

**VIII**  
**БАХОВСКИЕ**  
**ЧТЕНИЯ**

Восьмые Баховские чтения  
в Санкт-Петербурге

**РАБОТА НАД ФУГОЙ:  
МЕТОД И ШКОЛА  
И. С. БАХА**

*Материалы конференции  
20–27 апреля 2006 года*

Санкт-Петербург  
2008

УДК 781.42  
ББК 85.2  
Р 13

Составитель — *А. П. Милка*  
Научный редактор — *К. И. Южак*  
Рецензенты — *Л. Г. Ковнацкая,*  
*А. И. Климовицкий*

Р 13 Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха. Материалы Восьмых Баховских чтений 20–27 апреля 2006 года / сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб., 2008. — 288 с., нот., илл.  
ISBN 978-5-88718-030-7

В сборник вошли материалы докладов, прочитанных на Восьмых Баховских чтениях в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Проблематика статей более или менее непосредственно связана с баховской методикой сочинения фуги. В целом новый для российского музыковедения материал сборника охватывает творчество композиторов и теоретиков от А. Берарди (XVII в.) до И. Г. Альбрехтсбергера (конец XVIII — начало XIX в.). Статьи по теории и практике композиции дополняют исследование об одном из важных вопросов клавирной игры.

Книга адресована профессиональным музыкантам и любителям музыки.

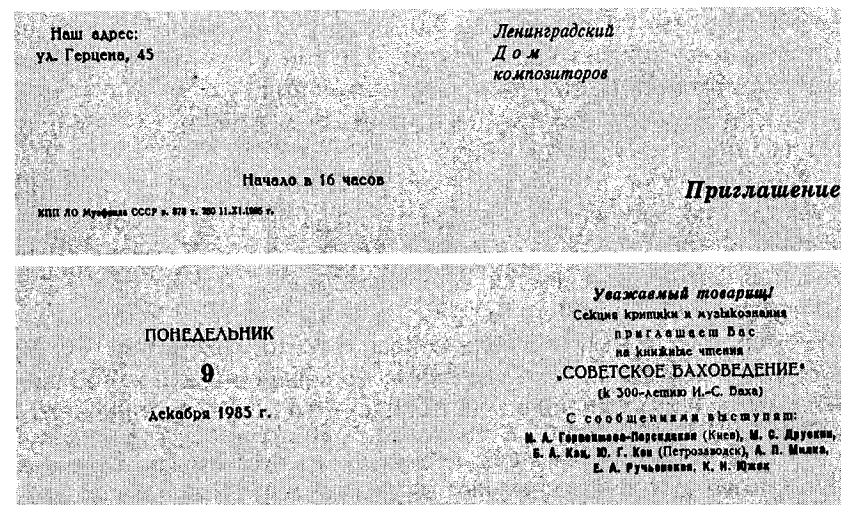
© Дискин К. В., Милка А. П., Полуэктова Л. В.,  
Розанов И. В., Серебренников М. А.,  
Южак К. И., Янкус А. И., статьи, 2008

ISBN 978-5-88718-030-7

## От редактора

Баховские чтения в Санкт-Петербурге уже пережили двадцатилетний рубеж. Первая конференция состоялась в 1985 году, когда весь мир отмечал 300-летие со дня рождения Баха. В нашей стране этот знаменательный юбилей отметили весьма торжественно, и Ленинград тоже не остался в стороне. По инициативе и под руководством М. С. Друскина в Доме композиторов прошли книжные чтения, посвященные 300-летию Баха, в которых приняли участие музыковеды Ленинграда, Петрозаводска и Киева. От этой конференции и ведется теперь отсчет Баховских научно-музыкальных собраний в Санкт-Петербурге.

Первые Баховские чтения не были ни тематическими, ни собственно баховедческими: это был своего рода *Венок Баху*, дань любви и почитания от представителей разных отраслей музыковедения — историков, теоретиков и культурологов (М. С. Друскин, Ю. Г. Кон, Н. А. Герасимова-Персидская, Е. А. Ручьевская, А. П. Милка, Б. А. Кац, К. И. Южак).



Илл. 1: Пригласительный билет на Первые Баховские чтения

В продолжение этого начинания было решено сделать Баховские чтения тематическими и сосредоточиться на крупных сочинениях последней декады творчества великого мастера. Вторые чтения, об *Искусстве фуги*, были проведены в 1993 году, Третьи чтения, о *Втором томе ХТК*, — в 1995 году. Материалы обеих конференций были изданы, можно сказать, по горячим следам. В 2000 году, когда исполнялось 250 лет со времени кончины Баха, состоялись Четвертые чтения; естественно, это был опять *Венок Баху*. Во всех конференциях принимали участие москвичи, а научную программу дополняли концертные отделения из клавирных произведений Баха в исполнении замечательного музыканта — пианиста и музыковеда Рувима Островского.

Местом проведения всех последующих петербургских Баховских чтений явилась консерватория; одновременно изменился и их жанр — они стали сольными: на Пятых чтениях (2002) А. П. Милка познакомил музыкальную общественность с *Музыкальной азбукой* Готфрида Кирхгофа — этот цикл прелюдий и фуг, записанный генерал-басом, А. П. Милка обнаружил в иностранной библиотеке консерватории, расшифровал, а для доклада даже частично озвучил<sup>1</sup>; Шестые чтения (2004) были посвящены автографу *Credo* Мессы h-moll, а Седьмые (2005) — Берлинскому автографу и Оригинальному изданию *Искусства фуги*.

Ныне в консерватории появились молодые коллеги, чьи профессиональные возможности позволяют им не просто включиться в проблематику современного баховедения, но разрабатывать ее в новом методологическом ключе: с одной стороны, в соответствии с интересами западного музыкознания, а с другой — развивая при этом традиции музыкознания отечественного. Поясню, что именно здесь имеется в виду.

Американская исследовательница Мэри Каррузерс пришла к убеждению, что «средневековая культура была фундаментально *мнемонической* в такой же высокой степени, в какой современная западная культура является *документальной*». Иллюстрируя эту ментальную оппозицию, Каррузерс, в частности, пишет: «Различие состоит в том, что если сейчас о гении говорится, что он обладает *творческим воображением*, проявляющимся в утонченных рассуждениях и оригинальных идеях, то в более ранние эпохи

<sup>1</sup> Работа над *Музыкальной азбукой* завершилась публикацией: *Кирхгоф Г. Музыкальная азбука: Факсимильное воспроизведение оригинального издания.../Реализация цифрованного баса, вступит. статья и комментарии А. Милки.* СПб., 2004.

говорилось, что гений обладает *богатой памятью*, которая проявляется в утонченных рассуждениях и оригинальных идеях»<sup>2</sup>.

Сегодня участники Баховских чтений в Санкт-Петербурге имеют возможность и оперировать разнообразными подлинными документами, и интерпретировать их в соответствии с тем опытом и исследовательским инструментарием, которым вооружает баховед традиционное для России консерваторское — практически музыкантское — образование.

\*

Настоящий сборник носит то же название, что и Восьмые Баховские чтения, — *Работа над фугой: метод и школа Баха*. Это огромная, принципиально неисчерпаемая сфера: в ней пересекаются проблемы творчества, теории, педагогики и методики. Отечественное музыкознание к этой сфере только подступает. В нашем случае читатель познакомится с практически не звучавшими в России композиторскими именами, а также с неизвестными или неизученными областями и аспектами деятельности глубоко почитаемых музыкантов.

• Так, в статье Л. Полуэктовой прослеживаются связи между фугами позднего Баха и трактатом *Documenti armonici* Анжело Берарди — одного из наиболее уважаемых в Западной Европе теоретиков XVII века, оказавшего серьезное влияние на учение о музыке и творчество композиторов XVIII века, в том числе Баха.

• Статья И. Розанова посвящена восстановлению подлинного значения пральтриллера — украшения, изобретенного К. Ф. Э. Бахом и впервые описанного в его знаменитом трактате *Опыт истинного искусства клавирной игры*. В статье исследуются причины многочисленных разночтений и противоречивых истолкований, постигших это украшение в редакциях нотных изданий и в научных исследованиях орнаментики.

• Центральным объектом статьи М. Серебренникова является специфический феномен музыкальной практики XVIII века — генералбас-фуга. Основным материалом статьи послужило практическое руководство по генерал-басу *Правила и принципы*, имеющее непосредственное отношение к педагогической деятельности Баха.

<sup>2</sup> Цит. по: *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 104, 108.

• О популярности трактата И. Г. Альбрехтсбергера *Основательное наставление в композиции* свидетельствуют его переиздания в XVIII–XIX вв. Статья К. Дискина посвящена неизученному аспекту этого труда — рецепции в нем музыкального наследия Баха и встающей в этой связи проблематике учения о фуге.

• В статье А. Янкус исследуются — и атрибутируются как прекомпозиционная работа над фугой — рукописи принцессы Анны Амалии Прусской, ученицы И. Ф. Кирнбергера, чья последовательная приверженность баховской методе обучения широко известна. Анализ законченных контрапунктических опусов Анны Амалии — *Пятиголосного кругового канона* и *Фуги для скрипки и альты* — в контексте педагогических установок Кирнбергера и творческой практики Баха посвящена статья К. Южак.

• Наконец, статья А. Милки посвящена последнему контрапункту *Искусства фуги*, который сохранился до наших дней в незаконченном виде. Основываясь на анализе автографа и оригинального издания, а также на исследовании всевозможных документов, как давно известных, так и сравнительно недавно обнаруженных и опубликованных, автор обосновывает свою интерпретацию истории создания этого сочинения, его композиционной структуры и возможного объема.

*P. S.* Пока настоящий сборник готовился к печати, состоялись Девятые Баховские чтения *Творчество И. С. Баха и научная мысль его времени*, в которых наряду с петербуржцами К. Дискиным, А. Милкой, М. Серебренниковым и А. Янкус принял участие харьковский музыковед И. Приходько. Программы всех Баховских чтений см. в *Приложении*, с. 275–278.

К. Южак  
июнь 2007

## Содержание

От редактора . . . . .	3
Условные сокращения . . . . .	10

*Л. Полуэктова*

<b>Трактат А. Берарди ‘Documenti armonici’ и поздние сочинения И. С. Баха (К вопросу об облигатном контрапункте)</b> . . . . .	11
Об изменении интересов Баха в поздний период творчества . . . . .	12
Облигатный контрапункт . . . . .	15
Ритмический облигатный контрапункт . . . . .	16
Мелодический облигатный контрапункт . . . . .	20
Проявление принципа облигатного контрапункта на разных уровнях композиционного целого . . . . .	24
Учение Берарди и методика Фукса . . . . .	28
Трактат Берарди и музыкальная теория XVIII века . . . . .	29
Литература . . . . .	30

*И. Розанов*

<b>О пральтриллере К. Ф. Э. Баха</b> . . . . .	31
§ 30: О пральтриллере . . . . .	32
Немного предыстории . . . . .	35
Версии пральтриллолера в трактатах Ф. Э. Баха . . . . .	39
Представления о пральтриллере в XX веке . . . . .	44
Литература и нотные издания . . . . .	62

*М. Серебренников*

<b>Генералбас-фуга в педагогической системе И. С. Баха</b> . . . . .	66
К истории рукописи . . . . .	67
Генералбас-фуги в ‘Правилах и принципах’ . . . . .	71
Область применения . . . . .	76
Методика работы над упражнениями в генерал-басе . . . . .	79
О расшифровке генералбас-фуги . . . . .	82
Литература . . . . .	93

<i>К. Дискин</i>	
<b>Примеры из фуг И. С. Баха в трактате</b>	
<b>И. Г. Альбрехтсбергера 'Основательное наставление</b>	
<b>в композиции'</b>	95
Несколько слов об авторе трактата . . . . .	96
Трактат Альбрехтсбергера и традиции XVIII–XIX веков . . . . .	97
Музыкальные примеры в 'Основательном наставлении' . . . . .	99
Примеры из фуг ХТК Баха . . . . .	100
Пример из фуги <i>cis</i> II . . . . .	100
Примеры из ХТК в учении Альбрехтсбергера о фуге . . . . .	100
О возможности использовать в трактате примеры	
из других фуг ХТК . . . . .	109
Литература . . . . .	121
Приложение: Музыкальные примеры	
в Основательном наставлении, имеющие отношение	
к проблематике фуги . . . . .	124

<i>А. Янкус</i>	
<b>Предварительная работа над фугой</b>	
<b>в рукописях Анны Амалии Прусской:</b>	
<b>система И. Ф. Кирнбергера</b>	126
О рукописях Анны Амалии . . . . .	130
Работа над материалом для фуги . . . . .	133
Выбор тональности . . . . .	135
Поиск ритмического и звуковысотного рисунка	
темы . . . . .	143
Выбор начинающего голоса и фактурного	
плана вступлений . . . . .	146
Вид ответа и поиск правильного ответа . . . . .	147
Имитационные вступления и стретты . . . . .	151
Гармония и генерал-бас . . . . .	154
Процесс работы: к вопросу о стадиях сочинения . . . . .	156
Литература . . . . .	160
Приложения:	
1. Фотокопии рукописей Анны Амалии . . . . .	162
2. Таблица из трактата И. Маттезона . . . . .	166
3. Статья И. Ф. Кирнбергера 'Вождь' во <i>Всеобщей</i>	
<i>истории прекрасных искусств</i> И. Г. Зульцера. . . . .	167

<i>К. Южак</i>	
<b>По поводу двух контрапунктических работ</b>	
<b>принцессы Анны Амалии</b>	168
Круговой канон . . . . .	170
Фуга для скрипки и альты . . . . .	174
Фуга И. Ф. Кирнбергера . . . . .	184
Координация линий . . . . .	189
Некоторые итоги . . . . .	198
Заключение. . . . .	202
Литература . . . . .	206
Нотное приложение:	
1а. Анна Амалия Прусская. Пятиголосный канон . . . . .	208
1б. Анна Амалия Прусская. Фуга для скрипки и альты . . . . .	210
2. И. Ф. Кирнбергер. Фуга . . . . .	212
3. И. С. Бах. Фуга <i>e-moll</i> из I тома ХТК . . . . .	214

<i>А. Милка</i>	
<b>Последняя фуга И. С. Баха</b>	216
Документы . . . . .	217
Информатор Филиппа Эмануэля . . . . .	222
Как передана информация . . . . .	224
Новая информация . . . . .	228
Парадоксы зеркальной фуги . . . . .	232
Что это за 4 темы? . . . . .	235
Сколько тактов? . . . . .	236
Болезнь Баха и изменение почерка . . . . .	243
Октябрь 1749 года — последняя черта? . . . . .	244
Автограф последней фуги . . . . .	248
Неоконченное копирование? . . . . .	255
Заключение . . . . .	260
Литература и нотные издания . . . . .	262
Именной указатель . . . . .	264
Баховские чтения 1985–2007 . . . . .	275
Авторы сборника . . . . .	279
Резюме . . . . .	280
Summary . . . . .	284
Contents . . . . .	287

- БД** – Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. Пер. с нем. В. Ерохин. М., 1980.
- ХТК-I, ХТК-II** – *И. С. Бах*. Хорошо темперированный клавир, тома I и II; фуги из ХТК обозначаются также сокращенно: тональность (антиквой, с прописной либо строчной буквы в зависимости от мажорного или минорного наклонения) и номер тома (римской цифрой).
- BD** – Bach-Dokumente / Hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig, Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke: In 3 Bde. Leipzig, 1963–72:
- BD-I** – Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze... Leipzig, 1963.
- BD-II** – Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750 / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze... 1969.
- BD-III** – Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800 / Vorgelegt und erläutert von H.-J. Schulze. 1972.
- BWV** – Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach / Hrsg. von W. Schmieder. Leipzig, 1961.
- BWV<sup>2a</sup>** – Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe nach der von W. Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi. Wiesbaden u. a., 1998.
- MGG-1** – Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: In 16 Bde. / Hrsg. von Fr. Blume. Kassel, Basel etc. [1949–1979]<sup>1</sup>.
- MGG-2P** – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von L. Finscher. Kassel, Basel etc. Personenteil: 1999–...
- MGG-2S** – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von L. Finscher. Kassel, Basel etc., Sachteil: 1994–1999.
- NGD-2** – The new Grove Dictionary of Music and Musicians: 29v. / Ed. by S. Sadie. London; New York, 2001.
- BJ** – Bach-Jahrbuch.

<sup>1</sup> Мелкая цифра вверху слева от даты обозначает порядковый номер издания.

## Трактат А. Берарди ‘Documenti armonici’ и поздние сочинения И. С. Баха (К вопросу об облигатном контрапункте)

Благодаря ряду известных публикаций широко распространено мнение, что И. С. Баху были чужды всякого рода «ученые труды» и «сухие трактаты» — даже если они касались музыки и техники сочинения. Современный композитор А. Волконский, исполнитель и исследователь барочной клавирной музыки, пишет в книге ‘Основы темперации’: «Сохранилась опись имущества И. С. Баха после его смерти. Библиотека состояла из богословских трудов и книг душевспасительного содержания. Ни одного трактата по музыке» (см.: Волконский 1998, 60). В ‘Документах жизни и деятельности И. С. Баха’ приводится эта опись, а также цитируются высказывания о нелюбви Баха ко всякого рода «сухим разновидностям контрапункта, какие есть у Фукса и прочих». Эти сведения опираются на весьма авторитетный источник — письмо К. Ф. Э. Баха И. Н. Форкелю, посланное из Гамбурга в Гёттинген 13 января 1775 года (см.: БД, 360, 242).

В этой связи необходимо иметь в виду два существенных обстоятельства.

*Первое.* В опись имущества Баха, о которой говорит Волконский и которая приводится в ‘Документах жизни и деятельности И. С. Баха’, его музыкальное наследство — ноты и книги о музыке — включено не было. Поэтому там и отсутствуют какие бы то ни было следы трактатов из этой области. В монографии о Бахе К. Вольф пишет: «Практическая музыкальная коллекция Баха была дополнена теоретическими книгами, но впоследствии потери в этой сфере были так серьезны, что мы можем получить лишь весьма поверхностное представление о кругозоре и ориентации композитора» (Вольф 2000, 333).

Некоторые исследователи специально занимались восстановлением недостающей части описи. Наиболее полно и обстоятельно это сделала К. Байсвенгер в работе ‘Нотная библиотека Иоганна Себастьяна Баха’, вышедшей в 1992 году в Германии.

*Второе.* Придавая большое значение письму Филиппа Эмануэля, о котором шла речь, следует учитывать, что оно было написано в 1775 году, то есть спустя четверть века после кончины

И. С. Баха и 40 лет со времени отъезда Филиппа Эмануэля из Лейпцига. Ведь он покинул родной дом еще в 1735 году и больше туда не возвращался. Сын мог не знать (судя по всему, так оно и было) о многих важных подробностях и изменениях в жизни и взглядах отца за протекшие 15 лет, — включая и то, насколько иным стало его отношение к науке, к ученым трактатам и к «сухим разновидностям контрапункта, какие есть у Фукса и прочих». Достаточно сказать, что из 65 канонов, значащихся в наследии И. С. Баха, 62 (!) созданы как раз в 1740-е годы.

### Об изменении интересов Баха в поздний период творчества

В 1730—1740-е годы у Баха установились тесные контакты с университетскими профессорами и с «Обществом музыкальных наук», организованным его учеником и другом Л. Мицлером. «Общество» активно способствовало распространению музыкальных и в частности теоретических знаний в среде просвещенной публики. Именно по рекомендации Баха Мицлер перевел на немецкий язык трактат Фукса *Gradus ad Parnassum* [Ступень к Парнасу], изданный в Вене в 1725 году на латыни.

Интерес Баха к теории композиции носил весьма настойчивый характер. Некоторые трактаты Бах приобретал для себя (в том числе — трактат Фукса в венском издании), некоторые даже продавались в доме Баха (о чем сообщали лейпцигские газеты) — например, трактат И. Д. Хайнихена о генерал-басе (1728), *Совершенный капельмейстер* И. Маттезона (1739). В упомянутой выше монографии Вольфа называются, помимо трактатов Фукса и Хайнихена, и другие теоретические труды, находившиеся в собственности композитора, — в частности, разделы *Музыкального лексикона* И. Г. Вальгера. Вольф пишет: «У нас есть прямое доказательство того, что он [Бах] располагал трактатом *Documenti armonici* Берарди 1687 года в рукописной копии» (Вольф 2000, 333).

Этому труду итальянского композитора и теоретика XVII века<sup>1</sup> Бах уделил совершенно особое, можно сказать, беспрецедентное внимание. Приобрести книгу, вышедшую в Италии задолго до того, как сформировались его научные интересы и уже давно став-

<sup>1</sup> Анжело Берарди (1636—1694) — итальянский композитор, теоретик и органист, автор нескольких теоретических трудов и значительного количества духовных музыкальных сочинений: 14 месс, мотетов, антифонов, градуалов и т. п.

# DOCUMENTI ARMONICI

DI

D. ANGELO BERARDI DA S. AGATA

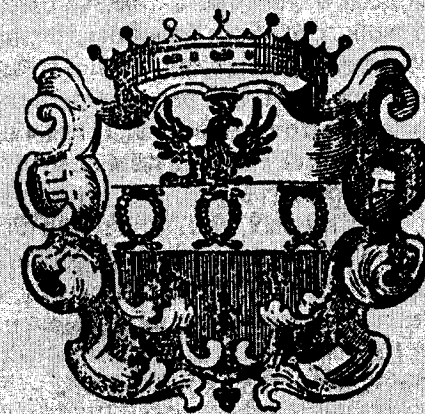
Canonico nell' Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo;

*Nelli quali con varj Discorsi, Regole, & Essempij si dimostrano gli studij  
arteficiosi della Musica, oltre il modo di usare le ligature, e d' in-  
tendere il valore di ciascheduna figura sotto qual si sia segno.*

DEDICATI

All' Illustrissimo Signore, il Signor Conte

RANVCCIO MARSCIANI.



In BOLOGNA, per Giacomo Monti, 1687. Con licenza de' Superiori.  
Si vendono da Martino Silvani, all' Insegna del Violino, con PRIVILEGIO.

Илл. 1: Титульный лист трактата Берарди  
DOCUMENTI ARMONICI



шую раритетом, Баху, видимо, не удалось, и когда представился случай ближе познакомиться с нею, — он скопировал ее собственноручно<sup>2</sup>.

Трактат Анжело Берарди *Documenti armonici [Учение о гармонии]*, изданный в 1687 году в Болонье, состоит из трех частей («книг»). Первая часть посвящена так называемому *облигатному контрапункту* (подробнее о нем — далее), а также разновидностям *фуги*, которая предстает здесь как явление, переходное между имитацией и фугой в том ее понимании, которое сложилось и закрепилось со времени барокко. Вторая книга посвящена канону, третья — кантилене и лигатурам.

Переписанный трактат, несомненно, оказал серьезное влияние на теоретические и художественные представления Баха. Если обратиться к особенностям его композиторской техники в последнее десятилетие жизни, — связь между ними и идеями трактата Берарди обнаружится вполне определенно.

Достаточно сопоставить основные положения трактата и поясняющие их нотные примеры с фрагментами из поздних сочинений Баха; в данном случае можно ограничиться фугами и канонами из *Искусства фуги*, однако не менее показательные фрагменты встречаются и в фугах из II тома ХТК.

Заметим: дело здесь отнюдь не в том, что музыке предшествующих периодов творчества Баха подобные технические приемы несвойственны: напротив, в ней встречаются если не все, то многие из них. Но, во-первых, такие средства связаны с преобразованием одногласного материала (темы или противосложений) — но отнюдь не с созданием противосложений к теме, не говоря уже о работе над контрапунктическими соединениями. А во-вторых, до 1740-х годов подобные приемы появляются у Баха спорадически и в связи с решением какой-либо специфической, конкретной выразительной задачи, — тогда как в последнее десятилетие творчества их применение приобретает направленный, а в *Искусстве фуги* даже системный характер и становится приметной чертой стиля композитора.

<sup>2</sup> Разыскания А. П. Милки — в частности, анализ музыкальной терминологии в автографе и в Оригинальном издании *Искусства фуги* — доказывают, что трактатом Берарди Бах занимался в 1747–1749 годах (см.: Милка. Рукопись, 231).

## Облигатный контрапункт

Наибольшее воздействие на творчество Баха оказали, как кажется, описанные в первой книге трактата Берарди и подкрепленные нотными примерами конкретные виды *облигатного контрапункта* [*Contrapunto obbligo*].

Под *облигатным контрапунктом* следует подразумевать — говоря на языке современной теории музыки — *удержанное противосложение* и соответственно *вид сложного контрапункта*, поскольку он рассчитан на первоначальное и производное соединения. Каждое из них содержит стабильный, неизменяемый голос — *cantus firmus* — и удержанное противосложение к нему, образуемое тем самым способом, который обозначен в названии облигатного контрапункта, и изменяемое по определенным принципам.

Построение контрапункта опирается на многократное повторение одной и той же — облигатной — фигуры, или формулы. Если это формула чисто ритмическая, — возникает *ритмический облигатный контрапункт*, если фигура мелодическая, — возникает *мелодический облигатный контрапункт*.

Преобразование облигатного контрапункта опирается на модель *двойного* контрапункта: в производном соединении *cantus firmus* и противосложение обмениваются регистровыми позициями.

Можно предполагать, что первичная и основная идея Берарди относилась именно к изобретению и упорядочению фигур и формул для построения противосложений к *cantus firmus*'у. Регулярное повторение этих фигур в мелодии (то есть их облигатное использование), так же как и последующая перестановка полученных соединений в двойном контрапункте, служили дидактическим образцом для учебных упражнений и одновременно убедительным аргументом в пользу практической целесообразности и перспективности таких приемов работы с материалом при сочинении.

Исследуя влияние *Documenti armonici* на сочинения Баха, нам следует помнить о принципиальных различиях между тем, как могут — как должны — быть представлены идеи Берарди в условиях трактата, и тем, как эти идеи могут проявиться в контексте художественного творчества Баха. Из таких различий наиболее важными можно считать три оппозиции:

- в трактате Берарди идеи облигатного контрапункта реализуются на уровне противосложений к *cantus firmus*'у;

напротив, в музыке Баха идеи облигатного контрапункта оказываются равно приложимы и к противосложениям, и к темам;

- изначальное условие облигатного повторения фигур оборачивается инерционностью и механистичностью движения; в условиях же баховского стиля выразительный эффект конкретной фигуры закрепляется уже однократным ее повторением; отсюда — гибкость и живое разнообразие полифонической ткани;
- у Берарди все облигатные контрапункты отнесены к единому *cantus firmus*'у, а потому сходство и различия между ними лимитируются свойствами самого напева; при этом весь нотный текст трактата (или большая его часть) уподобляется вариационному циклу, а строительные ячейки противосложений приобретают характер фигур для вариаций; у Баха же фигуры и формулы для облигатных контрапунктов, будучи связаны с разными мелодическими источниками, выступают как более или менее рельефные и характерные, относительно автономные участники контрапунктического диалога голосов.

### Ритмический облигатный контрапункт

Думается, интерес Баха привлек прежде всего *ритмический облигатный контрапункт*.

Во-первых, мелодические фигуры, как и созвучия, находятся в трактате Берарди под гораздо более сильным давлением норм строгого письма, нежели ритмические формулы: их можно было использовать в музыке середины XVIII столетия без каких бы то ни было поправок.

Во-вторых, в условиях свободного письма и все шире утверждавшейся мажорно-минорной системы ритм приобретал если и не приоритетную, то все же весьма ответственную роль в жанровой и индивидуальной характеристике материала. К баховскому творчеству это имело самое прямое отношение.

В-третьих, отдельные ритмические фигуры, да и само то, как этот материал осознает и описывает Берарди, несут на себе отчетливые следы музыкального менталитета предшествующих эпох, что могло возбуждать у Баха дополнительный творческий интерес.

Рассмотрим примеры тех видов ритмического облигатного контрапункта, которые Бах применяет в своих сочинениях.

Во избежание терминологической путаницы условимся называть пьесы из *Искусства фуги* в рассуждениях фугами (тогда как в написаниях к нотным примерам будем сохранять их подлинное авторское наименование: *Контрапункт*)

- *Синкопированный контрапункт* [*Contrapunto sincopato, contrapunto alla Zoppa*]. Берарди описывает его так: «Это тот [вид контрапункта], в котором половинная синкопирована, то есть перед половинной находится одна четвертная, а за половинной следуют две четвертных» (с. 12).

1 a Documenti armonici, p.12

Фуга III b

Как видим, у Берарди (*пример 1a*) каждому тону *cantus firmus*'а контрапунктирует ритмическая формула с синкопой в центре, причем все три звука этой формулы образуют консонансы к *cantus firmus*'у.

В фуге *H-dur* из II тома (*пример 1b*) Бах использует аналогичный принцип: каждому тону темы в характере *cantus firmus*'а контрапунктирует формула с синкопой в центре. Сравнительно с прототипом из трактата Берарди эта формула острее и в ритмическом, и в интервальном аспектах: помимо свободы в применении кварт с басом на слабых долях (что вполне допустимо в свободном письме), все синкопы (кроме последней) начинаются как диссонирующие предъемы и все без исключения превращаются в диссонирующие задержания.

- *Пунктированный контрапункт* [*Contrapunto puntato*]. Берарди не дает его определения, однако он может быть адекватно понят из самого названия и из нотных примеров. В них показаны два вида пунктированного облигатного контрапункта, которые можно условно охарактеризовать как *малый пунктир* (четвертная с точкой и восьмая) и *большой пунктир* (половинная с точкой и четвертная). Первый Берарди называет *Del contrapunto di Semiminime puntate con la Croma* [*контрапункт пунктированной четвертной с восьмой*], второй — *Del contrapunto con l'obbligo della Minima col punto* [*контрапункт с облигатной пунктированной половинной*]:

2 a Del contrapunto di Semiminime puntate con la Croma Documenti armonici, p.15, 16

b Del contrapunto con l'obbligo della Minima col punto

Искусство фуги, Контрапункт 2

c

Если в первом из приводимых Берарди примеров (2a) ритмическое остигато противосложения сохраняет одинаковое соотношение со всеми тонами *santus firmus*'а, то во втором случае (пример 2b) положение оказывается более сложным. По сути, здесь предлагается *полиметрия*, и каждые три из четырех пунктированных половинных являются синкопами, а каждые две образуют созвучия не с одним, а с двумя тонами *santus firmus*'а (обе эти особенности данного вида ритмического контрапункта в описании Берарди не отмечены).

Надо сказать, что Берарди обращает внимание на фактическое равенство длительностей всех тонов в данном виде контрапункта и указывает, что оно может быть отражено в нотах специфической формой записи (дословно: «это должно быть записано так...»):

*Si deus scribere eosl.*

Илл. 2. Documenti armonici, p. 16

Как видим, Берарди — скорее всего, в помощь ученику — показывает более удобный способ записи *Contrapunto puntato*: сначала все записывается нужными длительностями (в данном случае — половинными с точкой), а затем они распределяются над *santus firmus*'ом соответственно избранному размеру.

• В некоторых произведениях Баха обнаруживается еще один вид ритмического контрапункта, описанный в трактате Берарди, — «упрямый» контрапункт одной четвертной и двух восьмых [*Contrapunto di perfidia d'una Semiminima, e due Crome*]. В отличие от

уже рассмотренных видов ритмического контрапункта, Бах применяет в данном случае не только принцип Берарди, но и конкретную ритмическую формулу:

3 a Contrapunto di perfidia d'una Semiminima, e due Crome Documenti armonici, p.19

b Фуга EsII

Интересно, что в примере Берарди (3a) преобладает поступенное движение, так что «упрямый» контрапункт одной четвертной и двух восьмых сочетается с рассматриваемым ниже *прямым контрапунктом*.

В отличие от Берарди, в баховском фрагменте (3b) противосложения используют только саму ритмоформулу данного вида.

• Среди видов ритмического облигатного контрапункта в трактате Берарди можно отметить и *контрапункт в трехдольном размере* [*Del contrapunto in tempo ternario*]:

4 a Contrapunto in tempo ternario Documenti armonici, p.27-28

b

c Фуга bII

В примерах Берарди (4a–b) полиметрия оказывается чистой фикцией. Фактически, ноты в *santus firmus*'е — целые с точкой и длятся столько же, сколько длится такт в верхнем голосе, а именно —  $\frac{3}{1}$ .

В фуге b-moll из II тома (*пример 4с*) можно наблюдать специфическое преломление идеи Берарди: трехдольному движению темы контрапунктирует двудольное облигатное противосложение в басу, так что между нечетными голосами (обращенная тема в стретте) и басом возникает полиметрия (альт в этом плане индифферентен и по большей части вторит поочередно голосам стретты).

### Мелодический облигатный контрапункт

Из *мелодических* видов облигатного контрапункта остановимся на двух парах взаимосоотносимых видов. Одна пара — это *прямой контрапункт / контрапункт со скачками* [*Contrapunto alla diritta / Contrapunto saltando*]. Другая — *фугированный контрапункт / контрапункт одного шага*, или *контрапункт с тем же шагом* [*Contrapunto fugato / Del contrapunto d'un sol passo*].

• Так называемый *прямой контрапункт* Берарди определяет как «контрапункт, который движется все время поступенно вверх и вниз»:



• *Контрапункт со скачками* — это тот, «который должен двигаться всегда скачками и никогда поступенно» (см. также *пример 4а*):



У Баха, как и у Берарди, поступенное движение чаще используется в противосложении (см. *примеры 7а*), тогда как скачки — напротив, в теме, поскольку они способствуют большей индивидуализации и более активному развертыванию материала. Однако не забудем, что оппозиция плавного движения и скачков, которую в трактате Берарди демонстрируют разные контрапункты к одному и тому же *santus firmus*'у, в баховской фуге нередко ложится в основу отношений между темой и противосложением, так что распределение типов движения между ними может быть и противоположным. К тому же следует иметь в виду, что у Баха

контраст плавного и скачкового движения зачастую присутствует в самой теме — и соответственно может отражаться в противосложениях:



В этих двух примерах из *Искусства фуги* участвуют оба названных вида контрапункта: в фуге 3 (*7а*) трезвучному ходу в начале темы сопоставлен *прямой контрапункт* (плавное движение) в противосложении, а в октавном каноне (*7б*), наоборот, плавному движению в начале имитирующего голоса — респосты (это то же самое инициальное трезвучие темы цикла, заполненное фигурациями) — отвечает *контрапункт со скачками* в противосложении.

В последнем примере — из октавного канона, — как кажется, с особой убедительностью проявляется принцип, на котором основано преломление описанных Берарди видов контрапункта в баховской системе: они включаются в нее как взаимосвязанные, как рельефная оппозиция, и реализуют мелодически те же функции, что комплементарная ритмика.

• *Фугированный контрапункт*, как и некоторые другие виды облигатного контрапункта, в трактате Берарди не получает определения, поскольку может быть достаточно верно понят из названия и из поясняющего примера<sup>3</sup>:



<sup>3</sup> И. Маттезон определяет этот вид как «некий мелодический фрагмент, обычно извлеченный из темы, отделенный от остального и повторяемый снова и снова на различных высотных уровнях, подобно вступлениям [темы] в фуге» (Маттезон 1739, 248, §18).

Контрапункт одного шага, или контрапункт с одним шагом, Берарди объясняет как «тот, в котором реплика [проводится] с прежним шагом, но от различных других звуков»:



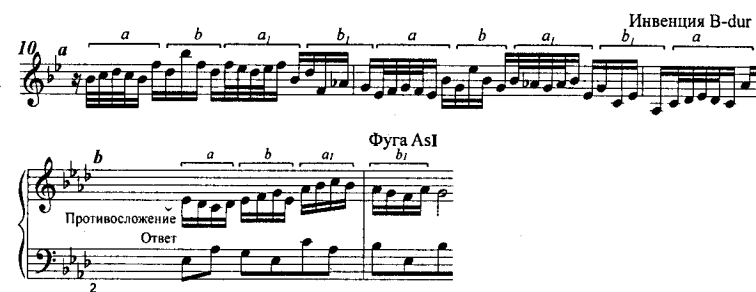
Как видим, приведенные примеры почти тождественны между собой. В обоих примерах инициальный мотив противосложения — реплика — проводится неоднократно на разной высоте, и в обоих выбор точек вступления одинаков, а именно: от ладоопределяющих — I и V — ступеней (*cordo del tuono*), по типичному для фуги плану: *Тема — Ответ — Тема*. Второй член облигатного противосложения сначала противопоставляется первому как высотно стабильный, а далее сдвигается вместе с ним (во втором примере — меняя регистр) и кадансирует. Таким образом, проведения реплики ориентированы на *уход и возвращение* («T–D–T»), проведения второго элемента — на *пробывание и уход* («T–T–S»).

Значимое различие между примерами видится не в двучленной синтаксической структуре облигатных противосложений, а в их сугубо интонационных свойствах. В первом случае (*пример 8*) сама реплика располагается на ладоопределяющих ступенях, в полном соответствии и с первоначальным пониманием фуги как *канона*, голоса которого вступают от *cordo del tuono*, и с правилом *фуги* в ее более позднем, исторически закрепившемся понимании: тема должна начинаться с I либо с V ступени. К тому же и второй элемент облигатного противосложения наделен признаками тонального ответа, что усиливает эффект фугирования.

Во втором же случае (*пример 9*) и реплика начинается с III ступени, и второй (поначалу неподвижный) элемент противосложения скорее контрастирует ей, нежели отвечает на нее.

В поздних сочинениях Баха найти достаточно близкие и убедительные аналогии к таким примерам весьма затруднительно. Ведь речь теперь идет об относительно развернутых мелодических построениях, контрапунктирующих малоподвижному, интонационно однородному *santus firmus*'у. В фугах Баха хоральные темы обычно не настолько протяженны, чтобы можно было рассчитывать на противосложения с мелодически оформленной структурой *a b a<sub>1</sub> b a<sub>(2)</sub> b<sub>1</sub> ...*; но и нехоральные темы или противосложения, в том числе с двухэлементной основой, содержащие периодич-

ности, обычно — как и в творчестве предшествующих периодов — сочетают мелодические изменения и секвенции таким образом, что элементы *a* и *b* образуют устойчивую пару и при повторах изменяются одинаковым или сходным образом (вспомним верхний голос темы в инвенции B-dur, или противосложение<sub>1</sub> в фуге As-dur из I тома ХТК):



В качестве аналогии к обсуждаемым двум видам облигатного мелодического контрапункта Г. Батлер приводит пример из *fis-moll*'ной фуги II тома ХТК:



Эта аналогия неубедительна не только потому, что секвенция на материале инициального мотива темы расчленена в противосложении слишком частыми и весомыми паузами, а контрапунктирующий ей мотив в теме тоже сдвигается и притом варьируется, но и потому, что в этой фуге хоральная природа темы сильно завуалирована (ее тип можно определить как *колорированный хорал*), в частности, в данном проведении — как раз из-за секвенции в сопрано.

Надо сказать, что в *Искусстве фуги* обе показанные Берарди модели могли бы иметь место: хоральная по природе и широко развернутая тема баховского цикла не противоречит появлению (хотя бы в начальных тактах) противосложения, построенного по образцу *фугированного контрапункта* или *контрапункта с тем же шагом*, иными словами, противосложения, которое содержало бы пару мотивов, повторяемых и при этом поочередно перемещаемых. Такая возможность намечается в фуге 4 — но не реализуется:

в одних случаях оба мотива повторяются без сдвига, в других — варьируются, что ставит под вопрос сам принцип облигатности:

Искусство фуги, Контрапункт 4

Продвижение мелодии по координатам экспозиции фуги, наподобие *фугированного контрапункта* и *контрапункта с тем же шагом*, имеет место в начале второй части баховской инвенции e-moll. Однако здесь перемещаемый тематический элемент в басу сопоставляется не с аналогичным, но сохраняющим неизменную высоту элементом в том же голосе, а просто с педалью в сопрано. В результате облигатная формула оказывается односоставной, и мелодия образует секвенцию с меняющимся шагом:

Инвенция e-moll

### Проявление принципа облигатного контрапункта на разных уровнях композиционного целого

Представленные здесь фрагменты из произведений Баха близко, а зачастую и почти буквально повторяют образцы Берарди — как по составу определенных ритмоформул, так и по конкретному виду контрапунктического соединения, характерному для дидактических примеров в трудах той эпохи. Это, прежде всего, двухголосные соединения типа *cantus firmus* (как *cantus planus* — тема ровными длительностями) и *противосложение к нему* с устойчивой (облигатной) ритмо- или мелоформулой.

Воспринятые из трактата Берарди модели и формулы функционируют в сочинениях Баха как основные. Они участвуют и в построении материала, и в его преобразованиях, затрагивая не

только противосложения (проникая практически во все голоса фактуры), но и саму тему. Последнее особенно важно, так как у Берарди *cantus firmus* изменениям не подлежит.

Все это говорит о важных особенностях баховского творчества в последнее десятилетие его жизни.

Во-первых: они подтверждают высказанную ранее мысль о том, что теоретические идеи Берарди, относящиеся к принципам музыкальной композиции и к композиторской технике, оказали определенное влияние на Баха. Его поздние сочинения убедительно свидетельствуют о глубоком знании трактата *Documenti armonici*.

Во-вторых: вряд ли нужно сомневаться в том, что нотные примеры из этого трактата могли послужить толчком для создания многих других видов облигатного контрапункта — и ритмического, и мелодического.

Так, можно думать, что приведенные Берарди приемы образования противосложений к *cantus firmus*'у могли явиться катализатором композиционных идей и конкретных способов тематической работы в *Искусстве фуги*. Как считают исследователи, *Искусство фуги* представляет собой специфический *музыкальный трактат о фуге*: тема цикла образует всевозможные варианты и субварианты — мелодические, ритмические, инверсионные (в обращении), темповые (в уменьшении, в увеличении), мелодико-, темпо- и метроритмические. Варианты основной темы служат темами отдельных фуг и канонов цикла, субварианты появляются по ходу тематической работы в них.

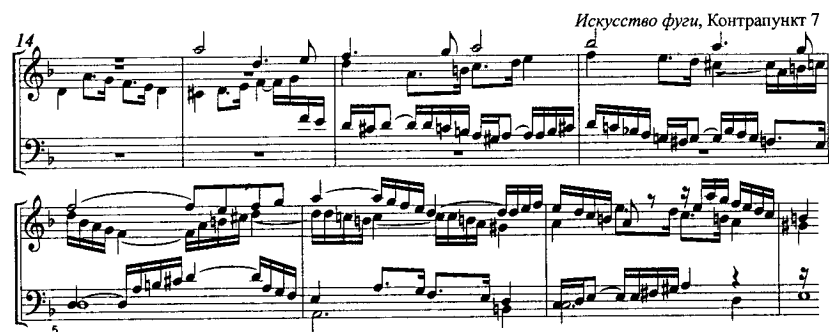
Таким образом, разновидности контрапункта, усвоенные Бахом из трактата Берарди, концентрированно присутствуют в этом *Музыкальном трактате о фуге*. Идеи Берарди участвуют как в видоизменениях темы цикла при образовании тем отдельных фуг и канонов, так и в разнообразнейшей тематической работе внутри всех этих пьес. В результате тема цикла оказывается представлена в самом разном мелодико-ритмическом оформлении.

- Она появляется в чередующихся *прямом* и *обращенном движении* (фуги 1, 2 — тема в прямом движении, фуги 3, 4 — тема в обращении, и т. д.).

Опозиция прямого и обращенного движения, таким образом, сразу выступает в *Искусстве фуги* как средство циклизации. Разнообразные же ритмические преобразования получают значение композиционного фактора постепенно; зато они первыми включаются в процесс внутреннего преобразования темы. Так, первейшим средством обновления темы цикла оказывается *пунктиро-*

вание ее заключительного мотива — и в первой половине сборника (фуга 2), и во второй (фуга-жига 13 — вторая зеркальная фуга).

• В цикле функционирует *большой*, *малый* и даже *супермалый* пунктир. Так, фуги 1–4 основаны на теме, оформленной преимущественно равными длительностями, фуги 5–7 написаны на пунктированную тему. При этом используются как *малый* пунктир, так и *большой*. *Супермалый пунктир* — восьмая с точкой и шестнадцатая — появляется в только что упомянутых окончаниях тем фуг 2 и 13; а в фугах 6–7 используется постоянно. В фуге 7 пунктированы: тема цикла (здесь она появляется как ответ), она же в уменьшении (это собственно тема данной фуги) и она же в увеличении (а *примере 14* показано начало ее первого, басового вступления); все три темпоритмических варианта темы проводятся как в прямом, так и в обратном виде:



• *Синкопированный* контрапункт (*contrapunto sincopato, alla zorra*) также присутствует в *Искусстве фуги* — начиная с фуги 2 в основной теме цикла и в различных преобразованных ее вариантах появляются синкопированные изменения темы. В приведенном выше *примере 12b–c* из фуги 4 синкопирована сама тема.

• Наглядно представлен в цикле и так называемый *контрапункт в троичном, то есть трехдольном, размере*:



Данный фрагмент первой зеркальной фуги (Контрапункт 12) близок примерам из трактата (см. *примеры 4a–b*) действующими длительностями и даже некоторыми конкретными ритмическими

фигурами. Оба голоса — и пропоста, и респоста — устроены здесь трехдольно; однако сама тема фуги является преобразованием четырехдольного *cantus firmus*'а. Можно сказать, что в контексте цикла фуг (и канонов) в четных тактовых размерах — с и с̣ — вся эта фуга на  $\frac{3}{2}$  предстает как зона действия полиметрии.

Но, пожалуй, наиболее впечатляющим примером претворения принципа облигатного контрапункта — причем того самого принципа, который не реализуется в одноголосных противосложениях, а именно *фугированного контрапункта* и *контрапункта с тем же шагом*, — в *Искусстве фуги* кажется группа модулирующих проведений в фуге 3, начинающаяся от т. 43 после группы проведений пунктированной и синкопированной темы и в итоге завершающая фугу (в эту группу «вклинивается» стретта на пунктированную тему; пунктир во всех случаях малый).

Первые два модулирующих проведения (у сопрано и баса, тт. 43–47 и 51–55) начинаются в разных, притом не близких тональностях: a-moll и g-moll; однако завершающий мотив темы в обоих случаях приходит в d-moll. Последнее же, заключительное проведение (тт. 63–67) начинается в основной тональности d-moll, тогда как его кадансирующий мотив как будто направляется к a-moll, но приводит к доминанте g-moll.

В стретте на пунктированную тему (тт. 55–62) ситуация аналогична: альт (пропоста) начинается в d-moll и модулирует в a-moll, сопрано же (респоста) начинается в a-moll и модулирует в d-moll.

Если принять первую — большую — часть темы за элемент *a* (по терминологии Берарди — реплику), модулирующий же последний мотив — за элемент *b*, то весь ряд проведений можно выразить такой схемой:

$$ab a_1 b \{a_2 b_1 / a' b\} a' b_1$$

(В этой схеме порядковые индексы указывают только на варианты тональной позиции элементов темы, а штрихи — на варианты ее инициального скачка. Мелодико-ритмические различия между пунктированной темой в стретте и основным, хоральным ее видом в остальных трех проведениях здесь не учтены.)

Именно подобные факты проявления одних и тех же принципов преобразования материала на разных уровнях музыкальной структуры, от мелко-синтаксического до общекомпозиционного, и свидетельствуют о системном применении контрапунктических средств в *Искусстве фуги*.

## Учение Берарди и методика Фукса

Достоин внимания, что облигатный контрапункт по Берарди можно рассматривать как аналог разрядов контрапункта по Фуксу. Ведь по существу у обоих авторов объектом работы является всегда (Берарди) или почти всегда (Фукс: за исключением последнего, 5-го разряда) ритмически остигатное (облигатное!) противосложение к *santus firmus*'у.

Методика Фукса основана на преимущественно равномерном движении контрапунктирующих *santus firmus*'у голосов, так что ритмические ячейки различаются прежде всего количеством составляющих их звуков, а не более или менее четко выраженным характером. Поэтому как остигатные фигуры они не воспринимаются.

Учение Берарди, напротив, связано в первую очередь со специфическими особенностями облигатных фигур, благодаря чему эффект ритмического остигата оказывается очень сильным. Однако количественной — «разрядной» — составляющей в методике Берарди это не отменяет. Такие виды облигатного контрапункта, как, например, *синкопированный* — тем более, что в берардиевских примерах все или почти все созвучия являются консонансами, — вполне сопоставимы с первым разрядом; они могут быть условно обозначены как *одна облигатная формула против ноты*. Такие же виды, как *фугированный контрапункт* или *контрапункт с одним шагом*, в которых облигатная фигура противосложения делится на две автономные части, функционирующие по-разному, — сопоставимы со вторым разрядом и могут быть определены как *две облигатные фигуры (пара облигатных фигур) против одной ноты*. Вряд ли Бах, в 1740-е годы настроенный на «ученую волну» и серьезно изучавший оба трактата, прошел мимо существенных аналогий между ними.

Для баховских сочинений, скажем, 1720-х годов весьма типично сопоставление равномерного или почти равномерного движения в одном голосе с изменчиво неравномерным движением в другом<sup>4</sup>. Вспомним, например, соединения тем с удержанными противосложениями в фугах e-moll, f-moll, h-moll из I тома ХТК или в фугетте G-dur BWV 902 (~1720), позднее переработанной для II тома. На этом фоне более или менее последовательно выдержанное равномерное движение разными длительностями

<sup>4</sup> Чаще — в теме, реже — в противосложении; чаще — более крупными длительностями, реже — более мелкими.

и в теме, и в противосложении (как, например, в фуге As-dur из I тома ХТК или в фуге cis-moll из того же тома, после каданса в т. 35) или сочетание равномерного движения в одном голосе с регулярным повторением какой-либо ритмической фигуры в другом (как в инвенции B-dur) представляется прежде всего решением жанрово-характерным (в названных фугах — подражание хоральной обработке, в инвенции — искусно сплетенный узор из арпеджий и мелизмов).

В отличие от подобных образцов, соединение темы с первым удержанным противосложением в фуге H-dur из II тома ХТК (см. *пример 1b*) или многие фрагменты из фуг и канонов в *Искусстве фуги* — особенно в тех случаях, когда повторения облигатной формулы приобретают явно не случайный, но намеренно выдержанный, последовательный характер, — остигато, образуемые облигатными фигурами противосложений к теме, принимают на себя не столько характеристическую, сколько в первую очередь контрапунктическую функцию и могут быть с достаточным основанием уподоблены разрядам Фукса.

Разумеется, последовательное преобразование темы с помощью облигатных фигур, в отличие от создаваемого на их основе противосложения, вполне обычно для вариационных форм — и воспринимается в них просто как фигурация (подобно тому, как не осознается остигатность в фуксовых разрядах). Например: преобразование темы c-moll'ной пассакалии в завершающей ее фуге (когда каждый затакт превращен в фигуру  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Отсюда следует, что применение идей Берарди к работе с самой темой — хотя бы из-за условия регулярности — действительно до определенных пределов, и не случайно Бах все-таки предпочитает остигатности периодичность и меняет преобразующие фигуры (или облигатные формулы в противосложениях) соответственно смене ритмических рисунков в теме.

## Трактат Берарди и музыкальная теория XVIII века

Говоря о серьезном влиянии трактата Берарди на творчество Баха, нельзя обойти стороной и тот факт, что этот труд оказал воздействие также и вообще на музыкально-теоретическую мысль Германии и Италии первой половины XVIII века. Здесь, разумеется, следует в первую очередь назвать один из важнейших трудов эпохи барокко — трактат И. Маттезона *Совершенный капельмейстер*. С этим трудом Бах был несомненно знаком, поскольку он активно



обсуждался в мицлеровском «Обществе музыкальных наук» и широко пропагандировался среди его членов, что получило отражение в печатном органе этого общества — «Музыкальной библиотеке»; *Совершенный капельмейстер*, как мы знаем, имелся в личной библиотеке Баха и продавался в его доме.

Основные идеи, касающиеся облигатного контрапункта, изложены у Маттезона весьма близко к тому, что мы видим в труде Берарди, чье имя неоднократно появляется на страницах *Совершенного капельмейстера* (достаточно напомнить приведенное выше маттезоновское разъяснение фугированного контрапункта). И хотя музыкальные примеры в трактате Маттезона сочинены им самим, собственно теоретическая часть представляется здесь по меньшей мере переизложением тезисов Берарди.

Обсуждаемый материал занимает в *Совершенном капельмейстере* весьма заметное место, что навело Г. Батлера на мысль о непосредственной связи между проявлениями новой контрапунктической техники в поздних сочинениях Баха и трактатом Маттезона. Так, в 1983 году Г. Батлер опубликовал статью, название которой в свете всего сказанного звучит весьма красноречиво: «*Совершенный капельмейстер* как стимул для написания поздних фуг И. С. Баха».

Думается, однако, что изучение трактата Берарди *Documenti armonici* дает все основания считать, что непосредственное влияние на баховское творчество оказал не столько *Совершенный капельмейстер* современника Баха, И. Маттезона, сколько опубликованный за полвека до того трактат *Documenti armonici* Анжело Берарди, собственноручно переписанный Бахом.

## Литература

БД

**Байсвенгер 1992:** *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel, 1992.

**Батлер 1983:** *Butler, G. G.* 'Der vollkommene Capellmeister' as a stimulus to J. S. Bach's late fugal writing // *New Mattheson Studies*. 1983. P. 293–305.

**Берарди 1687:** *Berardi, A.* Documenti armonici. Bologna, 1687.

**Вальтер 1732:** *Walther, J. G.* Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec. Leipzig, 1732.

**Волконский 1998:** *Волконский А.* Основы темпëрации. М., 1998.

**Вольф 2000:** *Wolff Chr. J. S. Bach: The Learned Musician.* Oxford, 2000.

**Маттезон 1739:** *Mattheson, J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.

**Милка. Рукопись:** *Милка А.* 'Искусство фуги' И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации (Рукопись).

## О пральтриллере К. Ф. Э. Баха

Фундамент орнаментального искусства позднего барокко был заложен еще в первой половине XVII века. Несколькими десятилетиями позже, примерно в 1680–1720 годах, под влиянием стилистических сдвигов в сфере музыкального языка, весьма заметные изменения переживает и область орнаментики. Особенно очевидно это становится после публикации сборника клавесинных пьес Д'Англебера: к сборнику приложена таблица под названием *Знаки украшений и их значение*, содержащая расшифровку 29 мелизмов (Д'Англебер 1689).

Большинство наиболее авторитетных музыкантов включилось в этот процесс и перешло к новым способам обозначения и исполнения украшений. В числе немецких авторов, вставших на этот путь, был Иоганн Себастьян Бах, записавший в *Клавирной книжечке* (1720) своего старшего сына В. Ф. Баха собственную таблицу с расшифровкой украшений, во многом основанную на принципах Д'Англебера. Сохранилась также рукописная копия всей таблицы французского клавесиниста, выполненная И. С. Бахом с точностью до мельчайших деталей<sup>1</sup>.

К середине XVIII столетия складывается классификация украшений, закрепляются и детализируются способы их расшифровки и исполнения, появляются и новые мелизмы. Одновременно намечаются тенденции, которые приведут в 1780–90-е годы к очередной смене в искусстве орнаментики.

Во второй половине XVIII века среди множества различных мелизмов важное место занимает *пральтриллер*. Это название введено Филиппом Эмануэлем Бахом в главе *Об украшениях* его знаменитого трактата *Опыт истинного искусства клавирной игры* [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*], опубликованного в 1753 году. И хотя пральтриллер появился на свет уже после смерти Иоганна

<sup>1</sup> Сведения о баховской копии таблицы Д'Англебера впервые привел Ф. Шпитта (Шпитта 1921, 199). В фундаментальной книге П. Бадура-Скоды копия Баха с таблицы Д'Англебера воспроизведена факсимильно (см.: Бадура-Скода 1990, 305, и 1993, 325). См. также: Лауквик 1990, 216. Сама баховская копия таблицы Д'Англебера хранится в городской и университетской библиотеке Франкфурта-на-Майне (отдел музыки и театра — Sign. Mus HS 1538, — собрание предположительно 1713 года). Источниковедческая и библиографическая информация содержится в BD-III/147a, 634–635.

Себастьяна Баха, многие крупнейшие исполнители и музыковеды обсуждают вопрос, как в его музыке нужно играть пральтриллер.

Что это за украшение, каковы его истоки и история, если оно, по мнению исследователей, встречается уже в музыке И. С. Баха? Попытаемся ответить на эти и сопутствующие им вопросы.

### § 30: О пральтриллере

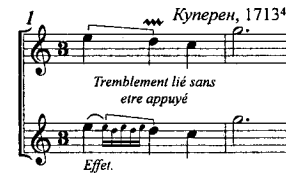
Украшение, которое Ф. Э. Бах назвал *пральтриллером*, относится к типу коротких связанных трелей. До этого времени названия *пральтриллер* [*Prall-Triller*] в истории музыки не существовало. В нотации своей исходной части пральтриллер близко похож на французскую *связанную трель без опоры* [*Tremblement lié sans être appuyé*] (название введено Франсуа Купереном в 1713 году в его таблице *Объяснение украшений и знаков* [*Explication des Agréments, et des Signes*] см. пример 1<sup>2</sup> (Куперен, 1713):

<sup>2</sup> Лиги, указывающие на связанное (легатное) исполнение, графировались в сборниках клавишных пьес Куперена главным образом квадратными скобками. Лиги, соединяющие ноты одной высоты (связывающие лиги), графировались дугообразными линиями.

Способ нотации расшифровки трели мелкими нотами, который мы видим у Куперена, был принят в его время. Было также принято в расшифровке помещать эти маленькие нотки перед основной нотой, как бы затактно. Для нас важно не допустить ошибки, которую совершили многие серьезные ученые (Э. Даннройтер, А. Юровский, Фр. Нойман и др.), приняв такую запись за указание исполнять трель антиципированно, то есть за счет времени предшествующей ноты. Так, например, профессор класса органа консерватории им. Свешинка в Амстердаме доктор Эвальд Куиман писал в 1988 году: «В таблицах Куперена мы также встречаем примеры трелей, которые начинаются до удара» (Куиман 1988, 18). На самом деле у Куперена трели, как и почти все другие украшения, исполняются за счет времени той ноты, к которой они относятся, то есть по принципу субтракции (см. также сн.29).

Внешний вид весьма условной старинной нотной записи не согласуется с нашим представлением о реальном исполнении, и ссылаться на этот рисунок как аргумент ошибочно. Ведь в начале своей таблицы Куперен специально выделяет правило: «Длительность ноты — это то, что должно определять продолжительность мордентов, *ports-de Voix* (то есть сочетаний форшлагов с двойными мордентами. — И. Р.) и трелей» (Куперен 1713).

Почти дословно это указание повторяется в трактате Куперена (Куперен 1717, 19) Данное общее правило было сформулировано де Сен Ламбером еще в 1702 году (Сен-Ламбер 1702, 43). Логически из приведенного объяснения следует: если длительность ноты, над которой выставлен знак трели, определяет ее продолжительность, то и собственно биения трели не выходят за временные границы этой ноты. То же относится и к другим украшениям.



Расшифровка пральтриллера по трактату Ф. Э. Баха 1753 года издания представляет собой короткую четырехзвучную трель. Однако Филипп Эмануэль выдвинул ряд конкретных условий, которым должен отвечать его пральтриллер и по которым его следует исполнять в отличие от обычной связанной трели. Во второй половине XVIII века и само украшение, и его название (претерпевая самые различные изменения) быстро распространились в Европе.

Несмотря на то, что в трактате Баха<sup>3</sup> содержится подробное объяснение способа исполнения пральтриллера, именно с этим украшением связано множество разночтений и противоречий — притом не только в современной литературе, но и в трудах музыкантов прошлого (включая современников Баха). Как будет показано ниже, в иницировании большой путаницы в этом вопросе немалую роль сыграл сам автор трактата.

В настоящей статье предпринята попытка восстановить истинное значение пральтриллера и разобраться в основных противоречиях, возникавших в ходе жизни этого украшения.

Что же изначально представлял собой пральтриллер? Обратимся к определению Баха:

«§. 30. Половинная трель, или пральтриллер, который отличается от других трелей своей остротой и краткостью, изображен соответствующим образом для играющих на клавире на рис. XLV. Там же мы найдем и его исполнение [*Ausnahme*<sup>4</sup>]. Несмотря на лигу вверх, охватывающую [мелодическую фигуру] от начала и до конца, здесь следует играть все ноты, кроме последнего *f*, которое связано новой лигой так, что должно оставаться нажатым. Эта большая лига означает лишь необходимую связанность»<sup>5</sup> (Бах 1753, 81, §. 30).

<sup>3</sup> Далее при отсутствии инициалов рядом с фамилией *Бах* имеется в виду К. Ф. Э. Бах.

<sup>4</sup> Подробнее о значении слова *Ausnahme* в данном контексте, которое здесь переведено как *исполнение*, — см. ниже.

<sup>5</sup> «§. 30. Der halbe oder Prall-Triller, welche durch seine Schärffe und Kürtze sich von den übrigen Trillen unterscheidet, wird von den Clavier-Spielern der bey [Tab. IV] Fig. XLV. befindlichen Abbildung gemäß bezeichnet. Wir finden allda auch seine Ausnahme vorgestellt. Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange biß zu Ende ersteckt, so werden doch alle Noten biß auf letzte *f* angeschlagen,

В Приложении к трактату приведен пример с расшифровкой:



Бах разъясняет, как исполняется и где появляется пральтриллер (Бах 1753, 82). Во-первых, важно, что благодаря пральтриллеру обе ноты связываются друг с другом, поэтому при *staccato* пральтриллер неприменим. Кроме того, он «может появляться не иначе, как только в нисходящей секунде» (там же). Этот мелодический ход записывается либо основными нотами (то есть метрически и ритмически организованными длительностями), либо форшлагом, записанным перед нотой с трелью.

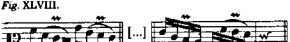
Не менее важно, во-вторых, что пральтриллер — одно из «самых необходимых, привлекательных, но и самых трудноисполнимых украшений» и что его следует играть исключительно быстро и ловко. В исполнении он должен буквально *отщелкиваться* [*recht pral-len*], а последний верхний звук следует играть быстрым соскальзывающим движением пальца [*der zuletzt abgeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschnellit*], подтягивая его к ладони. Это движение (то есть сугубо технический прием игры) Бах называет *шнеллен* [*Schnellen*] (Бах 1753, 81, 82, §§. 31, 32, 34).

Заметим, что при такой трактовке пральтриллера, как в § 30, между разделами трактата, в которых это украшение упоминается еще несколько раз (разделы о группетто и шнеллере; подробно о них — далее), противоречий не возникает.

В контексте нескольких нисходящих нот в пассажах знак половинной трели, или пральтриллера, может просто находиться под лигой: «Эта трель, — пишет Бах, — помимо кадансов и фермат может часто встречаться в пассажах, в которых три или более нот следуют вниз [см.] Fig. XLVIII, поскольку по своей природе она

welche durch einen neuen Bogen so gebunden ist, daß es ohne Anschlag liegen bleiben muß. Dieser grosse Bogen bedeutet also bloß die nöthige Schleiffung (Бах 1753, 81).

Непонятно, почему в английской монографии П. Бадура-Скоды оборот *von den Clavier-Spielern* переведен как *для клавишных инструментов* (Бадура-Скода 1993, 283), хотя в первом, немецком издании этой книги значится слово *Clavierspielern* (Бадура-Скода 1990, 273). Очевидно, автор находился под влиянием перевода У. Митчелла, у которого тоже написано *for the keyboard* (Бах 1753/Митчелл, 110). Е. Юшкевич переводит это место иначе: *в клавирной литературе* (Бах 2005, 74), что тоже не соответствует первоисточнику.

является трелью без нахшлага»<sup>6</sup> (Бах 1759, 83, §. 35).. Но, подчеркнем, наличие лиги необходимо, и в нотных примерах Баха она значит: 

## Немного предыстории

Обратимся к случаям появления украшения, подобного пральтриллеру, до 1753 года. Ограничимся примером из сарабанды во Французской сюите G-dur И. С. Баха (BWV 816; между 1722 и 1725 годами; *пример 3*):



Является ли пральтриллером украшение в т. 32 (сопрано) и все такие же украшения, или здесь представлено внешне похожее, но все же иное украшение? Полный ответ на этот вопрос выяснится из дальнейшего изложения; сейчас же нужно сказать, что данный мелизм не следует называть пральтриллером уже потому, что в 1722–1725 годах самого этого понятия еще не существовало.

Во избежание терминологической путаницы условимся называть украшения, также как в т. 2 *примера 3*, встречающиеся в музыке и в трактатах до публикации баховского труда, так, как было принято в ту эпоху: *связанной трелью*.

Установить с точностью, когда и у кого впервые появилась *связанная трель*, весьма сложно<sup>7</sup>. Из вышедших в свет ориентировочно

<sup>6</sup> «Man findet ihn oft ausser den Cadentzen und Fermaten, bey Passagien, wo drey oder auch mehrere Noten herunter steigen Fig. XLVIII, und, weil er die Natur eines Trillers ohne Nachschlag hat <...> so ist er, wie dieser, in Fällen anzutreffen» (Бах 1759, 83, §. 35).

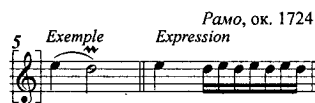
<sup>7</sup> В исследовании Бадура-Скоды, посвященном интерпретации музыки И. С. Баха, высказывается мнение, что это украшение существовало «с незапамятных времен» [*seit Urzeiten*, или на англ.: *as long as anyone can remember*] (Бадура-Скода 1990, 273, и 1993, 286). Расхождения в определении времени появления пральтриллера или напоминающей его *связанной трели* возникают, как выяснится далее, по двум причинам: из-за различного толкования терминологии и из-за различной исполнительской реализации обсуждаемых украшений. Бадура-Скода понимает пральтриллер как короткую трель, состоящую либо из трех, либо из четырех звуков.

до начала XVIII века клавирных сочинений Л. Куперена, Ж. Шампньон де Шамбоньера, Ж.-А. Д'Англебера, оказавшихся доступными автору данной статьи, связанная трель появляется лишь (и то всего несколько раз) в упомянутом вначале клавесинном сборнике 1689 года Д'Англебера (см. *пример 4a*). В приложенной к сборнику таблице расшифровок орнаментики способ исполнения такого украшения не дается. Эпизодически связанная трель встречается в первом сборнике клавесинных пьес Ж.-Ф. Рамо (1706; см. *пример 4b*), затем — начиная с первого сборника Фр. Куперена (1713) — она в изобилии используется в его клавесинных пьесах.

Однако, что важно, в таблице с расшифровкой украшений в названном сборнике Рамо эта трель тоже не объясняется.



Объяснение способа исполнения связанной трели и нотный пример с расшифровкой (см. *пример 5*) даются отдельным абзацем во Втором сборнике *Pièces de clavessin* (ок. 1724) Рамо<sup>8</sup>:



Подчеркнем, что при внешнем подобии данный пример обнаруживает принципиальные различия между *связанной трелью* у Рамо, *связанной трелью без опоры* у Куперена и *пальятриллером* у Баха, и вызвано это не только купереновским уточнением *без опоры*. Хотя пальятриллер, как уже сказано, в его исходной записи возник из связанной трели (без опоры), но в ином художественном контексте он приобрел новые качества.

Расходятся и сами объяснения связанной трели у Рамо и Куперена. Рамо пишет: «Нота, связанная с той, которая снабжена

<sup>8</sup> Судя по контексту, здесь само собой разумеется связанное исполнение. На это специально обращает внимание Р. Донингтон в Приложении (*Новые мысли об орнаментике*) к своей монографии: «Как у Манфредини, так и у Рамо в исполнительской расшифровке опущена лига, но вербальное пояснение Рамо имплицитно указывает на то, что ее необходимо подразумевать» (Донингтон 1992, 634).

трелью или мордентом<sup>9</sup>, служит началом этих украшений» (Рамо 1724)<sup>10</sup>.

Тонкое различие между связанной трелью у Рамо и у Куперена состоит в том, что у последнего собственно биения трели начинаются после задержанного верхнего вспомогательного звука трели (чего многие современные исполнители не учитывают). Можно сказать, что расшифровка Куперена — более утонченная, ритмически и метрически изысканная, тогда как у Рамо она — более простая и метрически определенная. Это различие особенно заметно при исполнении медленной музыки.

Но здесь есть и более существенное различие. В таблицах с расшифровкой украшений и у Рамо, и у Куперена основная часть нотного примера содержит одни и те же ноты *e* и *d* под лигой и со знаком трели на *d*. Но в расшифровке у Рамо, как он поясняет в тексте, начало трели перенесено на предыдущую ноту. Таким образом, хотя в нотации знак трели относится ко второй ноте, трель начинается собственно уже на первой. Это делает предыдущую ноту *e* опорой, или подготовкой трели. В результате образуется трель со значительно продленной опорой. По терминологии Куперена данная разновидность украшения могла бы называться *связанной трелью с опорой* [*tremblement appuyé et lié*]. Иными словами, предыдущая нота у Рамо фактически является выписанной в нотном тексте *опорой трели*. Поэтому нельзя утверждать, будто трель, согласно расшифровке Рамо, исполняется с основного звука: нет, ее началом безусловно является первое *e*. Другое дело — биения трели: они действительно начинаются с основного звука *d*.

Таким образом, при внешнем сходстве нотировки украшений у Рамо и Куперена, она по существу представляет различные мелодизмы. Обе записи выглядят как мелодический спуск на секунду, с трелью на второй ноте и под лигой. Но у Рамо (см. *пример 4*) первая нота является началом трели — но не мелодического хода, — а биения трели происходят на второй ноте. У Куперена же, согласно его требованиям, трель нужно начинать с верхней вспомогательной, но заново она не берется, поскольку залигована с предыдущей нотой.

<sup>9</sup> Исполнение мордента в настоящей работе не обсуждается.

<sup>10</sup> В этой части таблицы Рамо разъясняет способ исполнения двух украшений — трели и мордента, — давая два примера. Нас же интересует здесь только трель, и в *примере 4* приведена лишь ее расшифровка.

Пральтриллер, изобретенный Бахом, отличается от *связанной трели без опоры* Фр. Куперена<sup>11</sup> прежде всего тем, что у Куперена количество биений трели не регламентировано и зависит от длительности ноты, над которой значится трель. Бах, напротив, подчеркивает, что половинная трель, или пральтриллер, «отличается от других трелей своей остротой и краткостью» (Бах 1753, 81, §. 30). Далее: у Куперена трель заканчивается ритмически не на ноте, залигованной со следующей, как у Баха, и, таким образом, эта нота не предвосхищает метрически сильного времени. Наконец, что еще важнее, у Баха пральтриллер начинается, согласно объяснению в первом издании трактата (1753), на сильном времени и с верхнего вспомогательного тона<sup>12</sup>.

О связанной трели пишет также в серии статей по орнаментике *Критический музыкант на Шпрее* (то есть Ф. В. Марпург). В номере от 15 апреля 1749 года он приводит расшифровку (см. пример б).

