

Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников)

Статья посвящена актуальной для исполнительского искусства эпохи барокко проблеме импровизации. На немецких образцах жанра генерал-бас-фуги, вновь открытого в конце XX века, предпринимается попытка реконструировать все этапы импровизации фуги. Изучение музыкального материала позволило выявить конкретную композиционную модель, которой придерживались многие барочные музыканты при исполнении фуг ex tempore. Наблюдения, сделанные в ходе анализа, дополнены свидетельствами из старинных трактатов и руководств по музыке.

Ключевые слова: импровизация, партименто-фуга, генерал-бас-фуга, И. С. Бах, И. Маттезон, Г. Кирхгоф.

Только когда всё тщательно подготовлено, когда
всё отработано, тогда можно начинать импровизировать.
Ингмар Бергман, 1968

Вопрос об импровизации фуги в эпоху барокко поднимался на страницах музыковедческой литературы уже не раз. Особенно активно эта тема обсуждается в последние два десятилетия в связи с пробудившимся интересом к итальянской импровизационной практике *partimento*, распространившейся в XVIII веке по всей Европе¹. Накопленные исследователями

¹ До недавнего времени этот импровизационный метод обучения музыкантов даже не упоминался в работах отечественных ученых. Первая развернутая статья о практике партименто на русском языке появилась лишь в 2009 году (См.: Мрачко М. *Partimento в итальянской импровизационной практике XVII–XVIII веков // Музыкальная культура Беларуси ў сусветнай прасторы / Склад. В. У. Дадзіёмава; Навуковыя працы Беларускай*

сведения настолько обширны и разнообразны, что уже сегодня могли бы составить целую энциклопедию по искусству барочной импровизации. И, тем не менее, в вопросе об импровизации фуги остается целый ряд важных моментов, которые пока недостаточно освещены в научной литературе. Дело в том, что практически во всех имеющихся работах (за редким исключением) техника импровизации рассматривается прежде всего на синтаксическом, а не на композиционном уровне². Можно найти исчерпывающие сведения о том, как заполнить мелодический интервал, как «варьировать» аккорды, как орнаментировать мелодию, как перейти из одной тональности в другую, как превратить элементарное гармоническое двухголосие в контрапунктическую имитацию, но практически не встречается информации о том, как все это собиралось и выстраивалось в единое целое.

Цель настоящей статьи — попытаться проследить на материале немецких источников все этапы импровизации фуги, начиная с овладения отдельными элементами и заканчивая организацией целого.

Сегодня способность академического музыканта творить «на лету» воспринимается скорее как исключительный дар, посланный свыше. Между тем, хорошо известно, что в эпоху барокко импровизировать умел каждый профессиональный музыкант. Особенно высоко ценилось умение импровизировать фугу:

Мастерством импровизации фуги тогда владели не только великие музыканты — симпровизировать фугу на предложенную тему должен был уметь любой церковный органист. <...> Умение импровизировать фугу считалось тогда настолько обязательным для каждого серьезного музыканта, что само отсутствие этого умения могло служить поводом для насмешек. <...> И хотя импровизация фуги не всегда включалась тогда в испытания органистов, и И. Маттезон, и Я. Адлунг считают, что нельзя

дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 19. Серыя 1, Беларуская музычная культура. Мінск, 2009. С. 89–100). В зарубежном музыковедении, напротив, изучение практики партименто ведется уже давно, а сегодня переживает самый настоящий бум. В этом легко убедиться, если набрать, например, в поисковой системе Google слово *partimento*.

² Доклады об импровизации, представленные на 14-й международной конференции-биеннале по барочной музыке (Белфаст, 30.06.2010–04.07.2010), еще раз подтвердили это наблюдение. См.: *Ledbetter D.* Improvisation practices in J.S. Bach's instrumental music // 14th Biennial International Conference on Baroque Music, 30 June — 4 July 2010: programme and abstracts (Queen's University, Belfast). P.81; *Sackmann D.* On the Aesthetics of Perfidia // Там же. P.93–94.

принимать на эту должность тех, кто не доказал своего права быть органистом импровизацией фуги³.

В XVIII веке, если ты не мог импровизировать, ты не мог называть себя клавиристом. Более того, ты не мог получить работу, так как все прослушивания органистов требовали импровизированного исполнения фуги на предложенную тему⁴.

Действительно, для органистов умение импровизировать фугу являлось обязательным навыком, поскольку фугированное изложение музыкального материала было предусмотрено самим «сценарием» церковной службы. Начиная со второй половины XVII века роль органиста, на плечах которого лежала ответственность за музыкальную составляющую церковной жизни, значительно возрастает⁵. Орган, некогда скромно сопровождавший ритуал, становится важнейшим атрибутом еженедельного воскресного богослужения, чуть ли не главным его участником. Особенно заметно возрастает роль органа в северных областях Германии, где он обретает такую акустическую мощь и регистровое богатство, что становится «вторым проповедником», а «произносимая» им музыкальная композиция — самоценным «текстом», обращенным к прихожанам⁶. Неслучайно авторитетный немецкий теоретик И. Маттезон подчеркивал, что фугированное проведение темы хорала на органе помогает «пробуждать в слушателях благоговение»⁷.

Для музыкантов, занятых в сфере светской музыки, навык импровизации фуги не был обязательным, как для церковных органистов, но всегда

³ Мальцев С. М. Об импровизации и импровизационности фуги (Об импровизационной природе фуги) // Теория фуги. Л., 1986. С. 59–60.

⁴ «In the 18th century if you couldn't improvise you couldn't call yourself a keyboard player. Worse than that, you couldn't get a job, since all organist auditions required extemporaneous performance of a fugue on a given subject» (Yearsley D. Spontaneous fugue // Early Music. 2001, Vol. XXIX (3). P. 452).

⁵ См.: Насонова М. Практическая деятельность северонемецкого органиста XVII века // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М.: Прест, 1999. С. 117–128.

⁶ Сторожко М. Органная музыка северонемецкой школы второй половины XVII века: жанр и его детерминанты // Музыкальные жанры: история и современность: тезисы докладов на научно-теоретической конференции молодых музыковедов. Горький, 1989. С. 32–33.

