

*Войнова И. В.,*

*концертмейстер*

*ОГБПОУ « Ульяновский колледж культуры и искусства»*

## **«Маленькие прелюдии» И. С. Баха.**

### **Вопросы стиля и формы».**

**Пояснительная записка.** Данная статья сложилась как результат многолетней работы и наблюдений над полифоническими произведениями. Не секрет, что полифония остаётся наиболее неизученной областью в структуре среднего профессионального образования. Полифонические методы и приёмы развития показаны в этой статье на примере наиболее любимых и часто исполняемых детьми «Маленьких прелюдий» И. С. Баха.

**Использованные понятия:** жанр прелюдии, старинная двухчастная форма, роль каденций в полифонии, период «типа развёртывания», подробнее в нём - ядро и начальная экспозиция темы – развёртывание – заключение. Образный строй маленьких прелюдий, принципы полифонического развития в них, особенности стиля И. С. Баха.

**Творчество И. С. Баха** остаётся непревзойдённой вершиной на все времена. Как ни у кого из композиторов, его творчество обращено к интеллекту, оно заставляет исполнителя думать и соотносить между собой все детали произведения. Не приходится доказывать, насколько великий мастер обдумывал и строго систематизировал свои педагогические произведения: вспомним его два тома ХТК, призванные научить пианиста свободно обращаться со всеми 24 тональностями «хорошо темперированного клавира». Свои 2-х и 3-х-голосные инвенции И. С. Бах написал с целью ознакомить начинающего пианиста с различными типами композиции. Эти типы превосходно проанализировал Ф. Бузони в своей редакции инвенций. Заметим, что 15 двухголосных и 15 трёхголосных инвенций расположены в том же порядке (мажор – минор по полутонам, что и в ХТК), исключая более сложные тональности.

Сборник «Маленькие прелюдии и фуги» увидел свет в 1848 году, когда в издательстве Петерса готовилось полное собрание сочинений композитора. Немецкий исследователь Ф. К. Грипенкерль объединил в сборник небольшие инструктивные сочинения Баха (это касается «12 маленьких прелюдий»), расположив их в том же порядке (хроматическом), что и в названных выше авторских сборниках. Также в сборник вошли ранее изданные «6 маленьких прелюдий». Таким образом, «Маленькие прелюдии и фуги» наряду с «Нотной тетрадью Анны Магдалины Бах» стали фортепианной азбукой для самых маленьких пианистов. Если основную часть «Нотной тетради» составляют полифонические пьесы в танцевальных ритмах, то в анализируемом сборнике «чистые» полифонические жанры – прелюдии и фуги, определяющие само существо полифонии.

Сборник «Маленькие прелюдии и фуги» состоит из двух частей. В первой части помещены только прелюдии: «12 маленьких прелюдий» и «6 маленьких прелюдий», во второй части – отдельно фуги и циклы из прелюдий и фуг. Сборник затрагивает 9 тональностей, а десятая – Соль мажор – включена в пьесах Приложения («Прелюдия и фугетта» отсюда – более простой вариант Соль-мажорной прелюдии и фуги из 2 тома ХТК).

Мы рассматриваем только первую часть сборника – прелюдии. Как известно, прелюдия как жанр сформировалась в XV веке в органной музыке как вступление к какой-либо части церковной службы, которое предварительно настраивало людей на восприятие необходимых чувств и настроений. Это жанр импровизационный, «фантазийный», он предполагает использование различных музыкальных форм изложения и развития. Мы знаем, что И. С. Бах создал огромное количество прелюдий для органа, среди них – органные Хоральные прелюдии, представляющие собой гениальные обработки хоральных мелодий. Жанр прелюдии во времена Баха присутствует и в органной, и в клавирной, и в оркестровой музыке. Прелюдия становится самостоятельным произведением и получает уникальное развитие в дальнейшем как в гомофонной, так и в полифонической музыке.

Оговоримся, что большинство наших замечаний будут касаться формы и композиции. Формы полифонической музыки менее известны (кроме формы фуги). Они часто остаются вне внимания при изучении курса анализа

музыкальных форм, поэтому их описание при разборе маленьких прелюдий Баха будет полезно как студентам, так и выпускникам музыкальных учебных заведений, а также педагогам – пианистам.