«\*\* Связанная трель [*Der gebundene Triller, tremblement lié*] [— это такой вид трели], когда более высокая нота, с которой должно начинаться биение и которая должна связно перейти без повторного удара в главную, уже имеется впереди. Поскольку, однако, в таком же случае может иметь место и обычная трель, то наряду с обычным знаком трели используется продолговатая половинная дуга [то есть лига], чтобы показать, что трель должна быть связанной» (Марпург 1749, 58).



В этом объяснении есть некая двойственность. На первый взгляд, оно напоминает трактовку Рамо, но исполнительская реализация (пример б) — безусловно купереновская. В области клавирного искусства Марпург во многом находился тогда под влиянием обоих французских клавесинистов.

<sup>11</sup> Здесь говорится только о расхождениях в нотации расшифровки пральтриллера Баха и связанной трели без опоры Куперена.

<sup>12</sup> Далее будет показано, что впоследствии Бах отошел от первоначального способа исполнения пральтриллера.

Можно с достаточным основанием полагать, что у И. С. Баха в подобных случаях тоже значится *связанная трель без опоры*, как у Куперена или как у Рамо, а не пральтриллер<sup>13</sup>.

В чем же причина этих расхождений? Вполне ли адекватным было описание пральтриллера Бахом в издании 1753 года? Не вкраслась ли там в нотный пример ошибка — не опущена ли случайно лига, которая связала бы (как у Куперена) две первые ноты в расшифровке? Именно об этом пойдет дальше речь.

### Версии пральтриллера в трактатах Ф. Э. Баха

Во втором издании трактата, вышедшем в 1759 году<sup>14</sup>, Филипп Эмануэль вносит коррективы в объяснение пральтриллера:

«Несмотря на протянутую от начала и до конца [фигуры] верхнюю лигу, играют все ноты, кроме второго *g* и последнего *f*, которые новая лига связывает так, что они должны оставаться нажатыми» (Бах 1759, 72, §. 30<sup>15</sup>; разрядка моя. — И. Р.)

<sup>13</sup> О том, чью манеру исполнения связанных трелей (Куперена или Рамо) предпочитал И. С. Бах, точных сведений нет. Исполнительский и педагогический опыт автора показывает, что в медленной музыке И. С. Баха убедительнее звучит вариант Куперена.

<sup>14</sup> В известном каталоге работ Баха, выполненном Э. Хелмом, утверждается, что публикация первой части трактата Баха 1759 года является не вторым изданием, как написано на титульном листе, а всего лишь репринтом первого (Хелм 1989, 231). Соответственно вторым изданием Хелм считает публикацию 1787 года, опять-таки «вопреки указанию на титульном листе», что это издание — третье. По-видимому, Хелм полностью положился на суждение Митчелла, что «Первое и единственное пересмотренное издание первой части [трактата Баха] вышло в 1787 году» (Бах 1949, vii). Далее станет ясно, что это утверждение ошибочно, так как в издании 1759 года именно в текст с объяснением пральтриллера Бах внес изменения.

<sup>15</sup> «Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange bis zu Ende stretcht, so werden doch alle Noten bis auf das zweyte *g* und letzte *f* angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, daß sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen». Автор настоящей статьи пользовался вторым изданием трактата Баха, хранящимся в Берлинской государственной библиотеке. В третьем издании этот текст § 30 в основном сохранен, лишь в некоторые обороты внесены изменения, в частности — касающиеся правописания: *kürtze* (1753), *kürtze* (1759) — *kürze* (1787); *biß, bis* — *biß*; *grosse, große* — *grosse*; *bloß, blos* — *bloß*. Замена *ß* на *ss* вызвана в третьем издании трактата не тем, что шрифтовой набор не содержал литеры *ß*: она встречается в тексте повсеместно. На смысл

Нотный пример с расшифровкой пральтриллера (см. выше пример 2) во втором и в третьем изданиях трактата остался без изменений. Предлагаемая далее расшифровка выполнена согласно приведенному описанию Баха:



В таком виде пральтриллер Баха, за исключением количества нот и особых технических и исполнительских характеристик, в своей расшифровке стал более похож на расшифровку связанной трели без опоры Куперена.

Но вернемся к поставленному выше вопросу: было ли описание пральтриллера в 1753 году ошибочным, из-за чего в 1759 году Филипп Эмануэль исправил текст, — но соответствующих поправок в нотный пример не внес? Или первое объяснение было верным, а к коррективам привело изменение музыкантских представлений под влиянием творческих контактов Филиппа Эмануэля за прошедшие 6 лет?

В любом случае, раз исправления коснулись только вербального описания пральтриллера, между описанием и нотной расшифровкой пральтриллера возникает серьезное противоречие.

Одним из очень веских и вполне убедительных аргументов, свидетельствующих в пользу того, что в 1753 году Бах допустил ошибку (многие ученые придерживаются именно такого мнения), является то, что повторение верхнего вспомогательного звука в таком контексте не было принято, точнее — не было общепринято в то время. Так ли это?

Доказать обратное нетрудно, и искать далеко не приходится. Достаточно напомнить, что в широко известном тогда трактате де Сен Ламбера (1702) приводится трель с опорой, в которой дважды (как у Баха) повторяется верхний вспомогательный звук. И у де Сен Ламбера связывающая лига не ошибочно опущена, а сознательно не выставлена, в соответствии с разъяснением: «вначале один раз играется заимствованная нота [то есть верхний

эти изменения также принципиально не влияют. Но они свидетельствуют о том, что перед публикацией третьего издания Бах перечитывал свой труд весьма внимательно. Многие нотные примеры, в отличие от первых двух изданий, здесь перенесены в основной текст. (Третье издание трактата хранится в библиотеке Московской консерватории под шифром В/101.)

вспомогательный звук трели], прежде чем начать саму трель»<sup>16</sup>. По де Сен Ламберу, трель всегда и обязательно начинается с верхнего вспомогательного звука.

Наряду с трелью с опорой де Сен Ламбер привел еще четыре вида трелей по таблице Д'Англебера (1689), показывая отличие своей трактовки от д'англеберовской. Но он также полагал, что читатели должны иметь возможность познакомиться со всеми разновидностями трелей, «изобретенными господином Д'Англебером». Кстати, незначительные расхождения между обоими трактатами касаются исполнения не только трелей, но и форшлагов, о чем де Сен Ламбер пишет специально. Таким образом, вполне вероятно, что и у Баха (трактат 1753 года) повторение верхнего вспомогательного звука в пральтриллере — и в вербальном объяснении, и в нотном примере — значит не по ошибке.

Вернемся ко второму и третьему изданиям первой части трактата Филиппа Эмануэля (1759 и 1787). К сожалению, отмеченное выше противоречие между текстом объяснения и нотным примером с расшифровкой пральтриллера в них — не последнее. В связи с внесенной корректурой противоречие возникает также между объяснениями пральтриллера в § 30, 81, и рассуждениями об исполнении группетто в следующей главе трактата (§§ 27–28, 92–93). Пральтриллер встречается здесь соединенным с группетто. Это составное украшение Бах называет *der prallende Doppelschlag* (букв.: *пращлирующее группетто*). В объяснении способа исполнения данного составного украшения Бах ссылается на текст § 30 из предыдущей главы. В сопровождающих нотных примерах верхний вспомогательный звук в начале прашлирующего группетто берется заново. Однако, как было отмечено, в § 30 второго издания Бах написал, что первые две ноты в исполнении пральтриллера — залигованные! Таким образом, сам Бах дал повод к тому, чтобы впоследствии возникли разночтения в интерпретации его пральтриллера. Вот текст с объяснением прашлирующего группетто и сопровождающие его нотные примеры (см. пример 8).

«§. 27. Если в группетто первые две ноты будут повторены с величайшей скоростью при помощи острого шнеллена, то оно может быть соотнесено [букв.: *связано*] с пральтриллером. Можно наиболее ясно представить себе

<sup>16</sup> Сен Ламбер 1702, 46–47: «Le Tremblement APPUYÉ, qui consiste à toucher une fois la Note qu'on emprunte pour le faire, avant que de le commencer». Редкое первое издание трактата де Сен Ламбера хранится в библиотеке Московской консерватории под шифром Б-р/783.

это составное украшение так, как если бы пральтриллер был соединен с нахшлагом [с окончанием трели] <...>. На это украшение до сих пор не обращали внимания<sup>17</sup>. Касательно длинной лиги над последней фигурой я ссылаюсь на то, что было приведено в связи с пральтриллером. Я его [это украшение] обозначил так, и в исполнении оно выглядит, как изображено в примере LXIII.

§. 28. Это праллирующее группетто [Dieser prallende Doppelschlag] встречается без форшлага и после такового, но никогда оно, однако, не может использоваться иначе, а только как пральтриллер, а именно после нисходящей секунды [точнее: на второй ноте нисходящей секунды] пральтриллера, от которого оно непосредственно происходит [см.] Fig. LXIII и LXVI [Tab. V]» (Бах 1759, 81–82, §§.27–28<sup>18</sup>; раз-

<sup>17</sup> Действительно, несмотря на то, что такого рода составное украшение, обозначаемое двойным знаком  $\approx$ , в изобилии встречается в клавишных пьесах Фр. Куперена, до Филиппа Эмануэля (1753) оно никем не было объяснено и не показано в расшифровке (зато годом позже о нем напишет и Марпург). Нужно учитывать, что у Баха речь идет не просто о составном украшении *группетто с трелью*, но о *праллирующем группетто*, обязательным контекстуальным условием которого является написание этого украшения на второй ноте нисходящей секунды под лигой. А. Бейшлаг пишет, что «Филипп Эмануэль является изобретателем “группетто с трелью”» (Бейшлаг 1908, цит. по отечественному изданию: 1978, 152). После трактата Баха мы находим объяснение этого украшения и у других музыкантов (Фр. В. Марпурга, И. Ф. Агриколы, Д. Г. Тюрка и пр.). В переводе трактата Баха на английский У. Митчеллом (Бах 1949, 121) и с него на русский — Е. Юшкевич фраза *Diese Manier ist sonst noch nicht angemerckt worden* трактована как *У этого украшения, кроме того, еще нет своего обозначения*; — Бах 2005, 83). Немецкий текст *nicht angemerckt* в самом деле может быть понят по-разному, в том числе и как *еще нет своего обозначения*; но Бах прекрасно знал, что знак  $\approx$  постоянно встречается в клавишных пьесах Фр. Куперена и поэтому не мог — не должен был — написать, как это переведено у Митчелла: *It has no distinctive symbol* (Бах 1949, 110).

<sup>18</sup> Бах 1759, 87, §§. 27, 28. «Wenn bey dem Doppelschlage die zwey ersten Noten durch ein scharffes Schnellen in der größten Geschwindigkeit wiederholt werden, so ist er mit dem Prall-Triller verbunden. Man kan sich diese zusammen gesetzte Manier am deutlichsten vorstellen, wenn man sich einen Prall-Triller mit dem Nachschlage einbildet <...>. Diese Manier ist sonst noch nicht angemerckt worden. Wegen des langen Bogens über der letzten Figur beziehe ich mich auf das, was bey dem Prall-Triller angeführt ist. Ich habe sie so bezeichnet, und sie siehet in der Ausführung so aus, wie beydes bey [Tab. V] Fig. LXIII. abgebildet ist. [§. 28:] Dieser prallende Doppelschlag findet sich ohne und nach einem Vorschlage; niemahls aber kan er anders vorkommen, als der Prall-Triller, nemlich nach einer fallenden Secunde,

рядка моя. — И. Р. В издании 1753 года данный текст размещен на с. 92–93).



Обратим внимание на слова Баха *Если первые две ноты будут повторены с величайшей скоростью. Что это за ноты в группетто?* Предположим, у нас группетто значит, как у Баха, на ноте *g* (пример 9), тогда расшифровка с повторением двух первых нот будет состоять из *a-g-a-g-fis-g*<sup>19</sup>:



Отсюда следует, что приведенная в этом примере расшифровка праллирующего группетто (у Баха — Fig. LXIII) полностью соответствует объяснению, но оно оказывается абсолютно несоответственно с исправлением в § 30 предыдущей главы этого же (второго) издания<sup>20</sup>. Напротив, уточнение Баха относительно исполнения группетто и праллирующего группетто полностью соотносимо с текстом § 30 первого издания и, таким образом, подтверждает, что Бах не ошибся тогда, говоря, что в пральтриллере *следует играть все ноты, кроме последнего f*.

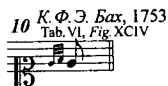
Бах внес в третье издание трактата (1787) еще одно уточнение относительно пральтриллера. В конце § 1 главы *О шнеллере* Бах дописал: «В нотах он [то есть шнеллер] совершенно подобен пральтриллеру» [In den Noten ist sie dem Prall-Triller vollkommen ähnlich] (Бах 1787, 83). Во втором издании трактата этого уточнения нет, хотя оно должно было уже появиться и там. В первом издании такого уточнения нет и быть не могло.

von welcher er gleichsam abgezogen wird [Tab. V] Fig. LXIII. und LXIV» Текст этого пассажа полностью совпадает с подобным пассажем из первого издания трактата Баха (1753, 92, 93, §§. 27, 28), за единственным исключением: слово *scharffes* написано в первом издании с двумя *f*, а во втором — с одной. В русском переводе выражение *ein scharffes Schnellen* передано как *с резкой атакой и снятием* (Бах 2005, 83).

<sup>19</sup> В приводимом примере из трактата Баха символ *x* над группетто означает диэз, *ad* и *moder.* — это сокращения слов *adagio* и *moderato*.

<sup>20</sup> Сказанное в полной мере относится и к третьему изданию трактата Баха (1787).

В орнаментике Баха шнеллер [*Schneller*] представляет собой выписанный мелкими нотами *мордент в противоположном движении (обращенный мордент)*. Иными словами, если в морденте играет нижняя вспомогательная нота от основного тона, то в шнеллере — верхняя. Филипп Эмануэль нотировал его так:



Уточнение сделано в третьем издании трактата абсолютно корректно, потому что здесь (как и в издании 1759 года) говорится, что первая нота в расшифровке пральтриллера заливована, и реально, таким образом, играют три звука (см. предложенную в *примере 7* расшифровку). Сейчас важнее всего то, что данное уточнение внесено после исправления в § 30: ведь в издании 1753 года пральтриллер представлял собой не трехзвучное украшение, каковым является шнеллер, а четырехзвучную трель, начинающуюся с верхней вспомогательной ноты. Следовательно, об обозначении и исполнении шнеллера как пральтриллера еще не могло быть и речи. Последний довод еще раз убеждает, что в издании 1753 года в тексте § 30 у Баха ошибки нет: тогда он представлял себе исполнение пральтриллера иначе. Вместе с тем становится совершенно ясно, что в сочинениях Баха, опубликованных после 1759 года или двумя-тремя годами раньше, пральтриллер и праллирующее группetto следует исполнять без повторения верхней вспомогательной ноты.

Таково объективное положение дел с объяснением пральтриллера в различных изданиях трактата Баха.

### Представления о пральтриллере в XX веке

Здесь были рассмотрены противоречия, так сказать, интернальные, возникающие между отдельными положениями трактата Баха. Но существуют и противоречия экстернальные — между суждениями его современников и музыкантов последующих эпох. Имея четкое представление о том, как описывал пральтриллер сам Бах в разных изданиях трактата, можно предпринять краткий обзор точек зрения авторов XX столетия<sup>21</sup>.

В монографии Адольфа Бейшлага *Орнаментика в музыке из баховских объяснений пральтриллера* приводится лишь, что он «не

<sup>21</sup> Полный обзор в рамках статьи невозможен, поскольку о пральтриллере писали очень многие музыканты.

может встречаться иначе, как перед нисходящей секундой» (Бейшлаг 1978, 151). И на следующей же странице, в подстрочном примечании к примеру с расшифровкой пральтриллера, утверждается: «Явно в противоречии с четким объяснением Филиппа Эмануэля, в нотном примере пропущена маленькая лига от *соль к соль*; это незначительное упущение внесло, однако, много путаницы» (там же, 152; разрядка моя. — И. Р.). Странность заключается здесь в том, что Бейшлаг, по его словам, рассматривает первое издание трактата (Бейшлаг 1978, 148), в котором, как мы убедились, о лиге между двумя *g* нет ни слова. Следовательно, никакого противоречия между нотным примером и «четким объяснением Филиппа Эмануэля» в трактате 1753 года нет.

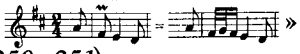
В том же 1908 году, что и книга Бейшлага, вышла монография Альберта Швейцера *Иоганн Себастьян Бах*. В ней глава XVI *Исполнение клавирных произведений* начинается с обсуждения украшений, и практически сразу же Швейцер переходит к пральтриллеру.

Вначале Швейцер подтверждает, что трели, согласно «общему принципу», должны «начинаться с верхней вспомогательной ноты» (Швейцер 1952, 302; 1965, 254; 2002, 250). Пральтриллер же объясняется иначе: «Если следующая нота идет на секунду вниз, то знак ♪, как правило, обозначает не обыкновенную трель, а “пральтриллер” (*неперечеркнутый мордент сверху*). За этим надо строго следить» (Швейцер 1965, 254; 2002, 250; курсив мой. — И. Р.)<sup>22</sup>. Как видим, пральтриллер представляет собой «не обыкновенную трель». В чем эта необычность, станет ясно далее.

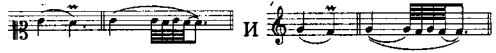
В следующих объяснениях автор монографии об И. С. Бахе (там же) вновь возвращается к проблеме пральтриллера и уточ-

<sup>22</sup> Сверка русского текста с оригиналом показала, что пояснение в скобках принадлежит автору перевода Я. С. Друскину (в русском переводе 2002 года приняла участие Х. А. Стрекаловская). По терминологии, принятой в 1960-е годы, когда применительно даже к музыке И. С. Баха *неперечеркнутый мордент* означал самый короткий вид трели — из трех нот (♯♯♯), уточнение *неперечеркнутый мордент сверху* в русском переводе указывало на другой вид короткой трели — ♯♯♯♯. Однако такое уточнение противоречит объяснению самого Швейцера: «Особенно твердо надо помнить следующее: знак ♪ над восьмой означает только, что трель слагается из двух пар спокойных тридцатьвторых [♯♯♯♯]; четверть в этом случае при более или менее оживленном темпе распадается на две пары шестнадцатых [♯♯♯♯]» (Швейцер 1952, 302; 1965, 254; 2002, 250; поясняющие нотные примеры в квадратных скобках вписаны мною. — И. Р.). Следовательно, в понимании Швейцера пральтриллер, который «как правило, означает не обыкновенную трель», должен чем-то отличаться от приведенного пояснения. Более точно Швейцер напишет о пральтриллере несколькими строками ниже.



няет: «Следовательно, знак ~ перед ходом на секунду вниз обозначает “пальтриллер”, то есть прерванную трель. Ее надо играть гораздо скорее, чем обыкновенную. Последний звук, по выражению Эммануила, должен быть “ускорен”. Он понимает под этим следующее: быстро ударив клавишу, также быстро соскальзывают с нее концом пальца, чтобы сразу же снять его, что придает соответствующей ноте очень интенсивную звучность. Пример из Арии Четвертой партиты поясняет сказанное: » (Швейцер 1952, 303; 1965, 254–255; 2002, 250–251).

Итак, прежде всего из примера видно, что расшифровка пальтриллера состоит из трех нот; следовательно, именно это, по мнению Швейцера, делает данное украшение «не обычной трелью». Далее, Швейцер ссылается на суждения Баха, но скорее всего, дело здесь не в конкретных отсылках к баховским объяснениям, а в передаче сути тех представлений о принципах Баха, которые бытовали в начале XX века. Это наблюдение хотелось бы подчеркнуть особо. Ведь кроме пояснения приема *соскальзывания пальца* с конца клавиши почти все остальное не соответствует тому, что писал Филипп Эмануэль о пальтриллере.

Во-первых, у Баха (см. об этом подробно выше) пальтриллер представляет собой короткую трель на второй ноте нисходящей секунды, и в исходном нотном тексте этот мелодический шаг должен быть связан лигой. У Швейцера же трель относится к первой ноте. Во-вторых, у Баха как здесь, так и там, где он объясняет способ исполнения трели, со всей определенностью говорится, что приемом соскальзывания исполняется последний верхний звук украшения («*der <...> oberste Ton von diesem Triller wird geschneilt*», — Бах 1753, 73, §. 8)<sup>23</sup>. У Швейцера прием шнеллен относится к основной, а не к верхней вспомогательной ноте, и поэтому в нотном примере после расшифровки украшения значится стаккато. В примере с расшифровкой пальтриллера у самого Баха, напротив, основная нота не только не «быстро снимается», как рекомендует Швейцер, а задерживается в виде двух залигованных *f* (продублируем здесь ранее приведенные *примеры 2 и 7*, взятые из трактата Баха): . В-третьих, Швейцер ниже пишет, что «От искусного исполнителя Эммануил потребовал бы, чтобы этот “пальтриллер” был удлиннен на два или

три сочленения<sup>24</sup>. Пальтриллер для него не что иное, как очень быстрая, короткая или длинная трель, внезапно прерванная на главной ноте<sup>25</sup>, от которой отскакивают: она служит именно для того, чтобы акцент с полной силой пал на данную ноту» (там же). Однако по поводу конкретно пальтриллера у Баха таких уточнений, как удлинение пальтриллера или отскакивание от главной ноты, нет, равно как не сказано, будто пальтриллер может быть «короткой или длинной трелью». В изначальном определении пальтриллера Бах прежде всего пишет о том, что половинная трель, или пальтриллер, отличается от других трелей «своей остротой и краткостью [durch seine Schärffe und Kürtze sich von den übrigen Trillern unterscheidet]» (Бах 1753, 81, §. 30).

В фундаментальном исследовании английского ученого Арнолда Долмеча *Интерпретация музыки XVII и XVIII столетий*


<sup>24</sup> В оригинале у Швейцера сказано «один или двумя членами [um ein oder zwei Glieder verlängert]».

<sup>25</sup> Выражение *внезапно прерванная* не совсем точно передает текст Швейцера, хотя смысл как бы сохранен. У Швейцера сказано *abgestoßenen Hauptnote*. Применительно к игре на музыкальных инструментах *abgestoßenen* означает исполнение *staccato*, буквально — *стаккатуруемая главная нота*. Именно так Швейцер рекомендует исполнять окончание пальтриллера; но по Баху это неверно.

На обсуждаемых двух страницах из монографии Швейцера (как у самого автора, так и в русском переводе) имеется еще ряд неточностей. Например, в русском переводе говорится, что «В отличие от “пальтриллера” он [мордент] не связан ни с какой определенной ситуацией. Но он исполняется с нижней вспомогательной ноты» (Швейцер 1952, 303; 1965, 255; 2002, 251). В первом предложении все верно и справедливо. Что касается второго предложения, то у Швейцера сказано, что для исполнения мордента берется нижняя вспомогательная нота. Швейцер пишет буквально так: «Поскольку он [мордент] имеет дело с нижней вспомогательной нотой» [Da er es mit dem unteren Nebenton zu tun hat] (там же). Из этих слов не следует, что мордент «исполняется с нижней вспомогательной ноты», то есть начинается с нее. Речь у Швейцера идет о том, что в отличие от трели или ее варианта в виде пальтриллера, для формирования мордента используется нижний вспомогательный звук. И, допустим, еще одна неточность перевода касательно обозначения форшлагов. В русском переводе объяснение начинается так: «Форшлаг, обозначенные шлейферами или маленькими нотами...» (там же). Здесь неверна трактовка немецкого выражения «durch Schleifen». Оно означает «посредством лиг». Ведь форшлаг не могут быть приравнены к шлейферам, ибо и те, и другие — это самостоятельные виды украшений. Швейцер же пишет о том, что форшлаг в музыке И. С. Баха обозначались маленькими лигами (либо вертикальными, либо — немного реже — горизонтальными) или мелкими нотами, что абсолютно верно. В приводимом нотном примере у Швейцера написана именно маленькая вертикальная лига.

<sup>23</sup> Объяснения Баха по поводу приема *шнеллен* были рассмотрены выше.

большой раздел отведен обсуждению пральтриллера. Однако из всего § 30 (без каких-либо указаний на купюры!) Долмеч приводит лишь следующее: «Половинная, или неожиданная трель (Prall-Triller) обозначается и исполняется клавиристами, как показано в прим. 27, в котором ясно демонстрируется способ исполнения и особенность [этого украшения]» (Долмеч 1946, 192)<sup>26</sup>. Без дальнейших пояснений в приводимом Долмечем нотном примере между двумя g значится лига!

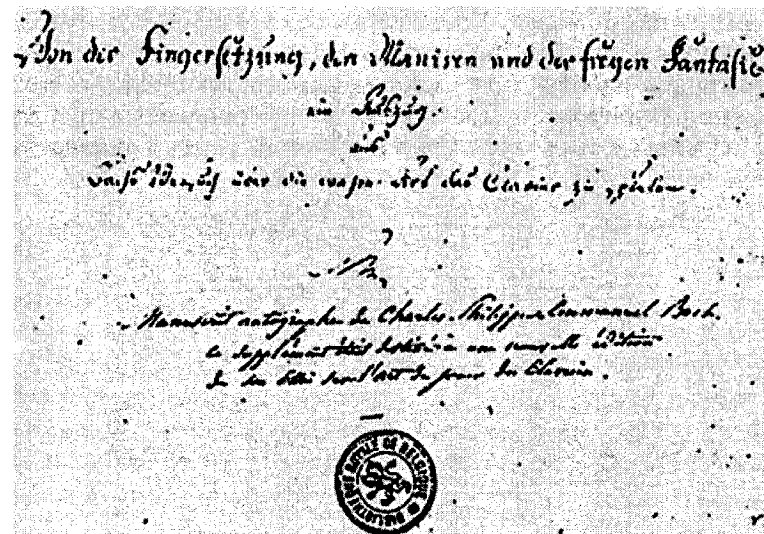
В рассуждениях о пральтриллере Людвиг Ландсхофа мы встретим «новое понимание» пральтриллера. Ландсхоф пишет: «Знак <...> зачастую обозначает также простой пральтриллер, например, » (Ландсхоф ок. 1933, I). Как видим, основной элемент в обозначении и интерпретации пральтриллера, на который Бах обращает специальное внимание в исходном нотном тексте, а именно наличие лиги и необходимость связанного исполнения, у Ландсхофа отсутствует. Кроме того, Ландсхоф вводит новое понятие — *простой пральтриллер*, — хотя, как было показано, у Баха такого вида пральтриллера не было. Именно с этого времени, думается, в науке XX века пральтриллером стали называть отдельно стоящую трель, не связанную лигой с предыдущей нотой и исполняемую начиная либо с основного звука (состоит из трех нот), либо с верхнего вспомогательного (состоит из четырех нот).

У Филиппа Эмануэля присутствие лиги в обозначении пральтриллера имеет принципиальное значение. Лига последовательно обозначается им в контексте не только четвертных длительностей, но и шестнадцатых (пример 11). Быть может, Ландсхоф пользовался еще чьими-то определениями пральтриллера? Ответ на этот вопрос попытаемся дать ниже.



Однако Ландсхоф был не первым, кто стал опускать лигу в обозначении пральтриллера и пралирующего группетто. Подобные случаи встречаются в конце XVIII — начале XIX веков, например, в рукописном материале, выполненном Иоганном Якобом Хайнрихом Вестфалем (1756–1825). Речь идет о рукописной копии,

<sup>26</sup> Для автора настоящей работы монография Долмеча, несмотря на некоторые, недочеты, и сейчас является настольной книгой.



Илл. 1: Титульный лист копии Вестфалья

сделанной с частей из трактата Баха<sup>27</sup>, относящихся к аппликатуре и орнаментике (см. илл. 5).

<sup>27</sup> На титульной странице написано: *Von der Fingersetzung, den Manieren und der freyen Fantasie im Auszug aus Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. В приписке на французском языке сказано: *Manuscrit autographe de Charles-Philipp-Emmanuel Bach* и что *Ce supplément était destiné à une nouvelle édition de son Essai sur l'art de jouer du Clavecin* (это дополнение предназначено для нового издания его эссе о способе игры на клавесине). Рукопись хранится в Бельгийской национальной библиотеке [Bibliothèque Nationale de Belgique] под шифром: Fétis 2971. В тематическом каталоге работ Баха (Хелм 1989, 231) говорится, что данная рукопись не является автографом Баха, а «выполнена рукой Вестфалья [1826–1892] <...> (вероятно, с заимствованных из сокращенных материалов, опубликованных Рельштабом <...>)». Последнее не может быть верно, так как в публикации И. Рельштаба все баховские лиги из трактата 1753 г. проставлены (Рельштаб ок. 1790, S. IX; см. ниже). Также не полностью верным является указание Э. Хелма, что *Von der Fingersetzung <...>* представляет собой «просто копию некоторых примеров из первой части *Versuch* Баха». В начале 1990-х годов рукописные материалы из Бельгийской национальной Библиотеки автору настоящей статьи любезно помог получить г-н Эрнст Шнайдер, музыковед из Берлина, расшифровавший также имеющийся в них текст: *Handschriftlicher Text im Maschinenschrift übertragen* [von] *Ernst Schneider*. Berlin, im Februar 1994. Здесь же пользуемся случаем выразить г-ну Шнайдеру искреннюю благодарность за помощь в 70-е годы в приобретении многих микрофильмовых копий рассматриваемых в данной работе трактатов.

По мнению Франсуа Жозефа Фетиса, эти материалы готовились для последующего переиздания. Насколько известно автору настоящей работы, содержание данного рукописного текста в науке не фигурировало. Пральтриллер и праллирующее группетто представлены здесь без текстовых пояснений, лишь в виде нотных примеров:




Илл. 2. Пральтриллер (а) и праллирующее группетто (b) в копии Вестфала

Названия украшений написаны над нотными примерами, и в *примере а* написано *Zeichen u. Ausführung des Prall Trillers* [Знак и исполнение пральтриллера], в *примере b* — *Der Prallende Doppelschlag wird bezeichnet und ausgeführt wie folgt* [Праллирующее группетто обозначается и исполняется, как указано ниже]<sup>28</sup>. Можно высказывать самые различные предположения и задавать всевозможные вопросы о том, с какой целью и кем составлялись выдержки из трактата Баха. Бесспорным является то, что И. Я. Х. Вестфаль, чей почерк атрибутировал Хелм, был эрудированным музыкантом, в библиотеке которого собраны почти все инструментальные сочинения Баха в оригинальных изданиях и во множестве рукописных копий. Не доверять копиям, выполненным Вестфалем, нет оснований. Но вопрос, почему в них примеры с пральтриллерами не содержат лиг, остается без ответа. Может быть, это был всего лишь набросок варианта работы? С другой стороны, ясно, что верхний звук брался заново — как в пральтриллере, так и в праллирующем группетто. При отсутствии лиг это бесспорно верно.

<sup>28</sup> Расшифровка рукописного текста выполнена г-ном Шнайдером.

После публикаций Бейшлага, Швейцера, Ландсхофа, Долмеча и других западных музыкантов искаженное (то есть новое) понимание пральтриллера быстро пустило корни в отечественной науке, но к этому добавилась еще одна существенная неточность касательно антиципированного исполнения мордентов и пральтриллеров. Так, во вступительной статье к изданию произведений Фр. Куперена (ок. 1937) Н. А. Юровский пишет: «Соображение редактора о допустимости исполнения мордентов за счет длительности “предшествующей” ноты относится и к аналогичным случаям исполнения “опрокинутых” мордентов (коротких трелей-Pralltriller’ов) <...> Как правило, Pralltriller’ы, как и длинные трели, исполнялись французами начиная с верхней вспомогательной ноты. Согласно правилам нотации Рамо, лига, связывающая ноту, снабженную знаком ~ <...> является указанием на то, что трель следует начинать не с верхней вспомогательной ноты, а с главной» (Куперен 1937, XIV–XV)<sup>29</sup>.

Здесь Юровский использует ошибочную концепцию Эдварда Даннройтера, предпринявшего попытку доказать возможность трактовать мордент и короткую трель у Куперена и других авторов антиципированно. Кроме того, как было показано выше, у Рамо вовсе не трель играется начиная с основного звука, а *биения* трели — это совершенно различные вещи. Повторяем, сама трель, согласно Рамо, начинается с предыдущего звука, находящегося ступенью выше, то есть как раз с верхнего вспомогательного звука. Наконец, ни у Куперена, ни у Рамо никакого *пральтриллера* не могло быть (ни в его истинном, ни в каком-либо ином понимании). Пральтриллер «родится» только в 1753 году. Следующее поколение отечественных музыкантов воспитывалось именно на этих суждениях Юровского.

Ученица Ванды Ландовска, Эта Харих-Шнайдер, чья работа и сегодня актуальна по многим вопросам, уже без оговорок называет пральтриллером просто самый короткий вид трели, состоящий из трех нот:  (Харих-Шнайдер 1970, 87). В разделе книги, посвященном орнаментике Баха, Харих-Шнайдер поясняет, что такая трактовка пральтриллера «соответствует сегодняшнему пониманию» (там же, 94). Как и Долмеч, немецкая клавесинистка цитирует некоторые фрагменты трактата Баха, относящиеся к употреблению и исполнению пральтриллера, но обходит молчанием все противоречивые моменты. В нотном примере, где она

<sup>29</sup> Куперен 1937, XIV–XV. На ошибочность подобного суждения было указано выше (см. сн. 2).

приводит расшифровку пральтриллера, между двумя *g* выставлена лига (там же).

Итак, в широкой музыкальной среде к середине XX столетия пральтриллер трактовался как короткая трель, состоящая из трех нот и реже из четырех. Однако в музыкантских кругах утвердилась не только эта трактовка пральтриллера, но прижились еще два сопутствующих названия этого украшения со своими значениями: *мордент перечеркнутый* и *мордент неперечеркнутый*. Первое украшение является собственно мордентом (в его историческом понимании; обозначается как  $\blacktriangledown$ ), а второе зачастую использовалось для названия короткой трели или для пральтриллера (в его «сегодняшнем понимании», как пишет Харих-Шнайдер).

Научные и методические работы (равно как и предисловия к сборникам клавирных сочинений) пестрят этими названиями. Эрвин Бодки, известный русскому читателю по переводу его книги, пишет по этому поводу в 1960 году: «Неразбериха в современных документах достигла своей кульминации в связи с короткой трелью  $\blacktriangledown$ . Такие названия, как “короткая трель”, “половинная трель”, “пральтриллер” и “шнеллер”, используются взаимозаменяемо и произвольно» (Бодки 1960, 163)<sup>30</sup>.

В то же время у музыкантов появляется стремление заново разобраться в этих названиях украшений и в их исполнении. Очевидно, первым подступом к внесению ясности явилось тщательно выполненное Уильямом Дж. Митчеллом в 1949 году издание английского перевода трактата Баха (обе части: 1753 и 1762 годов). И сегодня эта работа является образцовой. Но пральтриллер, как заколдованная тема, продолжает тянуть за собой шлейф неточностей. Несмотря на то, что целый ряд музыкантов помогал Митчеллу в осуществлении перевода и его вычитке, и у него имеются некоторые неясности.

Так, в *Предисловии* вызывает недоумение датировка Митчеллом изданий трактата Баха: «Первое и единственное пересмотренное издание первой части вышло в 1787 году» (Бах 1949, vii). Это не так. Уже было показано, что именно во втором издании 1759 года в посвященный пральтриллеру § 30 были внесены изменения. Более того, на факсимиле-репродукции титульного листа первой части трактата (см. там же, 26) четко видно *Второе издание <...> Берлин, 1759 [Zweyte Auflage <...> Berlin, 1759]*. К удивлению читателя, внизу под этой иллюстрацией Митчелл подписывает:

<sup>30</sup> Ниже будут рассмотрены некоторые доводы и рекомендации самого Бодки.

*Титульная страница первого издания первой части трактата* [то есть 1753 года. — *И. Р.*]. Как это понимать? И, наконец, в том же *Предисловии* сказано: «Настоящий перевод соединяет оригинальное и пересмотренные издания восемнадцатого века. Все баховские изменения, добавления и подстрочные примечания включены в основной текст, но они отмечены в редакторских сносках» (там же, viii). Между тем, именно изменение, внесенное в 1759 году в § 30, осталось неотмеченным. Путаница с иллюстрацией и с титульным листом позволяет предположить, что Митчелл действительно переводил трактат по изданию 1759 года, полагая, что работает с первым изданием 1753 года<sup>31</sup>.

К слову сказать, и в факсимиле-издании обеих частей трактата Баха (Бах 1969), в *приложении* к которому включены добавления, внесенные Филиппом Эмануэлем в издание 1787 года, отсутствует изменение к § 30! Выше было показано, что и в издании 1787 года оно имеется (Бах 1787, 59).

Вернемся к переводу Митчелла, выполненному, как он пишет, по оригинальному изданию трактата 1753 года<sup>32</sup>. В митчелловском переводе § 30 читаем: «играются все ноты, за исключением второго *g* и второго *f*» (Бах 1949, 110). В соответствующем нотном примере имеются лиги, связывающие два *g* и два *f*. В сноске сказано, что «в оригинальной иллюстрации [то есть в оригинальном нотном примере] <...> это “второе *g*” не было связано лигой с первым — недосмотр, который навсегда сохранился в большинстве последующих изданий (девятнадцатого и двадцатого веков)» (там же). Кто станет все это проверять? Ведь и текст, и нотный пример не противоречат один другому, а само высказывание принадлежит весьма авторитетному музыканту. Но важно, что и в данном случае обещание Митчелла включить и отметить «все баховские изменения и добавления» и показать их «в редакторских сносках» остается невыполненным.

На сведения Митчелла и на этот текст из его перевода (по горячим следам) ссылается в развернутой статье *Ornaments* в пятом

<sup>31</sup> Ведь и переиздание трактата Баха, выполненное в 1906 году В. Ниманом, тоже было основано на втором издании трактата. Заметим, что к публикации Нимана следует относиться с большой осторожностью, так как в ней нередки не оговоренные в примечаниях сокращения баховского текста.

<sup>32</sup> В *Предисловии* Митчелл называет издание трактата 1753 года *оригинальным* (с. vii). На следующей странице он пишет, что «Настоящий перевод соединяет оригинальное и пересмотренные издания...». На самом деле это сделано не везде.

издании словаря Гроува ученик и последователь Долмеча Роберт Донингтон. Он пишет: «Эта иллюстрация [то есть приведенный Донингтоном нотный пример с расшифровкой пральтриллера] дана верно в переводе Митчелла (с. 110); в оригинале первая лига была по ошибке опущена. Суждение Митчелла, подметившего эту ошибку и исправившего ее, может быть подкреплено — что весьма интересно — таблицей украшений в *Предисловии* к *Musikalische Nebenstunden* И. Кр. Ф. Баха, первая тетрадь, 1787 год»<sup>33</sup> (Донингтон, там же). Справедливость вроде бы восстановлена, точки над *i* поставлены, проблема решена, но, как было показано выше, вопрос не решается так просто, тем более, что авторы в его решении были не совсем корректны. К сожалению, в основной части упомянутого нотного примера, приведенного Донингтоном, опущена лига, вследствие чего возникает еще более существенная ошибка: перед нами уже не пральтриллер, а *разобщенная трель*. Однако в расшифровке дается трель *связанная!* Донингтон, прекрасно знающий различия между этими видами трелей — о них идет речь в той же его статье, — не замечает допущенной ошибки, а возможно, и не считает наличие лиги обязательным.

Бодки, тоже без каких-либо комментариев по поводу справедливости или несправедливости принятого Митчеллом решения, просто приводит расшифровку пральтриллера, в которой первые две ноты заливованы (Бодки 1960, 163).

В фундаментальном исследовании Донингтона *Интерпретация старинной музыки* точка зрения автора не изменилась, здесь лишь отсутствует ссылка на соображения Митчелла (Донингтон. 1963, 186). В пересмотренной работе, вышедшей в 1992 году, Донингтон приводит для подтверждения своей концепции материал не только из *Musikalische Nebenstunden* И. Кр. Ф. Баха, но и из рукописных записей ученика И. С. Баха И. Л. Кребса, хранящийся в Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (шифр Mus. Ms. Bach P803), среди которых имеется скопированная Кребсом «анонимная», как пишет Донингтон, таблица украшений (Донингтон 1992, 257). В ней одно из украшений названо *Pralltriller oder Abzug*. Отметим, что материал из рукописей Кребса приводили в качестве доказательства задолго до Донингтона<sup>34</sup>. Однако в данном контексте записи Кребса не могут служить доказательством, поскольку, как удалось установить автору настоящей статьи, относящийся к орнаментике раздел из

<sup>33</sup> Рассуждения о расшифровке И. Кр. Фр. Баха сейчас уведут нас от темы.

<sup>34</sup> Впервые — в 1933 году — Ландсхоф (см. цит. выше работу), затем, ссылаясь на него, Бодки (Бодки 1960, 165)

Mus. Ms. Bach P803, на который ссылаются Ландсхоф и Бодки, сам является списком фрагмента из *Клавирной школы* Георга Симона Лёляйна (Лёляйн 1765)<sup>35</sup>. Таким образом, использовать рукописный материал этого фонда для подтверждения того, как исполнял пральтриллер И. С. Бах, некорректно: известный его ученик переписал для себя раздел об исполнении украшений из *Школы* Лёляйна. Самое важное здесь заключается в том, что и Ландсхоф, и Донингтон, и Бодки обращаются не к различным изданиям трактата Баха, а к косвенным материалам.

Достаточно четко различие текстов § 30 в первом и втором изданиях трактата Баха обозначено в статье Георга фон Дадельзена (Дадельзен 1966, 1549) но, по-видимому, к этой глубокой работе обращались далеко не все, кто писал об орнаментике во второй половине XX века.

Известный венгерский музыкант, редактор многих произведений старинных мастеров, Йожеф Гат высказывает предположение, что второе издание трактата Баха — не аутентичное, а потому в первом издании никакой ошибки нет. Гат также подвергает критике не только то, что «во многих работах по орнаментике вписывается недостающая лига», но и то, что Вальтер Ниман даже внес исправление и в сам текст § 30 (Гат 1960, *Nachwort*).

Все эти противоречивые трактовки пральтриллера с осовремениванием его как в плане исполнения, так и в плане терминологии (за исключением статьи Дадельзена; но и он не вникал в данную конкретную тему глубже) сформировали совершенно «новый» взгляд на пральтриллер.

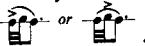

В статье *Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов* Леонид Исаакович Ройзман указывает, что другое название для мордента неперечеркнутого было *Pralltriller*. «Это украшение следует рассматривать как короткую трель, поэтому исполнение неперечеркнутого мордента подобно исполнению трели, внезапно остановленной после ее начала: следует начинать с верхнего вспомогательного звука. Украшение, как правило, должно состоять из 4<sup>x</sup> звуков» (Ройзман 1965, 116). Как и у Швейцера, из-за нестроного обращения с терминами здесь возникает путаница. Ведь так называемый *мордент перечеркнутый* должен состоять из трех (реже пяти или более) звуков и исполняться от основного звука вниз. Следовательно, *мордент неперечеркнутый*

<sup>35</sup> Атрибуции рукописных материалов Кребса под названным шифром посвящено подготовляемое к изданию исследование автора настоящей статьи.

тоже должен состоять из трех (реже пяти или более) звуков, но уже с верхним вспомогательным звуком. Однако далее автор пишет, что пральтриллер может исполняться, как короткая трель, которую «следует начинать с верхнего вспомогательного звука» (там же). Затем речь идет о том, что неперечеркнутый мордент может исполняться «как исключение» и в виде трехзвучного мелизма, начинающегося с главной ноты, «когда перед нотой, над которой написан неперечеркнутый мордент, уже стоит в тексте верхний вспомогательный звук. Тогда, чтобы не повторять его два раза подряд, мелизм начинают с главного звука» (там же). Как видим, здесь осовременено понимание не только пральтриллера, но и мордента. Как и другие авторы, Ройзман не связывает вопроса об исполнении пральтриллера с присутствием или отсутствием лиги.

Более краткое пояснение дает Яков Исаакович Мильштейн: «Pralltriller <...> состоит из трех нот, реже четырех при задержаниях» (Мильштейн 1967, 106). Мнение Александра Дмитриевича Алексеева расходится с мнениями предыдущих авторов: «Ф. Э. Бах различает четыре вида трели <...> 4) пральтриллер (короткая резкая трель, начинается с верхней вспомогательной)» (Алексеев 1974, 144). Исая Александрович Браудо тоже высказал свою точку зрения по поводу трехзвучной трели: «Два слова о том, как называть это украшение. Его часто называют неперечеркнутым мордентом. Это название мало обосновано и противоречит практике старинной музыки <...> Целесообразно воспользоваться для него названием праллер. Хотя это выражение приобрело значение уже после И. С. Баха, нет причин отказываться от этого весьма полезного в практике обозначения» (И. С. Бах 1972, 5).

Термины *The Half-shake (Pralltriller)* [половинная трель (пральтриллер)] используют Ева и Пауль Бадур-Скода применительно к сочинениям Моцарта для обозначения либо короткой четырехзвучной трели, начинающейся с верхней вспомогательной, либо для трехзвучного варианта трели, начинающегося с основного звука (Бадур-Скода 1962, 123–124, и 1972, 142–143)<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Отметим, что в русском переводе книги П. Бадур-Скоды глава названа *Пральтриллер*, а в английском — *The Half-shake (Pralltriller)*. На мастер-классе в Санкт-Петербургской консерватории 12 марта 2007 года П. Бадур-Скода рекомендовал трактовать пральтриллер у Моцарта как трехзвучную трель, начинающуюся на сильной доле. Присутствующим была роздана пояснительная записка Бадур-Скоды (*Symbols used by Paul Badura-Skoda*), в которой говорится: “prall trill”, starting on the beat.  or .

«Неразбериха», отмеченная Бодки, и различное употребление названий, о которых он говорил, как видим, продолжают. Приведем еще несколько мнений.

Почти корректно документально представлен материал о пральтриллере в монографии Фредерика Ноймана об орнаментике. Здесь показаны варианты расшифровки пральтриллера в изданиях баховского трактата 1753 и 1759 годов (Нойман 1983, 369)<sup>37</sup> и приводятся материалы из других его параграфов. Что же до исполнения пральтриллера, то исходя из толкования баховского понятия *geschneilt*, Нойман настаивает на том, что начинать украшение следует антиципированно, то есть *до* метрически сильного времени (там же, 369–370). Так же он рекомендует исполнять пральтриллеры в быстром темпе (в контексте быстрых нот). Нойман считает, что исполнение трехзвучного пральтриллера должно целиком предвосхищать метрически сильное время. «Даже решение, предложенное Робертом Донингтоном, — пишет Нойман, — использующим *Schneller* на ударной доле, когда из-за скорости практически невозможно сыграть вариант с задержанием (пример *c*), вряд ли может соответствовать условиям, выдвинутым Бахом. При подобном быстром следовании нот только благодаря антиципации можно добиться того эффекта, чтобы последняя нота украшения попала вовремя, как предложено в примере *d*» (там же, 370, пример 72):



Как видим, Нойман вводит в действие основной документальный материал, но высказывает при этом новую концепцию по поводу самой интерпретации пральтриллера.

Наиболее детально проблема пральтриллера рассматривается в монографии П. Бадур-Скоды (1990 и 1993). Привлекает внимание источниковедческий подход к данной проблеме. В одном из многих экземпляров различных изданий трактата Баха, просмотренных Бадур-Скодой, — случайно увиденном в 1974 году у пианиста Рудольфа Серкина оригинальном экземпляре трактата 1753 года, подаренном Бахом мадмуазель фон Хурлиман (von

<sup>37</sup> В подстрочном примечании автор приносит благодарность Эве и Паулю Бадур-Скода за то, что они указали ему на изменение текста в § 30 во втором издании трактата Баха.

Hurlimann) — Бадура-Скода обнаружил на полях § 30 корректурные пометы:

*Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange bis zu Ende erstreckt, so werden doch alle Noten bis auf das letzte f angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, daß sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen.*

Илл. 3: Корректурa на полях баховского трактата (в тексте редактируемые места нами подчеркнуты)

На полях значатся: вставка *zweyte g und* и две замены: *sind* вместо *ist* и *sie* вместо *es*. Получается почти в точности процитированный ранее текст из второго издания трактата Баха (1759):

*Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange bis zu Ende streckt, so werden doch alle Noten bis auf das Zweyte g und letzte f angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, daß sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen.*

Здесь нами подчеркнуты также места, оставшиеся неоткорректированными на полях сравнительно с текстом § 30 в первом издании трактата.

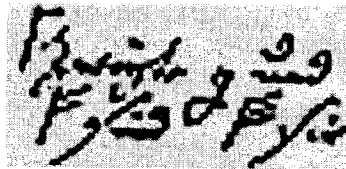
Исследователь пишет, что правка внесена рукой самого Баха (Бадура-Скода 1990, 274, и 1993, 257); однако полной уверенности в этом все же нет. Даже непрофессиональное сравнение корректуры (на илл. 4a она дана в увеличении) и почерка Баха (письмо от 26 августа 1774 года<sup>38</sup> — илл. 4b) со всей очевидностью показывает, что это писали два разных человека (хотя детальное сравнение отдельных букв иногда может в некоторых моментах совпадать) (см. илл. 4).

Сравнение написания, например, буквы *s* тоже не подтверждает идентичности почерков. Одно и то же слово *sind*, присутствующее в обоих документах (здесь оно подчеркнуто и в тексте письма), различается достаточно существенно (ср. илл. 4a и b), хотя закругление вверху буквы *s* в конце приведенного отрывка и имеет что-то общее с *s* из корректуры (см. илл. 5)

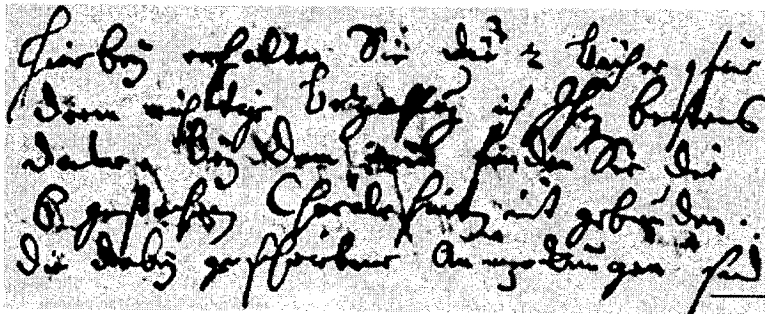
Комментируя свою находку, Бадура-Скода пишет, что некоторые исполнители Баха испытывают «шок, когда они узнают, что

<sup>38</sup> Отрывок из письма Баха к И. Н. Форкелю от 26 августа 1774, имеющийся в BD-III/793, 275, читается так: «Hierbey erhalten Sie die 2 Bücher, für deren richtige Bezahlung ich Ihnen bestens danke. Bey dem einen finden Sie die 6 gestochenen Choräle hinten mit gebunden. Die dabey geschriebene Anmerkungen sind von der Hand des seeligen Autors...».

a




b



Илл. 4: Увеличенная запись корректуры на полях трактата (a) и отрывок из письма К. Ф. Э. Баха к И. Н. Форкелю от 26 августа 1774 года (b)

a b c



Илл. 5: Слово *sind* в корректуре (a) и в письме Ф. Э. Баха (b—c)

описание пральтриллера у Ф. Э. Баха, приведенное выше [в трактате 1753 года], содержит серьезную ошибку» (Бадура-Скода 1990, 273, и 1993, 286).

В качестве еще одного довода (их несколько, но другие сейчас менее важны) Бадура-Скода обращается к тому месту в первом издании трактата, где говорится о праллирующем группетто: «та же двусмысленная нотация возникает в [объяснении] “праллирующего группетто”, где в первом издании уже с самого начала требуется слигование первой ноты» (там же)<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> К сожалению, Бадура-Скода не дает точной библиографической отсылки к обсуждаемому фрагменту; автору настоящей статьи обнаружить подобное указание Баха в разделе о праллирующем группетто ни в одном из трех изданий трактата не удалось.


Если допустить, что рассуждения Бадура-Скоды верны и в § 30 на с. 81 действительно вкралась ошибка (этот момент частично оговаривался выше); если допустить, что Филипп Эммануэль, объясняя праллирующее группетто (§ 27 следующего раздела, S. 92), полагает, что ссылается как бы на свое верное (то есть исправленное) предписание залиговывать два *g*, то возникает еще более серьезное противоречие с началом § 27. Там однозначно сказано: «Если в группетто первые две ноты будут *повторены с величайшей скоростью* при помощи острого шнеллена, то тогда оно может быть соотнесено [букв. *связано, сопоставлено*] с пральтриллером» (полный перевод этого параграфа и текст оригинала см. выше). Эта деталь в объяснении Баха, очевидно, ускользнула от внимания Бадура-Скоды.

Более ясно сказать, нежели это сделал здесь Бах, невозможно. Отсюда следует, что либо фрагменты первого издания трактата, в которых говорится о пральтриллере, целиком пронизаны противоречиями (что не соответствует действительности), либо при попытках их интерпретации современными учеными допускается серьезный просчет (что вполне возможно). В рассматриваемых же здесь фрагментах первого издания — повторим — нет противоречий, все связано вполне логично. Иное дело — во втором и последующих изданиях трактата. Здесь отмеченные противоречия возникают горстями, поскольку Бах, изменив текст § 30, не внес соответствующих исправлений во все другие места, где обсуждается пральтриллер, за исключением одного, где говорится об исполнении шнеллера. Именно из-за несоответствий между несколькими изданиями трактата Баха и возникает в современной науке такая путаница.

Так, например, Чеслав Марек, будучи знаком только с одним изданием трактата Баха, в статье *О пральтриллере в клавирной музыке барокко* (1973) недоумевал, почему в нотном примере у Баха лига от одного *g* к другому не значит, тогда как в тексте трактата говорится, что две эти ноты должны быть залигованы. Знание того, что существуют две различающиеся публикации баховского трактата и что текст издания 1753 года и соответствующий нотный пример не противоречат друг другу, могло бы существенно повлиять на содержание этой статьи. Цитируя фрагмент из трактата Баха, точной отсылки к источнику Марек не дает (Марек 1973, 193); однако из списка литературы ясно, что статья опирается на ниманновское издание трактата Баха (1906). Самое курьезное в этом издании — то, что датой публикации трактата Баха назван 1753 год,

а текст § 30 приводится по изданию 1759 года. Выше уже говорилось, что к ниманновской публикации трактата Баха следует относиться с осторожностью.

Автор специальной работы по старинному исполнению и статьи *Verzierungen* [Украшения] в MGG-2 Дитрих Гуткнехт, в отличие от всех других авторов, приводит — без комментариев — только расшифровку пральтриллера, согласно описанию его в первом издании трактата Баха 1753 года, то есть с повторением второго *g*, и сделано это корректно (Гуткнехт 1998, 1447). Но при этом в статье нет ни слова о том, что в других изданиях трактата Баха имеются изменения, а это искажает историческую картину. Здесь же Гуткнехт ссылается на якобы подобные расшифровки в трактатах Франческо Този (опубликован в переводе Иоганна Фридриха Агриколы в 1757) и Даниэля Готлоба Тюрка (1789). Однако если расшифровка пральтриллера в комментариях Агриколы действительно содержит повтор верхней вспомогательной (в нотном примере лига отсутствует), то Тюрк придерживается другого мнения, и в его расшифровке между первыми двумя нотами значится связывающая лига. Такие положения Гуткнехта, в которых, с одной стороны, материал подается неполно, а с другой — неточно, могли появиться, как кажется, из-за того, что автор не был знаком с работой Бадура-Скоды, чья монография не названа даже в библиографии. Но о пральтриллере писал и Фр. Нойман, чей труд в ней значит. Можно не соглашаться с какими-то рассуждениями Ноймана, но материал из изданий трактатов Баха приводится им вполне корректно и полно. Возникает мысль, что Гуткнехту не были известны другие издания трактата Баха, в которых § 30 содержит исправления.

Диаметрально противоположную информацию дает по поводу пральтриллера у Баха Дэйвид Шуленберг. Здесь без ссылок на какие-либо издания баховских трактатов говорится (и приводится нотный пример), что второе *g* залиговано и что «немецкие композиторы не всегда писали лигу <...> но она, тем не менее, имплицитно форшлагообразной функцией ноты на слабой доле, как в примере 79: » (Шуленберг 2002, 731). Очевидно, Шуленберг не учел инструкции Баха, подчеркивавшего, что пральтриллер «никогда не встречается на нотах *staccato*» [also kommt er niemals gestossenen Noten vor] (Бах 1753, 82, §. 31). Говоря о нотах *staccato*, Бах имеет в виду отдельные ноты, не связанные лигой и исполняемые расчлененно. Что касается «форшлагообразной функции»,



то согласно Баху, напротив, функцию форшлага, скорее всего, имеет не нота на слабой доле, а расположенная на сильной доле впередистоящая нота<sup>40</sup>. Противоречивость и неполнота суждений современных авторов продолжают нарастать<sup>41</sup>.

\*

Итак, изучение старинных и современных материалов позволяет сделать ряд выводов.

Исторические документы, соответствуют ли они нашим представлениям или нет, следует принимать такими, каковы они есть, во всем их разнообразии и противоречивости. Попытки с помощью тех или иных логических операций или путем неполной подачи материала «приладить» прежние реалии к современным представлениям приводят к искажению исторической правды, к неверному прочтению музыки. Задачей настоящей работы было, во-первых, показать — с возможной в рамках одной статьи полнотой — старинные и современные материалы, относящиеся к пральтриллеру: показать в их эволюции и во всей их противоречивости, которую обусловила сама импровизационно-подвижная материя орнаментики XVIII века. А во-вторых, автор стремился восстановить в науке не только изначальное значение старинного термина *пральтриллер*, но и обратить внимание на то, насколько подвижной и изменчивой явилась его судьба в теории и практике.

Пральтриллер в музыке Ф. Э. Баха и композиторов, придерживающихся его взглядов, безусловно следует исполнять в соответствии с его трактовкой и с учетом его интерпретаций во всех прижизненных изданиях — 1753 и 1759—1787 годов.

## Литература и нотные издания<sup>42</sup>

### ВД-I; ВД-III; БД.

**Алексеев 1974:** *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики... Хрестоматия. Киев, 1974.

**Бадюра-Скода 1962:** *Badura-Skoda, E. & P.* Interpreting Mozart on the Keyboard. New York, 1962.

<sup>40</sup> Вопрос об исполнении пральтриллера затрагивают еще многие авторы, однако других мнений, нежели рассмотренные здесь, они не высказывают.

<sup>41</sup> Все перипетии, связанные с пральтриллером, начались еще при жизни Баха. Рассмотрение суждений современников Баха и музыкантов конца XVIII — начала XIX вв. представляет собой отдельную тему. Исследование же автором настоящей статьи завершено и готовится к публикации.

<sup>42</sup> Названия старинных изданий приводятся соответственно оригинальному написанию.

**Бадюра-Скода 1972:** *Бадюра-Скода, Ева и Пауль.* Интерпретация Моцарта (Приложение: *Баренбойм Л.* Как исполнять Моцарта?) М., 1972.

**Бадюра-Скода 1990:** *Badura-Skoda, P. J. S.* Bach Interpretation: Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs. Wien, 1990.

**Бадюра-Скода 1993:** *Badura-Skoda, P.* Interpreting Bach at the Keyboard / Transl. by A. Clayton. Oxford, 1993.

**Бах 1753:** *Bach, C. Ph. Em.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen... Berlin, <sup>1</sup>1753 (<sup>2</sup>1759, <sup>3</sup>1787).

[**Бах 1753 / Вестфаль:** [*Bach, C. Ph. Em. / R. G. Westphal*] Von der Fingersetzung, den Manieren und der freyen Fantasie, ein Auszug... Ms. Fétis 297... Н. 873.

**Бах 1906:** *Bach, C. Ph. Em.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen... / In kritischem Neudruck von W. Niemann. Berlin, 1906.

**Бах 1949:** *Bach, C. Ph. Em.* Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments... / Transl. and edit. by W. J. Mitchell. New York, 1949.

**Бах 1969:** *Carl Philipp Emanuel Bach.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen...: Faksimile-Ausgabe. Leipzig, 1969.

**Бах 1994:** [*Bach, C. Ph. Em. / R. G. Westphal*] Von der Fingersetzung, den Manieren und der freyen Fantasie, ein Auszug... Ms. Fétis 297... Н. 873. ~ Начало XIX в. / Handschriftlicher Text im Maschinenschrift übertragen [von] Ernst Schneider. Berlin, 1994 (машинопись).

**Бах 2005:** *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г. / Пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб., 2005.

**И. С. Бах 1720:** *Bach, J. S.* Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Angefangen in Cöthen den 22. Januarij Anno 1720.

**И. С. Бах 1972:** *Бах И. С.* Полифоническая тетрадь для фортепиано / Сост., ред., вступит. статья и коммент. И. А. Браудо. <sup>2</sup>1972.

**Бейшлаг 1908:** *Beyschlag, A.* Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1908.

**Бейшлаг 1978:** *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М., 1978.

**Бодки 1960:** *Bodky, E.* The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Mass., 1960.

**Бодки 1993:** *Бодки, Э.* Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Пер. и вступит. статья А. Майкапара. М., 1993.

**Гат 1960:** *Gát, J.* Utyszy. Nachwort. Concluding remarks [этот раздел Гат написал 1960 годом] // *Bach, C. Ph. Em. Négy Fantazia.* Budapest, [ок.] 1960.

**Гуткнехт 1998:** *Gutknecht, D.* Verzierungen // MGG-2. Sachteil, Bd. 9. 1998. Sp. 1418—1464.

**Дадельзен 1966:** *Dadelsen, G. von.* Verzierungen // MGG. Bd. 13. 1966. Sp. 1526—1555.

**Д'Англебер 1689:** [*D'Anglebert, J.-H.*] Pièces de Clavecin composées par J. Henry d'Anglebert... Livre premier... Paris, [1689].

- Даннройтер 1893–1895:** *Dannreuther, E.* Musical Ornamentation. London, 1893–1895.
- Долмеч 1915:** *Dolmetsch, A.* The interpretation of the music of the 17-th and 18-th centuries as revealed by contemporary evidence. London, 1915, <sup>2</sup>1946, <sup>3</sup>1974.
- Донингтон 1954:** *Donington, R.* Ornaments // *Grove's Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by E. Blom. Vol. VI. London, <sup>5</sup>1954.
- Донингтон 1963/1992:** *Donington, R.* The Interpretation of Early Music. London, 1963; New York, London, <sup>5</sup>1992.
- Друскин 1960:** *Друскин, М.* Клавирная музыка. Л., 1960.
- Куман 1988:** *Kooiman, E.* Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music // *Occasional papers No. 1.* John Loosemore Association / Engl. transl. by R. Snell. The Tavistock Press (Cambridge), 1988. P. 1–28.
- Куперен 1713:** *Couperin, Fr.* Pièces de clavecin. Livre I. Paris, 1713.
- Куперен 1717:** *Couperin, Fr.* L'Art de toucher le Clavecin, par Monsieur Couperin Organist vu Roi, ... Paris, <sup>2</sup>1717.
- Куперен 1937:** *Куперен Ф.* Избранные пьесы для клавесина / Ред. А. Н. Юровский. М., 1937.
- Куперен 1960:** *François Couperin.* Tizenkét zongoradarab. Zwölf clavierstücke. Twelve piano pieces // *Thesaurus Musicus, Nr. 9 / Közread., hrsg. von, edit. by Brodsky F.* Budapest, 1960.
- Куперен 1973:** *Куперен, Ф.* Искусство игры на клавесине / Пер. О. А. Серовой-Хортик. Сост., ред. перевода Д. М. Серова. Очерк о Куперене, коммент. и общ. ред. Я. И. Мильштейна. М., 1973.
- Ландсхоф 1933:** *Landshoff, L.* Beilage II // *Joh. Seb. Bach. Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien im Urtext* / Hrsg. von L. Landshoff. Leipzig, ~1933.
- Лауквик 1990:** *Laukvik, J.* Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Eine Einführung in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart, Kassel, 1990.
- Лёляйн 1765:** [*Löhlein, G. S.*] Georg Simon Löhleins Clavier-Schule... Leipzig, Züllichau, 1765.
- Марек 1973:** [*Mareck, Cz.*] Über den Pralltriller in der barocken Klaviermusik / *Schweizerische Musikzeitschrift, No. 113, 1973, S. 193–201.*
- Марпург 1750/1749:** [*Marpurg, Fr. W.*] Der Critische Musicus an der Spree. Siebendes Stück. Dienstags, den 15. April 1749. S. 58 // *Des critischen Musicus an der Spree erster Band.* Berlin, ... 1750.
- Мильштейн 1967:** *Мильштейн Я.* Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967.
- Нойман 1983:** *Neumann, Fr.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music... Princeton, <sup>3</sup>1983.
- Рамо 1706:** *Rameau, J.-Ph.* Premier livre de pieces de clavecin. Paris, 1706.
- Рамо [1724]:** *Rameau, J.-Ph.* Pieces de clavessin... Paris, [1724] (<sup>2</sup>1731, <sup>3</sup>1736; New York, <sup>R</sup>1996.
- Рамо [1978]:** *Rameau, J.-Ph.* Pièces de clavecin // *Le pupitre: Collection de Musique Ancienne / Publiée sous la direction de Fr. Lesure.* Ed. K. Gilbert. Paris, [1978].
- Ройзман 1965:** *Ройзман, Л. И.* Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов // *Очерки по методике обучения игре на фортепиано.* М., 1965.
- Сен Ламбер де 1702:** *Saint Lambert de.* Les principes du clavecin... Paris, 1702.
- Този 1723:** *Tosi, P. Fr.* Opinioni de'cantori antichi e moderni... Bologna, 1723.
- Този 1757:** *Tosi, P. Fr.* Anleitung zur Singkunst.... Berlin, 1757; <sup>R</sup>1966
- Тюрк 1789:** *Türk, D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen... Leipzig, Halle. 1789; <sup>2</sup>1802.
- Харих-Шнайдер 1970:** *Harich-Schneider, E.* Die Kunst des Cembalo-Spiels. Kassel, 1939; цит. по <sup>2</sup>1970.
- Хелм 1989:** *Helm, E. E.* Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach. New Haven, 1989.
- Швейцер 1952:** *Schweitzer, A.* Johann Sebastian Bach / Vorrede von Ch. M. Widor. Leipzig, <sup>R</sup>1952 (<sup>1</sup>1908).
- Швейцер 1965:** *Швейцер А.* Иоганн Себастиан Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина. Редакция пер. и послесловие 'Швейцер и вопросы баховедения' М. С. Друскина. М., 1965.
- Швейцер 2002:** *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. [ — ] Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская <...> Ред. [ — ] Л. Г. Ковнацкая. М., 2002.
- Шпитта 1921:** *Spitta, P.* Johann Sebastian Bach. I–II. Leipzig, <sup>3</sup>1921.
- Шуленберг 2001:** *Schulenberg, D.* Ornaments. VIII / *NGD-2, Vol. 18.* P. 708–746.

## Генералбас-фуга в педагогической системе И. С. Баха

*Его метода — наилучшая, ибо она ведет последовательно шаг за шагом от простейшего к самому сложному, и потому даже шаг к фуге оказывается не труднее, чем к чему-либо другому <...>*

*Жаль, что этот великий человек не написал ничего теоретического о музыке, и его учение дошло до потомков лишь через его учеников (Кирнбергер 1793, 4–5).*

Вероятно, некоторым (а возможно, многим) читателям название предлагаемой статьи покажется парадоксальным. Ведь в нашем представлении генерал-бас и фуга имеют совершенно разную музыкальную природу и традицию записи. В генерал-басе — явления гармоническом — вертикаль выстраивается и отсчитывается от заданного баса, фиксируемого на одном нотоносце. В фуге — явления полифоническом — музыкальная ткань складывается из двух или нескольких мелодий, каждая из которых записывается как автономный голос, нередко — на отдельной строке партитуры. Что может быть общего между генерал-басом и фугой?

Взглянем, однако, на такую запись:



Не нужно проставлять недостающие паузы, чтобы понять: это экспозиция фуги, в которой уже при третьем вступлении темы противосложения сливаются в аккорды — те самые, что обозначены цифровкой над темой.

Как видим, фуга и генерал-бас могут взаимодействовать в едином музыкальном тексте. О том, с какой практикой, с какими традициями связано такое взаимодействие, и предстоит разговор в этой статье. Речь пойдет о рукописи под названием:

*Правила и принципы четырехголосной игры  
генерал-баса, или аккомпанемента.*

## К истории рукописи

Как предполагают современные исследователи, именно так именовался курс лекций и практических занятий по генерал-басу, который Бах вел в течение многих лет в Томашуле и который дошел до нас в записи одного из его многочисленных учеников. Неудивительно поэтому, что на титульном листе, в полном согласии с обычаями XVIII века, перечислены регалии и должности Баха<sup>1</sup>.

Рукопись содержит два слоя записей, выполненных разными почерками: первым почерком, обладатель которого неизвестен, зафиксирован основной текст рукописи; вторым почерком записан титульный лист и внесены исправления. В конце 1970-х годов Х.-Й. Шульце установил, что второй почерк принадлежит одному из учеников Баха в Томашуле, Карлу Августу Тиме (1721–1795)<sup>2</sup>, который обучался в школе с 1735 по 1745 год, а в 1767–1795 годах занимал должность ассистента ректора школы.

Одним из первых владельцев рукописи был Иоганн Петер Кельнер (1705–1772) — немецкий органист и композитор из Гrefенроды, лично знавший Баха и высоко ценивший его творчество<sup>3</sup>. В XIX веке манускрипт пополнил собой богатую музыкальную коллекцию Гвидо Рихарда Вагенера (1822–1896)<sup>4</sup>, а в начале XX века в составе всей коллекции был приобретен библиотекой Брюссельской консерватории, где и хранится по сей день<sup>5</sup>.

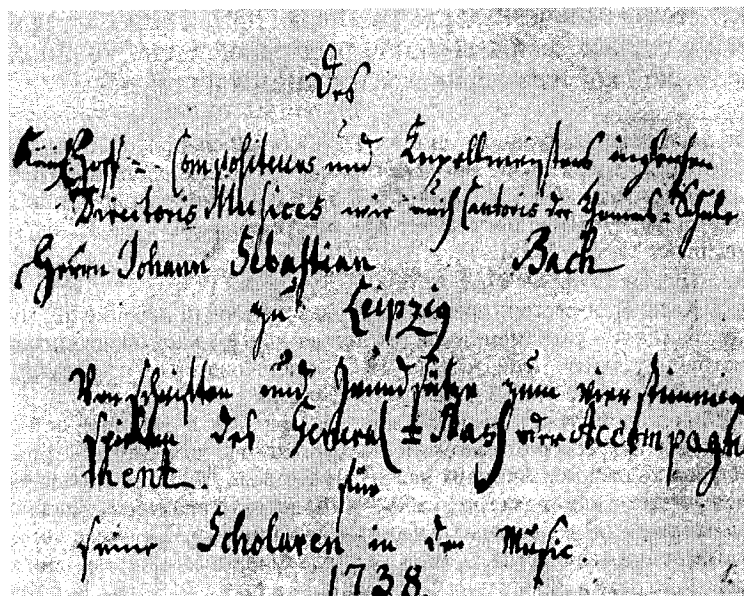
<sup>1</sup> Полный текст титульного листа: 'Des/Königlichen] Hoff-Compositieurs und Capellmeisters ingleichen/Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule/Herrn Johann Sebastian Bach/zu Leipzig/Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen/spielen des General-Bass oder Accompagne-/ment./für/seine Scholaren in der Music./1738'.

