

Alla YANKUS

## Music examples in Friedrich Wilhelm Marpurg's *Abhandlung von der Fuge*: to the problem of the A minor fugue

(*Duo in contrapuncto ad 8, 11 et 12*)

The article is devoted to the problems concerning the contents of the music supplement in *Abhandlung von der Fuge*, one of the main works by outstanding German music theorist of the 18<sup>th</sup> century Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795). The particular attention is paid to the question of authorship of the A minor duet-fugue placed at the end of the supplement. **Key words:** Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Abhandlung von der Fuge*, music supplement, duet-fugue.

Алла ЯНКУС

## Нотные примеры в *Трактате о фуге* Ф. В. Марпурга: к вопросу о фуге a-moll

(*Duo in contrapuncto ad 8, 11 et 12*)

Статья поднимает вопрос о составе нотного приложения в *Трактате о фуге* виднейшего музыкального ученого Германии XVIII века — Ф. В. Марпурга (1718–1795). Особо разбирается проблема авторства дуэта-фуги a-moll, которым завершается нотное приложение трактата. **Ключевые слова:** Марпург, Фридрих Вильгельм, *Трактат о фуге*, фуга, нотное приложение, дуэт-фуга.

**Т**рактат о фуге Фридриха Вильгельма Марпурга явился в истории полифонии грандиозным обобщением, какого до него в области теории фуги еще не было. Этот труд вышел в свет вскоре после смерти И. С. Баха, сочинения которого легли в основу позднейших представлений о классической барочной фуге. Марпург был причастен к публикации Оригинального издания *Искусства фуги*. Все это в совокупности, а также высочайший пиетет автора перед мастерством великого Баха, равно как и авторитет самого Марпурга как знатока музыки, послужило базой для создания *Трактата о фуге*, ставшего популярным.

Теория имитации и фуги составляла у предшественников Марпурга лишь часть учения о композиции, он же посвятил этой области весь труд. Не случайно в объявлении о продаже гравировальных досок *Искусства фуги* Карл Филипп Эмануэль Бах писал:

«Да будет мне дозволено отметить, что это совершенный практический труд касательно фуги и что всякий изучающий искусство должен у него поучиться (с привлечением хорошего теоретического руководства, например марпурговского), как делать хорошую фугу» [2, с. 156, док. 241].

Если прежде трактаты иллюстрировались, как правило, написанными для них нотными примерами, то в *Трактате о фуге* образцы заимствованы по большей части из музыкальной литературы, реже сочинены самим автором.

Таким образом, *Трактат о фуге* — один из ценнейших источников знания о барочной теории фуги — включает в себя не только учение о форме и технике письма фуги и основную терминологию своего времени, но и очерчивает круг композиторов — предшественников и современников Марпурга, — среди сочинений которых находятся такие произведения.



Илл. 1. Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge: Титульный лист II части *Трактата*.

\* \* \*

Полное название *Трактата о фуге* — *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister* [Трактат о фуге, основанный на образцах лучших немецких и иностранных мастеров]. По немецкой традиции нотные примеры в *Трактате* вынесены из основного текста в приложение; здесь пронумерованы не страницы книги, а награвированные медные доски: Tab. I, Tab. II и т. д.

В первой части труда Марпурга, посвященной собственно фуге, нотное приложение содержит фрагменты и сочинения более чем 40 композиторов, в том числе немало примеров из музыки И. С. Баха, его предшественников и современников, и ни одного — из произведений его сыновей. Нотное приложение ко второй части обнаруживает иную картину.

1. Авторы цитируемой музыки в первой части *Трактата* Марпурга<sup>1</sup>:

Имя	Примеры (место цитирования, объем материала)
1. Marpurg	XLI (Canones Auctoris): 1-16.
2. Leuthard	I: 16; VII: 1-2; VIII: 1-2; XV: 4; XXIV: 4-5, [6-7]; XXVI: 5, [6], 12; XXVII: 4, [5], 8-9.

