

ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ

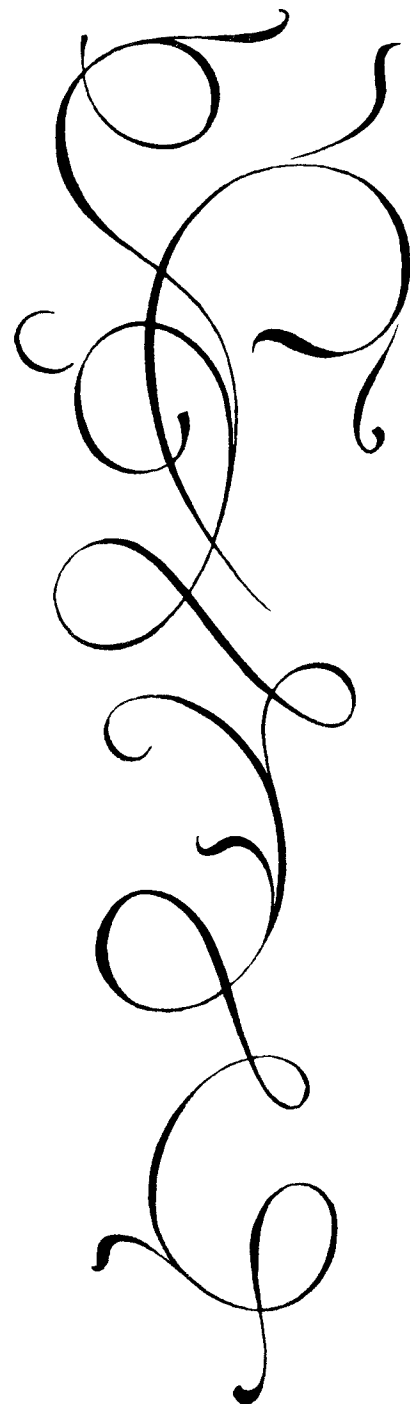
1 6 8 5 • 1 7 5 0

И И В Е И Ц И И

ТРЕХГОЛОСНЫЕ

для фортепиано

РЕДАКЦИЯ
Ф. БУЗОНИ



15 ТРЕХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

Allegro deciso

Schnell und fliegend [Скоро и текуче]

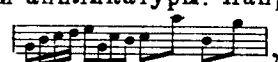
1) *mf* *legg.* *ten.* *mf* *p* *mf*

2) *mf*

3) *p cresc.* *ten.* *f*

1) 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.

2) Обращение темы (тема в противодвижении).

3) 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.

Moderato con moto*)

Nicht allzumässig bewegt*) (Не слишком сдерживая движение)

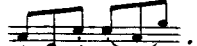
semplice 5

1) *p* *mf*

semplice

2) *p*

(Переход) *frisoluto* *p* *mf*

1) В этом месте 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: .

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

Это упрощение может соответственно подойти и к двум последующим трелям:

2b) 

*) Для определения темпа решающими являются „катящиеся“ 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.

IIA'

5 3 4 5

ten.

meno *f*

5 3 4

ten.

f

3 1

-3

p

4 5 2 3 5 2

1 3

1

5 4 2 3 4

4 3

4

2

5

3 2 3 1

4

f

4 3

f

5 1 3 1

3

4

f

5

1 3 2 1 3

5

5

sempre f

1 1 1

1 1 1

5

meno f

2

3 4 5 1

(3 2 1)

(5)

2 1 2

dim.

2 1 2

IIA²

p cresc.

p subito

2b)

mf *f* *sf*

NB. Если бы второй из двух разделов (IA¹ и IA²), 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 IIA¹), перенос которых в последнюю часть являлся бы нарушением всякой формально-эстетической логики. Наконец, следующий раздел IIA² мы не можем рассматривать как независимую третью часть (вследствие его краткости, а также в связи с тем, что он лишь повторяет кадансирующий раздел IA¹). Основной формой этой инвенции мы должны скорее всего считать двухчастность (правда, очень развитую и пространную).

Allegretto*Frisch bewegt* [В бодром движении]

3 *mf* *ten.* *p*

3 2 1 3 4 1 5 1 3 2 5

2 1 2

ten. *ten. possibile* *poco*

5 5 5

1 3 1 4 3 1 3 2 1 2 3

2 4 1 1 3 2 4

ten. *ten.* *mf*

1 3 4 3 4 3 2 4 3 2 4 5 3 1

3 3 1 2 1

1 1

4 5 4 2 3 5 5 4 2

1 2 3 1 1 3 2 1


2 3 3

NB *dolce* *p* *cresc.*

1 5 1 3 3 5

1 3 2 2 2 3 1 2

5 5 5

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.

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 5, 5, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2 1 2 1, 2 1 2, 4, 1). Dynamics include *dolce* and *f*. A *p* dynamic is marked in the left hand.