<sup>2</sup> См.: Шульце 1978, 39–41.

<sup>3</sup> И. П. Кельнер известен, прежде всего, как активный переписчик музыкальных сочинений современников. Выполненные им многочисленные копии инструментальных произведений И. С. Баха являются сегодня важными источниками для изучения музыкального наследия композитора.

<sup>4</sup> Г. Р. Вагнер получил медицинское образование в Берлине; в 1867–1887 годах был профессором анатомии Марбургского университета. Огромная музыкальная коллекция Вагенера насчитывает около 9000 единиц хранения (преимущественно камерная музыка XVI–XVIII веков) и включает уникальные материалы: старинные печатные издания и рукописи, в том числе автографы произведений сыновей И. С. Баха — Карла Филиппа Эмануэля, Иоганна Кристофа Фридриха и Вильгельма Фридемана, — а также Ф. Бенды, И. Г. Грауна и И. И. Кванца ([http://de.wikipedia.org/wiki/Guido\\_Richard\\_Wagener](http://de.wikipedia.org/wiki/Guido_Richard_Wagener)).

<sup>5</sup> Brussels: Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, шифр nr. FRW 27.224.



Илл. 1: Обложка и титульный лист рукописи  
(цит. по: Паулин 1994, 59–60)

Транскрипция и первое издание текста рукописи были осуществлены Ф. Шпиттой в приложении ко второму тому его монографии о Бахе (Шпитта 1880, 913–950). Спустя несколько лет труд Шпитты был полностью переведен на английский язык и опубликован (Шпитта 1884–85).

Новый перевод баховского курса генерал-баса, основанный на изучении подлинной рукописи и снабженный критическими комментариями, подготовлен и опубликован вместе с факсимильным воспроизведением всей рукописи в 1994 году американской исследовательницей П. Паулин (см.: Паулин 1994)<sup>6</sup>.

Итак, манускрипт объемом в 48 листов содержит несколько разделов:

- 1) краткий курс генерал-баса, предваряемый таблицей удвоенный голосов в генерал-басе;
- 2) основные правила генерал-баса для записи и исполнения в четырехголосии, сопровождаемые поясняющими музыкальными примерами;
- 3) группу дополнительных музыкальных примеров, иллюстрирующих комплексное использование этих правил;
- 4) однострочные миниатюры, построенные на секвентном развертывании какой-либо одной типовой формулы генерал-баса, а также самые распространенные заключительные кадансы, предназначенные для упражнений непосредственно за клавиром.

Основой для теоретической части *Правил и принципов* послужил трактат *Музыкальное руководство* немецкого композитора и теоретика Ф. Э. Нидта (1674–1708), а именно его первая часть, вышедшая в 1700 году и посвященная генерал-басу. По-видимому, труд Нидта был довольно хорошо известен музыкантам на протяжении всего XVIII века. Так, например, И. Маттезон не только ссылаясь на Нидта и его *Музыкальное руководство* в своих теоретических трудах: откликаясь на многочисленные просьбы музыкантов, в 1710 году он подготовил переиздание трактата. Х. Х. Эггебрехт полагает, что И. Г. Вальтер, кузен и друг Баха, при составлении своего *Музыкального лексикона* обращался ко второй части *Музыкального руководства* для уточнения значений многих музыкальных терминов (Эггебрехт 1957). А. Манн считает, что *Музыкальное*

<sup>6</sup> В переводе на английский нюансы смысла в заглавии рукописи изменились: вместо *четырёхголосной игры генерал-баса, или аккомпанемента*, здесь значится для *игры [исполнения] генерал-баса или аккомпанирования в четырёхголосии*. Кроме того, в транскрипции Паулин проигнорирован перенос: *Accompagne- / ment* (Паулин 1994, 57).

руководство было «вообще единственной доступной книгой о генерал-басе в то время, когда Бах формулировал свои правила» (Манн 1985, 250). Более того, значительное количество сохранившихся копий этого трактата тоже свидетельствует о его широком распространении (RISM B/VI<sup>2</sup>, 616–617).

Такая популярность трактата, несомненно, объясняется его практической направленностью и доступностью изложения. В отличие от пространных и излишне теоретизированных руководств того времени, компактное и вместе с тем очень емкое по содержанию сочинение Нидта позволяло начинающим музыкантам быстро и уверенно освоить игру генерал-баса. Этот результат обещает само название первой части трактата: *Относительно генерал-баса и как исполнять его с легкостью*; о том же пишет Нидт, обращаясь к читателям<sup>7</sup>.

Особого внимания заслуживает высказывание Нидта из предисловия к трактату: «Точно так же, как добросовестно наставлял меня мой учитель, я хочу <...> обучать любителей музыки и стремящихся к знаниям учеников»<sup>8</sup>. Согласно архивным записям Йенского университета (Нидт 1989, xviii), музыкальными занятиями Нидта руководил органист и композитор Иоганн Николаус Бах (1669–1753) — самый старший кузен Иоганна Себастьяна, с которым последний, видимо, поддерживал связь<sup>9</sup>. Следовательно, есть основания думать, что изложенная Нидтом методика обучения генерал-басу исходит от И. Н. Баха.

И. С. Бах мог получить сведения о трактате Нидта разными путями, в первую очередь — от своего старшего кузена, либо от лейпцигских книготорговцев, к которым, кстати, можно причислить

и самого Баха<sup>10</sup>. Имел ли он собственный экземпляр трактата, до сих пор так и неизвестно, и это крайне досадно: в нем могли остаться собственноручные пометы Баха, которые позволили бы углубить представления о его теоретических и практических установках и методе обучения в целом<sup>11</sup>.

В любом случае, содержание *Правил и принципов* определенно свидетельствует о том, что Бах был хорошо знаком с первой частью *Музыкального руководства* и основательно ее изучил. При этом он не просто заимствовал изложенные Нидтом правила генерал-баса, а привычным для себя образом переработал и адаптировал их согласно своим теоретическим и практическим установкам.

Наиболее серьезной переработке подверглись нотные примеры: всюду, где Нидт дает трехголосную расшифровку генерал-баса, Бах исправляет ее на четырехголосную — либо заменяет собственным примером. Ряд существенных изменений и уточнений внесен и в формулировки некоторых теоретических положений. Одни Бах сокращает, другие, напротив, дополняет и расширяет<sup>12</sup>.

### Генералбас-фуги в 'Правилах и принципах'

Группа дополнительных музыкальных примеров завершается пятью фугами (в рукописи №№ 12–16)<sup>13</sup>. Вот они:

<sup>10</sup> По сообщению в 'Лейпцигских почтовых газетах' (от 18.04.1729), в доме И. С. Баха можно было приобрести трактат И. Д. Хайнихена *Генерал-бас в композиции и Музыкальный лексикон* И. Г. Вальтера (ВД-II/260, 191).

<sup>11</sup> То, что И. С. Бах проявлял живой интерес к музыкально-теоретическим трудам, подтверждается современными исследованиями. В частности, вопросу о составе музыкальной библиотеки Баха посвящена специальная работа К. Байсвенгер (Байсвенгер 1992). Согласно каталогу, составленному ею, в библиотеке композитора имелись такие трактаты, как *Gradus ad Parnasum* (1725) И. Й. Фукса, *Documenti armonici* (1687) А. Берарди, *Orgel-Probe* (1698) А. Веркемейстера, *Der General-Bass in der Composition* (1729) И. Д. Хайнихена, *Musikalisches Lexicon* (1729–1732) И. Г. Вальтера. (О рецепции Бахом трактата Берарди см. статью Л. Полуэктовой в настоящем сборнике.)

<sup>12</sup> Более подробно об изменениях, внесенных Бахом в материалы трактата Нидта, см.: Паулин 1991.

<sup>13</sup> В этих фугах, как и во многих других музыкальных примерах, встречаются очевидные ошибки (в настоящей статье примеры фуг приводятся с исправлениями, которые заключены в квадратные скобки). Наличие этих ошибок привело Паулин к выводу, что данные фуги являются упражнениями в генерал-басе, расшифрованными учеником, но не проверенными учителем. Однако доводы Паулин кажутся малоубедительными, поскольку они не учитывают контекст данных примеров и характер ошибок. Во-первых, эти

<sup>7</sup> «Mein eigentlicher Entzweck ist dieser: Wie man jetzo in allen Wissenschaften und Künsten einen nähern und leichteren Weg gefunden also habe ich mich auch bemühet in dem *General-Bass* ebenfalls einen leichten Weg zu finden um solchen den anfühenden Lehr-begierigen zu führen» [Моя собственная конечная цель такова: как ныне во всех науках и искусствах нашли более короткий и легкий путь, точно также и я старался найти легкий путь в генерал-басе, чтобы таковым вести способных, жаждущих учения] (Нидт 1700, [Обращение к читателю]).

<sup>8</sup> «Gleich wie nuh mein Lehr-Herr mich treulich informiret hat also will ich <...> denen *Musici*-liebenden und Lehr-begierigen alles treulich *communicieren*» (Нидт 1700, § XXI).

<sup>9</sup> Как полагает К. Гейрингер, Себастьян и Николаус могли обмениваться записками через друзей и родственников, что было обычно для баховской семьи (см.: Гейрингер 1954, 87–96). В 1738 году сын И. С. Баха Иоганн Готфрид Бернхард (1715–1739) был зачислен в число студентов Йенского университета и, скорее всего, гостил у Николауса.

2 12.

примеры являются не практическим материалом, а демонстрационным: они призваны, как сказано в рукописи, «дать еще большее освещение» уже изложенным правилам генерал-баса. Во-вторых, характер ошибок, на которые ссылается Паулин, явно свидетельствует, что все они возникли в результате невнимательного механического копирования, а вовсе не творческого поиска правильной реализации заданного генерал-баса. Практически все ошибки заключаются в пропуске какого-либо элемента нотного письма: паузы (№12, т. 1), встречного знака альтерации (№16, т. 5, 13), ритмической точки (№15, т. 17), связующей лиги (№13, т. 9), сигнатуры (№12, тт. 4–7, №15, т. 7), ноты в аккорде (№14, т. 11, №15, т. 20, №16, т. 8) или целого аккорда (№16, т. 13).

Скорее всего, дополнительные музыкальные примеры приводились как готовые образцы расшифровки, наглядно поясняющие пройденные правила генерал-баса. Если же они и были даны Бахом в качестве упражнений, то не для самостоятельного, а для коллективного решения в классе при непосредственном участии наставника. Тогда становится понятно, почему Бах потом их и не проверял.

15.

11

16

16.

5

9

13

17

Обращают на себя внимание следующие особенности приведенных фуг:

- все фуги записаны в клавирном виде (а не в партитуре). Нижняя нотная строка — задание, верхняя — его реализация.
- тема во всех проведениях фуги выписана полностью, при этом перемещение темы по голосам почти всегда сопровождается сменой ключа, благодаря чему все вступления темы легко умещаются на одной нотной строке<sup>14</sup>.
- преобладает нисходящий фактурный план проведений, поскольку он является оптимальным для фиксации и исполнения генерал-баса, так как вступающий с темой голос всегда оказывается крайним нижним.
- все проведения в фуге основаны на одной и той же цифровке (расхождения в деталях минимальны).
- частое кадансирование (несвойственное «правильной фуге»), связанное с использованием типовых кадансовых формул генерал-баса (7 6, 5/4 3 и т. д.).

Как показал проделанный анализ значительного массива генералбас-фуг, перечисленные особенности являются не частными, принадлежащими только этим образцам, а характерными для данного типа фуги в целом<sup>15</sup>.

Современному музыканту подобная запись фуги, зашифрованной на одной нотной строке с помощью сигнатур, наверняка покажется необычной, даже загадочной. В контексте культуры барокко, отличающейся, как известно, пристрастием к разного рода загадкам<sup>16</sup>, невольно возникает желание отнести приведенные фуги Баха к образцам удивительной изобретательности и находчивости. Однако поиск и изучение старинных источников — трактатов и практических руководств XVII–XVIII веков, а также сочинений композиторов этого периода, принадлежащих разным национальным школам, — позволили обнаружить внушительное количество фуг, записанных генерал-басом<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> На современном компьютерном сленге можно было бы говорить об «упаковке» имитационного многоголосия в один нотоносец.

<sup>15</sup> Более подробно см.: Серебренников 2006.

<sup>16</sup> Достаточно вспомнить разного рода инскрипции (акrostихи, монограммы, анаграммы), ребусы, параграмматические композиции, загадочные и зашифрованные «каноны в альбом» и т. д.

<sup>17</sup> Непосредственным толчком к началу исследования в этом направлении послужило обнаружение А. П. Милкой в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории уникального нотного сборника — *L'ABC Musical* (ок. 1734) Готфрида Кирхгофа (1685–1746), прославленного в свое время немецкого

Следовательно, есть основания полагать, что в эпоху барокко на равных правах с так называемой «правильной фугой на бумаге» (*ordentliche Fuge zu Papier*) существовал практически забытый в наше время тип фуги, который сегодня можно назвать *партименто-фугой* (*Partimento Fuga*) или *генералбас-фугой* (*Fuga im General-Bass*), следуя итальянской или немецкой традиции соответственно<sup>18</sup>.

Генералбас-фуга, таким образом, представляет собой специфический результат взаимодействия важнейших музыкальных явлений эпохи барокко — фуги и генерал-баса.

### Область применения

Генералбас-фуга не была всего лишь кунштюком, фиксирующим многоголосную имитационную фактуру на одном нотоносце, а являлась важным упражнением, завершающим курс генерал-баса, получавшим дальнейшее практическое применение. Существовало по меньшей мере две сферы ее приложения — ансамблевое музицирование и импровизация фуги.

Барокко справедливо называют эпохой генерал-баса. В этот период огромное количество музыкальной литературы, особенно камерной и оркестровой музыки, написано с участием генерал-баса. Поэтому генерал-басист должен был быть готов исполнять не только аккомпанемент гомофонного типа, но и нередкие в ансамблевых сочинениях того времени фугированные разделы и целые фуги, требовавшие умения восстановить по партии баса всю фактуру фуги.

Импровизация фуги в ту пору принадлежала к тем необходимым навыкам, без которых музыканта не признавали достойным

композитора и органиста из Галле. Сборник, считавшийся около двухсот лет безвозвратно утерянным, содержит прелюдии и фуги, записанные генерал-басом.

В качестве примера упомянем еще несколько трактатов и практических руководств, в которых встречаются образцы генерал-бас фуг: *Музыкальное руководство* Нидта (1700), *Совершенная метода для овладения игрой генерал-баса* Келлера (1705), *Генерал-бас в композиции* Хайнихена (1728), *Regole di partimenti* Дуранте (1761), *Уроки композиции* Генделя (курс, реконструированный А. Манном на основе обнаруженных им многочисленных разрозненных рукописей, хранящихся вместе с автографами других сочинений Генделя в музее Фитцуильяма в Кембридже) и т. д.

<sup>18</sup> Итальянцы нередко называли упражнения в генерал-басе *партименто*. Одно из значений этого слова — часть целого, поэтому музыканты применяли его для обозначения пьес с неполностью выписанной фактурой.

профессионалом, он оказывался попросту неконкурентоспособен. О том, как много значил этот навык, приводит интересные сведения С. М. Мальцев:

«Мастерством импровизации фуги тогда владели не только великие музыканты — сымпровизировать фугу на предложенную тему должен был уметь любой церковный органист <...> Умение импровизировать фугу считалось тогда настолько обязательным для каждого серьезного музыканта, что само отсутствие этого умения могло служить поводом для насмешек <...> И хотя импровизация фуги не всегда включалась тогда в испытания органистов, и И. Маттезон, и Я. Адлунг считают, что нельзя принимать на эту должность тех, кто не доказал своего права быть органистом импровизацией фуги» (Мальцев 1986, 59–60).

Обучение импровизации — в том числе импровизации фуги — непосредственно опиралось на практику игры по цифрованному басу. Это подчеркивается в ряде трактатов XVIII века. Так, например, Нидт приводит в первой части *Музыкального руководства* образец «фуги, записанной в генерал-басе», предваряя его краткими комментариями об особенностях записи и расшифровки таких фуг, а затем сообщает, что «дальнейшие инструкции к тому, как нужно импровизировать фуги, будут изложены в других частях трактата» (Нидт 1700, Гл. X). Остается лишь сожалеть, что закончить третью часть *Музыкального руководства*, в которую Нидт планировал включить сведения о фугах и прочих имитационных формах, ему было не дано.

Ф. К. Хартунг (1706–1776), говоря о фугированной импровизации в трактате *Musicus Theoretico-Practicus* (1749), рекомендует заучивать целые музыкальные фрагменты, которые представляют собой не что иное, как фактурные обработки типовых секвенций генерал-баса (Хартунг 1749, 11, 23–29).

Ф. К. Хартунг. Теоретико-практический музыкант





Можно привести и другое доказательство в подтверждение того, что импровизация фуги в эпоху барокко опиралась именно на модель генералбас-фуги. Инвариант полифонической фактуры «правильной фуги» — это координация нескольких самостоятельных одновременно звучащих мелодических линий, каждая из которых требует, как правило, дифференцированного внимания. Напротив, фактура генералбас-фуги — преимущественно двухплановая, то есть отчетливо подразделяется на ведущий голос и комплекс аккомпанирующих голосов. Следовательно, во время импровизации «правильной» многоголосной фуги информация о каждом голосе проходит в сознании человека по отдельному каналу, тогда как исполнение многоголосной генералбас-фуги требует всего двух каналов. Считается, что сознание рядового человека способно контролировать два (максимум три) одновременно протекающих независимых процесса, поэтому разумно предположить, что по объективным (психо-физиологическим) причинам импровизация «правильной» многоголосной фуги практически неосуществима.

Таким образом, генералбас-фуга, фактура которой частично выписана, а частично зашифрована, являлась важным звеном между

фугой, зафиксированной на бумаге полностью, и фугой, свободно импровизируемой непосредственно за инструментом.

### Методика работы над упражнениями в генерал-басе

Успех любого учебного процесса, как известно, зависит не только от качества используемого материала, но и от применяемой методики, то есть от конкретных приемов работы с этим материалом и их последовательности.

Баховский метод обучения музыке сегодня является объектом пристального внимания исследователей. И это не случайно. С одной стороны, знание такого рода методики позволяет проникнуть в тайны творческого процесса самого композитора. С другой стороны, оно продиктовано желанием использовать баховский педагогический опыт при обучении современных музыкантов.

Бах снискал славу не только выдающегося композитора, но и превосходного учителя. Многие музыканты стремились попасть к нему в ученики; некоторые даже выдавали себя за его учеников, хотя никогда таковыми не являлись (см.: БД/194, 139). Авторитет Баха был столь высок, что одно его имя уже служило лучшей рекомендацией для музыканта: заниматься под руководством великого мастера считалось огромной честью.

Бах воспитал громадное количество учеников<sup>19</sup>, и каждый из них достойно справлялся с любыми музыкантскими обязанностями, прославляя имя своего учителя. Не все, кого Баху пришлось обучать музыке, были высокоодаренными людьми, но все, кто прошел его школу, становились крепкими профессионалами и пользовались заслуженным почетом и уважением.

Все это, несомненно, характеризует баховскую методику обучения как эффективную и продуктивную, приносящую высокие результаты.

К сожалению, документов, в которых баховская методика обучения генерал-басу была бы описана полностью, обнаружить до сих пор не удалось. Можно лишь пытаться реконструировать эту методику, опираясь на косвенные источники и учитывая общепринятую практику того времени, которая вырисовывается из старинных трактатов и руководств по генерал-басу.

<sup>19</sup> Только за лейпцигский период жизни Бах воспитал около 80 музыкантов-профессионалов и обучил примерно 300 школьников в канторате (Друскин 1982, 35).

К косвенным источникам относятся:

а) высказывания учеников Баха о его методике обучения генерал-басу; самые подробные сведения исходят от И. Ф. Агриколы и К. Ф. Э. Баха:

*И. Ф. Агрикола (1774):* «Из всего сказанного естественнейшим образом вытекает, что тот, кто собирается обучать игре генерал-баса, сначала должен преподнести ученику по меньшей мере всю практическую гармонию.

Так обучал генерал-басу — если привести незаурядный пример — величайший (из донныне известных) мастер гармонии, покойный капельмейстер Иоганн Себастьян Бах; после обстоятельного разъяснения правил он требовал, чтобы ученики выписывали на бумаге — в чистом четырехголосии — те тоны, какие надо будет брать при игре генерал-баса. Преимущество этого [метода] состояло в том, что по окончании курса ученики, если они были достаточно внимательны, весьма уверенно овладевали чистым четырехголосным гармоническим складом, а стало быть, знакомились и с основами композиции. Да и вообще смешно отделять друг от друга искусство аккомпанировать и искусство компонировать, пытаясь провести между ними границы. Ведь правила аккомпанемента учат верному употреблению консонирующих и диссонирующих интервалов. Следовательно, они суть уже композиция или — по меньшей мере — азбука оной» (БД/210, 144–145).

*К. Ф. Э. Бах (1775):* «Начинать ученики его должны были с изучения чистого 4-голосного генерал-баса <...> Особый упор он делал на выписывание голосов в генерал-басе <...> Выписывание [четыреголосия по системе] генерал-баса и изучение хорала — бесспорно, наилучший метод обучения композиции в части гармонии» (БД/361, 242–243).

б) трактаты по генерал-басу, которые были известны Баху: *Генерал-бас в композиции* Хайнихена (1728) и первая часть *Музыкального руководства* Нидта (1700).

в) теоретические указания по генерал-басу самого Баха: правила генерал-баса из *Нотной тетради Анны Магдалены Бах* (1725) и обсуждаемые здесь *Правила и принципы* (1738).

г) реализация партии continuo из скрипичной сонаты Т. Альбини, выполненная Г. Н. Гербером под руководством Баха<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Для занятий генерал-басом Бах выбрал трио-сонату № 6 (a-moll) из цикла *Trattenimenti Armonici per Camera divisi in dodici Sonate. Opera sesta* (ок. 1712). Рукопись с расшифровкой хранится в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. 455 и содержит только партию continuo. Заголовок рукописи *Sonata a 4. voc. di Albinoni* дополнен надписью, принадлежащей

Уже одно только наличие такой рукописи лишней раз подтверждает, что Бах требовал от учеников письменной расшифровки генерал-баса. Исправления же (красными чернилами), которые внес в работу Гербера сам Бах, касаются в основном соблюдения реального четырехголосия.

Если суммировать информацию из всех перечисленных выше источников с общепринятой практикой, зафиксированной в трактатах и пособиях того времени, то выстраивается следующая последовательность шагов в обучении генерал-басу:

- 1) «обстоятельное разъяснение правил» генерал-баса;
- 2) выписывание расшифровки в чистом четырехголосии;
- 3) исправление ошибок;
- 4) исполнение выписанного генерал-баса (по расшифровке);
- 5) исполнение генерал-баса по цифровке;
- 6) транспонирование и фактурное варьирование упражнения;
- 7) сочинение (импровизация) собственных построений на основе типовых формул генерал-баса.

По-видимому, отличительной чертой баховской методики обучения генерал-басу был именно второй шаг. В то время как многие современники Баха предпочитали обучать расшифровке генерал-баса прямо за клавиром и рекомендовали переходить в проблемных ситуациях к трехголосию (распространенный способ избегания параллелизмов), Бах настаивал на выписывании расшифровки, причем выписывании в строгом четырехголосии. Думается, в этом требовании отражаются собственные творческие установки Баха: стабильность многоголосной фактуры, устойчивые тесситурные характеристики полифонических голосов (см.: Южак 2006, 1Л).

Интересно сопоставить перечисленные этапы работы с рекомендациями к упражнениям по генерал-басу из трактата английского органиста и композитора Дж. Ф. Барроуза (1787–1852) *Букварь генерал-баса* (1819). Это — единственный источник, в котором автору настоящей статьи удалось обнаружить относительно целостную последовательность методических указаний к упражнениям в генерал-басе. Барроуз пишет<sup>21</sup>:

«Эти упражнения следует [1] переписать на грифельную доску или нотную бумагу, оставляя свободной одну нотную строку для аккор-

руке Э.Л. Гербера: «Von Heinr. Nic. Gerber ausgesetzt und von Sebast. Bach eigenhändig corrigirt» [Генр. Ник. Гербером расшифровано и Себаст. Бахом собственноручно исправлено] (BD-III/950, 48Л).

<sup>21</sup> Нумерация рекомендуемых действий введена в цитату мною. — М. С.

дов. Все интервалы должны отмечаться цифрами до тех пор, пока ученик не научится с легкостью определять их как при письме, так и при игре, после чего можно прекратить указывать цифры.

После того, как ошибки будут указаны и [2] исправлены, ученик должен [3] играть упражнение так, как оно записано; после чего упражнение должно быть стерто и [4] написано снова, возможно, несколько раз. Наконец, ученик должен [5] играть аккорды только по басу, пока не достигнет вполне терпимой степени точности. Автор рекомендует соблюдать этот план в работе с каждым упражнением неукоснительно, прежде чем ученик перейдет к следующему»<sup>22</sup>.

Связь между баховским планом обучения и инструкциями Барроуза настолько очевидна, что не нуждается в специальных пояснениях. Возможно, процитированные наставления последнего — это отголосок методики Баха, которая распространилась через его учеников далеко за пределы Германии.

### О расшифровке генералбас-фуги

В *Правилах и принципах* Баха все музыкальные примеры приводятся в расшифровке, причем расшифровка фугированных (имитационных) образцов (см. *пример 2*) практически не отличается от расшифровки гомофонных: во всех фугах комплекс противосложений представляет собой элементарное гармоническое сопровождение.

Для ансамблевых фуг такая расшифровка не только допустима, но и считается нормой: исполнителю партии continuo обязательно заботиться об индивидуализации противосложений, поскольку мелодическую функцию выполняют солисты. Допустима ли подобная расшифровка применительно к сольным клавирным (органным) фугам, каковыми и являются генералбас-фуги в *Правилах и принципах* Баха, — невзирая даже на их чисто дидактический характер?

<sup>22</sup> «These Exercises are intended to be copied upon a music slate, or upon music paper, leaving one Staff for the Chords. All the Intervals should be marked with Figures, until the Pupil has acquired a facility of naming them when either writing or playing, after which they may be discontinued.

When the errors are pointed out and corrected, the Pupil should play the Exercise as it is written; after which it should be rubbed out and written again, perhaps several times. Lastly, the Pupil should play Chords from the Base only, until a tolerable degree of accuracy is acquired.

The Author recommends that this plan should be pursued with each Exercise, before the Pupil proceeds to the next» (Барроуз 1819, 95).

Теория фуги того времени отвечает на этот вопрос однозначно. Известнейший теоретик XVIII века Ф. В. Марпург (1718—1795) в своем фундаментальном *Трактате о фуге* (1753—1754) пишет следующее:

«Однако, сколь мало противосложения могут быть витиеватыми или слишком цветистыми, столь же мало разрешены типовые генерал-басовые обороты <...> Тем изготовителям фуг, которые не достигли ничего, кроме простой гармонической поддержки в противосложениях, даже если выписаны все ноты без указания цифр, оправдания нет»<sup>23</sup>.

Труд Марпурга, по сути, обобщает и подытоживает сведения, накопленные теорией и практикой фуги за весь предшествующий период ее развития. Более того, теоретические установки, изложенные в *Трактате о фуге*, во многом исходят именно из творчества Баха (см. об этом: Манн 1965, 139—140). Невольно возникает вопрос: неужели Бах, наставляя своих учеников, шел вразрез с теорией своего времени?

Чтобы разобраться в этом вопросе, обратимся к другим образцам генералбас-фуг, тоже дошедшим до нас в расшифровке. Заметим, что некоторые из этих фуг принадлежат таким авторитетным музыкантам, как И. Д. Хайнихен, Г. Ф. Гендель:

И. Д. Хайнихен. Генерал-бас в композиции. Фуга (С. 516—520)

<sup>23</sup> «So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder zu buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbaßmäßigen Passagen erlaubt <...> Diejenigen Fugenschreiber hingegen sind nicht aus diese Weise zu entschuldigen, die in ihren Ausarbeitungen, wo keine Ziffern vorhanden sind; sondern wo alle Noten in jeder Stimme durch wirkliche Noten ausgedrückt stehen, doch nichts mehr als ein ordentliches Accompagnement zu Markte bringen» (Марпург 1753, 149—150).

*Tasto solo*

9 7 6 6 5 4 6

13 6 4 4 6 4 3

16 7 6 7 5 5 6 7

20 5 9 8 6 7 6 4 5 6 8 6

24 5 7 6

28 7 6 6 6 6 4 3

Г. Ф. Гендель. Уроки композиции (1720-е). Обучение фуге: образец

5

9

13

Г. Й. Й. Хан. Хорошо обученный генерал-басу ученик (1751). Num. XVIII. F moll

*Cadenz.*

3

7

Во всех приведенных генералбас-фугах комплекс противосложений мало чем отличается от баховской расшифровки в *Правилах и принципах* и представляет собой последовательность гармонических созвучий. И вновь налицо расхождение между музыкальной практикой и высказыванием Марпурга.

Если же обратиться к фугам самого Марпурга, придется признать, что и ему как «изготовителю фуг» «оправдания нет». В ряде сочинений, созданных им уже после публикации трактата, встречаются не только интермедии, но и проведения, основанные на типовых оборотах генерал-баса, против чего он сам так резко возражал (см., например, пьесы из цикла *Fughe e capricci*, op. 1. Berlin, 1777: II. Capriccio — тт. 12–16, 70–73, 80–84; IV. Fuga a 3 Voci — тт. 40–43; V. Fuga a 3 — тт. 68–73, 90–97).

Прояснить эту поистине противоречивую ситуацию помогают другие трактаты, в частности — *Генерал-Бас в композиции* (1728) И. Д. Хайнхена — самый информативный трактат по генералбасу первой половины XVIII века. Хайнхен описывает три существенно разных способа реализации одной и той же партии генерал-баса, иллюстрируя их примерами (см. *примеры 5а–с*).

Главные различия между этими вариантами связаны с мелодическими свойствами голосов и их распределением между руками исполнителя. В первом случае вся расшифровка представляет

И. Д. Хайнхен. Генерал-бас в композиции (С. 543–551)



собой аккордовое сопровождение, в котором мелодическое начало минимально, и играется правой рукой. Во втором — голоса равномерно поделены между партиями правой и левой руки, причем крайние голоса существенно индивидуализированы с помощью разных приемов мелодической фигурации. В третьем варианте весь аккомпанемент сосредоточен в партии левой руки, что позволяет исполнителю свободно импровизировать максимально рельефную мелодическую линию правой рукой.

В трактате И. Ф. Даубе *Генерал-бас в трех аккордах* (1756) этим трем показанным Хайнихеном способам даны названия. В XI главе, посвященной аккомпанированию по цифрованному басу, Даубе отмечает:

При совершенном практическом исполнении генерал-баса необходимо знать три способа: 1) простой, или обычный; 2) естественный, или такой, который ближе всего подходит свойствам мелодии или пьесы; 3) искусный, или сложный<sup>24</sup>.

Разные варианты расшифровки генерал-баса сосуществовали на равных правах. Ярким тому подтверждением могут служить примеры из творчества самого И. С. Баха.

<sup>24</sup> «Bey der vollkommenen praktischen Ausübung des General-Basses hat man dreyerley Arten zu wissen nöthig: 1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte» (Даубе 1756, 195).

Широко известно, что Бах, обращаясь повторно к своим сочинениям, практически всегда вносил в них изменения. Иногда это была незначительная правка, а порой переработка оказывалась столь радикальной, что приводила к появлению принципиально новой версии произведения. Именно так обстояло дело с прелюдией e-moll из I тома ХТК.

Сохранилось несколько версий этого сочинения<sup>25</sup>. Самый ранний вариант появляется в рукописи прелюдий и фугетт из наследия Ф. Конвичного<sup>26</sup> и представляет собой одночастную композицию, по фактуре напоминающую *простую* (обычную) расшифровку фигурированного генерал-баса<sup>27</sup>.

И. С. Бах. Клавирная книжечка В. Ф. Баха. Прелюдия 5 (BWV 855a)



Самый поздний вариант находится в автографе I тома ХТК (Mus. ms. P 415) и представляет собой совершенно новую в структурном и фактурном отношении редакцию пьесы. Во-первых, Бах расширил прелюдию контрастным по характеру разделом (Presto), в результате чего изменился жанр сочинения: *прелюдия-арпеджиато* превратилась в *прелюдию-токкату*<sup>28</sup>. Во-вторых, добавил в начальный раздел пьесы еще один фактурный план — самостоятельный мелодический голос в духе изысканно орнаментированного «флейтового соло». Эту версию можно рассматривать как *искусную* (сложную) реализацию генерал-баса (пример 6b).

<sup>25</sup> Более подробно о ранних версиях прелюдии e-moll см.: Шабалина 1999, 149–177.

<sup>26</sup> Микрофильм с этой копии находится в Bach-Archiv (Лейпциг).

<sup>27</sup> Эта же версия содержится и в так называемой *Клавирной книжечке Вильгельма Фридемана* (BWV 855a) и является, судя по всему, точной копией с ранней версии, выполненной Фридеманом (правда, с двумя ошибками).

<sup>28</sup> Данная жанровая классификация предложена Б. Казачковым (Казачков 1992, 11–13).

Однако хорошо знакомый нам мелодический и ритмический «узор» верхнего голоса тоже возник не сразу. Уже после того, как автограф I тома ХТК был полностью записан в 1722–1723 годах, Бах неоднократно возвращался к рукописи и вносил в текст отдельных прелюдий и фуг исправления<sup>29</sup>. Следы таких исправлений обнаруживаются и в прелюдии e-moll, причем они касаются только верхнего голоса. Представить первоначально записанный текст этой пьесы позволяют сохранившиеся копии ХТК, выполненные после того, как автограф был завершён. Одна из таких копий (Mus. ms. P 202) была сделана Анной Магдаленой. Сопоставление промежуточного и окончательного вариантов (*пример 6b*<sup>30</sup>) наглядно показывает, что Бах стремился придать верхнему голосу еще больше гибкости и импровизационности: мелодический рисунок стал более детализирован, а ритмический — менее зависим от мерной пульсации сопровождения.

И. С. Бах. ХТК I. Прелюдия X (BWV 846a)

<sup>29</sup> В настоящее время установлено, что автограф I тома ХТК (Mus. ms. P 415) содержит три слоя исправлений, внесенных Бахом в 1732, 1736 и в начале 1740-х годов (NBA 1989, V).

<sup>30</sup> Для удобства сопоставления текст обоих вариантов мелодического голоса приводится в вертикальном ранжире, причем в промежуточной версии (верхний нотеносец) выписаны лишь те фрагменты, которые впоследствии были изменены.

Интересно отметить, что последняя версия прелюдии Баха оказалась гораздо сложнее варианта искусной расшифровки, которую демонстрирует в своем трактате Хайнихен (см. *пример 5c*). Бах тоже ввел новый мелодический голос в партию правой руки, но при этом — в отличие от Хайнихена — сохранил за ней и фактурный план аккомпанемента, что позволило не упрощать линию фигури-

рованного баса. Таким образом, баховский вариант *искусной расшифровки* требует от исполнителя еще большего мастерства<sup>31</sup>.

Явное преимущество генерал-баса перед выписанным аккомпанементом заключается в том, что при расшифровке генерал-баса играющий может адаптировать аккомпанемент к своим исполнительским возможностям и особенностям, к своим рукам, а это позволяет усложнять расшифровку по мере развития технических навыков и собственно музыкантских способностей ученика. Следовательно, одно и то же упражнение в генерал-басе, в том числе и в генералбас-фуге, может прорабатываться несколько раз, на разных этапах обучения, и вести ко все более совершенным результатам.

\*

Наличие пяти образцов генералбас-фуг в практическом пособии, авторство которого приписывается Баху, позволяет расширить наши представления о методике обучения фуге самого выдающегося мастера в этой области за всю историю музыки. Устойчивое мнение о том, что «обучая фуге, он начинал с двухголосных — и т. д.» (БД/361, 243), сформировавшееся на основе высказывания Ф. Э. Баха, сегодня нуждается если не в пересмотре, то, по крайней мере, в существенном уточнении.

Судя по содержанию *Клавирной книжечки Вильгельма Фридемана*, Бах действительно начинал освоение имитационной техники письма с упражнений в двухголосии (см. двухголосные преамбулы, среди которых встречаются и фуги). Однако *Правила и принципы*, в которых исходным условием освоения фуги является многоголосная фактура генерал-баса, свидетельствуют о том, что в лейпцигский период жизни Бах несколько скорректировал свою методику.

Сегодня трудно утверждать, с какого типа фуги Бах начинал обучение. Возможно, он использовал обе методики параллельно,

<sup>31</sup> Хочется подчеркнуть, что ранние версии прелюдии e-moll ни в коем случае нельзя рассматривать как «упражнение в игре basso continuo» (Казачков 1992, 12) или как «этюд для левой руки» (Протопопов 1981, 296, 298). Убедительные аргументы, подтверждающие равноправие и равную художественную ценность всех версий этого произведения, приводит Т. Шабалина: 1) уже самая ранняя версия прелюдии была записана вместе с фугеттой, следовательно, не рассматривалась композитором как подсобное упражнение; 2) в отличие от большинства других прелюдий e-moll был перенесен в *Клавирную книжечку Фридемана* без изменений, следовательно, этот вариант был Баху дорог (более подробно см.: Шабалина 1999, 167–169).

подобно тому, как это практиковал Гендель в *Уроках композиции*, в которых соседствуют упражнения в генералбас-фуге и примеры на разные виды имитационного письма (каноны, имитации, в том числе и фуги), выполненные в нормах строгого стиля. В то же время не исключено, что выбор конкретной методики обучения фуге зависел от условий учебного процесса. Так, например, на групповых занятиях в ТомасшULE, где воспитанники получали общее музыкальное образование и знакомились лишь с основами генерал-баса и композиции, Бах мог начинать освоение фуги с генерал-баса. Напротив, с частными учениками, многие из которых были профессионально ориентированны на композиторскую деятельность, Бах мог подводить к фуге, отталкиваясь от контрапунктического двухголосия. В любом случае, примечателен сам факт обращения Баха в своей педагогической практике к генералбас-фуге, что, несомненно, должно служить для нас подтверждением эффективности такой методики.

## Литература

ВД-II; ВД-III; БД.

**НВА 1989:** J. S. Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Bd. 6.1: Das Wohltemperierte Klavier I, BWV 846–869. Herausgegeben von A. Dürr. Leipzig, 1989.

**RISM B/VI:** Répertoire international des sources musicales. B/II: Recueils Imprimés XVIIIe Siècle / comp. and ed. by Fr. Lesure. Kassel etc., 1971.

**Байсвенгер 1992:** *Beißwenger, K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel, 1992.

**Барроуз 1819:** *Burrowes, J. F.* Thorough-Bass Primer. London, 1819.

**Вольф 2000:** *Wolff, Chr.* Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. Oxford, 2000.

**Гейрингер 1954:** *Geiringer, K.* The Bach Family. New York, 1954.

**Даубе 1756:** *Daube, J. Fh.* General-Baß in drey Accorden... Leipzig, 1756.

**Друскин 1982:** *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.

**Казачков 1992:** *Казачков Б. С.* Типология пьес 'Хорошо темперированного клавира' И. С. Баха. СПб., 1992.

**Кирнбергер 1793:** *Kirnberger J. Ph.* Gedanken über die verschidenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkenntniß. Wien, 1793.

**Мальцев 1986:** *Мальцев С. М.* Об импровизации и импровизационности фуги // Теория фуги. Л., 1986. С. 58–93.

**Мани 1985:** *Mann, A.* Bach and Handel as Teachers of Thorough Bass // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays. Cambridge, 1985. P. 245–257.



- Марпург 1753:** *Marpurg, F. W.* Abhandlung von der Fuge... Berlin, 1753.
- Нидт 1700:** *Niedt, Fr. E.* Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht... Erster Theil. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen. Hamburg, 1700.
- Нидт 1989:** *Niedt, Fr. E.* The Musical Guide... trans. by P. L. Poulin and I. C. Taylor. Oxford, 1989.
- Паулин 1991:** *Poulin, P. L.* Niedt's Musicalische Handleitung, Part I, and Bach's, Vorschriften und Grundsätze...: A Comparison // Music Review, Vol. 52, No. 3 (1991). P. 171–189.
- Паулин 1994:** *Poulin, P. L.* J. S. Bach's Precepts and Principles for playing the Thorough-Bass or Accompanying in four Parts, Leipzig, 1738. Oxford, 1994.
- Протопопов 1981:** *Протопопов Вл. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.
- Серебрянников 2006:** *Серебрянников М.* Генерал-бас-фуга: о забытой традиции эпохи барокко // Наука о музыке: слово молодых ученых. Вып. 2. Казань, 2006. С. 206–233.
- Хартунг 1749:** [*Humano P. C.*] Musicus Theoretico-Practicus... Zweyter Theil. Nürnberg, 1749.
- Шабалина 1999:** *Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб., 1999.
- Швейцер 2004:** *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., 2004.
- Шпитта 1880:** *Spitta, Ph.* Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1880.
- Шпитта 1884–85:** *Spitta, Ph.* Johann Sebastian Bach. 3 vols., trans. by Cl. Bell and J. A. F. Maitland. London, 1884–85.
- Шульце 1978:** *Schulze, H.-J.* Das Stück in Goldpapier // BJ, 1978. P. 39–41.
- Эггебрехт 1957:** *Eggebrecht, H. H.* Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien // Acta Musicologica, 29 (1957). P. 10–27.
- Южак 2006:** *Южак К.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории. Кн. 1-я. СПб., 2006.

## Примеры из фуг И. С. Баха в трактате И. Г. Альбрехтсбергера 'Основательное наставление в композиции'

«Господин Альбрехтсбергер — директор музыки в соборе Св. Стефана. Он написал хорошо известный собственный учебник по музыке. Его школа — крепкая, основательная и классическая. Каждому музыканту идет на пользу учиться под его руководством. Его главный предмет — это церковная музыка, и его фуги исключительно <...> Он — превосходный органист»

(Музыкальный ежегодник Вены и Праги за 1796 год; цит. по: Ибеле, 9).

Современное учение о фуге невозможно представить себе без примеров из музыки И. С. Баха или ссылок на его произведения. Основу этой традиции заложили труды Ф. В. Марпурга — знаменитый *Трактат о фуге* (1753–1754) и менее известное *Дополнение к руководству по генерал-басу и композиции* (1760). Однако поддержана традиция была далеко не сразу и не всеми, кто писал о фуге, и лишь через треть века после выхода *Трактата о фуге* пример Марпурга подхвачен в учебнике И. Г. Альбрехтсбергера *Основательное наставление в композиции* (1790). С возрождением в начале XIX века интереса к музыке и личности Баха эта традиция упрочивается и к концу столетия становится непререкаемой: А. Б. Маркс (1838), З. В. Ден (1859), Г. Беллерман (1862), Э. Рихтер (1859) и последующие теоретики учат фуге, опираясь в той или иной мере на материал из произведений Баха.

Среди музыкальных примеров в заглавии учебнике Альбрехтсбергера, четыре взяты из *Хорошо темперированного клавира* И. С. Баха. Насколько они представительны в комплексе примеров, цитированных в *Основательном наставлении*, и в сравнении с другими музыкально-теоретическими трудами XVIII века? Какова функция баховских примеров в тексте трактата? Каково вообще соотношение музыки И. С. Баха с учением о фуге конца XVIII столетия? Задача данной статьи — попытаться ответить на эти и некоторые другие вопросы.

## Несколько слов об авторе трактата

Иоганн Георг Альбрехтсбергер родился в 1736 году в предместье Вены, прошел обучение в Мелькском аббатстве (одном из самых богатых и красивых в Европе) и после нескольких лет службы органистом в небольших монастырях Австро-Венгрии поселился в Вене. Совмещая службу при императорском дворе и в церкви, Альбрехтсбергер сочинял светскую и церковную музыку, исполнял обязанности органиста, преподавал в Семинарии для придворных певчих. По словам биографа, Альбрехтсбергер разработал несколько различных учебных курсов по музыкальной теории: «Там был трехлетний и даже шестилетний “Курс композиции”, но также были шестимесячные и даже трехмесячные специальные курсы, которые посещали ученики, уже прошедшие начальную подготовку, и ученики других педагогов» (Пауль 1976, 95). В 1793 году Альбрехтсбергер стал капельмейстером собора Св. Стефана. Служение на посту, высшем для церковного музыканта во всей Австро-Венгерской империи, он продолжал до самой кончины в 1809 году.

Издание *Основательного наставления* принесло Альбрехтсбергеру европейскую известность и привлекло к нему множество учеников, среди которых — Л. ван Бетховен, в 1794—1795 годах занимавшийся у него по рекомендации Й. Гайдна, а также И. Н. Гуммель, И. Мошелес, Ф. Рис и другие. Учебник впоследствии несколько раз переиздавался, а в течение первой половины XIX века появились его переводы на французский и английский языки. После 1790 года, уже в венских издательствах, были опубликованы другие теоретические руководства и практические пособия Альбрехтсбергера — по генерал-басу, контрапунту, отдельным проблемам гармонии, а также по игре на клавире.

В 1825 году один из учеников Альбрехтсбергера, И. фон Зейфрид, составил и издал трехтомное Полное собрание сочинений Альбрехтсбергера, в котором *Основательное наставление* оказалось разделено между вторым и третьим томами, а более поздние сочинения (кроме *Клавирной школы*) составили основу первого тома. Задачей Зейфрида было объединение различных трудов его учителя, превращение их в композиционное целое. Особую трудность для редактора представляла жанровая пестрота материала, включавшего и собственно трактаты, и просто практические музыкальные пособия.

В итоге работа Зейфрида явно вышла за рамки редакторской, особенно в первом томе: здесь переставлены разделы, добавлены новые музыкальные примеры и изменены имевшиеся, перефразирован текст Альбрехтсбергера и введен новый. Судя по объяснениям Зейфрида в предисловии ко второму изданию трехтомника (1837), его работа уже вызвала нарекания критики, касающиеся в основном разноголосицы стилей и порядка следования разделов. В XX веке редакция Зейфрида подверглась еще более суровой критике и получила даже негативную оценку, прежде всего — в диссертации Г. Ибеле *И. Г. Альбрехтсбергер-теоретик* (1932). Сравнивая трактаты Альбрехтсбергера и редакцию Зейфрида, исследователь заключает, что «как раз из стремления привести отдельные сочинения в упорядоченную взаимосвязь [Зейфрид] существенно искажил методику Альбрехтсбергера» (Ибеле, 25). Между тем, даже спустя сорок лет после появления диссертации Ибеле, к зейфридовской версии учебника относятся как к аутентичной, о чем свидетельствует появление репринтного издания *Собрания сочинений Альбрехтсбергера* (1974), доступного ныне читателям во многих библиотеках.

## Трактат Альбрехтсбергера и традиции XVIII–XIX веков

Объекты теории композиции XVIII и XIX веков существенно различаются: если более поздняя сосредоточена на музыкальной форме, то более ранняя исходит, прежде всего, из техники письма. Л. В. Кириллина пишет об этом в статье *Бетховен и теория музыки его времени*: «Понятия “контрапункт” и “композиция” имели для музыканта XVIII века гораздо больше точек соприкосновения, чем “композиция” и “форма”. Именно курс контрапункта считался основой учения о композиции <...> В XIX веке понятие “композиция” совершенно изменило свое содержание и стало фактически одним из синонимов понятия “форма”» (Кириллина 1986, 154).

Еще одно различие между традицией двух смежных столетий заметно в подходе к музыкальным примерам в дидактических сочинениях, а точнее — в выборе между авторским и неавторским иллюстративным материалом. Теоретики XVIII века обычно обходятся без цитирования и приводят собственные музыкальные примеры (см. руководства по композиции И. Й. Фукса, И. Д. Хайнхена, М. Шписа, К. Ф. Хартунга, Й. Рипеля, И. Ф. Даубе,

Э. В. Вольфа и др., многочисленные школы игры на разных инструментах)<sup>1</sup>. В XIX веке цитирование старинных трактатов и музыкальных сочинений прошлого и настоящего становится почти нормой — чтобы в этом убедиться, достаточно пролистать учебники А. Андре, А. Б. Маркса, Е. Рихтера, Г. Беллермана<sup>2</sup> и многие другие. В таком подходе к музыкальным примерам можно усматривать усиление исторической составляющей в трудах авторов XIX века. Вероятно, начало этой традиции положил *Трактат о фуге по правилам лучших немецких и иностранных мастеров* Марпурга (1753–1754): здесь приводится около шестисот примеров пятидесяти авторов (включая анонимов). Разумеется, случаи цитирования встречались и в более ранних трактатах (например, в трудах Маттезона), однако в таком количестве — никогда. И хотя при жизни Марпурга было предпринято лишь одно издание *Трактата о фуге* на немецком языке<sup>3</sup>, а второе вышло только в 1806 году, все последующие теоретики знали этот трактат и ссылались на него. Традицию цитирования продолжили сам Марпург в других его трудах, не столь масштабных, а также И. Ф. Кирнбергер, Г. Х. Кох и некоторые другие авторы.

По своему содержанию и структуре учебник композиции Альбрехтсбергера обращен к традиции XVIII века. Подобно *Ступени к Парнасу* Фукса (II часть), *Совершенному капельмейстеру* Маттезона или *Музыкальному дилетанту* Даубе, в *Основательном наставлении* изучение музыкальных форм опирается на прочное овладение контрапунктом. По ходу изучения контрапункта осваиваются приемы работы с материалом (построение респосты в имитации и каноне и ответа в фуге, способы преобразования темы) и сами формы (фуга и канон).

В отличие же от названных трудов, Альбрехтсбергер привлекает цитаты из музыки разных композиторов — как известных, так и не очень известных. С этой точки зрения его учебник включен

<sup>1</sup> Fux, J. J. 'Gradus ad Parnassum' (1725), Spiess, M. 'Tractatus Musicus compositorio-practicus' (1745), [Hartung, C. F.], 'Musicus theoretico-practicus' (1749), Riepel, J. 'Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst' (1752–1768), Daube, J. F. 'Der musikalische Dilettant' (1773), Wolf, E. W. 'Musikalischer Unterricht' (1788).

<sup>2</sup> André, J. A. 'Lehrbuch der Tonsetzkunst' (1732–1735), Marx, A. B. 'Die Lehre von der musikalischen Komposition' (1837–1847), Richier, E. 'Lehrbuch der Fuge' (1859), Bellermann, H. 'Der Kontrapunkt' (1862).

<sup>3</sup> В 1756 году Марпург осуществил франкоязычную публикацию трактата, она была переиздана в 1816 году.

в процесс накопления исторического знания, существенно усилившийся в XIX веке.

### Музыкальные примеры в 'Основательном наставлении'

Цитаты из музыкальных и теоретических опусов Д. П. Палестрины, А. Кирхера, И. Й. Фукса, А. Кальдары, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, И. Маттезона, Г. Г. Штёлцеля, И. Ф. Кирнбергера и анонимных авторов содержатся преимущественно в разделах о фуге, сложном контрапункте и каноне.

Разумеется, учебник Альбрехтсбергера не может сравниться с трудами Марпурга и Кирнбергера ни по кругу цитируемых композиторов, ни по количеству музыкальных цитат — здесь их всего около двадцати. Точно так же *Основательное наставление* откровенно уступает названным трудам в отношении примеров из музыки Баха — как в числе, так и в жанровом разнообразии и широте охвата творчества композитора. Однако Альбрехтсбергер вовсе не преследовал цели создать «энциклопедию фуги» (как нередко характеризуют труд Марпурга) или пропагандировать творчество Баха (что характерно для трактатов Кирнбергера). Учебник композиции Альбрехтсбергера имеет сугубо дидактическое назначение и отражает, скорее всего, тот курс (Seminarium), который Альбрехтсбергер вел в венской придворной капелле. И неслучайно в заглавии *Основательного наставления* обозначена роль примеров — «для самостоятельных занятий» — и указан их характер — «ясные и подробные». Курс обучения рассчитан на начинающего писать музыку, и примеры в нем должны быть наглядными, показательными, легко охватными для восприятия, удобными и для анализа, и для подражания в собственных опытах<sup>4</sup>.

Сравнительно с трактатами Марпурга и Кирнбергера четыре примера из музыки Баха — это мало. Но в рамках *Основательного наставления* их долю можно считать вполне представительной: другие композиторы представлены таким же или еще меньшим количеством примеров (полный список см. в *Приложении* к статье).

<sup>4</sup> Такую ориентацию Л. Кириллина считает характерной для трактатов и учебников XVIII века, в том числе трактата Альбрехтсбергера: «Общей чертой этих учебников была их практическая направленность. Они предназначались для начинающих композиторов, собиравшихся сочинять в том числе церковную музыку, где фуга, по словам Альбрехтсбергера, оставалась одним из необходимых жанров» (Кириллина 2007, 262).

## Примеры из фуг ХТК Баха

### Пример из фуги cis II

Все баховские примеры заимствованы из фуг второго тома *Хорошо темперированного клавира*.

Фрагмент из фуги cis II появляется в самом начале учения о контрапункте, при объяснении очередного разряда двухголосного письма, который предполагает соотношение 4, 6 или 8 нот против одной. Здесь, на этапе появления мелких длительностей (четвертные, восьмые и шестнадцатые), Альбрехтсбергер пишет о соотношении сильных и слабых долей в разных размерах<sup>5</sup>. Самый сложный из разбираемых размеров —  $\frac{12}{8}$ , и его объяснение Альбрехтсбергер сопровождает двумя примерами на задержания. Один демонстрирует задержания, образованные мелкими длительностями (восьмыми), второй — крупными (четвертными с точками). Как раз в этом втором случае и приводится отрывок из баховской фуги cis II, причем автор музыки указан над нотной системой инициалами S. B. (пример 1a; см.: Альбрехтсбергер 1790, 47). Однако этот фрагмент — отнюдь не точная цитата из фуги Баха, какой мы ее знаем сегодня (пример 1b):

Альбрехтсбергер. "Основательное наставление", с. 47



<sup>5</sup> Разговор Альбрехтсбергера о тактовых размерах выходит за рамки обсуждаемого им III разряда двухголосного контрапункта, так же как и приводимые в этом фрагменте музыкальные примеры (они отчасти предвосхищают IV разряд — с задержаниями — и V разряд — «изящный», или «цветистый» контрапункт с разнообразной ритмикой присочиняемых голосов).

Естественно, вопрос об измененных тональности и размере возникает сразу<sup>6</sup>. Пример из трактата Альбрехтсбергера ближе всего ко второму проведению фуги: почти полностью совпадают гармония и высотное расположение материала. Однако здесь присутствует третий звучащий голос, и проведение начинается с первой доли, а это общеизвестной редакции фуги не соответствует. Возможно, Альбрехтсбергер записал этот пример по памяти (в предисловии к третьему изданию *Основательного наставления* он объясняет некоторые упущения первого издания спешкой при его подготовке). Такое предположение подкрепляется и тем, что в копии фуг из II тома ХТК, принадлежавшей Альбрехтсбергеру, фуга cis-moll отсутствует<sup>7</sup>. Нетрудно заметить, что третий голос в примере у Альбрехтсбергера возник как реализация скрытого двухголосия в удержанном противосложении баховской фуги (см. пример 1b). Это позволило ввести еще одно задержание, которое появляется и у Баха, но позже — в третьем, басовом проведении (пример 1c).

Почему Альбрехтсбергер выбрал для примера фрагмент фуги cis II? Даже в рамках ХТК указание 12 долей в тактовом размере встречается, кроме этой фуги, еще в семи прелюдиях (I том: E, F, Fis, G; II том: D, A, B). Но ведь у Альбрехтсбергера не было специальной цели ограничиваться только примерами из ХТК, либо примерами только из музыки Баха, либо даже просто художественными примерами: ведь в главах, посвященных разрядам контрапункта в строгом письме (а это более половины книги), почти весь музыкальный материал — инструктивный. Приведенный пример, скорее всего, означает его хрестоматийное значение применительно к данной ситуации — так учил Альбрехтсбергер, либо так учили его самого и вообще учили так. Подтверждение сказанному можно видеть в *Искусстве чистого письма* И. Ф. Кирнбергера: здесь также приводится фрагмент фуги cis II как пример двенадцатидольного

<sup>6</sup> Транспонирование баховских тем в тональности с небольшим числом знаков (как правило — смещение на полтона) встречается в трактатах Марпурга и Кирнбергера и в рукописных копиях ХТК неоднократно. Однако изменение размера в обычную практику не входит.

<sup>7</sup> Копия сделана в 1778 году (имя Альбрехтсбергера и дата указаны в рукописи) и содержит прелюдию a-moll и шестнадцать фуг из II тома ХТК (H, c, D, d, Es, E, e, Fis, f, fis, As, g, A, b, B и h); при этом фуги H, Fis, As и b-moll транспонированы — соответственно — в C-, F-, G-dur и a-moll (см.: Томита 1996). Альбрехтсбергеру приписывают также копию пьес из I тома ХТК, содержащую первые 14 фуг и прелюдию Es-dur (копия хранится в Австрийской национальной библиотеке под шифром sm 14602).

размера (в данном случае цитата — точная) и указывается, что «Гендель, Бах и Куперен сочинили много пьес в размере  $\frac{12}{16}$ » (Кирнбергер 1771, 124).

### Примеры из ХТК в учении Альбрехтсбергера о фуге

Учение о фуге в курсе Альбрехтсбергера знакомит с техникой ее написания и с типами фуги. К технике относятся общие нормы построения фуги, даваемые в форме правил и исключений (в основном они касаются экспозиции: тональный ответ и тонально-фактурные планы вступления), и приемы преобразования темы. Среди типов фуги Альбрехтсбергер описывает сначала фуги без вертикально-подвижного контрапункта — простую фугу, фугу на хорал, фугу в обращении, ричеркату, — а затем с вертикально-подвижным контрапунктом — фуги *alla octava*, *alla decima*, *alla duodecima* и сложную фугу.

Собственно, в контексте учебника Альбрехтсбергера типы фуги единой классификацией не охватываются, а опираются на учет отдельных параметров. Так, фуги в простом и в двойном контрапункте, хоральная фуга и фуга в обращении объединяются контрапунктической проблематикой и дифференцируются по видам контрапунктической техники. Ричеркату и сложную фугу с раздельной экспозицией сближает обязательное наличие фазного (а не сквозного) композиционного процесса, а различает — количественно и качественно — их тематическая основа: более одной темы или несколько значимых мелодико-структурных преобразований единой темы. Фуга на хорал выделяется среди всех прочих специфическими функционально-жанровыми особенностями.

Показательно, что во всех примерах, приводимых в разделе о фугах, используется размер *alla breve*, причем записаны эти примеры преимущественно половинными и четвертными (самые мелкие длительности — восьмые — появляются в мелизмах). Подобная запись — одно из проявлений *Stilo alla cappella* — «строгостилья», на который Альбрехтсбергер сознательно ориентируется и который отличается от «свободного» (сравнению обоих стилей в *Основательном наставлении* посвящен специальный параграф — см.: Альбрехтсбергер 1790, §6, 21–24).

Почти каждый очередной технический прием или очередной тип фуги Альбрехтсбергер сопровождает собственным примером, а в отдельных случаях добавляет к нему заимствованный пример или ссылку. В параграфах о фуге, таким образом, на 18 примеров

собственной музыки приходится 9 примеров и ссылок на чужую<sup>8</sup>. Цитаты в разделах о фуге следующие: по одному примеру из музыки Кирнбергера, Маттезона и Генделя и по три примера из музыки Фукса и Баха (см. *Приложение*). Один из баховских примеров демонстрирует особый случай ответа, два других — способы преобразования темы.

**Пример из фуги В II.** Правильный ответ — одна из важнейших установок учения о фуге. Альбрехтсбергер последовательно разрешает все затруднения, которые могут возникнуть у ученика на этом этапе работы. Подробное объяснение ответа появляется на подступах к изготовлению первой двухголосной фуги. Альбрехтсбергер не дифференцирует видов ответа, а просто описывает темы с той или иной типичной ладомелодической структурой — начало темы с I ступени, с V ступени, скачок I–V в начале темы — и правильные ответы на них<sup>9</sup>. Упомянуты также менее типичные ситуации: «весьма часто <...> особенно когда основной тон и его квинта с самого начала стоят близко друг к другу, в ответе нужно менять ходы или скачки темы». Все описанные случаи подчиняются «старинному», по словам Альбрехтсбергера, общему правилу: «основной тон должен превращаться в квинту, а она в основной тон» (Альбрехтсбергер 1790, 173).

На следующем этапе освоения фуги, когда возрастает число голосов, Альбрехтсбергер указывает принцип чередования I и V ступеней при вступлении трех и большего числа голосов. Наконец, еще одно затруднение при написании верного ответа могут вызвать темы с нетиповым началом: «Есть, однако, темы фуг, которые начинаются на II, III, IV, VI или VII ступенях *главной тональности*», и в этом случае «ответ должен быть сделан также всегда на квинту выше первоначального, а именно на II, III, IV, VI или VII ступенях *тональности доминанты*» (Альбрехтсбергер 1790, 198). Далее следует пять таких «особых» тем с ответами, и первая же имитационная пара взята из баховской фуги В II. Ответ приведен не полностью (видимо, из стремления ограничить пример одной

<sup>8</sup> Речь идет о тех примерах, авторство которых указано или установлено. Есть еще две группы небольших примеров, авторство которых не установлено. Одна группа — это варианты тонального ответа на разные темы, вторая — начала темы не с I или V ступеней. В эту последнюю группу входит тема баховской фуги В II.

<sup>9</sup> Подобный подход обнаруживается и в других трактатах XVIII века, например, в *Трактате о фуге* Марпурга или в *Музыкальном дилетанте* Даубе.

строкой, как и в других случаях), но начальный мотив с тональными изменениями на строке уместился.

Особого внимания заслуживает также последний, пятый пример из этой группы — на начало темы с VII ступени. Он примечателен прежде всего тем, что в нем *не содержится*: в нем не приводится тема фуги Fis II, естественно ожидаемая после темы ВII. Правда, в этом случае надо было бы пояснить, почему соседство I и V ступеней в начале темы не вызвало изменений в ответе.

Формально правило взаимозамены ходов I—V и V—I в начале темы и ответа здесь нарушено. Но на самом деле данная тема и не требует тонального ответа, поскольку I и V ступени входят в разные мотивы и разделены цезурой. Вероятно, Альбрехтсбергер предпочел привести без объяснений более простой пример<sup>10</sup>.

Не менее примечательно и то, что в примере *содержится*, а именно — тема, основанная на монограмме *ВАСН*.

Примечательна эта тема прежде всего с точки зрения ее авторства. Она приводится в изданиях каталога произведений Баха в разделе сочинений, приписывавшихся ему ошибочно (см. BWV 1971, 629), однако ее истинное авторство ни в одном издании так и не установлено. Не исключено, что ее автором был Альбрехтсбергер, который по меньшей мере еще дважды вводил мотив *ВАСН* в темы своих фуг. Одну из этих фуг, g-moll, Альбрехтсбергер написал в 17 лет (по свидетельству его ученика И. Шпергера). Тема другой фуги, C-dur, приводится в тематическом каталоге сочинений Альбрехтсбергера (см.: Вайнман 1987, 101). Кажется, что Альбрехтсбергер намеренно испытывал мотив-монограмму в разных тональных условиях, меняя его ладовое значение и начиная то с III ступени (в g-moll), то с  $\text{IV}/\text{s}$  (в C-dur). Тема, приведенная в учебнике, представляет еще один ладотональный вариант мотива *ВАСН*: в тональности c-moll он начинается с VII<sub>II</sub> ступени. Вероятно, это — очередной эксперимент Альбрехтсбергера<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Заметим, что Марпург, демонстрируя особые случаи ответа, приводит и тему ВII, и тему FisII, правда, транспонирует тему фуги Fis II на полтона вниз, как и другие темы из *ХТК* в многозначных тональностях (gis I, dis II).

<sup>11</sup> «Возможно из-за контекста, в котором его использовал Бах, последующие композиторы чаще всего расценивали этот — очень трудный — мотив как вызов их контрапунктическому мастерству» (Бойд 1980, 877). В *Искусстве фуги* мотив звучит в условиях тональности d-moll. Композиторы XIX века чаще всего помещали его в тональность B-dur или g-moll (см. фуги на тему *ВАСН* Р. Шумана, Н. А. Римского-Корсакова, Ф. Листа, М. Регера).

**Примеры из фуг с II и E II.** Примеры из фуг Баха и Генделя отличаются от всех прочих: это фрагменты, которые иллюстрируют способы работы с темой. Остальные примеры (либо ссылки на музыкальные произведения) — это завершённые пьесы, представляющие тот или иной тип фуги.

«Увеличение (*Augmentatio*), уменьшение (*Diminutio*), сокращение (*Abbreviatio*), разбиение (*Syncope*), стретта (сжатие, *Restrictio*) темы фуги являются главными украшениями и искусством фуги» (Альбрехтсбергер 1790, 189)<sup>12</sup>. Еще один способ преобразования, или «фигура фуги», упоминается позже: *прерывание* (*interruptio*). По словам Альбрехтсбергера, оно «не так прекрасно и мужественно, как пять предыдущих фигур» (там же, 194), что вполне объясняет его обособленность в изложении.

Первые две фигуры объясняются на примерах из баховских фуг — каждый содержит тему и фрагмент с соответствующим ее преобразованием (см.: Альбрехтсбергер 1790, 189–190)<sup>13</sup>:

«Увеличение есть фигура, при которой тема появляется в середине [фуги] в нотах более долгих, чем вначале. Если к ней еще прибавляют в каком-то другом голосе тему в исходном виде, (что, однако, должно случиться на несколько долей или тактов позже), это будет еще более искусно»<sup>14</sup>.

Фигуру увеличения Альбрехтсбергер иллюстрирует фрагментом баховской фуги с II (тт. 14–16; см. *пример 2а*), в которой тема в увеличении появляется еще раз в тт. 19–21 (*пример 2б*).

То проведение, которое выбрал для примера Альбрехтсбергер, конечно, более показательное. Здесь участвуют три голоса — и три вида темы, причем тема в увеличении (альт) контрапунктирует

<sup>12</sup> Немецкие термины, как и весь текст учебника, набраны готическим шрифтом, греческие же, латинские и итальянские — антиквой, согласно общеевропейской традиции, сохранявшейся почти до середины XX века.

<sup>13</sup> Обращает на себя внимание замечание У. Киркендейла: «Альбрехтсбергер не смог найти музыкальных примеров на *синкопирование* и *прерывание* у Баха и Генделя, как он это делал для других “главных фигур”, и вынужден был привести собственные» (Киркендейл 1979, 262–263). По-видимому, Киркендейл считает, что Альбрехтсбергер принципиально стремился представлять способы преобразования темы на материале музыки Баха и Генделя.

<sup>14</sup> Напомним, что и в фугах Баха увеличение темы всегда (почти всегда) контрапунктически — стреттно, на расстоянии нескольких долей или тактов — сопоставляется с темой в основном виде. Однако у Баха увеличение не опережает ее, а вступает на ее фоне, подобно хоралу.

Бах. Фуга сII

Бах. Фуга сII

сначала теме в исходном виде (сопрано), а затем теме в обращении (тенор). Сочетание сопрано и альты в примере как раз отвечает объяснению Альбрехтсбергера, хотя и не буквально: тема в увеличении вступает не первой, а второй, образуя стретту в увеличении.

Второе же проведение в увеличении (тт. 19–21) — не столь показательно. По существу, здесь также соединяются разные виды темы — в увеличении (бас) и в обращении (сопрано). Однако тема в обращении узнается только по завершающему мотиву. Начало же ее можно выявить, пожалуй, только аналитически: либо оно существенно деформировано, либо его звуки распределены между сопрано и альтом по двум октавам (не случайно Е. В. Вязкова рассматривает данное проведение как «замаскированную стретту» (Вязкова 1996, 34). Кроме того, в этом четырехголосном проведении увеличению отвечает только один вид темы, тогда как в предыдущем примере — два.

«Уменьшение случается, когда тема вводится в более подвижных нотах, чем было вначале, это может происходить в главной или в любой родственной тональности».

Примером фигуры уменьшения служит фрагмент фуги Е II (тт. 26–29; см. пример 3). Ритмические преобразования темы начинаются в свободной части фуги после полного совершенного каданса в *fis-moll* (т. 23). Тема диминуируется постепенно: сначала колорится, а затем уменьшается пропорционально. Вдобавок к этому по-разному меняется мелодический рисунок ее начала, так что статус темы подвергается серьезному сомнению. Возвращение темы в исходном виде воспринимается как аугментация,

что не только восстанавливает тематический статус этой формулы, широко известной со времен грегорианики, но утверждает ее значение как хорала.

Все проведения этого раздела — стреттные. Идея уменьшения дает о себе знать, как уже упоминалось, сразу — в группе стретт на колорированную тему (тт. 23–26): в ней появляются распев и задержание, а вместе с ними — четвертные длительности, что и создает эффект уменьшения. В проведениях следующей группы (также две стретты, тт. 26–29) тема звучит уже в уменьшении, а свободные голоса пронизываются ее интонациями. В следующем одиночном стреттном проведении (тт. 30–32) на фоне темы в уменьшении и ее многочисленных подобию-вариантов вступает тема в исходном виде и — как истинный хорал — в основной тональности (уже долгое время не звучавшей).

Альбрехтсбергер цитирует фрагмент из группы стреттныхведений в уменьшении — стретту в верхних голосах полностью и начало стретты в нижних (в примере границы примера у Альбрехтсбергера показаны пунктиром):

Бах. Фуга ЕII

Оба примера из ХТК (с II и Е II) более сложны, чем предполагает описание Альбрехтсбергера. В фрагменте из фуги *c-moll* тема в увеличении «искусно» (как сказал Альбрехтсбергер) соединяется с темой не только в исходном виде, но и в обращении. В фрагменте из фуги *E-dur* тема в уменьшении проводится не

только в родственных тональностях, но еще и стреттно. Эти особенности музыкальных примеров Альбрехтсбергер не комментирует, хотя обращение темы в первом из них обозначает («*Inversio*»). Такой подход вполне соответствует лаконичному и простому стилю всего учебника: сосредоточиться на главном в данный момент и не слишком вдаваться в подробности.