3. Theil	III: 3.
4. Pebusch	III: 9.
5. Graun Sen[.]	IV: 1-2; V: 4-5.
6. Graun jun.	VI: 1, 3.
7. Quantz	IV: 3.
8. Riedt	V: 1; VI: 4.
9. Leclair	V: 2-3; VI: 2, <b>XLIII (2)–XLIV–XLV</b>
10. Schafrath	IX: 3.
11. Bach [J.S.]	X: 1; X: 3; XI: 1, 2, 4; XII: 1; XIII: 4; XIV: 2; XIV: 4; XVII: 4; XVIII: 1; XXII: 3; 5; XXV: 3, 4; XXXIII: 4-5, 6-7; XXXVII: 3; XLI: 1-2; <b>XLII–XLIII</b> ; XLVIII: 3; XLIX: 1; LI: 1-4; LII: 1; LIV: 14; LV: 10.
12. Eberlin	X: 2; XIII: 2; XIV: 1; XXII: 4; XXIII: 5; XXX: 15-16.
13. Muffat	X: 4-5; XI: 3; XII: 3, 5-7; XIII: 1, 7; XIV: 3, 5; XXII: 6; XXIII: 2; XXIV: 2; XXV: 8; XXVII: 3, 10; XXXVI: 1.
14. Fanitsch	IX: 5.
15. Händel	XII: 2; XIII: 6; XXIII: 7; XXXIII: 1-3; XXXIX: 1-2.
16. Graupner	XII: 4.
17. Telemann[n]	XIII: 3; XXV: 1; XXIX: 3; XXXVII: 1-2.
18. Walther	XIII: 5.
19. de Mattheson	XV: 1, 9; XVI: 8; XXVI: 7-8, [9]-10; XXXII: 1, [2-21], 22.
20. Scheibe	XV: 2.
21. Rameau	XV: 11-12; XXVI: 1-4.
22. Spiess	XIX: 3-4, 12-14; XX: 7, 15; XXI: 13-26; XXXI: 12x; <b>LV: 11-12.</b>
23. Frescobaldi	XX: 5, 10; XXV: 2; XXIX: 4; XXXVI: 5; XLVII: 3; LII: 2.
24. Froberger	XX: 4, 6.
25. Werkmeister	XXI: 3-12.
26. Danglebert	XXII: 1.
27. Masson	XXII: 2.
28. Kinberger	XXIII: 1; XXIV: 1; XXXI: 13-14, [15-22]; XLV–XLVI (Canones Kirnbergi): 1-13; LVII: 1-3; LVIII: 6; LX: 13.
29. Kuhnau	XXIII: 3; XXIV: 3.
30. Fux	XXIII: 4; XXV: 5-7; XXVIII: 1-4.
31. Hurlebusch	XXIII: 6; XXVIII: 2; XXIX: 2.
32. Battiferri	XXVI: 19; <b>XXXIV–XXXV</b> ; XXXVI: 4; XL: 1-6.
33. Pachelbel	XXVII: 1-[2].
34. Porpora	XXVII: 6-7;
35. Boivin	XXVII: 7; XXIX: 1.
36. Buxtehude	XXXVI: 3.
37. Pebusch	<b>XXXVIII: 1, 2.</b>
38. Le Begue	<b>XLVIII: 1.</b>
39. Gerlach	XLVIII: 2.
40. Kreising	LII: 3-5; LIV: 1.
41. Koslowsky	LX: 12.
42. Anonym I	XIX: 1-2.
43. Anonym II	XIX: 10-11.
44. Anonym III	XX: 8-9.
45. Anonym IV	XX: 11-14.
46. Anonym V	XXI: 1-2.

<sup>1</sup> Как и у Марпурга, римские цифры указывают номер приложения, арабские — номер примера; полужирным шрифтом выделены случаи, когда произведение приводится полностью. За исключением самого Марпурга, авторы расположены в перечне согласно порядку появления их сочинений в примерах *Трактата*. Некоторые образцы снабжены в *Трактате* указанием *Аноним*; поскольку неизвестно, один ли это автор или разные, такие случаи пронумерованы подряд: соответственно Аноним I, Аноним II и т. д.

2. Авторы цитируемой музыки во второй части *Трактата* Марпурга:

Имя	Примеры (место цитирования, объем материала)
1. Kirch[h]off	I (i th[ema] Kirchoffi <sup>2</sup> ): 6-7; II (i th[ema] Kirchoffii): 5-11; III (i th[ema] Kirchoffii): 1-7, (juxta thema Kirchofianum) 8-9 и продолжение в IV: 1-3; IV (i th[ema] Kirchoffii): 4-8; VIII (2 th[ema] Kirchoffii): 3-4, (i th[ema] Kirchoffii): 5 и продолжение в IX: 1-2.
2. Kirnberger	V (2 th[ema] Kirnberger): 1, XV: 6; XIX: 1-3, 6-10, 12; XX: 1-4; XXI: 3-4; XXII: 2-6; XXIX: 3-4; XXX: 3, 6, 8; XXXI: 1-2; XXXII: 2; XXXIII: 1; XXXV: 4; XXXVI: 11; XXXVII: 5; XLI: 13; LV: 3; LVIII: 1-3; LVIII: 8-11.
3. Jo.G. Hoffmann	IX: 3; XXXIV: 2.
4. Fr. Bach	X: 1; XIII: 4; XV: 5; XVIII: 6-7, 8-11; XXVII: 2; XXVIII: 3, 5; XXXVII: 7; LIV: 3; LVIII: 5-6.
5. Berardi	XI: 1-2; XX: 5-7; XXIII: 5-6; XXIV: 1-7; XXV: 1-4; XXVI: 1-2.
6. Bach	XI: 3-4; XII: 1; XIII: 1; XXIII: 1; XXXIII: 2-3; XXXVII: 3; <b>XLVI-XLVII-XLIX-L: 1.</b>
7. Rameau	XXVI: 5; XXXI: 3.
8. Anonym I	XXVI: 6.
9. Anonym II	XXVII: 3.
10. Fux	XXVIII: 1.
11. Theil	XXX: 1-2; XLII: 2.
12. Liberti	XXX: 7.
13. Stölzel	XXXV: 5-14; XXXVI: 1-10; XXVII: 1.
14. Werkmeister	XXXVII: 4.
15. Mich. Romanus	XXXVIII: 3.
16. Valentini	XXXVIII: 4-5.
17. Em. Bach	XLI: 11; <b>XLVII-XLVIII-XLIX-L: 1</b> ; LI: 1 (фрагменты фуги c-moll); LII-LIII-LIV: 1.
18. Fux	XLIII: 1.
19. Lotti	XLIV: 1.
20. Telemann	<b>XLV: 1.</b>
21. Graupner	<b>L: 1.</b>
22. Bendinelli	LVIII: 7.