Рассмотрение прелюдийных пьес сборника начнём с цикла **«6 маленьких прелюдий»**. Эти пьесы более масштабны, цельны по своей фактуре и внутренним приёмам развития. Все пьесы написаны в **старинной двухчастной форме**, а именно: части формы разграничены знаками повторения; **тональное развитие** в первой части идёт от тоники к доминанте в мажорных прелюдиях, либо от тоники к параллельной тональности в минорных прелюдиях (или тоже к доминанте – как в №6 прелюдии ми-минор); каждая из частей прелюдий представляет собой **«период типа развёртывания»**, характерный именно для полифонии. Тональное развитие и принцип повтора частей был продолжен в композиции сонатной формы (повторялась экспозиция сонаты и разработка вместе с репризой), в наше время повторы часто пропускаются как в сонате, так и в прелюдии. Трёхчастность, характерная для сонатной формы, также постепенно сформировалась в результате большего тематического развития, проникавшего и в старинную двухчастную форму. Имеем ввиду то обстоятельство, что вторая часть здесь часто становилась масштабнее, внутри неё вводится утверждение побочной тональности с полной совершенной каденцией, дополнительные полифонические приёмы развития темы. В нашем случае это прелюдии №4 Ре-мажор и №6 ми-минор. Первые части содержат в них 20 тактов, а вторые соответственно 16+12 (каденция в ми-миноре) и 12+16 (каденция в ля-миноре). **Наличие полной совершенной каденции в побочной тональности** бывает и в прелюдиях, где обе части уравновешены по масштабам (№2 – до-минор, во второй части каденция в соль-миноре, №5 – Ми-мажор, каденция второй части в фа-диез-миноре).

Каденции в полифонической музыке вообще бывают крайне редко (естественно, на гранях формы) и при этом они **не останавливают непрерывного течения музыки** как одного из принципов полифонии, просто они явно выделяются гармонически и тогда, когда это происходит внутри разделов формы. В этом случае каденции замыкают, «фиксируют» определённые этапы в раскрытии художественного образа. Так, в прелюдии до-минор каденция 2-ой части в соль-миноре отделяет часть зыбко – импровизационную, с неустойчивой тональностью от завершающей,

драматически насыщенной. См.2-ую часть Прелюдии №2 («пограничный» такт № 12).

По своему **настроению** прелюдии очень различны: №1 – До-мажор – торжественно – приподнятая, органная по звучности, аккордовая в начале частей и текуче двухголосная в продолжении; №2 – до-минор – двухголосная «инвенция» в ритме менуэта, насыщенная скрытыми гармоническими голосами и нюансами мужественного лирического чувства, №3 – ре-минор – начавшись одногласно из «распетого мордента» в басах, имитационно подключив верхний голос, разворачивается энергичная, немного суровая картина соперничества равно достойных персонажей – голосов; №4 – трёхголосная «раздумчивая» фугированная прелюдия начинается как песенная мелодия, в поисках и разнообразных изменениях своих интонаций песня приходит к своему завершённому облику в заключительных тактах частей; №5 – Ми-мажор – контрастная предыдущей в темпе и характере – быстрая, радостно изменчивая, игривая мелодия также как бы ищет свой облик – проходя в разных тональностях, она обретает всё новые продолжения, утверждая своё жизнерадостное мироощущение (нам кажется, что здесь радостное повествование двух свидетелей воскресения Христа); №6 – ми-минор – энергичная, напористая, выросшая из имитационных переключек двух голосов, тема приобретает разные очертания, то становясь лирически мягкой, то светлой, то печальной, то вновь обретая мужественность.

Разумеется, данные эмоциональные характеристики прелюдиям второго цикла условны, каждый исполнитель и педагог найдет в произведениях Баха отголоски своих переживаний, благо «море, океан» которых находится даже в любой маленькой баховской пьесе.

Необходимо сказать об общих очертаниях **«периода типа развёртывания»**, присущего полифонической музыке (и каждой части в отдельности разбираемых прелюдий). Тема фуги или вообще полифонической музыки предельно коротка и при этом она ёмкая, сконцентрированно показывающая гармонические и мелодические возможности своего развития. Прелюдии также начинаются такой **темой – ядром** в пределах 1-2 тактов. В маленьких прелюдиях с имитационным началом ядром темы является краткий интонационно – мелодический мотив (это прелюдии №№ 3, 5, 6). В

прелюдиях контрастно – полифонического стиля мелодия ядра дополняется сопутствующими мелодическими голосами, как в прелюдиях №№ 2, 4. Наконец, во многих баховских прелюдиях определяющим является само фактурное изложение первой гармонии, что и является «зерном» темы. Такова прелюдия №1, а также №3 из цикла «12 маленьких прелюдий». Эти прелюдии даны в нотном приложении к работе, к музыкальному тексту которых и обращается данная работа.