Насколько неслучаен выбор примеров? Среди фуг обоих томов ХТК уменьшение используется только в одной, что снимает вопрос о выборе. Последовательное увеличение темы, помимо фуги с II, имеется еще в одной — *dis I*<sup>15</sup>.

Фуга *dis I* содержит группу стреттных проведений (это цепи стретт) с участием темы в увеличении — поочередно в каждом голосе<sup>16</sup>. Все проведения сложные, так как содержат разные варианты темы. Первое (тт. 62–67) аналогично приводимому Альбрехтсбергером фрагменту из фуги с II (см. *пример 2a*): тема в увеличении (бас) сначала контрапунктирует вступившей до нее теме в исходном виде (альт), которую далее сменяет тема в обращении (сопрано). Во втором стреттном проведении (тт. 64–72) все варианты темы — прямые; третье же (тт. 77–82) — сложнее всех: уже первое его звено образует магистральную стретту с темой в первоначальном виде, в частичном увеличении и пунктирном ритме и, наконец, в увеличении (см. *пример 4a, b*).

Любой из рассмотренных примеров так же нагляден, как и приведенный Альбрехтсбергером. Возможно, выбирая из всех вариантов увеличения, он предпочел более короткий и не самый сложный.

Bach. Fuga dis I



<sup>15</sup> В фуге *Cis II* встречаются и увеличение и уменьшение, но не всей темы, а только ее начального мотива (увеличение — дважды, тт. 25–28, уменьшение — многократно). Что же до колорированной темы (тт. 11–12, альт; тт. 7–18, бас), то в ней сочетаются признаки обоих преобразований: с одной стороны, большая протяженность, с другой — участие мелких мензур. Для примеров в учебнике все эти фрагменты бы не подошли.

<sup>16</sup> В стреттах фуги встречается также частичное увеличение темы в сочетании с пунктирным ритмом (тт. 24–26 и 77–79); этот вариант проводится еще и в обращении (тт. 47–50). Данные фрагменты также а priori не подходили для целей Альбрехтсбергера.



## О возможности использовать в трактате примеры из других фуг ХТК

Возникают ли в *Основательном наставлении* еще такие ситуации, при которых Альбрехтсбергер мог бы цитировать фуги из ХТК, но не делает этого? Вопрос можно поставить шире: каково соотношение фуг ХТК с учением о фуге конца XVIII века? Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим, как описываются и какими музыкальными примерами иллюстрируются в учебнике типы фуги: простая фуга, фуга на хорал, фуга в обращении, ричерката, фуги с двойным контрапунктом октавы, децимы и дуодецимы и сложная фуга.



**Простая fuga.** Семь простых фуг из §§ 24–25 составляют единую группу и решают ряд инструктивных задач на стадии, когда ученик, еще не владеющий сложным контрапунктом, приступает к строительству формы. Все фуги написаны в условном строгом стиле и невелики по объему (в среднем — 40 тактов *alla breve* с движением преимущественно половинными и четвертными, что соответствует 20 тактам в свободном стиле); все — реперкуSSIONные (тональности проведений — только экспозиционные), не содержат удержанных противосложений, устроены ясно и однотипно<sup>17</sup>. Двухголосные фуги, кроме того, знакомят ученика с практическим применением церковных тонов: *дорийского* (d), *лидийского* (F) и *фригийского*, или *плагального*, как еще называет его Альбрехтсбергер (e). На темы первых двух написаны также трех- и четырехголосные фуги. Многоголосные фуги, по словам Альбрехтсбергера, «изготовлены уже не в старинных ладах [Geschlechtern], а в теперешних [jetzigen] 24 тональностях»<sup>18</sup>, поэтому трехголосной и четырехголосной фригийских среди них нет.

В результате эта группа из семи фуг представляет собой своеобразный цикл, в котором одни фуги связаны между собой тематически, а другие — количеством голосов и участием в представлении церковных ладов. В дидактически-композиционном решении цикла Альбрехтсбергер явно опирался на *Gradus ad Parnassum* почитаемого им Фукса (а через него — на общеевропейскую традицию): фуги с последовательно возрастающим числом голосов (одно из проявлений принципа поступательного усложнения, *Steigerungsprinzip*) строятся на одной и той же теме, и даже темы Альбрехтсбергер выбирает почти те же, что и у Фукса (см.: Фукс 1725, 146–174)<sup>19</sup>.

Интересен в этой связи пример творческого претворения той же традиции — и тоже воспринятой в некотором смысле через трактат Фукса — в наследии Баха. Как считает А. П. Милка, окончательным толчком для создания *Искусства фуги* послужила немецкая версия трактата Фукса, подготовлявшаяся под руководством Баха его учеником Л. Мицлером: в ней нотные примеры размещались

<sup>17</sup> Во всех фугах границы разделов обозначены стреттами — «серединой» и «заключительной» (по терминологии Альбрехтсбергера), причем в большинстве фуг среднюю часть завершает полный совершенный каданс в тональности верхней медианты, которому последующая стретта ладово контрастирует.

<sup>18</sup> Альбрехтсбергер 1790, 199. Имеются в виду ладовые системы.

<sup>19</sup> Преемственность *Основательного наставления* от трактата Фукса очевидна, на нее обращают внимание все, кто пишет об учении Альбрехтсбергера, начиная с Г. Ибеле.

не по ходу изложения, а в нотном приложении, где их системная взаимосвязь предстала со всей очевидностью<sup>20</sup>.

**Fuga с хоралом** — следующий тип фуги, рассматриваемый в *Основательном наставлении*. Альбрехтсбергер называет две разновидности фуги с хоралом, различающиеся между собой положением хорального напева — он может перемещаться по голосам или звучать постоянно в одном из голосов как *cantus firmus*. Первую разновидность Альбрехтсбергер описывает и сопровождает нотным примером, тогда как вторую, по сути, только упоминает, ссылаясь на образец из музыки Фукса:

«В фуге на хорал [*über einem Choral*] для темы берут, как правило, некоторые ноты из самого хорала *per Figuram Diminutionis* [*в фигуре уменьшения*], и дают ей вступить в трех первых голосах друг за другом, как в любой другой обычной фуге, пока, наконец, четвертый голос не сможет присоединиться с хоральным напевом. Если последний начат в основном тоне, другой голос берет его, при удобном случае, на верхней квинте или нижней кварте, короче, на доминанте. Однако каждый раз, когда звучит хорал, другие голоса должны имитационно ему контрапунктировать [so oft man aber den Choral hören läßt, müssen die andern Stimmen mit Nachahmungen dagegen arbeiten]. Такую тему можно также иногда провести в стретте и применить другие контрапунктические искусства и украшения <...>

Есть также фуги, в которых хорал звучит все время только в одном голосе, причем другие голоса также, сообразно с искусным контрапунктом, пишутся в имитациях; одним из хороших примеров в этом роде является 'Ave Maria' Фукса» (Альбрехтсбергер 1790, 229).

Примером хоральной фуги первой разновидности служит четырехголосная фуга G-dur самого Альбрехтсбергера. Это фуга стреттная первого рода<sup>21</sup>, реперкуSSIONная. Тема в нестрогом увеличении<sup>22</sup> вступает в качестве хорала в последнем голосе экспозиции. Хорал проводится в экспозиционных тональностях (T–D–T), спускаясь по голосам от верхнего к нижнему (все три вступле-

<sup>20</sup> См.: Милка. Рукопись.

<sup>21</sup> А. П. Милка разделяет фуги со стреттами на две категории в зависимости от того, где появляются стретты: в ответе или в свободной части. Первую категорию Милка обозначает как стреттную фугу I рода, а другую — как стреттную фугу II рода (см.: Учебник, 280–283).

<sup>22</sup> Для нестрога выдержанных (некратных) ритмических преобразований материала Е. В. Вязкова ввела термин *непропорциональное ритмическое варьирование* (Вязкова 1984).

ния хораля обозначены автором в нотном тексте), что полностью соответствует описанию данной разновидности хоральной фуги.

Эта разновидность бытовала примерно с середины XVII века (см. Маршалл 1980, 334), однако в теории до Альбрехтсбергера она, кажется, не обсуждалась. Теоретическое описание хоральной фуги, которое дает Альбрехтсбергер, специфично тем, что охватывает не только экспозицию фуги, но и свободную часть. По существу, оно содержит гораздо больше указаний к построению формы, чем традиционные определения фуги.

Отдельный параграф *Основательного наставления* посвящен *инверсии* (§26). Альбрехтсбергер называет различные виды инверсии — *обращение* (простое и точное), *ракоход*, *ракоход обращения*. Разделение обращения на *простое* и *точное* традиционно: под *простым* понимается обращение с соблюдением только ширины интервалов, под *точным* — соблюдение и ширины, и качества интервалов.

Специальное, можно сказать, облигатное применение инверсии у Альбрехтсбергера связано с особым видом фуги — *ричерка-той*, — а также показано на примере двух фуг *в обращении*.

*Ричерката* «есть род фуги, в которой первую половину <...> строят как простую фугу, вторую же ее половину разрабатывают в простом или точном обращении. Она изготовляется следующим способом: берут натуральную, то есть диатоническую или хроматическую тему <...> пишут ее обычно сначала в самом нижнем или самом верхнем голосе; затем дают ответить следующему голосу, например, басу — тенору, или после дисканта — альту, и т. д. Наконец, следуют третий и четвертый голоса по порядку вверх или вниз. Эту фугу продолжают еще через некоторые или через все пять родственных тональностей <...> и продолжают ее сколь угодно долго по правилам строгого контрапункта <...> Затем совершенно незаметно начинается обращение, в котором самый нижний голос становится самым верхним или этот самый нижним. Этот голос снова начинает совсем один, что, однако, в других родах фуги является большой ошибкой <...> После первого обращенного голоса во второй половине [фуги] обращают также второй, третий и четвертый. *NB.* Если фуга только трехголосна, то средний голос так и остается средним (но тоже берется в точном или простом обращении); если же такая фуга четырехголосна, то нижний из средних голосов становится верхним, а тот — нижним, но оба — в обращении» (Альбрехтсбергер 1790, 215).

В описании Альбрехтсбергера можно усмотреть некоторое противоречие: он говорит, что обращенная половина фуги начина-

ется совершенно незаметно — и одногласно, хотя одногласия в фуге не заметить невозможно, и сам автор даже подчеркивает, что в других случаях подобное недопустимо.

Приводимая в трактате как образец *ричеркаты* фуга Ф. Кирнбергера (G-dur) вполне соответствует описанию Альбрехтсбергера, и отмеченное противоречие в ней разъясняется<sup>23</sup>. Судя по нотному примеру, Альбрехтсбергер имеет в виду появление обращенной темы в разные моменты фуги: сначала — просто как преобразования темы в продолжающемся течении музыки, а потом уже одногласно, как экспозиции обращенной темы.

Ричерката в описании Альбрехтсбергера более всего близка жиге, но не связана с танцевальной ритмоформулой и повтором частей. С другой стороны, ричерката близка двуметной фуге с раздельной экспозицией, причем обращение выполняет роль второй темы, а ее экспозиция является обращением экспозиции первой темы (по крайней мере, в отношении фактурного плана вступления голосов). Однако в отличие от сложной фуги, ричерката Альбрехтсбергера не предполагает совместного проведения тем в заключительной части фуги. Еще один нюанс — порядок введения обращенной темы — делает такую фугу еще более специфической.

Весьма примечательно, что альбрехтсбергерское определение ричеркаты, которому во всех деталях соответствует приведенная фуга Кирнбергера (притом не только она, но и еще одна в том же цикле этого автора; напомним: сам Кирнбергер свою фугу ричерка-той не назвал), — в корне отличается от ее определений в наиболее авторитетных источниках — *Трактате о фуге* Ф. В. Марпурга, *Музыкальном лексиконе* И. Г. Вальтера — и других, в которых под ричерка-той понимается искусно разработанная фуга. Не исключено, что источником для определения ричеркаты в *Основательном наставлении* послужила именно фуга Кирнбергера, с ее ясной и притом характерной структурой.

По существу же, Альбрехтсбергер описал *зеркальную фугу*, замечательные образцы которой имеются в *Искусстве фуги* Баха. Причем Альбрехтсбергер говорит только о прямой зависимости между обращением голосов и полной сменой их фактурно-регистровой позиции, что присуще собственно зеркальному контрапункту, а в *Искусстве фуги* осуществлено в Контрапункте XII<sub>1,2</sub> (четырёх-

<sup>23</sup> Фуга, которую приводит Альбрехтсбергер, содержится в сборнике Кирнбергера *Acht Fugen für Cembalo oder Orgel* (ок. 1777), где она, однако, не имеет названия '*Ricercata*' и отличается тональностью и мелкими деталями. Скорее всего, Альбрехтсбергер знал эту фугу по какой-то рукописной копии.

голосная зеркальная fuga в трехдольном размере). Контрапункт же XIII<sub>1,2</sub> (трехголосная зеркальная fuga в духе жиги) основан на другой перестановке обращенного материала: нижние голоса поднимаются в фактуре, не меняя регистрового сорасположения, а верхний становится нижним.

В контексте зеркальной fugи противоречие, о котором шла речь, оказывается чисто формальным. Две половины такой fugи устроены одинаково и различаются только направлением движения. Именно полное одноголосное проведение обращенной темы (по завершении первой половины fugи) подсказывает слушателю, что на ее основе будет как бы заново построена относительно автономная часть целого, и оно предстанет как на порядок более масштабная структура.

**Фу́гу в обращении** по описанию Альбрехтсбергера следует отнести — если прибегнуть к аналогии с классификацией стреттных fug у Милки, — к I роду: обращение появляется уже в ответе:

«Если начавшую тему (*Subjectum rectum*) в fugе обращают лишь просто, не повторяя в ответе (*in Subjecto contrario*) полутоны и целые тоны в [том же] порядке, то она называется по-латыни *Fuga per contrarium simplex*; если же полутоны и целые тоны соблюдаются точно — так, что из целых тонов везде [получаются] вновь целые тоны, а из каждого восходящего полутона («*Mi*-тон») — нисходящий («*Fa*-тон»), и так же дальше во всех проведениях в обращении, — то это называется *Fuga per contrarium reversum*. Теперь следуют еще две коротких fugи, в которых обращение отвечает теме сразу — все время, вплоть до стретты» (Альбрехтсбергер 1790, 215).

Приводимые в качестве образцов fugи имеют названия: «Fuga на 4 голоса в a-moll в простом обращении», «Fuga в g-moll в точном обращении, также от квинты. Автор Фукс<sup>24</sup>. Оба музыкальных примера (первый сочинен Альбрехтсбергером, второй взят из *Gradus ad Parnassum*, см.: Фукс 1725, 213) и их названия вполне проясняют мысль Альбрехтсбергера, указывая именно на fugу в обращении, особенность которой заключается в инверсии ответа: темы обеих fug начинаются с I ступени, а их обращения относительно III ступени — с V, то есть «от квинты».

<sup>24</sup> «Fuga a quattro in A molli per contrarium simplex, das ist: in der platten Umkehrung» (Альбрехтсбергер 1790, 216). «Fuga in G molli per contrarium reversum (in der genauen Umkehrung) auch aus der Quinte, Authore Fux» (там же, 220).

**Фу́ги в двойном контрапункте октавы, децимы и дуодецимы**, а далее *сложная fuga* вводятся в трактате при освоении сложного контрапункта. Первые призваны демонстрировать применение вертикально-подвижного контрапункта в форме, последняя же рассматривается как особый вид fugи. Однако нотные примеры в соответствующих параграфах представляют по сути одну и ту же структуру: *сложную fugу с совместной экспозицией*. Причина здесь заключается в том, что Альбрехтсбергер (как и другие авторы второй половины XVIII столетия во главе с Марпургом) не делает различия между удержанным противосложением и второй темой:

«Если противосложение все время во всех голосах остается одним и тем же, то его можно также называть второй темой; тогда это будет двойная fuga [*Doppelfuge*]; если, однако, оно содержит не тот же самый напев, то это будет простая fuga [*einfache Fuga*]» (Альбрехтсбергер 1790, 171).

«Двойные fugи с двумя темами — и трех-, и четырехголосные и на большее число голосов — почти совсем не отличаются от fugи в двойном контрапункте октавы, потому что противосложение может вступать вместе с темой одновременно или несколько позже» (там же, 351).

В результате неудивительно, что из четырех fug в разделах о вертикально-подвижном контрапункте (§§ 28–30) три fugи являются двойными с совместной экспозицией (одна — в контрапункте октавы, две — в контрапункте децимы, все три — сочинения Альбрехтсбергера), и только одна, в контрапункте дуодецимы, — простая с удержанным противосложением (пример взят из *Gradus ad Parnassum*, см.: Фукс 1725, 206). Предпочтение совместной экспозиции в сложных fugах Альбрехтсбергера кажется весьма показательным: из 100 fug, рассмотренных в связи с настоящей работой, в 22 его сложных fugах автономную экспозицию второй темы имеет лишь одна (!); заметим, кстати, что в данном случае авторство Альбрехтсбергера не бесспорно<sup>25</sup>.

Итак, последний тип fugи, представленный в трактате, — *сложная*, или *двойная fuga* [*Doppelfuge*], как ее называет Альбрехтсбергер, хотя по сути речь может идти и о тройной fugе, и о четверной: «Другое дело — двойные fugи с тремя и более темами» (Альбрехтсбергер 1790, 351). В этом параграфе — возможно, чтобы четче отличить собственно сложную fugу от показанных ранее fug в раз-

<sup>25</sup> Всего известно около 250 клавирных, органных и ансамблевых fug Альбрехтсбергера.

личных показателях, — Альбрехтсбергер приводит примеры только тройных фуг. Собственно, примеров всего два: с совместной экспозицией — fuga Альбрехтсбергера, с отдельной экспозицией — fuga И. Маттезона. Причем fuga Альбрехтсбергера приведена целиком, а маттезоновская представлена темами, их соединениями и описанием происходящих событий.

\*

Рассмотренные особенности трактата приводят к заключению, что фуги баховского ХТК почти во всех случаях не могли бы послужить альтернативой тем образцам, которые предлагает Альбрехтсбергер.

Так, цикл фуг в простом контрапункте (без удержанных противосложений), сочиненных по модели примеров из *Gradus ad Parnassum*, подчинен принципу монотематизма, а сами фуги являются чисто дидактическими, демонстрационными по назначению, — и эти условия исключают возможность замены их фугами из ХТК.

Ричерката в определении Альбрехтсбергера, скорее всего, уникальна. Но даже если ричерката такого рода не выдумана Альбрехтсбергером, то все равно точного аналога в ХТК ей нет. Наиболее близкая ей по идее fuga d I имеет важные отличия: она наполнена стреттами (в том числе в обращении), а главное — обращенная тема не заменяет темы в первоначальном виде (как у Кирнбергера), а сосуществует с ней и даже уступает ей в конце фуги (в двух последних проведениях тема звучит в основном виде).

Фуги в обращении, какой ее описывает Альбрехтсбергер, среди фуг ХТК также нет. Инверсия темы в экспозиции имеется только в fuga Cis II, но не в ответном (как в трактате), а в третьем вступлении темы; и в дальнейшем обращение темы встречается неоднократно, но носит ненаправленный характер. Иными словами, здесь можно говорить лишь — если прибегнуть к классификационной логике А. П. Милки — о *фуге в обращении II рода*.

Двойной контрапункт можно было бы показать на материале ХТК. Однако среди пьес ХТК, обозначенных как фуги, нет ни одной сложной с совместной экспозицией, — тогда как Альбрехтсбергер пользовался именно такими примерами<sup>26</sup>. Что же до контрапункта

<sup>26</sup> Из прелюдий ХТК две — Cis I и A I — образуют, соответственно, двойную и тройную фуги (фугетты) с совместной экспозицией. Возможно, прелюдии из ХТК Альбрехтсбергер знал не так хорошо, как фуги (две тетради с копиями ХТК-I и ХТК-II, принадлежавшие Альбрехтсбергеру, содержали фуги и лишь по одной прелюдии). Ряд фугато с совместной экспозицией содержит прелю-

темы с удержанным противосложением, то fuga Фукса в контрапункте дуодецимы (а также октавы и децимы), несомненно, с дидактической точки зрения и нагляднее и проще, чем fuga g II Баха, в которой также используются эти три показателя.

В качестве примера хоральной фуги Альбрехтсбергер, пожалуй, мог бы использовать фугу dis I, к которой его описание в достаточной мере приложимо: каждый из трех голосов, от баса к сопрано, проводит тему в увеличении. Однако все три вступления в увеличении находятся не в экспозиции, как требует установка Альбрехтсбергера, а в свободной части фуги, к тому же их тональности (gis, Fis, dis) не соответствуют регламенту экспозиции.

Единственный случай, когда Альбрехтсбергер без всяких оговорок мог бы обратиться к фугам ХТК, — это сложная fuga с отдельной экспозицией. Альтернативой трехтемной fuga Маттезона здесь могла бы стать, разумеется, fuga fis II. Вероятно, Альбрехтсбергер пренебрег этой возможностью ради того, чтобы ввести в круг цитируемых авторов еще одного авторитетного музыканта.

Таким образом, за исключением фуги fis II, практически все фуги ХТК по тем или иным причинам могли не подходить как примеры для *Основательного наставления*. Можно сказать и по-другому: педагогические установки Альбрехтсбергера относительно фуги в основном расходятся с творческими установками Баха, реализованными в фугах ХТК. Фуги Фукса, Кирнбергера и свои собственные — небольшие по объему, ясно демонстрирующие действие изучаемого приема, ориентированные на условно понимаемый строгий стиль, — Альбрехтсбергер приводит целиком. Практически любая fuga из ХТК не укладывается в подобные рамки, зато фрагменты из фуг с II и E II, демонстрирующие строгие преобразования, не только наглядны и ярко выразительны, но и отвечают общим стилевым ориентирам учебника благодаря своей хоральной природе.

Значительно больше точек соприкосновения с учением Альбрехтсбергера о фуге обнаруживается в *Искусстве фуги* Баха — начиная от принципа тематического и тонального единства и кончая формальными или техническими идеями, которые получили в пьесах цикла более последовательную реализацию. Здесь

дия Es I, но, во-первых, она довольно трудна для анализа, а во-вторых, почти все перестановки здесь прямые, и при единственной относительно последовательной перестановке в двойном октавном контрапункте материал проводится неполно и весьма неточно.

есть и фуги в обращении (Контрапункты V–VII и XIII<sub>1,2</sub> — вторая зеркальная fuga), и фуги в контрапунктах децимы и дуодецимы (Контрапункт X, Контрапункт IX). Контрапункт VII не только содержит соединения темы в исходном виде с ее строгими ритмическими («per Augmentationem et Diminutionem» — подзаголовок фуги) и интервальными (обращение) преобразованиями, но и представляет собой аналог хоральной фуги по Альбрехтсбергеру (тема в увеличении вступает в последнем из основных проведений экспозиции и дальше проходит по одному разу в остальных голосах). В конечном счете, даже ричерката Альбрехтсбергера находит подобие в двух зеркальных fugaх цикла (Контрапункты XII<sub>1,2</sub> и XIII<sub>1,2</sub>): в каждой из них fuga-*inversa* начинается по завершении фуги-*recta* с одноголосного проведения в обращении.

Пожалуй, единственная форма из представленных Альбрехтсбергером, которой в *Искусстве фуги* нет, как и в fugaх ХТК, — это сложная fuga с совместной экспозицией.

В данной связи небезынтересно коснуться другого баховского цикла — ‘Искреннее наставление...’, повсеместно известного под неавторским названием *Инвенции и симфонии*<sup>27</sup>. Этот цикл содержит немало пьес, написанных в форме фуги<sup>28</sup>, однако ни одна из них не названа fugой (первоначальные названия инвенций — преамбулы, симфоний — фантазии). С одной стороны, названия пьес отража-

<sup>27</sup> О недоразумениях в связи с заглавием этого цикла см. очерк А. П. Милки в 1-м выпуске *Занимательной бахианы* ‘Инвенция — так что же это такое?’ (Милка 2001). Слово сочетание *aufrichtige Anleitung* в начале оригинального названия цикла трудно для перевода, о чем говорит ряд вариантов. Милка приводит четыре варианта (см. там же, 109), но и это число не исчерпывающее. Немецко-русские словари начала XX века приводят такие значения слова *aufrichtige*, как *бесхитростный* и *простой* (например, *aufrichtige Seele — простая душа*, см.: Словарь 1901, 72; Словарь 1911, 89). Поэтому *aufrichtige Anleitung* можно перевести и как *Простое*, и как *Бесхитростное наставление*.

<sup>28</sup> Простые фуги: *инвенции* d (октавная), G и h (с удержанным противосложением); *симфонии* C, D (с двумя удержанными противосложениями), d, E (с активным участием обращенной темы в свободной части фуги), F (с удержанным противосложением), A, a (с контрапунктом децимы между темой и новым противосложением), B. Двойные фуги: *инвенции* Es, f (октавная), g (октавно-квинтовая, в частичном обращении), A, B; *симфония* f (с удержанным противосложением). Принцип фуги прослеживается также в симфониях G (четыре проведения трех голосов симфонии подражают экспозиции четырехголосной фуги) и h (ее можно рассматривать как двойную октавную fuga-фантазию или как двойную имитацию с большой свободной частью).

ют не форму, а их дидактическую функцию, связанную с количеством голосов (об этом идет речь в очерке А. П. Милки). Но, с другой стороны, практически все fugированные пьесы отличаются от fug ХТК и *Искусства фуги*. Наиболее существенное отличие — это одноголосное начало пьесы: тема простой фуги уже в первом проведении звучит с сопровождением (в симфониях — как правило, в инвенциях — в некоторых случаях), сложные фуги начинаются с совместного экспонирования.

Думается, что для Баха экспонирование темы (проведение ее по всем голосам) и, с другой стороны, представление каждого голоса (исполнением темы) составляли существенный признак, отличающий fugу от не-fуги, — по крайней мере, в сочинениях, призванных являть собой образцы fugи<sup>29</sup>. Такая позиция не согласуется с установками Альбрехтсбергера. Что же до цикла *Искреннее наставление...*, то Альбрехтсбергер мог бы взять оттуда только Симфонию f для примера сложной фуги на три темы (третьей темой, по Альбрехтсбергеру, в этой fugе следует считать удержанное противосложение).

Разумеется, контрапункты *Искусства фуги* бесконечно сложнее, чем любая из fug, цитированных Альбрехтсбергером, и так же преждевременны на начальном этапе обучения, как и fugи ХТК. Однако сама возможность аналогии заставляет задуматься: почему *Искусство фуги* ближе к учению о fugе Альбрехтсбергера, чем ХТК? Вопрос может быть сформулирован иначе и довольно парадоксальным образом: не могло ли оказаться так, что если бы Бах сочинял fugи, следуя установкам и примерам *Основательно-го наставления*, то он скорее создал бы *Искусство фуги*, нежели ХТК?

Думается, что подобное сближение *Искусства фуги* с теорией конца XVIII века имеет несколько оснований.

Первое из них — контрапунктическая техника. Исследователи отмечают усиление контрапунктической составляющей в позднем творчестве Баха, начиная со второго тома ХТК (Вольф 2000, 432; Ледбеттер 2002, 7–8, 75, 95). У этой тенденции были как внешние причины — полемика с И. Шайбе, творческий диалог с И. Маттезоном, — так и внутренние: усиление интереса к теории, углубленное изучение трактатов Фукса (как минимум, в связи с курирова-

<sup>29</sup> По этому же признаку от fug ХТК отличаются прелюдии ХТК, написанные в форме фуги: Cis I (двойная) и A I (тройная), обе с совместной экспозицией.

нием перевода Л. Мицлера) и Берарди<sup>30</sup>. Одной из кульминаций этой тенденции и явилось *Искусство фуги*. К. Вольф говорит о нем как о «практическом “трактате” Баха» и считает, что на *Искусстве фуги* в большой мере основан *Трактат о фуге* Марпурга — первый труд, целиком посвященный фуге (Вольф 2000, 308, 422). В *Искусстве фуги*, таким образом, пересекаются пути творчества Баха, теории предшествующих (Берарди, Фукс) и последующих (Марпург) периодов.

В таком свете представляется естественным, что материал, который мог бы использовать и который отчасти использовал в учении о фуге Альбрехтсбергер, сосредоточен именно в позднем творчестве Баха, потенциальный — в *Искусстве фуги*, фактический — в *ХТК-II* (примеры на увеличение и уменьшение). Так что отмеченные здесь переклички и аналогии *Искусства фуги* с учением Альбрехтсбергера, которое в значительной мере опирается на главные труды Фукса и Марпурга (см. об этом: Фриман 2002, 397), кажутся естественными и закономерными.

Второе, что сближает *Искусство фуги* и музыкальную теорию конца XVIII века — усиление проблематики музыкальной формы. В позднем творчестве Баха происходит аксиоматизация фуги: и в *ХТК-II*, и тем более в *Искусстве фуги* количество композиционных типов фуги разительно меньше, чем в *ХТК-I*<sup>31</sup>.

Но ведь именно подобная картина легко поддается теоретическому описанию и осмыслению. Теория суммирует повторяющееся, неизбежно обедняя картину живой практики, пренебрегая учетом всего ее разнообразия. Теория идет по пути формализации — и как раз этот процесс заметен в *Основательном наставлении*. Возвращаясь к идее Л. Кириллиной о перестройке представлений о композиции от XVIII к XIX веку, можно заметить, что в трактате Альбрехтсбергера обе тенденции объединяются: учение о композиции в целом опирается на контрапункт, а учение о фуге приближается к учению о формах, во всяком случае и хоральная фуга, и ричерката предстают как образцы форм.

Среди мастеров венского классицизма Альбрехтсбергер занимает уникальное положение. В эпоху гармонии он пропагандирует систему контрапунктических разрядов Фукса (впрочем,

<sup>30</sup> О влиянии идей Берарди на позднее творчество Баха см. статью Л. Полуэктовой в настоящем сборнике.

<sup>31</sup> О процессе аксиоматизации фуги в поздних циклах И. С. Баха см.: Южак 2006, кн. 2, 34, 45–47.

современные учебники контрапункта и в Европе, и на Востоке, и в Новом свете опираются на фуксову систему разрядов). В эпоху кристаллизации и расцвета гомофонной музыки Альбрехтсбергер пишет фуги (вэнцы, вообще-то, писали фуги — их любили австрийские императоры, — но Альбрехтсбергер числом фуговых опусов превзошел всех своих современников). В «глухой период», когда Баха еще не открыли вновь, Альбрехтсбергер цитирует его музыку.

В учении Альбрехтсбергера заложено противоречие, которое особенно ясно проявляется при сопоставлении с такими сочинениями Баха, как *Искреннее наставление* (цикл инвенций и симфоний) и *ХТК*, — дидактическими по назначению и художественными по природе. Бах, обучая фуге, создает живую, современную музыку, жанрово разнообразную (в середине 1720-х годов она еще никому не казалась надуманной, неясной и тяжеловесной). Альбрехтсбергер, приобщая к фуге, апеллирует к «высокому стилю», но представляет его, по сути, в упрощенном, поверхностном виде. Учение Альбрехтсбергера намеренно архаично; пропагандируя метод Фукса («оракула» Альбрехтсбергера, по словам Зейфрида), он идет вразрез с тенденциями своего времени — и музыка Баха оказывается, видимо, слишком современной, а потому неуместной в условиях «строгости» стиля *Основательного наставления*.

И вместе с тем, деятельность Альбрехтсбергера созвучна тенденциям времени — историческому интересу к кумирам прошлого и сближению учения о композиции с учением о музыкальных формах.

## Литература

### BWV.

**Альбрехтсбергер 1790:** [Albrechtsberger, J. G.] Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig, 1790.

**Альбрехтсбергер 1837:** [Albrechtsberger, J. G.] Sämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst. In 3 Bde. Wien, 1837.

**Беллерман 1862:** Bellermann, J. G. H. Der Kontrapunkt. Berlin, 1862.

**Бойд 1980:** Boyd, M. B-A-C-H // NGD [-1]. Vol. 1. P. 877–878.

**Вайнман 1987:** Weinmann, A. Johann Georg Albrechtsberger. Thematischer Katalog seiner Weltlichen Kompositionen. Wien, 1987. (Beiträge zur Geschichte der Alt-Wiener Musikverlages, R. 1, F. 5.)



















**Вольф 2000:** Wolff, Chr. Johann Sebastian Bach: the learned musician. New York, London, 2000





**Вольф 1788:** Wolf, E. W. Musikalischer Unterricht. Dresden, 1788.

- Вязкова 1984:** *Вязкова Е.* Принципы непропорционального ритмического варьирования в 'Искусстве фуги' Баха и его исторические корни // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. М., 1984. С. 32–51.
- Вязкова 1996:** *Вязкова Е.* От структуры — к смыслу // Третьи Баховские чтения: Хорошо темперированный клавир, Второй том: Мат-лы науч. конф. 3 мая 1995. СПб., 1996. С. 27–37.
- Даубе 1773:** *Daube, J. F.* Der musikalische Dilettant. Wien, 1773.
- Ден 1859:** *Dehn, S. W.* Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge / Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von B. Scholz. Berlin, 1859.
- Ибеле 1932:** *Uebele, G.* Johann Georg Albrechtsberger, der Theoretiker: Diss. Wien, 1932.
- Кириллина 1986:** *Кириллина Л.* Бетховен и теория музыки его времени // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа: Сб. тр. Вып. 84. М., 1986. С. 145–159.
- Кириллина 2006:** [Кириллина Л.] Теория музыки классической эпохи // Холотов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т. и др. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. С. 254–281.
- Киркендейл 1964:** *Kirkendale, W.* More Slow Introductions by Mozart to Fugues of J. S. Bach? // Journal of the American Musicological Society, Vol. 17. Nr. 1. 1964.
- Киркендейл 1979:** *Kirkendale, W.* Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music. Durham, 1979.
- Кох 1793:** *Koch, H. C.* Versuch einer Anleitung zur Composition: Erster–Dritter Theil. Leipzig, 1782–1793.
- Ледбеттер 2002:** *Ledbetter, D.* Bach's Well-tempered Clavier. The 48 Preludes and Fugues. New Haven & London, 2002.
- Манн 1965:** *Mann, A.* The Study of Fugue. New York, 1965.
- Маркс 1838:** *Marx, A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Band. Leipzig, 1838.
- Марпург 1754:** *Marpurg, F. W.* Abhandlung von der Fuge. Erster–Zweiter Theil. Berlin, 1753–1754.
- Марпург 1760:** *Marpurg, F. W.* Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition. Berlin, 1760.
- Маршалл 1980:** *Marshall, R. L.* Chorale settings // NGD [-1]. Vol. 4. P.323–338.
- Маттезон 1739:** *Mattheson, J.* Der vollkommene Capellmeister: Neusatz des Textes u. der Noten. Kassel; Basel u. a., 1999.
- Милка 2001:** [Милка А. П.] Инвенция — так что же это такое? // Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана. Вып. 1. СПб., 2001.
- Милка. Рукопись:** *Милка А.* 'Искусство фуги' И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации (рукопись).
- Словарь 1901:** Полный немецко-русский словарь / Сост. Н. П. Макаров, А. Н. Энгельгардт, В. В. Шеерер. СПб., 1901.
- Словарь 1911:** Карманный словарь русского и немецкого языков... Ч. 2-я: немецко-русская / Сост. К. Блаттнер. Берлин-Шенеберг, 1911.
- Томиита 1996:** *Tomita, J.* A new light shed on the origin of Mozart's KV 404a and 405 through the recent source study of J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier II* (<http://www.music.qub.ac.uk/~tomita>).
- Учебник:** *Милка А.* Учебник полифонии (рукопись).
- Фриман 2002:** *Freeman, R. N. J. G.* Albrechtsberger // MGG-2-Personenteil. Bd. 1. Sp. 388–398.
- Фукс 1725:** *Fux, J. J.* Gradus ad Parnassum. Vienna, 1725.
- Хартунг 1749:** *Humanus [Hartung, C. F.]* Musicus theoretico-practicus. Nürnberg, 1749.
- Шписс 1745:** *Spiess, M.* Tractatus Musicus compositorio-practicus. Augspurg, 1745.
- Южак 2006:** *Южак К.* Полифония и контрапункт. СПб., 2006.

Приложение:

Музыкальные примеры в Основательном наставлении,  
имеющие отношение к проблематике фуги

Стр.	Содержание (тема) примера	Автор музыки		
174–175	Темы с разными скачками и ответы на эти темы (16 имитационных пар)	Альбрехтсбергер?	?	
176–181	Двухголосные фуги F, d и e plag.	Альбрехтсбергер		
190	Augmentatio	Бах		
190	Diminutio	Бах		
191	Abbreviatio, первый тип	Гендель		
192	Abbreviatio, второй тип («если тема <...> состоит только из одного отрезка»)	Альбрехтсбергер		
192	Synsoratio	Альбрехтсбергер		
193	Стретта	[Альбрехтсбергер]	?	
195	Integruptio	Альбрехтсбергер		
198	Темы с нетиповым началом и ответы на них (авторство не указано); среди тем — В II, а также <i>BACH</i>	1-я тема — Бах; 2–5-я темы — Альбрехтсбергер?		?
200–203	Две трехголосных фуги (F, d)	Альбрехтсбергер		
204–211	Две четырехголосных фуги (F, d)	Альбрехтсбергер		
216–220	Фуга в простом обращении: <i>Fuga a quattro in A molli per contrarium simplex</i>	Альбрехтсбергер	?	
220–222	Фуга в точном обращении: <i>Fuga in G molli per contrarium reversum</i>	Фукс. <i>Gradus ad Parnassum</i>		
223–229	<i>Ricercata</i>	Кирнбергер**		
230–234	Хоральная фуга <i>Fuga in G-dur</i> (хорал — тема в увеличении)	Альбрехтсбергер	?	
234	Ссылка на хоральную фугу (хорал — <i>cantus firmus</i> )	Фукс		
235–237	Имитационная работа с хоралом без фугирования ( <i>Hymnus</i> )	Фукс		
238–276	Имитационная работа с хоралом без фугирования ( <i>Salve Regina</i> )	Альбрехтсбергер		
188	Предъемы в разных голосах	Кирнбергер		

293–296	Фуга в контрапункте октавы: <i>Orgelfuge a Quattro alla Octava</i>	Альбрехтсбергер	
316–319	Фуга в контрапункте децимы: <i>Fuga alla Decima in G dur</i>	Альбрехтсбергер	?
320–325	Фуга в контрапункте децимы: <i>Orgelfuge alla Decima in B dur</i>	Альбрехтсбергер	
348–350	Фуга в контрапункте дуодецимы: <i>Fuga alla Duodecima del sig. Fux</i>	Фукс. <i>Gradus ad Parnassum</i>	
355–359	Тройная фуга с совместной экспозицией: <i>Fuga a tre Soggetti</i>	Альбрехтсбергер	?
360–361	Тройная фуга с отдельной экспозицией (представлены темы, попарные соединения и общее соединение)	Маттезон	

\* Сочинено Альбрехтсбергером специально для трактата / цитируется уже существующее произведение.

\*\* Название *Ricercata* — не авторское.

\*\*\* Фуга в контрапункте октавы переделана из раннего версета (50 версетов и 8 фуг, VII/1). Вероятно, Альбрехтсбергер сделал новый вариант специально для трактата.



## Предварительная работа над фугой в рукописях Анны Амалии Прусской: система И. Ф. Кирнбергера

«Он был один из выдающихся учеников Баха, преисполненный полезного рвения к искусству и отличавшийся особенно высоким пониманием музыки» (Форкель 1974, 71).

Свидетельств, проливающих свет на особенности и подробности обучения И. С. Бахом клавирной игре, немало. Таковыми можно считать и его сочинения дидактического свойства — инвенции и симфонии, сюиты и партиты, прелюдии и фуги ХТК и многие другие. Напротив, данные о том, как Бах учил композиции (сохранившиеся в документах, в письмах и отзывах его учеников), чрезвычайно скупы. В этом контексте обращение к теоретическому и педагогическому наследию Иоганна Филиппа Кирнбергера, ученика Баха, музыканта, теоретика и педагога, дает возможность прикоснуться (пусть и косвенно) к сведениям такого рода.

Самое раннее (1754) сообщение об обучении Кирнбергера у Баха находится в *Историко-критических статьях* Ф. В. Марпурга (см.: Марпург 1754, 85). Некоторые весьма авторитетные современные исследователи ставят под сомнение если не сам факт этих занятий, то их продолжительность и интенсивность (см., например: Дадельзен 1989, 950–956). Как бы то ни было на самом деле, важно, что Кирнбергер, неоднократно подчеркивая в своих трудах высочайший пьестет к имени и сочинениям Баха, декларирует методические преимущества его системы обучения, которой, по его словам, придерживается и он сам.

Поворотным моментом в деятельности Кирнбергера стало его поступление в 1758 году на службу придворным музыкантом (учителем композиции и музыкальным руководителем) к принцессе Анне Амалии Прусской, младшей сестре Фридриха Великого. Сложившуюся ситуацию весьма кратко, но полно описал Г. Дадельзен: «Это место предоставило ему свободное время и поддержку для многочисленных музыкально-теоретических работ. С другой стороны, в прусской резиденции Кирнбергер оказался в сфере влияния баховской школы. Он встречался здесь с Ф[илиппом] Э[мануэлем] и И[оганном] Кристианом Б[ахами], с бывшими баховскими учениками — И[оганном] Ф[ридрихом] Агриколой и Кристофом Нихельманом. С Ф. Э. Бахом и Агриколой он поддерживал близ-

кое знакомство. Немало импульсов он получил от прочих музыкантов придворной капеллы» (там же, 952).

Особо следует отметить, что Кирнбергер активно содействовал росту библиотеки Анны Амалии — богатейшего собрания автографов, копий и изданий сочинений композиторов и теоретиков как XVIII века, так и более старинных. В монографии «Исследование о влиянии Иоганна Себастьяна Баха на теоретическую и практическую деятельность его ученика — Иоганна Филиппа Кирнбергера» Р. Энгельгардт посвящает раздел теме *Кирнбергер как собиратель произведений Баха*<sup>1</sup>. К этому можно добавить еще одну параллель: учителями Кирнбергера до Баха были Иоганн Петер Кельнер (1705–1772) и Генрих Николаус Гербер (1702–1775) — ученик Баха<sup>2</sup>.

Надо заметить, что Кирнбергер был дидактически весьма нацеленной личностью. Так, например, в переписываемых либо сочиняемых канонах для него были существенны и схема, и указание на тип контрапунктической работы. Об этом свидетельствуют примечания, которые можно обнаружить на его рукописях, хранящихся в архиве берлинской Певческой академии<sup>3</sup>.

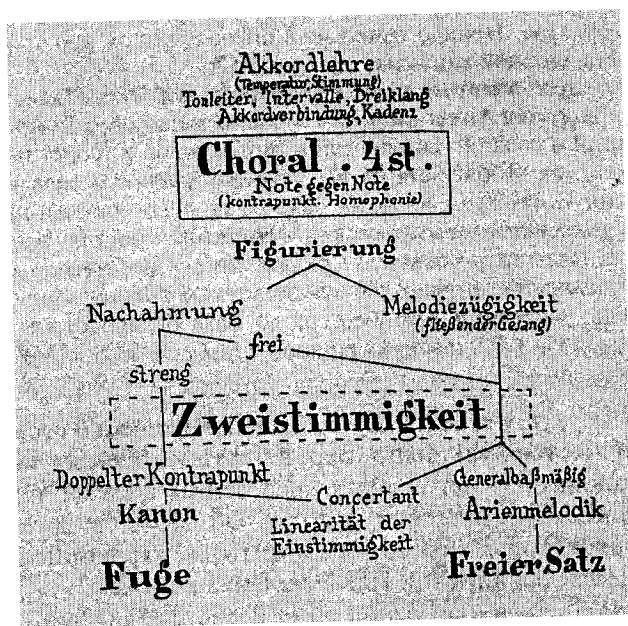
Освоение фуги в кирнбергеровской системе обучения композиции составляет один из последних этапов. Эту систему обобщил и представил схематически в своей монографии один из исследователей личности и творчества Кирнбергера — З. Боррис (см. Боррис 1933, 63, а также *илл. 1* на с. 128).

За изучением базовых элементов музыки — звуков, гамм, основ темпа, интервалов, аккордов и их соединений, каденций, следует первый основной и чрезвычайно значимый этап — работа в *четырёхголосии* на материале хорала в первом разряде простого контрапункта (*нота-против-ноты*). Далее осваивается *фигурированный хорал*, в котором интенсивное мелодическое ведение верхнего голоса сочетается с достижением на основе верной гармонии успешного *двухголосия* крайних голосов (двухголосию Кирнбергер придавал большое значение). К образованию хорошего двухголосия соответственно ведут: с одной стороны, строгая и свободная

<sup>1</sup> Автор приводит впечатляющие цифры, говорящие о серьезности музыкального собрания принцессы и о высоком удельном весе в нем баховских сочинений: единицы хранения 1–610 — музыкальные сочинения, из них баховских — 116 единиц; 611–680 — теоретические работы о музыке (Энгельгардт 1974, 185).

<sup>2</sup> Оба были почитателями творчества Баха, собирали и копировали его сочинения.

<sup>3</sup> См. SA 3287 по каталогу: BS.



Илл. 1: Схема З. Борриса

имитация, с другой — певучая мелодия. Выделяются две формы двухголосия — *мелодия с генерал-басом* и *два концертирующих [солирующих] голоса без сопровождения*. Результатом работы со свободной имитацией является развертывание мелодии арии с генерал-басом, а строгая имитация, в свою очередь, ведет к соединению в *двойном контрапункте* и, наконец, к *фуге*.

О значении педагогической деятельности Кирнбергера пишет Т. Дебух в монографии *Анна Амалия Прусская (1723–1787); принцесса и музыкантша*: «Кирнбергер сохранял музыку, эстетику и учение Баха и распространял их в своих музыкально-теоретических трактатах, передавая ученикам» (Дебух 2001, 86). И действительно, кирнбергеровская система обучения композиции обнаруживает явные параллели с известными нам особенностями баховской методики, описанными Ф. Э. Бахом в письме к И. Н. Форкелю от 13.01.1775<sup>4</sup>. Согласно этому источнику, при обучении композиции Бах отталкивался от четырехголосия, затем следовала работа с хоралом. Освоение фуги, по свидетельству

<sup>4</sup> Добавим, что Форкель был весьма расположен к Кирнбергеру, находился с ним в личной переписке.

Филиппа Эмануэля, начиналось с двухголосия. Добавим к этому, что, согласно материалам статьи М. Серебренникова (см. выше с. 64–94), промежуточным этапом обучения композиции в баховской практике — при движении от четырехголосия к собственно фуге — была имитационная работа на основе генерал-баса. Многие образцы приведенных в упомянутой статье генералбас-фуг, в том числе и баховской, показывают, что зачастую они формировались как *фугато*: экспозиция и заключительная интермедия. Таким образом, решаемую в них задачу можно определить как имитационное достижение четырехголосия при работе с генерал-басом.

Возвращаясь к Кирнбергеру, добавим, что существенной стороной при подходе к фуге он называет ритмическое образование и развитие; пути совершенствования этой стороны обучения, по его мнению, лежат через освоение различных танцев. Обращаясь к этой идее неоднократно, Кирнбергер-теоретик выделяет такие присущие танцевальной музыке свойства, как акцентность, общее разнообразие движения, характерность ритмов и т. д. В труде *Идеи о различных видах обучения композиции как приготовление к познанию фуги* Кирнбергер пишет: «Баховские фуги <...> отличаются от всех прочих именно тем, что красота ритма, мелодии и характерность объединяют их со всеми другими его сочинениями» (Кирнбергер 1793, 8). В индивидуальном облике баховских фуг автор видит основу противодействия «одинаковым фугам», которые «делает большинство обучающихся по методу Фукса» (там же, 15).

О методе обучения Кирнбергера известны и весьма критичные отзывы. Так, ученик, а впоследствии соавтор Кирнбергера И. А. П. Шульц (1747–1800) в числе прочего пишет: «это не представляет какого-либо интереса, это — сухие, несъедобные упражнения» (цит. по: Закс 1910, 186). Надо заметить, что Шульц пренебрежительно отзывается о том, что по сути составляет основу школы.

Судя по всему, принцесса Анна Амалия относилась к педагогическим методам своего учителя принципиально иначе. Рассуждая о серьезной музыке, она критикует в письме к Шульцу подобный подход: «можно лишь гадать, из чего исходят [такие композиторы]: ни канонических имитаций, ни малейшего контрапункта, одни [параллельные] квинты и октавы, и это должно называться музыкой! Господь желает открыть глаза тем, кто обладает сильной фантазией, втолковать и научить, что они лишь дилетанты

и шарлатаны» (письмо от 31. 01. 1785. Цит. по: Закс 1910, 188). Речь здесь идет как раз о том, что серьезной музыки не может быть без школы<sup>5</sup>.

В обзоре сочинений Анны Амалии Прусской, который приводит Т. Дебух, названы произведения в разных жанрах: хоралы; песни; дуэты, в том числе дуэт на немецкий вариант текста из знаменитого либретто П. Метастазии оперы 'Покинутая Дидона'; хор к кантате 'Смерть Иисуса'; сонаты: для флейты и баса; для флейты, скрипки и чембало; трио для двух скрипок и альта с чембало (последние не изданы), а также некоторые другие инструментальные сочинения (Дебух 2001, 115–129).

## О рукописях Анны Амалии

Рукописи Анны Амалии Прусской хранятся в Берлинской государственной библиотеке<sup>6</sup>. Это — сочинения целиком, фрагменты и некоторые эскизы, упражнения в генерал-басе и в контрапункте — с разным количеством голосов, в разных разрядах и т. д. В тех же папках — копии чужих произведений и др. Сохранились даже листы-заготовки для чистовых копий сочинений — с заглавием, датой и указанием автора, расштрированные, с расставленными тактовыми чертами.

Основной объект исследования в настоящей статье — фрагменты на слова *Mache dich selbst nicht traurig, und frage dich nicht mit*

<sup>5</sup> Обращение к понятию *контрапункт*, несомненно, означает здесь именно правильно организованное многоголосие. Ср., например, понимание термина в уже цитированном трактате Кирнбергера: «Всякая более чем одноголосная композиция называется контрапунктом, по числу голосов — 2, 3, 4 и более [двойной, тройной, четверной и более] контрапункт» (Кирнбергер 1793, 9).

Это — распространенная трактовка понятия, к которой можно добавить, например, определение К. Бернхардта: «композиция — это знание, как из противостоящих консонансов и диссонансов выстраивать гармонический контрапункт». Отталкиваясь от него, П. Бенари пишет: «учение о композиции XVII века, по существу, было учением о контрапункте» (Бенари 1960, 39).

Добавим также, что контрапунктическими в своей основе являются и обсуждавшиеся выше системы обучения композиции Баха и Кирнбергера.

<sup>6</sup> Автор статьи выражает глубокую благодарность за помощь в работе сотрудникам музыкального отдела Берлинской государственной библиотеки и лично доктору Х. Хеллу (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelson-Archiv). Приводимые в статье рукописи принцессы Анны Амалии публикуются с любезного разрешения Библиотеки.

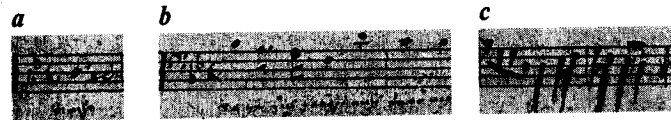
*drinen eigenen gedanken* [не печалься и не задавайся ненужными вопросами]. Эти фрагменты хранятся в двух папках, на обложках которых сообщаются некоторые сведения.

Одна папка, под шифром М. Ам. 604.10, называется *Kleinigkeiten* [Мелочи] и снабжена подзаголовком (*Versuche und Anfänge* [Пробы и начала]) и примечанием: *NB. Von dem Versuch über die Worte „Mache dich / selbst nicht traurig“ finden sich noch andre Spuren auf dem Notenblatt 604.11.b* [NB. Другие следы набросков на слова "Mache dich selbst nicht traurig" находятся на нотном листе 604.11.b].

Лист, к которому отсылает данное примечание, находится как раз во второй папке, под шифром М. Ам. 604.11. Она имеет подробный заголовок: *Text zu einer Kirchenmusik / über Tod und Ewigkeit / verfert. v. d. Prinz. Amalie d. 28 Jun. 1785. / nebst Entwurf zur Composition / des Eingangs-Chorals. / a. Text. Ein Bogen folio. Pag. 1 beschrieben. / b. Entwurf zum Choral. Ein Blatt Querfolio* [Текст к церковной музыке на Смерть и вечность изготовлен принцессой Амалией 28 июня 1785 вместе с наброском к вступительному хоралу. а) Текст. Разворот двойного листа. С. 1 описана. б) Набросок к хоралу. Лист альбомного формата].

Среди сочинений Анны Амалии композиция на текст *Mache dich selbst nicht traurig...* в каталогах не значится, однако наличие даты и сорасположение хорала<sup>7</sup> и эскизов позволяют отнести их (либо как минимум часть из них) к тому же самому времени, что и хорал, то есть около 1785 года<sup>8</sup>.

Почерк Анны Амалии отличается высокой выработанностью, каллиграфической выразительностью; он мелкий, отчетливый и очень аккуратный. Нотный текст записан тонким пером. Авторская правка осуществляется различно: прежде написанное *зачеркивается* (каждая нота по отдельности или несколько нот сразу, одним штрихом либо несколькими разнонаправленными штрихами, сквозь которые написанное читается без особых усилий); или одна нота *перекрывается* другой, более крупной; или просто *смазываются чернила* (если это не случайность).



Илл. 2. Примеры правок в рукописи Анны Амалии

<sup>7</sup> Данная страница начата с двух сторон и занята нотным текстом полностью.

<sup>8</sup> Напомним, что в 1787 году Анна Амалия Прусская скончалась.

Чтобы описать автограф Анны Амалии более подробно, обозначим четыре его страницы литерами *A*, *B*, *C* и *D* (см. *Приложение 1*; литерой *C* обозначена страница из папки М. Ам. 604.11, другие 3 страницы находятся в папке М. Ам. 604. 10).

Это листы *фолио* альбомного формата. На каждой странице наливается по 12 систем; на страницах *A–C* они группируются по две, на странице *D* — по шесть. Такое раштрирование предполагает 2- и 6-строчные акколады; однако на данных страницах ни одной акколады нет. Имеются лишь тактовые черты, объединяющие либо координирующие материал в парах смежных строк.

На двух страницах (*A* и *D*), заполнявшихся последовательно сверху вниз, стоит печать Иоакимской гимназии, которой принцесса завещала свою библиотеку и в которой она хранилась до 1914 года. На странице *A* печать располагается в правом нижнем углу рабочего поля (начиная под второй линейкой 10-й строки и перекрывая 11-ю и 12-ю строки; печать немного не доходит до правого поля). На странице *D* печать приходится немного левее середины листа, начинаясь по высоте на высоком пробеле после первой шестерки нотных знаков и перекрывая две верхние строки второй шестерки.

Страницы *B* и *C* заполнялись с обеих сторон. В первом случае (*B*) количество нотного текста минимально: по одной двустрочной записи сверху и снизу. В другом случае (*C*) ситуация противоположная: страница заполнена практически целиком, хотя и неравномерно; рассматриваемые наброски занимают лишь небольшую ее часть. Вероятно, прежде всего на странице появился хорал *O Ewigkeit!* [О вечность!] — длинный (8 текстовых строк), записанный с цифрованным басом без экономии места. Первые три такта зачеркнуты (и ноты, и текст), после чего хорал пишется заново. Далее исправлений немного; по существу, это чистовая копия.

1–2-й нотных знаков противоположной стороны на странице *C* также начинают фрагменты хорала. Но затем появляются варианты рассматриваемого здесь материала: начала темы и ответа, записанные имитационно (с временной дистанцией) и параллельно (в ранжир).

Конец 5–6-й и три четверти 7–8-й строк заняты материалом, не имеющим отношения к исследуемому. Это имитационный фрагмент (конец 5–6-й строк); фигуративное движение; явно тематический набросок, напоминающий тему фуги<sup>9</sup>, и ниже — его колорирование. Лишь на 7-й системе можно усмотреть отдаленную

<sup>9</sup> Об этом сочинении Анны Амалии см. статью К. Южак в настоящем сборнике.

связь с разрабатываемой на остальных страницах темой, а именно — с ее распетым вариантом.

Прекращение работы над темой *Mache dich selbst nicht traurig* оставляло свободной более половины страницы, на которой, в свою очередь, мог бы уместиться весь хорал. Так что определить однозначно, какая сторона заполнялась сначала, а на какой использовалось место, оставшееся незанятым, затруднительно.

По отношению же к теме хора страница *C* предстает как продолжение работы на страницах *A* и *D*, тогда как страница *B* имеет вид чистовой заготовки основного материала<sup>10</sup>.

## Работа над материалом для фуги

В каталогах обсуждаемые здесь материалы описываются сходным образом: в одном (Блехшмидт, 324–325) сказано, что это эскиз, набросок на слова *Mache dich selbst nicht traurig...*, в другом (Дебух, 129) — что это попытки сочинения мелодии на данные слова. Указания на жанровую принадлежность рассматриваемых набросков в каталогах нет. Между тем, представляется весьма важным, что в этих эскизах Анны Амалии запечатлена ее работа над фугой.

О нацеленности именно на фугу (или на фугированный раздел какой-либо формы) свидетельствует, прежде всего, сам нотный текст, фиксирующий на бумаге поиск тонико-доминантовой имитации. Ремарки же *Dux* [вождь] и *Comes* [спутник] на странице *A* исключают сомнения в предназначении этих фрагментов для фуги.

4 листа автографов, на которых располагаются обсуждаемые эскизы, заполнены в разной мере — от почти пустой страницы *B* — лишь с парой расположенных друг под другом в ранжир на соседних строках темы и ответа — до целиком занятых материалом (страницы *A* и *C*). Различны также объем и форма записей. Это и ряд вариантов темы — полной (замкнутой кадансом) и неполной; последовательно в строку записанные тема и ответ (одна из таких пар — с упомянутыми пометками *Dux*, *Comes*), и записанные на двух строках тема и ответ — как в виде имитации, так и друг под другом в ранжир.

<sup>10</sup> Лишь с другой стороны страницы видна подготовка к записи также пары голосов, но в альтовом и басовом ключах, причем выписан только начальный мотив ответа (тонального, в котором регламент изменений начала соблюден неполностью).

Вербальный текст пишется одновременно с нотным, независимо от протяженности и полноты музыкального материала: даже самое начало темы, всего два первых звука, записано с соответствующим словом; лишь когда во множестве повторов прорабатываются уже собственно интонационные подробности, слова опускаются, и в некоторых случаях ритмическая группировка становится инструментальной: восьмая с точкой и шестнадцатая под общей вязкой (а не с флажками, отдельно для каждого слога). Создается впечатление, что музыкальная сторона здесь существует в неразрывном единстве с вербальной.

Итак, на четырех листах зафиксирована работа над материалом для фуги — именно над материалом, а не над собственно композицией фуги, — напряженный поиск удовлетворительной темы, обдумывание необходимых параметров, позволяющих материалу быть пригодным для будущей фуги: в разных мелодических и ритмических вариантах, имитационно и неимитационно, тема записана более 40 раз. Ее многократное повторение, как с небольшими, так и с весьма значительными изменениями, зачеркивания и пометы *gut*, *beyde gut* [хорошо, оба/обе хорошо] — о вариантах темы в разных голосах, возвращение определенных вариантов и повторная работа с ними, — все свидетельствует о том, что это был процесс интеллектуально весьма интенсивный. Но — нелинейный: одни наброски рождаются как результат предыдущих, другие — как поиск альтернативных вариантов; смены интонационных идей и возвращение старых также не обнаруживают очевидных причинно-следственных связей<sup>11</sup>. Именно поэтому принятое здесь обозначение страниц не может не быть сугубо условным.

И однако в зафиксированном на страницах *A–D* процессе вполне четко проявляются некоторые направления работы, узнаются типичные способы и методы формулирования материала<sup>12</sup>:

<sup>11</sup> Прослеживаемые связи между вариантами, идущими подряд либо разбросанными по разным страницам, показаны в примечаниях к приводимой далее таблице.

<sup>12</sup> Надо отметить, что за каждым из направлений работы неотрывно стоят специфические жанровые качества фугового материала. Присущие тематизму признаки «жанрового стиля» (термин А. Н. Сохора) описывает М. Г. Арановский: «о рождении концепции инструментального сочинения сигнализирует прежде всего появление тематического материала, в котором оно имплицитно содержится» (см.: Арановский 1994, 59).

*общие* —

- выбор тональности;
- поиск ритмического и звуковысотного рисунка темы;
- работа над гармонией и запись генерал-баса;

*и специфически фуговые* —

- выбор начинающего голоса и фактурного плана вступлений голосов;
- поиск типа ответа и процесс его формулирования;
- эксперименты с имитационными вступлениями и стреттами, то есть контрапунктические опыты с темой.

Среди названных направлений необходимо особенно подчеркнуть чрезвычайно важную область работы над фугой, определяющую степень и качество профессионализма автора в ту эпоху (собственно, этот критерий не утратил своего значения и сегодня), — выбор необходимого вида ответа (тонального либо реального) и само построение правильных ответов к разным вариантам темы.

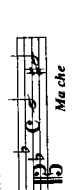





Рассмотрим подробнее процесс решения названных задач.

Чтобы максимально полно и четко показать, что происходит с материалом на страницах рукописи, все имеющиеся в ней варианты — в том виде и в том порядке, как они появляются на каждой странице, — пронумерованы насквозь и сведены в таблицу, представляемую в статье постепенно, по ходу изложения.

### Выбор тональности

Материал опробуется всего в нескольких близких тональностях, в мажоре и в миноре: *g-moll*, *d-moll*, *A-dur*, *D-dur*, *B-dur* и *F-dur*. Понятно, что в темо-ответных парах вступлений не следует считать обе тональности самостоятельными. Но при этом заслуживает особого внимания распределение функций материала в таких парах — что в них *тема*, а что *ответ* — поначалу мобильное и вариативное: в ряде случаев первым пишется то, что затем трактуется не как тема, а как ответ, квинтовая же имитация к нему оказывается темой (возможно, именно поэтому здесь появляются подтверждающие ремарки: *Comes, Dux* — см. *вар. 4 и 6, 7 и 8*). В результате соотношение темы и ответа становится тонико-субдоминантовым<sup>13</sup>. Добавим еще, что такой взаимообмен функций

<sup>13</sup> Нежесткую очередность вступлений темы и ответа можно отнести к характерным особенностям фуг в церковных ладах. Как пишет Л. Ушакова, «для модальной фуги, в отличие от (продолжение сноски на с. 142)

№ варианта	№№ строк	Вариант	Комментарий
1	2	3 	4 ----- <b>Страница А</b> ----- Каждая нота зачеркнута по отдельности.
1	1	 Ma che	
2	1	 De cha a h e d Ma che dich selbst nicht traurig und	Близкий к основному ритмически стабильный вид распева. Над строкой — буквенные схемы, но в d-полл, а не в g-полл, в котором записан данный вариант темы.
3	1	 Ma che dich selbst nicht traurig, und	Ритмически иной вид предыдущего варианта.
4	1-2	 Comes g u n d	Снизу заготовлена еще одна строка, на которой, вероятно, сопрановый клоч заменен альтером. На ней расставлены тактовые черты в ранжир с верхней строкой, что соответствует и типу изложения темы/ответа (написан Comes могла появиться после заготовки для ответа), и имитационному вступлению голосов. Кроме того, выставлена начальная пауза, так что ритм сравнительно с выписанным вариантом обещал быть другим. NB: Вокальная группировка при отсутствии текста (кроме <i>und</i> в начале раз-вертывания).
5	1	 g e h e d a e i g g e h e d a e i g	Вариант предыдущей пробы и подготовка следующей (соответственно ответа и темы), с которыми соотношены буквенные схемы. Зачеркивание может быть связано с ритмически неточным повтором. NB: Вокальная группировка при отсутствии текста.






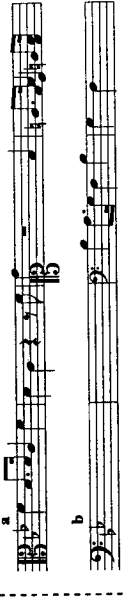




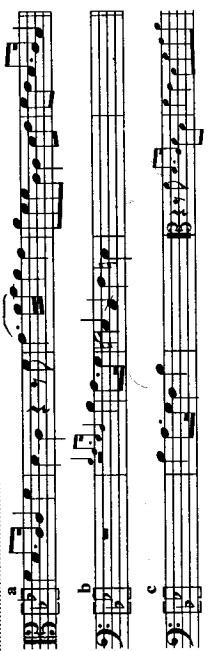
6	1	 Dux g u n d	В отличие от <i>варианта 4</i> , содержащего пометку <i>Comes</i> , первая нота развертывания не выписана. NB: Вокальная группировка при отсутствии текста.
7	3	 Dux Ma che dich selbst nicht traurig,	Появляется основной ритмический рисунок распева.
8	3	 Comes Ma che dich selbst nicht trau	Ядро темы не дописано.
9	3-4 → 5-6	 a b Ma che dich selbst nicht traurig, und fra- ge dich nicht mit dir nem ei ge non ge dan ken.	На правом поле — буквенная схема в В-диг. Исправление третьей ноты на строке b показывает, что здесь сначала был повторен рисунок ответа, тогда как эта строка — именно тема.
10	5-6	 a b	Первый имитационный вариант (расстояние вступления — 1 такт). Здесь и далее почти во всех аналогичных имитациях на верхней стро-ке — вариант ответа (от V ступени), а на нижней — темы (от I ступени). Исправление в строке a — отказ от секстового скачка в ядре темы.
11	5-6	 a b	Имитационные пробы (как бы намечая цепь канонов) с расстояниями вступления в 2, 3/4 и 1/2 такта. Последние два вступления сильно смазаны. В т. 4 впервые появляется начальный оборот реального ответа.

Табл. 1 (начало): Варианты темы и ответа и их имитационных вступлений в рукописях Анны Амалии

1	2	3	4
12	5-6		Имитационное вступление на расстоянии в 1½ такта.
13	7-8		Параллельная запись ответа и темы; в варианте <i>a</i> совмещены тональный и реальный виды начала ответа.
14	7-8		В тт. 2-4 — первый из опытов контрапунктического соединения материала развертывания.
15	7-8		Вариант предыдущего, но с новым видом тонального ответа (изменение в первой фразе).
16	9-11		Все голоса содержат различные правки. На строке 11 в т. 4 начинается канон на другой мелодический вид темы (см. вариант 19).



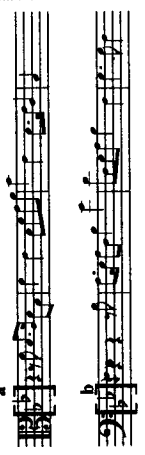


17	9-10		Проба баса к фрагменту ответа из предыдущего варианта.
18	9-10		Новый мелодический вид материала. Начало развертывания на верхней строке смазано.
19	11-12		Записано очень мелко. Строка <i>b</i> содержит исправления на первых двух долях такта.
20	1-2		<p>Страница <i>B</i></p> <p>Единственная параллельная (в ранжир) запись, в которой тема находится на верхней строке, а ответ — на нижней (страница <i>A</i> такого варианта не содержит). Исправление в последнем такте нижней строки свидетельствует о влиянии уже записанной на верхней строке темы, особенно при совпадении расположения нот со-пранового и басового ключей.</p>
21	12-11		Нижняя строка заготовки из двух систем, на верхней из которых имеются только ключ и пауза в начале т. 2. Объем материала сходен с первыми вариантами. Исправленный вид ответа аналогичен ответу в вариантах 15-16. Запись первой фразы изначально была аналогична вариантам 9-11 и 13.

Табл. 1 (продолжение 1): Варианты темы и ответа и их имитационных вступлений в рукописях Анны Амалии

1	2	3	4
<b>Страница С</b>			
22	1-2		<p>Имитацию начинает тема. Мелодический рисунок ядра аналогичен начальному мотиву в первых пробах на странице А (см. варианты 1-6). Буквенные схемы, как и на странице А, — в В-диг.</p>
23	1		<p>Новый мелодический вид ядра. Подготовка следующего варианта.</p>
24	1-2		<p>Варианты ядра темы и ответа с секстовым скачком (см. вариант 9), но с другим инициальным ходом (запись не закончена).</p>
25	3-4		<p>Вид правильного тонального ответа с квинтовым начальным мотивом. Нижняя строка подготовлена для записи, но не заполнена. Начальный звук мог быть как басом, так и инцидумом темы. Ситуация, подобная варианту 4.</p>
26	3-4		<p>Единственный образец октавного имитационного вступления.</p>

27	5-6		<p>Выписанная полностью стретта, объединяющая ответ и тему со строки 3 (см. варианты 25, 26).</p>
28	5-6		<p>Мелко записанный вариант с цифрованным басом. Первый звук развергивания сильно смазан.</p>
<b>Страница D</b>			
29	2-3		<p>Нижняя строка варианта содержит следы колебаний ее функции: исправляются ключи, в намеченной имитации (на расстоянии в 1 т.) головка ноты смазана и практически отсутствует шпиль. На верхней строке — вид тонального ответа, аналогичный варианту 20 (чистовая версия на странице В).</p>
30	1-3		<p>Тема и цифрованный бас записаны мелко, средняя строка пуста.</p>

Табл. 1 (продолжение 2): Варианты темы и ответа и их имитационных вступлений в рукописях Анны Амалии






1	2	3	4
31	4		Вид ответа в вариантах 31–32 аналогичен вариантам 15–16 и 21.
		<i>Ma che dich selbst nicht trau rig,</i>	
32			
	4→10	Запись переходит на строку 4 из следующей группы. В развертывании над исправлением по регламенту тонального ответа — уточнение звука <i>c</i> (момент изменения, связанный с модуляцией в теме).	
33	6		Начальная фраза ответа в квинте соответствует исправлениям в вариантах 25, 27.
34	6		
		Полный распетый вариант с секстовым скачком в ядре. На правом поле, рядом со строками 5–6, — буквенная схема в B-dur.	

Табл. 1 (окончание): Варианты темы и ответа и их имитационных вступлений в рукописях Анны Амалии

актуален и возможен лишь при однотональной теме. Именно на этом основании построение, модулирующее в доминанту из B-dur, считается в дальнейшем темой, а имеющее изменения и сохраняющее основную тональность, — ответом.

Все эскизы в названных тональностях располагаются на одной странице, последовательно сверху вниз: на 1-й строке — g-moll и d-moll, на 2-й — A-dur, D-dur, B-dur и F-dur. Последние две тональности — основные для остальных строк этой страницы и для трех других страниц. Можно предполагать, что вся работа началась именно со страницы с разными ладотональными вариантами (мажорными и минорными; диезными и бемольными). Исходя из этой гипотезы, данная страница принята здесь за начальную и обозначена литерой А.