Помимо перечисленных здесь образцов, более чем на тридцати страницах приложения встречаются инструктивные примеры и фрагменты сочинений, хоральных обработок и т.д. без упоминания имени автора или обозначения *Anonym*. В приложении к первой части *Трактата* (XLI) имеется указание, что каноны принадлежат самому Марпургу, — однако отсюда вовсе не следует, что остальные подобные примеры сочинены тоже им.

В некоторых случаях не указывается автор образцов, продолжающих уже начатый ряд примеров, в других — появляется указание *idem* или *id.* Причиной тому могут быть и опечатка, и пропуск соответствующего обозначения, и собственно работа Марпурга с чужим материалом. Там, где имя композитора очевидно, нумерация примеров арабскими цифрами заключена в квадратные скобки.

Так, группа образцов XXXII (к первой части *Трактата*) демонстрирует работу по подбору вариантов двухголосных канонов (см. Илл. 2), однако автор — И. Маттезон — указан лишь в первом и в последнем случаях. В результате можно предположить, что перед нами — работа самого Марпурга, а не Маттезона. Среди примеров из сочинений того же автора на странице XXVI 7-й и 8-й имеют пометки *de Mattheson* и *id.*, 10-й — вновь *idem*, а у 9-го указание отсутствует; вероятно, образец под номером 9 также принадлежит Маттезону.



Илл. 2<sup>3</sup>. Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge: Tab. XXXII.

Подобные ситуации встречаются не единожды, и это неудивительно при столь разветвленной многоаспектной работе с произведениями разных композиторов (не говоря уже о возможных ошибках, допущенных при гравировке). Можно заметить, однако, что образцов, вызывающих серьезные сомнения, на самом деле немного.

Сравнивая перечни примеров к двум частям *Трактата*, нетрудно убедиться, что спектр имен в образцах первой части значительно более широк. Как можно видеть из обоих списков, наибольшее число образцов действительно взято из музыки И. С. Баха. Обращает на себя внимание опора на примеры из фуг *Хорошо темперированного клавира* (обоих томов) — при том, что фрагменты фуг с большим количеством знаков транспонированы в простые тональности, а некоторые (например, фрагменты

<sup>2</sup> Марпург не указывает, кому принадлежат остальные голоса (темы) контрапункта.

<sup>3</sup> Трудно пройти мимо едва ли не совпадения темы И. Маттезона с темой фуги из III Сонаты для скрипки соло И.С. Баха (BWV 1005):





Илл. 3. Marburg F.W. Abhandlung von der Fuge: Duo in contrap. ad 8, 11 et 12.

из фуги g-moll II тома — Tab. LXI: 1-2) приведены в партитурной записи. Позже, в примерах ко второй части труда, появляются также образцы из *Искусства фуги*.

Во второй части *Трактата о фуге* нотные материалы уже включают многочисленные каноны Вильгельма Фридемана и Филиппа Эмануэля Бахов; кроме того, объектом весьма подробного анализа становится фуга c-moll Филиппа Эмануэля (Wq 119/7), а в качестве приложения к первой части *Трактата*, располагаясь на последних страницах книги, фигурирует двухголосная фуга a-moll (Илл. 3), без указания авторства, но которая долгое время приписывалась именно Филиппу Эмануэлю (Wq 119/1).