⁷ Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte. Hamburg, 1740. S. XXXIII, § 48. На основании изучения старинных церковных протоколов Р. Шефертонс приходит к выводу, что свободная прелюдия, органная хоральная прелюдия и фуга были центральными пунктами органной игры во время богослужений (Schäfertöns R. Die Organistenprobe — Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert // Die Musikforschung. 1996. 49. Jg. Hf. 2. S. 143).

приветствовался. В кругу просвещенных любителей и знатоков музыки импровизация фуги на предложенную кем-то из присутствующих тему была одним из самых интригующих и увлекательных номеров музыкальной программы. Успех такой импровизации обеспечивал исполнителю прочную репутацию профессионала высочайшего класса (что, в свою очередь, способствовало дальнейшему продвижению по службе).

Хотя импровизация фуги и была распространенным явлением среди музыкантов эпохи барокко, сведения о ее технике приходится собирать буквально по крупицам. Еще А. Веркмайстер в 1702 году отмечал, что «многие музыканты держат в секрете и скрывают свои знания» об искусстве импровизации⁸. Возможно, это было связано с тем, что музыканты расценивали свои знания как уникальный товар, который обеспечивал им постоянный приток учеников, или с тем, что они не хотели разрушать миф о божественном происхождении дара импровизации. Во всяком случае, даже в трактатах, специально посвященных импровизации или фантазированию, мы не найдем конкретных инструкций, которые позволили бы нам дать исчерпывающий ответ на вопрос, как же импровизировалась фуга.

Тем не менее, некоторые секреты барочных мастеров импровизации фуги ученым уже удалось раскрыть:

К началу XVIII века обучение фуге в традиции, к которой принадлежал Бах, опиралось скорее на практику генерал-баса, а не на контрапунктические трактаты, так что подход к ней был как к импровизационному жанру. Эта техника нарабатывалась с помощью фугированных пьес, записанных в виде цифрованного баса, которые по-итальянски назывались фугами партименто⁹.

Непосвященному музыканту данные слова, принадлежащие авторитетному английскому музыковеду Д. Ледбеттеру, могут показаться парадоксальными, ведь в нашем представлении генерал-бас и фуга имеют совершенно разную музыкальную природу и традицию записи. Однако выявленные за последнее десятилетие в большом количестве образцы так

⁸ «Denn viel Musici sind heimlich und rahr mit ihren Wissenschaften» (*Werckmeister A. Harmonologia musica. Franckfurth und Leipzig, 1702. S. 95*).

⁹ «By the early eighteenth century, instruction in fugue in Bach's tradition grew out of the figured bass, rather than contrapuntal treatises, and so was approached as an improvised genre. The technique of this was practised by using fugato movements expressed as figured basses, called in Italian *partimento* fugues» (*Ledbetter D. Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues. New Haven and London: Yale University Press, 2002. P. 99*).

называемых партименто-фуг, или генерал-бас-фуг, не оставляют никаких сомнений в том, что импровизация фуги в эпоху барокко — как и импровизация гомофонных форм — опиралась непосредственно на практику игры по цифрованному басу¹⁰. Тщательное изучение и сравнение этих образцов, подкрепленное свидетельствами из старинных трактатов, позволяет сделать еще один шаг вперед на пути постижения барочной техники фуги *ex tempore*¹¹.

То, что подавляющее большинство импровизируемых фуг в эпоху барокко являлось генерал-бас-фугами, имеет логичное объяснение и с точки зрения психологии. Инвариант полифонической фактуры «правильной» фуги — это координация нескольких самостоятельных одновременно звучащих мелодических линий, каждая из которых требует, как правило, дифференцированного внимания. Напротив, фактура генерал-бас-фуги — преимущественно двупланова, то есть отчетливо подразделяется на ведущий голос и комплекс аккомпанирующих голосов. Следовательно, импровизация «правильной» многоголосной фуги требует распределения внимания на три канала и более, тогда как исполнение многоголосной генерал-бас-фуги — всего на два. Практика показывает, что внимание даже хорошо подготовленного музыканта способно контролировать два (максимум три) одновременно протекающих информационных потока¹². Таким образом, по объективным (психофизиологическим) причинам импровизация генерал-бас-фуги доступна основной массе музыкантов, а «правильной» многоголосной фуги — лишь единицам¹³.

Затронув такую актуальную для музыкальной импровизации проблему, как ресурсы человеческого внимания, хотелось бы процитировать слова С.С. Прокофьева из интервью, опубликованного в газете «Нью-Йорк таймс» в 1930 году:

¹⁰ О смысловых различиях между терминами партименто-фуга и генерал-бас-фуга см.: *Serebrennikov M. From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New Perspectives // Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute. 2009. Vol. XL, № 2. P.22–44.*

¹¹ *Ex tempore (лат.)* — экспромтом, без подготовки.

¹² Существуют гипотезы, что музыкальный слух по своей природе вообще одноканальный (См.: *Мальцев С. К вопросу об одноканальности музыкального слуха // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. Тезисы докладов межвузовской научно-методической конференции. Клайпеда, 1985. С. 78–81*). Важно также осознавать, что при восприятии информации и при ее продуцировании нагрузка на внимание сильно отличается. Последний вид деятельности гораздо более энергоемкий, поэтому ресурсы внимания расходуются активнее.

¹³ Среди наших современников примером совершенно уникального музыканта, обладающего феноменальным даром импровизировать в любых стилях и жанрах, является американский композитор и пианист Ричард Грейсон (Richard Grayson).

Сочетание трех мелодических линий — в сущности, тот оптимальный предел, который человеческий слух может охватить одновременно. Это может быть достигнуто только при условии, что мелодические линии будут звучать ясно и контрастно. Некоторое время слух может воспринимать и четырехголосие, но это не может продолжаться долго, особенно если все четыре голоса в общей полифонической канве равноправны. Слушая четырех-, пяти- и даже шестиголосную фугу, слух, конечно, может различить все голоса, но следить будет только за самым важным из них. Другие же голоса будут восприниматься в качестве сопровождения — они подобны живописному фону на картине. Побочные голоса не откладываются в сознании слушателя в качестве важного мелодического элемента в общей гармонической ткани. Композитор обязан четко представлять себе эти границы человеческого слуха¹⁴.

Такова точка зрения профессионального музыканта, обладавшего экстраординарными музыкальными способностями. Что же касается специалистов в области психологии и физиологии, то среди них до сих пор нет единого мнения о возможностях человеческого внимания.

