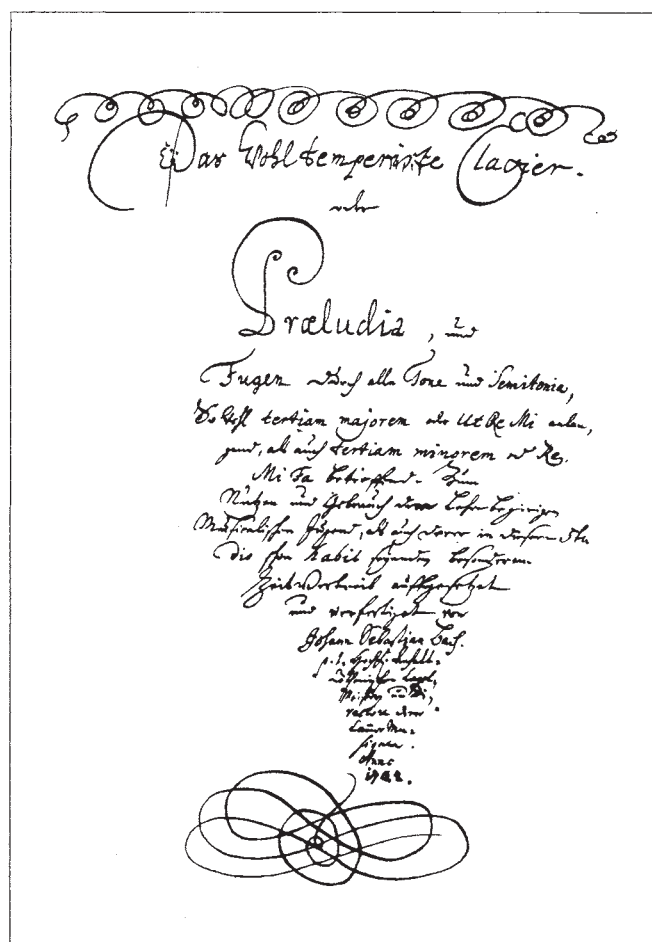
«Хорошо темперированный клавир» (далее — ХТК) — настольная книга каждого музыканта. «Музыкальной библией» назвал её Бетховен. Шуман в своих «Жизненных правилах для молодых музыкантов» советовал: «Играй усердно фуги больших мастеров, особенно Иог[анна] Себ[астьяна] Баха. „Хорошо темперированный клавир“ должен быть твоим хлебом насущным». И тем не менее, двухсотлетняя история издания этого хрестоматийного сочинения (впервые обе части ХТК были напечатаны в 1801 году у Н. Зимрока) до сих пор не разрешила полностью содержащихся в нем текстологических противоречий.

Целью настоящего издания ХТК является по возможности наиболее точное представление авторского текста с учетом последних достижений мирового баховедения. При подготовке данной публикации редактор стремился очистить оригинальный баховский текст от каких-либо привнесений и добавлений исполнительского или инструктивного характера. По нашему убеждению, именно отказ от редакторского вмешательства способствует активизации творческой фантазии исполнителя и создает условия для истинной свободы интерпретации, которая составляет суть барочной музыки.

На титульном листе 24-х прелюдий и фуг (автограф хранится в Немецкой государственной библиотеке Берлина), которые впоследствии были обозначены как Первая часть ХТК, Бах так определил цели и задачи этого сборника: «Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, или Ut, Re, Mi, так и терций минорных, или Re, Mi, Fa. Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юношества, так и для особого препровождения времени тех, кто уже преуспел в этом учении, составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом, p. t. [pro tempore — в настоящее время (лат.)]: великокняжеским Ангальт-Кётенским капельмейстером и директором камерной музыки. В году 1722-м». Год, традиционно принимаемый за дату окончания работы над I частью ХТК и исправленный в конце уже этой рукописи на 1732-й, современными исследователями существенно уточнен. Бах продолжал работу над пре-