\* \* \*

Обе части *Трактата* изданы в 1753–54 годах. Вторую часть своего труда Фридрих Вильгельм Марпург посвятил «Дражайшим братьям — господину Вильгельму Фридеману Баху, директору музыки и органисту в Галле, и господину Карлу Филиппу Эмануэлю Баху, прусскому королевскому камер-музыканту» (см. Илл. 4). Предпосланное этой части посвящение демонстрирует глубокий пиетет автора перед всем семейством:

«Высокородные, глубокоуважаемые господа,

Я беру на себя смелость предложить Вашим высокородиям основы искусства, которые улучшились в особенности благодаря выдающимся трудам Вашего прославленного отца. Нет нужды возвращаться и на полсотню лет назад, чтобы определить тот счастливый момент, когда

остроумные гармонические последования стали сочетать с приятной и связной мелодией. Как раз ко времени, когда мир стал предаваться излишествами, когда легкое мелодическое сочинительство брало верх, а тяжеловесные гармонии всем надоели, — в это время высокочтимому господину капельмейстеру удалось найти мудрое решение и соединить с богатейшими гармониями приятную и певучую мелодию.

Опыт показывает, государи мои, что счастливое соединение этих двух начал осталось достоянием Вашей семьи. Унаследовать знаменитое имя лестно; но насколько же лучше приумножить это достоинство собственными заслугами! Искусные и всегда новые звуки Вашей богатой идеями Музы издавна восхищают церковь, двор и город, и наилучшим остается тот вкус, который, наравне с ухом, заставляет нежно трепетать сердце и ум: таким образом, изобретения Вашего духа должны пробуждать стремление к подражанию даже в самых далеких потомках.

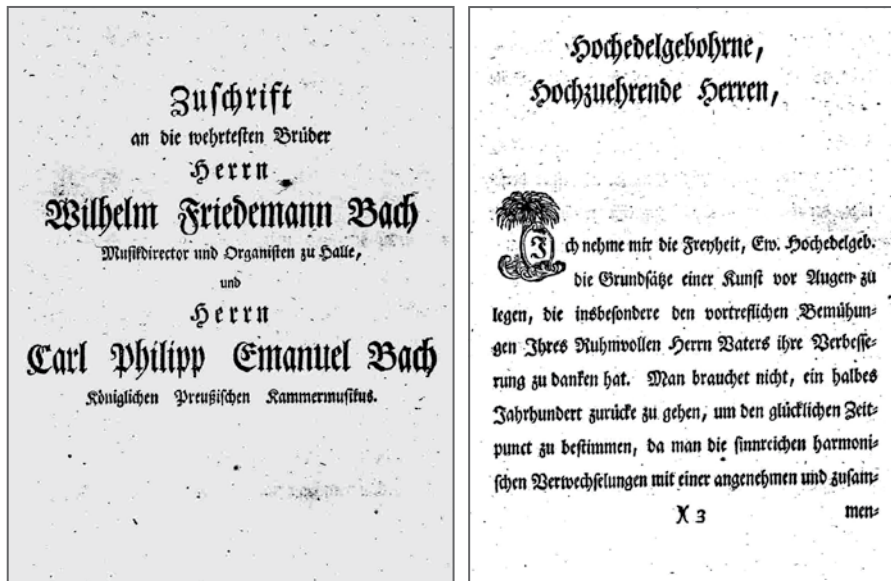
Однако хвалить Вас я оставлю перу более изощренному, нежели мое, и ограничусь одним лишь признанием Ваших достоинств. Вообще я не имел в мыслях ничего иного, как только представить Вашему вниманию эту вторую часть моего исследования. Я могу тем менее испытывать сомнения, что первая часть счастливо заслужила Ваше милостивое одобрение. Я пользуюсь этой возможностью, господа, чтобы поблагодарить Вас публично за это и выразить Вам свое живейшее почтение.

Ваших высокородий преданный слуга  
Автор.

Берлин, 1 февраля 1754»<sup>4</sup>

[14, нумерованные страницы II части].

<sup>4</sup> Автор статьи выражает глубокую признательность за помощь в переводах Г. Воловик и профессору К. Южак.



menhängenden Melodie zu verbinden angefangen. Gerade zur Zeit, als die Welt auf einer andern Seite auszuschweifen begunte, als die leichte Melodienmacher überhand nahm, und man der schweren Harmonien überdrüssig ward: war der seel. Herr Capellmeister derjenige, der ein kluges Mittel zu ergreifen wusste, und mit den reichsten Harmonien einen angenehmen und stießenden Gesang verbinden lehrte.