Реконструкция

Важным завоеванием современной теории импровизации стало осознание следующих двух фактов: 1) «импровизация основана на памяти», «импровизатор не создает материю, а составляет ее из готовых блоков»¹⁵; 2) импровизатор всегда опирается на модель¹⁶.

Какими именно блоками оперировали барочные исполнители при импровизации фуги? В какой последовательности они могли их складывать? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к анализу конкретного музыкального материала¹⁷.

¹⁴ Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М., 1991. С. 87.

¹⁵ Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. С. 57.

¹⁶ Nettl B. Thoughts On Improvisation: A Comparative Approach // The Musical Quarterly. 1974. Vol. LX, № 1. P. 11.

¹⁷ Список немецких источников, содержащих образцы генерал-бас-фуги, см. в конце статьи.

Подавляющее большинство немецких образцов генерал-бас-фуги с точки зрения формы представляет собой строфическую композицию¹⁸. При этом организация музыкального материала внутри самих строф очень часто опирается на типичную для эпохи барокко структурную модель «ядро — развертывание»: роль ядра выполняет группа проведений (реже — одиночное проведение), роль развертывания — секвенция, основанная на типовой гармонической формуле генерал-баса. Окончание каждой строфы маркируется кадансом. Так, например, в форме фуги C-dur из «Музыкальной азбуки» (ок. 1734) Г. Кирхгофа¹⁹ отчетливо выражены три строфы (Илл. 1):

- 1-я строфа включает пять проведений (т. 1–9), секвенцию 2–6²⁰ (т. 9–11) и каданс 7–6 (т. 12);
- 2-я строфа включает два проведения подряд в верхнем голосе (т. 12–15), проведение в басу (т. 16–17) и уже знакомые нам по 1-й строфе секвенцию 2–6 (т. 18–20) и каданс 7–6 (т. 20–21);
- 3-я строфа содержит проведение в басу (т. 21–22), комбинированную секвенцию из 2–6 и 7–7 (т. 22–25) и более основательный каданс 5–6/4–5/3 (т. 25–26).

Структурное подобие всех строф между собой — проявление импровизационной природы генерал-бас-фуги, результат работы по одной и той же модели. Именно строфа являлась той универсальной композиционной единицей, тиражируя которую импровизатор складывал форму фуги. Количество строф варьировалось в зависимости от временных условий импровизации. Структура же строфы всегда оставалась инвариантной. Таким образом, задача исполнителя заключалась в том, чтобы научиться быстро и ловко наполнять уже заданную схему конкретным музыкальным материалом.

Очевидно, импровизация фуги начиналась с гармонизации выбранной или предложенной темы. Найденный вариант сопровождения, как правило, сохранялся во всех многоголосных проведениях, оказываясь, таким образом, удержанной «противогармонией» (Gegenharmonie)²¹. Незначи-

¹⁸ Строфическая форма генерал-бас-фуги уходит своими корнями к звенной структуре мотета, ричеркара и версета. Черты строфичности в композиции фуг «Музыкальной Ариадны» (1702) И. К. Ф. Фишера (1656–1746) выявляет Л. Ушакова (См.: Ушакова Л. А. И. К. Ф. Фишер. «Ariadne musica»: к вопросу о тональной организации, особенностях тематизма и композиции сборника. Дипломная работа. СПбГК, 1998. С. 93–96).

¹⁹ См. список источников, № 6.

²⁰ Здесь и далее цифры обозначают сигнатуры генерал-баса.

²¹ Термин «Gegenharmonie» впервые встречается в «Трактате о фуге» Ф. В. Марпурга, где ему дается следующее определение: «Противогармония. Так называется тот комплекс, который противопоставлен фуговой теме в остальных голосах» («Die Gegenharmonie».

1-я строфа

2-я строфа

3-я строфа

Илл. 1. Г. Кирхгоф. «Музыкальная азбука» (ок. 1734). Прелюдия и fuga C-dur. Fuga

тельные изменения в гармонизацию темы вносились лишь в том случае, если тема требовала тонального ответа. Даже контрапункт к ответу (первое противосложение) нередко выводился из той же самой «противогармонии». В этом нетрудно убедиться, если обозначить цифрами

So heißt diejenige Komposition, die dem Fugensatze in den übrigen Stimmen entgegengesetzt wird». — *Marpurg F. W.* Abhandlung von der Fuge. Berlin, 1753. S. 18).

интервальное соотношение между ответом и противосложением и сравнить полученный результат с авторской цифровкой, проставленной в аналогичном многоголосном проведении (Илл. 2)²².

Илл. 2. Г. Кирхгоф. «Музыкальная азбука» (ок. 1734). Прелюдия и fuga B-dur. Фуга: а) ответ + противосложение, тт. 2–3; б) 4-е проведение, тт. 6–7

Во многих образцах генерал-бас-фуги все вступления темы сосредоточены в начале строфы. Следуя друг за другом, без разделительных интермедий, они образуют плотную тематическую группу, которая выступает как целостная синтаксическая единица, но более крупная, нежели отдельное проведение. Тенденция к повышению иерархического уровня сложности единиц — еще одна черта, характерная для техники любой импровизации, так как объединение мелких синтаксических единиц в более крупные позволяет увеличить общий объем информации, контролируемой кратковременной памятью²³.

Подобие между строфами генерал-бас-фуги усиливается также за счет единообразного фактурного плана проводений. Во всех строфах преобладает нисходящий порядок вступления голосов как самый удобный и естественный с точки зрения техники и нотации генерал-баса²⁴.

Следующей после группы проводений синтаксической единицей строфы являлась интермедия. Этот участок фуги был самым комфортным для импровизатора, поскольку здесь он мог обратиться к заранее заготовлен-

²² Поскольку типовые гармонические структуры цифровались в генерал-басе сокращенным способом, в оригинальную цифровку (в тех местах, где это было необходимо) добавлены и заключены в квадратные скобки те сигнатуры, которые подразумевались по умолчанию.

²³ Многочисленными экспериментами доказано, что объем кратковременной (оперативной) памяти, без участия которой процесс импровизации просто невозможен, ограничен 7 ± 2 единицами информации (так называемое число Миллера). Увеличить его можно только путем объединения разрозненных элементов в группы. Воспользуемся примером из статьи Мальцева, чтобы проиллюстрировать действие этого механизма: «Например, кратковременная память может хранить около семи различных букв (допустим, Х Щ Д Б Г У С), но число букв резко возрастает, если мы будем пытаться запомнить семь слов, и еще более резко возрастет, если мы попытаемся запомнить семь предложений» (Мальцев С. М. Об импровизации и импровизационности фуги... С. 69).