Second system of the musical score. The right hand continues with slurs and fingerings (4, 1, 3, 1, 4, 5 4, 4 2 3, 5 3 1, 4 4). The left hand has slurs and fingerings (1 2 1 1, 1, 3 1 1, 1, 5 3, 2 3 2 3, 2 5, 5, 4 2, 5 4). Dynamics include *cresc.*, *ten.*, and *sf*. A *p* dynamic is also present.

Third system of the musical score, marked with a large **NB**. The right hand has slurs and fingerings (1, 1 4, 1, 5, 1 4). The left hand has slurs and fingerings (1, 1 4). Dynamics include *f*.

Fourth system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings (4, 2, 1, 4, 2, 1, 4). The left hand has slurs and fingerings (1, 3, 4, 2, 1, 1). Dynamics include *f*.

Fifth system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings (1 4 3 4, 1 2 1, 1 3 2, 1, 3 1, 3, 2, 3, 2, 5 1, 4 2, 1 2, 5 4 5 4, 1 2 1, 3, 5). The left hand has slurs and fingerings (1, 2 4, 5, 1, 3, 1, 5). Dynamics include *ten. più f*, *ten.*, and *sf*.

NB. Редактор считает, что путем намеченного здесь членения формы обнаруживаются ее пропорции и симметрия и таким образом с наибольшей ясностью выявляется логичная структура этой „фугообразной“ пьесы.

Andante espressivo (♩ = *)

Langsam und ausdrucksvoll [Медленно и выразительно]

5

mf *mf* *simile*

Led. * *Led.* * *Led.* *

poco rinf. *simile*

ten. *dim.* *p* *mf* *più deciso* *più f*

dim. *dolce ten.* *p* *mf*

poco marc.

1) 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.

3 4 3 1 2 4 5 2 1 4

rinf. poco a poco ed animando

5 2 3 1 5 2 5 2 4 1 3 1 3 1 4 2 5 1 4 2 3 1 5 1 2 1 1

f *riten.*

2 1 3 2 1 2 3 1 4 5 2 1 2 3 2 1 2

non legato *non legato*

poco slentando
(постепенно замедляя)

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

p subito *p* *più lento*

3) Единственный раз здесь появляется восходящий пральтриллер; это придает нисходящему заключению новое мелодическое очарование.

№ 1. Необходимость подробной расшивки 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 текуче и связно]

6 *p sempre legato*

mf

dim.

mf

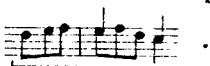
p subito meno legato

legato

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

²⁾ 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.

³⁾ Интервальное соотношение нижнего и среднего голосов не позволило здесь осуществить „тематическое“ окончание басовой фигуры, которое мысленно можно было бы представить себе следующим образом:



NB 1 3 2
p cresc.
 1 1 2 1 5
 2 1
 14
più cresc.

3 5 3 4 2
sf
 4) *f*
 5 1
 1) (7 7)

2
f
 2 1 3 2 3 1
sf
 4
 5
marc.
 2 5
 3
 (non legato)

5 1
 1 2 5
 45
 1 1 1
 2 3
 1 1
ten.

3 3
sf
 1 1 1 4 2
 3 (1)
 3
ten. ^{*)} *ten.* *ten.*

4) Начало короткой разработки в „противодвижении“.


*) Только для рук с большим растяжением.


5) Исполнение ферматы:

„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 страстных произведениях прерывать быстрое движение посредством включения нескольких тактов Adagio: обуздание эмоционального порыва, который, став свободным, проявляется с еще большим неистовством.

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

7) 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 сектаккордов (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.

8) Если представить себе этот ход возникшим из аккордовой фигурации, упомянутой при 2), то уже больше не будешь поражаться кажущейся неоправданностью его появления: 

9) Ритмическая энергия плохо гармонирует с мелодической вялостью этого заключения, образованного разрешением доминантовой септимы в терцию. Возможно, что замедление 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)

ten.

cresc.

non legato

- 1) Фигура из шестнадцати возникла из обращения темы:  и, собственно, только при
- 2) 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 уменьшения постоянно „любящей“ 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.

3) cresc.

più cresc.

4) quasi Recit., a piacere
(наподобие речитатива, свободно)

a tempo

5) sf.

3) 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.

4) 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.

5) 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 anmutig [Легко и грациозно]*

8

mf
non troppo legato

ten.

mf

ten.
marc.

p

cresc.
più cresc.
marc.

*) Пальятриллеры (**) нужно везде исполнять указанным ранее способом.