Следует различать в связи с этим ядро темы и проведение более или менее полной темы, её **экспонирование** в начальном разделе формы. Критерий завершенности – начало развития, которое обычно выделяется изменением фактуры, либо другими методами. **Начальная тема** почти во всех шести прелюдиях изложена на протяжении 4 тактов и содержит полный гармонический показ тональности.

. В прелюдии №4 ядром можно считать 2,5 такта, но мелодия ввиду своего отмеченного песенного склада продолжает мотивно развиваться уже при экспонировании и продлевается до 7,5 тактов. Компактный завершенный облик тема приобретёт в конце обеих своих частей.

. Прелюдия №5 – это фугетта, но, как в инвенциях, она сразу начинается двухголосно, со своим удержанным противосложением. Тема фуги содержит 2 такта, ответ, с перестановкой голосов – в доминантовой тональности. Но в самой теме выделяется «ядро» - её начало, первый такт с размашистыми интонациями, он же и завершит всю форму, пройдя в добавленном среднем голосе.

Следующий этап формы периода типа развёртывания – само **«развёртывание»**, развитие элементов темы методами секвенцирования, возникновения сопутствующих мелодических образований, более или менее контрастных ядру, «мотивные цепи» вновь появляющихся мелодических «побегов», также некоторые полифонические приёмы: обращённые мотивы из «ядра» темы, сцепление мотивов в более протяжные фразы, вертикально – подвижной контрапункт в контрастном двухголосии (удержанные противосложения) и т. п. В прелюдиях №3 и №6 тема изложена имитационно, используются гармонии тоники и доминанты, в развитии же преобладает контрастная полифония двух самостоятельных голосов. Прохождение темы в разных тональностях (так происходит в прелюдии №5)

сближают развитие с принципами фуги или старинной концертной формой (тема тутти – рефрен - в концерто грассо). Общие трёхчастные очертания периода типа развёртывания (экспозиция темы – развёртывание – завершение) часто сближаются с масштабно – тематической структурой дробления с замыканием. Прелюдия №5 проходит три этапа дробления с замыканием. 1-ая часть: тема фугетты, в которой яркое ядро сочетается с элементами общих форм движения – 2 такта, ответ – 2 такта, дробление 1 + 1 (ядро темы в побочных тональностях), «замыкание» - проведение темы, продлённое до 4-ёх тактов. Во второй части прелюдии формируется производная тема масштабом в один такт с гармонией D65 – T, а ядро темы перемещается в завершающие каденции. Так формируются сокращённые 2 этапа дробления с замыканием (4 такта + 6 тактов). Перед завершающим проведением темы звучит тональная секвенция с тем же гармоническим звеном D65 – T, это полный вариант «золотой секвенции» (см. такты 7-8 2-ой части).

Интересно, что во всех трёх минорных прелюдиях «развёртывание» начинается с гармоний, нисходящих по чистым квинтам (наиболее родственных **гармонических** звуков), т.е. так, как это устоялось в «золотой секвенции», не потерявшей своего значения в гармонии и в настоящее время. И. С. Бах ограничивается здесь двумя звеньями секвенции, сразу дающих отклонение в параллельную тональность (I-IV, VII-III, VI...), и с последнего аккорда как Субдоминанты остаётся в первой части формы преимущественно в параллельной тональности. Полностью «золотую секвенцию» И. С. Бах использует редко. В этом цикле индивидуализированное применение «золотой секвенции» (как в 5 прелюдии) происходит и в последней прелюдии ми-минор во второй части, а именно после каденции в ля-миноре, приняв тонику ля-минора за IV ступень, гармоническое развитие подводит к заключительному яркому проведению вполне сформировавшейся темы прелюдии №6. Здесь анализируемая секвенция выглядит таким образом: IV-VII, III-VI, II-V, I-V, что ярко подводит к завершающему разделу.

**Этап «развёртывания»**, таким образом, во всех маленьких прелюдиях различными мелодическими, гармоническими и полифоническими приёмами подготавливает яркое, итоговое проведение темы в заключительном разделе.