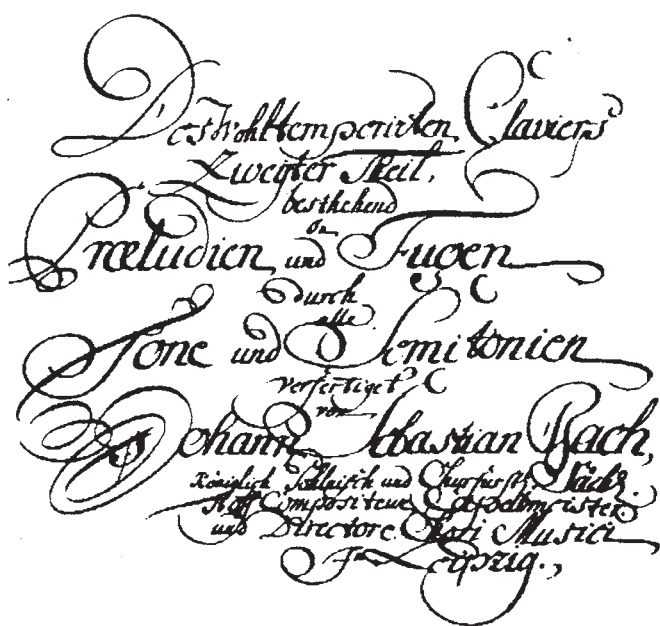
людями и фугами и вносил в них изменения вплоть до начала 1740-х годов.

Ещё более запутана хронология создания II части ХТК. Как известно, эта часть была составлена из прелюдий и фуг, написанных великим лейпцигским кантором в разные годы. К тому же, как выяснилось, полного автографа, который зафиксировал бы последнюю авторскую волю, не существует. Единственный автограф II части ХТК, хранящийся в настоящее время в Британской библиотеке Лондона, нельзя считать исчерпывающим. Не имеющий ни цельного переплета,



Титульный лист ХТК
(берлинский автограф)

ни обложки или титульного листа с какой-нибудь объединяющей надписью, так называемый Лондонский автограф представляет собой 22 бифолио (двусторонних листов), из которых 17 написаны рукой Баха, а 5 — Анны Магдалены Бах. Современные исследователи датируют Лондонский автограф 1736–1742 годами. Дата же первого полного копии-списка (неавторская копия) «Хорошо темперированный клавир. Вторая часть...» (60 листов in 4°), выполненного учеником Баха и впоследствии его зятем Иоганном Кристофом Альтниколем (1719–1759), указывает на завершение данного сочинения в 1744 году. Вторая копия Альтниколя, содержащая уже обе части ХТК (в рукописи соответственно 57 и 59 листов in 4°), выполнена в 1755 году, то есть после кончины Баха и, естественно, как основной первоисточник рассматриваться не может. 1744 год («Im Jahre 1744») указан на титульном листе II части ХТК и в копии-списке Христиана Фридриха Швенке (1767–1822). Всего же к настоящему времени известны более 60 источников различной ценности, и их классификация до сих пор не завершена (подробнее см.: Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб., 1999).



Титульный лист ХТК, вторая часть.
Рукопись Иоганна Альтниколя 1744 г.

Таким образом, при установлении текста I части ХТК в настоящем издании была возможность опереться на один источник первого порядка (берлинский автограф). А для II части таковая отсутствовала, и по этой причине ее текст представляет собой соединение версий различных источников. При этом преимущество отдается тексту манускрипта, пусть более раннего и в отдельных случаях неполного, фрагментарного, но достоверно принадлежавшего композитору. Устоявшиеся

в исполнительской и издательской практике тексты позднейших копий-списков (в основном Альтниколя) и наиболее существенные разночтения приведены в качестве вариантов или набраны петитом непосредственно в тексте.