²⁴ В генерал-басе гармоническая вертикаль выстраивается вверх от заданного тона, поэтому вступающий с темой голос должен быть всегда крайним нижним.

c)

гармоническая схема

Илл. Зс. Ф.К. Хартунг. «Теоретико-практический музыкант» (1749).
Нотное приложение: табл. № LXIII

Игра секвенций обязательно доводилась до автоматизма. Исполнитель должен был что называется «иметь их в руках». Автоматизация игровых навыков позволяла исполнителю существенно разгрузить свое внимание и направить освободившуюся его часть на решение следующей задачи. Иными словами: пока руки исполнителя играли интермедию, его голова продумывала дальнейший план действий. При этом руки должны были уметь играть столько времени, сколько потребуется на обдумывание. Именно поэтому инертность секвенционного развертывания не являлась недостатком для фуги, исполняемой *ex tempore*. Существующее в композиторской практике негласное правило о том, что количество звеньев в секвенции (при точном секвенцировании) не должно превышать трех, при импровизации фуги соблюдалось не слишком строго. Теоретически число звеньев могло быть любым, так как оно определялось не столько художественными, сколько техническими задачами. Фактически нормой для генерал-бас-фуги являются интермедии, составленные из четырех-пяти звеньев секвенции.

Не существовало для генерал-бас-фуги и проблемы единства тематического материала. Интермедия могла стать плавным продолжением темы, а могла содержать и новый музыкальный материал. В любом случае, главная задача импровизатора при переходе от одной синтаксической единицы к другой состояла в том, чтобы сделать этот переход максимально естественным. Разумеется, чем объемнее была активная память исполнителя, чем больше формул он помнил и держал в руках, тем больше была вероятность достичь интонационного соответствия между предложенной

темой и наработанными в процессе обучения интермедиями. В умении грамотно пользоваться домашними заготовками и заключалось, пожалуй, главное мастерство импровизатора.

О том, насколько активно могли использоваться при импровизации фуги домашние заготовки, можно судить, например, по фуге B-dur из сборника «Легкие прелюдии и фуги» (1746) И. К. Симона²⁶ (Илл. 4). При общем объеме пьесы в тридцать семь тактов, двадцать с половиной тактов (то есть больше половины) основаны на материале, никак не связанном ни с темой, ни с противосложением. Особенно откровенно домашние заготовки проявляют себя во второй части фуги, которая сложена из четырех автономных построений, напоминающих по своей функции ряд дополнений в основной тональности. Сначала Симон секвенцирует гармоническую формулу 7–7, украшая линию баса мелодической фигурацией. Затем секвенцируется гармоническая формула 2–6 в строгой аккордовой фактуре. Далее композитор вводит токкатообразный по своему характеру фрагмент, заимствованный из прелюдии, предшествовавшей фуге, и тоже представляющий собой секвенцию. Наконец, вся пьеса обобщается основательным кадансом в плотном аккордовом изложении (Grave). Сравнивая удельный вес тематического и нетематического материала в фуге Симона, вывод напрашивается сам собой. По большому счету, если перед импровизатором не ставились задачи использования конкретных способов работы с темой, то вся фуга, за исключением экспозиционных проведений, могла быть скомпонована из элементов, наработанных заранее.



Илл. 4а. И. К. Симон. «Легкие прелюдии и фуги» (1746). Прелюдия и фуга B-dur. Фуга: тт. 1–4

²⁶ См. список источников, № 9.

23

26

29

32

35

Grave

Илл. 4b. И. К. Симон. «Легкие прелюдии и фуги» (1746). Прелюдия и fuga B-dur.
 Фуга: гг. 23–37

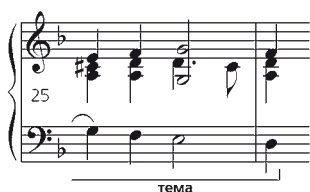
Судя по некоторым образцам генерал-бас-фуги, «дежурный» материал мог внедряться прямо в группу проведений, замещая собой отдельные проведения или раздвигая их. Например, в фуге № 21 (F-dur) из так назы-

ваемого Манускрипта Ланглоца (1700–1720)²⁷ вторая строфа начинается не с переизложения темы, а с нетематического контрапункта, и только нижний голос вступает с темой (Илл. 5).



Илл. 5. Манускрипт Ланглоца (1700–1720). Фуга № 21 (F-dur), тт. 11–14

В фантазии d-moll из Табулатурной книги из Милау (ок. 1725)²⁸ откровенная домашняя заготовка в виде типовой секвенции 6/5–5/3 появляется в первой строфе между четвертым и пятым проведением (Илл. 6а). Вставной, факультативный характер данного фрагмента выявляется особенно отчетливо при его изъятии из музыкального текста, поскольку даже без него проведения естественно согласуются друг с другом без какой-либо специальной связки (Илл. 6б).



Илл. 6а. Табулатурная книга из Милау (ок. 1725). № 35. Фантазия d-moll

²⁷ См. список источников, № 1.

²⁸ См. список источников, № 12.

Илл. 6b. Табулатурная книга из Милау (ок. 1725). № 35. Фантазия d-moll

Энергию, расходуемую исполнителем на импровизацию фуги, можно было сэкономить, удерживая одну и ту же интермедию в разных строках. При этом повтор мог быть практически точным, а мог варьироваться с помощью различных фактурных клише. Например, в прелюдии G-dur (в форме фуги) из Табулатурной книги из Милау вторая и третья интермедии основаны на одной и той же гармонической формуле 7-7, но имеют разное фактурное решение. В первом случае диминуируется нижний голос, во втором — пара верхних голосов (по принципу регулярного имитирования). Кстати, данная прелюдия демонстрирует применение ранее упоминавшихся рекомендаций Хартунга: от его секвенции, приведенной на Илл. 3а, вторая интермедия прелюдии отличается только тональностью (Илл. 7а).

a)

b)

Илл. 7a-b. Табулатурная книга из Милау (ок. 1725). № 123. Прелюдия G-dur

Наличие единого фонда гармонических формул генерал-баса закономерно привело к появлению универсальных секвенций, которые в буквальном смысле слова кочуют по произведениям разных авторов. Сопоставление интермедийных разделов из разных генерал-бас-фуг обнаруживает, что из всего многообразия гармонических формул, которое предлагают старинные трактаты и руководства по генерал-басу, чаще всего секвенцируются такие обороты, как 7–7, $\frac{6}{5}$ –5, 6–6, $\frac{4}{2}$ –6.