Die Erfahrung zeigt, meine Herren, daß die glückliche Vereinigung dieser beyden Stücke ein Eigenthum Ihrer Familie geblieben. Ist es ein schmeichlerisches Vorurtheil, einen berühmten Namen ererbet zu haben: So ist es noch weit vortreflicher, diesen Vorzug mit

eigenen Verdiensten zu vermehren. Die reizend gelehrten und immer neuen Töne Ihrer Gedankenreichen Muse sind schon längstens gewohnt, die Kirche, den Hof und die Stadt wechseltweise zu entzücken, und bleibet derjenige Geschmack der schönste, wo zugleich mit dem Ohre das Herz und der Verstand in eine sanfte Bewegung versetzt wird: So müssen die Erfindungen Ihres Geistes noch die Nachseherung der spätesten Nachwelt erwecken.

Doch ich überlasse diesen Stof zu Ihrem Lobe einer geschicktern Feder als die meinige ist, und begnüge mich, Ihre Vorzüge zu erkennen. Ich war ohnedem nichts mehr zu thun gesonnen, als bloß diesen zweyten Theil meiner Abhandlung Derò Beurtheilung zu unterwerfen.

Ich habe aber um so viel weniger dieses zu betwerkstelligen, Bedenken tragen dürfen, nachdem der erste Theil so glücklich gewesen, Derò gütigen Beyfall zu erhalten. Ich ergreife diese Gelegenheit, meine Herren, Ihnen öffentlich dafür zu danken, und Ihnen die lebhafteste Hochachtung an den Tag zu legen, mit der ich die Ehre habe zu seyn

**Fr. Bach**

Berlin,  
den 18ten Febr. 1754

ganz ergebenster Diener,  
der Verfasser.

Илл. 4. Marpurг F. W. Abhandlung von der Fuge: Посвящение ко II части Трактата.

Несомненно, музыка Баха-отца оказала на Марпурга серьезное влияние. Оценивая это влияние и значение сочинений великого кантора для названного труда, Михаэль Хайнеман пишет: «В отличие от своих предшественников, Марпург имел под рукой собрание мастерских композиций в этом жанре — “Хорошо темперированный клавир” Иоганна Себастьяна Баха, из которого он выводил свои основные положения и на который, с другой стороны, он постоянно ссылался во всех теоретических объяснениях» [10, С. 3].

Старшие сыновья Баха, Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эмануэль, к моменту выхода в свет труда Марпурга снискали уже немалую известность. Это явствует не только из приведенного посвящения (оно адресовано несомненно признанным и влиятельным музыкантам), но и из отзывов, которые неоднократно встречаются на страницах разных изданий — в работах как самого Марпурга, так и других музыкальных писателей того времени.

Хотя известность Ф. Э. Баха безусловно более широка сравнительно с его старшим братом, нужно отметить неизменно почтительный тон Марпурга в высказываниях обо всем семействе музыкантов. Так, в выпуске *Критического музыканта на Шпрее* от 4 марта 1749 года Марпург ставит семейство Бахов рядом с Г. Ф. Генделем. Но если Генделя он характеризует как создателя произведений, являющих собой пример «истинной и чистой гармонии», то по отношению к музыке Баха и его сыновей Марпург, как и в посвящении II тома *Трактата о фуге*, использует превосходную степень и пишет об «ученых Бахах», «у которых глубочайшее понимание тайных секретов музыки, кажется, передается по наследству и которые поражают чуткое ухо и разум исполненными смысла звуками» [13, С. 3]. Вскоре после этих публикаций, в «Руководстве по генерал-басу и композиции» 1755 года, Марпург называет Филиппа Эмануэля «весьма основательным музыкальным ученым» [15, С. 66]. Подобные примеры легко

умножить; напомним лишь характеристику, данную ему Чарльзом Бёрни уже много позднее, в 1772 году: «В Гамбурге нет ни одного музыканта большой славы, за исключением Карла Филиппа Эмануэля Баха; но зато он — это легион!» [1, с. 227].

\* \* \*

Таким образом, необходимо уточнить: посвящение обязывало, тема располагала, — и II часть *Трактата о фуге* Марпурга содержит в качестве музыкальных примеров (подтверждающих и комментирующих теоретические позиции) сочинения сыновей И. С. Баха. А две последние страницы *Трактата* занимает двухголосная фуга под заголовком *Duo in contrap. ad 8, 11 et 12.*; автор не обозначен (см. Илл. 3). В рукописи она не сохранилась; в конце XVIII – в XIX веке дуэт появляется в копиях с *Трактата* Марпурга (в том числе и с обозначением авторства Ф. Э. Баха) и в каталогах сочинений Филиппа Эмануэля.

Эту непростую ситуацию анализирует Вильгельм Хорн в баховском ежегоднике 1999 года:

«Вот уже почти двести лет “Duo in contrapuncto” приписывается не своему автору. Этот дуэт должен быть вычеркнут из каталогов (Wq 119/1, N.76) и изданий собраний сочинений Ф. Э. Баха и возвращен своему настоящему создателю — Фридриху Вильгельму Марпургу. Нет сомнений, такое признание могло бы значительно прибавить доверия к его композиторским способностям (не говоря о чисто дидактическом профессионализме).