***) Вторая часть здесь открывается последовательной цепочкой стретт, длящейся целых три такта.

5 3 5
1 2 1

312 3 4 1 2 3 1 4 1 2 3 1 3 2

312 *f*

354 4 1 *sf* 5 4 2 3 4 1 2 3 5 3

poco allargando *(a tempo)*

2 1 2 3 1 2 5 3 *p subito*

5 4 3 2 5 5 2 3 1 2 4

ten. *cresc.* *f*

ff

1 5 1 2 3 4 2 3 4 2 3 1 3 2 4 2

**** *2 più cresc.*

5 3 5 1 2 1 354 4 2 3 5 4 3 1

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

ff

*) 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.

Largo espressivo

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

9

II
espress.

I
getragen (сдержанно)

sf

III
klagend (жалобно)

sf

p

getragen

III
klagend

II
mf espress.

sf

rinf.

dim.

p

mf

sf

p

Allegro deciso

Schnell und bestimmt [Скоро и определенно]

10

f

mf

non legato

ten.

cresc.

(sopra)

1)

1) 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.

Andantino con moto

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

I=VS. *)

11

f ma non troppo

**)

=NS. 1 3 2 2 4 3 1

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. (Прим. переводчика).

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

con molta espressione

ten. (molto)

=NS.

f ma non troppo

p

f

p

III=VS.

cresc.

f risoluto

ten.

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

=NS.

2) Этот такт является одновременно заключительным тактом второй части и начальным тактом третьей части: своего рода „элизия“, 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.

(Coda)
a tempo

riten.

4) *f non troppo*

in tempo

5)

4) Сама кода-строгое (за исключением двух последних тактов) повторение первого VS-может рассматриваться, как добавленный „эпilog.“ В этом мнении нас подкрепляет одно более старое издание (Гофмейстера), где восьмитактовое построение редуцировано до трех тактов:

(Coda.)
Такт 1. Такт 7.

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

5) Для лучшего выделения предшествующего „*ritenuto*“ здесь следует избегать всякого замедления темпа.

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

NB 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 ($\leftarrow \rightarrow$). 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 размеренно]

12

p

mf

mf

f

mf

dim.

1)

2)

3)

4a)

§ §

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

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

3) 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.

4a) и 4б) 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.* *sf*

2) cresc. *ff*

ten. *ten.* *ten.* *mp* *4^b* *poco a poco cresc.*

III

p subito cresc.

largamente

sf *sf*

NB. Относительно основной формы этой пьесы здесь, так же как и в следующих номерах, следует сослаться на сказанное в NB к инвенции 4.

Andante

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

13

1) 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.

2) Согласно двум существующим автографам имеются две версии этого места:

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

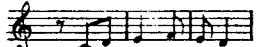
3) В оригинале этот такт изложен следующим образом:


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

4) 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 *quasi f*. The second system includes *non legato*, *ten.*, *legg.*, *p*, and *ten. il tema espress.*. The third system includes *legg.*, *pespress.*, and *ten. il tema*. The fourth system includes *ff*, *energico*, *non legato sempre f*, and *risoluto*. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs).

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 повороту в более высокий регистр каденция выигрывает в отношении блеска и определенности.

NB. В остальном см. NB к индексам 4 и 12.

Moderato

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

14

p

mf

poco cresc.

poco f

ten.

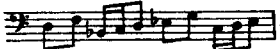
sf

più deciso

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



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

2) Басовый ход здесь следует рассматривать как упрощенную фигуру темы: , модификация которой может найти обоснование и объяснение в том факте, что кода уже полностью освобождена от тематических отношений. Этот прием часто применяется в заключениях сложных контрапунктических пьес для достижения благоприятного контраста и одновременно для того, чтобы показать, что художественные средства уже исчерпаны.

ИВ. Редактор рассматривает эту пьесу как контрапунктически наиболее разработанную и, таким образом, - в баховском смысле - технически наиболее трудную из всего сборника. Пластичное выделение стретт в третьей части, при постоянном избегании активных, акцентированных толчков и ударов и при продолжительном сохранении сдержанного спокойствия, требует уже значительной художественной зрелости. Таким образом, после успешного разрешения этого задания можно непосредственно приступить к изучению „Хорошо темперированного клавира“, некоторые же более скромные номера этого значительного произведения (например, фуги e-moll и F-dur из первого тома) больше уже не будут представлять серьезных трудностей.

Эта форма, тесно примыкающая к фуге, естественно расчленяется следующим образом:

- I часть — экспозиция и переход = 6(4+2) тактам
- II часть — 1-й разработочный раздел (преимущественно модуляционный) = 5 тактам
- III часть — 2-й разработочный раздел (преимущественно контрапунктический) = 10 тактам
- Кода = 3 тактам

Moderato, non troppo *)

Nicht zu mässig bewegt*) [Не слишком сдерживая движение]

non legato

15

*) *f* ten. *ten.* non troppo legato *f*

non troppo legato *sf* *ten.*

sf *sf*

fp subito *espress.*

1) 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 бравурно.

*) $\frac{9}{16}$, то есть трехдольный такт с движением триолями.