тонально-гармонической, значение имеет лишь соблюдение корреляции между опорными тонами лада в первой паре проведений, но не их последовательность. Порядок вступлений темы и ответа оказывается произвольным и не влияет на ладовую организацию фуги» (Ушакова 2002, 22). Думается, достаточно стабильный состав имитаций в рукописи Анны Амалии Прусской — ответ: тема — мог быть связан с влиянием подобных стиливых ориентиров.

## Поиск ритмического и звуковысотного рисунка темы

Тема начата весомо, в традиционных для церковного стиля половинных длительностях, в двудольном метре (см. *вар. 1*). Но уже после двух первых звуков — каждая нота зачеркнута отдельно — темпоритм изложения меняется. Появляются два иных вида темы — они охватывают первую фразу и записаны четвертными и восьмыми (*вар. 2, 3*); причем в *вар. 3* единственный раз возникает трехдольная версия, к которой автор более не вернется. Однако это трехдольность фразы, но не метра: новый тактовый размер здесь не обозначен, а последующие варианты остаются в четырехдольном движении. Обращает на себя внимание мелодический рисунок — закругленный, с секундовым амфибрахическим спуском при словах *nicht traurig*.

Новую ритмическую организацию — с синкопой — вводят в паре ответ: тема варианты 4 и 6. Звуковысотный рисунок этих вариантов идентичен предыдущему, ритмические же изменения вызывают неправильное ударение на окончании глагола: *taché*<sup>14</sup>. Авторский комментарий *gut* может относиться здесь как к мелодическому облику темы, так и к способу распределения темы и ответа по голосам. К этому виду темы автор обратится еще однажды, как бы повторяя сложившийся вариант решения, но на сей раз с уже найденной формой тонального ответа — с нижнеквартовой имитацией (*вар. 22*).

Тема в A-dur (*вар. 7*) меняется звуковысотно и ритмически. Именно здесь автор пришел к некоему стабильному облику начала темы: с точки зрения метроритма — двудольное движение с рисунком, близким начальному варианту темы, но с пунктиром на второй доле; в звуковысотном отношении — поступенный спуск от I к V ступени (здесь можно усматривать неточную инверсию темы в g-moll), секундовое окончание VI–V; в плане синтаксиса — две фразы, разделенные паузой (работа над второй фразой Анне Амалии еще предстоит).

Именно к этому виду темы, но уже в B-dur, сочиняется вторая фраза — волнообразное развертывание (*вар. 13, 14, 16, 20, 25–27, 32*). Ясно, что в этом ряду зафиксированы разные формы записи (параллельно в ранжир тема и ответ; ответ с незаконченной имитацией и двухголосная стретта) и отражена работа над ответом.

<sup>14</sup> В этих вариантах текст почти не вписан — за исключением слова *und* к начальному звуку второй фразы.

При этом во всех вариантах двухголосия, кроме 20 и 26, ответ попадает в верхний голос либо на верхнюю строку, предполагающую верхний голос, а в *варианте 32* на странице *D* запись одноголосная. Как уже упоминалось, эта страница раштрирована двумя группами по шесть нотоносцев, и эта запись ответа оказывается на 4-й строке. Первые четыре строки явно предназначались для хора: на них выставлены (снизу вверх) басовый, теноровый, альтовый и сопрановый ключи. Однако далее не просто меняются ключи, но запись представляет собой разрозненные фрагменты:

1. Начинаящий страницу *D* ответ у альты прерывается на первой фразе, имитация к нему намечена лишь моментом вступления следующего голоса — строкой ниже, притом теноровый ключ заменен басовым. И сразу же у альты снова записывается ответ на прежней высоте и в том же ритме — на этот раз ограничиваясь лишь первым мотивом (*вар. 29*).

2. Далее включаются следующие два голоса: на верхней строке — тема, на третьей (но в басовом, а не в теноровом ключе) — континуо; тема написана целиком, континуо — до середины развертывания (*вар. 30*).

3. Под всеми этими записями на 4-й строке — работа над ответом, также начинаемым неоднократно, с исправлениями в развертывании (*вар. 31–32*).

4. 5-я строка пуста, а на 6-й в басовом ключе записаны: начальный оборот тонального ответа и тема с волнообразным развертыванием (*вар. 33–34*).

Примечательно, что окончание ответа, не уместившееся на 4-й строке, помещено не на 5-й (свободной от записей, поскольку очевидно, что она предназначена для отсутствующей верхней строки континуо), а на 4-й строке второй шестерки нотоносцев. Таким образом, группировка строк внутри шестерки варьируется в связи с очередными пробами; но при этом несомненно, что изначально работа мыслится в многоголосной, партитурной системе с фиксированным положением партий.

Ясно, что хоровая fuga в целом должна была записываться на многострочной системе, но в данном случае обстоятельства работы над материалом вызвали вольную группировку строк. Однако на страницах с двустрочным раштрированием преобладает форма записи с объединением строк по две: это и параллельное изложение темы и ответа, и двухголосные имитации и стретты, и тема с континуо, а также тема с пропущенной (полностью или частич-

но) строкой под ней. То есть выбор группировки строк в основном отвечает формам записи нотного текста<sup>15</sup>.

Сказанное свидетельствует о том, что любые действия с тематическим материалом были направлены не только (а может быть, и не столько) на его характерность и выразительность сами по себе, сколько в первую очередь на его способность полноценно функционировать в композиции. Это постоянное пребывание в контексте — многоголосия ли, ориентированного темброво и/или гармонически, или формообразовательного процесса — представляется чрезвычайно важным показателем принадлежности к школе.

Как видно из сопоставления и правки вариантов, они послужили материалом для поисков правильного тонального ответа с соответствующими изменениями и в начале темы, и в развертывании. Страница *D* содержит также (это последняя запись на странице!) вид темы с иным, постепенным, мелодически менее характерным распевом в развертывании (*вар. 34*).

Особо выделяется в данном варианте широкий секстовый скачок внутри начальной фразы, делающий ее звучание эмоционально приподнятым. Впервые такой скачок появляется в теме как замена квартового уже на странице *A* (*вар. 9*). Существенные расхождения между этими версиями (не забудем: они находятся на разных страницах) связаны с ритмом: в *варианте 9* тема вступает на первой доле, в *варианте 34* — на второй. Исходная версия на странице *A* воспринимается как более органичная; однако ритм другой, появляющийся уже в конце страницы *A* (*вар. 18*), свойствен всем вариантам на остальных листах.

В только что упомянутом *варианте 18* должен быть отмечен инициальный нисходящий скачок — еще один вид темы. Начатое здесь (и прерванное) развертывание вносит идею постепенного спуска, которую продолжает последний вариант на странице *D* (*34*); можно думать, что этот способ развертывания был заложен в инварианте второй фразы, хотя и не выступал на передний план.

В самом конце страницы *A* намечен и распетый, бесцезурный, текучий вариант, образовавшийся как результат свободно-канонического ведения темы и ответа (*вар. 19*). Здесь хорошо видно, что продолжение мелодии меняется в зависимости от конкретного

<sup>15</sup> Именно поэтому построчное описание страниц продуктивно не всегда: имитационная и параллельная (в ранжир) запись темы и ответа на соседних строках объединяют их в неразрывные пары (однако акколад, как уже отмечалось, Анна Амалия не выставляет).

сочетания голосов. К тому же вербальный текст согласуется с этим материалом не без труда, и недаром он записан без текста и с невокальной группировкой мелких длительностей.

Итак, ритмическая основа темы складывается практически сразу — это движение четвертными и восьмыми в размере с от первой либо от второй доли. Форма темы — *ядро и развертывание*. В большинстве версий они разделены паузой; их мелодическое строение разнообразно, но стабильно: сохраняются контуры начала — от I или от V ступени — и развертывание — с опорой на одну из устойчивых ступеней. Тип движения на обоих этих этапах темы варьируется: опробован и поступенный вид, и вариант со скачками на разные интервалы внутри мотивов и между ними.

Поиски звуковысотного облика темы выглядят более интенсивными, что можно объяснить работой над музыкой со словами, на основе определенного ритмического их прочтения. Во второй фразе этот поиск менее энергичен. Несомненно, имитационная активность приходится на начало темы, конец же при необходимости мог и изменяться.

Еще один важный параметр: имитационные вступления испытываются либо сразу после ядра (координируясь с началом развертывания), либо одновременно с ядром. Создается впечатление, что развертывание может и входить в структуру темы, быть ее неотъемлемой частью (вместе с ядром здесь собирается такой объем вербального текста — две строки, — который вполне достаточен для фугированной части), и быть противосложением.

Возможен и еще один подход к трактовке этого материала: развертывание — обязательная часть *темы третней фуги*, то есть такой фуги, в которой каноническое вступление голосов является исходным способом изложения темы в экспозиции.

Нельзя не учитывать также того, что в практике послебаховской эпохи появляется много допущений относительно правил в фуге. Так, например, фуги в квартетах Й. Гайдна ор. 20, написанные примерно десятилетием раньше (1772), в качестве нормы для свободной части принимают краткую (сокращенную) форму темы, тогда как полная тема излагается лишь в экспозиции.

### Выбор начинающего голоса и фактурного плана вступлений

Лишь в первых вариантах на странице А тема записана в сопрановом ключе. Очень быстро выбор вступающего голоса трансформируется в поиск оптимальных условий для образования доми-

нантовой имитации. Добавим, что поначалу работа идет лишь над первой фразой со словами *Mache dich selbst nicht traurig*.

Уже во втором варианте темы (вар. 2) задан инициальный тон следующей фразы со словом *und*. Для верхнеквинтовой имитации на расстоянии в два такта это непрактично: вступление ответа придется на уже занятый тон.

В результате появляется обозначение *Dux* (вар. 6, от  $d^2$ ), намечая тем самым нисходящее вступление верхних голосов: *сопрано* : *альт*. Однако уже в следующем варианте оно опровергается: A-dur : D-dur — *альт* : *сопрано*<sup>16</sup>.

Таким образом, весьма стабильной исходной тесситурной позицией и тембровой окраской звучания оказывается наделено начало темы в первой октаве — у альты либо у сопрано.

### Вид ответа и поиск правильного ответа

Исследование имитационных возможностей материала и создание темо-ответной пары принципиально важно для написания фуги. Инвариант темы, над которым идет работа, начинается с хода, вписанного в верхний тетраорд B-dur'a, развертывание темы модулирует в тональность доминанты. Таким образом, тема требует тонального ответа. Такой вывод, вероятно, был основанием для первой ступени работы над фугой, после формулировки темы, — поиска необходимых и верных изменений в ответе. Так и происходит: уже в первых строках сразу после формулировки какого-либо варианта темы намечается имитация, вначале обозначены даже функции материала — *Dux / Comes*.

Выше уже обращалось внимание на вынужденную перемену функций голосов, в результате чего тема оказывается в d-moll, а ответ попадает на субдоминантовую позицию. Далее ремарки *Dux / Comes* появляются лишь к теме / ответу в A-dur / D-dur (также соответственно субдоминантовый ответ). Оба ответа — реальные (хотя работа и идет над ядром темы, вписанным квартой ниже от I ступени) и расположены в продолжение строки с темой (вар. 4, 8).

Уже следующая за темой в A-dur темо-ответная пара записана в B-dur — параллельно, в ранжир: тема в нижнем голосе (басовый ключ), ответ — строкой выше (альтовый ключ). Такая форма

<sup>16</sup> Прямой порядок ремарок *Dux—Comes* появится в следующих, мажорных вариантах как результат серии опытов на строке 1: мелодические изменения материала позволили состояться верхнеквинтовой имитации.

изложения появляется неоднократно. Надо отметить, что она, несомненно, удобна для отслеживания необходимых изменений в тональном ответе. С самого начала здесь делается тональный ответ, а дальнейшие интервальные изменения позволяют избежать модуляции в тональность двойной доминанты (изменения тонального ответа в *прим. 1* — это *вар. 9* — отмечены мною. — А. Я.):

1 Вариант 9

Wenn ich dich selbst nicht traurig, und fra - ge dich nicht mit dri nen ei ge nen ge dan ken.  
 [Ma che dich selbst nicht traurig, und fra - ge dich nicht mit dri nen ei ge nen ge dan ken.]

Следующее далее на странице *A* параллельное изложение (*вар. 13*) включает те же преобразования, причем исправления позволяют увидеть и первоначально намеченный реальный ответ, и вносимые изменения<sup>17</sup>. Важно, что автор сопровождает нотный текст пометой: *beyde gut* [оба / обе хорошо], располагая ее между строками темы и ответа. Она может относиться как к обоим вариантам ответа, так и к темо-ответной паре. И, наконец, на отдельном листе *B* параллельно записана темо-ответная пара (*вар. 20*). Сочетание басового и сопранового ключей (тема — в сопрановом, ответ — в басовом) позволяет видеть почти полную идентичность интервального строения темы и ответа, которую подчеркивает и ненормативный порядок расположения знаков на верхней строке: сначала — *es*, затем — *b* (графическое сходство записей оказывается практически полным).

Здесь уместно поставить вопрос о порядке работы на страницах с параллельным изложением темы и ответа. С одной стороны, тональный ответ уже достигнут на странице *A*. Однако на отдельном листе записана пара тема / тональный ответ, что вызывает вопрос: в какой момент была зафиксирована эта пара, каково может быть ее место в процессе работы? Не забудем, что на других страницах автор пользуется обоими вариантами — и темы, и тонального ответа. Кроме того, тема здесь находится в верхнем голосе, как это

<sup>17</sup> Заменяется второй звук (*ми-бекар*), резко поворачивающий реальный вариант ответа в *F-dur*; отмеченным оказывается и измененный интервал в развертывании, а *ми-бемоль* в следующем мотиве лишь подчеркивает, что работа была направлена к избежанию модуляции.

задумано в минорных версиях и в *A-dur*'ном варианте, тогда как позже она стабильно (за редкими исключениями) переносится в бас<sup>18</sup>. Вероятно, эта страница могла быть начата — и отложена — до двух других параллельных записей (возможно, между выписанными подряд на одной строке вариантами в *A-dur* и двустрочным параллельным — в *B-dur*).

Среди параллельных примеров во всех вариантах норматив тонального ответа выполнен не до конца: нет соответствия между движением в кварте — и в тонической квинте. В *вариантах 20, 24* тональный ответ изложен не в доминантовой тональности, а в основной, но на уровне доминанты (то есть от *V* ступени и в звуко-ряде основной тональности)<sup>19</sup>.

Решение именно такой задачи лежит в основе тонального ответа на вариант темы, такого ответа не требующий (страница *C*, *вар. 22* — *прим. 2a*). Тональный ответ у альты по характеру преобразований сопоставим с тональным ответом в фуге *H-dur* из I тома ХТК И. С. Баха (*пример 2b*). В обоих случаях изменения в ответе углубляют зону основной тональности в начале имитации; сравнительно с реальным ответом это отодвигает собственно модуляцию в доминанту на полтакта:

Вариант 22

2 a bcdefg    bagf  
fgab    fedcb

Бах. Фуга III

<sup>18</sup> Обращает на себя внимание, что в *вар. 9* слова подписаны только к теме (темо-ответная пара образует единство); в *вар. 13* слова отсутствуют вовсе, а в *вар. 20* текст записан и к теме, и к ответу (можно думать, что сначала писалась тема с текстом на верхней строке, затем ответ на нижней).

<sup>19</sup> Напомним, что построение ответа в основной тональности на уровне доминанты удовлетворяет регламенту фуги и особенно характерно для добаховских фуг. Убедительный пример такой формы ответа в ХТК Баха — последнее проведение в контрэкспозиции фуги *E-dur* из I тома. Аналогичное, но более тонкое решение можно наблюдать в 4-м и 6-м проведениях фуги *c-moll* из II тома (тт. 7 и 10, соответственно нижний и средний голоса). Оба эти проведения пребывают не в *g-moll*, а в *c-moll*, с *си-бекаром*, распевая доминантовую гармонию.

В примере 2a (вар. 22) можно увидеть еще одно свидетельство интенсивной работы над правильным тональным ответом — буквенную схему. Такие схемы присутствуют на трех страницах из четырех (см. вар. 2, 5, 9, 22), отражая как раз наиболее существенное и проблемное в работе Анны Амалии: взаимное соответствие квинтового и квартового движения в инициальных оборотах темы и ответа. Иными словами, речь идет о том, как нужно в начале ответа достраивать до тонической либо доминантовой октавы звукоряд, заданный началом темы. В рукописях Анны Амалии такие схемы встречаются неоднократно, и от одинаковых звуков, повторяясь точно, и от разных, очерчивая разные тональности — практически все, в которых пробуются тема: d-moll, g-moll и B-dur<sup>20</sup>:

*Defga Dcha gahcd gfed bcdef bagf*  
*ahcd agfed defg dchag fgab fedcb*

Такие схемы представляют собой особый способ работы над ответом фуги, а именно — над его ступеневым составом. Эта форма объяснения правил написания ответа — а особые трудности касались именно тонального ответа — нередко использовалась в трактатах XVIII века, в том числе в труде И. Маттезона 'Совершенный капельмейстер', в соответствующем разделе главы о простых фугах<sup>21</sup>. Объяснение необходимых замен звуков в тональном ответе Маттезон сопровождает в трактате несколько более подробными схемами (см.: Маттезон 1739, 372–373):

§ 39.	§ 41.	§ 42.
c - {g <sup>n</sup> f <sup>n</sup> }	d a' a'	d' - {a' g'}
h - e <sup>n</sup>	· · ·	c' - f'
a - d <sup>n</sup>	· · ·	h - e'
{g f} - c <sup>n</sup>	a' e' · · · d'	a - d'
e - h'	f' c' c'	{g f} - c'
d - a'	· · ·	e - h
c - g'	d' a a	d - a

Илл. 3: Буквенные схемы из трактата И. Маттезона

<sup>20</sup> Надо заметить, что в буквенных схемах звукоряды приводятся в основном без знаков альтерации.

<sup>21</sup> Добавим, что в труде Ф. В. Марпурга *Abhandlung von der Fuge*, в разделе 'Об ответе', приводятся и цифровая, и буквенная схемы (см.: Марпург 1753, 97):

123 4-5 67 8 cde f-g ah c  
567 8 23 4-5 и gah c de f-g

Илл. 4: Цифровые и буквенные схемы из трактата Ф. В. Марпурга

Особое место в объяснениях Маттезона занимает § 44 названного трактата — таблица, позволяющая выбрать необходимый вариант изменений в тональном ответе при данных звуках темы, включая не только диатонический, но и возможный ее хроматический вид (см. Приложение 2).

Кварто-квинтовое соответствие темы и ответа Анна Амалия находит очень скоро, уже на странице А (см. вар. 18, 19). Правильный же тональный ответ на наиболее стабильный вид темы, — тот, что использовался в параллельных записях, — обнаруживается лишь на странице С, притом сначала в неимитационном движении одного голоса (вар. 25), затем в стретте (вар. 27) и, наконец, на странице D — только ядро (вар. 33).

Нужно отметить еще один примечательный факт, касающийся именно этого раздела теории фуги: в библиотеке Анны Амалии хранится рукопись (Am. V. 605. 7), приписываемая Кирнбергеру. Ее основной заголовок — *О старинных тональностях*, а два подзаголовка соответствуют двум ее разделам — *Ответ в фугах Хорошо темперированного клавира*' и *Как распознать темы и ответы фуги и их истинную тональность*. Рукопись датируется предположительно 1782 годом. Частично этот текст воспроизведен в BD-III/870, 364–367.

Обращают на себя внимание полный охват проблемы, лаконичные формулировки правил, объяснение практических действий (в том числе — необходимых замен звуков в тональном ответе), убедительный подбор примеров (среди них — темы фуг FisII, CII, VI, проблемные в аспекте образования правильного ответа). В некоторых случаях тема и ответ записаны в ранжир, как мы видим это в рукописях Анны Амалии. Решаемые здесь задачи — анализ особенностей темы и построение правильного ответа. Справедливости ради добавим, что автор (предположительно Кирнбергер) не рисует ни буквенных, ни каких-либо других схем для отыскания верного варианта, он просто показывает тему и правильный ответ на нее.

### Имитационные вступления и стретты

Как уже подчеркивалось, в автографе Анны Амалии тема уже с самого начала ее формулирования испытывается имитационно: от только намеченной имитации на материале ядра с расстоянием вступления в один и в два такта — до собственно канона. Но уже на странице А становится понятна цель такой работы: поиск не только правильного ответа, но и стретты, притом такой стретты,

в которой полностью провести тему смог бы как минимум голос, вступающий первым (пропоста). Об этом говорят и многочисленные попытки имитационно продолжить заданный в другом голосе инициум, и приписывания имитационных вступлений к целиком написанной теме.

В большинстве случаев стреттное движение начинается здесь верхним голосом, но в некоторых вариантах использован и другой порядок вступлений. Поначалу имитации подбираются без обязательства закончить тему, довести данный вариант до конца; но при удачно найденном вступлении обдумывается и дальнейшее соединение голосов (*вар. 18*).

Практически законченную стретту можно видеть в *варианте 14*. Здесь респостой служит тема, а пропостой — ответ: сначала реальный, а в развертывании (не доведенном до конца) — тональный, в том виде, в каком он уже сложился в предыдущем варианте. Сразу вслед за этим пробуются *вариант 15*, с тональным ответом в качестве пропосты, брошенной в момент начала развертывания. Реконструкция возможного продолжения стретты показывает, что сочетание голосов здесь в целом приемлемо (особенно в условиях многоголосной фактуры), не говоря о вполне допустимых дополнительных коррективах в развертывании ответа-пропосты:



Идентично приведенной реконструкции соединение контрапунктирующих фаз развертывания в стретте на странице *C* (*вар. 27*). Здесь, словно в подтверждение значимости правильного тонального ответа, стретту образует пара *ответ-тема*, в которой мелодия начинается со второй доли (как это было на страницах *C* и *D*, в *вар. 18–19* на странице *A* и в *вар. 20* на странице *B*). Различия между реконструкцией стретты в *примере 3* и полной авторской стреттой в *варианте 27* заключаются именно в одnogолосной части пропосты и в метrorитмической организации ядра темы, благодаря которой обе ее фазы начинаются аналогично — на слабых метрических позициях. Более убедительным следует признать сочетание правильного ответа-пропосты — с квинтовым инициумом<sup>22</sup>,

<sup>22</sup> Здесь подтверждается достигнутый почти непосредственно перед этим, в *вар. 25*, полноценный тональный ответ.

однотонального, — и темы-респосты с квартовым инициумом, модулирующей в доминанту. Отсутствие подтекстовки может быть связано с распевом, не очевидным с точки зрения удобства произнесения.

Трехголосная стретта пробуеться весьма неуверенно, всего один раз (см. *вар. 16*: мелкая запись второго вступления продублирована на третьей строке и смазана). Данный вариант содержит много исправлений; респосты вступают только с начальным мотивом темы — нижний голос после него прерывается, средний переходит в гармоническое движение, и лишь верхний доводит тему до конца. Этот вариант приходится как бы между только что обсуждавшимися стреттами (реконструированной в *примере 3* и авторской в *варианте 27*) — при том, что в рукописи он следует непосредственно за *вариантом 15*, от которого отталкивается реконструкция.

Имитационное движение ориентируется в основном на тонику-доминантовое соотношение голосов. Возникает отчетливое ощущение, что здесь имеет место перемещение по горизонтали друг относительно друга мелодий, зафиксированных лишь на нескольких высотных уровнях: тоники и доминанты, преимущественно в *B-dur*. Испытание же состоит главным образом в варьировании расстояний вступления<sup>23</sup>. В этом аспекте можно особо отметить цепочку вступлений темы на странице *A*, строки 5–6 (*вар. 10–12*): верхний голос вступает всякий раз с материалом ответа, от *f*<sup>1</sup>, нижний — с материалом темы, от *b*; расстояние вступлений меняется: 1 такт, 2, 1½, ¾ такта и 1¼ такта.

По испытаниям разного рода стретт трудно понять, какая именно стреттная fuga здесь планировалась: 1-го или 2-го рода<sup>24</sup>. Аргументом в пользу стреттной fugи 1-го рода может послужить именно темо-ответное соотношение пропосты и респосты, многократное обращение к такой форме изложения темы, а основательность и настойчивость попыток свидетельствуют о важности для автора этого способа соединения голосов.

Нельзя не отметить, что установка на более полное проведение темы в пропосте — а не в респосте — позволяет строить *простые* имитации на начало темы, но не гарантирует образования имитации *канонической* (каковой, собственно, и является стретта).

<sup>23</sup> Такую методику работы над стреттами предлагает Ю. Н. Тюлин в книге 'Искусство контрапункта' (см.: Тюлин 1964).

<sup>24</sup> Термины А. П. Милки, который обозначил как стреттную fugу 1 рода — fugу со стреттно вступающим ответом, а 2 рода — fugу со стреттной работой в свободной части (см.: Учебник, 280–283).

В рукописи же Анны Амалии поиск стретт изначально настроен на тематический контрапункт малой протяженности. В большинстве проб имитирование прекращается сразу или почти сразу после воспроизведения первого мотива, и лишь в единичных вариантах имитационный подхват темы доводится до момента, когда стретта не только намечена, но и выполнена.

По-видимому, мы сталкиваемся здесь с одним из «узких мест» в рабочих навыках, да и в самих музыкантских представлениях Анны Амалии. Во всяком случае, и в ее двухголосной фуге (см. далее уже упомянутую статью К. Южак), при вполне очевидной активности контрапунктической техники, единственная стреттная попытка успехом не увенчалась (правда, на сей раз не доведена до конца тема в пропосте).

### Гармония и генерал-бас

Гармонии Кирнбергер уделял особое место в обучении фуге. Одним из способов работы являлась гармонизация фуги. Так, во II часть кирнбергерского «Искусства чистого письма» включена версия фуги h-moll из I тома ХТК Баха с сопровождением<sup>25</sup>.

Весьма существенным параметром работы Анны Амалии представляется гармония: на нее во многом опирается оценка вариантов темы и контрапунктических соединений. Образующаяся здесь вертикаль, наряду с регистром и диапазоном, важна для отбора имитационных вступлений. Однако при корреляции линий в двухголосных имитационных пробах (а таковых среди вариантов подавляющее большинство) в основе соединений лежит интервалика, что, с одной стороны, ставит акценты на консонантности / диссонантности этих соединений, а с другой — в связи с пониманием пары голосов как части многоголосия, — вертикаль предполагает учет и возможностей, добавляемых полноголосием. На такую ситуацию косвенно указывают образцы более подробно выписанных стретт — с контрапунктирующей зоной (см. *вар. 14–19, 27*).

Думается, что соединение в *варианте 18* опирается на интервальную корреляцию голосов более, чем на аккордово-гармоническую. Об этом свидетельствует то, как складывается здесь двухголосие: нижний голос — бас, функциональная опора, но это

<sup>25</sup> Анализируя особенности мелодики Баха и Генделя, М. Этингер пишет и об этом образце гармонии к одноголосной теме фуги: «Ученик Кирнбергера Шульц „присочинил“ гармонию к теме фуги, причем почти все звуки были им восприняты как аккордовые» (Этингер 1979, 19).

и тема-риспоста, — однако при восходящем движении ее рисунок изменяется, подстраивая разрешение тритона к верхнему голосу-пропосте. При этом дальнейшее мелодическое развертывание нижнего голоса, вероятно, оказалось бы неудовлетворительным по звучанию и преобразованиям.

Помимо функционально-логической организации имитаций, гармония прерывает имитационное движение аккордовой «поддержкой» баса (см. *вар. 19*). Аккорды, вертикаль, трактуемая тему, выписываются и вне имитационного движения (заметим, что один из вариантов темы с генерал-басом дан в увеличении, то есть с единственным среди всех эскизов преобразованием — см. *вар. 28*). Однако гармония реализована не до конца темы: проблемным местом оказывается развертывание, с весьма замысловатым и гармонически неоднозначным рисунком мелодии.

В автографе тема с генерал-басом либо с фрагментами генерал-баса встречается трижды: два раза на странице *C* и один раз — на странице *D* (соответственно *вар. 24, 28* и *30*).

В одном случае (*вар. 24*) генерал-бас появляется только к фрагменту темы (ее мелодический вид — с секстовым скачком — близок к *вар. 9* на странице *A*). Здесь повторно выписан нисходящий мотив четвертных — октавой ниже (в альтовом ключе вместо сопранового) и в иной метрической позиции, а к нему — бас, цифровка и дублирующий терциями верхний голос. Генерал-бас предлагает на затакте тонический секстаккорд с удвоенной терцией (отказ от *b* в басу подтверждает цифровка).

В большинстве случаев мелодия записана в сопрановом ключе, а континуо — в басовом, то есть материал мыслится именно как *контурное двухголосие*. Кроме того, устойчивость такой позиции мелодии наводит на мысль о близости к хоральной обработке.

Вариант с темой в увеличении (*28*) благодаря крупным длительностям оказывается близок хоралу, работа над которым ведется на противоположной стороне той же страницы *C*. В начале же строк перед описанным выше *вариантом 24* (с вычлененным, дублированным и цифрованным нисходящим мотивом), расположена серия кратких мелодических фрагментов с континуо, последний из которых почти совпадает с этим вычлененным мотивом, но гармонизован иначе, а первый является почти точным обращением начала темы в увеличении (см. *пример 4*).

Разной оказывается гармония и в обоих вариантах темы с генерал-басом. Первый (*вар. 28*) — более подробен: благодаря ритмическому увеличению темы все звуки (выписана только начальная



фраза) получают гармоническую трактовку. Во втором случае (вар. 30) тема выписана полностью, а басовый голос — до модуляционного поворота; некоторые звуки мелодии трактованы как проходящие.

### Процесс работы: к вопросу о стадиях сочинения

Количество и многообразие эскизов в автографе говорят о весьма интенсивной работе, о напряженных поисках и разнонаправленности вариантов, о резких поворотах мысли. В рассматриваемых рукописях Анны Амалии можно видеть сложение, формулирование и шлифовку материала, из которого предстоит создать сочинение определенного типа и с конкретными свойствами. Чтобы разобраться в характере выполняемой автором работы, чтобы понять особенности и цели такого рода деятельности, обратимся к трактатам XVIII века, содержащим описание композиционного процесса.

Анализ стадий сочинения приобретает в этих теоретических трудах существенное значение. Выделяются: *Inventio* (Erfindung) — изобретение, *Dispositio* (Einrichtung, Eintheilung, Anlage) — планирование, *Elaboratio* (Ausarbeitung) — разработывание, *Decoratio* (Zierde) — отделка.

В труде *Tractatus Musicus Compositorio Practicus* М. Шпис пишет: «Во всякой композиции наблюдаются преимущественно три стадии, а именно: *Dispositio* — хорошее планирование, *Elaboratio* — прилежная обработка и *Decoratio* — подобающее украшение» (Шпис 1745, 133). Автор трактата сравнивает хорошую диспозицию с работой архитектора, делающего эскиз и намечающего внутреннюю топографию будущего строения — расположение комнат, кухни, гостиной и т. д.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Сходное сравнение приводит Маттезон, говоря о *Dispositio*: «она создаст приятный распорядок всех частей и условий в мелодии или в целом музыкальном сочинении почти таким же образом, как строится здание и очерчивается набросок (план, проект) или контур, чертеж, чтобы предсказать, где должны будут располагаться, например, зал, комната (передняя), задняя комната, и т. д.» (см.: Маттезон 1737, 127).

В трактате *Совершенный капельмейстер* Маттезон прибегает для объяснения к более назидательной интонации:

«Есть немало музыкантов, довольно богатых выдумкой, огонь которой, однако, вскоре иссякает, и которые упускают хорошее устройство, о чем они не задумываются, ничего верно не разрабатывают, до конца упорствуя [в своем нежелании]» (Маттезон 1739, 235). Далее он пишет: «Знаменитый [музыкант и ученый] Штеффани некогда сказал мне, что, прежде чем приступить к написанию оперы или к другому сочинению, уже созданному поэтом, это сочинение всегда вынашивается, и одновременно принимается детальное (обстоятельное) соглашение о том, каким образом могла бы быть спланирована наиболее удобная форма целой вещи. После этого ему необходимо отразить свои положения на бумаге. Это хороший путь; несмотря на то, что ныне, когда все делается на бегу, мало находится желающих устраивать все так рассудительно: это [кажется им] глупостью <...> или <...> высокомерием из чувства долга» (там же, 240). Маттезон подчеркивает, что «для тех, кто не захочет делать качественной диспозиции, труднее будет обработка», и далее: «Хорошо известно, что нет хорошей обработки без предшествующей организации» (там же, 241).

Стадии работы Маттезон характеризует так: *выдумка* должна иметь огонь и душу, *планирование* — порядок и массу (материал), *разработывание* — хладнокровие и рассудительность. К положению о необходимости *Dispositio* автор возвращается вновь и вновь на протяжении десятка страниц, убеждая читателя своим красноречием. Пропуск первой стадии, *Dispositio*, он уподобляет подходу к сочинению «с немытыми руками», пропуск второй, *Elaboratio*, даже при наличии отличной выдумки, идеи, — с покинутой Ариадной: милой, прелестной, прекрасной, но оставленной без помощи и защиты. Для энциклопедического труда Зульцера *Всеобщая теория прекрасных искусств* Кирнбергер совместно с упомянутым выше Шульцем писал статьи о музыке (*Приложение 3* настоящей работы содержит перевод статьи *Вождь*, отражающей, как думается, некоторые основные положения кирнбергерской теории фуги). В общих статьях по искусству здесь рассматриваются и разные стадии сочинения. Их описание обращает на себя внимание афористичностью формулировок: «В *Anlage* [диспозиции, планировании] определяется план сочинения со всеми его частями, *Ausführung* [проработка] дает каждой части свой облик, в *Ausarbeitung* [отделка] отрабатываются мелочи» (Зульцер, 148).

Описанный метод композиции декларировался в трактатах, к нему призывали, ему учили. Несомненно, этих правил держалась и Анна Амалия. Добавим, что в одной из папок с ее рукописями (Am. В. 604.13.) находятся скопированные фрагменты трактата



Маттезона *Kern melodischer Wissenschaft* [Зерно мелодического познания], тексты которого вошли впоследствии с незначительными изменениями в *Совершенный капельмейстер*.

Можно было бы спросить: к какой из стадий композиции следует отнести работу с материалом в рассмотренных здесь рукописях Анны Амалии?

Нет сомнений, что создание полифонической формы, предполагающей применение контрапунктических приемов, не может обойтись без предварительной и детальной работы над материалом, хотя столь же несомненно, что композитор с развитым интеллектом и богатым профессиональным опытом может проделывать эту работу мысленно и даже интуитивно<sup>27</sup>.

Раздел о двойном контрапункте во II части крупнейшего трактата Кирнбергера *Искусство чистого письма* заканчивается примером контрапунктических преобразований, вслед за которыми приводится fuga на тот же материал. Разные соединения и их перестановки в сложном контрапункте, каноны простые и двойные — все это выделено из фуги как демонстрационный материал. Эти и подобные им виды полифонической техники требуют предварительного обдумывания на нотной бумаге, цель кото-

<sup>27</sup> З. Ден, один из известных теоретиков и педагогов середины XIX столетия, описал в своем *Учении о контрапункте, каноне и фуге* процедуру подготовки к написанию фуги в параграфе под заглавием: *Об устройстве фуги, дабы обозреть оную при первых набросках и проработать как совершенно устроенное целое систематически во всех ее частях*. Рекомендации Дена обнаруживают ту же систему, что и в рукописи Анны Амалии, с точки зрения и направлений работы, и даже ее организации и оформления (использование отдельных листов, ограничение круга тональностей при отборе и шлифовке материала, стреттные пробы): «Лучше всего обрабатывать все части фуги отдельно на особом листе: сначала экспозицию, затем все возможные проведения (Rerercussionen) и стретты, каковые все без исключения нотировать временно в основной тональности; затем развивать подходящие интермедии.

Имея таким образом наглядно весь материал, образующийся из темы, возможно сортировать и выбирать лучшее для использования в самой фуге» (Ден 1859, 174).

Отметим, что подобных руководств к предварительной работе — в частности, над фугой, — в современных русскоязычных учебниках полифонии нет. Исключением является *Практическое руководство к написанию и анализу фуги* К. Южак. Необходимость сформулировать для разъезжающих по разным городам студентов-заочников методику работы над фугой привела именно к практическим рекомендациям с выделением определенных стадий этого процесса — таких, как изготовление материала, его распределение в ткани и в форме и т. д.

рого — отчетливо видеть и слышать *cantus firmus*, первоначальные и производные соединения, рассчитывать удобные координаты вступления голосов и т. п.<sup>28</sup>

\*

Кирнбергер трактата о фуге не написал. В труде *Идеи о различных видах обучения композиции как приготовление к познанию фуги* он лишь говорит, что планирует создать подобный труд. Перечисляя свои трактаты, Кирнбергер уточняет, что ему остается создать *Учение о характерных танцах* (вспомним о его теории ритмического образования), за которым должно последовать *Учение о сочинении фуги*. Первый из названных трактатов датируется 1782 годом, а в 1783 году Кирнбергер скончался.

По словам Ф. Э. Баха, его отец считал изобретение темы первой и необходимой способностью композитора<sup>29</sup>. В рукописях Анны Амалии Прусской зафиксирован процесс изобретения именно т е м ы. Она оказалась далеко не проста, как видно из эскизов и множества проб. Вместе с тем, видно и чисто техническую, можно сказать, обязательную работу — над тональным ответом, над стреттами. Вполне очевидно, что решение подобных проблем является для автора делом «штучным», а отнюдь не стоит в ряду множества работ в форме фуги.

Однако, как кажется, здесь важно даже не то, какая fuga может быть написана на эту тему, какие средства будут использоваться в такой фуге, и т. д., — подобных вопросов встает немало. Гораздо более существенно, что в рукописях Анны Амалии запечатлен характер, склад работы, типичный, во-первых, для того времени, и во-вторых, — именно для формы фуги; следы этого типа работы проступают столь четко, вероятно, благодаря особенностям личности автора (сохранились даже практически пустые страницы — ведь это рука принцессы!). Автограф позволяет увидеть

<sup>28</sup> Обсуждаемая проблематика является основанием и для классификации типов творческого процесса. Весьма примечателен в этом контексте известный отклик Чайковского на кантату «Иоанн Дамаскин». В письме к Танееву от 14 апреля 1884 года он пишет: «я никогда не старался разубедить Вас в Вашей вере в силу сухой материи; я лишь сомневался и боялся за Вас <...> Теперь для меня одно несомненно, это то, что Вы написали превосходную кантату. Оттого ли она так хороша, что контрапункт и фокусы Вас согрели и вдохновили, или что, наоборот, Вы вложили чувство в сухие и мертвенные формы, — этого я еще не знаю» (см.: Чайковский 1951, 104).

<sup>29</sup> «Что касается изобретения тем, то он [И. С. Бах] считал способность к этому непререкаемым условием, а тем, кто ею не обладал, советовал не братья за композицию» (см.: БД/361, 243).

и оценить разнообразные средства и способы работы над фугой, работы скрупулезной и увлекательной.

Думается, что процесс, зафиксированный в рукописи, стадийно принадлежит, с одной стороны, к *Inventio* [Изобретению, Замыслу] сочинения и *Dispositio* [Планированию], поскольку от материала во многом зависел тип формообразования предстоящей фуги. Однако, с другой стороны, надо отметить, что эта работа некоторыми своими аспектами подготавливает и осуществляет обработку уже готового материала, то есть *Elaboratio*.

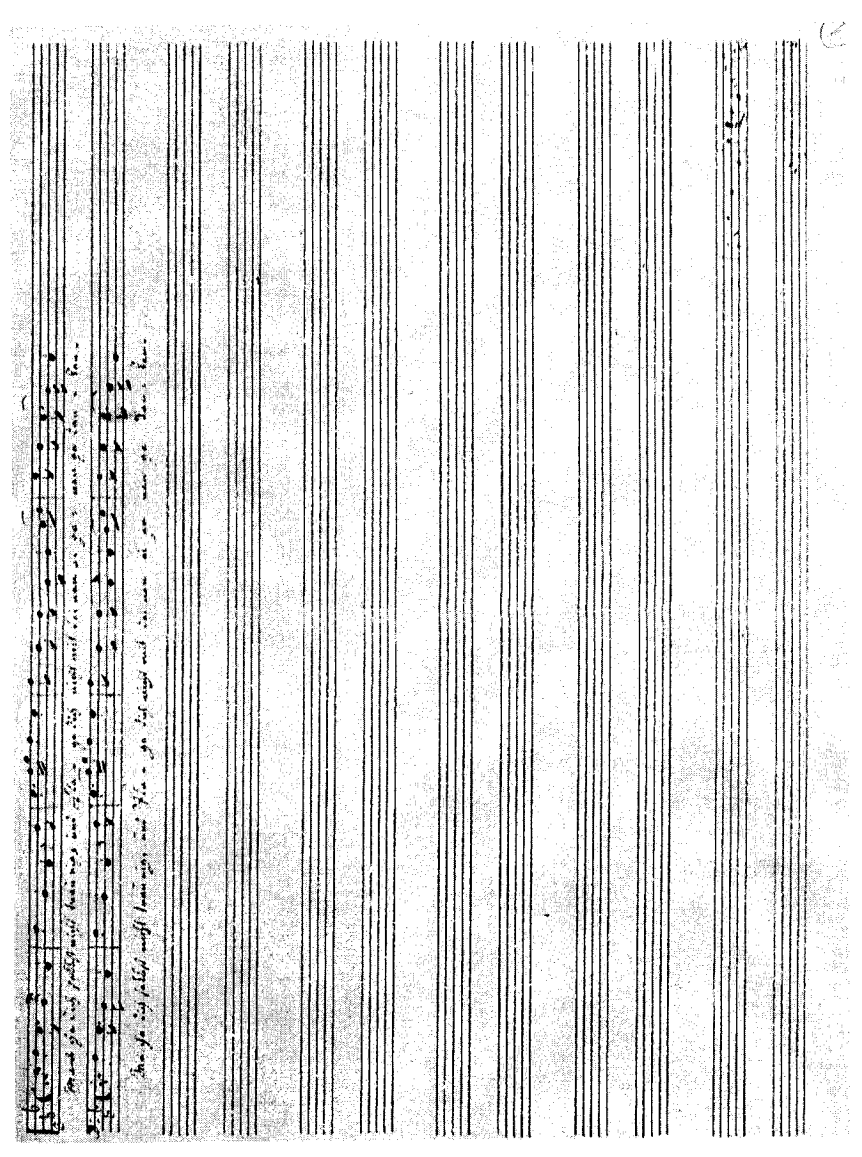
Деятельность, подобная той, что наблюдается в рукописи, определяется в научной литературе как *прекомпозиция*. В XVIII веке термин *прекомпозиция* не существовал, но он фигурирует в теории современной музыки разных направлений и подразумевает разные виды деятельности по созданию материала для будущего сочинения, будь то работа с серией, со всевозможными звуковыми феноменами, будущим материалом для импровизации и т. д. Работа Анны Амалии несомненно является предварительной, а полученные результаты должны были бы (могли бы) стать основой для сочинения определенного типа фуги — либо фугированной формы.

## Литература

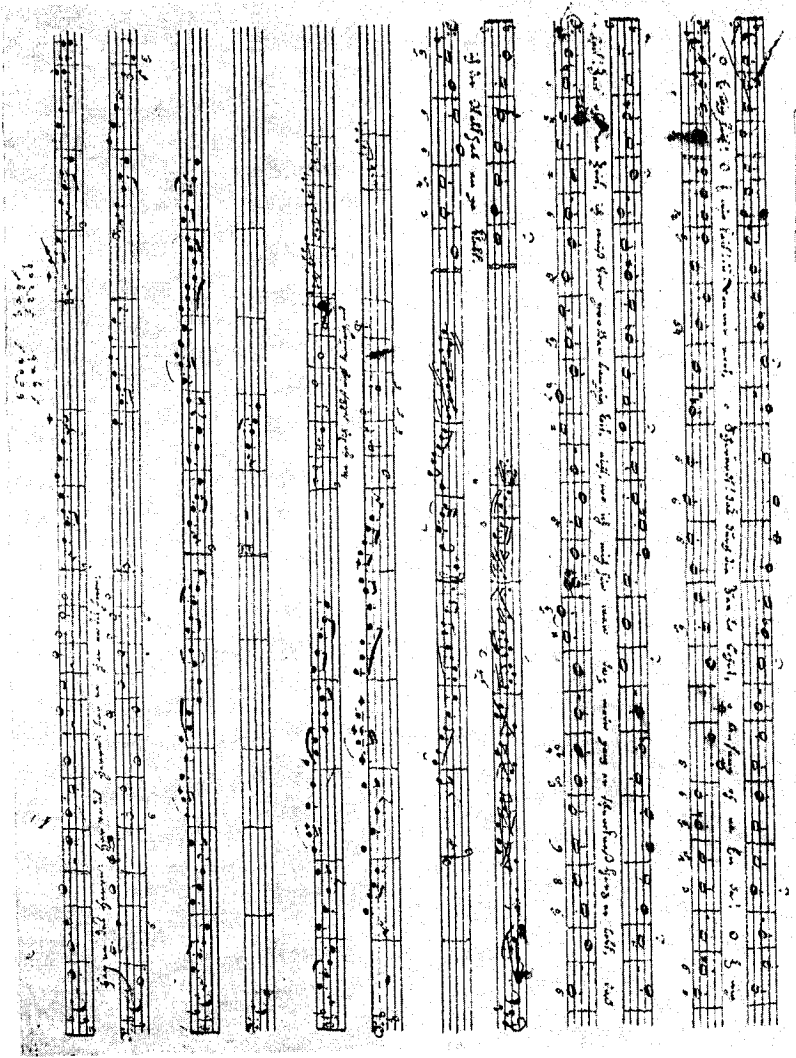
- ВД-III; БД.**
- BS:** Die Bach-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin: Katalog und Einführung zur Mikrofische Edition / Bearb. von A. Fischer und M. Kornemann. München, 2003.
- Арановский 1994:** *Арановский М.* Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества [Вып. 1]: Сб. науч. тр. М., 1994. С. 56–77.
- Бенари 1960:** *Benary, P.* Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1960.
- Блехшидт 1965:** *Blehschmidt, E. R.* Die Amalienbibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen. Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften / Hrsg. A. Adrio. Berlin, 1965. (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin. Bd. 8.)
- Боррис 1933:** *Borris-Zuckermann, S.* Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750: Diss. Kassel, 1933.
- Вольны 2003:** *Wollny, P.* Kirnberger, Johann Philipp // MGG-2P. Bd.10. Kassel u. a., 2003. Sp. 169–176.
- Дадельзен 1989:** *Dadelsen, G. von.* Johann Philipp Kirnberger / MGG-7, 1989, Sp. 950–956.
- Дебух 2001:** *Debuch, T.* Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin. Berlin, 2001.
- Ден 1859:** [*Dehn, S. W.*] Lehre vom Contrapunkt, Canon und der Fuge... von S. W. Dehn / Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von B. Scholz. Berlin, 1859.
- Закс 1910:** *Sachs, C.* Prinzessin Amalie von Preußen als Musikerin // Hohenzollern-Jb. Berlin; Leipzig, 1910. S. 181–191.
- Зульцер 1792:** [*Sulzer, J. G.*] Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 1. Th. <sup>2</sup>1792.
- Кириллина 2006:** [*Кириллина Л.*] Теория музыки классической эпохи // *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т. и др.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. С.254–281.
- Кирибгерг 1793:** *Kirnberger, J. Ph.* Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkenntniß. Wien, 1793.
- Кирибгерг 1776–1779:** [*Kirnberger, J. Ph.*] Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Th. II. Berlin/Königsberg, 1776–1779.
- Марпург 1753:** *Marpurg, F. W.* Abhandlung von der Fuge nach dem Grundsätzen der besten deutschen und ausländischen Meister. Berlin, 1753.
- Марпург 1754:** *Marpurg, F. W.* Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. I, Erstes Stück. Berlin, 1754.
- Маттезон 1737:** *Mattheson, J.* Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg, 1737.
- Маттезон 1739:** *Mattheson, J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.
- Тюлин 1964:** *Тюлин Ю. Н.* Искусство контрапункта. М., 1964.
- Учебник:** *Милка А.* Учебник полифонии (рукопись).
- Ушакова 2002:** *Ушакова Л.* Темо-ответные отношения в фугах ‘Blumenstrauss’ И. К. Ф. Фишера в контексте перестройки модальной системы в тональную // Форма и жанр в контексте истории: Работы молодых музыковедов. Вып. 2. СПб., 2002.
- Форкель 1974:** *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха. М., 1974.
- Чайковский 1951:** Чайковский, Танеев. Письма. 1951.
- Шпис 1745:** [*Spiess M.*] Tractatus musicus... Augsburg, 1745.
- Энгельгардт 1974:** *Engelhardt, R.* Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger: Diss. Erlangen, 1974.
- Этингер 1979:** *Этингер М.* Раннеклассическая гармония. М., 1979.
- Южак 2006:** *Южак К.* Практическое руководство к написанию и анализу фуги. СПб., <sup>3</sup>2006.



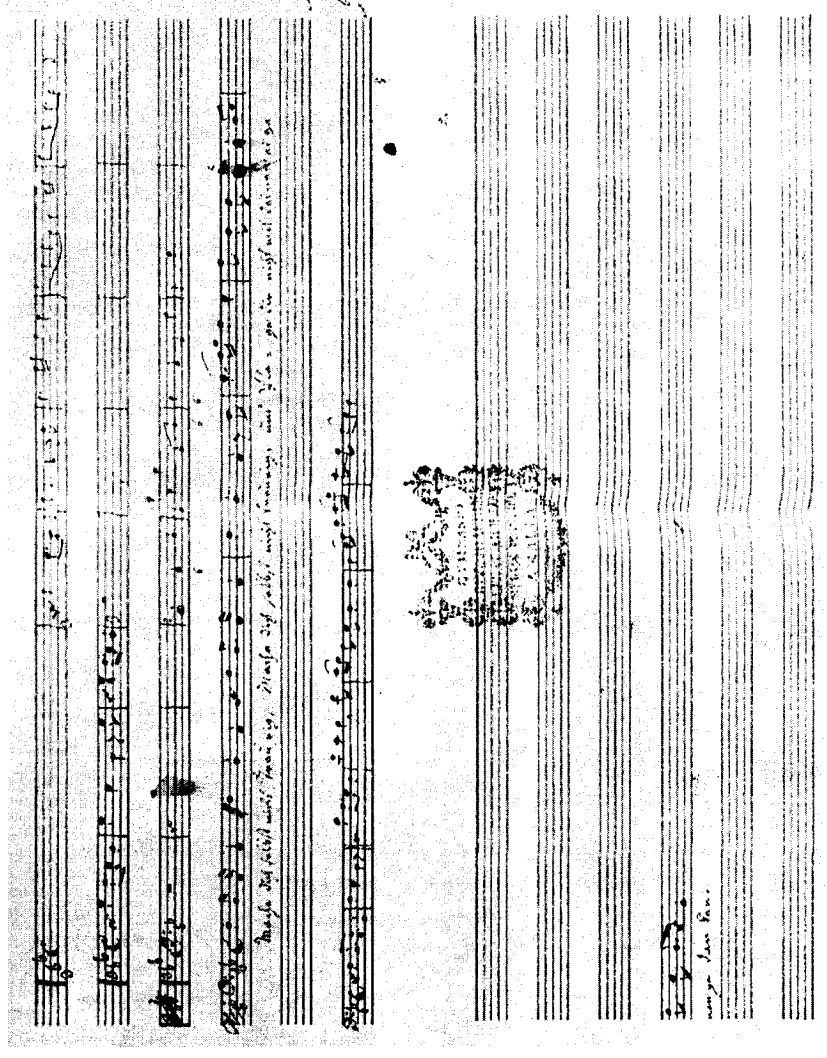
Илл. 5/1: Страница A (SbV, M. Am., 604.10).



Илл. 5/2: Страница B (SbV, M. Am., 604.10).



Илл. 5/3: Страница C (SbV, М.Ам., 604.11b).



Илл. 5/4: Страница D (SbV, М.Ам., 604.10).

§. 44.  
Tabelle.  
Die den Wiederschlag der Klänge bey den Quinten-Fugen anweist.

I. C.	II. Cis.	III. D.	IV. Dis.	V. E.	VI. F.
VII. Fis.	VIII. G.	IX. Gis.	X. A.	XI. B.	XII. H.

Илл. 6: Маттезон 1739, 374

**Вождь.** В фуге это тема, или мелодия главного голоса, которая будет имитироваться во всех остальных голосах. При изготовлении фуги, сравнительно с другими вокальными сочинениями, недостаточно, чтобы напев [мелодия] прямо отражал характер и содержание слов; вождя должно устраивать так, чтобы он мог непосредственно затем имитироваться в других голосах, что создает большие сложности, особенно в трех- или четырехголосных фугах. Необходимо иметь в виду скорее его протяженность, нежели обдумывать разное мелодическое развертывание.

Он [вождь] должен быть не слишком длинным, поскольку тогда его нелегко охватить в целом; если же этого не происходит, страдает все течение фуги, так как имитация оказывается плохо сопоставима с темой. Если мелодия темы вполне понятна<sup>1</sup>, вождь может быть длиной в четыре, пять или шесть тактов в медленном или быстром движении; но чем она сложнее, тем должна быть короче.

В отношении мелодии, без сомнения, простота — это лучшее; и чем более текуч и естествен напев [тема], тем лучше подходит он к фуговому письму. Наиболее подходящие — те, диапазон которых составляет лишь кварту или квинту и которые приходятся на нижнюю половину октавы, где формируются все важнейшие стороны тональности: тогда тональность устанавливается тотчас. При этом необходимо обратить внимание прежде всего на то, чтобы в основе мелодии вождя лежала легкая и изменяемая гармония, так как это необычайно упрощает имитацию. Наконец, следует также избегать окончания вождя оформленной клаузулой, так как фуга допускает полный каданс не иначе как в конце. Если же тема такова, что она естественно приходит к кадансу, то здесь должны вступать другие голоса, что продвигает вперед мелодию без остановки.

Напев вождя не должен выходить за пределы октавы; однако иногда ради большего удобства это случается, когда он шире на один или два тона. Самые прекрасные темы часто невелики и даже не превышают кварты. Без спутника <...> даже воображаемого, благополучно вождя не изобрести. Можно даже предвидеть, какими разными способами нужно его имитировать и какие при этом могут возникнуть сложности. И противосложения должны заимствоваться из вождя, чтобы сохранить подлинное единство голосов, так что для этого он тоже должен быть сделан умело. Впрочем, он может начинаться в любой интервал от тоники и двигаться любым образом (Зульцер 1792, 278–279).

<sup>1</sup> В оригинале — *faßlich* [удобопонятна, постижима]; здесь мы сталкиваемся с приметным выражением в лексиконе теории музыки этой эпохи. Как пишет Л. В. Кириллина, «От хорошего музыкального сочинения ждали “понятности”, или “постижимости” (любимое впоследствии А. Веберном слово “Faßlichkeit” встречается в трактатах XVIII века)» (Кириллина 2006, 255).

## По поводу двух контрапунктических работ принцессы Анны Амалии

*Прекомпозиция*, которая служит объектом исследования в предыдущей статье сборника — о музыкальных рукописях принцессы Анны Амалии Прусской, — одна из важнейших начальных стадий творческого процесса. Прекомпозиция запечатлевает на нотной бумаге *внутреннюю речь музыканта*, и к ней приложимы слова Л. С. Выготского о функции внутренней речи: это «менее всего аккомпанемент, это самостоятельная мелодия, самостоятельная функция, служащая целям умственной ориентировки, осознания, преодоления затруднений и препятствий, соображения и мышления» (Выготский 1982, 320)<sup>1</sup>.

Впечатляющее количество парадигматически тождественных предьявлений одного и того же материала<sup>2</sup>, синхронизация определенных его вариантов (запись темы и ответа в ранжир друг над/под другом), разительный численный перевес подобных разрозненных, «назывных» фиксаций над сколько-нибудь развернутыми построениями типа темы с продолжающим ее противосложением к ответу или стретты, — во всем этом, как кажется, специфически музыкально проявляется «тенденция к предикативности синтаксиса внутренней речи» (там же, 333; разрядка моя. — К. Ю.).

На стадии прекомпозиции теснейшим образом взаимодействуют установки музыкальной системы и интенция автора, его

<sup>1</sup> Можно сказать без преувеличения, что в письменной культуре прекомпозиция неизбежна. Если в условиях классицизма и романтизма «прекомпозиционное» осмысление [звуковой] материи, ее потенциально-музыкальное видение в свете композиционных норм (гармонических, ритмических, фактурных и т. д.) своего времени» (Кюрегян 2005, 268) совпадает с направленной работой в русле историко-стилевых приоритетов, то в условиях, скажем, *ars antiqua* и *ars nova* или во многих течениях XX века прекомпозиция, «сочинение до сочинения», откровенно детерминирует едва ли не все его значимые параметры.

<sup>2</sup> Здесь можно было бы использовать более привычное для музыканта определение: *вариантных*. Однако среди более чем 40 цитаций постепенно кристаллизующейся темы фуги есть немало *тавтологических*, точно совпадающих между собой, поэтому в данном случае кажется более уместным синоним *вариантности* — *парадигматическое тождество* (см.: Гаспаров 1996, 141).

вызревающий замысел; одни выступают как относительно более «твердое», другие — как более «рыхлое». Можно сказать, прекомпозиция ведет к известному «отвердеванию рыхлого», к поиску и закреплению такого его состояния и такого облика, которые позволили бы перейти от *внутренней* речи к речи письменной<sup>3</sup>, начать собственно процесс сочинения.

Если задуматься над тем, какого незавидного качества интонационные идеи выпадали порой Бетховену или Чайковскому и в какие гениальные шедевры эти идеи оказывались в итоге претворены (вспомним ахматовское «...из какого сора | растут стихи, не ведая стыда»), — то нетрудно понять, что степень удобства исходного материала для конкретного творческого или технического (и даже просто учебного) задания или для конкретного автора может колебаться в самых широких пределах. Ясно, что конечный результат напрямую зависит от личности музыканта и от отпущенного ему судьбой баланса между талантом и школой.

В этом аспекте два сочинения принцессы Анны Амалии, рассматриваемые в данной статье — Фуга для скрипки и альты и Пятиголосный круговой канон (исполнительский состав не обозначен), — кажутся весьма интересными и поучительными<sup>4</sup>.

\*

К занятиям композицией прусская принцесса Анна Амалия (1723–1787) обратилась отнюдь не в раннем возрасте, а в 35 лет. Сочинения, о которых здесь пойдет речь, появились намного позже: Канон датирован в автографе 16 января 1771 года, партитура Фуги — 5 мая 1776 года. Две этих работы позволяют судить и о трудностях, которые приходилось преодолевать ученице

<sup>3</sup> «Письменная речь <...> с самого начала связана с сознательностью и намеренностью <...> монолог представляет определенную композиционную сложность, которая вводит речевые факты в светлое поле сознания, внимание гораздо легче на них сосредоточивается <...> Письменная речь содействует протеканию речи в порядке сложной деятельности. На этом же основано и пользование черновиком. Путь от «начерна» к «набело» и есть путь сложной деятельности» (Выготский 1982, 340).

<sup>4</sup> См. далее *Нотное приложение*. Обе работы опубликованы в: Дебух 2001, 149–153 (приложения III, IV). Рукописи хранятся в Берлинской гос. библиотеке, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, под шифрами: Фуга — Am.B. 604.6, Канон — Am.B. 604.8.

и сверстнице И. Ф. Кирнбергера (1721–1783), и об успехах, которых она добивалась<sup>5</sup>. Обратимся к Канону.

## Круговой канон

Прежде всего автору нужно было найти оптимальное соотношение технических сложностей и протяженности сочинения.

Простейшим круговым каноном (канонической секвенцией) считается канон по квинтам (обычно — восходящим), а при равных расстояниях вступления — в двойном контрапункте октавы:

2-, 3-, 4-, 5- и 6-голосный круговой канон в октавном контрапункте: точки вступления голосов

<sup>5</sup> Особенно убедительным свидетельством успехов принцессы Анны Амалии в композиции может служить сочиненная ею в начале 1771 года и отправленная ко дню рождения ее венценосного старшего брата, короля Фридриха Великого, Соната для блокфлейты и басса континуо.

На схеме видно, что между респостами сохраняется контрапунктически (интервально) точно такое же отношение, как между пропостой и первой респостой (это значит, что производные соединения респост друг с другом повторяют первоначальные соединения без изменений, в  $Jv=0$ ). Поскольку движение по квинтовому кругу входит в условие задачи, — возвращение материала в начавший голос<sup>6</sup> должно быть направлено противоположно вступлениям респост и соответственно заменять квинту квартой. Отсюда в симметричном круговом каноне возникает двойной контрапункт октавы<sup>7</sup>.

Приведенная схема показывает, что данная закономерность действует независимо от числа голосов; не влияет этот фактор и на общую протяженность кругового канона: в полном его составе — 12 разновысотных вступлений. Зато можно видеть, что от числа голосов в каноне непосредственно зависят его шаг, количество проведений материала в каждом голосе и соответственно протяженность полносоставного канона:

- Двухголосный круговой канон шагает по тонам (неслучайно второе название такого канона — *Canon per tonos*); пропоста вступает в нем 6 раз, а на 7-й оказывается в исходной тональности<sup>8</sup>.
- Трехголосный круговой канон шагает по малым терциям (соответственно 4 вступления пропосты).
- Четырехголосный канон — по большим терциям (3 вступления).
- Пятиголосный канон шагает хроматически, по полутонам, и в пределах одного квинтового круга пропоста также вступает 3 раза. Но поскольку 12 высотных позиций не делятся поровну на 5 голосов, — первоначальную тональность возвращает не пропоста, а третья респоста. Пропоста же может вновь попасть на исходный уровень только при 13-м вступлении<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Возвращение материала в начавший голос образует повторную пропосту; по существу, это еще одна респоста, поскольку она тоже не сочиняется, но лишь автоматически повторяет уже имеющийся материал.

<sup>7</sup> Круговой канон в ‘Музыкальном приношении’ И. С. Баха тоже двухголосный (но с сопровождением темы сборника), и здесь тоже респоста вступает в верхнюю квинту, а повторная пропоста — в нижнюю кварту. Однако это канон несимметричный (2-го разряда), поэтому в двойном контрапункте здесь нет необходимости.

<sup>8</sup> Собственно, все голоса кругового канона возвращаются на свои исходные тональные позиции при одинаковом количестве вступлений.

<sup>9</sup> Здесь складывается ситуация, аналогичная тем, что характерны для наложенной изоритмии в мотетах Машо или для рассчитанной полиметрии

- В шестиголосном каноне каждый голос вернется к первой позиции при 3-м вступлении, причем шаг секвенции — тритон.
- Дальнейшее прибавление голосов ведет к повторению тех же шагов и такого же числа повторений, но в противоположном направлении и в обратном порядке.

Круговой канон требует заботы о естественном тонально-гармоническом движении в условиях регулярных секвентных повторений. Высотный сдвиг должен быть заложен и подготовлен в самом вступительном отделе пропосты и поддержан всеми противосложениями к нему<sup>10</sup>.

Мелодический материал канона, собранный в контрапункте, образует его основное построение. Чем больше в нем голосов, тем настоятельнее заявляет о себе фундаментальная проблема полифонической музыки: обеспечить контраст между линиями, и прежде всего — их различное ритмическое поведение.

Исходя из сказанного, Пятиголосный круговой канон принцессы Анны Амалии ставил перед автором не самые простые задачи. Вот его основное построение:

у композиторов XX столетия: восстановление исходного соотношения двух или более элементов оказывается возможно лишь при разном (предварительно рассчитанном) числе повторений каждого из них.

<sup>10</sup> В условиях мажорно-минорной функциональной системы такой сдвиг обеспечивается модуляцией в конце отдела (либо его гармоническим размыканием). См., например: «dieser Satz, statt in der Tonalität zu bleiben, am Schlusse nach der Tonart der Dominante moduliert» [это построение, вместо того, чтобы оставаться в тональности, в конце модулирует в тональность доминанты] (Ден 1859, 138).

В контрапунктическом плане все пять составляющих основного построения<sup>11</sup> наделены достаточно узнаваемым мелодическим обликом. Поддержкой этому служит контраст ритмических рисунков, с паузами и с шестью градациями длительностей — от четвертной с точкой до тридцатьвторой.

Правда, по большей части голоса канона отвечают представлениям о музыке скорее гомофонной, нежели полифонической: тут преобладают откровенно аккордовые вертикали, много скачков и мало секундовых распевов. И это вполне естественно: не только традиционный способ написания канона в виде партитуры<sup>12</sup>, но и данный конкретный опус ставят все голоса в подчиненное отношение к солирующему материалу вступительного отдела, — оставляя им на долю лишь его гармоническое сопровождение.

Зато сам этот материал вполне отвечает потребности в непосредственном проявлении мелодического фактора. Заглавная фраза демонстративно линейна, в ее зачине сплавлены инициалы двух баховских фуговых тем: C-dur из I тома ХТК и II части Трио-сонаты из 'Музыкального приношения' (второй из названных фрагментов в *примере 3* транспонирован):

<sup>11</sup> Если выписать партии всех голосов подряд в одну линию, транспонируя их в тональности, последовательно восходящие по квинтам (то есть фрагмент B в C-G-dur, фрагмент C — в G-D-dur, фрагмент D — в D-A-dur и фрагмент E — в A-E-dur), — получится полная мелодия канона вплоть до начала повторной пропосты от E-dur.

<sup>12</sup> Во многих западных учебниках рекомендуется (с разной мерой подробности) сначала сочинить полноголосное основное построение, а затем распределить его материал по отделам канона, соблюдая единый порядок во всех голосах. Не забудем, однако, что это не единственный традиционный способ написания канона: он может быть изложен (и сочинен!) на одном нотном озе в виде мелодии, развертывающейся отдел за отделом. На русском языке оба способа и ряд важных дополнительных сведений представлены в сжатой форме А. С. Аренским: «§ 92. Всякий канон может быть написан или в партитуре, или на одной линейке с обозначением моментов вступления голосов и интервалов, образующихся между первой нотой главного и имитирующего голоса <...> § 93. Иногда этих обозначений не делают, и исполнитель должен сам отгадать интервал и момент вступления. Такой канон называется *загадочным*. Если при этом он может быть разрешен различными способами, то называется *polymorphus* [полиморфным]» (Аренский 1900, 51).



Не стоит удивляться тому, что в этом сплаве участвует материал одного из последних творений Баха: он посвятил 'Музыкальное приношение' королю Фридриху Великому, брату Анны Амалии, и ноты этого цикла хранились в ее библиотеке. Что же до C-dur'ной темы из ХТК, то этот сборник был достаточно известен благодаря многим спискам, так что первый мотив первой (в известном смысле «программной») фуги из I тома, воспроизводимый в начале Кругового канона, воспринимается как символ полифонической музыки и словно осеняет все сочинение.

Опора на такой зачин способствует в целом убедительному решению и модуляционной проблемы. Типичное для первой фазы барочных, прежде всего баховских фуговых тем устремление в сторону субдоминанты (что обеспечивает ответу пластичное вхождение в доминантовую сферу) делает мелодию канона тонально неоднозначной, естественно обуславливает ее разомкнутость — и гибкое, текучее развертывание всей пьесы.

В итоге можно сказать, что все внутренние проблемы канона (в основном технические) автором решены, и притом успешно. Остается неизвестно лишь, самостоятельный ли это опус, эскиз или упражнение. В нотном тексте нет знаков завершения — ни музыкального, необходимого для живого исполнения любого бесконечного канона (такой фрагмент выписывается в нотах и обычно снабжается ремаркой *Finale* либо *Cadenza*), ни какого-либо иного. Исчерпав все позиции квинтового круга и, соответственно, обеспечив возможность максимально полно использовать этот музыкальный материал, канон просто прекращается.

## Фуга для скрипки и альта

1. *Стилевые ориентиры.* Как и Круговой канон, мелодия которого буквально вырастает из баховских цитат, Фуга также теснейшим образом связана с Бахом: с первых же звуков, мгновенно она настраивает слушателя на одну из излюбленных баховских тематических моделей. Ее инципит манифестирует устои лада и мелодическую вершину — VI ступень, — а центральная часть, распеваящая спуск к III ступени, образует две фазы, размежеванные напоминающей о себе тоникой<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> Без сомнения, фуга мыслилась в I тоне (d дорийский); во всяком случае, она не имеет ключевых знаков. В настоящей статье ради упрощения схем материал фуги нотирован в d-moll.

Завершающий тему фрагмент обособлен не только внятной ладовой цезурой, но и диаметральной поворотом движения одновременно по разным параметрам: от диатонического спуска к хроматическому подъему, от длительного пребывания в основной тональности — к активному переходу в доминантовую.

Ориентация на стиль Баха несомненна. Она сказывается не только в том, что лежит на поверхности, — как, например, типичный для многих его фуговых тем каданс на III ступени (в данном случае он завершает центральную часть темы), а также тональная двойственность окончаний темы на V ступени: и формально, и вполне убедительно для слуха оно обеспечивает вступление доминантовой тональности, но с неменьшим основанием продлевает действие основной.

Ассоциацию с баховской манерой пробуждает и весьма тонкий штрих, который можно обозначить как *ответный хроматический подъем*. Дело в том, что явно выраженное (то есть относительно протяженное) хроматическое движение, как правило, устремляется вниз, а вверх направляется лишь при инверсии уже прозвучавшего материала<sup>14</sup>. При первоначальном изложении баховских тем хроматические элементы в них ведут себя именно так<sup>15</sup>. Однако хроматизм возникает не только в темах, но и в противосложениях, — а они, как известно, появляются не ранее, чем

<sup>14</sup> Исключение составляют случаи, когда хроматический подъем служит воплощению специфической выразительной задачи, семантически нагружен — например, ассоциируется с восхождением на Голгофу, как в теме фуги fis-moll из I тома ХТК.

<sup>15</sup> См. фуги e-moll, f-moll, h-moll и прелюдию A-dur из I тома ХТК, фугу d-moll и прелюдию a-moll из II тома, дуэт e-moll из III 'Клавирного упражнения', инвенции E-dur и g-moll, симфонию f-moll, *Cruicifixus* из h-moll'ной мессы.

в ответном проведении. Так вот, в противосложении к ответу (или к особо выделяемому проведению свободной части) можно встретить не только нисходящее хроматическое движение<sup>16</sup>, но и восходящее<sup>17</sup>.