Конечно, эта пьеса вполне могла быть сочинена и самим Ф. Э. Бахом; это подтверждают достаточно многочисленные вышедшие из под его пера примеры, которые принадлежат кругу марпурговских трудов о фуге. То, что “Duo” не принадлежит его перу, обнаруживает себя, пожалуй, лишь в многочисленных общих местах (правда соответствующих чистому письму), но к существенным основам техники строгого контрапунктического письма, согласно которым решал свои задачи К. Ф. Э. Бах, это не относится»<sup>5</sup> [12, S. 169].

Сам Филипп Эмануэль в автобиографии описал сочинения, использованные в марпурговском труде: «имея в виду всё мною изданное, я должен упомянуть о канонических затеях третьего тома марпурговских приложений к «Трактату о фуге», а именно о различных примерах, к этому относящихся, и канонов, в особенности — обо всех тех примерах, которые в конце второй части затронуты приложением к первой части» [8, S. 206]<sup>6</sup>.

Практически точно слова автобиографии повторяются в Каталоге музыкального наследия покойного капельмейстера Карла Филиппа Эмануэля Баха 1790 года [17, S. 54].

И действительно, в конце труда Марпурга, на с. 142–147, помещается *Приложение к первой части Трактата* [*Beytrag zum ersten Theile der Abhandlung*], одна составляющая которого относится к с. 114, а вторая — к с. 134. Текст на соответствующих страницах отсылает к нотным примерам в Tab. LI–LII и LIX–LX. Две группы нотных примеров — LI–LIV — снабжены подписью: *Em. Bach*. Первую группу составляют фрагменты — от 1 до 6 тактов — из фуги с-moll Ф. Э. Баха (Wq. 119/7), но возможности реконструировать сочинение в целом они не дают. В разных источниках эта фуга фигурирует то как клавирная, то как органная; согласно разным копиям, она имеет отличные друг от друга версии, одна из которых, вероятно, и легла в основу примеров Марпурга. Вторая группа примеров с такой же подписью находится в таблицах LII–LIV и тоже содержит ряд хитроумных имитационных соединений, опирающихся на группу из четырех звуков. Эти и следующие далее на страницах LVI–LVIII образцы несомненно принадлежат второй части *Трактата*.

Дуэт-фуга а-moll расположен на двух отдельных страницах после ряда других примеров В. Ф. Баха, И. Ф. Кирнбергера, Ч. Бендинелли и самого Марпурга, а также после *Квадриги бесконечных канонов* Кирнбергера, которая оформлена как нарядная виньетка и могла бы эффектно завершить весь *Трактат*. В. Хорн полагает, что если книгу расшить, то можно было бы с достаточной вероятностью определить, не является ли текст, комментирующий дуэт, более поздней вставкой.

Еще одним серьезным доводом Хорна в пользу принадлежности фуги а-moll самому Марпургу служит то, что в диспуте между ним и Кирнбергером о двухголосных фугах, имевшем место в 1759–1760 годах, упоминалась и фуга а-moll из Приложения к *Трактату*. Если бы указание на авторство Ф. Э. Баха было по какой-либо причине опущено, эта оплошность не раз могла бы быть публично исправлена, тем более, что в том споре само имя Филиппа Эмануэля могло стать серьезным аргументом против оппонента Марпурга [См. об этом диспуте: 16]<sup>7</sup>.

Разные копии собрания фуг Ф. Э. Баха XVIII века включают 6 произведений<sup>8</sup>; в *Каталоге наследия Ф. Э. Баха* под номером 78 значится: «В[erlin] 1755. Состоит из 6 фуг, большинство из которых издано» [17, S. 11]. Важно не только то, что при упоминании приложения к *Трактату* Марпурга, Ф. Э. Бах вообще не называет

<sup>5</sup> В качестве авторитетных свидетельств об авторстве выступали каталоги сочинений Ф. Э. Баха: *Wotquenne A. Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, и *Helm E. E. Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*. New Haven, London: Yale Univ. Press, 1989, а также собрание его клавирных произведений: *Bach C. P. E. The Collected Works for Solo Keyboard*, edited with Introductions by D. M. Berg. New York, London: Harland Publishing, Inc. 1985. О фуге а-moll см.: Bd. 5, S. XXI, 90–91.

<sup>6</sup> Именно в этом высказывании композитора В. Хорн видит основание «старой, но священной традиции», приписывающей фугу а-moll Ф. Э. Баху [12, S. 162, сноска 1].

<sup>7</sup> См.: Об этом конфликте и о проблематике двухголосной фуги см. также на русском языке: [3], [4], а также [5].