Третий этап формы – **заключение**. Помимо завершающего развитие полного заключительного каданса он часто характеризуется возвратом к наиболее ярким элементам темы – её ядру, либо его новым вариантом, полученным как итог мотивного развития. Очень яркое заключительное проведение темы в конце Прелюдии №2 (последние 9 тактов), либо сформированная тема Прелюдии №4 в конце обеих частей (завершающие проведения обеих частей в 4 такта).

Рассмотрим завершающие построения более подробно. Их масштаб и тематизм зависят от тональности прелюдии, её эмоционального настроения и содержания. **В мажорных прелюдиях** в творчестве И. С. Баха преобладают настроения светлой радости, торжественного спокойствия (№1), умиротворённости и лёгкой грусти (№4), приподнятого и возбуждённого ликования (№5).

**Прелюдия №1 До-мажор** миниатюрна и строго симметрична в своих пропорциях, здесь в обеих частях сопоставляются два взаимно дополняющих друг друга образа (аккордовый на форте и импровизационно двухголосный на пиано). Т. е. тип изложения этой прелюдии – экспозиционный с минимальным развитием (тонально-гармоническим).

**Прелюдия №4 Ре-мажор**. На её протяжении, как уже было сказано, постепенно формируется песенно-лирический образ, незавершённый в начале прелюдии и компактно изложенный в заключительных тактах обеих частей. (См. примеры №8, 9). Единству и цельности этих проведений темы способствует предварительная «интерлюдия» шестнадцатыми длительностями в 4 такта, так же буквально транспонированная из 1-ой части во 2-ую (на чистую кварту выше). Вторая часть этой прелюдии в целом расширена, в её начале «ядро» темы изложено имитационно, а после каденции в ми-миноре тема прозвучала и в обращении. Эти различные облики темы не нарушают присущего ей лирико - эпического спокойствия, что и подчёркивается арочным повторением завершающего облика темы.

**Прелюдию №5 Ми-мажор** подробно мы разобрали раньше.

Минорные произведения И. С. Баха часто связаны с образами страдания, крестных мук, оплакивания (pieta), а также мужественного принятия предначертаний судьбы и до конца исполненного высокого долга. Для детей

духовный смысл этих понятий можно объяснять как удары судьбы и их преодоление. Минорные прелюдии цикла «6 маленьких прелюдий» характеризуются активными, «размашистыми» интонациями по звукам аккордов, что усиливается наличием имитаций при первоначальном изложении темы. В развитии эти интонации или смягчаются поступенным голосоведением, или приобретают ещё более выпуклые очертания (например, интонации «креста» и гармония уменьшенного септаккорда – символ страдания), которые наиболее ярко проявляются в заключительных оборотах темы.

В **Прелюдии №2 до-минор** завершающие части включают в себя восходящие секвенции (по секстам в 5 тактах 1-ой части и по звукам нонаккордов в 9 тактах 2-ой части). Из всех шести прелюдий эта прелюдия наиболее пронизана сквозным развитием, неожиданными мелодическими оборотами, которые звучат более драматически в завершающих разделах формы..

Также разные варианты мелодии представлены в завершениях частей в **Прелюдии №3 ре-минор**. В 4 тактах 1-ой части одновременно звучат тема в басу в основном виде и тема в обращении в верхнем голосе. С обращённого варианта темы начинается и вторая часть, которая завершается насыщенным 9-ти-тактным драматическим преобразованием темы. Сначала на фоне продолжающегося развития темы – ядра в басу звучит новый певучий подголосок в верхнем регистре, сменяемый «равноценным» басу по драматизму мелодии заключительным построением.

Завершающие проведения темы в **Прелюдии №6 ми-минор** по своим очертаниям (по 8 тактов, принцип суммирования фраз -2т.+2т.+4т.) уже близки гомофонно-гармоническому стилю, изложению темы в одном из предложений этой музыки. В этой завершающей цикл прелюдии более уравновешены и заключительные построения частей – они более сходны по музыке (учитывая полифоническую перестановку голосов) и по более мягкой подаче волевых образов минорных прелюдий.