За всю историю публикации ХТК было выпущено множество уртекстовых изданий, которые могут считаться подлинным, каноническим текстом условно. Подготовленные к печати различными научными редакторами, а иногда и целыми научными коллективами (Баховским обществом или Новым Баховским обществом), они нередко вступают в конфликт друг с другом в отношении как выбора версий отдельных пьес ХТК, так и их графического оформления. Весьма красноречивым примером различного толкования авторитетными изданиями чистовой и хорошо изученной рукописи I части ХТК является 25 такт 4-й (до-диез минорной) прелюдии. Здесь не вполне ясно баховское указание — $\int$, которое трактуется в издании Peters (Kreutz) как апподжататура, в объединенном издании Bärenreiter und Deutscher Verlag für Musik (Dürr) как аппликатурное обозначение, а в мюнхенском уртексте (Irmer) вообще игнорируется. В настоящем издании редактор прочитывает этот знак как перевернутое группетто, графическое исполнение которого приближается к редко употребляемому знаку «double cheute a une notte seule» по известной таблице д'Англебера, собственноручно переписанной Бахом (об этой таблице см.: Badura-Skoda P. Bach Interpretation. Laaber, 1991. S. 305; подробная источниковедческая документация содержится также в издании Документов Баха (Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv. Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, Leipzig, VEB DVfM, 1972, Dok. 147a, S. 634–635).

В России имели хождение различные зарубежные уртекстовые публикации. А во второй половине XX века на русском языке были опубликованы два уртекста: И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Часть первая. Часть вторая / Ред. Г. Бишофа, пер. с нем. и прим. Н. Копчевского. М., 1963; И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Urtext. Часть I / Ред. А. Кройца; Часть II / Ред. Г. Келлера. М., 1979.

Со времени их появления баховедение продвинулось далеко вперед. Открылись новые источники, которые позволили сделать ряд существенных уточнений при подготовке настоящего издания.

В его основу положены следующие материалы:
Bach J. S. Das Wohltemperirte Clavier. Faksimile Bachscher Werke und Schriftstücke / Hrsg. vom Bach-Archiv. Bd. 5. Leipzig, VEB DVfM, 1971.

Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier I / Nach dem Autograph und Abschriften hrsg. von W. Dehnhard. Wien, 1977.

Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the Autograph Manuscript in [London] the British Library Add. MS 35021 with an Introduction by D. Franklin and S. Daw. [London] The British Library, 1980.

Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier. Part II / Hrsg. von W. Dehnhard. Wien, 1983.

Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier I. Urtext / Hrsg. von O. von Irmer. München. G. Henle Verlag, 1974.

Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier II, Urtext / Hrsg. von O. von Irmer. München. G. Henle Verlag, 1972.

Bach J. S. Das Wohltemperierte Clavier. Part II / Ed. and annot. By R. Jones. The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1994.

Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. vom J.-S.-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Bd. 6. 1: Das Wohltemperierte Klavier I (BA 5070) / Hrsg. von A. Dürr. Bärenreiter-Verlag Kassel etc. und VEB DVfM Leipzig, 1989.

Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. vom J.-S.-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig; Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Bd. 6. 2: Das Wohltemperierte Klavier II (BA 5086) / Hrsg. von A. Dürr. Bärenreiter-Verlag Kassel etc. und VEB DVfM Leipzig, 1995.

При подготовке данного издания редактор стремился по возможности сохранить особенности авторской записи текста:

- аутентичное написание заголовков и титулов в соответствии с доступными рукописями Баха;
- авторское расположение музыкального текста;
- указание оригинальных ключей и ключевых знаков;
- ненормативную запись отдельных обозначений мелизматике (апподжатур, ачкакатур, форшлагов, арпеджато и др.), метрики и голосоведения.

В отличие от бытующих уртекстовых изданий, снабженных редакторской аппликатурой, в настоящей редакции она отсутствует по принципиальным соображениям. По мнению редактора, любая аппликатурная комбинация предполагает определенное интонационное (артикуляционное, фразировочное и т. д.) решение и тем самым навязывает однозначное смысловое истолкование.

Все указания, заключенные в скобки или данные пунктиром, принадлежат редактору.

* *

Что касается рекомендаций, относящихся к интерпретации ХТК, то редактор считает своим долгом, ограничившись самым необходимым их минимумом, обратить внимание на ряд проблем. Еще в середине XX века немецкий баховед Эрвин Бодки верно заметил: «...нигде мнения разных редакторов и исполнителей не сталкиваются более непримиримо, нежели в вопросе интерпретации собрания сочинений из 48 прелюдий и фуг»



Прелюдия 1 (до мажор) из второй части ХТК
(лондонский автограф)

(Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений Баха / Пер. и вступ. статья А. Майкапара. М., 1993. с. 60).