Специального комментария заслуживает и сам способ секвенцирования. Во многих образцах генерал-бас-фуги в интермедиях используются нисходящие поступенные диатонические секвенции. С одной стороны, это связано с тем, что нисходящее поступенное движение обладает известной инертностью развертывания, что в условиях импровизации (то есть психологического напряжения и временного дефицита) оказывается только на руку исполнителю. С другой стороны, поступенный диатонический шаг предоставляет секвенции свободу тонального выбора. В действительности в диатонической секвенции сокрыта большая тональная мобильность; траекторию такой секвенции в любой момент можно легко и естественно направить в сторону одной из тональностей первой степени родства. Вот небольшой эксперимент: испытание тональных возможностей интермедии из второй строфы фуги C-dur из «Музыкальной азбуки» Кирхгофа (Илл. 8).

a) оригинал

b) модуляция в e-moll

Илл. 8a–b. Г. Кирхгоф. «Музыкальная азбука» (ок. 1734). Прелюдия и fuga C-dur. Fuga

с) модуляция в d-moll

d) модуляция в a-moll

e) модуляция в G-dur

f) модуляция в F-dur

Илл. 8с-ф. Г. Кирхгоф. «Музыкальная азбука» (ок. 1734). Прелюдия и фуга C-dur. Фуга

Как следует из приведенных примеров, секвенция может быть остановлена в любой тональности первой степени родства без особых усилий. Разумеется, выбор конечной тональности скажется на ее протяженности, поэтому здесь важно не потерять чувство меры. Хотя варианты, представленные в примерах e) и f), по технике исполнения ничем не отличаются от остальных, из-за своей откровенной монотонности они вряд ли уместны в художественной практике. Если предположить, что в процессе импровизации данной фуги Кирхгофу потребовалось бы расширить масштабы формы еще на одну строфу, то вместо кадансирования на тонике C-dur он, скорее всего, прибегнул бы к варианту c) или d)²⁹.

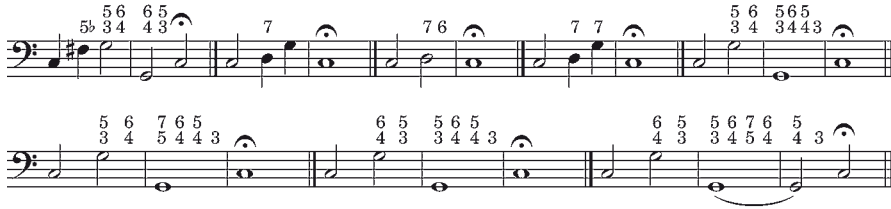
Когда идея продолжения фуги приобретала в сознании исполнителя отчетливые формы, он останавливал потенциально бесконечное развертывание секвенции наиболее удобным вариантом кадансовой формулы, которые каждый профессиональный клавирист и органист эпохи барокко обязан был уметь играть (так же, как и секвенции) от любой клавиши инструмента буквально с закрытыми глазами. По мнению многих музыкантов XVIII века, кадансовые формулы — основа, фундамент генерал-баса, именно с их освоения и должно было начинаться практическое обучение этому ремеслу. Количество и виды кадансовых формул в различных источниках варьируются. Например, в «Правилах и принципах» (1738), приписываемых И. С. Баху³⁰, к числу самых употребительных кадансов относятся семнадцать оборотов (Илл. 9).



Илл. 9. И. С. Бах. «Правила и принципы» (1738). Самые употребительные заключительные кадансы (начало)

²⁹ Дело в том, что задания, предлагаемые органистам на испытаниях, иногда усложнялись временными рамками. Например, во время испытаний на должность органиста Гамбургского кафедрального собора (24.10.1725) всю фугу надо было «сотворить в чetyре минуты», прелюдировать «примерно две минуты», исполнить чакону протяженностью «примерно шесть минут» и т. д. (*Mattheson J. Grosse General-Baß-Schule. Hamburg, 1731, S. 33*). Сымпровизировать пьесу со сквозным развертыванием и уложиться в заданное время очень трудно. Гораздо легче заполнять предложенные временные рамки относительно обозримыми по масштабу строфами, добавляя нужное количество.

³⁰ См. список источников, № 2.



Илл. 9. И. С. Бах. «Правила и принципы» (1738). Самые употребительные заключительные кадансы (продолжение)

Хотя существует мнение, что «часть фуги, связанная с проведениями, создавалась во время импровизации»³¹, есть основания полагать, что и на этих участках фуги в определенных случаях исполнитель мог обращаться к домашним заготовкам. Судя по сохранившимся образцам генералбас-фуги, обучение импровизации фуги включало отработку не только секвенционных построений и кадансов, но и определенного набора конкретных приемов работы с наиболее распространенными типами темы. Описывая требования, предъявляемые к претендентам на вакантное место органиста Гамбургского кафедрального собора (24.10.1725), Маттезон отмечал:

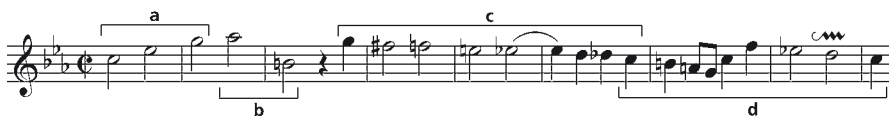
Мучить людей (имеется в виду органистов. — М. С.) неизвестными темами не почитаю за искусство; лучше уж брать нечто знакомое и легкое, чтобы возможно было обработать его лучше. В этом все дело, и такая вещь по душе слушателю приходится более, нежели хроматическая возня³².

Если допустить, что Маттезон был не одинок в своих взглядах, то вероятность получить на испытании тему, составленную из знакомых мелодических оборотов, или просто знакомую тему была не так уж мала, и тогда вся импровизация фуги могла сводиться к комбинированию домашних заготовок.