При стилевой характеристике рассматриваемых прелюдий важно учитывать как общие принципы полифонического стиля (контрастная либо имитационная полифония), текучесть мелодического движения благодаря взаимному дополнению ритмики голосов, важной роли количества голосов и т. п., так и типичные признаки баховской полифонии, как гармоническая насыщенность фактуры благодаря скрытому многоголосию, энергия мелодического развёртывания, «мужественность, широта и величие» стиля (слова Ф. Бузони). Также И. С. Бах как глубоко верующий человек, насыщает свои произведения высоким духовным содержанием. Это содержание было понятно современникам благодаря семантике тональностей, использованию риторических фигур, вкраплению в мелодии интонаций хоралов [см. 3]. Маленьким пианистам также надо доступным языком объяснять всю многозначность баховской музыки, без постижения которой не мыслится воспитание серьёзного музыканта.

Подытожим ранее сказанное о цикле «6 маленьких прелюдий». Нам кажется, что возможно исполнение «6 маленьких прелюдий» как **единого цикла – сюитного**, со своей логикой чередования частей: №1 – торжественное вступление, №2 – динамичное интермеццо, №3 – напористо – энергичное аллегро, №4 и №5 – контрастные по темпу ариозо и фугетта, №6 – финал лирико – драматического содержания. Возможно, этой логикой продиктовано единственное в сборнике переставление частей (№3 и №4 – минор раньше одноимённого мажора; такое расположение частей было уже в рукописном сборнике, с которого осуществлялось первое печатное издание «6 маленьких прелюдий», предпринятое первым биографом И. С. Баха И. Н. Форкелем (позднее рукописный сборник был утерян).

Можно предположить, что наличие баховского автографа как целостного произведения подтверждает мысль о единстве «6 маленьких прелюдий». В этом цикле можно услышать краткий евангельский сюжет: №1 До-мажор – светлое и торжественное Благовещение, №2 до-минор и №3 ре-минор идут по пути усиления драматизма (как земная жизнь Спасителя). Не случайно главная тема 3 прелюдии – видоизменённый мотив Креста (ре-ля, ми-ля). Следующие две мажорных прелюдии звучат как спокойно-раздумчивое осмысление подвига Богочеловека (№4 Ре-мажор) и как радостно-захлёбывающаяся весть о его Воскресении (№5 Ми-мажор). Финальная

прелюдия ми-минор, возможно, настраивает людей на жизнь в христианской вере, она мужественна и одновременно элегична, сердечна.

**Прелюдии первого цикла («12 маленьких прелюдий»)** почти сплошь одночастны, т. е. это рассмотренный нами период. Исключение составляют две соль-минорные прелюдии в двухчастной форме (№10 и №11). Несмотря на, казалось бы, скромную композицию периода, данные прелюдии предлагают слушателю ещё большее разнообразие индивидуальных вариантов одночастной формы, подтверждая исключительность баховской фантазии, вкладываемой в педагогический инструктивный материал. «Маленькие прелюдии» исполняют даже значительные концертирующие музыканты.

Маленькие прелюдии первого цикла очень необычны в своём звучании. То они звучат, как импровизации органиста (№1, 2, 3, 5, 12) с включением органных пунктов, «переключением регистров», резкой сменой фактуры, вставок декламационного речитативного характера (фигурации шестнадцатыми в перечисленных прелюдиях). Иногда это небольшие фугетты (№4, 6) - четырёхголосные! То мы слышим оркестровое звучание – это две прелюдии в Фа-мажоре - №8 и №9 – как бы оркестровые токката и fuga. Ранее упоминаемые прелюдии в соль-миноре -№10 и №11 – менуэты соответственно лирического (написан как трио, т. е. средняя часть оркестрового Менуэта современника Баха) и энергичного характера. Наконец, №9 – ми-минор – трёхголосная инвенция песенно – элегического содержания.

Мы не будем подробно останавливаться на каждой прелюдии, озвучим лишь отдельные замечания. Касательно ядра и изложения темы в отдельных прелюдиях наблюдается полный гармонический оборот – T-S-D-T (при единстве мотивного зерна). Здесь мотивное «зерно» - использованная фактура изложения первого аккорда. Такой вариант темы можно назвать собственно прелюдированием, при этом вспоминается Прелюдия До-мажор из 1 тома ХТК (пятиголосная гармоническая фигурация), в рассмотренном выше цикле прелюдий так изложен первый торжественный аккорд (полтакта). Из подобных «мотивных зёрен» выросли темы прелюдий №2 (3 такта), №3 (7 тактов), №5 (6 тактов), №8 (2 такта).