В первую очередь речь идет о правильном подходе в выборе темпов, которые способствуют наилучшему раскрытию характера и содержания той или иной пьесы. Как явствует из автографов ХТК, прямых темповых указаний (как, впрочем, и динамических) Бах оставил нам крайне мало. Более того, смысл, который вкладывался в эти указания во времена Баха, был иным, нежели сегодня. Следует согласиться с Фредериком Дорианом, который в своей книге «The History of Music in Performance» в наиболее концентрированном виде подводит итог рассуждениям на эту тему: «Уже в самой записи партитуры заложены указания определения правильного темпа. Размер и нотация автоматически дают нам необходимые сведения о темпе. Иначе говоря, такие обозначения, как 2/2, 3/4, указывают не только ритмическое распределение нот, но одновременно подразумевают определенные темпы» (цит. по: Бодки, с. 105).

ния касательно исполнения отдельных украшений до сих пор не существует. Следует помнить, что во времена Баха существовали две категории мелизмов: к первой относились обязательные украшения, которые выписывался самим композитором, ко второй — произвольно добавлявшиеся исполнителем, в том числе в кадансах.

Помочь разобраться в баховской мелизматике может единственная у композитора таблица украшений, собственноручно вписанная им (предположительно в 1720 году) в «Клавирную книжечку Вильгельма Фридемана». В бахиане существуют различные толкования данной таблицы, здесь приводится ее расшифровка по книге: *Эмери У. Орнаментика Баха / Пер. с англ. и вступ. статья А. Майкапара. М., 1996. с. 27.*

Объяснение различных знаков, показывающих, как со вкусом играть некоторые украшения

1. Trillo: довольно короткая трель.
2. Mordant: мордент.
3. Trillo und mordant: длинная трель с заключительными нотами.
4. Cadence: группетто.
5. Doppelt-cadence: длинная трель с восходящими вступительными нотами.
6. Idem: [то же самое] Длинная трель с нисходящими вступительными нотами.
7. Doppelt-cadence und mordant: длинная трель с восходящими вступительными нотами и заключением.
8. Idem: [то же самое] Длинная трель с нисходящими вступительными нотами и заключением.
9. Accent steigend: восходящая апподжатура.
10. Accent fallend: нисходящая апподжатура.
11. Accent und mordant: восходящая апподжатура и мордент.
12. Accent und trillo: нисходящая апподжатура и короткая трель.
13. Idem: То же самое, что № 12.

В «Музыкальном энциклопедическом словаре» (М., 1990) термин «апподжатура» определяется как «звук, не входящий в состав аккорда, но линейно связанный с ним на секунду» или как «неприготовленное задержание». В немецкой терминологии баховской эпохи, как следует из вышеприведенной таблицы, это украшение названо акцентом, а мы сегодня расшифровываем его как долгий форшлаг. Оно допускает большую свободу исполнения, так как ничем не регламентировано. Текст 4-й прелюдии (до-диез минор) из II части ХТК, изложенный в настоящем издании в соответствии с авторским оригиналом, служит ярким примером употребления Бахом апподжатур. Эмери замечает: «всякий раз, когда апподжатура образует консонанс с сопровождающими голосами, она должна быть короткой. [...] редко указывается, какой длительности должна быть апподжатура, и поэтому она часто определяет максимальную длительность. Кроме того, вообще нет определенного правила — только лишь перечень возможностей, установленных исходя из привычек различными авторами,

которые могут находиться — а могут и не находиться — в согласии с Бахом. Исполнитель должен выбрать ту возможность, которая кажется ему наиболее разумной» (*Цит. изд., с. 85*).

Отсутствующая в приведенной выше таблице украшений ачкаатура, как правило выписывалась Бахом обычной нотой и только в 4-й прелюдии (до-диез минор) т. 29 *Первой части* ХТК она дана традиционно — в виде косой черты .

Ачкаатура, в современной ее интерпретации () в ХТК не встречается.

Чтобы не запутаться в многообразии баховской орнаментики, надо также иметь в виду следующее. Знаки *tr*, *trm*, *trm*, *tr* имеют одно и то же значение трели и употребляются композитором как аналоги. Их написание не связано с продолжительностью трели — она определяется не знаком, а длительностью ноты и темпом.