Естественно, что не только тема фуги рождает баховские ассоциации. Прежде всего, их вызывают варианты ответа, включающие даже «квazитональный» ответ (вариант *d*), в котором кварттовый скачок (вместо квинтового) направлен не от I ступени к IV, что упрочивало бы звучание основной тональности при начале ответа, а от II ступени к V, что делает его более динамичным и устремленным: инициальная I ступень, обычно привносящая во вступления темы несколько декларативный оттенок, здесь отсутствует; это размыкает ответ «слева» и смягчает появление доминантовой тональности:

В *примере 5* представлены тема и три варианта тонального ответа, записанные так, чтобы общий для них элемент (распев от VI ступени к V, выделенный пунктиром) оставался на неизменной высоте:

*a*) тема (прямые проведения — в *d*-*a*-*moll*, *g*-*d*-*moll* и неполное проведение в *B*-*dur*; обращенные проведения — в *d*-*moll*);

*b*) тональный ответ, наиболее близкий к теме, но с кварттовым скачком от центрального к заключительному фрагменту темы (в анализируемой фуге не использован);

*c*) тональный ответ, отклоняющийся в субдоминантовую тональность: *d*(-*a*)-*g*-*d*-*moll*, — основной вид ответа в данной фуге (использован как в прямом виде, тт. 4–7 и 46–49, так и в противодвижении, тт. 14–17, 18–21 и 34–37);

<sup>16</sup> См. фугу *As-dur* из II тома ХТК, тоническое проведение в центре Дуэта *F-dur* из 'III Клавирного упражнения'.

<sup>17</sup> См. фуги *gis-moll* и *b-moll* из II тома.

*d*) квazитональный ответ (использован всего один раз, в *c*-*g*-*moll*, тт. 30–33).

Еще более значимые отсылки к Баху порождает сложно выстроенная композиция фуги (см. *схему 1*). Она основана на активном диалоге прямых и обращенных проведений<sup>18</sup> и заставляет вспомнить ряд хорошо известных фуг в ХТК Баха — таких, например, как, *dis-moll*, *G-dur*, *a-moll* из I тома и *b-moll* из II тома<sup>19</sup>, — а также V фугу в 'Искусстве фуги': сюжет этой стреттной контрафуги (1-го рода) в первую очередь определяют взаимоотношения прямой и инвертированной форм темы. Достоин внимания, что реприза прямых проведений здесь прямая и точная ( $J_v=0$ ), а реприза обращенных проведений, составлявших контрэкспозицию, — зеркальная и в двойном контрапункте октавы ( $J_v=-14$ ).

Разумеется, следовало бы определить музыкальные ориентиры автора гораздо шире, а возможно, вообще говорить о его стремлении максимально сохранять верность барочной стилистике.

Но, во-первых, этого не подтверждают сами рассматриваемые сочинения. Интонационная ткань Кругового канона, материал и весь склад Блокфлейтовой сонаты, о которой упоминалось в начале статьи, а в наибольшей мере — анализируемая в работе А. И. Янкус тема фуги, скорее всего, так и оставленная на стадии прекомпозиционных штудий, — все эти столь разнородные опыты и опусы Анны Амалии вынуждают признать, что независимо от полученной ею контрапунктической школы и от системы ценностей, которую она искренне исповедует (см. на с. 129–130 выдержку из ее письма И. А. П. Шульцу), творческую фантазию прусской принцессы питает галантный стиль, в атмосфере которого она росла и жила.

<sup>18</sup> Инверсия выполнена в соответствии с нормами свободного стиля: осью обращения служит III ступень лада.

<sup>19</sup> А. П. Милка подразделяет фуги с особыми видами тематической работы на два класса: в фугах 1-го рода такие преобразования возникают в экспозиции, уже при ответе, в фугах 2-го рода они преобладают в свободной части и нередко принимают на себя значительную композиционную нагрузку. (Так, в стреттной фуге 1-го рода уже ответ вступает прежде, чем окончится тема, а в стреттной фуге 2-го рода канонические проведения располагаются в свободной части, — ср. фуги *Cis-dur* / *Es-dur* из II тома ХТК; в контрафуге 1-го рода ответ проводится в противодвижении, а в контрафуге 2-го рода оно активизируется в свободной части, — ср. V–VII контрапункты в 'Искусстве фуги' — и фуги *d-moll* и *fis-moll* из I тома ХТК.) Следуя этой логике, фугу Анны Амалии можно назвать контрафугой 2-го рода

Схема 1. Композиционная структура Фуги для скрипки и альтя

Разделы фуги	Экспозиционная часть						Средняя часть						
	Экспозиция Т	Экспозиция Т	Экспозиция Т	Проведения Т	Проведения Т	Проведения Т	Экспозиция Т	Экспозиция Т	Проведения Т	Проведения Т	Проведения Т	Проведения Т	
Такты	1-3	4-6	7	8-10	11-12	13-15	16-17	18-20	21	22-24	25-29	30-32	33
Тональный план	d(-a)	(d)a-(g)-d	d	(d)g-a/F	F-B	(B)Es-F-d	g(-d)	(d)					
Скрипка пгдф	—	О	И <sub>1</sub>	П <sub>2</sub> ↓	О↓	П <sub>2</sub> ↓	Т↓	И <sub>3</sub>	И <sub>4</sub>	И <sub>5</sub>	И <sub>6</sub>	И <sub>7</sub>	И <sub>8</sub>
Альт	Т	П <sub>1</sub>	Т↓	П <sub>1</sub> ↓	П <sub>2</sub> ↓	П <sub>2</sub> ↓	П <sub>1</sub> ↓	П <sub>1</sub> ↓	П <sub>1</sub> ↓	П <sub>1</sub> ↓	П <sub>1</sub> ↓	П <sub>1</sub> ↓	П <sub>1</sub> ↓
Вариант Т/О	а	с	а↓	с↓	с↓	а↓	с↓	а	а	а	а	а	с
Порядк. номер произведения	1	2	3	4	5	6	7	8					
Подобие произведений													
Разделы фуги	Средняя/Заключительная? часть						Заключительная часть						
Такты	Реприза Т			Реприза Т			Реприза Т			Реприза Т			
Тональный план	(d)g-a/F			d			d(-a)			(d)a-(g)-d			
Скрипка пгдф	П↓			О↓			И <sub>6</sub>			И <sub>7</sub>			
Альт	О↓			П <sub>2</sub> ↓			П <sub>1</sub> ↓			И <sub>8</sub>			
Вариант Т/О	с↓			а↓			а			с			
Порядк. номер произведения	9			10			11			12			
Симметрия произведений	1+2		3+4		5+6		7+8		9+10		11+12		[1+2]

Условные обозначения: Т — тема, О — ответ, П — противосложение, И — интермедия;

Т↓ — смена обращения прямым движением

Во-вторых, несомненно, что произведения И. С. Баха не только имели для Анны Амалии непререкаемый авторитет, но и были ей хорошо известны. Поэтому совершенно естественно, что в ее контрапунктических работах элементы и знаки баховского стиля обнаруживаются на разных уровнях, в разных сочетаниях и вариантах. Возможно, в специальном исследовании имело бы смысл выявить все такие элементы и знаки — насколько это позволил бы музыковедческий инструментарий, — классифицировать их и даже составить их частотный словарь. В данном же случае вопрос стоит иначе: хотелось бы яснее понять, почему заимствованный материал, которым весьма плотно насыщены обсуждаемые сочинения, столь отчетливо и недвусмысленно узнаваем.

Думается, ответ лежит прежде всего в двух областях. Об одной говорилось вначале: баланс между природным дарованием и школой, на который не могли не повлиять самым существенным образом позднее приобщение принцессы Анны Амалии к занятиям композицией<sup>20</sup> и несомненное отсутствие установки на их результативно-профессиональный характер. О другой области речь шла недавно — это расхождение между *родным* и *выученным* языками: между галантным стилем и стилем высокого барокко. Разносторонняя деятельность Анны Амалии вообще и ее музыкальные работы в частности свидетельствуют о весьма одаренной натуре, так что объяснить малое число законченных произведений и недостаточную органичность некоторых из них можно именно названными «нестыковками» в творческой биографии принцессы.

К сказанному необходимо добавить еще один существеннейший фактор, имеющий самое непосредственное отношение и к школе, профессионализму, и к процессам усвоения языка. Этот фактор, причиной которого, несомненно, служило высокое общественное положение Анны Амалии, — отсутствие в ее музыкальном опыте *переписывания чужой музыки*.

В воспитании и самовоспитании композитора (во всяком случае, композитора Нового времени) оно играет огромную роль. (Вспомним, сколько чужой музыки переписал на своем веку Бах...) Глубину и силу суггестивного воздействия этой работы на все слои сознания и подсознания, на способы мыслить и творить трудно переоценить. Сокровенная, интимнейшая связь глаза, уха и пишущей руки, сосредоточенных на одном произведении, на одном материале, формирует универсальный и органически-музыкальный опыт, который невозможно ни заменить, ни компенсировать.

<sup>20</sup> Именно композицией: музыкой Анна Амалия занималась с детства.

Принцесса Анна Амалия, постоянно пополнявшая свою великолепную нотную библиотеку (не забудем, что в этом детище прусской принцессы собран и сохранен большой корпус списков и автографов И. С. Баха), имела в своем распоряжении высококлассных каллиграфов-копиистов — и вряд ли испытывала потребность «собственноручно вникать» в произведения замечательных мастеров. Думается, в огромной мере этим объясняется преимущественно рациональный характер решения многих вставших перед нею задач.

Но поскольку недостаточная органичность обнаруживает себя прежде всего в составе и поведении рельефных интонационных элементов, то есть, по всей видимости, имеет языковую природу, — небезынтересно взглянуть на это положение с лингвистической позиции:

«Наша языковая деятельность осуществляется как непрерывный поток “цитации”, черпаемой из конгломерата нашей языковой памяти <...> Мы все время пытаемся составить вместе различные и разнородные куски нашего языкового опыта так, чтобы сложившееся из них целое вызывало впечатление, более или менее соответствующее тому <...> движению мысли, которое мы намеревались “выразить” <...>

<...> Феномен, который можно назвать “владением” языком, состоит в способности относительно успешно ориентироваться в напластованиях разнородных компонентов и их непрерывных пластических изменениях <...> ориентироваться так, чтобы создавать более или менее успешные языковые произведения» (Гаспаров 1996, 14).

Можно сказать, музыкальной билингвой принцесса Анна Амалия не стала. Она отлично владела барочной интонационной лексикой и пользовалась ею вполне грамотно, — но все же не слишком свободно. Родной речью для нее оставалась гомофонная музыка в галантном стиле. К этой области творчества относятся и значительная часть ее собственных работ<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> В обзоре вокальных произведений принцессы Анны Амалии фигурируют светские жанры — песни (6) и дуэты (2), а среди инструментальных композиций большинство составляют камерные ансамбли: Allegro для двух скрипок и цифрованного баса, сонаты — для блокфлейты и цифрованного баса и для флейты, скрипки и чембало, — трио для двух скрипок, альты и чембало (в двух последних предполагается цифрованный бас), а также марши для различных составов (5); см.: Дебух 2001, 115–129. Надо заметить, что яркие признаки галантного стиля проступают и в духовных сочинениях Анны Амалии, в частности — во вступительном хоре к кантате ‘Смерть Иисуса’ [Der Tod

2. *О контрапунктической технике.* Если исходить из общеизвестного «правила Беллермана»<sup>22</sup>, то сравнительно с Пятиголосным круговым каноном Двухголосная fuga должна была представлять для автора принципиально меньшую трудность.

Относительно строгого письма это правило не вызывает сомнений; однако работы принцессы Анны Амалии заставляют признать, что в условиях свободного письма — необходимо добавить: и неполифонической слуховой настройки — положение может быть иным.

В каноне непростое контрапунктическое задание на деле оказывается несложным. Контраст пяти голосов реализуется в противопоставлении плавной линии пласту из четырех — по сути, сопровождающих — голосов, без всяких мелодических амбиций, но ритмически по-разному гармонирующих ведущую линию, соблюдая требования генерал-баса.

Напротив, в двухголосной фуге — притом небыстрой, неоторной, нефигурационной — потребность в мелодическом характере линий выдвигается на передний план, а в отсутствие каких-либо дополнительных голосов любая шероховатость контрапунктической вертикали выступает со всей очевидностью.

Так, можно себе представить, что принцесса Анна Амалия хотела ввести в фугу стретты, но они не давали желанного результата. При тесном расстоянии вступлений удовлетворительному голосоведению мешал разрыв секундового спуска в тональном ответе (используй здесь автор вариант *b* из примера 5, эта проблема решалась бы довольно благополучно — см. первую стреттную пробу в примере 6); и помимо этого в разных вариантах стреттных соединений возникают недопустимые параллелизмы (см. пример 6).

Впрочем, одна стретта в фуге начата — в т.16, — но заключительный фрагмент темы в пропосте пришлось отбросить, и стретта оказалась ложной, лишенной тематического контрапункта.

Jesu], опубликованном Кирнбергером в 1778 году во II части его трактата ‘Искусство чистого письма’ (см.: Кирнбергер 1771; Дебух 2001, 119).

<sup>22</sup> «Правило Беллермана», краеугольный камень современной методики обучения полифонии, гласит: контрапунктическое многоголосие представляет собой сумму (комплект) не отдельных мелодий, а их парных (двухголосных) сочетаний. (Иными словами: структурной единицей контрапунктического многоголосия следует считать не голос, а пару голосов.)

Отсюда следует, что сложность контрапунктической работы прямо связана с числом голосов: добавление каждого нового голоса усложняет структуру целого на порядок, так как порождает столько новых парных соединений, сколько до того уже имелось отдельных голосов.



Чередование пар прямых и обращенных проведений, преобладание минора (лишь в только что описанной стретте на несколько тактов уверенно слышится мажор), непрерывно дающая о себе знать установка на консонантную вертикаль, — все это не могло не побуждать автора к поиску мелодического разнообразия. Однако возможности консонирующего контрапункта к по сути одному и тому же материалу принципиально ограничены. В результате большинство противосложений опирается на общий либо весьма сходный ритмомелодический рисунок; пульсация восьмыми озвучивается непрерывно в 47 тактах (всего в фуге 50 тактов, и равномерная пульсация отсутствует лишь в двух начальных тактах и в самом последнем); паузы чрезвычайно редки (во всей фуге лишь 8 раз паузы отключают контрапунктический контакт голосов на одну восьмую). Складывается устойчивое ощущение переливчато-единой интонационной среды.

Большинство таких противосложений собрано в *примере 7*. В нем прямыми горизонтальными скобками вверху обозначены контрапунктические сегменты, в которых и рисунок противосложений, и интервальное соотношение их с темой могут оставаться по сути неизменными<sup>23</sup>. В данном случае это проявляется со всей очевидностью, поскольку все варианты темы приведены в d-moll (номера тактов указаны справа от ключа): среди показанных мелкими нотами отклонений от точного повтора только однажды

<sup>23</sup> При подобной артикуляции материала проблемы, создаваемые чередованием темы с разными видами ответа, можно решать путем незначительных, почти незаметных коррективов на стыке ячеек. Таким образом обеспечивается удержание противосложений, то есть стабильный уровень контрапунктической работы в проведений фуги, а одновременно упрочивается интонационное родство, смысловая эквивалентность основных вариантов ее темы.



возникает принципиальная смена интервалики (см. в *примере 7* вторую половину т. 19 — это второе мажорное вступление темы).

Из этого примера ясно, что заложенный в конструкции темы (по горизонтали) контраст диатонических/хроматических элементов в основном противосложениями поддерживается. Идея же встречных импульсов — контраста хроматических/диатонических элементов в противосложениях и, следовательно, контрапункта диатоники/хроматики — для фуги неактуальна.

И вообще динамичные вертикальные перестановки полутактовых структур (то есть на уровне мелкого синтаксиса) появляются здесь лишь однажды, в разработочной интермедии<sup>4</sup>.

По ходу фуги значимых цезур не возникает, хотя в ней многократно появляются типичные для кадансов мелодические формулы с синкопированным задержанием. Обычно они контрапунктируют первому мотиву темы (см. тт. 8, 13, 18, 22, 34, 38, 42), и три из этих задержаний — безобидно-консонансирующие (тт. 13, 18, 22). Только два раза (тт. 12–13 и 21–22) такая формула

завершает интермедию и, как истинно полифонический связующий каданс, вводит проведение, а в заключении фуги цепочка синкопированных задержаний и разрешений септими образует каноническую секвенцию в двойном контрапункте дуодецимы.

Даже вступления темы в парах проведений неизменно соблюдают первоначальный план — начинает альт, за ним следует скрипка, — а порядок чередования темы и ответа нарушается только в зеркальной репризе обращенных проведений (тт. 34–40). В итоге fuga все глубже увязает в однообразно-неустанном кружении на одном месте, в «маятниковых» сменах и перестановках нешироких хроматических восхождений и спусков.

Таким образом, в структуре, полифонической по природе, факторы расслоения ткани, средства создания контраста в одновременности проявляют себя относительно вяло, формально. Существенного влияния на становление фуги они не оказывают.

Напротив, интеграции ткани способствуют и ритмические, и ладовые процессы. Практически непрерывный поток восьмых едва ли не наполовину обеспечивается совместным — синхронным, — а не комплементарным движением линий. Сопоставление диатонического и хроматического материала в теме на более высоком уровне отражается аналогичным сопоставлением проведений и интермеди; и на обоих уровнях поведение голосов оказывается согласованным, интонационно однотипным.

## Фуга И. Ф. Кирнбергера

Как видим, проблемы, стоявшие в этой работе перед принцессой Анной Амалией, оказались весьма непростыми. Можно не сомневаться, что она решала их в том ключе и теми способами, как учил ее Кирнбергер. Чтобы проверить, насколько это предположение справедливо, можно рассмотреть для сравнения двухголосную фугу самого Кирнбергера (см. *Нотное приложение*).

Эту фугу, под названием 'Аллегро для клавира соло или для скрипки с сопровождением виолончели' [Allegro für das Clavier alleine oder für Violin und accompanierende Cello], Кирнбергер обнародовал в октябре 1759 года во время острой и нелюбезной полемики относительно его фуг, развернутой Ф. В. Марпургом в 1759–1760 годах на страницах издававшихся им Критических писем о музыкальном искусстве [Kritische Briefe über die Tonkunst]. В публикации так и значилось: *componiert und verteidiget*. З. Боррис считает, что это сочинение и его долгая авторская защита

вкуче составляют «трактат о двухголосном письме» (Боррис 1933, 55–56).

Нет нужды доказывать, что на этот раз мы имеем дело не только с живым талантом, но и с подлинным мастерством. Тем не менее, трудно не признать, что и музыкальные приоритеты, и стилевые установки, и технологический инструментарий здесь принципиально те же, что и в фуге принцессы Анны Амалии.

Основой темы является вполне обычная секвенция (в *примере 8* она выписана мелким шрифтом):



Несколько нарочитые отступления от ее естественного следования чреватые гармоническими осложнениями, зато ритмический рисунок темы позволяет ожидать разнообразных контрапунктических событий.

Однако единственная в фуге стретта (тт. 55–58) образуется только при кардинальном изменении темы — резком смещении фрагмента, сжатии и одновременно продолжении секвенции (ход преобразований показан мелким шрифтом в *примере 9*):



Надо признать, что изменение секвенции в теме значительно влияет на перспективы ее стреттного развития. К тому же их сужает и предельная жесткость условий контрапункта в двухголосии.

Так, будь fuga трехголосной, можно было бы смягчить звучание секунд, образующихся на первых долях тактов при более тесном расстоянии вступления, чем избранное Кирнбергером, — в одну четвертную, — поскольку функционально-гармонически эти секунды здесь вполне приемлемы (см. *пример 10a*). Правда, таких временных сдвигов, противоречащих метрической структуре темы, ученик Баха Кирнбергер, вероятно, избегал, — что, впрочем, не помешало ему поймать здесь плодотворную ритмическую идею для канонической секвенции в интермеди; (о чем речь еще предстоит).

При более широком, чем у Кирнбергера, расстоянии вступления — в один такт — стреттное соединение полностью свободно

от интервальных ошибок, но имеет важный полифонический дефект (и в этом случае его мог бы компенсировать третий голос): отсутствие ритмического контраста в 3-м такте (пример 10 b)<sup>24</sup>.

Дальнейшее расширение временного сдвига (варианты с и d) также сопряжено с нарушениями контрапунктических норм — и притом слишком пассивно по результату. Как видим, выбор наиболее динамичного сдвига (из метрически органичных) имел своим следствием деформацию темы.

Пьеса разворачивается легко и непринужденно. Как и в фуге принцессы Анны Амалии, у Кирнбергера фактурный план вступлений темы сохраняется без изменений (только здесь он направлен от сопрано к басу), а порядок чередования темы и ответа нарушается только один раз (в G-dur'ном проведении у баса звучит не ответ, а тема). В таких условиях еще более явно обнаруживается принцип работы с противосложениями.

Их общую основу составляет контрапункт к секвентному развертыванию (тт. 2–3), удерживаемый с большой долей точности; при заглавном же мотиве темы сохраняется лишь тип фигураций. И поскольку в басу преимущественно пребывает ответ (три из пяти полных басовых проведений), а в сопрано — тема (все пять сопрановых проведений), — складывается регистровая локализация этих типов: басовым проведением контрапунктируют гармонические фигурации в верхнем регистре, сопрановым — в основном

<sup>24</sup> Аналогичную ситуацию в стреттах баховской фуги G-dur из I тома ХТК усугубляют параллельные октавы, неизбежные при интервале вступления в октаву на расстоянии одного такта. Обе проблемы решаются изъятием второго такта темы как в пропосте, так и в респосте.

плавные пассажи в нижнем. В примере 11a–b на первой акколате показаны противосложения к басу, на второй — к сопрано.

В примере все противосложения к ответу у баса сведены в A-dur; к теме у сопрано — в D-dur. Номера тактов и действительные тональности проведений указаны справа от ключа. Поскольку ответ в тт. 41–44 оказывается минорным, — на схеме ладовый колорит и ответа, и противосложения реальному звучанию не соответствует.

Однако несмотря на «маятниковые» передачи тематических вступлений от сопрано к басу и обратно и на соответствующие смены арпеджированных и гаммообразных контрапунктов в начале проведений, а также на почти регулярное чередование темы и ответа, здесь не создается впечатления, будто форма разверты-

вається заданно-однообразно. Связано это с тематической работой в интермедиях.

В контрэкспозиции они начинают активный поиск новых тональных координат для ответа и темы (естественно, ограничиваясь их первым мотивом). В интермедии<sub>3</sub> инициум ответа попадает в основную тональность, в интермедии<sub>4</sub> непосредственно стыкуются ответный (A-dur) и тематический (D-dur) зачины, и образовавшуюся секвенцию продлевает полное G-dur'ное проведение темы в басу. В центральной интермедии<sub>5</sub> инициум ответа смещается в сопрано, и в шагающей по секундам секвенции он успевае затронуть D-dur, e- и fis-moll. Большая разработочная интермедия<sub>7</sub> содержит две фазы, зеркально-симметричные интермедиям<sub>4</sub> и <sub>3</sub>, — 3-ю и 5-ю (см. *схему 3b*). Инициум ответа появляется в 3-й фазе, — у баса, в D-dur и e-moll (как неполный повтор секвенции в сопрано из интермедии<sub>5</sub>); в 5-й тематические мотивы отсутствуют.

Примечательно, что в интермедиях первой половины фуги достаточно стабильно соблюдается принцип локализации контрапунктического материала, во второй же именно интермедии закрепляют за инициумом ответа изначально сопровождавшее его противосложение. И двойной контрапункт, на который напрашиваются подобные между собой интермедии<sub>4</sub> и <sub>5</sub>, симметрично обрамляющие G-dur'ное проведение, возникает только между второй из них и 3-й фазой интермедии<sub>7</sub> (Jv=-14). К тому же во 2-й ее фазе, разрабатывающей материал удержанного противосложения, возникает несимметричная каноническая секвенция. В результате уровень сложности контрапункта сравнительно с первой половиной фуги здесь на порядок выше.

Тем не менее, за наибольший динамический эффект в этом сочинении отвечает отнюдь не сфера полифонии: во всех рассмотренных интермедиях напряжение создается благодаря маркированию гармонических сдвигов в повторяющихся фактурных ячейках, что типично для предыктовых построений в гомофонных формах.

Но все же значимый полифонический акцент добавляет интермедиям упомянутая каноническая секвенция. Кратчайшие расстояния вступлений (1 и 2 ♩) выдвигают на передний план субмотивные ячейки, глубинный уровень синтаксиса. И хотя объектом работы здесь служит всего лишь противосложение, выразительное действие этого двутакта трудно переоценить, тем более, что он появляется в т. 45 (фуга содержит 64 такта), на излете третьей четверти формы — зоны «золотого сечения».

## Координация линий

Как видим, в отношении и музыкального материала, и жанровых особенностей — не говоря уже о художественной стороне — фуги Кирнбергера и принцессы Анны Амалии значительно между собой расходятся. Однако сочинения учителя и ученицы обнаруживают при всех таких различиях немало общего в том, что относится к методу работы и диктуется установками школы.

Обе композиции основаны на парах проведений; в обеих неукоснительно соблюдена очередность вступления голосов и лишь однажды нарушена регулярная смена темы и ответа; в обеих фугах представлена каноническая — по смыслу концентрированно-имитационная — работа как с темой (в стретте), так и с противосложением (в одной из интермедий), в обеих сохранение противосложений завуалировано — или, напротив, поддержано? — вариантными их изменениями.

К этому нужно добавить еще один аспект, который до сих пор почти никак не был здесь затронут. Речь пойдет о координации взаимного движения линий, а именно — о лежащем в ее основе принципе консонантно-интервальной вертикали.

Этот принцип дает о себе знать и в многоголосном Круговом каноне принцессы Анны Амалии, наиболее отчетливо — в последнем полутакте основного построения (заметим, что в этом фрагменте ни разу не звучат вместе все пять голосов). Здесь совершается модуляция, и демонстративное закрепление покидаемой тональности кажется излишней детализацией, создающей некоторый затор в плавно текущем процессе движения от одной тональности к другой. Этот притормаживающий эффект особенно ощутим в условиях многоголосия, но заложен он в первом же противосложении, где его легко было избежать, если не бояться повторения звуков на стыке мотивов. В *примере 12* представлены: а) первоначальное двухголосное соединение в Каноне, б) возможное простейшее изменение в начале пятого полутакта, которое способствовало бы более целенаправленному ходу модуляции:

The image shows musical notation for Example 12, consisting of two variations, a and b, of a two-voice connection in a canon. Variation a shows a more complex, detailed modulation, while variation b shows a simpler change in the fifth half-measure.



В фуге же принцессы Анны Амалии действие принципа консонантно-интервальной координации линий просто неизбежно. Причиной тому, во-первых, поток восьмых, который в фуге почти не прерывается<sup>25</sup>. С одной стороны, он поддерживает и постоянно активизирует в светлом поле сознания контрапунктическое значение ежесекундно возникающих созвучий. С другой, он не может перестать быть интервальным и — что напрашивается само собой — стать функционально-гармоническим (пусть не в понимании автора, которое, несомненно, определялось учением о генерал-басе, но по самой своей сути, как эта проблема видится сегодня). Иное дело, что сама интервальная установка могла допускать более свободное и интенсивное применение диссонансов: уже одно это значительно прибавило бы музыке живости и разнообразия.

Во-вторых, контрапунктические задачи значительно усложняют обилие хроматического движения. Следуя правилу сохранять первоначальный порядок вступлений — темы и ответа, нижнего и верхнего голосов, — автор вынужден работать не просто в зеркальном контрапункте, технически сравнительно нетрудном, а в двойном обратимом контрапункте октавы, и соответственно разрешать дополнительные проблемы<sup>26</sup>. И в этом аспекте сочинение принцессы Анны Амалии не обходится без определенных потерь, прежде всего — в плане удержания противосложений.

Видимо, именно по этой причине автор предпочитает удерживать не конкретный мелодический материал, а только тип движения — и иногда упускает удобные возможности использовать уже найденные противосложения и избавиться от недостаточно естественных гармонических поворотов в развертывании. Ограничимся одним примером.

В тт. 13–16 участвуют ответ и вторая половина удержанного противосложения, оба в противодвижении и в двойном контрапункте октавы. В *примере 13* на нижней паре нотеносцев процитирован текст этого фрагмента, а на верхней строке (мелкий

<sup>25</sup> Выше было сказано, что в этой фуге имеется всего 8 пауз; чтобы более четко представить ритмическую ситуацию, уточним: благодаря этим паузам в фуге не реализуются лишь 8 из 369 возможных контрапунктических событий!

<sup>26</sup> В зеркальном контрапункте голоса обращаются, меняются местами и полностью сохраняют первоначальные интервальные отношения. Если же голоса обращены, но сохраняют прежнее регистровое соотношение, — интервалы между ними изменяются по законам двойного контрапункта.



шрифт) приведено точное обращение первого противосложения целиком, которое тоже могло бы образовать правильный зеркальный контрапункт с ответом. Оба соединения с ответом — реально звучащее и возможное — показаны акколадами.

Сопоставление этих соединений убеждает, что варианты отклонения от точной инверсии противосложения в первой его половине идут на пользу звучанию, делая его более мягким, а движение — более гибким. Но в середине противосложения вместо паузы появляется неоправданное и вдобавок не разрешаемое задержание, а далее точная инверсия нарушается только в одном месте (первая доля т. 15, в примере отмечена звездочкой), из-за чего совсем неожиданно и без видимой необходимости возникает прерванный оборот. Возможно, автор хотел подготовить таким образом переход в d-moll; но в условиях активного хроматического движения, сочетающего гамму и секвенцию из вводных тонов с разрешениями, это воспринимается как забота об отдаленной перспективе, а не о естественном развертывании текущих событий.

Складывается впечатление, что различный по композиционному значению материал автор и слышит, и использует по-разному. Тема — это «текст», относительно крупное и законченное построение, наделенное четкими функциями в форме, это важная конструктивная единица, и в каждом ее появлении и преобразовании несомненна целенаправленная работа. Отдельные же мотивы, «рыхлые» интонационные элементы, обеспечивающие полноту ткани и движение формы — это «контекст», и нередко кажется, что автор недооценивает значение его синтаксического — а тем более субсинтаксического — строения.

Это обстоятельство существенно сокращает его полифонические возможности. Ведь, как известно, в условиях полифонии активизируется способность мелодико-ритмических образований к «самодвижению» (то есть к движению без стимулирующей поддержки предшествующих сильных долей), их ямбический

потенциал<sup>27</sup>. Это означает, что акцентная доля, к которой устремлен ямбический мотив, может создавать цезуру<sup>28</sup>, а отсюда с неизбежностью следует, что нормативы голосоведения в такой момент изменяются.

В сочинениях же принцессы Анны Амалии нередко именно детали голосоведения показывают, что сильное время воспринимается ею как толчковый, отправной момент, который притягивает к себе дальнейшее движение, а не предшествующее. Можно сказать, что автор мыслит тактами, а не мотивами и фразами. (Думается, приведенные в данной связи *примеры 12–13* достаточно убедительно подтверждают сказанное.)

\*

Казалось бы, описанная проблема для опытных профессионалов не актуальна. Действительно, приведенная выше fuga Кирнбергера разворачивается легко и непринужденно, и даже поворот

<sup>27</sup> В. Цуккерман пишет: «Значение ямбических стоп с длительными восхождениями от затакта к сильной доле существенно в полифонической музыке, особенно — в случаях ритмически равномерного движения, которое нуждается в факторах внутренней активности. Но в более широком смысле здесь играет роль одна общая особенность полифонической музыки: в ней господствует “горизонтальный” тип мышления, и потому метроритмическая динамика не может быть поддержана всей мощью вертикалей, гомофонным аккомпанементом. Она заключена прежде всего во внутренних ресурсах самого полифонического голоса. Одной из компенсаций в этих условиях и становится активность стопы в мелодии» (Анализ 1967, 170). В данной связи небесполезно добавить, что ямбический «мотив, у которого затактовая часть состоит не из одного, а из нескольких тонов», И. Браудо предложил называть *расширенным ямба* (Браудо 1973, 62).

Чрезвычайно выразительный пример расширенного ямба можно наблюдать в цитируемой далее фуге e-moll из I тома ХТК Баха: на фоне потока простейших хореических субмотивов, маркирующих хроматический стержень темы, особенно привольно и широко звучат две мелодические фразы противосложения, каждая из которых представляет собой расширенный ямба.

<sup>28</sup> Обратимся еще раз к рассуждениям В. Цуккермана: «Ямба порождает напор, но, образуя остановку на сильной доле — способен и тормозить движение; поэтому активность ямба, это, по преимуществу, расчлененная активность, активность прерывных импульсов, “толчков”. Хорей дает твердость инициативы и вместе с тем смягчение концовок <...>

Хорей дает определенность вступления, начальную опору; ямба дает определенность завершения, конечную опору; с другой стороны, в ямбических стопах большую роль играют моменты *подготовки*, а в хореических — моменты *разрядки*. Ямба тяготеет к расчленяемости, хорей — к сочленяемости» (Анализ 1967, 162–163).

от последнего, fis-moll'ного звена секвенции в интермедии, к проведению в e-moll кажется излишне крутым только из-за быстрого темпа: модуляционный переход осуществлен здесь достаточно плавно.

Тем не менее, при более детальном вслушивании, прежде всего — в первоначальное соединение ответа с противосложением, — обнаруживается, что координация линий нацелена на сугубо консонантную вертикаль<sup>29</sup> (цифровка интервалов здесь — общепринятая, не танеевская):

Кроме того, выясняется — как это ни трудно уловить в работе мастера, — что дилемму *одномоментный контакт (консонирующий интервал) — или момент направленного тонального движения (гармоническая функция)* приходится решать и ему.

Прислушаемся к т. 5. С точки зрения гармонического смысла, здесь должна действовать доминанта A-dur, и противосложение подтверждает это со всей очевидностью. Более того: логика движения требует, чтобы во второй половине такта доминантовая функция была усилена, — и противосложение четко обрисовывает тут доминантсептаккорд.

Но в отличие от противосложения тема — поскольку преобразование лежащей в ее основе секвенции как раз в этом такте особенно чувствительно — доминантовую функцию поддерживает слабо: при установке на консонантный контакт линий и при положении темы в нижнем голосе здесь возможна лишь доминанта с секстой, что и подтверждает *пример 11a*. При нахождении же темы вверху и такая версия отпадает: противосложение распекает здесь тоническое трезвучие, а в одном случае (т. 25) — септаккорд VI ступени.

<sup>29</sup> Септима в секвенцирующем фрагменте соединения появляется на слабой доле и при плавном движении контрапунктирующего теме голоса.

Обращает на себя внимание, что на отмеченной позиции почти во всех проведениях и ответу, и теме, как сверху, так и снизу контрапунктирует терция. Единственное исключение — в т. 15, когда тему ведет сопрано (см. *пример 14с*). Здесь к теме снизу подстраивается секста — но не вследствие двойного контрапункта октавы (чего можно было ожидать в первую очередь), а из-за вариантного изменения противосложения.

Между прочим, двойной контрапункт октавы точно соответствует первоначальному соединению в тт. 4–7 и мог быть использован в фуге без всяких изменений. Но это соединение допускает такую же полную перестановку в двойном контрапункте дуодецимы: она требует откорректировать всего лишь один ход в начальном такте противосложения (в *примере 15b* замененный тон отмечен звездочкой), либо просто использовать — во вкусе автора — вариант второго полутакта из другого противосложения:

В *примере 15b* приведен мелодический фрагмент из т. 24 — он показан мелким шрифтом. Интервалы шире октавы (нона, децима, терцедецима) обозначены в цифровке как несоставные (секунда, терция, секста).

Эта прикованность к ступени и к интервалу<sup>30</sup>, удерживаемым вопреки и гармонической логике, и преимуществам вертикальных перестановок материала — ведь в двойном контрапункте дуодецимы даже сохраняется терцово-децимовая интервалика, — весьма симптоматична. Не забудем, что речь идет о музыке второй половины XVIII столетия!

Очевидно, в системе ценностей Кирнбергера разнообразие вариантов одного и того же противосложения более весо-

<sup>30</sup> Заметим, что при замене терции децимой ее оминоривающий эффект значительно ослабевает — см. тт. 42 и 59.

мо, нежели разнообразие преобразований одного и того же соединения темы с противосложением (то есть сложного контрапункта).

Столь же очевидно, что в ментальных привычках Кирнбергера, в его композиторском инструментарии интервальная — генералбасовая — координация линий в ткани сохраняет приоритетное значение сравнительно с функционально-гармоническим охватом и ткани как целого, и совместного движения голосов<sup>31</sup>.

Можно не сомневаться, что эти установки воздействовали не только на собственное творчество Кирнбергера, но и на его педагогическую методику, сказываясь на ее результатах с большим или меньшим успехом в зависимости от особенностей его учеников — их таланта, склада натуры, возраста и т. д.

Выше упоминалось о длительной дискуссии между Марпургом и Кирнбергером, поводом к которой послужили кирнбергеровские фуги и в разгар которой появился анализируемый в настоящей статье опус. В ходе дискуссии Марпург задал своему оппоненту ряд принципиальных теоретических вопросов, в частности — насколько обязателен в простой двухголосной фуге двойной контрапункт. Судя по рассмотренной здесь фуге, Кирнбергер не считал это необходимым. Действительно, его ответ Марпургу был однозначно и решительно отрицательным.

Но поскольку спор достаточно долго вращался вокруг именно двухголосной фуги, оба его участника, убежденнейшие поклонники и сторонники Баха, не могли не обратиться к его шедевру — фуге e-moll из I тома ХТК. Обратимся к ней и мы (для удобства читателя она также включена в *Нотное приложение*).

Сравнительно с рассмотренными здесь двухголосными фугами принцессы Анны Амалии и Кирнбергера баховская — самая сжатая. Она тоже формируется темо-ответными парами проведений, причем порядок чередования темы и ответа соблюдается в них неукоснительно.

Пары проведений внутренне прочно спаяны. К этому, с одной стороны, толкает тема — направленный к тональности доминанты поток скрыто-неодноголосных фигураций в духе скрипичной

<sup>31</sup> На это обращает внимание и Джойс Мекил. Она отмечает, что при всей прогрессивности теоретических взглядов Кирнбергера, сама его терминология обнаруживает отчетливую связь с манерой мыслить, присущей предыдущему поколению музыкантов (Мекил 1960, 181). К тому же мнению склоняется и Говард Сервер в статье о дискуссии между Марпургом и Кирнбергером (Сервер 1970, 211).

токкаты: опирающаяся на метрическую пульсацию нисходящая хроматическая гамма и пунктирно выдержанный тон — как бы открытая (здесь — верхняя) струна (об этом см.: Арзаманов 1967, 21–22).

С другой стороны, к теснейшему сопряжению проведений вынуждает регламент фуги, требующий тонального ответа — в данном случае, поскольку инициум темы содержит V ступень, а окончание — модуляцию в тональность доминанты. Мелодические особенности темы не позволяют внести необходимые изменения в начале ответа; освобождаясь же от модуляции, он оказывается разомкнутым. Собственно, только в момент окончания ответа, когда тон и к у двойной доминанты (fis-moll) заменяет функция двойной доминанты ( $\sqrt{h}$ -moll), он становится *тональным ответом*.

Надо добавить, что в баховской фуге хроматические элементы располагаются не в фазе развертывания и завершения, как у принцессы Анны Амалии, — а в первой, основной части темы. Поэтому хроматическое движение локализуется в проведениях, можно сказать, становится их «визитной карточкой». И не случайно именно хроматический фрагмент темы подхватывает ристопоста в заключительном проведении фуги.

Здесь тоже имеется стретта — но не в начале средней части, как у принцессы Анны Амалии, или в начале заключительной части, как у Кирнбергера, а в завершающем фугу проведении, звучащем подобно коде. В этой стретте не образуется тематического контрапункта, как и в фуге Анны Амалии; и так же, как в фуге Кирнбергера, здесь тема значительно деформирована.

Однако деформация эта несет с собой усиление существенных элементов темы (хроматической фигурации), — что вообще типично для стреттной разработки материала у Баха. Изменения не так существенны в ристопсте, как в пропосте: тема в ней разрезана надвое, ее половины отделены друг от друга вставкой, занимающей целый такт. Вставка состоит из интонационно «перелицованных» и сдвинутых на пол-октавы тематических мотивов (повторяемые ступени опираются на пульсацию восьмых, тогда как хроматическое движение попадает на самые слабые доли) и контрапунктирует хроматической части темы в ристопсте. Растворив в контрапункте начало второго фрагмента пропосты, тема завершается в основной тональности.

Достоин внимания, что нередко — притом у самого же Баха — введение в тему хроматического движения и модуляционных

отклонений оборачивается сужением тонального плана проведений. В фуге e-moll таких ограничений нет: движение в дизезную сторону доходит до двойной доминанты и ее параллели, а в направлении бемолей захватывает двойную субдоминанту. Кроме того, экспозиционной паре проведений отвечает пара проведений иномодовых.

Нетематический материал — противосложение и два интермедийных построения — сохраняется в фуге полностью, и в этом смысле она сближается с насквозь-тематическими структурами. Прибегать к вариантным преобразованиям оказывается непродуктивно; здесь требуется иная стратегия формообразования.

Вместе с накоплением нетематического материала уточняются и закрепляются композиционные функции не только каждого элемента самого по себе, но даже его вариантов. Так, единое удержанное противосложение нивелирует различия между темой и ответом, маркируя их принадлежность к разряду проведений.

Входя в состав и проведений, и интермедии<sub>1</sub>, оно участвует в построении и продвижении малых имитационных форм (понятие введено А. Милкой). Начальная пара проведений вместе с интермедией<sub>1</sub> образует каноническую имитацию:

К а н о н (тт. 1–10)			
A	B	C	(B <sub>2</sub> )
—	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>
Проведения <sub>1</sub> (тт. 1–4)		Интермедия <sub>1</sub> (тт. 5–10)	

Схема 2. Каноническая структура 1-го раздела фуги e1 Баха

Интермедия<sub>2</sub> (тт. 15–19) представляет собой симметричную каноническую секвенцию в двойном контрапункте октавы, развивающую ритмический контраст между темой и противосложением (о нем шла речь выше). Контрапункт здесь основан на полиметрии: две неширокие гаммы шестнадцатыми в каждом такте задают размер  $\frac{6}{8}$ , а гармоническая фигурация восьмыми остается в основном размере  $\frac{3}{4}$ .

На уровне основных синтаксических единиц активным конструктивным фактором становится сложный контрапункт. Пары проведений образуют непосредственные и рассредоточенные перестановки двойного контрапункта, обе интермедии тоже строятся как микроциклы из первоначального и одного (интермедия<sub>1</sub>) или нескольких (интермедия<sub>2</sub>) производных соединений.

В результате непосредственные и «пунктирные» (арочные) связи спрессовывают весь материал проведений и интермедий в устойчивое контрапунктическое целое.

### Некоторые итоги

Если сопоставить структурные схемы трех проанализированных здесь фуг, — обнаружится немало примечательного (см. *схему 3*).

Композиционно самой сложной выглядит fuga принцессы Анны Амалии, и для этого имеются веские причины. Во-первых, к сложности побуждает интонационный склад темы: она внутренне контрастна, и оба составляющих ее мелодических элемента, диатонический и хроматический, требуют масштабного раскрытия. Соответственно этому тема претерпевает в фуге сравнительно самые значимые преобразования: она представлена не только в прямом виде, но и в инверсии, с точно и вариантно удержанными противосложениями, а также в ложной стретте.

Во-вторых, fuga широко развернута, содержит шесть относительно крупных композиционно-синтаксических единиц. Это темо-ответные пары проведений, образующие различные симметричные связи: в пограничных парах — прямые проведения, тождественные между собой; вторая и предпоследняя пары — в инверсии, они находятся в двойном октавном контрапункте и располагаются в зеркальном порядке.

Тональный план проведений неширок, что вполне обычно для фуг с активной инверсионной работой, и наклонен в сторону субдоминанты, что относится уже к чертам данного конкретного сочинения<sup>32</sup>. Возвращение основной тональности вместе

<sup>32</sup> Можно привести примеры гениальных фуг, в тональном плане которых субдоминантовая сфера откровенно перевешивает доминантовую. Такова, например, fuga *cis-moll* из I тома ХТК. Тем не менее, как подсказывает многолетний педагогический опыт, крен в сторону субдоминантовых тональностей в свободной части характерен для ученических фуг, особенно трехголосных.

Наиболее общей причиной этого представляется мощное и разноаспектное (можно сказать, суггестивное) воздействие экспозиционного регламента на все формообразование фуги. С одной стороны, он охраняет, подтверждает и укрепляет изначальное авторское слышание темы, в котором спаяны ее жанровая, интонационная и тональная характеристики. Именно в таком виде она появляется на композиционно «сильных» позициях (первое и последующие нечетные проведения). Сравнительно с темой ответные (четные) проведения подобны хореическим постыткам, а доминантовая тональность воспринимается прежде всего как раздвигающая функционально-модуляционные горизонты основной.

с переупорядоченной парой обращенных проведений подтверждает основную функцию противодвижения в этой фуге: оно участвует в построении контрэкспозиции, придавая обращенным проведениям значение второй темы. (Однако к образованию двойной фуги это не ведет: *rectus* и *inversus* здесь чередуются, но ни в одном проведении контрапунктически не объединяются.)

Ровно в середине фуги помещается протяженная 5-тактная интермедия<sub>4</sub> (все остальные интермедии — краткие), в которой имеются две канонические секвенции, обе в октавном контрапункте, а также сосредоточены ритмически наиболее динамичные элементы (за пределами этой интермедии ямбические субмотивы с предыктом из двух шестнадцатых встречаются только в теме, здесь же они входят в структуры суммирования и появляются шесть раз)

\*

Композиция фуги Кирнбергера на порядок более проста, и прежде всего это объясняется обобщенно-танцевальным характером темы, отсутствием в ней существенных интонационных контрастов и противоречий.

Мелодических преобразований тема не испытывает<sup>33</sup>, за исключением значительного изменения в стреттном проведении. Противосложения имеют постоянную основу, но удержаны с различными вариантными отклонениями от точных повторов.

Темо-ответные пары проведений заданы в композиции как ее основа, но в дальнейшем этот порядок нарушается. Поскольку нормативы барочной фуги разрешают субдоминантовые проведения в экспозиционной части (в данном случае это одно из дополнительных проведений), — к средней части остается отнести пару минорных проведений, а к заключительной — пару тонических, первое из которых представляет собой стретту.

С другой стороны, из всех неосновных тональностей экспозиционный регламент акцентирует внимание именно на доминантовой, так что дальнейшее движение естественно устремляется в противоположном направлении, к субдоминантовой сфере. В результате же модуляционный процесс, который в свободной части фуги (особенно в условиях крепнущей мажорно-минорной системы) хотя бы поначалу мог быть настроен на удаление от экспозиционной опоры и соответственно на масштабный разворот формы в целом, оказывается свернут и углублен именно в сферу основной тональности.

<sup>33</sup> Изменения в тональном ответе уже в силу их обязательности преобразованием темы не являются.

Ни одна из пар дополнительных проведений не образует строгой контрэкспозиции, так что структура всего первого раздела фуги остается линейной. При этом он имеет несомненный масштабный перевес над свободной частью (как по количеству проведений, так и по объему в тактах). Она же, со своей стороны, получает преимущество в динамическом аспекте. Тематическая работа в проведениях затрагивает новые сферы — лад (пара минорных проведений) и контрапункт (стретта). Многофазная же 11-тактная интермедия в третьей четверти формы вводит каноническую секвенцию, оперирующую субсинтаксическими элементами, а далее, откликаясь на гармонически активные интермедии экспозиционной части, собирает их материал и разворачивает его в одну мощную волну. Она образует предыкт к стретте, возмещающей начало заключительной части и окончательное утверждение основной тональности.

\*

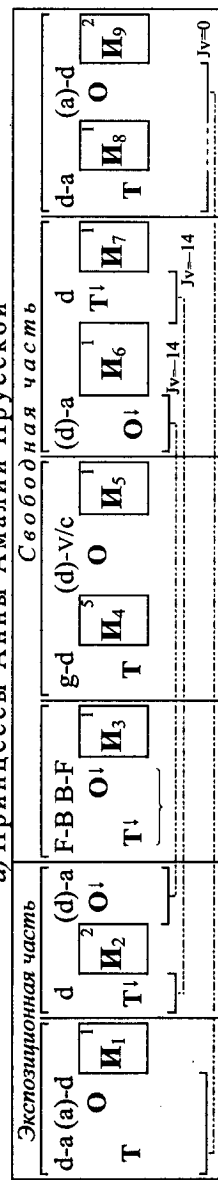
Композиционная схема баховской фуги оказывается самой компактной и лапидарной. Эти особенности, как и показанные выше, объясняются ее существенными отличиями от двух остальных фуг по всем важнейшим параметрам.

Удержанность всего нетематического материала (противосложения и интермедий) способствует и закреплению его функций; каждая интермедия приобретает индивидуальное лицо. Стабильный ритм чередований материала, с одной стороны, и максимальная краткость разделов формы, с другой, утверждают в качестве значимой композиционной единицы блок из пары проведений с интермедией. Он же, со своей стороны, управляется принципом *переменной и пары*: как показал У. Росс Эшби, «многие тернарные отношения более естественно истолковываются как бинарное отношение между переменной и парой» (Эшби 1969, 423).

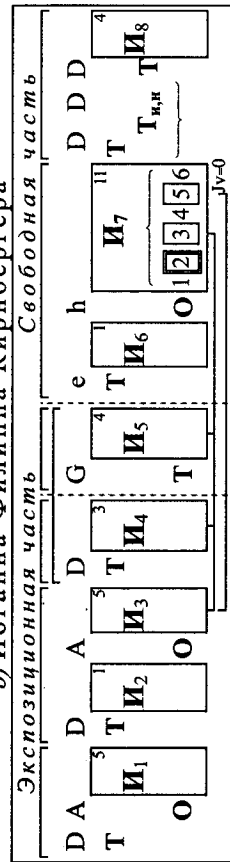
В результате структура фуги разворачивается не по горизонтали, масштабно, а по вертикали — иерархически. Естественным способом закрепления ее материала и композиционного развития становится двойной контрапункт крупных разделов фуги: первая ее половина образует первоначальное соединение двойного контрапункта, вторая половина — производное.

Таким образом, за внешней простотой структурной схемы кроется многоуровневая система контрапунктических отношений.

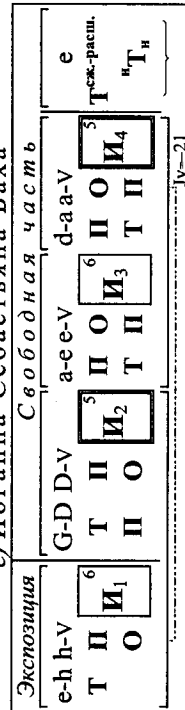
Схема 3. Композиционные структуры двухголосных фуг  
а) Принцессы Анны Амалии Прусской



б) Иоганна Филиппа Кирнбергера



в) Иоганна Себастьяна Баха



## Заключение

Как можно было убедиться, сочинения, которым посвящена настоящая работа, роднит интонационная стилистика, приверженность нормативам барочной имитационной формы, установка на контрапунктический диалог мелодических линий. Единство и преемственность школы и метода выступают в этих опусах со всей очевидностью.

В то же время все существенные параметры этих полифонических сочинений (прежде всего фуг) обнаруживают различные предпочтения и приоритеты, что естественно и неизбежно в жизни традиции, передаваемой от поколения к поколению. Эти различия сказываются на тематической работе, синтаксисе и композиции, отражая, в конечном счете, сдвиги в системе ценностей.

Тема и ее отношения с нетематическим материалом. Для Баха тема — центральный, наиболее значимый компонент музыкального произведения, определяющий все типологические и индивидуальные особенности его как жанрового и композиционного целого. Фуга служит истолкованию и конечному утверждению темы.

*Противосложения*, комментирующие тему в проведениях, должны поддерживать и прояснять ее жанровую принадлежность и функционально-гармоническую структуру и в то же время максимально контрастировать ей в контрапунктическом плане. Комплекс этих требований ограничивает и направляет выбор конкретных интонационно-ритмических средств, соответствующих основным характеристикам темы. Притом чем ярче контраст между нею и противосложением, с тем большей вероятностью оно будет удержано.

*Интермедии* (независимо от материала, на котором они основаны — собственного или заимствованного из проведений) комментируют тему на определенной стадии ее жизни в фуге, то есть, фактически, процесс формообразования. Эта задача также влияет на выбор средств и приемов работы.

*Нетематический материал* в целом, призванный к активному диалогу с темой, настроен на интонационную яркость и содержательность. Говоря современным языком, у Баха конкурентоспособность нетематического материала позволяет ему при определенных обстоятельствах достигать статуса темы<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Ограничимся двумя показательными примерами. Первый — фуга *cis-moll* из II тома ХТК. Здесь в интермедии, удержанное противосложение

Единственная область, в которой свойства темы и не-темы взаимно противоположны, — это синтаксическая структура. Тема принципиально замкнута и ведет себя как «тугоплавкий» материал: в проведениях она не склонна к значимым изменениям и если преобразуется, то преимущественно одним из двух способов: строго-последовательно (инверсии, пропорциональное увеличение/уменьшение) — либо характеристически (например, распев начального мотива ради индивидуализации конкретных проведений). Как бы сильно ни воздействовали на тему преобразования, — они должны увенчаться восстановлением ее первоначального облика. Неслучайно поэтому в стреттных проведениях (особенно в заключительной части фуги) характер темы подтверждается и укрепляется (особенно тщательно сохраняется ее метроритмическая структура).

Напротив, материал противосложений и интермедий ведет себя как «легкоплавкий»: он свободно вступает в разносторонние мелодические и контрапунктические контакты, причем накал тематической работы в интермедиях бывает самым разным. В этом плане особенно заметна одна тенденция: нередко в интермедиях свободной части фуги или — более жестко — на кульминационной стадии или непосредственно перед началом заключительной части в контрапунктическую разработку вовлекается инициальный мотив темы. В таких случаях комментирующая и даже сигнальная функция интермедий выступает наиболее ощутимо.

У Кирнбергера, как и у Баха, тема сохраняет в фуге центральное положение и утверждается в своем первоначальном виде.

*Противосложения* и *интермедии* образуют единую, недифференцированную интонационную среду; сколько-нибудь ощутимого интонационного напряжения между темой и нетематическим материалом не возникает. Равномерное движение почти без отступлений, с импровизационно изменчивым рисунком, едва ли не полностью нивелирует значение удерживаемой основы в противосложениях, а в интермедиях делает нецелесообразной работу с тематическими элементами.

проводится по всем голосам, благодаря чему получает статус темы; соответственно интермедия от т. 35 превращается в экспозицию второй темы, а фуга восходит в ранг двойной. Второй пример — фуга *gis-moll* из того же тома. Ее вторая экспозиция по материалу полностью производна от первой: из удержанного противосложения к теме<sub>1</sub> формируется тема<sub>2</sub>, а из темы<sub>1</sub> — удержанное противосложение к теме<sub>2</sub>.

Отсюда, во-первых, различные изменения происходят с темой именно в проведениях, притом это изменения не строгие, а особенно значимые изменения осуществляются в стретте. Возвращаясь в конце фуги к основному варианту, тема, таким образом, не только отрицает все спорадические трансформации, но также вытесняет своего постоянного «оппонента» — ответ, поскольку занимает территорию, на которой почти всегда располагались его вступления: нижний регистр. И все же трудно решить, что преобладает в этом итоге: утверждение собственно темы — или преодоление нестабильности, которой оказались подвержены проведения в свободной части фуги.

Во-вторых, динамизацию, направленность композиции, как и архитектуру фуги, обеспечивают не столько специфически контрапунктические средства, сколько гармония.

У принцессы Анны Амалии проведения — и соответственно *тема* — занимают большую часть фуги (35 тактов из 50), а поскольку интермедии чаще всего откликаются на заключительный хроматический фрагмент темы, складывается впечатление, что она звучит в фуге почти непрерывно.

*Противосложения* и *интермедии*, как и в фуге Кирнбергера, интонационно весьма близки между собой. Но в отличие от кирнбергерской фуги, они не направлены ни на яркий, ни на оттеняющий контраст к теме: они основаны на ее развертывании и лишь в центральной интермедии, благодаря активизации субсинтаксических элементов, привлекают к себе некоторое внимание. В целом же нетематический материал образует некую пассивную интонационную среду, которая скорее втягивает тему в себя, нежели помогает ей хотя бы синтаксически четко выделяться.

В итоге и процессуальную, и кристаллическую стороны композиции обеспечивает почти исключительно тематическая работа в проведениях. Это, во-первых, ладотональные и мелодические изменения (образование тонального и «квазитонального» ответов, проведения в мажоре, обращение темы и ответа), во-вторых — контрапунктические (соединения обращенных темы и ответа с противосложениями в двойном контрапункте, а прямых — в нулевом, то есть без значимой ретуши при повторе). И хотя мажорные проведения темы и нетиповой ее ответ расставляют основные композиционные вехи<sup>35</sup>, сами эти отступления от экспозиционных

<sup>35</sup> Два мажорных проведения (они образуют ложную стретту) начинают среднюю часть, а «квазитональный» ответ ее завершает.

условий все же не оставляют по себе заметного следа и на динамический рельеф формы практически не влияют: Композицию фуги полностью определяет чередование прямой и обращенной темы и их ответных вариантов.

\*

Как видим, внутренняя устойчивость и интонационная контрастность материала, а соответственно высокий удельный вес сложного контрапункта, чрезвычайно важные для Баха, имеют гораздо меньшее значение для Кирнбергера и его ученицы. В то же время соблюдение требований регламента и строгие преобразования темы выступают в фуге принцессы Анны Амалии как необходимый атрибут если еще не старинной, то уже вполне почтенной формы.

Упругий контакт темы и не-темы совершенно естествен в иерархической композиционной системе баховской фуги. В дальнейшем он уступает место линейному развертыванию формы, к которому побуждает и которое поддерживает постоянная изменчивость потока нетематических образований.

Ладотональный план проведений в условиях стабильно сохраняемого материала — у Баха — свидетельствует о направленности тематической работы<sup>36</sup>. У Кирнбергера он обнаруживает неуравновешенность и приобретает явно импровизационный оттенок. В фуге же принцессы Анны Амалии тональный план проведений носит несколько формальный характер: при обилии хроматических элементов, с одной стороны, и инверсий темы, с другой, иноладовых проведений здесь могло и не быть вовсе.

Активный, даже непосредственно-индуктивный характер формообразовательного процесса в баховской фуге всесторонне обусловлен полифоническими, контрапунктическими факторами. В кирнбергерской фуге подобный характер оказывается следствием импровизационных импульсов и питается энергией гармонических нагнетаний. Что же до фуги принцессы Анны Амалии, то в этом случае об индуктивном становлении формы говорить

<sup>36</sup> В данной связи примечательно рассуждение Р. Н. Берберова: «тональное различие между непосредственно корреспондирующими разделами воспринимается как конфликтно активизирующий фактор тем сильнее, чем ярче выражена их тематическая общность, выгодно оттеняющая <...> само тональное смещение (вспомним фугу, староконцертную и раннеклассическую сонатную формы)» (Берберов 1986, 185).



вообще не приходится: оно явно диктуется представлением о том, как должна строиться *ordentliche Fuge zu Papier* [правильная fuga на бумаге].

Судя по fugе, рассмотренной здесь, и по прекомпозиционной работе принцессы Анны Амалии, детально прослеженной в предыдущей статье сборника, это весьма четкое представление. Оно несет на себе яркую печать своей эпохи, но — что в контексте настоящего издания должно быть подчеркнуто особо — вместе с тем совершенно недвусмысленно свидетельствует об установках, нормативах и педагогической методе Баха.

То, что в сочинении Кирнбергера, ученика Баха, так или иначе отступало от этих принципов, рождалось в живом творческом процессе и в изменившемся стилевом контексте, благодаря чему такие отступления органичны и, вероятно, в немалой степени произвольны. Ибо то, чему Кирнбергер учил принцессу Анну Амалию и к чему она прилагала больше всего усилий — вопреки новым веяниям и собственному, с юности сформировавшемуся вкусу, — в сильнейшей мере ориентировалось на баховскую систему. Неслучайно при сопоставлении двух fug — ученицы и педагога — на память порой приходит известное выражение «роялист больше самого короля»: по мере сил принцесса Анна Амалия соблюдает заветы баховской школы намного последовательнее, нежели ее музыкальный наставник.

Разумеется, это вполне естественно. Но и поразительно: сочинения принцессы Анны Амалии являют нам убедительный пример того, как мощная педагогическая традиция, даже за пределами породившей ее эпохи, позволяет одаренной личности, в силу тех или иных условий обреченной оставаться в данной области искусства дилетантом, достигать в своих работах подлинно профессиональных качеств и определенных художественных результатов.

## Литература

- Анализ 1967:** Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967.
- Арзаманов 1967:** Арзаманов Ф. О роли курса анализа музыкальных произведений в воспитании исполнителя // Вопросы преподавания музыкально-теоретических дисциплин. М., 1967. С. 5–33.
- Аренский 1900:** [Аренский А.] Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. Составил профессор Московской консерватории А. Аренский. М., 1900.

- Берберов 1986:** Берберов П. Н. 'Эпическая поэма' Германа Гальпина: Эстетико-аналитические размышления. М., 1986.
- Боррис 1933:** Borris-Zuckermann, S. Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750: Diss. Kassel, 1933.
- Браудо 1973:** Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Л., 1973.
- Выготский 1982:** Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982.
- Гаспаров 1996:** Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Дебух 2001:** Debuch, T. Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin. Berlin, 2001.
- Ден 1859:** [Dehn, S. W.] Lehre vom Contrapunkt, Canon und der Fuge... von S. W. Dehn / Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von B. Scholz. Berlin, 1859.
- Кирнбергер 1771:** Kirnberger, J. Ph. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert (repr. 1771) / Hrsg. und einleitet von G. Herzfeld. Kassel, Basel u. a., 2004. Hildesheim 1968. Nachdruck der Ausgabe Berlin und Königsberg 1776–79.
- Кюрегян 2005:** Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Мекил 1960:** Mekeel, J. The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg // Journal of Music Theorie. IV. 1960. P. 169–193.
- Сервер 1970:** Serwer, H. Marpurg versus Kirnberger: Theorie of Fugal Composition // Journal of Music Theorie. 14 : 2. Winter 1970. Yale University.
- Эшби 1969:** Эшби, У. Росс. Теоретико-множественный подход к механизму и гомеостазису // Исследования по общей теории систем: Сб. переводов. М., 1969. С. 398–491.

# Нотное приложение

## 1. Anna Amalia von Preußen:

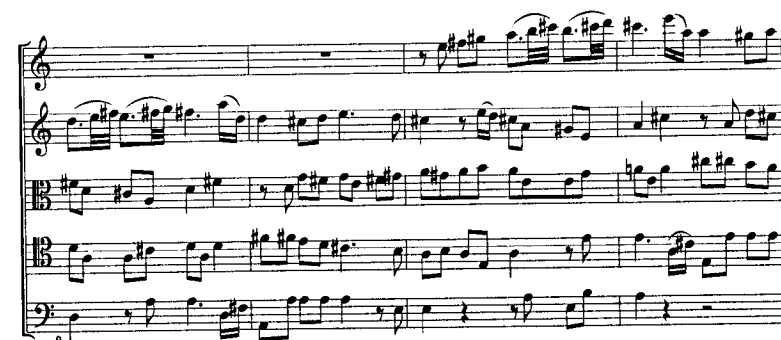
### a) Fünfstimmiger Zirkel Canon in der Ober-Quinta nebst dem Contrapunct der Octava (1771)



System 1: Five staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in common time. The bass staff begins with a melodic line, while the other parts are mostly rests.



System 2: Continuation of the five-staff system. The bass staff continues its melodic line, and the other parts begin to enter.



System 3: Continuation of the five-staff system. The bass staff continues its melodic line, and the other parts continue their entries.




System 4: Continuation of the five-staff system. The bass staff continues its melodic line, and the other parts continue their entries.



System 5: Continuation of the five-staff system. The bass staff continues its melodic line, and the other parts continue their entries.



System 6: Continuation of the five-staff system. The bass staff continues its melodic line, and the other parts continue their entries.



System 7: Continuation of the five-staff system. The bass staff continues its melodic line, and the other parts continue their entries.

**b) Zweistimmige Fuge für Violine und Viola**  
 in der Geraden- und Gegen-bewegung (Berlin, 5. May 1776)

2. Johann Philipp Kirnberger  
Allegro für Clavier alleine oder für Violin...(Oktober 1759)

Musical score for Kirnberger's Allegro, measures 1-30. The score is written for a single instrument, likely a keyboard or violin, in G major and 3/8 time. It consists of ten systems of two staves each (treble and bass clef). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Measure numbers 1, 6, 10, 14, 18, 22, 26, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems.

Musical score for Kirnberger's Allegro, measures 34-62. This section continues the piece from the previous page. It consists of nine systems of two staves each. Measure numbers 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, and 62 are indicated at the beginning of their respective systems. The musical texture remains consistent with the previous section, featuring a rhythmic bass line and a melodic treble line.

3. Johann Sebastian Bach  
WK, Fuga X a 2 Voci

The first system of the musical score consists of two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, and 20 are indicated at the beginning of their respective lines.

The second system of the musical score continues the piece with two staves, Treble and Bass clef, in the same key signature and time signature. The notation is dense with intricate rhythmic figures. Measure numbers 23, 26, 29, 32, 35, 38, and 41 are indicated at the beginning of their respective lines.

## Последняя fuga И. С. Баха

Заглавие статьи естественно может вызвать у читателя вопрос: что это за fuga? Какая fuga была последней в жизни Баха?

Казалось бы, особых сомнений здесь быть не должно, ибо в Некрологе, содержащем одно из самых ранних жизнеописаний Баха и составленном его сыном Карлом Филиппом Эмануэлем вместе с одним из учеников Иоганном Фридрихом Агриколой, недвусмысленно сказано: «*Искусство фуги*. Это последняя работа автора»<sup>1</sup>. Отсюда следует, что последней в жизни И. С. Баха была fuga из данного цикла. Более определенно — *Fuga a 3 Soggetti* BWV 1080/19<sup>2</sup>.

Тем не менее, несмотря на вполне достоверный источник, информация, сообщенная в Некрологе, была в 1980–90-е годы решительно опровергнута исследователями. На научной конференции в рамках юбилейного баховского фестиваля, посвященного 300-летней годовщине со дня рождения И. С. Баха (Лейпциг, 1985), Йошитаке Кобаяси представил результаты почерковедческого анализа рукописей Баха, относящихся к последним годам жизни композитора. Данные анализа, проведенного Кобаяси, заставили пересмотреть датировку многих сочинений Баха, в том числе 'Искусства фуги'. Но особо сенсационным был вывод ученого: «Отныне не 'Искусство фуги', а Месса h-moll должна рассматриваться как *Opus ultimum*»<sup>3</sup>. Этот вывод Кобаяси повторил слово в слово и на страницах основной, более масштабной своей публикации (см.: Кобаяси 1988b, 66), для которой он использовал также методы дипломатики<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Die Kunst der Fuge. Diese ist das letzte Werk des Verfassers...» (BD-III/666, 86). См. также: БД/359, 235.

<sup>2</sup> Это — традиционная нумерация по BWV. Однако в BWV<sup>2a</sup> данное сочинение значится под номером BWV 1080/20. Кроме того, в различных работах и изданиях цикла fuga именуется по-разному: *Контрапункт 19*, *Контрапункт 15*, *Трехтемная fuga*, *Четырехтемная fuga*, *Неоконченная fuga*, *Незавершенная fuga* и т. п.

<sup>3</sup> «Nunmehr ist nicht die Kunst der Fuge, sondern die h-Moll-Messe als Bachs *Opus ultimum* anzusehen» (см.: Кобаяси 1988a, 462).

<sup>4</sup> Дипломатика (от греч. *diplōma* — лист, документ, сложенный вдвое; слово перешло далее в латинский: *diploma* — письмо, грамота) — вспомогательная историческая дисциплина, специализирующаяся на проблемах установления достоверности документов путем исследования особенностей бумаги (в том числе водяных знаков) и средств написания.

Результаты Кобаяси оказались столь убедительны, что по итогам «Международной Бах-академии» 1990 года в Штуттгарте крупные ученые-баховеды (Х.-Й. Шульце, Р.Л. Маршалл, У. Принц, В. Бланкенбург, Й. Кобаяси и др.) выпустили книгу под названием 'Johann Sebastian Bach, Messa h-Moll, »*Opus ultimum*«, BWV 232' (см.: Месса 1990).

*Opus ultimum* означает: *последний труд* автора. Из названия книги однозначно следует, что коллектив ученых без колебаний присуждает статус *последнего творения Баха* Мессе h-moll. Отсюда следует, что последней фугой Баха должна была быть fuga из Мессы.

Однако существуют веские причины в этом сомневаться, что автор и хотел бы дать понять читателю самим заглавием настоящей статьи. Речь в ней пойдет о другом сочинении Баха — о *последнем контрапункте из 'Искусства фуги'*. Основания для такой позиции находятся в рукописях Баха и в различных документах. Обратимся к ним.

### Документы

На сегодня исследователи располагают рукописью последней фуги цикла в незавершенном виде (она составляет *Приложение 3* в документе *P 200*<sup>5</sup>) и ее реализацией в двух выпусках Оригинального издания 1751 и 1752 годов<sup>6</sup>. Чтобы попытаться представить целостный облик этой фуги, необходимо обратиться и к обоим другим приложениям, а также к основной части автографа *P 200*. Помимо нотных материалов, потребуется привлечь и другие источники. Перечислим их в хронологическом порядке:

1. Объявление о подписке на 'Искусство фуги' в «Критических сообщениях из мира учености» [Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit], вышедших в Берлине 7 мая 1751 года<sup>7</sup>.
2. Уведомление [Nachricht] К. Ф. Э. Баха на обороте титульного листа в первом выпуске 'Искусства фуги' (поступил в продажу 29 сентября 1751 года; см.: BD-III/645, 12–13, и БД/313, 201).

<sup>5</sup> Автограф 'Искусства фуги' хранится в Берлинской гос. библиотеке под шифром *Bach Ms. P 200*. Материалы автографа сгруппированы так, что образуют основной корпус и три приложения. Рукопись фуги, о которой идет речь, — *Приложение 3*.

<sup>6</sup> Оригинальное издание 'Искусства фуги' — это вышедшая в гравировке на меди публикация цикла, осуществленная после кончины И. С. Баха в *двух изданиях* — 1751 и 1752 годов. Обычно эти издания называют *выпусками*.

<sup>7</sup> В *Vach-Documente* этого текста нет: он обнародован лишь в 1992 году в баховском ежегоднике (см.: Вильгельми 1992, 101–102).

3. Предисловие [Vorbericht] В. Ф. Марпурга ко второму выпуску 'Искусства фуги' (февраль/март 1752 года; поступил в продажу 2 апреля 1752 года).

4. Изложение в Некрологе некоторых особенностей незавершенной фуги (опубликован в 1754 году).

5. «NB» К. Ф. Э. Баха на обороте последней страницы автографа «неоконченной» фуги (после 1770 года?).

Приведем в том же хронологическом порядке выдержки из этих документов, так или иначе касающиеся завершенности «последней» фуги и 'Искусства фуги' в целом:

1. «Однако все это ['Искусство фуги'] требует использования клавира или органа. Последние пьесы — это две фуги для двух clavиров <...> и фуга на три темы, в которой автор с введением третьей темы называет свое имя *BACH*. В заключение прилагается четырехголосная обработка церковного хора, который покойный автор в последние дни жизни, уже утратив зрение, диктовал своему другу (дословно: "перу своего друга". — *А. М.*)»<sup>8</sup>.

2. «Уведомление. Покойный господин автор сего труда из-за болезни глаз и последовавшей вскоре после того смерти был не в состоянии завершить последнюю фугу, где он — с введением третьей темы — называет свое имя, что и решено возместить друзьям его музы прилагаемой в конце четырехголосной обработкою церковного хора, экспромтом продиктованною покойным, когда он уже ослеп, одному из друзей, ее записавшему»<sup>9</sup>.

3. «Нет ничего более прискорбного, чем то, что из-за постигшей его болезни глаз и последовавшей вскоре после того кончины он

<sup>8</sup> «Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet. Die letzten Stück sind zwey Fugen für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel, und eine Fuge mit drey Sätzen, wo der Verfasser bey Anbringung des dritten Satzes einen Namen *B a c h* ausgeführt hat. Den Beschluß macht ein Anhang von einem vierstimmig ausgearbeiteten Kirchen-Choral, den der seelige Verfasser in seinem letzten Tagen, da er schon des Gesichtes beraubt war, einem seiner Freunde in die Feder dictiret hat» (Вильгельми 1992, 102).

<sup>9</sup> БД/313, 201. Текст оригинала: «*Nachricht*. Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügteten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen» (BD-III/645, 12–13).

не смог сам закончить и опубликовать это произведение. Болезнь застала его за работой над последней фугой, в которой при введении третьей темы он называет свое имя. Но мы горды мыслию о том, что четырехголосная фантазия, добавленная здесь, которую он, уже потеряв зрение, диктовал экспромтом одному из своих друзей, компенсирует недостачу»<sup>10</sup>.

4. «'Искусство фуги'. Это последняя работа автора, содержащая все виды контрапунктов и канонов на одну-единственную главную тему. Болезнь воспрепятствовала ему завершить предпоследнюю фугу так, как он намечал, и отработать последнюю, которая должна была содержать 4 темы и под конец проходить во всех четырех голосах в обращении нота за нотой. Этот труд увидел свет лишь после смерти автора»<sup>11</sup>.

5. «Над этой фугой, где в противосложении проводится имя *BACH*, автор скончался»<sup>12</sup>.

Даже при поверхностном взгляде на эти документы обращают на себя внимание некоторые примечательные подробности.

Взглянем прежде всего на документы 1–3. Исследователи сходятся на том, что первые два, то есть объявление о подписке и предуведомление к изданию 1751 года, мог сделать лишь

<sup>10</sup> Текст оригинала: «Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird» (см.: BD-III/648, 15).

<sup>11</sup> БД/359, 235. Текст оригинала: «Die Kunst der Fuge. Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten» (BD-III/666, 86).

<sup>12</sup> Текст оригинала: «NB Ueber dieser Fuge, wo der Nahme | *BACH* im *Contra-subject* | angebracht worden, ist | der Verfaßer gestorben» (BD-III/631, 3). Эта фраза по смыслу настолько не соответствует ни другим документам, исходящим от того же автора, ни современным представлениям об истории создания 'Искусства фуги', что исследователям приходится делать оговорки о том, что этот текст не следует понимать буквально.

Эмануэль<sup>13</sup>. Третий документ (Vorbericht 1752), хоть и выполнен Марпургом, обнаруживает значительную текстуальную зависимость от первых двух (см. выделенные фрагменты текста):

7. V. 1751	Nachricht 1751	Vorbericht 1752
Die letzten Stück sind zwey Fugen für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel, und eine Fuge mit drey Sätzen, <u>wo der Verfasser bey Anbringung des dritten Satzes einen Namen B a c h ausgeführt hat.</u> Den Beschluß macht ein Anhang	Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde <u>durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt,</u>	Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger <u>durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt</u> worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der ausarbeitung seiner <u>letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet,</u> zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende <u>beygefügteten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit</u>
von einem <u>vierstimmig ausgearbeiteten Kirchen-Choral, den der selige Verfasser</u> in seinem letzten Tagen, da er schon des Gesichtes beraubt war, <u>einem seiner Freunde in die Feder dictiret hat.</u>	<u>einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat,</u>	<u>einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat,</u> diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse <u>schadlos halten wird.</u>
	<u>schadlos halten wollen.</u>	

Табл. 1: Фрагменты объявления о подписке на 'Искусство фуги' и предисловий к выпускам 1751 и 1752 годов

<sup>13</sup> Было также и второе объявление о подписке, вышедшее месяцем позже, 01.06.1751 года в «Лейпцигских газетах». Судя по особенностям текста, оно выполнено также Филиппом Эмануэлем.

Последние два документа (четвертый и пятый) также восходят к Эмануэлю. Это фрагмент из Некролога, основным автором которого был Эмануэль (Некролог опубликован через 4 года после кончины И. С. Баха), и надпись на последней странице автографа «над этой фугой ее автор скончался», сделанная в конце 1770-х годов (или даже в начале 1780-х), то есть спустя более четверти века после кончины И. С. Баха.

Как видим, все пять документов восходят к одному и тому же источнику — к Карлу Филиппу Эмануэлю Баху, — хотя автором третьего из них (Vorbericht 1752) и назван Марпург, а в создании четвертого участвовал ученик И. С. Баха И. Ф. Агрикола. Но коль скоро это так, — в вопросе о завершении всего цикла и особенно последней фуги между документами никаких противоречий быть не должно.

Тем не менее, расхождения, и немалые, между документами есть, и отражают они весьма важный процесс: изменение представлений Ф. Э. Баха о том, как именно *не было завершено* 'Искусство фуги'.

Из первых трех документов следует, что поначалу (по крайней мере, во время их написания) Эмануэль был убежден, что завершать сочинение должна *одна*, «последняя» фуга на три темы, третьей из которых является тема *BACH*. В Оригинальном издании это неоконченная *Fuga a 3 Soggetti*.

Содержание же четвертого документа (фрагмент из Некролога) серьезно противоречит не только сложившимся в баховедении представлениям о последних днях Баха, но и другим документам, вышедшим из-под пера Эмануэля.

Как следует из Некролога, *не позже начала 1754 года* (скорее всего, даже раньше) Эмануэль уже знал, что *на самом деле не были завершены две фуги*: «предпоследняя» и «последняя». Судя по Некрологу, «предпоследняя» — это все та же *Fuga a 3 Soggetti*, а «последняя» — другая, о которой в прежних документах речи не было вообще. Более того, это фуга даже не на три, а на четыре темы.

Напомним, что первый документ (объявление о подписке) датируется 7 мая 1751 года, а Некролог — 1754 годом. Что произошло за это время? Что заставило Эмануэля увидеть в ином свете последнюю фугу и окончание 'Искусства фуги' в целом? Ведь это последнее мнение резко расходится с той картиной, которую рисуют его же издания 'Искусства фуги' 1751 и 1752 годов. Получается, что Эмануэль издавал одно, а знал о завершении цикла и о последней фуге совсем другое.



Представление Эмануэля об окончании 'Искусства фуги' могло измениться только под воздействием новой информации, которой он целиком доверял. Кто был ее источником?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо прежде ответить по меньшей мере еще на два:

1) Кто был компетентен в данном вопросе (и, следовательно, мог сообщить Филиппу Эмануэлю достоверные сведения о последней фуге)?

2) Когда и где Филипп Эмануэль мог получить эти сведения?

### Информатор Филиппа Эмануэля

Компетентным информатором мог быть лишь тот, кто наблюдал за процессом сочинения последней фуги, а возможно, так или иначе участвовал в данном процессе. Теоретически это мог быть любой член семьи Баха, находившийся в то время в его доме. Однако рукописи, относящиеся к последней фуге, показывают, что наиболее глубоко в процесс ее создания был вовлечен один из младших сыновей Баха — Иоганн Кристоф Фридрих, которому к тому времени было уже 17 с половиной лет. Через несколько месяцев он уедет на самостоятельную работу в Бюккебург. Рукопись 'Искусства фуги' содержит следы участия Кристофа Фридриха как копииста и корректора в процессе создания цикла.

Надо сказать, что столь непосредственная вовлеченность Кристофа Фридриха в этот процесс стала для него прекрасной школой овладения фугой. Неслучайно из всех учеников Баха Фридрих в наибольшей степени стал продолжателем традиций отца именно в области фуги. В некрологе по случаю кончины Кристофа Фридриха сказано: «Фуга — его стихия. В этом он проявляет себя всякий раз как хранитель [ее] баховского вида»<sup>14</sup>.

Ч. Бёрни характеризует Кристофа Фридриха как «величайшего фугиста и самого глубокого музыкального ученого в Германии» [*den grössesten Fugisten und tiefsten Musikgelehrten in Deutschland*] (BD-III/777, 250).

Когда и где Кристоф Фридрих мог передать Филиппу Эмануэлю столь важную информацию о заключительной фуге (тем более — о двух заключительных фугах)? Приблизительное время мы уже знаем: оно начинается не раньше выхода в свет первого выпуска 'Искусства фуги' и заканчивается не позже публикации

<sup>14</sup> Schlichtegroll F. Nekrolog auf das Jahr 1795. Gotha, 1797. S. 281 (цит. по: Вольны 2001, 67).



Илл. 1: Иоганн Кристоф Фридрих Бах (1732–1795)<sup>15</sup>

Некролога в «Музыкальной библиотеке» Л. Мишлера. Иными словами, это период с лета 1751/начала 1752 по конец 1753/начало 1754 годов.

Такая датировка подтверждает, что информатором был именно Кристоф Фридрих. Анализ контактов других членов семьи Баха показывает, что до указанного периода почти все они так или иначе контактировали друг с другом и могли обмениваться информацией. Если бы сведения были получены Эмануэлем в данное время от них, это нашло бы отражение в первых трех обсуждаемых документах. Однако такого не произошло. Контакты Эмануэля с родными имели место, но новой информации он не получил.

Исключение в плане контактов составил лишь Кристоф Фридрих, практически не покидавший Бюккебурга<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> О том, чей это портрет, см.: Рёттер 1994.

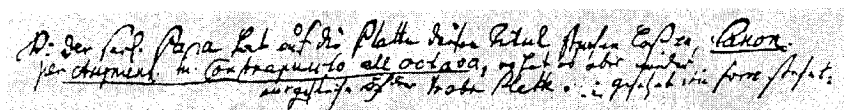
<sup>16</sup> Он появился в Лейпциге лишь однажды, спустя чуть более недели после похорон отца. Однако Эмануэля к тому времени здесь давно не было и больше он в Лейпциге уже не появится.

## Как передана информация

Справедливости ради следует сказать, что один личный контакт Фридриха и Эмануэля состояться мог — в Бюккебурге, куда в конце июля 1751 года направился прусский король Фридрих II для награждения герцога Вильгельма Шаумбург-Липпе Орденом Большого Прусского Орла за военные заслуги<sup>17</sup>. На службу к этому герцогу — в Бюккебург, — как мы помним, Кристоф Фридрих Бах уехал из отцовского дома накануне нового 1750 года. Эмануэль был в свите короля и мог встретиться с братом. Новую для Эмануэля информацию об 'Искусстве фуги' Кристоф Фридрих мог передать во время этой встречи. Это — одна из возможностей контакта между братьями.

Другая возможность — почта или оказия. Если обратить внимание на некоторые пометки Кристофа Фридриха в рукописи 'Искусства фуги', — станет ясно, что и такой возможности исключать не следует.

Одна из этих пометок — надпись на гравировальной копии *Канона в увеличении*. На первой странице, над нотным текстом, рядом с заголовком (*Canon p. Augmentationem contrario motu*), имеется запись рукой Иоганна Кристофа Фридриха: *NB: Der seel. Papa hat auf die Platte diesen Titul stechen lassen Canon / per Augment: in Contrapunto all octava, er hat es aber wieder / ausgestrichen auf der Probe Platte und gesetzt wie forn stehet*<sup>18</sup> (P 200, Приложение I):



Илл. 2. Надпись И. К. Ф. Баха на гравировальной копии Канона в увеличении и обращении

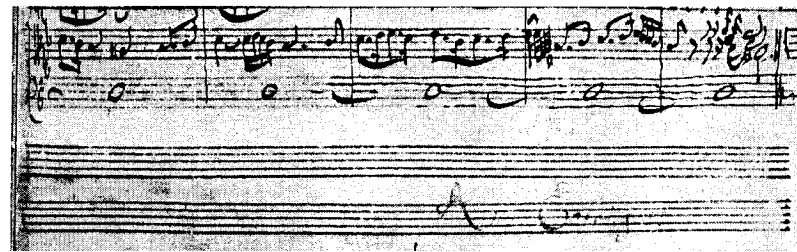
По какой причине и ради чего появилась здесь эта запись?

Вспомним, что пишет по данному поводу П. Вольны: «Unklar ist die Intention von J. C. F. Bachs Zusatz auf der Abklatschvorlage des Augmentationskanons der Kunst der Fuge» [*Неясна цель надписи И. К. Ф. Баха на гравировальной копии Канона в увеличении Искусства фуги*] (Вольны 2001, 56).

<sup>17</sup> См.: К. Ф. Э. Бах 1994, Vd. 1/3–5, 9–13.

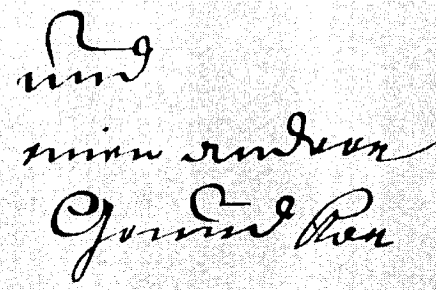
<sup>18</sup> «NB: Пок[ойный] папа велел награвировать на этой странице[:] Канон в увел[ичении] в контрапункте октавы, но на пробном оттиске он это вычеркнул и велел оставить, как было».

Исследователи расходятся и во мнениях о том, ради чего Кристоф Фридрих выставил помету *Corrigirt*<sup>19</sup> в основном корпусе автографа 'Искусства фуги':



Илл. 3. Помета И. К. Ф. Баха под окончанием VII фуги

Также пока не вполне ясно, из-за чего появилась запись *und einen andern Grund Plan*:



Илл. 4. Запись И. К. Ф. Баха на обороте последнего листа «неоконченной» фуги

Ее грамматические особенности<sup>20</sup> свидетельствуют, что это — не самостоятельное предложение, а его часть. Возможно, здесь было какое-то перечисление. Но скорее всего, предшествующий текст этого предложения находился не на приклеенной и отклеившейся полоске бумаги, как это полагает, например, П. Шлэйнинг, а на других документах, которые позднее были утеряны (а они действительно были утеряны; см. Шлэйнинг 1993, 177). Вполне естественно и понятно, если, скажем, на ряде документов перечисляются какие-либо указания или пояснения: на одном документе одно,

<sup>19</sup> Зачеркнутое *R* — по-видимому, начальная буква слова *Revidi|ert*.

<sup>20</sup> Все сообщение начинается со строчной буквы, а синтагма *другой основной план* стоит в винительном падеже.

на другом — другое и т.д.; наконец, на последнем — *und einen andern Grund Plan*.

Однако: если неясно, с какой целью сделана каждая из сохранившихся записей, нужно рассмотреть их все вместе как единый (хоть и рассредоточенный) документ. Тогда мы увидим, что:

- все они выполнены одним и тем же лицом — И. К. Ф. Бахом;
- все они находятся на автографах ‘Искусства фуги’;
- все они имеют одну и ту же функцию: это указания или пояснения;
- такие пояснительные надписи имеются во всех сохранившихся рукописных документах ‘Искусства фуги’ (как в основном корпусе *P 200*, так и в приложениях к нему; исключение составляет лишь fuga для двух клавиров).

Все изложенное подводит к мысли, что Ф. Э. Бах получил от брата не только неоконченную фугу, но и другие (вероятнее всего — *все*) рукописные материалы, относящиеся к ‘Искусству фуги’, с *поясняющими заметками* Кристофа Фридриха. Естественно задаться вопросом: почему он, вместо того, чтобы писать поверх отцовских рукописей свои примечания и пояснения, не изложил их все устно своему брату в дружеской беседе? Тогда было бы исключено какое бы то ни было недопонимание. А оно, тем не менее, возникло: есть основания полагать, что из пояснений Фридриха Эмануэль понял не все.

Но у Фридриха и Эмануэля, к сожалению, возможности для личной встречи не оказалось. Анализ контактов между сыновьями Баха показывает, что обстоятельства фатально складывались так, что встретиться *до* сдачи ‘Искусства фуги’ в печать им не пришлось.

Первая встреча братьев после смерти отца могла произойти, как уже сказано, лишь в середине июня 1751 года; однако состоялась ли она в Бюккебурге<sup>21</sup>, и если да, то сколь продолжительной она была и что именно братья смогли обсудить, — неизвестно.

По-видимому, Филиппу Эмануэлю пришлось довольствоваться лишь беглыми записями брата на материалах ‘Искусства фуги’, а в лучшем случае — еще и его устными пояснениями.

<sup>21</sup> Маршрут Фридриха II был таким: Берлин—Хальберштадт—Брауншвейг—Гамбург.

Но так или иначе, в конце июля/начале августа 1751 года Ф. Э. Бах мог получить достоверную информацию об особенностях окончания ‘Искусства фуги’. Об этом говорят и анализ перемещений и контактов членов семьи Баха, и только что рассмотренные документы. Другое дело, что мы не знаем, насколько верно была понята Филиппом Эмануэлем новая информация. Учтем также, что сообщить ему брат мог лишь то, что знал о последней фуге цикла на момент своего отъезда из Лейпцига в Бюккебург, то есть *до января 1750 года*.

Во всяком случае, Филипп Эмануэль теперь мог внести в Некролог новые сведения об ‘Искусстве фуги’, в частности об особенностях последней фуги, и отправить текст Мишлеру для публикации в «Музыкальной библиотеке».

На этом историю о новых сведениях в Некрологе можно было бы благополучно завершить, если бы не один документ, напрочь разрушающий данную концепцию. Это — письмо И. Г. Пизенделя Г. Ф. Телеману о том, что Мишлер еще не убит своими гайдамаками в Варшаве, а напротив, пару недель тому назад сообщил, что текст Некролога им получен (BD-III/637, 7–8).

Иными словами, Некролог написан не в конце 1751/начале 1752 года, а гораздо раньше: не после контакта Филиппа Эмануэля с Кристофом Фридрихом, а задолго до него. Но тогда как же это согласуется с тем, что в более поздних текстах Эмануэль говорит совсем иное?

Разъяснить это может другое письмо — письмо самого Эмануэля Форкелю от 13 января 1775 года. Эмануэль сообщает, что после написания им и Агриколой основного текста Некролога и перед его публикацией Мишлер делал к нему добавления. Подобные дополнения, несомненно, вносил и Эмануэль, хотя он об этом и не пишет. Заметим, например, что ‘Искусство фуги’ значится здесь в ряду уже вышедших из печати сочинений, чего в отправленном Мишлеру первоначальном тексте быть не могло<sup>22</sup>.

Итак, мы можем с определенной уверенностью утверждать, что новые сведения Эмануэль получил от Иоганна Кристофа Фридриха ориентировочно в конце 1751/начале 1752 годов.

Что это была за информация?

<sup>22</sup> Между прочим, К. Вольф считает, что Некролог был написан вскоре после кончины Баха, еще в 1750 году, тогда как в это время ‘Искусство фуги’ не только не было опубликовано, но даже еще не находилось в печати.

## Новая информация

Обратимся еще раз к тексту Некролога — в той части, где речь идет об ‘Искусстве фуги’ (см. с. 3 и сн. 7):

<p>“Seine letzte Krankheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.”</p> <p>(BD-III/666, 86)</p>	<p>Болезнь воспрепятствовала ему завершить предпоследнюю фугу так, как он наметал, и отработать последнюю, которая должна была содержать 4 темы и под конец проходить во всех четырех голосах в обращении нота за нотой. Этот труд увидел свет лишь после смерти автора.</p> <p>(БД/359, 235)</p>
---	---

Табл. 2. Фрагмент Некролога:  
оригинал и русский перевод в БД

Если вдуматься, — это текст маловразумительный, причем дело здесь не только в несоответствии русского перевода немецкому оригиналу, но и в самом оригинале: он лишен контекста, который в сознании авторов, несомненно, присутствовал, но в тексте никак не проявляется и сегодня читателю практически недоступен. Основная часть этого контекста подразумевает определенную сумму профессиональных знаний, а также специфическую корпоративную лексику и терминологию.

Здесь встречаются слова, понять которые вне контекста невозможно, из-за чего каждый переводчик толкует их по-своему. Взять, к примеру, хотя бы *nachgehends* [потом] и *auszuarbeiten* [отработать]. Из самого текста неясно, что значат *потом* (в данном случае — когда «потом»?) и *отработать* (какие предполагаются действия и в каком объеме?). Для понимания Некролога необходимо знать, что имели в виду под этими словами авторы: современное употребление этих слов может не иметь к ним никакого отношения. И вообще, при переводе с помощью только немецко-русского словаря их смысл (а вместе с тем и смысл всего текста) будет воспринят неадекватно. В подобных случаях нужно обращаться не столько к словарям, сколько к музыкальным трактатам той эпохи: в них могут проявиться забытые нюансы значения слов и выражений.

Чтобы убедиться в этом, достаточно нескольких конкретных примеров.

*Проходить.* Это слово отсутствует в немецком оригинале и введено переводчиком. В результате такой вставки выражение *фуга должна под конец проходить в обращении во всех четырех голосах* означает, что *последний раздел фуги представляет собой обращение [чего-то]*.

Об этом ли говорится в оригинале? Здесь, действительно, сказано нечто похожее, однако же — иное, а именно: [*vorletzte Fuge*] *in allen 4 Stimmen <...> umgekehret werden sollte*, то есть [*предпоследняя фуга*] *должна быть обращена во всех 4 голосах*. Подчеркнем: не *последняя часть фуги* (как сказано в русском переводе), а *вся фуга* (как в немецком тексте). Уточним сказанное, обратившись к словам *под конец*.

*Под конец.* Так в переводе истолковано *nachgehends*. Данное значение может входить в смысловое поле этого слова. Его, действительно, можно перевести как *впоследствии, потом, затем* и даже *под конец*. Но, как ясно из очерченного смыслового поля, и это *под конец* имеет прежде всего оттенок *предстоящего впоследствии, будущего события*, а не подразумевает *последней части* чего-либо.

Если учесть оба эти уточнения, то станет ясно, что в немецком тексте речь идет о фуге, которая *впоследствии, потом* должна быть обращена во всех 4 голосах, тогда как в русском переводе говорится о фуге, *последняя часть которой* представляет собой обращение (чего-то) во всех 4 голосах.

К загадке *под конец* и к смыслу *nachgehends* нам еще придется вернуться, ибо выражение *нота за нотой* в конце фразы из Некролога в русском переводе, к сожалению, не вносит ясности в его содержание, а еще более запутывает дело. Обратимся к этой синтагме.

*Нота за нотой.* Немецкое словосочетание *Note für Note* в буквальном переводе, действительно, означает *нота за нотой*. Но если приведенную выше фразу из Некролога перевести так, — она будет означать: *в последнем разделе фуги какое-то построение проходит в обращении нота за нотой* (то есть: вначале первая нота, потом вторая, следом третья и так далее). Маловероятно, что авторы Некролога желали высказать именно эту малосодержательную мысль: само собой разумеется, что любой музыкальный текст представляет собой последовательность нот, пусть даже и в обращении.

Подлинное значение фразы из Некролога и в этом случае можно выяснить в немецких музыкальных трактатах баховской

эпохи. В них словосочетание *Note für Note* используется как профессиональный термин, указывающий не на последование нот одна за другой, а на точную имитацию, то есть на имитацию с точностью до единой ноты.

Так, например, И. Маттезон в разделе трактата 'Совершенный капельмейстер', посвященном фуге, говорит о случаях, когда тема требует не тонального, а точного ответа. При этом Маттезон использует именно данное словосочетание и именно в данном смысле: «müßte der Gefährte dem Führer folgender Gestalt, *Note für Note* antworten» (курсив мой. — А. М.)<sup>23</sup>. По-русски это означает: спутник следует давать в виде точного ответа.

Если же мы представим приведенную фразу со словосочетанием *Note für Note* так, как это имеет место в переводе Некролога, то получим: спутник следует давать в виде ответа, который проходит нота за нотой. Думается, Маттезон имел в виду отнюдь не это, как, впрочем, и авторы Некролога.

*Завершить и отработать.* В приведенном фрагменте из Некролога сказано, что одну из фуг (предпоследнюю) Бах не успел завершить, то есть: досочинить; другую же (последнюю) Бах не успел отработать, а это значит, что досочинять ее не требовалось. Данное различие весьма существенно. Ведь если бы оба слова означали для авторов Некролога фактически одно и то же [одну фугу не закончил, и вторую тоже не закончил], они, скорее всего, просто сказали бы, что Бах не успел завершить две фуги. В чем же состоит различие между словами?

Во-первых, *ausarbeiten*, то есть отработать, равно как и *Ausarbeitung*, то есть отработка, — это специальные термины теории композиции, означающие конкретное действие автора в конкретный момент сочинения. Обе формы термина (и глагол, и существительное) широко используются в многочисленных немецких трактатах XVIII века. В некоторых из них этому термину посвящены не только отдельные параграфы, но и более крупные разделы. Например, в вышедшем в Аугсбурге в 1745 году 'Трактате о музыке' Майнрада Шписа термин *Ausarbeitung* даже вынесен в заголовок (Шпис 1745, 134):

Другой пример — из выпущенного в Гамбурге в 1737 году трактата Иоганна Маттезона 'Зерно мелодического познания' (Маттезон 1737, 137):

<sup>23</sup> Маттезон 1739, 383. См. также: Марпург 1753, I, 10; Вальтер 1732, 180.

## Дейтер Absatz. Elaboratio, oder die Ausarbeitung.

Nachdem nun dem Saal, Zimmer, Cammer etc. sein Ort angewiesen worden; ist man weiters bedacht, daß man sie auch Regulirlich aufarbeite. Eben ein solches solle oberviren ein Ton-Künstler, oder Compomist. Nicht selten geschicht es, daß so gar in denen Gottes-Häusern oder Kirchen, und noch mehr bey denen Tassen oder Mahlzeyten (und da gehet es an) Musiquen aufgeführt

Илл. 5: Фрагмент трактата М. Шписа

Die Elaboratio oder Ausarbeitung selbst, nach gemachten Uberschwarz, ist von die Selbst kräftiger, als sonst; braucht dancereher vorzüglichen Unterricht: Denn man trifft einen herrlich-gehabten Weg an, und weiß gewiß, wo man hinaus will. Man niemand wird imwischen diese Ausarbeitung getraget geschätzt, als ein solches, die sich mit vielen Erfindungen schmücken; welche doch, nachtrüblich, auf bey und seltsame Stellen hinaus lassen. Wo man weder an die Einrichtung, noch an die Ausarbeitung eines Wercks, recht denkt, da ist auch die beste Erfindung, wie eine verlassene Kriade: artig, hübsch, schön; aber ohne Beyhand, Equil und Gehalt.

Илл. 6: Фрагмент трактата И. Маттезона

В начале этого текста сказано:

«*Elaboratio*, или собственно *отработка*, согласно приведенному переводу, — кроме всего прочего, наполовину легче; она требует меньше усилий: ведь это [движение] по проторенной дороге, когда уже абсолютно ясно, что из этого получится».

Иногда вместо *Elaboratio* использовали близкий ему термин *Evolutio*. В двучастном каноне он означает вторую часть — производное соединение в том или ином контрапункте, чаще всего в двойном или обратимом. Это мы видим, например, в 'Трактате о фуге' Марпурга:



Илл. 7: Нотный пример из трактата В. Марпурга (канон И. Ф. Кирнбергера)

Собственно, выполнение *Evolutio*, то есть создание производного соединения из первоначального, — есть не что иное, как движение *по проторенному пути*, одно из действий, обозначаемых термином *Elaboratio*, или *Ausarbeitung*. Оно, действительно, как говорит Маттезон, требует *наполовину меньше усилий*, чем создание первоначального, и еще до начала *отработки* уже *абсолютно ясно, что из этого получится*.

Оставим ненадолго разгадку данного вопроса и обратимся вновь к фрагменту Некролога. Сказанное здесь относительно конкретных выражений потребовало бы соответствующей коррекции в его переводе:

«Болельница воспрепятствовала ему [Баху] завершить предпоследнюю фугу так, как он намечал, и отработать последнюю, которая должна была содержать 4 темы и затем должна была быть обращена во всех четырех голосах с точностью до единой ноты»<sup>24</sup>.

Смысл этого высказывания может показаться странным, более того, невнятным, если не принять во внимание *теорию фуги*, конкретнее — *фуги зеркальной* и ее парадоксов.

### Парадоксы зеркальной фуги

Те, кто изучал теорию фуги, знают, что зеркальной фуге присуща весьма любопытная особенность.

Она заключается в том, что зеркальная фуга — это на самом деле две фуги, обычно записываемые под одной акколадой, что подчеркивает их ближайшее родство, непосредственное проис-

<sup>24</sup> Впервые эта корректировка была предложена в статье: Курч 1993, 85–87.

хождение нижней от верхней. В 'Искусстве фуги' первая зеркальная фуга четырехголосна, вторая — трехголосна (то есть четырехголосна каждая из двух фуг, составляющих первую зеркальную, и трехголосна каждая из двух фуг, составляющих вторую зеркальную). В партитуре автографа четырехголосной фуги ее составляющие разделены рядом двойных штрихов:



Илл. 8a: Начало первой зеркальной фуги



Илл. 8b: Начало второй зеркальной фуги

Как видим, каждая вторая фуга — это первая, но переписанная в обращении, точнее, в обратимом контрапункте. Первая именуется *rectus* (лат. *прямой*), вторая — *inversus* (лат. *перевернутый, обращенный*). Таким образом, *rectus* — это первоначальное соединение,

*inversus* — производное. Поэтому при сочинении первой фуги (*rectus*) необходимо учитывать, что ее материал предстоит обратить<sup>25</sup>.

Однако сочинив первоначальное соединение, композитор уже располагает и производным, которое только остается реализовать, а по сути — только лишь выписать, то есть совершить действие (операцию), которое в музыкальной теории баховского времени как раз и носит название *elaboratio*, или *evolutio*, или *Ausarbeitung*. Ясно, что эта операция требует значительно меньших интеллектуальных усилий, нежели создание первоначального соединения. И еще до ее выполнения автору известно, что должно получиться в результате. (То есть практически все — в полном соответствии с описанием *Ausarbeitung* у Маттезона).

На одно обстоятельство хотелось бы все же обратить особое внимание, хотя на первый взгляд кажется, что это само собой разумеется. А именно: в зеркальной фуге следует *сперва сочинять rectus*, и лишь *потом обратить его во всех голосах*, то есть *выполнить, написать inversus*.

Повторим теперь фрагмент из Некролога в предложенной выше версии перевода:

«Болезнь воспрепятствовала ему [Баху] завершить предпоследнюю фугу так, как он намечал, и отработать последнюю, которая должна была содержать 4 темы и потом должна была быть обращена во всех четырех голосах с точностью до единой ноты».

Не правда ли, этот текст уже не требует комментариев?

Учитывая все сказанное, теперь должно быть ясно, какие действия Баха подразумеваются под термином *отработать* и какой смысл имеет здесь слово *впоследствии*. В данном контексте оно означает: *после сочинения фуги rectus*.

Ясно становится и то, какую фугу описал в Некрологе Филипп Эмануэль: это *зеркальная фуга на 4 темы*. Как сказано в тексте, *rectus* дописать до конца Бах не успел, а потому и не мог выполнить (*ausarbeiten*) его обращение — *inversus*. Как вытекает из парадокса зеркальной фуги, это и есть *две фуги: rectus* и *inversus*, то есть *предпоследняя* и *последняя*. Но вместе с тем, обе они в комплексе — это *одна зеркальная фуга. Последняя*. Таков парадокс: две и в то же время — одна.

<sup>25</sup> Как и всегда в сложном контрапункте: при сочинении первоначального соединения следует думать о производном, учитывать особенности того или иного вида контрапункта, ибо каждый вид предполагает свои ограничения.

Отсюда можно понять, как намеревался Бах завершить 'Искусство фуги', — именно так, как описано в Некрологе: зеркальной фугой на 4 темы.

Можем ли мы ответить на следующий вопрос:

### Что это за 4 темы?

Думается, теперь это уже не слишком сложный вопрос. Во-первых, потому, что на него еще в 1881 году ответил Г. Ноттебом, показав комбинацию тем этой фуги. А во-вторых, потому, что и не зная ответа Ноттебома, мы могли бы придти к такому же решению самостоятельно. В самом деле: если последняя фуга — зеркальная, то обе ее составляющие, предпоследняя и последняя (*rectus* и *inversus*), должны опираться на один и тот же комплект из четырех тем. Три из них уже известны: в Оригинальном издании они представлены в «неоконченной» фуге под названием *Fuga a 3 Soggetti*.

Определить четвертую нетрудно, если вспомнить, что, как сказано в Некрологе, весь цикл написан «на одну-единственную главную тему» [*über einen einzigen Hauptsatz*]. Именно этой четвертой темы и не хватает в автографе последней, «незаконченной» фуги. Завершить цикл фугой без этой темы Бах не мог.

Итак, Ноттебом показал, что три темы, на которые написана *Fuga a 3 Soggetti*, идеально сочетаются с основной темой цикла (см.: Ноттебом 1881, 234):



Представить себе, что подобное образование могло возникнуть по случайному стечению обстоятельств, весьма трудно. При контрапунктическом объединении материала Бах всегда стремился к тому, чтобы каждая из тем была хорошо распознаваема, чтобы каждый из голосов был отчетливо слышен и не мешал другим. И в этом отношении здесь видна высокая степень корреляции — не только соотношения основной темы цикла с каждой из остальных тем, но и всего построения в целом.

Единственное, что хотелось бы здесь уточнить (поскольку в решении Ноттебома имеются некоторые шероховатости), — это облик главной темы. Думается, все соединение звучит наиболее

естественно, если она представлена не в исходном — 12-звучковом, — а в 14-звучковом виде:



Если же выполнить, как полагается, инверсию этого соединения, то станет очевидно, что Бах планировал ее уже при сочинении: она звучит столь же естественно, как и основное, прямое соединение всех тем:



Таким образом, гипотеза Ноттебома о том, что в последней фуге Бах предполагал одновременное проведение четырех тем, представляется если и не вполне доказанной, то весьма правдоподобной.

Все вместе позволяет гипотетически представить себе, во-первых, сколь велика могла быть «незавершенная» фуга, а во-вторых, каково могло быть ее строение.

В Некрологе не сказано, что именно осталось недописанным и как много или мало оказалось этого недописанного. Иначе говоря: что должна была содержать эта недописанная часть и какого объема она должна была быть?

### Сколько тактов

Вопрос о количестве тактов в незаконченной фуге поднимался не раз в связи с настойчивыми попытками ее реконструировать. Обратимся к самым известным случаям.

Так, В. Деквовье, а также Г. А. Кельнер полагают, что ее объем должен был составлять 276 тактов, Г. Батлер — 279 тактов, М. Фергюсон — 324 такта, Э. Бергель — 381 такт, Ф. Бузони — 414 тактов<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> См.: Деквовье 1998; Кельнер 2002; Батлер 1983; Фергюсон 1990; Бергель 1985; Бузони 1912.

Если ориентироваться на особенности печати и стиль гравировальных копий, изготовленных Бахом к другим частям 'Искусства фуги', то в первых двух случаях (276–279 тактов) гравировка фуги заняла бы 6,2 страницы (реально — три с половиной разворота), во втором (324 такта) — 7,2 страницы (четыре разворота), в третьем (381 такт) — 8,5 страницы (четыре с половиной разворота), в четвертом (414 тактов) — 9 с лишним страниц. Как видим, между крайними вариантами складывается разница в один разворот.

Однако признавая тот или иной вариант, следует помнить, что последняя фуга относится к типу зеркальных и содержит две части: *rectus* и *inversus*. Следовательно, в первом случае она должна занимать в целом 7 разворотов, во втором — 8, в третьем — 9 разворотов.

Разумеется, все версии могут называть лишь ориентировочный объем заключительной фуги (о чем свидетельствует и ощутимый разброс в предполагаемых ее масштабах: он доходит почти до 100 тактов). Однако нелишне учитывать еще и исследовательские установки. Деквовье и Кельнер рассматривают исключительно алгебраические закономерности, не принимая во внимание ни особенностей тематизма, ни его развития. Батлер опирается на собственные наблюдения (в целом убедительные), что каждая последующая часть в баховской многотемной фуге короче предыдущей, обычно — на 30%. Отсюда он и вычисляет общее количество тактов. Фергюсон учитывает те же факторы, но реконструирует фугу, опираясь больше на свою исполнительскую практику и интуицию органиста. Бергель тоже придерживается практических соображений, но пытается реконструировать недостающую часть фуги, исходя прежде всего из особенностей ее тематизма.

Попытаемся, однако, прояснить вопрос о возможной протяженности последней фуги на основе данных, которые имплицитно присутствуют в сохранившихся материалах 'Искусства фуги' — в рукописи и в Оригинальном издании.

Обратимся к автографу. На трех листах *Приложения 1 (Канон в увеличении)* имеются две пагинации: 33, [34], 35 (правый нижний угол каждой страницы) и 26, 27, 28 (левый верхний угол каждой страницы)<sup>27</sup>. Первая выполнена Кристофом Фридрихом, вторая

<sup>27</sup> Страница, обозначенная здесь как [34], пагинации не имеет. Особенности автографа свидетельствуют, что она по каким-то причинам была написана Иоганном Себастьяном заново и позже.



— Иоганном Себастьяном<sup>28</sup>. Первая — в 1749 году, до отъезда Кристофа Фридриха в Бюккебург, вторая — в 1750 году, после отъезда. И та, и другая — это побочные пагинации, которые Бах использовал для перегруппировок пьес во второй половине 'Искусства фуги'. Обе пагинации выглядят странно: они завершают ряд пьес, начало которого не обозначено. Состав этого ряда и точку отсчета нам и предстоит определить.

Естественно, что точка отсчета побочной пагинации должна приходиться на пьесу, первые такты которой располагаются в начале страницы, притом на левой, нечетной стороне разворота. В оригинальном издании таких возможностей всего четыре, а именно: *Contrapunctus 5* — со с. 13, *Contrapunctus 7* — со с. 19, *Contrapunctus 10* — со с. 29 и, наконец, *Contrapunctus 12<sub>1</sub>* — со с. 37. В трех первых случаях для последней фуги вообще не остается страниц — либо страницы 33–35 не приходятся на *Канон в увеличении*, так что эти варианты отпадают. Остается последний — *Contrapunctus 12<sub>1</sub>*. Посмотрим, как распределятся страницы, если начать их нумерацию с первой зеркальной фуги (см. табл. 3.)

Как видим, при таком варианте пагинации пустыми остаются страницы 9–26. Вряд ли стоит сомневаться, что эти страницы предназначались для последней зеркальной фуги. Как и две предыдущие, она должна была быть представлена в обоих видах — *rectus* и *inversus*, — естественно, равных по величине. Побочная пагинация показывает, что по предварительному расчету Баха, 4½ разворота отводились на *rectus* и 4½ — на *inversus*.

Так бы, вероятно, и случилось, и работа над композицией цикла на этом была бы Бахом, скорее всего, завершена, если бы не одно неожиданное препятствие. О его реальности свидетельствуют некоторые «улики» в том же автографе *P 200*. Обратимся еще раз к *Приложению 1*.

<sup>28</sup> К. Хофман предполагает, что цифры 33 и 35 также написаны И. С. Бахом («mutmaßlich autograph» [вероятно, автограф]). См.: Хофман 1996, 49. Определить их принадлежность Иоганну Себастьяну или Кристофу Фридриху — задача непростая, так как в почерке Кристофа Фридриха присутствует довольно много элементов почерка отца. В особенности эта неопределенность касается цифры 3 (в отличие, например, от написания ее Анной Магдаленой: хотя ее почерк был поразительно схож с баховским, тем не менее, ее 3 идентифицируется легко). Однако начертание цифры 5 в данной пагинации содержит больше признаков, свойственных Фридриху.

Г. Г. Хоке тоже полагает, что обе пагинации авторские, но цифры 33 и 35, по его мнению, написаны ранее (Хоке 1979, 3).

Побочная пагинация	Пьеса
1–2	Contrapunctus 12 <sub>1</sub>
3–4	Contrapunctus 12 <sub>2</sub>
5–6	Contrapunctus 13 <sub>1</sub>
7–8	Contrapunctus 13 <sub>2</sub>
9–10	
11–12	
13–14	
15–16	
17–18	
19–20	
21–22	
23–24	
25–26	
27–28	Canon alla Ottava
29–30	Canon alla Decima Contrapunto alla Terza
31–32	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta
33–34	Canon per Augmentationem
35	in Contrario Motu

Табл. 3. Побочная пагинация — первый вариант

Напомним: в верхнем левом углу трех его страниц находятся номера 26, 27, 28. Судя по особенностям почерка, они проставлены самим И. С. Бахом, причем уже после предыдущей побочной пагинации 33, [34], 35. Что могло заставить Баха вновь изменить пагинацию? Ведь на *таблице 3* мы видим едва ли не идеально выстроенное завершение цикла с вполне приемлемым расположением пьес на разворотах страниц. Чтобы понять это, вернемся еще раз к ее окончанию и сопоставим обе побочные пагинации:

1-я побочная пагинация	Пьеса	2-я побочная пагинация
25–26		
27–28	Canon alla Ottava	
29–30	Canon alla Decima ...	
31–32	Canon alla Duodecima...	
33–34	Canon per Augmentationem	26
35	in Contrario Motu	27–28

Табл. 4. Побочные пагинации в конце цикла

Мы видим, что последняя пагинация связана, во-первых, с перегруппировкой канонов — *Канон в увеличении* перенесен с завершающей позиции на начальную, — а во-вторых, со сдвигом всей последовательности канонов на одну страницу раньше. Что за серьезные обстоятельства заставили Баха открывать эту группу пьес не октавным каноном, а каноном с преобразованиями, и притом не со с. 27, а со с. 26, пожертвовав удобным (с точки зрения переворотов) расположением его страниц?

Соотношение страниц на таблице подталкивает к мысли, что предварительный расчет места для заключительной фуги оказался не вполне точным, поскольку ее гравировальная копия заняла меньше места, чем предполагалось. Она закончилась не на 26-й странице, а на 25-й, и потому весь ряд канонов пришлось начинать на полразворота раньше.

Причиной тому, скорее всего, послужило то, что из-за ухудшения почерка Бах уже не мог изготовить качественную гравировальную копию сам и поручил это переписчику. Номера 26, 27, 28, выставленные И. С. Бахом, — цифры корявые и весьма крупные; они демонстрируют плохую координацию движений и трудный контакт пера с бумагой, из-за чего при письме требовался более сильный, плотный нажим. Похоже, эти обозначения внесены Бахом уже незадолго до операции — в 1750 году, после отъезда Кристофа Фридриха в Бюккебург. Заметно, что даже в незавершенном фрагменте последней фуги (*P 200, Приложение 3*) почерк Баха — намного более уверенный, нежели в цифрах 26, 27, 28. Трудно представить, что гравировальная копия, выполненная в подобном духе (речь идет о качестве написания цифр), могла быть приемлема для печати. Поэтому, не справляясь с требованиями каллиграфии, Бах и вынужден был поручить эту работу переписчику.

Конечно, для исправления возникшей погрешности можно было просто сдвинуть все последующее на страницу раньше. Однако в этом случае три первых канона расположились бы не на разворотах, а, напротив, каждый из них имел бы обязательный переворот посреди пьесы, что грубо противоречило баховским принципам оформления нотного текста. Перенос же *Канона в увеличении* в начало серии канонов был принципиально допустим и даже — как следует из записи Кристофа Фридриха на гравировальной копии *Канона в увеличении* (см. ил. 2) — уже рассматривался Бахом как одна из версий<sup>29</sup>. Сейчас он воспользовал-

<sup>29</sup> Судя по тому, как Бах предполагал переименовать эту пьесу — из *Канона в увеличении* и *обращении* в *Канон в увеличении в контрапункте октавы*, — последовательность канонов в намечавшейся и отброшенной версии основывалась на смене показателей контрапункта.

ся этой возможностью для решения проблемы с переворотами страниц.

Таким образом, изучение перестановок во второй половине 'Искусства фуги' позволяет понять их причины, а тот факт, что страницы *Канона в увеличении* (*P 200, Приложение 1*) обозначены как 26, 27, 28 самим Бахом, говорит о том, что и вся перегруппировка канонов была решена автором.

Эта ситуация весьма похожа на ту, что имела место в 'Музыкальном приношении', когда при изготовлении гравировальной копии Бах просчитался с площадью листа, из-за чего был вынужден поменять каноны местами. При этом исследователи дружно обвиняли в самовольстве гравера (Шюблера), тогда как перестановка была осуществлена самим Бахом.

В результате окончательный вариант второй половины 'Искусства фуги' приобретал такой вид:

Побочная пагинация	Пьеса	Основная пагинация
1–2	Contrapunctus 12 <sub>1</sub>	37–38
3–4	Contrapunctus 12 <sub>2</sub>	39–40
5–6	Contrapunctus 13 <sub>1</sub>	41–42
7–8	Contrapunctus 13 <sub>2</sub>	43–44
9–10		45–46
11–12	Зеркальная фуга на 4 темы (rectus)	47–48
13–14		49–50
15–16		50–51
17–18	(окончание)                      (начало)	52–53
19–20	Зеркальная фуга на 4 темы (inversus)	54–55
21–22		56–57
23–24		58–59
25–26	(окончание)                      Canon	60–61
27–28	per Augmentationem in Contrario Motu	62–63
29–30	Canon alla Ottava	64–65
31–32	Canon alla Decima	66–67
33–34	Canon alla Duodecima	68–69
(35)	Пустая страница (оборот)	(70)

Табл. 5. Окончательная планировка второй половины цикла

вавалась на смене показателей контрапункта. В сохраненной версии порядок канонов опирался на интервал вступления, почему Бах и отказался от указания на контрапункт октавы.

Итак, есть вполне определенные основания полагать, что ориентировочный объем каждой из частей зеркальной фуги — около 4½ разворотов нотного текста<sup>30</sup>. Так что если фуга не была завершена, то Баху оставалось дописать совсем немного, не более двух разворотов. Причем все необходимые заготовки для них у него имелись. В этом нет никакого сомнения: всякий, кто в своей жизни хотя бы раз писал неоднотемную фугу, знает, что ее сочинение начинается именно с таких заготовок. Основной среди всех прочих должна была быть та, которую выстроил Ноттебом (или предложенное в *примере 2* ее уточнение), а именно — контрапунктическое соединение всех четырех тем.

Спрашивается: была ли у Баха возможность выполнить эту работу? Все документы, исходящие от Филиппа Эмануэля, указывают, что такой возможности не было: «из-за болезни глаз и последовавшей вскоре после того смерти», сказано в одном из них; «из-за постигшей его слепоты и последовавшей вскоре после этого кончины», почти дословно повторено в другом; просто из-за «болезни», сообщается в третьем. При этом в одном из документов указывается, что «болезнь застала его за работой над последней фугой», а в другом — что смерть...

К похожему заключению — что вся беда с незавершенной фугой произошла из-за проблем со зрением — приходит и Й. Кобаяси в исследовании о хронологии поздних баховских сочинений. Он датирует рукопись четырехтемной фуги периодом с августа 1748 по октябрь 1749 года. Мало того, Кобаяси утверждает, что после октября 1747 года Бах уже ничего написать не мог<sup>31</sup>.

Отсюда необходимо сделать два важных вывода:

- если автограф фуги создан в августе 1748 года, то до октября 1749 года (когда, как полагает Кобаяси, Бах уже писать не мог) фуга оставалась «в подвешенном состоянии» больше года, точнее — год и два месяца. Значит, Баху, трудившемуся над 'Искусством фуги' несколько лет, хватило выдержки так долго не доводить до конца то совсем небольшое, что оставалось!

<sup>30</sup> Если вся последняя зеркальная фуга занимала с. 9–25, то точно сказать, где проходила граница между *rectus* и *inversus*, весьма сложно.

<sup>31</sup> «Spätestens ab Ende Oktober 1749, als Bach eine Quittung <...> seinem Sohn Johann Christian schreiben ließ <...> leistete er, vermutlich bedingt durch die Behinderung des Sehvermögens, keine Schreibearbeit mehr» [Самое позднее с конца октября 1749 года, когда Бах, вероятно, из-за затруднений со зрением, велел написать расписку <...> своему сыну Иоганну Кристиану <...> сам уже ничего написать не мог]. На этом основании и делает свой вывод Кобаяси (Кобаяси 1988b, 25).

- если автограф создан в октябре 1749 года (или незадолго до того), то должно было произойти событие, приведшее Баха к внезапной слепоте, в результате чего работа над фугой столь же внезапно и была прервана.

Кобаяси этих выводов не делает. К тому же деятельность Баха в последние два года жизни, его письма, а также некоторые документы доказывают, что подобного катастрофического события в его биографии не было. Поэтому нам придется вникнуть в проблему болезни Баха, помешавшей, как говорится в рассмотренных материалах, завершить фугу на 4 темы. Речь идет о болезни глаз.

### Болезнь Баха и изменение почерка

Роковой болезнью Баха исследователи считают катаракту, возникшую на фоне возрастного диабета и осложненную миопией, то есть близорукостью. Некоторые говорят также и о возможной глаукоме, то есть о повышенном внутриглазном давлении (к артериальному кровяному давлению оно отношения не имеет). На связь болезни глаз и изменений в почерке Баха смотрят как на само собой разумеющуюся, не подвергая ее ни малейшему сомнению.

В цитированном высказывании Кобаяси есть слово *vermutlich* [*вероятно*]; однако, как следует из его работ, сам он отнесся к этому как к факту безусловному, что вслед за ним и сделало практически все баховедение<sup>32</sup>. Исключение составили лишь отдельные исследователи, настроенные более скептически — как, например, Х.-Й. Шульце.

Что же касается сохранившихся документов и содержащихся в них сведений, то трудно не заметить, насколько отчетливо разделяются две стадии, две характеристики зрения Баха: *болезнь* и *слепота*. Их обозначают разными терминами и словосочетаниями: с одной стороны, *болезнь глаз*, или *глазная болезнь* — *Augen-Krankheit* (Предисловие к изданию 1752 года), *Augenkrankheit* (Уведомление в издании 1751 года), с другой, *слепота*, *лишился зрения* — *Blindheit* (Уведомление и Предисловие), *des Gesichtes beraubt war* (Объявление о подписке от 7. 05. 1751 года).

Более того: эти две стадии и соответствующая терминология связываются в упомянутых документах с разными произведени-

<sup>32</sup> Правда, Кобаяси высказал еще одно предположение — что объяснение корявости почерка поздних лет жизни Баха, возможно, следует искать в болезни рук (Кобаяси 1988b, 24).

ями. Со слепотой связывается лишь хорал, который Бах диктовал «перу своего друга». Когда же речь касается 'Искусства фуги', то говорят о болезни, а не о том, что в период работы над этим сочинением Бах стал незрячим. Тем не менее, изменения в его почерке происходили и имели прогрессирующий характер.

В связи с обсуждаемой проблемой полезно заглянуть в учебники криминалистического почерковедения — в разделы, посвященные изменениям почерка, вызванным особыми обстоятельствами, в том числе болезнями. Тогда выясняется интересная подробность: те признаки изменений в почерке Баха, которые обнаруживают его рукописи последних двух лет жизни, не имеют никакого отношения к его глазным болезням — ни к катаракте, ни к глаукоме, ни к миопии, ни к ухудшающемуся зрению вообще, ни даже к диабету вне связи со зрением. Они рисуют совсем иную картину, а именно: наблюдаемые в рукописях признаки связаны с изменениями в кровеносной системе коры головного мозга, и причина их — геронтологическая. Добавим, что обычно такие изменения предвещают инсульт, — что, собственно, с Бахом вскоре и случилось. Он скончался не столько «из-за той самой операции и из-за назначенных ему вредоносных медикаментов» (как сказано в Некрологе), сколько от инсульта, со всеми характерными его признаками, включая высокую температуру в финальной стадии (см.: Экспертиза, 144–150).

### Октябрь 1749 года — последняя черта?

Для нашего исследования принципиально важен вопрос, до какого момента Бах мог читать и писать. Где пролегает та роковая черта, за которой он уже не мог иметь дела с пером и бумагой?

Ответ Кобаяси однозначен: это октябрь 1749 года, после которого, как утверждает ученый и как это принимает практически все баховедение, великий композитор не мог писать, даже поставить свою подпись на документе не мог. Если так, — придется признать, что после этой даты Бах вынужден был вести жизнь слепого человека.

Между тем, факты биографии Баха этому противоречат. Практически ничего в его жизни не изменилось. Он продолжает преподавать, организовывать и проводить новые и повторные исполнения сочинений — и своих, и чужих. Для некоторых из них он переделяет тексты, пишет новые цифровки. Он продолжает вести творческую полемику со Шрётером (отвечая письменно!), реагирует на музыкальные события, происходящие в Германии, и т. д.

Все это позволяет думать, что октябрь 1749 года не стал той роковой чертой, за которой, как утверждает Кобаяси, Бах уже ничего написать не мог. Более того, в 1997 году, спустя 12 лет после того, как Кобаяси обнародовал свою концепцию, был опубликован примечательный документ — рекомендательное письмо И. С. Баха для своего ученика Натанаэля Баммлера. Оно подписано самим же Бахом и притом двумя месяцами позже хронологического рубежа, установленного Кобаяси: письмо датировано 11 декабря 1749 года (Вольны 1997, 41).

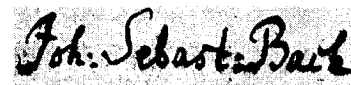
В этот период жизни Баха изменения сосудистой системы в коре головного мозга носят прогрессирующий характер, что отражается на динамическом стереотипе почерка композитора. Эту прогрессию можно наблюдать, сравнивая три его подписи, относящиеся к разному времени:



25 июня 1708 года



12 апреля 1749 года

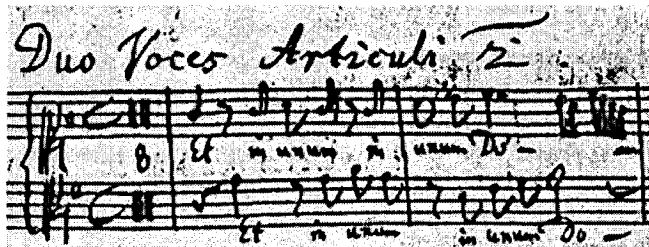


11 декабря 1749 года

Илл. 9: Подписи И. С. Баха в разные периоды жизни

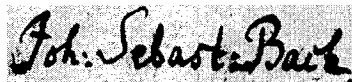
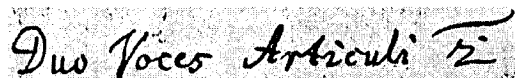
Наиболее явственно мозговые изменения, о которых идет речь, сказываются на контакте пера с бумагой, а также на начертании кривых: в одних случаях их округлость имеет правильную и плавную форму, в других — неправильную, угловатую. Временная дистанция между первой и второй подписями охватывает свыше 40 лет, однако кривые на обоих образцах остаются плавными; промежуток же между второй и последней подписями составляет всего лишь восемь месяцев, а изменения в написании кривых заметны весьма четко.

Сравним последнюю датированную подпись Баха с надписью, сделанной им при завершении работы над Мессой *h-moll* в дуэте *Et in unum Dominum*, — «Duo Voces Articuli 2» (см. илл. 10).



Илл. 10. Надпись в дуэте *Et in unum Dominum*

Обе эти собственноручные записи обнаруживает общие особенности почерка — тот же характер начертания кривых в элементах букв, та же степень нажима пера на бумагу (то есть те же симптомы болезни, о которых было сказано):



Илл. 11. Надписи середины декабря 1749 года

Однако вплоть до инсульта такие изменения носили *постепенный* характер, а потому внезапно лишить Баха возможности владеть пером и бумагой они не могли. Это не значит, что Бах не испытывал серьезных неудобств со зрением: безусловно, оно ухудшалось, — но не внезапно, не обвально. Косвенно это подтверждается и другими фактами, в частности, обстановкой вокруг операции.

Ни в одном из писем Баха нет и намека ни на жалобы относительно зрения, ни на возможную операцию. Есть основания считать, что Бах вообще никакой операции не планировал и что решение о ней возникло спонтанно, по воле случая. Этот случай — прибытие в Лейпциг заезжей знаменитости из Англии, окулиста Джона Тейлора, с лекциями, которые он «читал в концертном зале — в присутствии почтенного общества ученых и других влиятельных лиц» (Газета *Berlinische Privil. Zeitung*; см.: BD-II/598, 468; БД/307, 199). Пресса отмечает ажиотаж вокруг этой персоны: «Поразителен приток людей, ищущих его врачебной помощи» (BD-III/666, 85; БД/359, 234). Однако Бах, похоже,

был не в таком катастрофическом состоянии, чтобы немедленно искать спасения в операции.

Как говорится в Некрологе, Бах решился на операцию *отчасти под воздействием советов друзей, возлагавших большие надежды на одного прибывшего тогда в Лейпциг глазного врача*. Заметим: не Бах возлагал надежды на него, а его друзья, и на операцию он решился не столько по собственной инициативе, сколько под воздействием их советов.

Сказанное дает основания полагать, что Бах перестал видеть *в результате операции, а вплоть до нее он зрение сохранял*. Для обсуждаемой проблематики это весьма существенно, ибо означает, что вплоть до конца марта 1750 года Бах мог читать нотный текст, а также пользоваться пером и бумагой. Следовательно, он имел возможность в какой-то форме продолжать работу над тем, что еще не завершено, пусть и не в комфортных, а в весьма сковывающих условиях. Иными словами, он мог продолжать работу над 'Искусством фуги', в частности — над последней зеркальной фугой.

В известной степени это подтверждается почерком в пагинации 26, 27, 28, нанесенной Бахом на гравировальную копию *Канона* в *увеличении* в связи с последней перестановкой канонов.

Цифры данной пагинации, судя по всему, — последнее, что было написано Бахом на нотной бумаге. Если сравнить характер их начертания с нотным текстом *Канона в увеличении* и даже с почерком в автографе «незавершенной» фуги, то даже без почерковедческого анализа можно заметить, что их отделяет существенная временная дистанция.



Илл. 12. Вторая побочная пагинация на страницах *Канона в увеличении и обращении*

Анализ перестановки пьес на заключительном этапе работы над 'Искусством фуги' (как и анализ окончательной версии цикла в целом, о чем здесь речи не было), показывает, что это — едва ли не последние пометки Баха, сделанные им в рукописи 'Искусства

фуги'. О том же свидетельствуют описанные выше особенности почерка, разное позиционирование цифр относительно нотоносцев и т.д.

От нотного текста, выполненного Бахом ориентировочно двумя годами ранее, вторая побочная пагинация отличается по всем параметрам. Если первая побочная пагинация тех же самых страниц (33, [34], 35) была вписана помогавшим Баху Кристофом Фридрихом — вероятно, в последние дни декабря 1749 года, перед его отъездом в Бюккебург, — то после отъезда сына композитор должен был заниматься новой перестановкой уже сам. В противном случае и цифры 26, 27 и 28, скорее всего, были бы вписаны в автограф тоже Кристофом Фридрихом. Сказанное дает основания считать, что эта пагинация была нанесена на бумагу Бахом не ранее января и не позднее марта 1750 года (предположительно, ближе к последнему сроку).

Однако: если Бах имел возможность так или иначе, с большими или меньшими трудностями, читать и писать нотный текст в течение 1750 года — а до операции оставалось еще не менее полугодия (с октября 1749 года) или даже полутора лет (с августа 1748 года), — то отсюда следовало бы, что Бах оставил незавершенной на весьма длительное время последнюю фугу, хотя для ее окончания требовалось сделать совсем немного. И это — в столь грандиозном и столь значимом для автора проекте, как 'Искусство фуги'?! Можно ли поверить в такое, если принять во внимание особенности характера и творческой личности Баха?

### Автограф последней фуги

Чтобы придти к какому-то окончательному решению в этом во-просе, обратимся вновь к автографу последней фуги — см. *илл. 13а-е* — Автограф *P 200*, Приложение 3, лицевые стороны листов.

По поводу того, к какому типу рукописи относить этот автограф, единства мнений нет: одни считают его копией, другие — композиционной рукописью<sup>33</sup>. Между тем, различие это весь-

<sup>33</sup> По данному вопросу нет единой точки зрения. Одни считают ее копией — чистовой или обычной (см., например: Хофман 1996, 55; Уильямс 2004, 157); другие полагают, что это композиционная рукопись (см., например: Вольф 1991, 261; Шпрондель 1999, 968; Шабалина 1999, 344).

ма существенно. Ведь если это рукопись *композиционная*, — фуга действительно осталась *незавершенной*<sup>34</sup>. Если же данный автограф представляет собой *копию*, — то независимо от того, была она закончена или нет, *должен был существовать первоисточник* (черновик), с которого она делалась, ибо крайне *сомнительно, чтобы Бах переписывал неоконченное сочинение*.

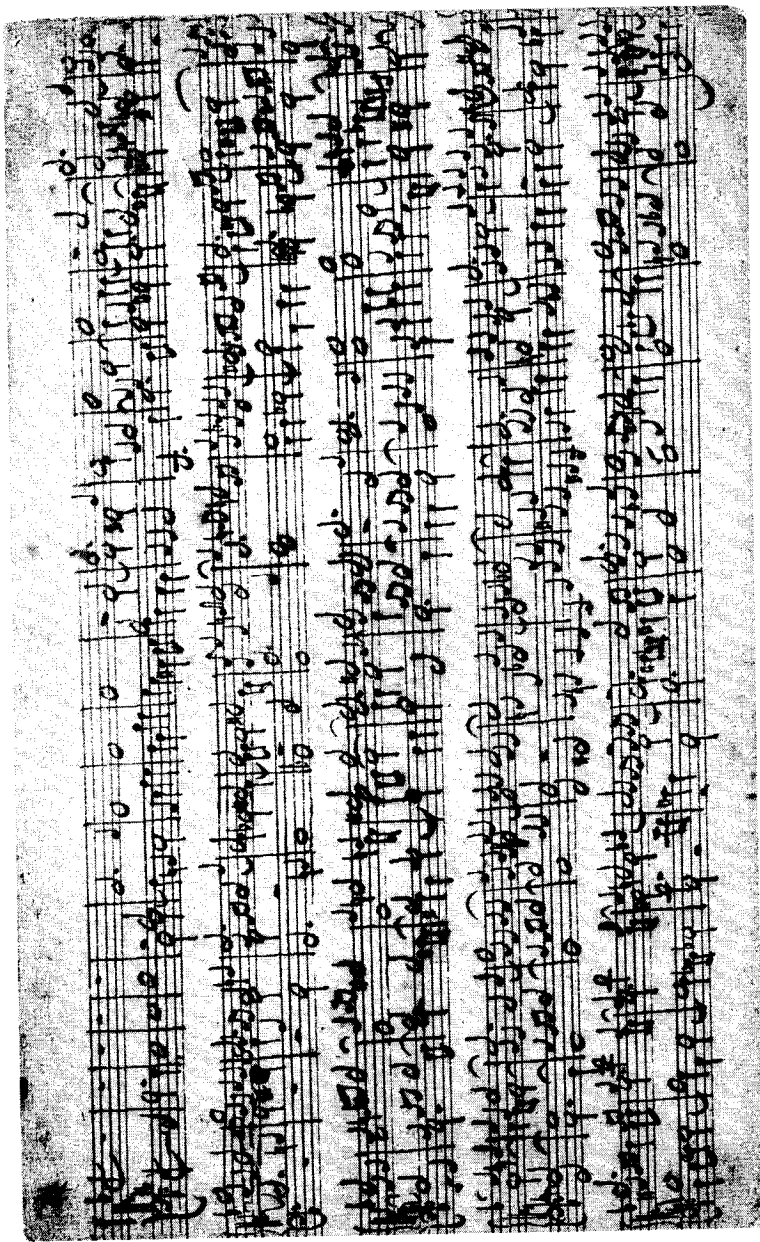
Итак, рассмотрим особенности *почерка*, особенности *авторских исправлений* и некоторые другие стороны рукописи последней фуги (*илл. 13а-е*).

- Автограф выполнен *крупным нотным шрифтом*, что мало характерно для композиционных рукописей (*Composing score, Konzeptschrift*) Баха<sup>35</sup>, но свойственно многим его чистовым копиям.
- *Темп*, в котором выполнялся Автограф, лишен каких-либо следов спешки, как это часто наблюдается в композиционных рукописях Баха. Напротив, характер письма здесь — равномерный и неторопливый, как обычно бывает в его чистовых копиях.
- *Характер размещения элементов нотной графики* — пропорциональный (взаимное соотношение длительностей в разных голосах), что характерно для копий, а отнюдь не для композиционных рукописей.
- *Внешний облик*, а также *плотность исправлений* в данном автографе мало чем отличаются от основного манускрипта *P 200*, представляющего собой чистовую копию (некоторые считают ее ревизионной).
- *Характер исправлений*, а также *их функция* — те же, что и в основном манускрипте *P 200*.

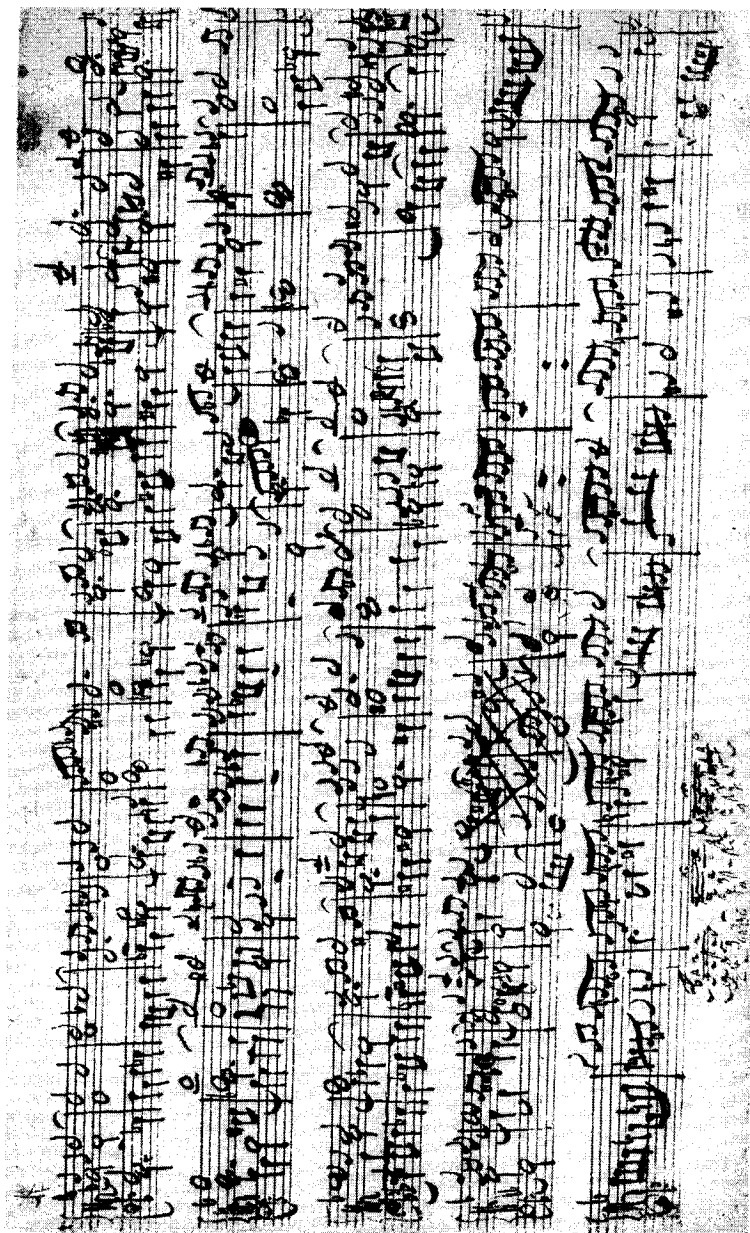
Чтобы лучше разобраться в последнем пункте, остановимся на некоторых особенностях баховского копирования.

<sup>34</sup> Правда, Вольф полагает, что должен был существовать фрагмент, на котором находилось окончание фуги, и на этом основании пытается доказать, что она была завершена.

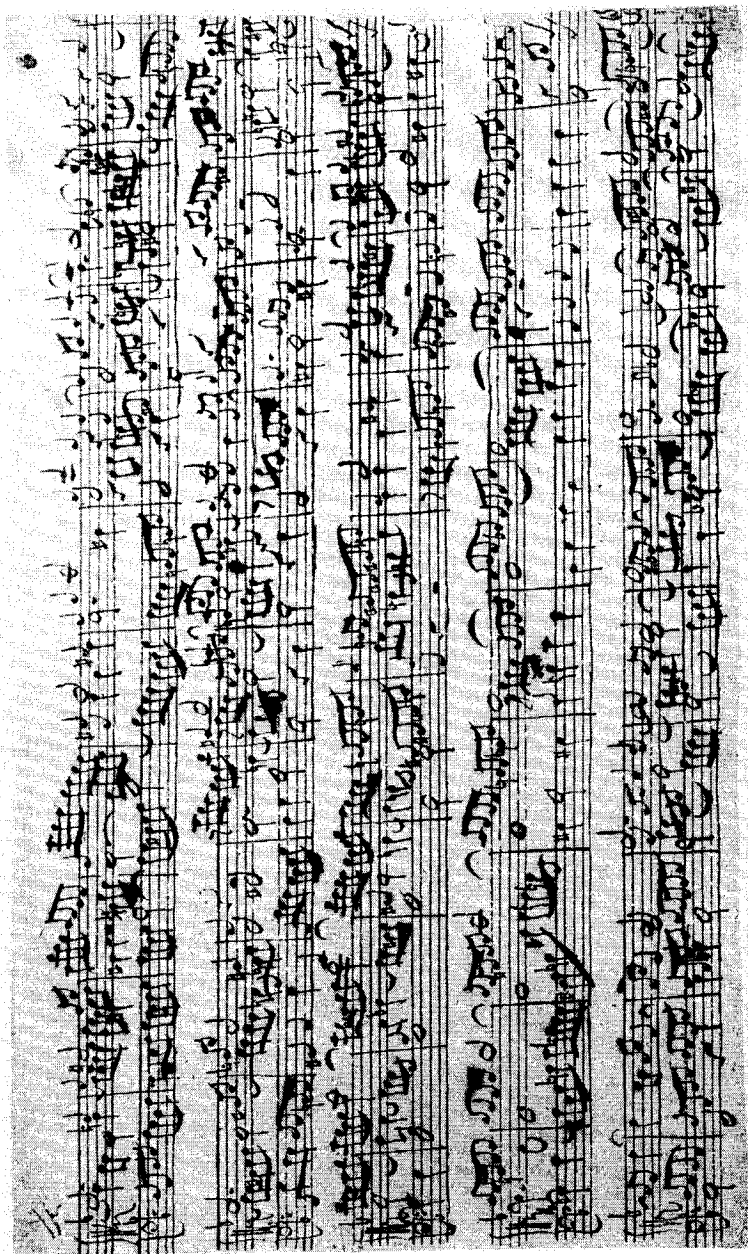
<sup>35</sup> К числу немногих исключений можно причислить рукописи, которыми должны были пользоваться дети, например, 'Преамбулы и фантазии' в 'Клавирной книжке Вильгельма Фридемана' (подробнее см.: Шабалина 1999, 91–118), а также некоторые пьесы из 'Нотной тетради Анны Магдалены'.



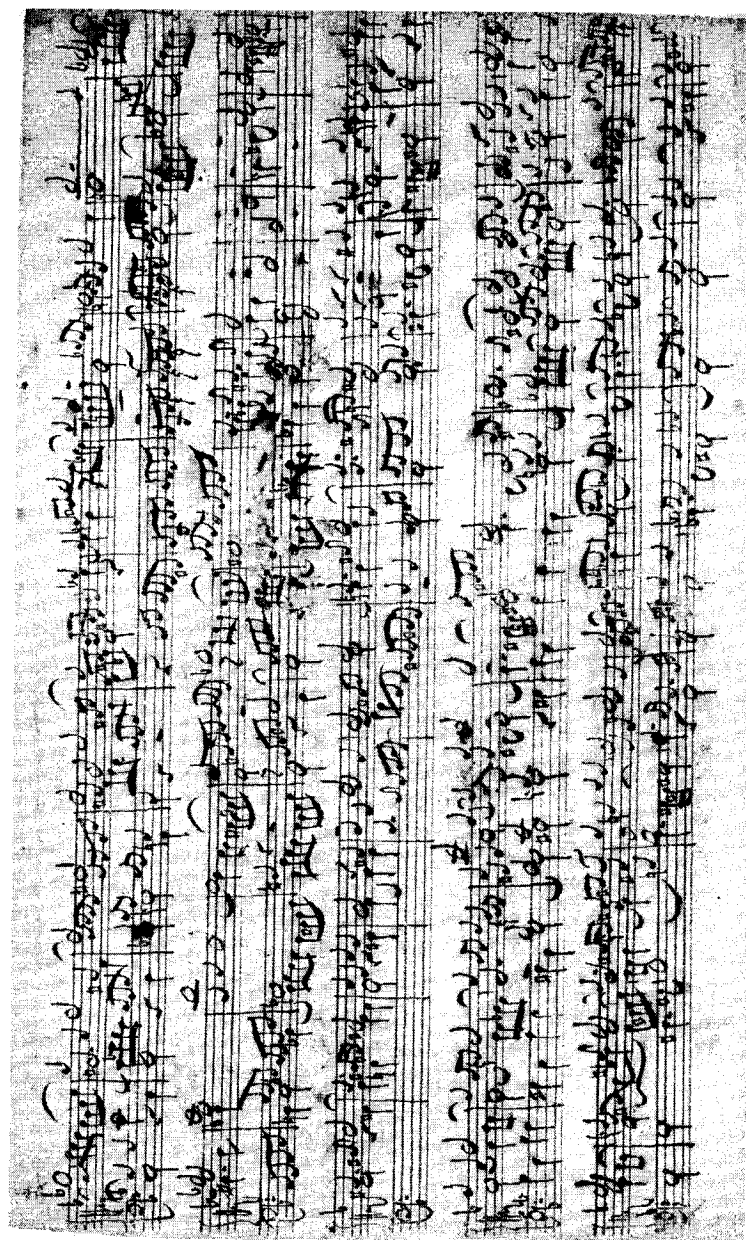
Илл. 13/1: Автограф Р 200, Приложение 3, л. 1



Илл. 13/2: Автограф Р 200, Приложение 3, л. 2



Илл. 13/3: Автограф Р 200, Приложение 3, л. 3



Илл. 13/4: Автограф Р 200, Приложение 3, л. 4



## Неоконченное копирование?

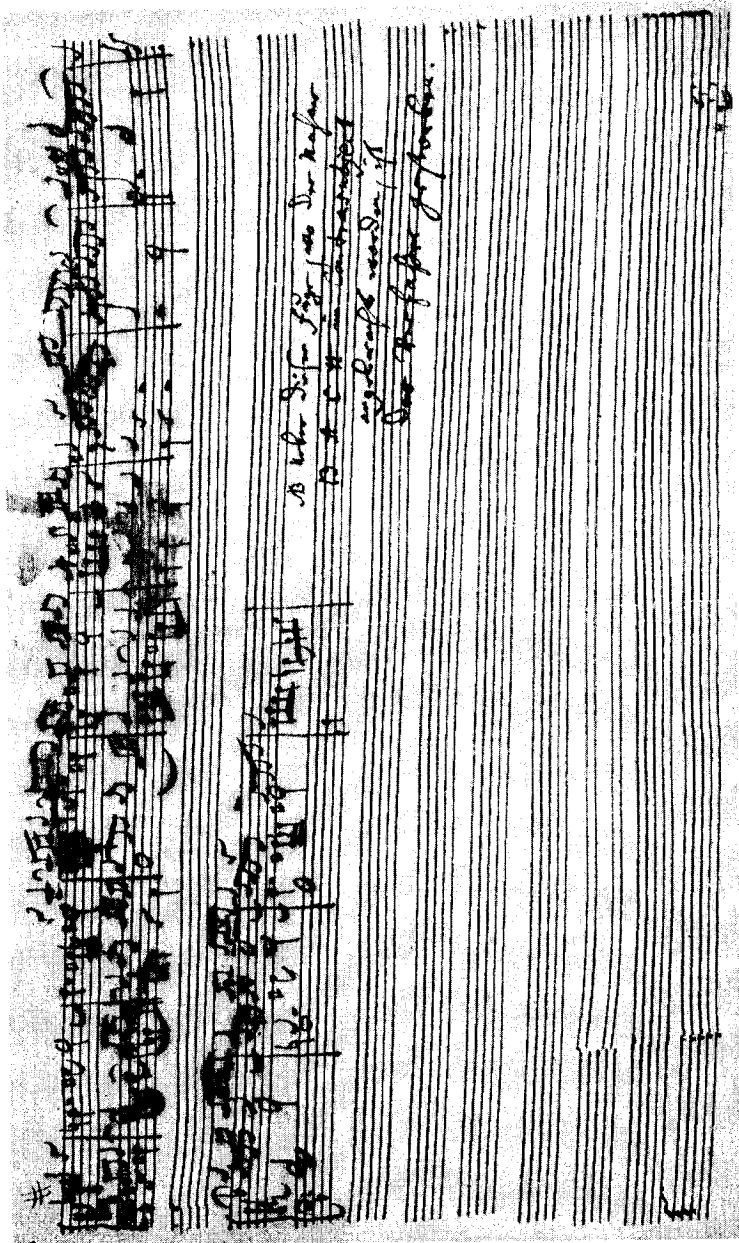
Копирование, выполняемое Бахом, имеет весьма характерную особенность: композитор редко воздерживается от внесения правок при переписывании, продолжая совершенствовать уже сочиненное. Иначе говоря, баховский процесс копирования обычно сопряжен с коррекцией *готового* текста.

Исправления возникают в двух основных ситуациях: 1) *после* того, как нотный фрагмент уже скопирован (неважно, замечена ли ошибка тотчас или спустя некоторое время), либо 2) непосредственно *перед* тем, как он должен быть скопирован. Соответственно, возникает правка либо уже нанесенного на бумагу текста, либо того, что еще предстоит именно в данный момент нанести.

В случаях, когда ошибка замечена, но текст еще не нанесен на бумагу (*ситуация 2*), правка выполняется «в уме», и тогда ни заметить ее, ни проследить, как она выполнялась, мы не сможем, если не располагаем исходным текстом для копирования. Однако чаще всего Бах все же успевает внести в копию хотя бы *начальный элемент* материала, подлежащего коррекции. Обычно это первые его ноты (нередко — лишь их головки), лиги или паузы.

Подчас правка заходит настолько далеко, что возникает специфический вид деятельности (и соответственно специфический вид рукописи), а именно — *сочинение (досочинение) в процессе копирования*. Наиболее отчетливо такие случаи наблюдаются, к примеру, в рукописи *четырёхтемной фуги* и в нескольких версиях *Канона в увеличении*. Те, кому приходилось сочинять каноны различного типа, знают, что в готовом каноне возможно лишь исправить и вставить отдельные ноты, или создать некоторые новые мелодические варианты отдельных мотивов, обычно без изменения их метрической основы и гармонических функций. Как только исправления становятся более существенными и протяженными, канон приходится пересочинять заново и начисто переписывать. Именно с такой ситуацией мы сталкиваемся в автографе *P 200*, когда видим, как копирование *Канона в увеличении и обращении* превращалось в пересочинение, и вместо внесения дальнейших правок Бах просто записал новый вариант канона.

В случаях же, когда текст сочинения или его фрагмента уже скопирован (*ситуация 1*), наиболее типичны для Баха два рода правок: а) *восстановление* (вставка) пропущенного нотного материала, отдельных нот, фигур или целого такта; б) *коррекция* голосоведения или ритмического движения путем вставки или

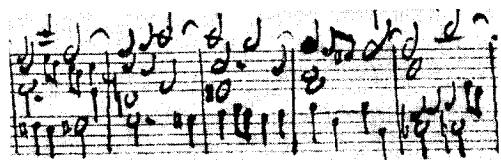


Илл. 13/5: Автограф P 200, Приложение 3, л. 5

ликвидации (зачеркивания) элементов фигурации (проходящих и вспомогательных нот, задержаний)<sup>36</sup>.

Покажем это лишь на нескольких примерах.

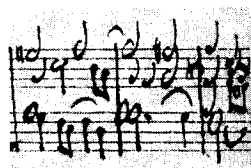
- Тт. 99–102. Коррекция верхнего голоса:



Илл. 14: Автограф последней фуги, тт. 98–102

В первоначальном варианте верхний голос (в автографе он записан в сопрановом ключе) продвигался синкопированно — залигванными половинными  $f^2-e^2-d^2-g^2$ . В этой фигуре Бах превращает половинную  $e^2$  (после лиги) в четвертную и добавляет к ней восьмые  $d^2-cis^2$ . Эти изменения могли быть внесены *после* того, как данный фрагмент уже был скопирован, то есть *поверх готового текста*, — и с равной вероятностью сама идея корректуры могла возникнуть *при записи* ноты  $e^2$ , из-за чего половинная была сразу же исправлена на четвертную и добавились две восьмые. В любом случае, независимо от того, какой из двух вариантов состоялся в действительности, здесь имел место *процесс копирования*.

- Тт. 106–107. Зачеркнутая лига в альтовом голосе при переходе через последнюю тактовую черту:



Илл. 15: Автограф последней фуги, тт. 105–107

В т. 106 исходного текста у альтового голоса была задержана половинная  $e^1$ , которая должна была разрешаться на второй доле т. 107. Однако это было не вполне корректно, так как задержание разрешалось бы ходом вверх<sup>37</sup>. Бах решает использовать более спо-

<sup>36</sup> Специфические ошибки возникают нередко при транспонировании или переводе в другой ключ. В данном автографе их нет.

<sup>37</sup> Вообще для данного случая это было в известной мере допустимо, поскольку в момент разрешения альтового голоса прима тоника в сопрано уводится на квинту, как рекомендуют учебники генерал-баса.

койный вариант, без задержания, и разрешает  $e^1$  сразу после тактовой черты, на первой доле. Такое изменение потребовало лишь зачеркнуть лигу, отменив тем самым задержание, а продолжить движение можно было уже соответственно новому решению. Этот процесс и зафиксирован в приведенном фрагменте автографа — корректура в процессе копирования.

Теперь обратимся к фрагменту, который в наибольшей степени компрометирует данную рукопись как чистовую. Это тт. 111–112. Определение *чистовая* никак не вяжется с возникшей здесь грязью, характерной для черновиков и композиционных рукописей, а не для копий, тем более — чистовых. Вот этот фрагмент:



Илл. 16: Автограф последней фуги, тт. 109–113

На верхней нотной системе (тт. 109–113) зачеркнуты два такта, вместо которых на нижнем поле в виде табулатуры записаны три (!) новых<sup>38</sup>.

Попытаемся понять, что же здесь произошло.

Если раскрыть зачеркнутое, то пять тактов (109–113), представленных на *илл. 17*, должны выглядеть так:



<sup>38</sup> Зачеркивание тактов и выписывание вместо них новых — не новость для чистовых копий Баха. Подобный случай уже имел место, в том числе и в рукописи 'Искусства фуги'. Это fuga VIII в основном манускрипте *P 200*, на второй (правой) странице которой зачеркнуты три такта, а вместо них на нижнем поле записаны новые.

В приведенном фрагменте гармония представляет собой чередование тоники (Т) и доминанты (D). Схематически это выглядит так:

| D | T | D | D | T D | (T)

Тот, кому случалось решать гармонические задачи или знакомиться с баховскими гармонизациями, легко почувствует, что в кадансе, завершающем начальный раздел фуги (основанный на первой из четырех тем), недостает такта с субдоминантовой гармонической функцией, и находиться он должен между вторым и третьим тактами. Впечатление пропуска усиливается неловкостью мелодической стыковки второго и третьего тактов в басу: более естественное движение восьмых должно было бы привести к G, а не к A. Иными словами, здесь, скорее всего, предполагался такой функционально-гармонический план:

| D | T | S | D | D | T | (T)

Как показывают дальнейшие действия Баха, такт с субдоминантой (S) был пропущен при переписке случайно. Судя по всему, в данном месте должен был быть скопирован следующий текст:



Как видим, при копировании оказался пропущен третий такт, и при правке, вероятно, Бах записал бы на полях только его. Однако этим исправлением дело не ограничилось: в тексте зачеркнуты и два следующих такта, а на полях выписан их новый вариант. Что побудило Баха к дальнейшей корректуре?

Вслушаемся в нижние и верхние голоса при переходе от третьего такта к четвертому. Формально здесь с голосоведением все в порядке. Однако на фоне выдержанных тонов звучат, словно реальные мелодические последования, восходящая секунда  $d^2-e^2$  в верхнем регистре и нисходящая септима  $g-A$  в нижнем, вызывая впечатление противоположных квинт в крайних голосах.

Чтобы избежать столь нежелательного эффекта, Бах ликвидирует задержание  $d^2$  при переходе к четвертому такту у альты и уводит его в  $cis^2$  одновременно с  $e^2$  в сопрано. Так что изменять пришлось не только третий такт, но и четвертый.

Судя по дальнейшей правке, Баха привлекла здесь новая идея — ввести каноническую имитацию в средних голосах (в *примере* б она показана скобками). Результатом стало следующее:



В итоге пришлось вставить пропущенный такт (третий в *примере* 5) и исправить следующие два. Именно поэтому были зачеркнуты два такта и на полях выписаны три.

Описанные особенности корректуры, показанной на *илл. 17* (вставка случайно пропущенного при копировании такта, а вместе с ней — правка еще двух следующих тактов), свидетельствуют, что сохранившийся фрагмент рукописи четырехтемной фуги — это не композиционная рукопись, а одна из разновидностей баховских копий. Правда, как мы видим, копирование не было закончено. Почему?

Для уверенного ответа на этот вопрос данных крайне мало, но все же попытаемся в нем разобраться. Вернемся к полученным ранее выводам о хронологии рукописей 'Искусства фуги' и Мессы  $h-moll$ , (с. 29–33), и сопоставим эти данные:

1. Как справедливо утверждает Кобаяси, рукопись последней фуги 'Искусства фуги' относится ориентировочно к периоду с августа 1748 по октябрь 1749 года. Об этом говорят особенности почерка.

2. Рукопись Мессы  $h-moll$ , судя по усилившемуся нажиму на перо и по ряду других признаков, относится к более позднему периоду. Сравнение почерка Баха в подписи на отзыве о Баммлере и в надписи в Дуэте *Et in unum Dominum* дает основания считать, что Месса  $h-moll$  могла быть закончена в первой половине декабря 1749 года.

3. Характер почерка в последней перепагинации, относящейся к канонам в 'Искусстве фуги' (26, 27, 28), и вся ситуация с последней перестановкой канонов позволяют предположить, что все это происходило в период с января по март 1750 года. Анализ деятельности Баха в последние пять месяцев его жизни, а также данных почерковедения в связи с его здоровьем показывает, что он мог (лучше или хуже) читать и писать нотный текст вплоть до операции в конце марта 1750 года.

Автограф	Дата	Основания для датировки
Неоконченная fuga (P 200, прил.З)	Август 1748/ октябрь 1749	Исследование Кобаяси
Завершение Мессы h-moll	1-я половина декабря 1749	Подпись И. С. Баха на отзыве о Н. Баммлере; Надпись в <i>Et in unum...</i>
Последняя перестановка канонов в 'Искусстве фуги'	Январь/март 1750	Две побочных пагинации: 33, [34,] 35 и 26, 27, 28.

Табл. 6: Хронология последних автографов Баха

Отсюда следует, что работу над 'Искусством фуги' Бах имел возможность продолжать и в 1750 году. Так что если рукопись фуги относится к октябрю 1748 / августу 1749 года, то это значит, что либо работа над фугой была прервана новым проектом — сочинением Мессы h-moll, — либо произошло еще что-то, чего мы не знаем. Во всяком случае, во второй половине декабря 1749 года Бах возвращается к работе над 'Искусством фуги', и, как свидетельствуют факты, он мог заниматься этим произведением вплоть до операции.

Крайними хронологическими точками здесь могут быть две: самая ранняя — начало января 1750 года, когда Бах мог завершить четырехтемную фугу; самая поздняя — март 1750 года, когда решена и выполнена последняя перестановка канонов.

В целом же эти временные границы охватывают:

- а) завершение четырехтемной фуги (*rectus*);
- б) переписку ее начисто;
- в) переписку ее в обращении (*inversus*);
- г) изготовление гравировальных копий обоих видов четырехтемной фуги (*rectus* и *inversus*);
- д) перестановку канонов с последующей перепагинацией.

Все вместе — в общей сложности — составляет около 35 страниц по масштабам Оригинального издания 1751 и 1752 годов.

## Заключение

Подводя итоги проделанной работы, нужно прежде всего отметить, что последнее сочинение И. С. Баха, *opus ultimum* — это не Месса h-moll, а 'Искусство фуги': дата последнего обращения Баха к этому циклу (последняя перепагинация) — 1750 год.

На основе полученных сведений можно составить достаточно четкое представление о том, что являла собой последняя fuga И. С. Баха.

- Последний контрапункт 'Искусства фуги' — это зеркальная fuga на 4 темы — на те самые 4 темы, соединение которых показал Г. Ноттебом.
- Композиционный тип этой фуги — тройная с отдельной экспозицией на *cantus firmus*, в функции которого выступает основная тема сборника, вероятнее всего, в варианте из 14 звуков.
- Протяженность каждой из двух частей зеркальной фуги (*rectus* и *inversus*) ориентировочно превышает 300 тактов и занимает приблизительно по 4½ разворота в формате Оригинального издания 1751 и 1752 годов.

Вопрос же о том, была ли fuga закончена — или осталась незавершенной, остается на усмотрение и мнение коллег, которые на основе всего сказанного могут сами для себя решить этот вопрос положительно или отрицательно. Более подробно и обоснованно, чем сейчас, думается, это сделают будущие поколения исследователей. Для этого осталось достаточно и автографов, и документов.

Но одно кажется несомненным: подойти к кистине будет невозможно, если изучать эти рукописи и документы только с немецко-русским словарем, только с учебником почерковедения, если в основу работы класть только один принцип и руководствоваться только одним каким-нибудь подходом. Вопрос можно решить только в комплексе — с учетом не только того, что уже перечислено, но также и всех жизненных обстоятельств, персональных контактов, с использованием всего возможного инструментария дипломатики<sup>39</sup> и текстологии в целом.

И уж безусловно, к верному решению проблемы нельзя будет даже приблизиться без профессиональных знаний в области теории фуги и других имитационных форм, а также теории контрапункта, без знания того, каким, собственно, был процесс сочинения фуги во времена Баха и у самого Баха. То есть без того, какой была в эту эпоху РАБОТА НАД ФУГОЙ.

<sup>39</sup> См. сн. 4.

## Литература и нотные издания

BD-II; BD-III; БД.

BWV; BWV<sup>2a</sup>.

- Батлер 1983:** *Butler, G.* Ordering Problems in J. S. Bach's ART OF FUGUE Resolved // MQ, 1983, No. 1. Vol. LXIX. P. 44–61.
- К.Ф.Э. Бах 1994:** *Carl Philipp Emanuel Bach.* Briefe und Dokumente. Bd. I / Hrsg. von Dr. Ernst Suhalla. Göttingen, 1994.
- Бергель 1985:** *Bergel, E.* Bachs letzte Fuge. Bonn, 1985.
- Бузони 1912:** *Busoni, F.* Choral-Vorspiel und Fuge über ein Bachsches Fragment. Leipzig, 1912. S. 9–21.
- Вальтер 1732:** *Walther, J. G.* Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec... Leipzig, 1732.
- Вильгельми 1992:** *Wilhelmi, T.* Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge // BJ 1992, S. 101–105.
- Вольны 1997:** *Wollny, P.* Neue Bach-Funde // BJ 1997. S. 7–50.
- Вольны 2001:** *Wollny, P.* Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des Väterlichen Erbes // BJ 2001. S. 55–70.
- Вольф 1991:** *Wolff, Chr.* Bach: Essays of His Life and Music. London, 1991.
- Деквовье 1998:** *Dequevauviller, V.* L'art de la fugue, un "probleme algebrique". Paris, 1998.
- Кельнер 2002:** *Kellner, H. A.* Die Kunst der Fuga: How incomplete is the fuga a 3 sogetti? Darmstadt, 2002.
- Кобаяси 1988a:** *Kobayashi, Y.* Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 25. bis 27. März 1985. Leipzig, 1988. S. 457–463.
- Кобаяси 1988b:** *Kobayashi, Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // BJ 1988. S. 7–72.
- Курч 1993:** *Курч О.* От помет копиистов — к композиции цикла *Искусство фуги* // Вторые Баховские чтения: ИСКУССТВО ФУГИ: Мат-лы науч. конф. 29–30 марта 1993. СПб., 1993. С. 76–93.
- Марпург 1753:** *Marpurg, F. W.* Abhandlung von der Fuge... Berlin, 1753.
- Маттезон 1737:** *Mattheson, J.* Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg, 1737.
- Маттезон 1739:** *Mattheson, J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.
- Месса 1990:** Johann Sebastian Bach, Messa h-Moll, »Opus ultimum«, BWV 232: Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien J. S. Bach 1980, 1983 und 1989. Kassel, Basel, London, New York, 1990.

**Ноттебом 1881:** *Nottebohm, G. J. S.* Bachs letzte Fuge // Musik-Welt 1881, No. 20. S. 232–246.

**Рёттер 1994:** *Rötter, G.* London gegen Bückeburg: fünf zu drei? Ein Bach-Portrait und zwei Komponisten // Musica 1994/4 Jg. 48. S. 83–86.

**Фергюсон 1990:** *Bach-Ferguson, M.* Contrapunctus XIV: A Completion of J. S. Bach's Unfinished Quadruple Fuge from THE ART OF FUGUE. Saint Paul, Minnesota, 1990.

**Уильямс 2004:** *Williams, P.* The life of Bach. Cambridge, 2004.

**Хоке 1979:** *Hoke, G.* Zur Handschrift Mus. ms. autogr. Bach P 200 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin // Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge BWV 1080. Autograph. Originaldruck. Leipzig, 1979.

**Хофман 1996:** *Hofmann, K.* Die Kunst der Fuge: Kritischer Bericht zur NBA, Serie VIII, Bd. 2. Leipzig, 1996.

**Шабалина 1999:** *Шабалина Т.* Рукописи Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб., 1999.

**Шлэйнинг 1993:** *Schleuning, P.* Johann Sebastian Bachs 'Kunst der Fuge'. Kassel, 1993.

**Шпис 1745:** [*Spieß, M.*] Tractatus musicus... Augspurg, 1745.

**Шпрондель 1999:** *Sprondel, F.* Das mißverständene Vermächtnis: Die Kunst der Fuge // Bach Handbuch / Hrsg. K. Küster. Kassel, 1999.

**Экспертиза 1971:** Судебно-почерковедческая экспертиза. М., 1971.

## Именной указатель

<b>Агрикола, Иоганн Фридрих</b> [Agricola, Johann Friedrich]	42, 61, 80, 126, 216, 221, 227
<b>Адлунг, Якоб</b> [Adlung, Jacob]	77
<b>Алексеев, Александр Дмитриевич</b>	56, 62
<b>Альбиниони, Томазо</b> [Albinoni, Tomaso]	80
<b>Альбрехтсбергер, Иоганн Георг</b> [Albrechtsberger, Johann Georg]	6, 8, 95–125, 278
<b>Андре, Иоганн Антон</b> [André, Johann Anton]	98
<b>Анна Амалия, принцесса Прусская</b> [Anna Amalia, Prinzessin von Preußen]	6, 8–9, 126–215, 278
<b>Арановский, Марк Генрихович</b>	134, 160
<b>Аренский, Антон (Антоний) Степанович</b>	173, 206
<b>Арзаманов, Фёдор Георгиевич</b>	196, 206
<b>Ахматова (псевд.; наст. фамилия — Горенко), Анна Андреевна</b>	169
<b>Бадур-Скода, Ева</b> [Badura-Skoda, Eva]	56
<b>Бадур-Скода, Пауль</b> [Badura-Skoda, Paul]	31, 34, 35, 56–63
<b>Байсвенгер, Кирстен</b> [Beißwenger, Kirsten]	11, 30, 71, 93
<b>Баммлер, Натанаэль</b> [Bammeler, Nathanael]	245, 259, 260
<b>Барроуз, Джон Ф.</b> [Burgowes, John (Freckleton)]	81, 82, 93
<b>Батлер, Грегори [Butler, Gregory]</b>	23, 30, 236, 237, 262
<b>Бах, Анна Магдалена</b> [Bach, Anna Magdalena]	80, 90; 238, 249
<b>Бах, Вильгельм Фридеман</b> [Bach, Wilhelm Friedemann]	31, 67, 89, 92, 249
<b>Бах, Иоганн Готфрид Бернхард</b> [Bach, Johann Gottfried Bernhard]	70
<b>Бах, Иоганн Кристоф Фридрих</b> [Bach, Johann Christoph Friedrich]	54, 67, 126, 222–227, 237, 238, 240, 248
<b>Бах, Иоганн Кристиан</b> [Bach, Johann Christian]	126, 242

<b>Бах, Иоганн Николаус</b> [Bach, Johann Nicolaus]	70
<b>Бах, Карл Филипп Эмануэль</b> [Bach, Philipp Emanuel]	5, 7, 9, 11, 12, 31–65, 67, 80, 92, 126, 128, 129, 159, 216–218, 220–224, 226, 227, 234, 242, 262 278
<b>Бейшлаг, Адольф;</b> [Beyschlag, Adolf]	42, 44, 45, 51, 63
<b>Белл, Клара</b> [Bell, Clara]	94
<b>Беллерман, Иоганн Готфрид Генрих</b> [Bellermann, Johann Gottfried Heinrich]	95, 98, 121, 181
<b>Бенари, Петер</b> [Benary, Peter]	130, 160
<b>Бенда, Франц</b> [Benda, Franz]	67
<b>Берарди, Анжело</b> [Berardi, Angelo]	5, 7, 11–30, 71, 120, 278
<b>Берберов, Ростислав Николаевич</b>	205, 207
<b>Бергель, Эрих</b> [Bergel, Erich]	236, 237, 262
<b>Бернгард, Кристоф</b> [Bernhard, Christoph]	130
<b>Бёрни, Чарльз</b> [Burney, Charles]	222
<b>Бетховен, Людвиг ван</b> [Beethoven, Ludwig van]	96, 97, 122, 169
<b>Бланкенбург, Вальтер</b> [Blankenburg, Walter]	217
<b>Блехшмидт, Эва Рената</b> [Blechs Schmidt, Eva Renata]	133, 160
<b>Блаттнер, Карл</b> [Blattner, Karl]	123
<b>Блуме, Фридрих</b> [Blume, Friedrich]	10
<b>Бодки, Эрвин;</b> [Bodky, Erwin]	52, 54, 55, 57, 63
<b>Бойд, Малькольм Роберт Стоуэлл</b> [Boyd, Malcolm Robert Stowell]	104, 121
<b>Боррис, Зигфрид</b> [Borris, Siegfried]	127, 128, 160, 184, 185, 207
<b>Браудо, Исайя Александрович</b>	56, 192, 207

<b>Бузони, Ферруччо Бенвенуто</b> [Busoni, Ferruccio Benvenuto]	236, 262	<b>Гербер, Хайнрих Николаус</b> [Gerber, Heinrich Nikolaus]	80, 81, 127
<b>Вагнер, Гвидо Рихард</b> [Wagner, Guido Richard]	67	<b>Гербер, Эрнст Людвиг</b> [Gerber, Ernst Ludwig]	83
<b>Вайнман, Александер</b> [Weinmann, Alexander]	104, 121	<b>Граун, Иоганн Готтлиб</b> [Graun, Johann Gottlieb]	67
<b>Вальтер, Иоганн Готфрид</b> [Walther, Johann Gottfried]	12, 30, 69, 71, 94, 113, 230, 262	<b>Гуммель, Иоганн Непомук</b> [Hummel, Johann Nepomuk]	96
<b>Веберн, Антон</b> [Webern, Anton Friedrich Wilhelm von]	167	<b>Гуткнехт, Дитрих</b> [Gutknecht, Dietrich]	61, 63
<b>Веркмейстер, Андреас</b> [Werckmeister, Andreas]	71	<b>Дадельзен, Георг фон</b> [Dadelsen, Georg von]	55, 63, 126, 160
<b>Вестфаль, Иоганн Хайнрих</b> [Westphal, Johann Heinrich]	48–50	<b>Д'Англебер, Жан-Анри</b> [d'Anglebert (Danglebert), Jean-Henri]	31, 36, 41, 63
<b>Вильгельм, граф фон Шаумбург- Липпе</b> [Wilhelm, Graf von Schaumburg-Lippe]	224	<b>Даннройтер, Эдвард</b> [Dannreuther, Edward]	32, 51, 64
<b>Вильгельми, Томас</b> [Wilhelmi, Thomas]	217, 262	<b>Даубе, Иоганн Фридрих</b> [Daube, Johann Friedrich]	88, 93, 97, 98, 103, 122
<b>Волконский, Андрей Михайлович</b>	11, 30	<b>Дебух, Тобиас</b> [Debuch, Tobias]	128, 130, 133, 161, 169, 180, 181, 207
<b>Вольны, Петер</b> [Wollny, Peter]	160, 222, 224, 245, 262	<b>Деквовье, Винсент</b> [Dequevauviller, Vincent]	236, 237, 262
<b>Вольф, Кристоф</b> [Wolff, Christoph]	11, 12, 30, 93, 98, 119, 120, 122, 227, 248, 249, 262	<b>Ден, Зигфрид Вильгельм</b> [Dehn, Siegfried Wilhelm]	95, 122, 158, 161, 172, 207
<b>Вольф, Эрнст Вильгельм</b> [Wolf, Ernst Wilhelm]	98, 121	<b>Дискин, Кирилл Владимирович</b>	6, 8, 95, 278
<b>Выготский, Лев Семёнович</b>	168, 169, 207	<b>Долмеч, Арнольд</b> [Dolmetsch, Arnold]	47, 48, 51, 54, 64
<b>Вязкова, Елена Васильевна</b>	106, 111, 122, 275, 276	<b>Донингтон, Роберт</b> [Donington, Robert]	36, 50, 54, 55, 57, 64
<b>Гайдн, Франц Йозеф</b> [Haydn, Franz Josef]	96, 146	<b>Друскин, Михаил Семёнович</b>	3, 64, 79, 93, 275
<b>Гальнин, Герман Германович</b>	207	<b>Друскин, Яков Семёнович</b>	45
<b>Гаспаров, Борис Михайлович</b>	5, 168, 180, 207	<b>Дуранте, Франческо</b> [Durante, Francesco]	76
<b>Гат, Йозеф</b> [Gát, Józef (Józef )]	55, 63	<b>Дюрр, Альфред</b> [Dürr, Alfred]	10
<b>Гейрингер, Карл</b> [Geiringer Karl]	70, 93	<b>Ерохин, Валерий Алексеевич</b>	10
<b>Гендель, Георг Фридрих</b> [Händel, Georg Friedrich]	76, 83, 85, 92, 93, 99, 102, 103, 105, 124, 154	<b>Закс, Курт</b> [Sachs, Curt]	129, 130, 161
<b>Герасимова-Персидская, Нина Александровна</b>	3, 275	<b>Зейфрид, Игнац фон</b> [Seufried, Ignaz von]	96, 97, 121

<b>Зульцер, Иоганн Георг</b> [Sulzer, Johann Georg]	8, 157, 161, 167	<b>Куиман, Эвальд</b> [Kooiman, Ewald]	32, 64
<b>Ибеле, Герхард</b> [Uebele, Gerhard]	97, 110, 122	<b>Куперен, Луи</b> [Couperin, Louis]	36
<b>Казачков, Борис Самуилович</b>	89, 93	<b>Куперен, Франсуа «великий»</b> [Couperin, François «le grand»]	32, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 51, 64, 102
<b>Кальдара, Антонио</b> [Kaldara, Antonio]	99	<b>Курч, Ольга Остаповна</b>	232, 262, 275, 276
<b>Каррузерс, Мэри Дж.</b> [Carruthers, Mary J.]	4	<b>Кюрегян, Татьяна Суреновна</b>	168, 207
<b>Кац, Борис Аронович</b>	3, 275	<b>Ландовска, Ванда</b> [Landowska, Wanda]	51
<b>Кванц, Иоганн Иоахим</b> [Quantz, Johann Joachim]	67	<b>Ландсхоф, Людвиг</b> [Landshof, Ludwig]	48, 54, 51, 55, 64
<b>Келлер, Готфрид</b> [Keller, Godfry (Gottfried, Godfrey, Godfrido)]	78	<b>Лауквик, Йон</b> [Laukvik, Jon]	31, 64
<b>Кельнер, Герберт Антон</b> [Kellner, Herbert Anton]	236, 237, 262	<b>Лаул, Рейн Хейнрихович</b>	276
<b>Кельнер, Иоганн Петер</b> [Kellner, Johann Peter]	67, 127, 276/	<b>Ледбеттер Дэвид</b> [Ledbetter, David]	119, 122
<b>Кирилина, Лариса Валентиновна</b>	97, 99, 120, 122, 161, 167	<b>Лесюр, Франсуа(-Мари)</b> [Lesure, François(-Marie)]	93
<b>Киркендейл, Джон Уоррен</b> [Kirkendale, John Warren]	105, 122	<b>Лёляйн, Георг Симон</b> [Löhlein, Georg Simon]	55, 64
<b>Кирнбергер, Иоганн Филипп</b> [Kirnberger, Johann Philipp]	6, 8–9, 66, 93, 98, 99, 101–103, 113, 116, 117, 124, 126–130, 151, 154, 157–161, 167, 170, 181, 184–186, 192, 194–196, 203– 207, 232, 278	<b>Лист, Ференц (Франц)</b> [Liszt, Ferencz (Franz)]	104
<b>Кирхгоф, Готфрид</b> [Kirchhoff, Gottfried]	4, 75, 277	<b>Мазель, Лев (Лео) Абрамович</b>	206
<b>Кирхер, Атанасиус</b> [Kircher Athanasius]	99	<b>Макаров, Николай Петрович</b>	122
<b>Кобаяси, Йошитакэ</b> [Kobayashi, Joshitake]	10, 216, 217, 242–245, 252, 260, 262	<b>Мальцев, Сергей Михайлович</b>	77, 93
<b>Ковнацкая, Людмила Григорьевна</b>	276	<b>Мандельштам, Осип Эмильевич</b>	275
<b>Кон, Юзеф-Альберт Гейманович</b>	3, 275	<b>Манн, Альфред</b> [Mann, Alfred]	69, 70, 76, 83, 93, 122
<b>Конвичный, Франц</b> [Konwitschny, Franz]	89	<b>Манфредини, Винченцо</b> [Manfredini, Vincenzo]	36
<b>Кох, Генрих Кристоф</b> [Koch, Heinrich Christoph]	98, 122	<b>Марек, Чеслав;</b> [Marek, Ceslav]	60, 64
<b>Кребс, Иоганн Людвиг</b> [Krebs, Johann Ludwig]	54, 55	<b>Маркс, Адольф Бернгард</b> [Marx, Adolph Bernhard]	95, 98, 122
		<b>Марпург, Фридрих Вильгельм</b> [Marburg, Friedrich Wilhelm]	38, 42, 64, 83, 86, 93, 95, 98, 99, 101, 103, 104, 113, 115, 120, 122, 126, 150, 161, 184, 195, 218, 220, 221, 230–232, 262
		<b>Маршалл, Роберт Льюис</b> [Marshall, Robert Lewis]	112, 122, 217



<b>Маттезон, Иоганн</b> [Mattheson, Johann]	8, 12, 21, 29, 30, 69, 77, 98, 99, 103, 116, 117, 119, 122, 125, 150, 151, 156–158, 161, 166, 230– 232, 234, 262		<b>Палестрина, Джованни Пьер-</b> <b>луиджи да</b> [Palestrina (Prene- stino), Giovanni Pierluigi da]	99
<b>Машо, Гильом (Гийом) де</b> [Machaut (Machault, Machaud), Guillaume de]	171		<b>Паулин, Памела Ли</b> [Poulin, Pamela Lee]	68, 69, 71, 72, 94
<b>Мекил, Джойс</b> [Mekeel, Joyce]	195, 207		<b>Пауль, Эрнст</b> [Paul, Ernst]	96
<b>Мейтланд, Джон Александер</b> Фуллер [Maitland, John Alexander Fuller]	94		<b>Пизендель, Иоганн Георг</b> [Pisendel, Johann Georg]	227
<b>Метастасио, Пьетро</b> [Metastasio (Trapassi), Pietro (Antonio Domenico Bonaventura)]	130		<b>Полуэктова, Любовь Валерьевна</b>	5, 7, 11, 71, 120, 278
<b>Милка, Анатолий Павлович</b>	3, 4, 6, 9, 14, 30, 75, 110, 111, 114, 116, 118, 119, 122, 123, 153, 161, 177, 197, 216, 275, 276–278		<b>Принц, Ульрих</b> [Prinz, Ulrich]	217
<b>Мильштейн, Яков Исаакович</b>	56, 64		<b>Приходько, Игорь Михайлович</b>	6, 278
<b>Митчелл, Уильям Дж.</b> [Mitchell, William G.]	34, 39, 42, 52–54		<b>Протопопов, Владимир Васильевич</b>	92, 94
<b>Мицлер, Лоренц Кристоф</b> [Mizler, Lorenz Christoph]	12, 30, 110, 111, 120, 223, 227		<b>Пуртов, Феликс Эрнестович</b>	276
<b>Моцарт, Вольфганг Амадей</b> [Mozart, Wolfgang Amadeus]	56		<b>Рамо, Жан-Филипп</b> [Rameau, Jean-Philipp]	36–39, 51, 64, 65
<b>Мошелес, Игнац</b> [Moscheles, Ignaz]	96		<b>Регер, Макс</b> [Reger, Max Johann Baptist Joseph Maximilian]	104
<b>Нидт, Фридрих Эрхардт</b> [Niedt, Friedrich Erhardt]	69–71, 76, 77, 80, 93, 94		<b>Рельштаб, Иоганн Карл Фридрих</b> [Rellstab, Johann Karl (Carl) Friedrich]	49
<b>Ниман, Вальтер</b> [Niemann, Walter]	53		<b>Рёттер, Гюнтер</b> [Rötter, Günter]	263
<b>Нихельман, Кристоф</b> [Nichelmann, Christoph]	128		<b>Римский-Корсаков Николай</b> Андреевич	104
<b>Нойман, Вернер</b> [Neumann, Werner]	10		<b>Рипель, Йозеф</b> [Riepel, Joseph]	97, 98
<b>Нойман, Фредерик</b> [Neumann, Frederick]	32, 57, 61, 64		<b>Рис, Фердинанд</b> [Ries, Ferdinand]	96
<b>Носина, Вера Борисовна</b>	276		<b>Рихтер, Эрнст Фридрих</b> [Richter, Ernst Friedrich]	95, 98
<b>Ноттебом, Густав</b> [Nottebohm, Gustav]	235, 236, 242, 261, 263		<b>Розанов, Иван Васильевич</b>	5, 7, 31, 275, 277, 278
<b>Островский, Рувим Аронович</b>	4, 275–277		<b>Ройзман, Леонид Исаакович</b>	55, 56, 65
			<b>Ручьевская, Екатерина</b> Александровна	3, 275
			<b>Сейди, Стэнли</b> [Sadie, Stanley]	10
			<b>Сен-Ламбер (Сен Ламбер) де</b> [Saint-Lambert (Saint Lambert) de],	32, 40, 41, 65
			<b>Сервер, Говард</b> [Serwer, Hovard]	195, 207

<b>Серебренников, Максим</b> Анатольевич	5—7, 66, 75, 94, 129, 278	<b>Фрид, Рафаэль Залманович</b>	276
<b>Серкин, Рудольф</b> [Serkin, Rudolf]	57	<b>Фридрих II, король Пруссии</b> [Friedrich II (der Große), König von Preußen]	126, 170, 174, 224, 226
<b>Скарлатти, Доменико</b> [Scarlatti, (Giuseppe) Domenico]	93	<b>Фриман, Роберт Н.</b> [Freeman, Robert N.]	120, 123
<b>Сохор, Арнольд Наумович</b>	134	<b>Фукс, Иоганн Йозеф</b> [Fux, Johann Joseph]	7, 11, 12, 28, 29, 71, 97—99, 103, 110, 111, 114, 115, 117, 119—121, 123—125, 129
<b>Стеффани, Агостино</b> [Steffani, Agostino]	157	<b>Хайнихен, Иоганн Давид</b> [Heinichen, Johann David]	12, 71, 76, 80, 83, 86, 88, 91, 97
<b>Стрекаловская, Христина</b> Анатольевна	45	<b>Хан, Георг Иоахим Йозеф</b> [Hahn, Georg Joachim Joseph]	85
<b>Танеев, Сергей Иванович</b>	159	<b>Харих-Шнайдер, Эта</b> [Harich-Schneider, Eta]	51, 52, 65
<b>Тейлор, Джон</b> [Taylor, John]	246	<b>Хартунг, Филипп Кристоф</b> [Hartung, Philipp Christoph]	77, 94, 97, 98, 123
<b>Телеман, Георг Филипп</b> [Telemann, Georg Philipp]	227	<b>Хелл, Хельмут</b> [Hell, Helmut]	130
<b>Тиме, Карл Август</b> [Thieme, Carl August]	67	<b>Хелм, Юджин</b> [Helm, E(rnest) Eugene]	39, 49, 50, 65
<b>Този, Франческо</b> [Tosi, Francesco]	61, 65	<b>Хоке, Ханс Гюнтер</b> [Hoke, Hans Gunter]	238, 263
<b>Томита, Йо</b> [Tomita Yo]	101, 123	<b>Холопов, Юрий Николаевич</b>	161
<b>Тэйлор, Ирмгард</b> [Taylor, Irmgard]	94	<b>Хофман, Клаус</b> [Hofmann, Klaus]	238, 248, 263
<b>Тюлин, Юрий Николаевич</b>	153, 161	<b>Хурлиман фон</b> [Hurlimann von]	57
<b>Тюрк, Даниель Готлоб</b> [Türk, Daniel Gottlob]	42, 61, 65	<b>Цуккерман, Виктор Абрамович</b>	192, 206
<b>Уильямс, Петер</b> [Williams, Peter]	248, 263	<b>Чайковский, Пётр Ильич</b>	159, 161, 169
<b>Ушакова, Лилия Александровна</b>	135, 142, 161	<b>Шабалина, Татьяна Васильевна</b>	89, 92, 94, 122, 248, 249, 263, 275
<b>Фергюсон, Майкл</b> [Ferguson, Michael]	236, 237, 263	<b>Шайбе, Иоганн Адольф</b> [Scheibe, Johann Adolf]	119
<b>Фетис, Франсуа Жозеф</b> [Fétis, François Joseph]	49, 50	<b>Шамбоньер, Жак Шампъон де</b> [Chambonnières, Jacques Champion de]	36
<b>Фишер, Иоганн Каспар Фердинанд</b> [Fischer, Johann Caspar Ferdinand]	161	<b>Швейцер, Альберт</b> [Schweitzer, Albert]	45—47, 51, 55, 65, 94
<b>Финшер, Людвиг</b> [Finscher, Ludwig]	10	<b>Шлэйнинг, Петер</b> [Schleuning, Peter]	225, 263
<b>Фоглер, Иоганн Каспар</b> [Vogler, Johann Caspar]	276		
<b>Форкель, Иоганн</b> [Forkel, Johann Nicolaus]	11, 58, 59, 128, 161, 227		

Шлихтегроль, Адольф Генрих Фридрих фон [Schlichtegroll, Adolf Heinrich Friedrich von]	222
Шмидер, Вольфганг [Schmieder, Wolfgang]	10
Шнайдер, Эрнст [Schneider, Ernst]	49, 50
Шпергер, Иоганнес [Sperger, Johannes]	104
Шпис, Майнрад [Spiess, Meinrad]	97, 98, 123, 156, 161, 230, 231, 263
Шпитта, Филипп [Spitta, Philipp]	31, 65, 69, 94
Шпрондель, Фридрих [Sprondel, Friedrich]	248, 263
Шрётер, Кристоф Готтлиб [Schröter, Christoph Gottlieb]	244
Штёлцель, Готфрид Генрих [Schtölzel, Gottfried Heinrich]	99
Шуленберг, Дэвид [Schulenberg, David]	61, 65
Шульц, Иоганн Абрахам Петер [Schulz, Johann Abracham Peter]	129, 154, 157, 177
Шульце, Ханс-Йоахим [Schulze, Hans-Joachim]	10, 67, 94, 217, 243
Шуман, Роберт Александер [Schumann Robert (Alexander)]	104
Шюблер, Иоганн Хайнрих [Schübler, Johann Heinrich]	241
Эггебрехт, Ханс Хайнрих [Eggebrecht, Hans Heinrich]	69, 94
Энгельхардт, Рут [Engelhardt, Rut]	122, 127, 161
Этингер, Марк Аронович	154, 161
Эшби, У. Росс [Ashby, William Röss]	200, 207
Южак, Кира (Киралина) Иосифовна	3, 6, 9, 81, 94, 120, 123, 132, 154, 158, 161, 168, 275—278
Юровский, Александр Николаевич	32, 51
Юшкевич, Евгения	42
Янкус, Алла Ирменовна	6, 8, 126, 177, 278

## Программы Баховских чтений в Ленинграде — Санкт-Петербурге

Книжные чтения

**СОВЕТСКОЕ БАХОВЕДЕНИЕ**  
(к 300-летию со дня рождения И. С. Баха)  
[Первые Баховские чтения]

9 декабря 1985,

Дом композиторов, Концертный зал

- М. С. Друскин* (Ленинград): Баховедение сегодня  
*Н. А. Герасимова-Персидская* (Киев): Книга М. С. Друскина о Бахе: Новый тип монографии  
*Ю. Г. Кон* (Петрозаводск): Бах в свете неориторики  
*Е. А. Ручьевская* (Ленинград): Особенности концертной формы в первых частях Бранденбургских концертов: тональное и фактурное развитие  
*Б. А. Кац* (Ленинград): О стихотворении Мандельштама 'Бах'  
*А. П. Милка* (Ленинград): О канонах в *Искусстве фуги*  
*К. И. Южак* (Петрозаводск): Бах и полифонический опыт его времени

Вторые Баховские чтения

'ИСКУССТВО ФУГИ'

29—30 марта 1993,

Дом композиторов, Красная гостиная

- Е. Вязкова* (Москва): Композиционное и содержательное единство цикла *Искусство фуги*  
*О. Курч* (Санкт-Петербург): От помет копиистов — к композиции цикла *Искусство фуги*  
*А. Милка* (Санкт-Петербург): *Берлинский автограф* как цикл  
*К. Южак* (Санкт-Петербург): О продвигающей и свертывающей тенденциях в *Искусстве фуги*: «Alio modo» и парность высшего порядка  
*Т. Шабалина* (Санкт-Петербург): Загадки автографа *Искусства фуги*  
*И. Розанов* (Санкт-Петербург): К проблеме орнаментики в *Искусстве фуги*: текстология и интерпретация

Дом композиторов, Концертный зал

Клавирная музыка И. С. Баха:

Sarabande con Partite C-dur BWV 990

Исп.: Р. Островский

**Третьи Баховские чтения**  
**‘ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР’,**  
**ВТОРОЙ ТОМ**

**3 мая 1995,**

**Дом композиторов, Кинозал**

- А. Милка* (Санкт-Петербург): К композиционной функции *BWV 870–893*  
*О. Курч* (Санкт-Петербург): От копий И. К. Фоглера и И. П. Кельнера — к сюжету *BWV 870–893*  
*Е. Вяжкова* (Москва): От структуры — к смыслу  
*К. Южак* (Санкт-Петербург): О переработке ранних фугетт для второго тома ХТК (Сравнение ранних и окончательных редакций фуг C-dur, Cis-dur, G-dur и As-dur)  
*Р. Фрид* (Санкт-Петербург): О художественно-смысловом аспекте строения баховской фуги (К изучению ХТК-II)

**Дом композиторов, Концертный зал**  
*Клавирная музыка И. С. Баха:*  
Итальянский концерт F-dur BWV 971  
Исп.: *Р. Островский*

**Четвертые Баховские чтения**  
**К 250-летию со дня смерти И. С. Баха**

**3 мая 2000,**

**Дом композиторов, Кинозал**

- Л. Ковнацкая* (Санкт-Петербург): Баховедение в России: этапы и проблемы  
*Ф. Пуртов* (Санкт-Петербург): Что знали о Бахе и его сыновьях в Санкт-Петербурге конца XVIII века  
*Р. Фрид* (Санкт-Петербург): О восприятии полифонической фактуры Баха: соотношение крупного плана и детализации  
*Е. Вяжкова* (Москва): Об особенностях взаимоотношения гармонического и полифонического начал в произведениях Баха последнего периода  
*О. Курч* (Санкт-Петербург): От документа 1/22 к вопросу: кантор или капельмейстер?  
*Р. Лаул* (Санкт-Петербург): О замысле фуги gis-moll из I тома *Wohltemperiertes Klaviers*  
*В. Носина* (Москва): Четыре дуэта — часть или целое? (Содержание и структура)

- И. Розанов* (Санкт-Петербург): Музыкальные композиционные фигуры и проблема трактовки орнаментики на примере *Итальянского концерта* и *Goldberg-Variationen*  
*К. Южак* (Санкт-Петербург): О функциях канона у Баха (на материале инструментальных сочинений)  
*А. Милка* (Санкт-Петербург): Призрак Гавриила Томашевича

**Дом композиторов, Концертный зал**  
*Клавирные сочинения И. С. Баха:*  
Фантазия и фуга BWV 904  
Английская сюита a-moll BWV 807  
Прелюдия и фуга BWV 894  
Исп.: *Р. Островский*

**Пятые Баховские чтения**  
**О НАЙДЕННОЙ МУЗЫКЕ, СЧИТАЮЩЕЙСЯ УТЕРЯННОЙ**  
**(‘МУЗЫКАЛЬНАЯ АЗБУКА’ ГОТФРИДА КИРХГОФА)**

**11 апреля 2002,**  
**Консерватория, Конференцзал**  
*Сообщение А. П. Милки*

**Шестые Баховские чтения**  
**И. С. БАХ. МЕССА Н-MOLL:**  
**SYMBOLUM NICENIUM**

**11–12 марта 2004,**  
**Консерватория, Видеозал (Класс 60)**

*Сообщения А. П. Милки:*  
1. Автограф  
2. Символика

**Седьмые Баховские чтения  
'ИСКУССТВО ФУГИ' И. С. БАХА:**

**АВТОГРАФ И СИМВОЛИКА**

**19, 21 и 22 апреля 2005,**

**Консерватория, видеозал (класс 60)**

*Сообщения А. П. Милки:*

1. Автограф: История создания, история ошибок
2. Символика имени Баха
3. Элементы христианской символики в структуре цикла

**Восьмые Баховские чтения**

**РАБОТА НАД ФУГОЙ: МЕТОД И ШКОЛА И. С. БАХА**

**20, 25 и 27 апреля 2006,**

**Консерватория, класс 41**

- Л. Полуэктова:* Трактат А. Берарди *Documenti armonici* и поздние сочинения И. С. Баха
- И. Розанов:* О трактате К. Ф. Э. Баха *Versuch über wahre Art das Clavier zu spielen*
- М. Серебренников:* Практическое пособие И. С. Баха *Vorschriften und Grundsätze...*
- К. Дискин:* Фуги *Хорошо темперированного клавира* И. С. Баха в педагогическом репертуаре И. Г. Альбрехтсбергера
- А. Янкус:* Предварительная работа над фугой по системе И. Ф. Кирнбергера (на материале рукописей принцессы Анны Амалии)
- К. Южак:* О двух контрапунктических опусах принцессы Анны Амалии
- А. Милка:* Последняя fuga И. С. Баха

**Девятые Баховские чтения**

**ТВОРЧЕСТВО И. С. БАХА И НАУЧНАЯ МЫСЛЬ ЕГО ВРЕМЕНИ**

**20 и 27 апреля 2007,**

**Консерватория, класс 41**

- М. Серебренников* (Санкт-Петербург): Об одном способе сочинения музыки в эпоху барокко
- К. Дискин* (Санкт-Петербург): О двух контрапунктах из *Искусства фуги*
- А. Янкус* (Санкт-Петербург): Фуги К. Ф. Э. Баха и некоторые вопросы анализа фуги
- И. Приходько* (Харьков): О философском контексте *Искусства фуги*
- А. Милка* (Санкт-Петербург): Параграмма в творчестве И. С. Баха

**Авторы сборника**

- Дискин Кирилл Владимирович** аспирант музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель Музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского.
- Милка Анатолий Павлович** доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Полуэктова Любовь Валерьевна** окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в 2007 году.
- Розанов Иван Васильевич** доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой старинной музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Серебренников Максим Анатольевич** аспирант музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель Музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Южак Кира Иосифовна** доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Янкус Алла Ирменовна** кандидат искусствоведения, преподаватель Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского.

## РЕЗЮМЕ

Л. Полуэктова

### ТРАКТАТ А. БЕРАРДИ DOCUMENTI ARMONICI И ПОЗДНИЕ СОЧИНЕНИЯ И. С. БАХА (К вопросу об облигатном контрапункте)

Трактат Анжело Берарди *Documenti armonici* — труд, подлинное влияние которого, до сих пор не выявленное и не оцененное по достоинству, можно обнаружить не только в музыкально-теоретических работах Германии и Италии первой половины XVIII века, но и в поздних сочинениях И. С. Баха — прежде всего, в *Искусстве фуги* и во II томе *ХТК*. Подтверждением этому может служить сопоставление конкретных музыкальных примеров из первой главы трактата Берарди и из названных произведений Баха.

В настоящей статье подробно обсуждается применение в них одной из разновидностей сложного контрапункта — так наз. *облигатного контрапункта* (*ритмического и мелодического*). В свете рассмотренных примеров представляется ошибочным предположение Г. Батлера, сформулированное уже в самом названии его статьи: *‘Совершенный капельмейстер’ как стимул для написания поздних фуг И. С. Баха.*

И. Розанов

### О ПРАЛЬТРИЛЛЕРЕ К. Ф. Э. БАХА

Украшение под названием *пральтриллер* всем хорошо известно с давних пор. Оно было введено Филиппом Эмануэлем Бахом в 1753 году в его знаменитом трактате *Опыт истинного искусства клавирной игры* [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*], в главе *Об украшениях*. Во втором издании трактата объяснение, как исполнять пральтриллер, было существенно изменено.

Анализ специальной литературы и суждений редакторов старинной музыки показал, что авторы, пишущие о пральтриллере, зачастую недостаточно осведомлены о том, что представляет собой это украшение, и имеют в виду совсем не один и тот же мелизм, вследствие чего предлагают другие способы исполнения. В настоящей статье предпринята попытка установить причину расхождений в понимании пральтриллера, для чего рассмотрены все его толкования в первых трех изданиях трактата.

Подробное изучение этих материалов привело к выводу, что в период 1753—1759 гг. представления К. Ф. Э. Баха об исполнении введенного им украшения изменились, тогда как принято считать, что он исправил якобы допущенную в первом издании трактата ошибку.

М. Серебренников

### ГЕНЕРАЛБАС-ФУГА В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ И. С. БАХА

Практическое пособие по генерал-басу *Правила и принципы* — один из немногих сохранившихся документов, проливающих свет на педагогический процесс И. С. Баха, в частности — на методику обучения фуге.

Среди музыкальных примеров пособия содержится пять многоголосных фуг, записанных необычным для полифонической музыки способом: все вступления темы располагаются на одном нотоносце — в соответствующих ключах, — а противосложения сведены в цифровку.

Поиск и изучение старинных источников — трактатов, практических руководств XVII—XVIII веков, а также сочинений композиторов этого периода — позволили обнаружить внушительное количество фуг, записанных генерал-басом.

Это значит, что в эпоху барокко наравне с «правильной фугой на бумаге» [*ordentliche Fuge zu Papier*] существовал практически забытый в наше время род фуги, который сегодня можно назвать *генералбас-фугой* [*Fuga im General-Bass*].

Наличие пяти образцов генералбас-фуг в практическом пособии, происхождение которого так или иначе связано с педагогической деятельностью Баха, существенно дополняет наши представления о его методах обучения фуге.

К. Дискин

### ПРИМЕРЫ ИЗ ФУГ И. С. БАХА В ТРАКТАТЕ И. Г. АЛЬБРЕХТСБЕРГЕРА ОСНОВАТЕЛЬНОЕ НАСТАВЛЕНИЕ В КОМПОЗИЦИИ

Широко известный труд венского композитора, теоретика и педагога И. Г. Альбрехтсбергера *Основательное наставление в композиции* (Лейпциг, 1790) посвящен контрапункту, фуге и канону. Альбрехтсбергер следует заложенной Ф. В. Марпургом традиции демонстрировать теоретические положения не на собственном музыкальном материале, а на образцах из музыки композиторов прошлого и современности.

В *Основательном наставлении* несколько примеров заимствовано из фуг *ХТК* Баха. В статье обсуждаются теоретические установки Альбрехтсбергера, диктующие выбор цитат, ситуации, в которых требуются фрагменты из *ХТК*, и их специфические функции в книге.

В конечном счете ставится вопрос об отношении учения о фуге на исходе XVIII века к *ХТК* и к другим полифоническим циклам Баха.

### ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА НАД ФУГОЙ В РУКОПИСЯХ АННЫ АМАЛИИ ПРУССКОЙ: СИСТЕМА И. Ф. КИРНБЕРГЕРА

Статья написана по материалам рукописей Анны Амалии Прусской, хранящихся в Берлинской государственной библиотеке (М.Ап. 604.10, 604.11). Анализ мелодического и ритмического содержания набросков, имитационных средств изложения и развертывания материала позволяет атрибутировать его как тему фуги или фугированной формы. Все это в совокупности, а также построение верного варианта ответа раскрывает деятельность такого типа как существенный этап предварительной работы над фугой в целом.

К. Южак

### ПО ПОВОДУ ДВУХ КОНТРАПУНКТИЧЕСКИХ РАБОТ ПРИНЦЕССЫ АННЫ АМАЛИИ

Речь идет о 5-голосном Круговом каноне (исполнительский состав не указан) и 2-голосной Фуге для скрипки и альта. Мелодический материал обоих сочинений близок хорошо известным баховским образцам; в контрапунктической же технике многосторонне сказывается школа учителя принцессы по сочинению И. Ф. Кирнбергера, убежденного последователя и пропагандиста И. С. Баха.

Анализ показывает, что Анна Амалия испытывала в композиции определенные трудности, которые могли быть связаны прежде всего с ее поздним обращением к этому роду деятельности, а также с отсутствием опыта переписывания чужой музыки. Преодоление же этих трудностей — убедительный пример того, как мощная педагогическая традиция, даже за пределами породившей ее эпохи, позволяет одаренной личности достигать в своих работах подлинно профессиональных успехов.

### ПОСЛЕДНЯЯ ФУГА И. С. БАХА

В статье речь идет о последнем контрапункте из Искусства фуги, дошедшем до нас в незавершенном виде. На основе анализа автографа (Р200+приложения) и Оригинального издания 1751 и 1752 годов, а также ряда рукописных и печатных документов, относящихся к 1749–1756 годам, контактов членов семьи Баха в этот период, автор приходит к следующим выводам о том, какой могла быть эта fuga и каковы могли быть обстоятельства ее создания:

1. Работа над BWV 1080, как следует из анализа, вероятно, продолжалась до января/марта 1750 года.

2. Последний контрапункт (BWV 1080/19) представлял собой зеркальную фугу, в которой *rectus* и *inversus* — тройные фуги на *cantus firmus*, в качестве которого выступает основная тема сборника (вероятно, в варианте из 14 нот).

3. BWV 1080/19 был продолжением и завершением группы из трех зеркальных фуг, порядковые номера которых — 12<sub>1,2</sub>; 13<sub>1,2</sub>; 14<sub>1,2</sub>.

4. После BWV 1080/19 следовал канонический ряд, изначальный порядок которого (канон в октаву—канон в дециму—канон в дуодециму—канон в увеличении) был изменен самим И. С. Бахом (канон в увеличении—канон в октаву—канон в дециму—канон в дуодециму).

5. Протяженность каждой из двух частей BWV 1080/19 (*rectus* и *inversus*) была ориентировочно свыше 300 тактов (приблизительно по 4,5 разворота в масштабе оригинального издания 1751/1752 годов).

## SUMMARY

L. Poluektova

### THE TREATISE BY A. BERARDI 'DOCUMENTI ARMONICI' AND THE LATE COMPOSITIONS BY J. S. BACH (A question of obligate counterpoint)

The treatise by Angelo Berardi *Documenti armonici* — is a work, the true influence of which, until now still not revealed and duly evaluated, can be detected not only in German and Italian works on music theory of the first half of the XVIII century, but also in the later compositions by J. S. Bach — first of all in his *Kunst der Fuge* and in the II volume of the *Well-Tempered Clavier*. This statement can be confirmed by comparing the music examples from the first part of Berardi's treatise and from the named works by Bach.

In this article there is a detailed discussion of the application in them of one of the varieties in the complicate counterpoint — the so-called *obligato counterpoint* (*rhythmic* and *melodic*). In the light of the discussed examples, G. Butler's assumption seems inaccurate while even the title of his article reads: '*Der vollkommene Capellmeister*' as a *Stimulus to J. S. Bach's Late Fugal Writing*.

I. Rozanov

### ON C. P. E. BACH'S PRALLTRILLER

The ornament called *pralltriller* is widely known. It had been introduced by Carl Philipp Emanuel Bach in 1753 in his famous treatise *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* in the chapter on ornaments. In the second edition of this treatise C. P. E. Bach inserted changes in the explanations on the performance of the pralltriller.

The study of special works and the opinion of editors of early music reveals that, authors writing about the pralltriller are often not fully aware of the meaning of this ornament, and frequently have in mind different ornaments. As a result they recommend opposite ways of interpreting the pralltriller.

A detailed study of the materials enclosed in this article allowed the author to arrive to the conclusion that during the period of 1753–1759 Bach's opinion on the execution of his pralltriller has changed, while in scholarly works it is acknowledged that Bach only corrected a mistake which was supposedly made in the first edition of his treatise..

M. Serebrennikov

### THOROUGH-BASS-FUGUE IN THE PEDAGOGIC SYSTEM OF J. S. BACH

The *Vorschriften und Grundsätze* is one of the few preserved documents which shed light on J. S. Bach's pedagogic process, particularly — on the method of teaching the fugue.

Among the music examples of this text-book there are five many-voiced fugues written in a manner, unusual for polyphonic music: all the statements of the subject are placed on one line — in their appropriate clefs — but the counter-subjects are ciphered in figures.

The search and study of early sources — treatises, practical tutors of the 17th–18th centuries, alike works of composers of that period — allowed us to find an impressive number of fugues written as thoroughbass.

This means that in the Baroque period there not only existed a *regular fugue on paper* [*ordentliche Fuge zu Papier*], but also the type of fugue, almost forgotten in our days, which may be named a *Thoroughbass Fugue* [*Fuga im General-Bass*].

The existence of the five models of thoroughbass-fugues in the practice-tutor, the origin of which anyhow is related with the teaching activities of Bach, adds substantial ideas to our knowledge of Bach's methods of fugue teaching.

K. Diskin

### EXAMPLES FROM J. S. BACH'S FUGUES IN THE J. G. ALBRECHTSBERGER'S TREATISE 'GRÜNDLICHE ANWEISUNG ZUR COMPOSITION'

The widely known work by the Viennese composer, theorist and teacher J. G. Albrechtsberger *Gründliche Anweisung zur Composition* (Leipzig, 1790) is devoted to counterpoint, fugue and canon. Albrechtsberger follows the tradition established still by F. W. Marpurg, who used the music of previous and contemporary composers to demonstrate his own theoretical propositions.

Some of the examples in the *Gründliche Anweisung* are borrowed from Bach's *WTC*. The article discusses the theoretic ideas of Albrechtsberger which govern the requirement for these citations, the situation, in which the fragments from the *WTC* are applied and their specific functions in the book.

Lastly the author discusses the question concerning the relation between the study of the fugue nearing the end of the 18th century and the *WTC* on one side and between Bach's polyphonic cycles — on the other side.



A. Yankus

**PRELIMINARY WORK ON THE FUGUE  
IN THE MANUSCRIPTS OF ANNA AMALIA OF PRUSSIA:  
THE SYSTEM OF J. F. KIRNBERGER**

The article is written after the manuscript materials of Anna Amalia of Prussia preserved in the Berlin Staatsbibliothek (M.Am. 604. 10, 604. 11). The study of the melodic and rhythmic matter in the sketches and of the imitative tools of exposing and of unfolding the material allows us to attribute it as a fugal subject or as a fugal form. In whole all of this along with the construction of a proper version of a counterpoint answer shows that such a type of creative activity may be considered altogether as a preliminary work on the fugue.

K. Yuzhak

**ON THE TWO CONTRAPUNTAL WORKS  
OF PRINCESS ANNA AMALIA**

The matter concerns the 5-voice circular canon (the manner of interpretation is not defined) and the 2-voice Fugue for the violin and viola. The melodic material in both compositions is similar with Bach's patterns; in the contrapuntal technique, however, manifold traces of the school of J. P. Kirnberger — the teacher of the princess in composition and a convinced follower and advocate of J. S. Bach — can be seen.

The analysis shows that Anna Amalia encountered certain difficulties in composition, which could take place first of all because of her late activities in this field and also because of lack of experience in copying music. The overcoming of these difficulties demonstrates a convincing example, showing how a mighty pedagogical tradition, even outside the boundary of the epoch which gave birth to it, allows a gifted personality to achieve in his works genuine professional results.

A. Milka

**J. S. BACH'S LAST FUGUE**

This article is devoted to the last counterpoint from *Die Kunst der Fuge* which reached us in an unaccomplished (unfinished) state. On the basis of the analysis of the autograph (P200+supplement) and of the original edition in 1751 and 1752, as well as a number of handwritten and printed documents, pertaining to 1749–1756, and personal contacts of the members of Bach's family, the author comes to the next conclusions concerning the question of what kind of fugue namely this fugue might have been and what were the conditions of its creation.

1. The work on BWV 1080, as can be surmised from its analysis, had been possibly continuing by Bach till January/March 1750.

2. The last counterpoint (BWV 1080/19) represents a mirror-fugue, in which *rectus* and *inversus* are triple-fugues on a cantus firmus, based on the main theme of the collection (possibly in the 14-note version).

3. BWV 1080/19 had been as a continuation and conclusion of the group of mirror-fugues, the numeral order of which were — 12<sub>1,2</sub>; 13<sub>1,2</sub>; 14<sub>1,2</sub>.

4. After BWV 1080/19 followed the canonical row, the initial order of which (octavecanon—decimacanon—duodecimacanon—augmentation-canon) had been changed by J. S. Bach (augmentation-canon—octavecanon—decimacanon—duodecimacanon).

5. The length of each of the two parts in BWV 1080/19 (*rectus* and *inversus*) should have approximately consisted of more than 300 bars (about 4,5 unfolded pages of the original edition 1751/1752).

**Contents**

Editor's Note .....	3
Abbreviations .....	10
<i>L. Poluektova</i> . The Treatise by A. Berardi Documenti armonici and the late Compositions by J. S. Bach (A question of obligate counterpoint) .....	11
<i>I. Rozanov</i> . On C. P. E. Bach's Pralltriller .....	31
<i>M. Serebrennikov</i> . Thoroughbass-Fugue in the Pedagogic System of J. S. Bach. ....	66
<i>K. Diskin</i> . Examples from J. S. Bach's Fugue in the J. G. Albrechtsberger's Treatise Gründliche Anweisung zur Composition .....	95
<i>A. Yankus</i> . Preliminary Work on the Fugue in the Manuscripts of Anna Amalia of Prussia: The System of J. F. Kirnberger .....	126
<i>K. Yuzhak</i> . On the two Contrapuntal Works of Princess Anna Amalia .....	168
<i>A. Milka</i> . J. S. Bach's Last Fugue .....	216
Index of Names .....	264
List of Bach Readings 1985–2007 .....	275
The Authors .....	279
Summary (Russian) .....	280
Summary (English) .....	284

**ВОСЬМЫЕ БАХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ  
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ  
РАБОТА НАД ФУГОЙ: ШКОЛА И МЕТОД БАХА**

Материалы конференции 20–27 апреля 2006 года

Сост. А. П. Милка. Науч. ред. К. И. Южак

Подписано к печати 25.03.2008. Формат 60×84  $\frac{1}{16}$ .  
Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.  
Печ. л. 18. Тираж 300 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии издательства «Сударыня».  
196128, Санкт-Петербург, Московский пр., 149 В.