В прелюдиях-фугеттах и прелюдиях с имитационным началом темой, естественно, является тема фуги, но к начальному её экспонированию можно присоединить и следующее её проведение в другом голосе в той же, либо доминантовой тональности. Это прелюдии №4 (1-2 такта), №6 (1-2 такта), №7 (2-4 такта), №12 (1,5 – 3,5 такта). В прелюдии №9 краткое зерно в полтакта тут же имитируется в другом голосе с компактными аккордами в противосложении. Такая тема даёт активный импульс к дальнейшему развитию и, действительно получает каждый раз всё новое продолжение. Тема проходит помимо главной – Фа-мажора в других тональностях: До-мажоре, ре-миноре, в ля-миноре и после каденции в этой тональности – ещё и в соль-миноре, возвращаясь в Фа-мажор. Действительно, эта прелюдия звучит как концертная оркестровая пьеса.

По очертаниям формы прелюдии первого цикла более разнообразны и подчиняются своим собственным законам. В некоторых из них наблюдаются следы старинной двухчастной формы (как в тональном плане, так и в тематизме – прелюдии №2, №7, №3, №5), некоторые миниатюрны, но насыщены внутренними контрастами (прелюдии №8, №12), некоторые выдержаны в одном эмоциональном ключе (прелюдии №7, №10), некоторые масштабно развёрнуты и драматичны (прелюдии №3, №5).

Подробнее коснёмся **прелюдии №3 до-минор**. Её редко удаётся сыграть цельно, охватив динамику разворачивания формы этой прелюдии. В прелюдии 43 такта. Необходимо правильно «расчленить» единое полотно этой прелюдии на части, чтобы добиться логики её формы. Нам кажется оптимальным следующее деление: 17+15+11 тактов. После изложения темы этой прелюдии готовится модуляция в доминантовую тональность, тоника которой и звучит в 13-14 тактах. Но не очень убедительно; далее она начинает подкрепляться полной совершенной каденцией: после яркой субдоминанты в 16 такте и доминанты в следующем мы ожидаем тонику соль-минора в 18 такте. Она же подменяется органическим пунктом на своём доминантовом басу, который и постоянно звучит, создавая гармоническое напряжение на протяжении последующих 15 тактов!!! Заключительная часть прелюдии постепенно утверждает тонику новой тональности, колеблясь между мажором и минором. И только в последнем такте «побеждает» её мажорный вариант. Таким образом, форма этой прелюдии оказывается тонально разомкнутой – это только первая часть старинной двухчастной

формы (с модуляцией в доминанту). Оттягивание появления тоники на таком большом промежутке времени решено гармоническими средствами, поэтому при изучении прелюдии стоит задача первоначального исполнения её аккордами – ведь при двухголосной фактуре мы реально слышим шестиголосие. Исполнителю надо прочувствовать полифункциональные наложения аккордов сначала на доминантовый бас, а затем и на тонический.

Разбирая прелюдии И. С. Баха для начинающих пианистов, мы вдохновлялись идеей показать практикующим педагогам, насколько многозначный пласт значений надо поднять при исполнении этой музыки. Надо стремиться к тому, чтобы учащиеся осознанно подходили к музыкальному тексту великого композитора. По свидетельству учеников И. С. Баха, он часто говорил им: «Чего не понимаешь, никогда не сможешь правильно исполнить» [2, стр. 4].

В заключение приведу яркое стихотворение Н. Ушакова:

« Мне дорог Бах...

Ну, как бы вам сказать,

Не потому, что нынче музыки не стало,

Но вот такого чистого кристалла

Ещё нам не являлась благодать.

Какое равновесие страстей,

Какая всеобъемлющая совесть,

Какая удивительная повесть

О брошенной в века

Душе моей!»

## Литература

1. И. С. Бах «Маленькие прелюдии и фуги», редакция Н. Кувшинникова, Ленинград, 1984, «Музыка»
2. И. С. Бах «Инвенции», редакция Ф. Бузони, вступ. Статья Н. Копчевского, Москва, 1980, «Музыка»
3. Т. [Давыдова «Символика «Маленьких прелюдий» И. С. Баха»](#), интернет-журнал «Музыка в заметках».

**Приложение 1.** И. С. Бах. Шесть маленьких прелюдий

**Приложение 2.** И. С. Бах. Прелюдия №3 с mall (Двенадцать маленьких прелюдий)