Бытующее в отечественной практике представление о том, что существует два вида мордентов — перечеркнутый и неперечеркнутый — ошибочно. Так называемый неперечеркнутый мордент в баховских сочинениях обозначает исключительно трель.

Еще одна проблема заключается в исполнении аккордов. Иногда Бах выставляет перед ними знак арпеджато, но чаще не делает этого (см., например, в I части ХТК тт. 103–104 — 3-й прелюдии, тт. 25–26 — 6-й прелюдии, тт. 1–3, 32–34, 36 — 8-й прелюдии, тт. 1–5 — 17-й прелюдии). В соответствии с практикой первой половины XVIII века аккорды рекомендуется слегка арпеджировать как снизу вверх, так и наоборот (хотя Эмери советует не злоупотреблять этим приемом). Здесь, как, впрочем, и в других вопросах, всё зависит от вкуса и эрудиции исполнителя.

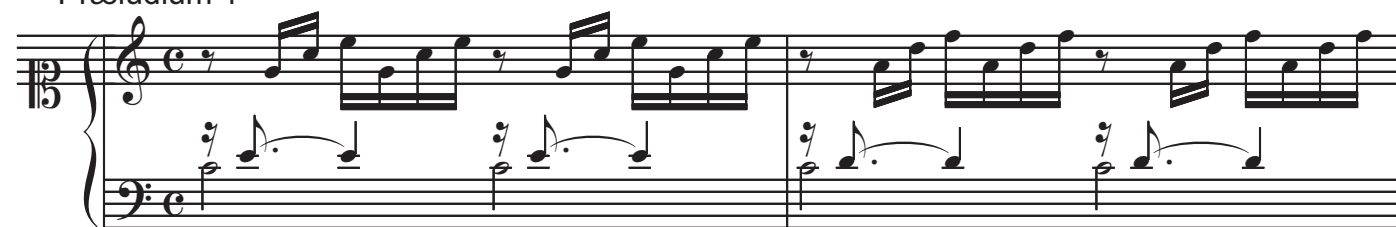
Эта публикация стала возможной благодаря бескорыстной и существенной помощи Благотворительного фонда Санкт-Петербургской консерватории. Выражаю самую искреннюю признательность ректору Санкт-Петербургской консерватории, профессору Владиславу Чернушенко и кандидату искусствоведения Дмитрию Часовитину, поддержавшим данную работу. Редактор приносит глубокую благодарность г-же Янине Оржевской (Германия), кандидату искусствоведения Ольге Лосевой (Москва), профессору Наталии Корыхаловой, докторам искусствоведения Софье Хентовой и Татьяне Шабалиной, музыковедам Андрею Петропавлову и Олегу Соколову, чьи неоценимые советы, поддержка и помощь способствовали осуществлению настоящего издания. Особая благодарность — композитору Александру Радвилову, вдохновителю и организатору настоящего проекта, а также Алексею Андрееву, неформально, бережно отнесшемуся к графическому оформлению музыкального текста.

Павел ЕГОРОВ
февраль 2001 года, Санкт-Петербург



ПРЕЛЮДИЯ и ФУГА 1

Præludium 1



18

Measures 18-20. Treble clef: continuous eighth-note pattern. Bass clef: dotted quarter note followed by an eighth note, with a repeat sign.

21

Measures 21-23. Treble clef: continuous eighth-note pattern. Bass clef: dotted quarter note followed by an eighth note, with a repeat sign.

24

Measures 24-26. Treble clef: continuous eighth-note pattern. Bass clef: dotted quarter note followed by an eighth note, with a repeat sign.

27

Measures 27-29. Treble clef: continuous eighth-note pattern. Bass clef: dotted quarter note followed by an eighth note, with a repeat sign.

30

Measures 30-32. Treble clef: continuous eighth-note pattern. Bass clef: dotted quarter note followed by an eighth note, with a repeat sign.

33

Measures 33-35. Treble clef: continuous eighth-note pattern. Bass clef: dotted quarter note followed by an eighth note, with a repeat sign.

Fuga 1. à 4

Measures 1-3 of the fugue. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 starts with a treble clef and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. Measure 2 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 3 features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) indicating a key change or accident.