<sup>8</sup> Например, копия Фаша и неидентифицированная копия из архива Берлинской певческой академии: SA 3251, 4259, которые включают шесть фуг Wq 119/2–7 [см.: 9].

какой-либо конкретной фуги<sup>9</sup>, а пишет обо «всех этих примерах» [*alle diejenigen Exempel*], но и то, что разные свидетельства Баха указывают всего на 6 его фуг. Он перечисляет их, в частности, в письме к Иерониму Шрётеру: «Вообще мною сочинены всего 6 клавирных фуг, из которых 1 двухголосная, 3 трехголосные и 2 четырехголосные» [6, S. 1239–1240. Dok. Nr. 579], при этом именно инициум темы двухголосной фуги d-moll (Wq 119/2) приведен в Каталоге музыкального наследия Ф.Э. Баха 1790 года. Все вместе взятое позволяет думать, что Ф.Э. Бах считает именно двухголосную фугу d-moll в числе названных шести.

Одним из наиболее веских аргументов Хорна в защиту авторства Марпурга являлись так называемые общие места фуги a-moll (вероятно, в первую очередь — секвентные повторы). Вместе с тем надо заметить, что интенсивность взаимодействия двух голосов, количество имитационно-контрапунктических событий (в 109 тактах сочинения) весьма высоки. Добавим еще один существенный аспект: степень индивидуализации музыкального языка в полифонических сочинениях композиторов второй половины XVIII века могла быть выражена слабо. В отношении фуг Ф.Э. Баха об этом пишет Петер Вольны в статье *Сочинения Карла Филип-*

*на Эмануэля Баха в строгом стиле: «Избранные Бахом модели тем, избегая всяких галантных и чувствительных оборотов, никоим образом не соответствуют его характерному персональному стилю середины 1750-х годов. Обращение к форме фуги автоматически ведет у него и к использованию устаревшего и неиндивидуализированного музыкального языка»* [18, S. 68].

Итак двухголосная фуга a-moll, находящаяся на последних двух заполненных страницах *Трактата*, вероятно, не принадлежит Ф.Э. Баху, а является сочинением самого Марпурга. Установление этого факта представляется чрезвычайно важным не только потому, что корректирует наши представления о творчестве Ф.Э. Баха (о его немногочисленных клавирных и органых фугах), но еще и потому, что уточняет состав нотного приложения к *Трактату о фуге*, что, в свою очередь, способствует целостности восприятия изложенной в нем теории. Если учесть, что обозначенный в статье огромный объем музыки проанализирован Марпургом в определенных ракурсах, а фуга a-moll представляет собой образец интенсивной имитационно-контрапунктической работы, то в результате становится более точным и наше представление об авторе *Трактата* как мастере-теоретике и композиторе.

#### Список литературы

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ. Е. М. Алексеевой и В. Г. Вилломана; Вст. статья, ред. и примечания С. Л. Гинзбурга. М.; Л.: Музыка, 1967. 290 с.
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; Пер с нем. В. Ерохин. М.: Музыка, 1980. 271 с.
3. Южак К. И. По поводу двух контрапунктических работ принцессы Анны Амалии // Восьмые Баховские чтения в Санкт-Петербурге. Работа над фугой: Метод и школа И. С. Баха: Мат-лы конф. 20-27 апреля 2006 года. СПб., 2008. С. 168–207.
4. Янкус А., Южак К. К имитационной природе инструментального дуэта: двухголосные сочинения Вильгельма Фридемана Баха и его учителя Иоганна Себастьяна Баха // Художественный текст: скрытое и явное. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: Сб. науч. материалов. Петрозаводск, 2007. С. 148–161.
5. К. Южак, А. Янкус. Двухголосная фуга: природа, жанр и форма // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. Київ, 2008. Вип. 78. С. 242–262.
6. *Bach Carl Philipp Emanuel: Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe* / Hrsg. E. Suchalla. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994. Bd II. (= Veröff. der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, 80).
7. *Bach C. P. E. The Collected Works for Solo Keyboard*, edited with Introductions by D. M. Berg. New York; London: Harland Publishing, Inc. 1985. Bd. 5.
8. *Carl Philipp Emanuel Bach's autobiography*. Hamburg: Bode, 1773. (Repr.: Hilversum: Frits A. M. Knuf, 1967. Facsimiles of early biographies; Vol. 4).
9. *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog* / Bearb. von W. Enßlin. Bd. 1. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms-Verlag, 2006.
10. *Heinemann M. Friedrich Wilhelm Marpurg: Abhandlung von der Fuge — Einführung // Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753–1754. (Repr.: Laaber: Laaber-Verlag, 2002). S. II–XVIII.
11. *Helm E. E. Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*. New Hawen; London: Yale Univ. Press, 1989.
12. *Horn W. Friedrich Wilhelm Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und das "Duo in contrapuncto" Wq 119/1 (H. 76) // Bach-Jahrbuch*. Leipzig: Evangelische Verlangsanstalt, 1999. 85. Jahrgang. S. 159–169.
13. [*Marpurg F. W.*] *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1750. (Repr.: Hildesheim; New York: G. Olms, 1970).
14. *Marpurg, F. W. Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753–1754. (Repr.: Laaber: Laaber-Verlag, 2002).
15. [*Marpurg F. W.*] *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition: mit zwey-, drey-, vier-, fünf-, sechs-, sieben-, acht- und mehrern Stimmen; nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger*. In 3 B-de. Berlin: Johann Jacob Schützens Witwe (Gottlieb August Lange), 1755. (Repr.: Hildesheim: G. Olms, 2002).

<sup>9</sup> Напомним: фуга c-moll приведена в разрозненных фрагментах — как иллюстративный материал, а не как сочинение в целом; фуга же a-moll, напротив, процитирована полностью и подробно проанализирована от начала до конца.

16. Server, H. Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition // Journal of Music Theorie. 14: 2. Yale University: Winter. 1970. S. 209–236.
17. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg: Schniebes, 1790. (Repr.: Buren: Knuf, 1991. Facsimiles of early biographies; Vol. 4).
18. Wollny P. Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im "strengen Stil" // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler-Verlag, 1997, S. 62–73.
19. Wotquenne A. Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1905.

## Tatiana VIKHOREVA Structure of musical text in D.S. Bortnianskiy's choral compositions

The work is devoted to the characteristic features of art-text structure in sacred choral music by Dmitry Bortnianskiy. The author of the article marks out the basic types and meanings of musical structures taken by the composer from the heritage of previous epochs and assimilated to the Modern Times conditions.  
**Key words:** Bortnianskiy, structure, art texts, traditions, sacred music, figure, meaning, chant, choir concerto, West European influence, secularization, Old Russian, baroque, classicism, innovation, synthesis.

## Татьяна ВИХОРЕВА Структура музыкальных текстов хоровых произведений Д.С. Бортнянского

Работа посвящена выявлению особенностей структурирования художественного текста в духовных произведениях Д.С. Бортнянского. Выделены основные типы и смыслы музыкальных текстов, механизмы работы музыкальных структур, приемы, воспринятые Д.С. Бортнянским из художественного наследия предшествующих эпох и ассимилированные в условиях Нового времени.  
**Ключевые слова:** Бортнянский, структура, художественный текст, традиции, духовная музыка, образ, смысл, песнопение, хоровой концерт, западноевропейские влияния, секуляризация, древнерусское, барокко, классицизм, новаторство, синтез.

Многочисленные хоровые произведения Д.С. Бортнянского, представленные различными жанрами, отражают наиболее значительные достижения отечественной музыкальной культуры. Их художественная структура наследует традиции отечественной музыки от ранних этапов ее становления до второй половины XVIII века и отражает новые веяния в искусстве. Она возникает при взаимодействии вербальных текстов и музыкальных структур, в котором словесный ряд является составляющим компонентом художественного текста произведения. Литературными первоисточниками поэтических текстов являются фрагменты священных книг<sup>1</sup>, звуковой ряд вбирает в себя богатый арсенал средств различных эпох и музыкальных стилей. Поскольку «в литературных текстах смысл воспринимается непосредственно» [1, с. 9], то осознание и понимание хоров Д.С. Бортнянского, как произведений духов-

ных, однозначно и не вызывает сомнений, но многие аспекты в полной мере открываются лишь в результате структурно-семантического анализа.

Цель данной работы заключается в выявлении в хоровых произведениях Бортнянского особенностей структурирования художественного текста, в выделении основных типов музыкальных текстов, механизмов работы и смысла музыкальных структур. Мы также попытаемся проследить, как тексты хоровых произведений Бортнянского «притягивают из интертекстуального космоса элементы, когда-то принадлежавшие другим текстам и превращают их в свои с помощью контекста» [1, с. 72].

Во второй половине XVIII в. церковь допускала два принципиально разных подхода к созданию музыки. В богатейшем духовно-музыкальном наследии отечественной культуры мы выделяем два типа музыкальных

<sup>1</sup> Канонические богослужебные тексты, в хоровых концертах — строки из 8-й главы Третьей книги царств (№ 26), тексты стихир и тропарей (№№ 6, 15 и 25), и для большинства концертов — священная книга Ветхого Завета — Псалтирь.

<sup>2</sup> Применительно к музыке М. Г. Арановский развивает «бартовскую идею, согласно которой все тексты как результаты процесса письма образуют единый большой Текст» [1, с. 75].