Вспомним, например, тему, которую король Фридрих II предложил И. С. Баху для импровизации фуги в Потсдаме (Илл. 10).

³¹ Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М., 1999. С. 151.

³² «Denn mit fremden Sätzen die Leute zu scheren, halte ich für keine Kunst; lieber was Bekanntes und Fließendes genommen, damit es desto besser bearbeitet werden möge. Darauf kommt es an, und es gefällt dem Zuhörer besser, als ein chromatisches Gezerre» (Mattheson J. Grosse General-Baß-Schule. Hamburg, 1731, S. 34–35).



Илл. 10. И. С. Бах. «Музыкальное приношение» (1747). Ричеркар а3, тт. 1–9

Точно не известно, сам ли Фридрих сочинил эту тему, или заимствовал ее, но, судя по ее мелодическому профилю, монарх решил продемонстрировать Баху свою осведомленность в ученом стиле (*gelehrter Stil*)³³. Следует заметить, что предложенная тема состоит из четырех тематических элементов, и все они являются конвенциональными для барочного стиля: а) движение по тоническому трезвучию, б) скачок на септиму (*saltus duriusculus*), в) нисходящий хроматический ход (*passus duriusculus*) и д) мелодический каданс. Не зная эти мелодические обороты и способы их разработки барочный музыкант просто не мог. Перечисленные тематические элементы в достаточном количестве представлены как в дидактических, так и в художественных генерал-бас-фугах, и что особенно важно — их музыкальная реализация (контрапункт, гармонизация) очень часто совпадает.

В зависимости от условий импровизации домашние заготовки могли иметь разную степень конкретизации. В тех случаях, когда fuga импровизировалась во время публичного поединка или конкурсных прослушиваний, исполнитель должен был держать все свои заготовки в голове. Однако в повседневной практике допускалось использование заготовок, зафиксированных на бумаге. Примеры таких заготовок дает нам рукопись Д. М. Гронау (1700–1747), хранящаяся сегодня в библиотеке Польской академии наук (Гданьск) под шифром MS. Акс. 4125 (Илл. 11). Этот манускрипт содержит 517 (!) комплектов заготовок для импровизации фуг во всех двадцати четырех тональностях³⁴. Каждый комплект состоит из трех тематических материалов, записанных друг под другом

³³ Подробно об авторстве *thema regium* (королевской темы) см.: Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха... С. 153–167.

³⁴ Более подробно о рукописи MS. Акс. 4125 см.: Szadejko A. Daniel Magnus Gronau (1700–1747) — didaktische Aspekte in Orgelwerken am Beispiel der Signatur MS. Акс. 4125 aus der Danziger Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften // *Musica Baltica*. Gdansk, 2010. S. 351–361. Интересно, что А. Шадейко рассматривает данный источник исключительно с дидактической стороны: как упражнения в контрапункте. На мой взгляд, по функциональному предназначению рукопись MS. Акс. 4125 переключается с такими коллекциями, как Манускрипт Ланглоца и Табулатурная книга из Милау, — это хрестоматия, содержащая музыкальный материал, востребованный в повседневной практике церковного органиста.

на самостоятельных нотных строках. На первой строке в сопрановом ключе выписана тема с цифровкой и намечено начало ответа с противосложением³⁵. На второй строке в басовом ключе выписан контрапункт к теме с цифровкой. На третьей строке и тоже в басовом ключе выписан ответ с цифровкой. Таким образом, каждый комплект содержит весь необходимый материал, для того чтобы можно было с ходу организовать любое проведение в фуге: как одноголосное, так и многоголосное, как в основной тональности, так и в тональности доминанты.

a)



b)

Allegro

Printed musical score for 'Allegro' in 2/4 time, corresponding to the transcription in part a). It features three staves with extensive fingerings (numbers 1-5) written above and below the notes. The tempo marking 'Allegro' is at the top left. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Илл. 11а-б. Д.М. Гронау. MS Акс.4125. № 1. Allegro: а) оригинал; б) транскрипция

Благодаря такой заготовке процесс импровизации фуги значительно облегчается, поскольку отпадает необходимость поиска гармонизации темы, контрапункта к ней и подходящего ответа. По сути, исполнителю остается позаботиться лишь об интермедийном материале, и фуга, необходимая для церковной службы, готова.

Сразу после каданса, а иногда и накладываясь на его каденционные звуки, начиналась новая строфа, и все этапы описанного процесса

³⁵ Разумеется, проставленная цифровка относится не к одноголосному вступлению темы в начале фуги, а к последующим (то есть уже многоголосным) проведениям.

повторялись. Подобие всех строф придавало развертыванию формы фуги характер повторного экспонирования. Формальный подход к реализации строфической схемы неизбежно вызывал ощущение монотонности, что естественно влекло за собой критику современников. Так, Маттезон, неоднократно присутствовавший на испытаниях органистов, писал:

Гораздо меньше надобно следовать привычке некоторых органистов, которые проводят тему без малейшего украшения, совершенно благочинно, четыре раза через всю клавиатуру сплошь в консонансах и терциях; затем опять так же неприятно с ответа начинают сверху; снова заводят старую песню; не предлагают между тем ничего имитирующего или синкопированного; а добавляют только сплошь голый аккорд, будто бы это генерал-бас³⁶.

Картина, описанная Маттезоном, была характерна для импровизаций посредственных органистов. Более талантливые и одаренные исполнители избегали точного повтора строф и вносили в каждую последующую строфу определенный процент обновления, о чем красноречиво свидетельствуют сохранившиеся образцы генерал-бас-фуг. Кроме уже упомянутого тонального обновления строф, чаще всего встречаются такие приемы преобразования, как обновление контрапункта к теме, «регистровый срыв» (то есть пропуск двух и более регистровых позиций вступления темы), стреттное проведение в заключительной строфе.

Итак, подведем итог. Импровизация фуги в эпоху барокко не обязательно оказывалась спонтанным и сиюминутным плодом вдохновенной фантазии. Гораздо чаще она была основательно подготовлена и спланирована на всех уровнях пьесы: от синтаксического до композиционного. Еще до начала импровизации исполнитель мог четко представлять композиционную схему, которую ему предстояло наполнить конкретным музыкальным материалом, большая часть которого могла являться домашней заготовкой. Одной из самых распространенных композиционных моделей являлась строфическая композиция, где структура каждой строфы имела схожую организацию и включала три синтаксические

³⁶ «Vielweniger darf man sich an den Gebrauch einiger Organisten binden, die das Thema erst, ohne die geringste Verblümung, fein ehrbar und viermal durchs ganze Klavier in lauter Konsonanzen und Lämmer-Tertien hören lassen; hernach wieder mit dem Gefährten eben so bescheidenlich von oben anfangen; immer einerlei Leier treiben; nichts Nachahmendes oder Rückendes dazwischen bringen; sondern nur stets den bloßen Akkord, als ob es ein Generalbass wäre, dazu greifen» (*Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. S. 388, § 97).

единицы: группу проведений, секвенционное развертывание и каданс. В итоге вся импровизация фуги могла сводиться к тому, чтобы найти (подобрать) правильную гармонизацию к предложенной (заданной) теме и продумать тональный план строф фуги; все остальное — фактурные формулы, кадансы, секвенции — исполнитель брал практически в готовом виде из памяти.

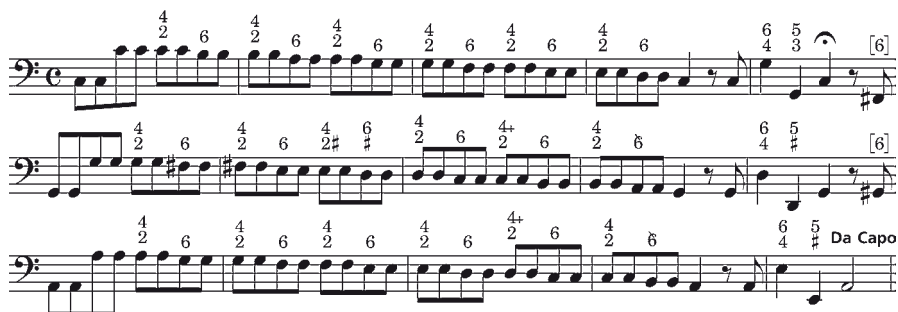
Post scriptum

Описанная в настоящей статье строфическая форма, разумеется, была не единственной композиционной моделью, на которую опирались барочные музыканты в ходе импровизации фуги. Однако выявление этой модели в других импровизационных жанрах эпохи барокко дает основание считать ее одной из универсальных для импровизационной практики того времени.

Сохранились достоверные свидетельства того, что строфическая форма целенаправленно отработывалась при обучении музыканта. Например, в «Правилах и принципах» И. С. Баха имеется блок из четырнадцати клавирных упражнений на освоение самых распространенных гармонических формул генерал-баса (Илл. 12). Поразительно, что все эти упражнения имеют абсолютно одинаковую форму, и эта форма — строфическая.



Илл. 12а. И. С. Бах. «Правила и принципы» (1738): упражнение 7



Илл. 12b. И. С. Бах. «Правила и принципы» (1738): упражнение 13

Крайние строфы проходят в основной тональности, средние — в тональностях первой степени родства (доминантовая, параллельная). Не трудно представить, сколько можно создать на основе только одной этой модели разнообразных фигуративных прелюдий, варьируя только гармоническое содержание и фактурные формулы. Если же подключить структурные приемы преобразования (расширение или сжатие строфы), то количество вариантов умножится.

Образцы подобных прелюдий можно встретить в обсуждаемых в данной статье источниках. Так, при анализе некоторых пьес из Манускрипта Ланглоца или «Музыкальной азбуки» Кирхгофа, складывается впечатление, что в процессе сочинения их авторы держали перед собой композиционную схему баховских упражнений — настолько сильным оказывается структурное сходство. Например, прелюдия c-moll из Манускрипта Ланглоца отличается по композиционной схеме от баховских упражнений лишь тем, что имеет одну дополнительную строфу и короткие мелодические связи между строфами (Илл. 13). Прелюдия F-dur из «Музыкальной азбуки» Кирхгофа тоже расширена на одну строфу, но развертывание в 3-й и 4-й строфах динамизировано за счет структурных преобразований: в 3-й строфе сокращено секвенционное развертывание, в 4-й изъято ядро (Илл. 14).



Илл. 13. Манускрипт Ланглоца (1700–1720). Прелюдия и fuga № 45 (c-moll). Прелюдия (начало)

Перечень пьес импровизационного характера со строфической структурой и вариантов ее решения может быть продолжен, но это уже тема для отдельной статьи.

Литература

1. *Катунян М. И.* Импровизация на основе basso continuo // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения / Сост.: Т. Н. Дубравская, А. М. Меркулов. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. С. 131–147.
2. *Кинус Ю.* Импровизация в джазе // От фольклора до джаза: сб. науч. ст. Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2002. С. 177–196.
3. *Мальцев С.* К вопросу об одноканальности музыкального слуха // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. Тезисы докладов межвузовской научно-методической конференции. Клайпеда, 1985. С. 78–81.
4. *Мальцев С. М.* Об импровизации и импровизационности фуги (Об импровизационной природе фуги) // Теория фуги. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 58–93.
5. *Мальцев С.* О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 88 с., нот.
6. *Милка А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с., нот, ил.
7. *Мрачко М.* Partimento в итальянской импровизационной практике XVII–XVIII веков // Музыкальная культура Беларуси ў сусветнай прасторы / Склад. В. У. Дадзімава; Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 19. Серыя 1, Беларуская музыкальная культура. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2009. 212 с. С. 89–100.
8. *Насонова М.* Практическая деятельность северонемецкого органиста XVII века // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М.: Прест, 1999. С. 117–128.
9. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
10. *Рунин Б. М.* О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 45–57.
11. *Сапонов М. А.* Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с., нот.
12. *Столяр Р. С.* Современная импровизация. Практический курс для фортепиано: учебное пособие. СПб.: Планета Музыки, 2010. 160 с.
13. *Сторожко М.* Органная музыка северонемецкой школы второй половины XVII века: жанр и его детерминанты // Музыкальные жанры: история и современность: тезисы докладов на научно-теоретической конференции молодых музыковедов. Горький, 1989. С. 30–33.
14. *Ушакова Л. А.* И. К. Ф. Фишер. «Ariadne musica»: к вопросу о тональной организации, особенностях тематизма и композиции сборника. Дипломная работа. СПбГК, 1998. 126 с.
15. *Callahan M. R.* Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and their Implications for Today's Pedagogy. Ph.D., University of Rochester, Eastman School of Music, 2010. 310 p.

16. *Dodds M.R.* Columbus's Egg: Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in *Harmonologia musica* (1702) // *Journal of Seventeenth-Century Music*. 2006. Vol. 12, № 1: URL: <http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/dodds.html> (дата обращения: 03.11.2011).
17. *Gingras B.* Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Composition // *Eighteenth-Century Music*. 2008. Vol. 5. № 1. P. 51–74.
18. *Hartung [Humano] P.C.* *Musicus Theoretico-Practicus*. Zweiter Teil. Nürnberg: Felssckers seel. Erben, 1749. 88, 15 S.
19. *Ledbetter D.* Improvisation Practices in J.S. Bach's Instrumental Music // 14th Biennial International Conference on Baroque Music, 30 June — 4 July 2010: programme and abstracts (Queen's University, Belfast). P. 81.
20. *Ledbetter D.* *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. New Haven and London: Yale University Press, 2002. xvi, 416 p.
21. *Marpurg F.W.* *Abhandlung von der Fuge*. Berlin: A. Haude, und J.C. Spener, 1753–1754.
22. *Mattheson J.* *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. 28 S., [2] Bl., 484 S., [10] Bl.
23. *Mattheson J.* *Grosse General-Baß-Schule*. Hamburg, 1731. [22] Bl., 484 S.
24. *Mattheson J.* *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg, 1740. XLIV, 428 S., 8 Bl.
25. *Nettl B.* *Thoughts On Improvisation: A Comparative Approach* // *The Musical Quarterly*. 1974. Vol. LX, № 1. P. 1–19.
26. *Ruiter-Feenstra P.* *J.S. Bach and Improvisation Pedagogy* // *Keyboard Perspectives II* (2009) / Ed. Annette Richards. P. 31–53.
27. *Sackmann D.* *On the aesthetics of perfidia* // 14th Biennial International Conference on Baroque Music, 30 June — 4 July 2010: programme and abstracts (Queen's University, Belfast). P. 93–94.
28. *Schäfertöns R.* *Die Organistenprobe — Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert* // *Die Musikforschung*. 1996. 49. Jg. Heft 2. S. 142–152.
29. *Schulenberg D.* *Composition and Improvisation in the School of J.S. Bach* // *Bach Perspectives I*. 1995. P. 1–42.
30. *Schulenberg D.* *Composition as Variation: Inquiries into the Compositional Procedures of the Bach Circle of Composers* // *Current Musicology*. 1982. № 33. P. 57–87.
31. *Serebrennikov M.* *From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New Perspectives* // *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. 2009. Vol. XL. № 2. P. 22–44.
32. *Szadejko A.* *Daniel Magnus Gronau (1700–1747) — didaktische Aspekte in Orgelwerken am Beispiel der Signatur MS. Akc. 4125 aus der Danziger Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften* // *Musica Baltica*. Gdansk, 2010. S. 351–361.
33. *Werckmeister A.* *Harmonologia musica, oder kurtze Anleitung zur musicalischen Composition*. Frankfurt und Leipzig: Theodor Phil(ipp) Calvisius, 1702.
34. *Yearsley D.* *Spontaneous fugue* // *Early Music*. 2001. Vol. XXIX, № 3. P. 452–453.

Немецкие источники, содержащие образцы генерал-бас-фуги

1. «39. Praeludia et Fugen del Signor Johann Sebastian Bach» (Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung; шифр: Mus. ms. Bach P 296). Опубликовано в: *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass / With introductory essay and performance notes by W. Renwick*. New York, 2001. P. 35–187.
2. «Des König[lichen] Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompanement. für seine Scholaren in der Music. 1738» (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal; шифр: mr. FRW 27.244). Опубликовано в: *J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts, Leipzig, 1738 / Translation with facsimile, introduction and explanatory notes by P.L. Poulin*. Oxford, 1994. P. 41–45.
3. *Händel G. F. Aufzeichnungen zur Kompositionslehre: aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge / Composition Lessons: from the Autograph Collection in the Fitzwilliam Museum Cambridge / Hrsg. von Alfred Mann*. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1978. S. 53–70 (Hallische Händel-Ausgabe: Kritische Gesamtausgabe. Suppl. Bd. 1). Переиздано в: *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises / With a commentary by D. Ledbetter*. Oxford: Clarendon Press, 1990. P. 44–61.
4. *Heimichen J. D. Der General-Bass in der Composition*. Dressden, 1728. S. 516–520.
5. *Kellner J. C. Grundriss des Generalbasses*. Op. XVI. Erster Theil. Cassel, [1783]. S. 41–45.
6. *Kirchhoff G. L. A. B. C. Musical*. Amsterdam, [c1734]. 34 S. Переиздано как: *Кирхгоф Г. Музыкальная азбука / Реализация цифрованного баса, вступит. ст. и коммент. А. П. Милки*. СПб.: Композитор, 2004. XXVIII, 104 с.
7. *Niedt Fr. E. Musicalische Handleitung*. Erster Theil. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen. Hamburg, 1700. Cap. X.
8. «Pral: Kirchhoff.» (Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung; шифр: Mus. ms. 11605). Опубликовано в: *Кирхгоф Г. Прелюдия и fuga для органа / Подгот. изд., вступ. ст. и коммент. М. Серебрянникова*. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2009. 16 с.
9. *Simon J. C. Leichte Praeludia und Fugen durch die Tone: C. D. E. F. G. A. B. dur*. Augspurg, [1746]. 14 S.
10. *Simon J. C. Leichte und wohlklingende Praeludia und Fugen durch die Tone: C. D. E. F. G. A. H. moll*. Augspurg, [1747]. 14 S.
11. *Simon J. C. Musicalisches A. B. C. in kleinen und leichten Fugetten*. Augspurg, 1749. 24 S.
12. «Tabulatur Buch 1750» (Mylau, Archiv der Evangelisch-lutherischen Kirchengemeinde; шифр: MS H 3a). Опубликовано в: *Shannon J. R. The Mylauer Tabulaturbuch: a Study of the Preludial and Fugal Forms in the Hands of Bach's Middle-German Precursors*. Ph.D., Music, University of North Carolina at Chapel Hill, 1961. Vol. 2. iii, 184 p.