Measures 4-5 of the fugue. Measure 4 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#). Measure 5 features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b).

Measures 6-7 of the fugue. Measure 6 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#). Measure 7 features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b).

Measures 8-9 of the fugue. Measure 8 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#). Measure 9 features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b).

Measures 10-11 of the fugue. Measure 10 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#). Measure 11 features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b).

Measures 12-13 of the fugue. Measure 12 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#). Measure 13 features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b). The notation ends with a double bar line and a repeat sign.

This page of musical notation for piano consists of six systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measure 14. The right hand begins with a half note G4, followed by eighth notes. The left hand has a half note F3 and a half note E3.
- System 2: Measure 17. The right hand features a series of eighth notes and a half note. The left hand has a half note D3 and a half note C3.
- System 3: Measure 19. The right hand has a half note E4 and a half note D4. The left hand has a half note B2 and a half note A2.
- System 4: Measure 21. The right hand has a half note G4 and a half note F4. The left hand has a half note G2 and a half note F2.
- System 5: Measure 23. The right hand has a half note E4 and a half note D4. The left hand has a half note E2 and a half note D2.
- System 6: Measure 26. The right hand has a half note C4 and a half note B3. The left hand has a half note C2 and a half note B1.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex piece of music.

ПРЕЛЮДИЯ и ФУГА 2

Præludium 2

The musical score for Præludium 2 is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of 18 measures, organized into nine systems of two staves each (treble and bass clef). The piece features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure numbers 3, 6, 9, 12, 15, and 18 are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4.

21

24

d(estra)

s(inistra)

27

presto

30

33

adagio

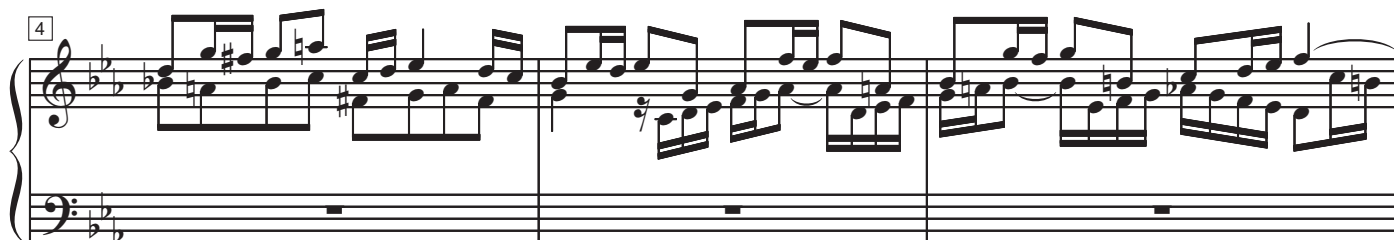
35

allegro

37

The musical score consists of seven systems of piano music. The first system (measures 21-23) features a continuous eighth-note pattern in both hands. The second system (measures 24-26) introduces a melodic line in the right hand labeled 'd(estra)' and a bass line in the left hand labeled 's(inistra)'. The third system (measures 27-29) is marked 'presto' and features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth system (measures 30-32) continues the 'presto' tempo with dense sixteenth-note passages. The fifth system (measures 33-34) is marked 'adagio' and features a slower, more melodic line in the right hand. The sixth system (measures 35-36) is marked 'allegro' and features a faster, more rhythmic pattern. The seventh system (measures 37) concludes the piece with a final cadence.

Fuga 2. à 3



16



System 16: Treble and bass staves. Treble staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including some accidentals. Bass staff has a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

19



System 19: Treble and bass staves. Treble staff continues the intricate melodic pattern. Bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

22



System 22: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with some longer note values and ties. Bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

25



System 25: Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with frequent rests and beamed notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

28



System 28: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with some ties. Bass staff features a rhythmic accompaniment, with a long horizontal line and a fermata at the end of the system.

ПРЕЛЮДИЯ и ФУГА 3

Præludium 3

The musical score for Præludium 3 is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/8. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 8, 16, 23, 31, 38, and 45 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with an 'x' to indicate specific articulation or performance techniques. The piece concludes with a final measure in the sixth system.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru