

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 музыкознания 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.

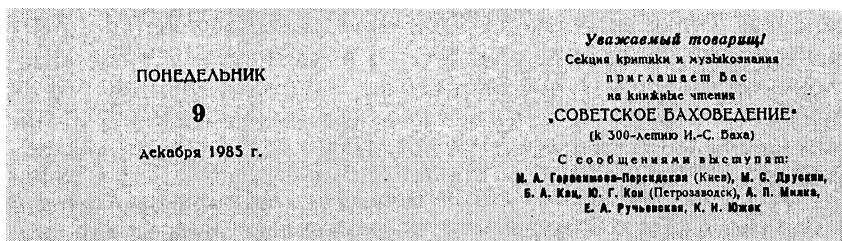
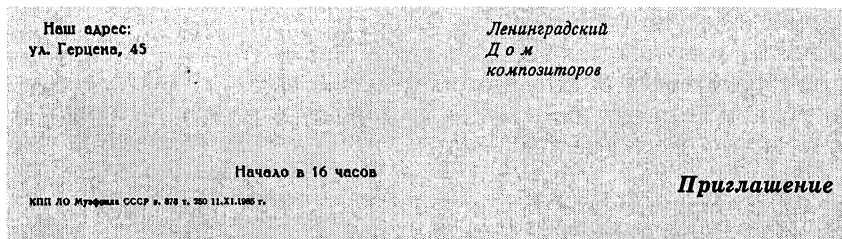
© Дискин К. В., Милка А. П., Полуэктова Л. В.,
Розанов И. В., Серебренников М. А.,
Южак К. И., Янкус А. И., статьи, 2008

ISBN 978-5-88718-030-7

От редактора

Баховские чтения в Санкт-Петербурге уже перешли 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 озвучил¹; 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

¹ 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»².

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.

² 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. Анализу 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

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

О пральтриллере К. Ф. Э. Баха	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

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

К. Дискин

Примеры из фуг И. С. Баха в трактате

И. Г. Альбрехтсбергера 'Основательное наставление

в композиции'	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

А. Янкус

Предварительная работа над фугой

в рукописях Анны Амалии Прусской:

система И. Ф. Кирнбергера	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 истории прекрасных искусств</i> И. Г. Зульцера.	167

К. Южак

По поводу двух контрапунктических работ

принцессы Анны Амалии	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 e-moll из I тома ХТК	214

А. Милка

Последняя фуга И. С. Баха	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

Условные сокращения

- 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^{2a}** – *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]¹.
- 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. Personen- teil: 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, ²2001.
- BJ** – *Bach-Jahrbuch*.

¹ 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 душепасительного 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 научным трактатам и к «сухим разновидностям контрапункта, какие есть у Фукса и прочих». Достаточно сказать, что из 65 канонных, 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. Вальтера. 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 века¹ 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-

¹ 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.

О пральтриллере К. Ф. Э. Баха

Фундамент орнаментального искусства позднего барокко был заложен еще в первой половине XVII века. Несколько 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 деталей¹.

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

¹ 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 ВД-III/147а, 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 (Куперен, 1713):

¹ Лиги, указывающие на связанное (легатное) исполнение, гравировались в сборниках клавишных пьес Куперена главным образом квадратными скобками. Лиги, соединяющие ноты одной высоты (связывающие лиги), гравировались дугообразными линиями.

Способ нотации расшифровки трели мелкими нотами, который мы видим у Куперена, был принят в его время. Было также принято в расшифровках 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. Свелинка 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. П.*) 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.

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 — явлении гармоническом — вертикаль выстраивается и отсчитывается от заданного баса, фиксируемого на одном нотоносце. В фуге — явлении 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 ТомасшULE 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 Баха¹.

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 ТомасшULE, Карлу Августу Тиме (1721–1795)², 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 творчество³. В XIX веке манускрипт пополнил собой богатую музыкальную коллекцию Гвидо Рихарда Вагенера (1822–1896)⁴, а в начале XX века в составе всей коллекции был приобретен библиотекой Брюссельской консерватории, где и хранится по сей день⁵.

¹ Полный текст титульного листа: ‘Des/Königlichen] Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingeleichen / 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’.

² См.: Шульце 1978, 39–41.

³ 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.

⁴ 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).

⁵ Brussels: Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, шифр mr. FRW 27.224.

**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 исключительны <...> 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 поддержка традиции 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, контрапункту, 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.

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 подлинно 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 пиетет 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 К[ристофом] 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*¹. К этому можно добавить еще одну параллель: учителями Кирнбергера до Баха были Иоганн Петер Кельнер (1705—1772) и Генрих Николаус Гербер (1702—1775) — ученик Баха².

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 академии³.

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

¹ 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).

² Оба были почитателями творчества Баха, собирали и копировали его сочинения.

³ См. SA 3287 по каталогу: BS.

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)¹.

Впечатляющее количество парадигматически тождественных предъявлений одного и того же материала², 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

¹ 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.

² 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 письменной³, 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 альтя и Пятиголосный круговой канон (исполнительский состав не обозначен), — кажутся весьма интересными и поучительными⁴.

*

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

³ «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).

⁴ 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.В. 604.6, Канон — Am.В. 604.8.

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»¹. Отсюда следует, что последней в жизни И. С. Баха была fuga из данного цикла. Более определенно — *Fuga a 3 Soggetti BWV 1080/19*².

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*»³. 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 дипломатики⁴.

¹ «Die Kunst der Fuge. Diese ist das letzte Werk des Verfassers...» (BD-III/666, 86). См. также: БД/359, 235.

² Это — традиционная нумерация по BWV. Однако в BWV^{2a} 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.

³ «Nunmehr ist nicht die Kunst der Fuge, sondern die h-Moll-Messe als Bachs *Opus ultimum* anzusehen» (см.: Кобаяси 1988a, 462).

⁴ Дипломатика (от греч. *diplōta* — 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*⁵) и ее реализацией в двух выпусках Оригинального издания 1751 и 1752 годов⁶. 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 года⁷.
2. Уведомление [Nachricht] К. Ф. Э. Баха на обороте титульного листа в первом выпуске ‘Искусства фуги’ (поступил в продажу 29 сентября 1751 года; см.: VD-III/645, 12–13, и БД/313, 201).

⁵ 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*.

⁶ 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*.

⁷ В *Bach-Documente* этого текста нет: он обнародован лишь в 1992 году в баховском ежегоднике (см.: Вильгельми 1992, 101–102).

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.

А. Янкус

**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 фуговой 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 (P200+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 fuga, в которой *rectus* и *inversus* — тройные fugи 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 fug, порядковые номера которых — 12_{1,2}; 13_{1,2}; 14_{1,2}.

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 iber 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

THOROUGHBASS-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_{1,2}; 13_{1,2}; 14_{1,2}.

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 Contrapunctal 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.