

## Largo espressivo

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

9

*espress.*

*sf*

*getragen (сдержанно)*

*klagend (жалебно)*

*sf*

*p*

*getragen*

*klagend*

*mf espress.*

*sf*

*rinj.*

*dim.*

*mf*

*sf*

*p*

5 1 2 4 2 5 3 4 1

*poco agitato*

8 2 4 2 5 4 1

1 1 1

5 4 2 3 5 4 1 3 5 4 5

*cresc.*

*più rinf.*

1 1 1

5 5 4 2 3 4 5

*a tempo*

3 4 2 5 4

*sf*

5 4 2 3 2 1

5 4 2 1 5 4 3 2 1

*meno f*

*rinf.*

*dim.*

*espress.*

1 2 1 2 1 2 1

5 4 2 1 5 4 3 2 1

*rinf.*

*dim.*

3 2 5 4 1

*tranquillo*

*animato*

*rinf.*

*più rinf.*

*a tempo*

*f*

*sf*

(Coda)

*largamente*

*f cresc.*

*sf*

*dim.*

*rall.*

*mf*

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 1. 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» удваивать 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: