

Полемика о двухголосной фуге: Фридрих Вильгельм Марпург и Иоганн Филипп Кирнбергер¹

Анализ двухголосной фуги некоего z-на Петера Кляйнлиба вызвал острую полемику на страницах «Критических писем о музыкальном искусстве» (а затем и в других изданиях) между двумя именитыми фигурами берлинского музыкального мира середины XVIII века — Фридрихом Вильгельмом Марпургом и Иоганном Филиппом Кирнбергером. Эта полемика рассматривается в статье как отражение практики ведения профессиональных споров в XVIII веке, а также как своеобразный вид трактата, посвященного технике композиции двухголосной фуги.

Ключевые слова: *Критические письма о музыкальном искусстве, двухголосная фуга, Ф. В. Марпург, И. Ф. Кирнбергер.*

Лето 1759 года было особенно напряженным в истории Семилетней войны (1756–1763): в числе прочих потерь Фридрих II терпит поражение в сражении при Кунерсдорфе; возникает опасность взятия Берлина, двор и архив эвакуируются в Магдебург². Кровавопролитная европейская

¹ Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 30.38.159.2013 «Терминосистема старинной музыки».

² В сражении при Кунерсдорфе Фридрих II потерял большую часть своей армии и всю артиллерию. Письмо короля раскрывает всю степень его отчаяния: «От армии в 48 000 у меня в эту минуту не остается и 3000. ...[У] меня нет больше власти над войском... В Берлине хорошо сделают, если подумают о своей безопасности. Жестокое несчастье, я его не переживу. Последствия битвы будут еще хуже самой битвы: у меня нет больше никаких средств и, сказать правду, считаю все потерянным. Я не переживу потери моего отечества» — цит. по: Керсновский А. А. История русской армии // Сайт «Военная литература» [электронный ресурс]. URL: <http://militera.lib.ru/h/kersnovsky1/03.html> (дата обращения: 18.06.2015). С приказом об эвакуации столицы Фридрих поспешил: столица будет ненадолго занята русско-австрийскими войсками лишь в сентябре 1760 года.

война вызывает большой интерес в Европе и за ее пределами. Несмотря на то, что степень осведомленности о текущих событиях была в середине XVIII века несравнимо ниже, чем в наше время, жители Берлина, безусловно, ощущали как минимум экономические тяготы войны. Из биографий европейских музыкантов явствует, что в этот период многие меняют место службы, заметно приостанавливается творческая активность. Таков был контекст событий, о которых пойдет речь в данной статье.

23 июня 1759 года в Берлине выходит первый выпуск основанного Фридрихом Вильгельмом Марпургом периодического издания «Критические письма о музыкальном искусстве»³. В этих письмах, конечно, нет новостей с арены военных действий, они содержат сведения по разным аспектам теории музыки и музыкальной практики. Уже во втором и третьем письмах на суд читателей выносятся случившееся в Берлине музыкальное происшествие, подробно о котором будет рассказано ниже. Обсуждение этого происшествия стало толчком к интенсивным спорам двух крупных музыкантов и теоретиков второй половины XVIII века — Ф. В. Марпурга (1718–1795) и И. Ф. Кирнбергера (1721–1783).

Эта полемика освещается во всех исследованиях, посвященных Марпургу или Кирнбергеру, однако на русском языке ни современные работы по этой теме, ни оригинальные издания еще не публиковались⁴. Крупные русскоязычные труды не обращаются напрямую к данному вопросу. Между тем, «Критические письма» не только содержат актуальные для XVIII века сведения из области теории и истории музыки, но и позволяют прикоснуться к реалиям музыкальной жизни того времени, перипетиям взаимоотношений и характеров, демонстрируют манеру общения, способы ведения полемики и причины ее возникновения.

Статья Беверли Джеролд «Иоганн Филипп Кирнбергер против Фридриха Вильгельма Марпурга: переоценка» (2012) относится к числу последних на данную тему⁵. Название этой статьи — прозрачная отсылка к работе Г. Сервера (1970) «Марпург против Кирнбергера: к теории фуговой композиции»⁶. Наряду с критикой уже известных материалов исследовательница приводит немало аргументов, которые подтверждают ее идею

³ [Marpurg F.W.] Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden... I. Band. Berlin, 1760.

⁴ Оригинальными изданиями будем считать труды XVIII, а затем и XIX века.

⁵ Jerold B. Johann Philipp Kirnberger versus Friedrich Wilhelm Marpurg: A Reappraisal // Dutch Journal of Music Theory. 2012. No 17/2. P.91–108. Сайт Leuven University Press [электронный ресурс]. URL: http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2012_2_2.pdf (дата обращения: 18.09.2014).

⁶ Serwer H. Marpurg versus Kirnberger: Theories of fugal composition // Journal of Music Theory. New Haven, 1970. Vol. 14, № 2. P.209–236.

о том, что Марпург не являлся автором всех подписанных псевдонимами писем, о чем речь пойдет подробнее в конце данной статьи.

В отличие от Джеролд, Г. Сервер негативно относится к стилю, в котором Марпург вел данную дискуссию. Основой работы Сервера является теория фуги в свете как контрапунктической техники, так и условий гармонии. Анализируя теоретические положения «Критических писем», критику двухголосной фуги D-dur Кирнбергера и полемические высказывания Марпурга, Сервер отдает должное прогрессивности его идей и правоте многих положений, изложенных в письмах. Вместе с тем, он уверен в том, что автором анонимных писем был именно Марпург.

Учитывая разнообразие широко доступных на данный момент трудов XVIII века, остается только сожалеть о том, что не сохранилась переписка Ф. В. Марпурга с кем-либо из друзей, которая, в отличие от его печатных высказываний, более откровенно отражала бы его мысли в связи с данным спором⁷. В печатных высказываниях Марпург упорно отказывался взять на себя ответственность за скандальный музыкально-теоретический спор о двухголосной фуге и фуге как таковой, активно протекавший в течение практически полугода — до начала 1760 года включительно, следы которого можно найти в высказываниях и теоретических трудах еще в XIX веке.

Берлинская музыкальная жизнь середины XVIII века

Музыкальная жизнь Берлина 1750-х годов была бурной, в ней участвовали как музыканты-профессионалы, так и любители. Прусский двор культивировал и саму музыку, и мысль о ней, привлекая многочисленных исполнителей и композиторов. Фридрих II зачастую самолично занимался формированием капеллы. Уже к лету 1740 года, когда он стал прусским королем, в число музыкантов его капеллы входили: Карл Генрих Граун (1703/1704–1759) — в качестве придворного капельмейстера, концертмейстер Иоганн Готтлиб Граун (1702/1703–1771), скрипачи Франц Бенда (1709–1786) и Йозеф Бенда (1724–1804), придворный композитор Иоганн Фридрих Агрикола (1720–1774), клавирист в оркестре (а с 1751 года — му-

⁷ Тем более, что подобные высказывания И. Ф. Кирнбергера известны. См., например: *Bellermann H. Briefe von Kirnberger an Forkel. Mitgetheilt. Allgemeine musikalische Zeitung. VI Jg. Leipzig, Winterthur, 1871. Sp. 529–534 u. s. w.*

зыкант Анны Амалии Прусской) — Кристоф Шаффрат (1709–1763), клавирист в концертах камерной музыки Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788). С 1742 года этот круг пополнился также композитором, флейтистом, теоретиком и учителем Иоганном Иоахимом Кванцем (1697–1773). В 1742 году в Берлине открылась Придворная опера.

В течение трех лет после приезда в Берлин (с 1751) скрипачом в капелле был И. Ф. Кирнбергер (1721–1783)⁸, который затем перешел на службу к принцу Генриху, а в 1758 году получил место придворного музыканта и учителя у Анны Амалии Прусской — младшей сестры Фридриха II. В разное время клавиристами капеллы, помимо К. Шаффрата, занявшего после 1745 место при дворе Анны Амалии Прусской⁹, и К. Ф. Э. Баха, служившего в Берлине до 1767 года, были также Кристоф Нихельман (с 1745 по 1755 год) и Карл Фридрих Фаш (с 1756 по 1786)¹⁰.

Расцвет берлинской музыкальной жизни этого периода представляется совокупностью рождающейся в одном месте и в одно и то же время музыкальных композиций, многочисленных историко-теоретических трактатов о музыке старой и новой, критического осмысления этой бурной жизни в музыкальных газетах и журналах, а также во всевозможных «Письмах о...» — литературном жанре описываемой эпохи.

По мнению Ганса-Гюнтера Оттенберга,

Чтобы понять <...> широту охвата проблематики в «Опыте истинной игры на клавире» Карла Филиппа Эмануэля Баха, по которому учились многие поколения начинающих музыкантов, и истинное рвение, с которым Фридрих Вильгельм Марпург создавал систему музыкального искусства <...> нужно знать источники, владеть разнообразными, часто противоречащими друг другу аспектами эстетико-теоретического комплекса идей, замечательного своей тематической универсальностью, который был создан в Берлине в десятилетие после 1750 года¹¹.

⁸ На службе у Фридриха Прусского состояли четыре ученика И. С. Баха: К. Нихельман (1717–1762), И. Ф. Кирнбергер, К. Ф. Э. Бах и И. Ф. Агрикола.

⁹ О придворной капелле Фридриха II и истории ее формирования см.: *Oleskiewicz M. The court of Brandenburg-Prussia // Music at German Courts, 1715–1760. Changing artistic priorities. Woodbridge, 2011. P. 79–131.*

¹⁰ К. Ф. Фаш (1736–1800), ученик К. Ф. Э. Баха, с 1791 года был учителем Карла Фридриха Цельтера (1758–1832). В 1791 Фаш выступил основателем Берлинской певческой академии (*Die Sing-Akademie zu Berlin*).

¹¹ *Ottenberg H.-G. Der kritische Musiker an der Spree. Marginalien zum Berliner Musikleben von 1740 bis 1770 // Jahrbuch Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Stuttgart, Weimar, 1995 (02). S. 34.*

Автор называет конкретные объемы изданий: «31 наименование книг и журналов по теории музыки, а также критической литературы, общее количество страниц [в которых] превышало 5 000». Далее он пишет:

Берлинские теоретики стремились к энциклопедической широте. В плодотворные 1750-е это стремление реализовалось в серьезной и отчасти успешной попытке систематизации научного знания в области музыки, согласно идеям французского и английского Просвещения в математическом и естественнонаучном, эстетическом, психологическом, специфически инструментальном и других аспектах¹².

Отличительными чертами берлинской критической литературы были яркость и полемичность высказывания, широта поднимаемых музыкальных и музыкально-теоретических вопросов, и глубина исследуемых проблем. По мнению Л. Лютекена, в отличие от компилятивной учености Л. Мицлера, подача материала в трудах Марпурга конфронтационна и полемична.

Высочайшую оценку критическим работам Марпурга дает Фердинанд Кроме: «Напрасно мы станем искать у него мелкую сплетню или равнодушное сообщение о текущих событиях. Он рассматривал задачу журналиста более возвышенно и хотел, прежде всего, просветить, развеять предрассудки, привлечь внимание человека к универсалиям, стимулировать интерес к историческому развитию музыки»¹³. В 1772 году, то есть спустя почти четверть века, Чарльз Бёрни подчеркивает вес теоретической и критической составляющей берлинской музыкальной жизни: «Музыкальные споры велись в Берлине с большим жаром и ожесточенностью, чем где-либо; в самом деле, в этом городе критиков и теоретиков больше, чем практиков»¹⁴.

¹² Ibid., S. 34–35.

¹³ Krome F. Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland [электронный ресурс]. S. 54. URL: <https://archive.org/stream/dieanfngedesmus00kromgoog#page/n3/mode/2up> (дата обращения: 12.02.2015).

¹⁴ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.; Л., 1967. С. 220.

* * *

Ф. В. Марпург (1718–1795) — один из крупнейших музыкальных критиков, писателей и теоретиков Берлина середины XVIII века. Его деятельность в Берлине началась в 1746 году. Он практически сразу приобрел известность благодаря своей активности, образованности, а также владению французской теорией музыки. Марпург выступал в защиту немецкого национального искусства и знания: в его статьях и трактатах нередко встречаются полемические высказывания о необходимости патриотического направления мысли и деятельности у музыкантов¹⁵. Л. Лютекен подчеркивает, что Марпург принадлежал к молодому направлению берлинского Просвещения, наряду с Г. Э. Лессингом и М. Мендельсоном¹⁶. Его журналистские предприятия являлись продолжением аналогичной деятельности Иоганна Адольфа Шайбе, Иоганна Маттезона и Лоренца Мицлера.

Критическая деятельность Ф. В. Марпурга

Результатом критической деятельности Марпурга явились три издания:

1. «Критический музыкант с Шпрее»: с 17 марта 1749 по 17 февраля 1750 года (50 выпусков)¹⁷.
2. «Историко-критические материалы к освоению музыки»: с 1754 по 1778 год, пять томов у разных издателей¹⁸.

¹⁵ Так, например, уже в первом выпуске периодического издания «Критический музыкант с Шпрее» (от 4 марта 1749 года) Марпург, обсуждая особенности итальянской, французской и немецкой музыки, пишет: «Я считаю, что большая любовь итальянцев к себе ослепила нас, и мы, будучи сыновьями своей страны, должны снова вернуться к ней [лицом]» (Des critischen Musicus an der Spree erster Band. Berlin, 1750. S. 2–3).

¹⁶ Lütteken L. Marpurg, Friedrich Wilhelm // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. In 26 Bde. In 2 Theilen. Personenteil 11. Kassel, Basel u. s. w., 2004. Sp. 1125.

¹⁷ В связи с заимствованием в названии Марпург сам ссылается на издание Der critische Musicus И. А. Шайбе, выходявшее в течение нескольких лет (с 1737 по 1745 гг.). Кроме того, напомним, что газета Critica musica издавалась в Гамбурге под редакцией И. Маттезона в 1722–1724 годах.

¹⁸ В I томе среди прочих материалов приводятся биографические сведения о И. Ф. Кирнберgere, актуальные на момент выхода части (1754 год): [Marpurg F. W.] Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik... I. Band. Berlin, 1754. S. 85–86.

3. «Критические письма о музыкальном искусстве Берлинского Музыкального общества, сопровождаемые небольшими клавирными пьесами и вокальными одами»: 1759–1760, 1761–1763 и 1763 годы, три тома.

«Критические письма о музыкальном искусстве». История конфликта

Каждый выпуск «Критических писем» содержал обычно одну статью, иногда переходящую из номера в номер, а следовательно, печатающуюся в течение нескольких недель. Одно письмо продавалось по цене один грош¹⁹. Клавирные пьесы и песни добавлялись в конце писем Первого тома, но исчезли во втором и третьем²⁰.

«Критические письма» содержат статьи по различным областям теории музыки: по проблемам терминов, темпации, теории метра и ритма, фуги, генерал-баса и гармонии. Ряд номеров посвящен жанру песни: приводится каталог од (песен) и их критическое описание, объясняется форма в поэзии, рассматривается речитатив. Публикуются рассуждения по поводу французской и итальянской опер, а также биографические очерки, переводы из «Истории музыки» Джованни Баттиста Мартини, тексты Якоба Адлунга и других ученых, эссе Иоганна Маттезона и Вольфганга Каспара Принтца, разбираются труды авторов XVI–XVII веков, таких, как Элиас Николаус Аммербах и Иоганн Георг Але. На протяжении трех писем публикуется статья Кристофа Готлиба Шрётера по вопросам изобретения и строения фортепиано (*pianoforte*)²¹. Некоторые письма содержат также напряженные споры, как например полемика с Георгом Андреасом Зорге, или Иоганном Филиппом Кирнбергером.

¹⁹ 1 грош был равен 10 пфеннигам, а 30 грошей составляли 1 талер. Из записей о выплатах музыкантам в середине XVIII века, например, К. Ф. Э. Баху, следует, что ему как клавиристу на службе в капелле Фридриха II причиталось вначале содержание в 300 талеров в год, повышенное в 1755 году до 500 (помимо доходов от других видов деятельности, в том числе концертной и педагогической). См. об этом, например: *Henzel Ch. Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil II) // Jahrbuch Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Stuttgart, Weimar, 1999 (03). S. 51.*

²⁰ Марпург применяет термин «Ода» по отношению к песне — *Lied*.

²¹ Описание содержания «Критических писем» см.: *Krome F. Op. cit., S. 54–57*, а также: *Hass O. Kritische Briefe über die Tonkunst [электронный ресурс] // Сайт Retrospective Index to Music Periodicals (RIPM). URL: <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=KBR> (дата обращения: 12.06.2015).*

История с дуэтами И. И. Кванца. К теории дуэта

В чем же состояло упомянутое выше происшествие в Берлине, относящееся к лету 1759 года? Подробно эту историю излагает Кристиан Готфрид Краузе. Опубликованная в «Анекдотах о короле Фридрихе прусском» Ф. Николаи под номером LXXIII, в оглавлении она названа так: «Вражда Кванца с Кирнбергером, в частности по поводу дуэтов Кванца»²². Приведем часть этого рассказа:

Кирнбергер в течение многих лет был грозой берлинских музыкантов, в особенности для Иоганна Иоахима Кванца, с которым он находился в непрерывной вражде <...> Когда Кванц опубликовал флейтовые дуэты, эта вражда вспыхнула с новой силой. Кванц и ранее уже утверждал, что два голоса дуэта должны быть соотнесены так, чтобы слух не желал бы добавить к ним третий голос или бас. Кирнбергер же ходил от дома к дому, говоря всем, что дуэты Кванца невыносимо слушать без баса. Кванц... предложил Кирнбергеру добавить ко всем шести дуэтам такой бас, который бы звучал естественно и услаждал бы ухо больше, чем при исполнении только двумя голосами, причем оценить [результат] должны были первые музыканты Берлина <...> Между тем Кирнбергер узнал, что Кванц будет на воскресной службе в одной из церквей и, с разрешения ничего не подозревающего органиста, во время причастия сыграл короткое Адажио из дуэтов Кванца на двух мануалах, добавив педальный бас. Кванц был абсолютно вне себя и чуть было не заболел от возмущения²³.

²² Речь идет о дуэтах для двух флейт ор. 2 И. И. Кванца, вышедших в Берлине в том же, что и письмо, 1759 году (в Предисловии к изданию указано: май 1759). Напомним, однако, что в обсуждаемый период сочинения, а возможно и данные дуэты, имели широкое распространение в копиях. Эти дуэты Кванца содержат как работу в сложном контрапункте, так и фуги. Сказать по изданию, о какой именно части идет речь в истории, нельзя; но указано, что это было Adagio. Поскольку в издании ни одна часть так не обозначена, то можно думать, что либо автор памфлета пользовался какой-либо копией, либо не видел в этот момент перед глазами нот и писал об Adagio, имея в виду какую-либо другую медленную часть.

²³ Krause [Ch. G.] Quantzens Fehde mit Kirnberger, besonders bey Gelegenheit der Quantzischen Flötenduetten // Anekdoten von König Friedrich II von Preussen... 6 Hf. Berlin, Stettin, 1792. S. 162–164.

Теоретические труды XVIII века описывают правила сочинения дуэтов, которые позволяют понять, отчего и Кванц, и другие музыканты могли столь болезненно воспринять этот инцидент.

Спустя около 10 лет, И. Ф. Кирнбергер пишет статью «Дуэт» для «Всеобщей истории изящных искусств» И. Г. Зульцера. Эта статья содержит описание особенностей дуэтных композиций, в том числе тех самых, о которых полемизировали Кирнбергер и Кванц. В этой энциклопедической статье Кирнбергер пишет ²⁴:

Существуют два заметно отличающихся друг от друга вида дуэтов. Первый состоит только лишь из двух основных голосов без сопровождения: учителя музыки обобщенно называют его *Vicinia*, правда, второй вид имеет также два основных голоса, но [еще] один или несколько сопровождающих голосов, так что порой фактура кажется состоящей из четырех, пяти и более голосов <...> Оба вида дуэтов подобны друг другу в том, что в них господствуют главные мелодические голоса, и то один, то другой долгое время звучит соло, после чего, однако, оба звучат одновременно, но каждый в своем особом движении. Отсюда следует, что оба вида дуэтов должны сочиняться фуигированно или полностью в соответствии с правилами двойного контрапункта, с тем, чтобы обе мелодии при всем единстве характеров имели прекрасные различия <...> Поэтому дуэт — это сочинение, которое по силам только тому, кто в совершенстве владеет гармонией, искусством фуиги и имитации, как и двойного контрапункта ²⁵.

О необходимости основательного владения гармонией и правилами двойного контрапункта в дуэте для мелодических инструментов пишет в 1802 году Генрих Кристоф Кох: «Без достаточного знания полифонического письма невозможно гармонически верно соединить две одинаково рельефные мелодии, а без гения невозможно придать этим соединенным мелодиям эстетическую ценность» ²⁶. И далее: «оба главных голоса должны быть сочинены так, чтобы они образовывали полную и безошибочную гармонию, даже если опустить бас и средние голоса» ²⁷.

²⁴ Эта статья была написана до 1771 года, но, очевидно, что позже происходящих событий.

²⁵ *Kirnberger J. Ph. Duet // Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schönen Künste... Bd. 1. Leipzig, 1792. S. 749–750, 751.*

²⁶ *Koch H. Chr. Duett // Koch H. Chr. Musikalisches Lexicon... Frankfurt am Main, 1802. Sp. 498.*

²⁷ *Ibid., Sp. 500.*

Дуэты действительно различались на основании присутствия или отсутствия басового голоса, и конфликт состоял именно в том, что добавление баса к дуэту, да еще такое настойчивое, как описывают современники Кирнбергера, свидетельствует о мелодической и фактурной несостоятельности этих композиций. Таким образом, Кирнбергер публично продемонстрировал имеющиеся, по его мнению, недостатки в сочинении знаменитого, авторитетного и, добавим, богатого (судя по жалованью в капелле у Фридриха II), то есть во всех отношениях успешного И. И. Кванца.

К истории полемики о двухголосной фуге

Итак, с обсуждения техники дуэтной композиции в связи с историей о флейтовых дуэтах Кванца начинается серия публикаций в «Критических письмах о музыкальном искусстве»²⁸, в центре которой стоит двухголосная фуга D-dur И. Ф. Кирнбергера²⁹. Замечания скрывающегося под псевдонимами автора писем перерастают в напряженный спор, когда за ними следует публикация оппонента³⁰. Проследим это общение хронологически:

²⁸ См. *ил. 1*.

²⁹ Авторство фуги вначале не указано, она приписывается Петеру Кляйнлибу. Затем Кирнбергер уточняет, что фуга является его сочинением, а в двадцатых письмах Кирнбергеру неоднократно вменяется в вину переход от псевдонимов к конкретным именам.

³⁰ Разные псевдонимы используются уже в «Критическом музыканте с Шпрее» (Неологус, Гипографус, Филомузус и т. д.), в «Критических письмах» эта идея вновь востребована: латинизированные псевдонимы имеют «члены Музыкального общества» (Амизалус, Оикурус, Эйзимферифорос, Неологус и Гипографус), появляются и «немецкоговорящие»: г-н Петер Кляйнлиб (можно понимать этот псевдоним как «любящий мелочи», или г-н Петер Мелочный) и г-н Пауль Драйкланг (г-н Пауль Трезвучие, утверждающий свою правду непосредственно и прямо). Кроме того, еще одной подписью были шесть звезд, образующих равносторонний треугольник, который в качестве псевдонима можно читать как г-н Шестизвездный. Игра именами и знаками позволяла создавать галантный, куртуазный диалог, участники которого как бы надевали маски. Возможен был также диалог между разными масками одного участника. И эта игра, которая, вероятно, была понятна читателю XVIII века, образует еще один примечательный срез «Критических писем». Псевдоним Петер Кляйнлиб, под которым подразумевали Кирнбергера, вероятно, совсем не радовал последнего, поскольку его сухость и педантичность нередко была поводом к насмешкам. Эти черты характера Кирнбергера весьма отличались от яркого, привлекательного и темпераментного характера Марпурга, о чем пишут почти все современники. С немалым воодушевлением перечисляет достоинства Марпурга и противопоставляет его Кирнбергеру Карл Шпацлер во «Всеобщей музыкальной газете» (*Spazier K. Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste // Allgemeine musikalische Zeitung*. 2. Jg. Leipzig, 1800. № 32–34. Sp. 553–560, Sp. 569–578, Sp. 593–600).

1) Уже во втором письме (30 июня 1759) опубликовано «Сообщение», в котором указывается, что некий господин, подписавшийся «Ваш покорный слуга Петер Кляйнлиб», сообщает, что присочинил третий голос к Адажио из известных дуэтов, и что эта новая версия пользовалась успехом у публики и вызвала восклицания «Браво!»³¹.

В дальнейшем Кирнбергер отрицал свое участие не только в качестве автора сообщения, но и в качестве героя происшествия, о котором шла речь. Но пересказывавших анекдот современников это не убедило. «Сообщение» оказалось только началом, за которым последовала цепь событий.

2) В третьем письме (07 июля 1759) содержалась заметка, подписанная членом Музыкального общества — г. Драйклангом. В ней читаем:

«Однажды он [г-н Кляйнлиб] объявил всем о басе, добавленном к [одному] Адажио из известных дуэтов. Обязанностью г. Кляйнлиба было бы сочинить бас ко всем остальным частям этих шести известных дуэтов, ставших предметом его злого языка, и сделать полученную композицию достоинством обществу. Надо думать, что бас во всех этих дуэтах противоречит авторскому облику сочинений <...> Не исключено, что и автор дуэтов понимает, что с двумя голосами не получится настолько же богатая гармония, как с тремя, и этому [автору] известно, что такой бас <...> если он предусмотрен, не может быть добавлен без приготовления»³².

3) В шестом письме (23 июня 1759), за подписью г-на Шестизвездного идет речь о том, что «написание двухголосной фуги не столь легко, как полагают, что и показано на примере критически анализированной двухголосной фуги»³³. Это письмо составило центр полемики, определив ее содержание и стиль. В конце письма приводятся иллюстрации в виде фрагментов, демонстрирующих предмет обсуждения.

4) Ответом Кирнбергера стало появившееся в печати «Allegro для клавира соло или для скрипки с аккомпанирующей виолончелью» (ил. 2). В качестве введения издание содержит письмо Кирнбергера к выпускающему «Критические письма» Музыкальному обществу, которое, по его словам, не было принято к публикации³⁴, за ним следует нотный

³¹ [Marpurg F. W.] Kritische Briefe ... I. Band. Berlin, 1760. S. 15.

³² Ibid., S. 23–24. Автор статьи выражает благодарность Г. Воловик за помощь в переводах материалов.

³³ Ibid., Inhalt.

³⁴ Этот факт обсуждается в последующих письмах и категорически отрицается критиком.



Ил. 1. Титульный лист «Критических писем о музыкальном искусстве Берлинского Музыкального общества, сопровождаемых небольшими клавижными пьесами и вокальными одами»



Ил. 2. Титульный лист «Allegro для клавира соло или для скрипки и аккомпанирующей виолончели» Иоганна Филиппа Кирнбергера

разворот — двухголосная fuga D-dur и полемический отклик Кирнбергера на критику во втором, третьем и шестом письмах, его контраргументы и критика высказанных по поводу fugи замечаний в «Критических письмах».

5) Письма с 23-го по 28-е, подписанные г-ном Шестизвездным (24 ноября — 29 декабря 1759), содержат дополнительное обоснование данной ранее критики, а также ответ на публикацию Allegro.

6) Наконец, в 30-м письме (12 января 1760) появляется подпись самого Марпурга, который обращается непосредственно к Кирнбергеру и предъявляет свои собственные соображения по поводу полемики и кирнбергерской композиции.

Добавим, что обращают на себя внимание и другие составляющие писем — музыкальные и живописные, выбор которых кажется не случайным: они добавляют нюансы к смыслу писем, их интонации и характеру общения. Так, например, шестое письмо заканчивается тем же рисунком-виньеткой, который был напечатан на титульном листе 1 части «Трактата о fugе» Ф.В. Марпурга, собственно на титуле Первого тома «Критиче-

ских писем». Кроме того, обсуждаемое выше второе письмо заканчивается музыкальной пьесой-песенкой под названием «Приглашение к танцу», авторами которой являются поэт И. В. Л. Гляйм (1719–1803) и концертмейстер капеллы Фридриха II Граун. Эта песня может быть рассмотрена как приглашение к ответу или к спору — приглашение музыкальное и к тому же высказанное во фривольном тоне.



Ил. 3. «Критические письма о музыкальном искусстве». Страницы 9, 15 и 16 из письма 2. С. 16: «Приглашение к танцу / от господина Гляйма, сочинение господина концертмейстера Грауна»³⁵ (начало)

³⁵ Понять стилистику этой песни, ее неприхотливость, простоватость, характерную для этого поэтического направления, позволяет уже текст первой строфы:

Kein tödtliches Sorgen	Никакие тревоги
Beklemmet die Brust!	не теснят мою грудь!
Mit jeglichem Morgen	Каждое утро я просыпаюсь,
Erwach ich zur Lust.	чтобы наслаждаться жизнью.

Zweyter Brief. 15

„Ich habe einmahl (sowohl gefandt, als treuer eines groysen und bescheidenen einen Casu zu Pastore bringen konnte, und dennoch im Stande war, die erlesenen Subjecte viers und mehrmalig mit dem Göttertrösel auszufüllen. Er wolle nicht die Fortschreitungen der Compagnon, und ihre glückseligen Dispositionen, die er seine Falas zu bezeichnen pflegte, mit der raubbarlichen Kunst aus. Er hatte niemahls die wahre Application von E. Kur gelernt, und sein Zügel verlangte allzeit in E. Kur zu sein. Über dergleichen vortreffliche Götter triff man selten an, und wenn man sie antrifft, so sind selbige auch weglichlich zu unterrichten. Weinen Sie nicht, meine Herren, daß der Verlust der Harmonie ein solcher Fehler Heißt gewesen ist? und wenn Sie mir dieses sagten, so ist der viere und mehrmalige Casu äßer als der groys und bescheiden; und der beliebende Casu ist auch äßer als der constanten erfunden worden, u. s. w. welches zu demonstrieren war. Äßer das Regier der freylichen Forderung, u. mehr auch vieles empfinden, aber ich muß so lange davon schweigen, bis der jüngste Zeit herauskommt, worinnen vermuthlich die Geschichte der neuern Zeit noch abgehandelt werden. Ich bin begierig zu wissen, wie der Verfasser älter zu Werke geht, und den Bekannst der vornehmsten Charakter der neuern Welt charakteriren wird. Wollen die Memorien und Relationen componiren nicht auch einen Blick in der Historie erhalten? Leben Sie wohl, meine Herren, und treiben Sie heilig. Ich bin u. s. w. Paläppli.

Madrid.

Folgendes an die Gesellschaft im Augustus einlaßendes Billet würde zu alt werden, wenn vor die Bekanntmachung derselben bis auf die künftige Woche aufgesetzt. Wird wollen es also sofort dem Lesern mittheilen. Oppographus.

Meine Herren,
 Daß nicht alle Weltzeit in einem großen Haarschnitt Recke, habe ich, bei ich einem kleinen Tage, ein veränderliches Gemüthe bewiesen. Denn ich habe in einem Augenblick aus einem gewissen Diente mich die dritte Gemüthe glücklich gefunden; im and, ohne Ruhm zu mischen, von einem ad hunc ad hunc erleben Augen mit einem Orano u. befreit werden. Ich nehme nun die Freiheit, meine Herren, Ihnen unter dem Namen freylichen Theat. Madrid nicht zu geben, und ersetzte mich im äßerem befreit, als Dero ergebener Diener
Peter Kleinlich.

11. G. Wenn einem einem Mitglied der Gesellschaft ein solches malen können zu Verfertigen eines Concerts folgen wäre; so würde ich mich, gegen billiche Entschädigung, Ihnen aus der Dicht zu lassen. Wie treu bin.

Kändelnd.

Einladung zum Tanz.
 Vom Herrn Gleim, componirt vom Herrn Concertmeister Graun.

Kein stilles Sorgen	Komm, freundliche Schönen,	Unschuldig Jugend
Bestenm die Dey!	Breitet euch hier!	Die sey es demal!
Wir jeglichem Worgen	Erfüllet die Gecm	War Reime der Jugend
Erwid ich zur Luft,	Der Herbe mit mir,	Eind Reime der Luft.
Wie unter den Bäumen,	Tagt allen Verdräßen	Die Wissen der Göttern
Die Bachus gepflanzt,	Beig, saftig und Reiz;	Vertrauen genug
Wir Schatten zu geben,	Und folgt Gefallen	Wohlfestigen Willen
Wird heute getanzt.	In tangen den Reim.	Und lösen Vertrag.

Denn Tag und Freude
Nur Namen, die Dampf;
Eind enig verwannt;
Es gab end ein Beot
Es empfind sie Reide
Die Gabe zu schimpfen
Ein künftliches Band,
Und Witten zum Ewert,
Ein reines Gewissen,
Das Tanzes Verdräße
Ein ständes Dey,
Verachten auch euch!
Macht nunter zum Käffen,
Ein könnlich Gedächtnis
Zum Tanzen und Scherz.
Berogt sie gleich.

* < > *

Ил. 3. «Критические письма о музыкальном искусстве». Страницы 9, 15 и 16 из письма 2. С. 16: «Приглашение к танцу / от господина Гляйма, сочинение господина концертмейстера Грауна» (окончание)

О стиле писем и полемики

Уже второе и третье письма содержат интригу, в которой г. Кляйнлиб — в соответствии с содержанием своего послания и в ответе г. Драйкланга — выглядит отрицательным героем. В шестом письме тон критика становится придирчивым и оскорбительным. Автор настроен столь негативно, что все удачи анализируемой фути он рассматривает как случайные, а неудачи преувеличенно заостряются. Так, например, обсуждая гармонические и тональные недостатки фути, критик пишет: «в Вашей

Hier unter den Reben, Die Bachus gepflanzt, Mir Schatten zu geben, Wird heute getanzt.	Здесь, под виноградными лозами, посаженными Бахусом для того, чтобы дать мне тень, сегодня будут танцы.
---	--

И как результат работы с подобным стихотворным материалом — квадратно построенная двухчастная музыкальная строфа песни, простая по фактуре и выдержанная в элементарном двухголосии. Ее мелодия содержит как галантные секундовые распевы, так и активные и бодрые восходящие, в основном затактовые квартные скачки.

попытке написать двухголосную фугу Вы показываете, сколь мало еще знаете об истинных основах гармонии. Немедленно уткните Ваш нос в книги!»³⁶, и далее о том же: «В 55-м, 56-м и 57-м тактах по воле г. контрапунктиста в басу сплошь звуки, не подходящие к проводимой теме, плохо звучащие, да и просто фальшивые»³⁷. Заканчивается шестое письмо длинным перечнем рекомендаций по поводу конструктивных особенностей двухголосной фуги. Автор предлагает Кирнбергеру отправиться к учителю и усовершенствовать технику, написав пару дюжин подобных фуг³⁸. Г. Сервер пишет: «В этой серии статей тон нападок на неопубликованную фугу Кирнбергера был столь злобным, что Кирнбергер чувствовал себя обязанным опубликовать свое сочинение и защитить его», и далее: «До конца своих дней Кирнбергер ненавидел любое упоминание имени Марпурга, несмотря на то, что Марпург уважал его если не в личном, то в профессиональном смысле»³⁹.

Ответ Кирнбергера появился в виде публикации фуги с комментариями. Из полученных замечаний композитор не принял ни одного. Более того, декларируя на словах желание остаться в рамках музыкальных проблем, Кирнбергер сам не удержался от нападок на критика: «Конечно, я вижу, что господин критик поступает, как французская чернь: если им не угодило начало оперы, буквально первый штрих, который они считают наибольшим искусством, они убегают и ругают оперу целиком», и далее: «Господин критик наконец-то прислушался к голосу разума. Или, может быть, у него свой здравый смысл, который понятен только ему самому? Должно быть, [дело обстоит] именно так»⁴⁰. В своем ответе Кирнбергер, помимо анализа образцов классики, подтверждающих возражения на полученную им критику, не чурается и аргументов *ad hominem*.

Появившиеся осенью 1759 года письма продолжают дискуссию, а 28-е письмо заканчивается весьма язвительно: «Г. Кирнбергер все еще полагает, что все великие люди думают обо всем совершенно так же, как он»⁴¹.

³⁶ [Marburg F. W.] Kritische Briefe... S. 45.

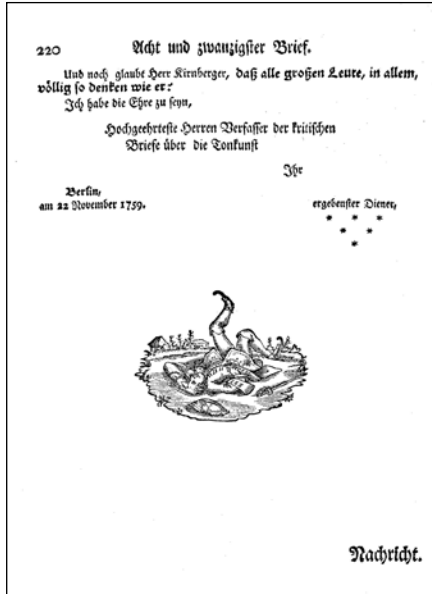
³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., S. 46.

³⁹ Serwer H. Marburg versus Kirnberger... P. 210.

⁴⁰ [Kirnberger J. Ph.] Allegro, für das Clavier alleine... Berlin, 1759. S. 7.

⁴¹ [Marburg F. W.] Kritische Briefe... S. 220.



Ил. 4. «Критические письма о музыкальном искусстве». Первая и последняя страницы письма 28

Заключение. Об авторстве писем

Очевидно, что отношения между участниками полемики были весьма напряженными. Существует несколько точек зрения на атрибуцию «Критических писем», опубликованных под псевдонимами. Традиционно считается, что автором всех подписанных псевдонимами писем был Марпург, который выступал от лица всех членов Музыкального общества. Однако Беверли Джеролд справедливо возражает против этой теории, аргументируя свою позицию объемом и разнообразием деятельности Марпурга в целом, широтой тематики, частотой и регулярностью выпусков. Возможно, имела место и сложная материальная ситуация, поскольку источник финансирования этих журналистских проектов на данный момент не определен. Джеролд пишет:

Предположение, что Марпург является автором писем, опубликованных под псевдонимом, не подтверждается <...> Марпург должен был бы обладать сверхчеловеческими способностями, чтобы быть авторитетом в каждой из многочисленных тем, а так-

же работать с письмами на всех стадиях, от замысла до рукописной копии для еженедельного выпуска, изменяя стиль письма и индивидуальность для каждого из анонимных авторов, отслеживая весь процесс печати и рассылки <...> По всей вероятности, «Критические письма» были поддержаны пятью анонимными лицами, которые, скорее всего, были хорошо обеспеченными любителями⁴².

С приведенными аргументами хочется согласиться, особенно если представить себе широту и спектр тематики теоретических трактатов, которые были созданы в этот период Марпургом — в частности, *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* (1759); *Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zur Generalbass...* (1760); *Anhang zum Handbuch bey dem Generalbass und der Composition* (1760); и *Die Kunst das Clavier zu spielen*, третье издание которого было переработано (1760). «Одновременно он редактировал ежемесячные „Историко-критические материалы“, — пишет Б. Джеролд, — а также различные сборники музыкальных композиций <...> В это время книги и сборники, изданные впоследствии — в 1761 и 1762 годах, — тоже должны были быть в стадии планирования»⁴³. Таким образом, и без того впечатляющие масштабы деятельности Марпурга оказываются просто невыносимыми, если предположить, что все 506 страниц Первого тома «Критических писем», исключая музыкальный материал и оформление издания, принадлежат именно его перу.

И все же, несмотря на то, что сам Марпург, возможно, не являлся автором критикующих Кирнбергера материалов (или части материалов), он не мог не обращать внимания на их стиль. Надо думать, что как редактор он по меньшей мере соглашался с письмами с точки зрения их содержания, а также стиля изложения. Витиеватый ответ из 30-го письма, подписанного самим Марпургом, продолжает недоброжелательную манеру общения. Окончание письма украшено изображением флейты Пана с привязанной к ней маской сатира: маски сброшены, флейты замолчали⁴⁴. Приводимый в конце двухголосный канон, несомненно, перекликается с бесконечным каноном, анализируемым в заключении кирнбергеровского *Allegro*.

⁴² Jerold B. Op. cit. P. 103.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Это напоминает и о причине дискуссии — истории с флейтовыми сонатами И. И. Кванца.

240 **Dreyfighter Brief.**
Canon infinitus per thesin & arsin in motu contrario,
ad duodecimam inferiorem.



Sollten Sie, mein Herr, hinfert mehrere musikalische Strechtigkeiten bekommen, welche mich so wenig als Ihr gegenwärtiger Hagenheit angehen: so bitte ich Sie, mit daß Vergnügen zu erweilen, mich nicht mit Obersitz in Ihre Strechtigkeiten hinein zu mengen. Sind Sie ruhig und artig: so sollen Sie an mir jederzeit einen aufrichtigen Freund haben, der Ihren Bemühungen wohl Strechtigkeit widerstehen zu lassen. Ich habe die Ehre zu seyn etc.

mein lieber Herr Kirnberger,

Ihr ergebener Diener,
 Friedrich Wilhelm Marpurg.



Wegen Vielheit der Materie bleibt auf heute die Dte weg.

Ил. 5. Последняя страница письма 30 «Критических писем о музыкальном искусстве».

Двухголосный бесконечный канон и послание к Кирнбергеру:

«Если Вы, мой господин, и в будущем будете вести подобные музыкальные споры, каковые меня столь же мало интересуют, как Ваш нынешний спор о фугах, то я прошу оказать мне любезность и не втягивать меня в них. Если Вы будете вести себя спокойно и подобающим образом, то найдете во мне в любое время настоящего друга, по достоинству оценивающего Ваши усилия. Засим честь имею оставаться, дорогой господин Кирнбергер, Ваш покорный слуга — Фридрих Вильгельм Марпург»⁴⁵.

Б. Джеролд предполагает, что под маской г-на Шестизвездного — наиболее активного критика — находится другой ученик И. С. Баха — И. Ф. Агрикола. Аргументы исследовательницы весьма убедительны, однако прямых доказательств она не приводит. Как бы то ни было, Кирнбергер впоследствии неоднократно и с пафосом высказывал свое отрицательное отношение именно к Марпургу. Последний же, в свою очередь, отзывался об оппоненте иронически уважительно. Так, спустя немало лет, в трактате «Опыт музыкальной темперации» (1776), Марпург пишет:

⁴⁵ [Marpurg F. W.] Kritische Briefe... S. 240.

«Г[осподин] Кирнбергер взял себе за правило высказываться как устно, так и письменно обо всем, что касается музыки, с большой смелостью. Эта смелость не может быть ничем иным, как знаком горячего радения за правду. Я не признаю, что г. Кирнбергер превосходит меня в вопросе любви к правде, хотя и отдаю ему пальму первенства в отношении стиля выражения. Я преклоняюсь перед музыкальными талантами г. Кирнбергера, и меня огорчает [необходимость] жертвовать малейшей [частью] моего уважения и дружбы к нему из-за [определенных] различий в наших мнениях по тому или иному пункту»⁴⁶.

* * *

«Критические письма о музыке» и Allegro с его аналитической частью демонстрируют несколько важных для своего времени тенденций: стиль ведения споров — острый и язвительный, использующий провокации и вместе с тем придерживающийся стандартных формул речи и ее построения, оформления, псевдонимов и т. д. Наконец, интересна причина полемики — проблемы теории фуговой композиции в двухголосии.

«Письма» разрабатывают тему, оставшуюся за рамками «Трактата о фуге» (1753–1754) Ф. В. Марпурга. Наряду с разными материалами, посвященными жанру дуэта, двухголосная фуга выступает в рассматриваемых источниках как особый вид фуги, с особыми задачами, решаемыми при реализации фактуры, мелодики и гармонии. Таким образом, перед нами в увлекательной полемической форме разворачивается трактат о двухголосной фуге. Если бы автором его был Марпург, кажется, что он не преминул бы воспользоваться своими материалами. Тем более, что, например, в «Учебнике генерал-баса и композиции» (1757) он цитировал большие фрагменты своего «Трактата о фуге» без каких-либо ссылок. Кроме того, в качестве аргумента сам Марпург мог бы вспомнить о дуэте a-moll из Второго Приложения к трактату. Это сочинение содержит и непрерывную контрапунктическую работу, и активное тональное развитие, и сжатые, стреттные вступления — все то, что критик Кирнбергера перечисляет как приемы, которые последнему необходимо изучить. Но как бы то ни было, атрибуция критикующих Кирнбергера писем остается под вопросом.

⁴⁶ [Marburg F. W.] Versuch über die musikalische Temperatur... Breslau, 1776. S. 233–234.

Анализ двухголосной фуги некоего г. Петера Кляйнлиба и последовавшая затем полемика, сначала на страницах «Критических писем», а потом перешедшая и в другие издания, выросла в конфликт двух именитых фигур берлинского музыкального мира — Фридриха Вильгельма Марпурга и Иоганна Филиппа Кирнбергера. Причем спор, начавшийся в подписанных псевдонимами письмах, продолжился уже без масок, за подписями обоих музыкантов. Надо сказать, что несовпадения в ключевых установках, повлекшие за собой критические послания (непосредственные, как, например, открытое письмо с указанным или названным внутри адресатом, или косвенные, без указания имен), были связаны не только с техникой композиции двухголосной фуги, но и с рядом проблем генералбаса и темпериции. Спор никак не разрешился, ибо он, думается, касался не только музыкальных и теоретических сторон, но имел причиной и личные претензии авторов друг к другу.

Литература

1. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ. Е. М. Алексеевой и В. Г. Вильюмана; вступ. статья, ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. М.; Л.: Музыка, 1967. 290 с.: [4] л. портр.
2. *Керсновский А. А.* История русской армии [электронный ресурс] // Сайт «Военная литература». URL: <http://militera.lib.ru/h/kersnovsky1/03.html> (дата обращения: 18.06.2015).
3. *Bellermann H.* Briefe von Kirnberger an Forkel. Mitgetheilt / Hrsg. Heinrich Bellermann. Allgemeine musikalische Zeitung. VI Jg. Leipzig, Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1871. № 529–534, 550–554, 565–572, 614–618, 628–630, 645–648, 661–664, 677–678. 832 Sp.; VII Jg. 1872. 441, 457. 840 Sp. [Reprint: Amsterdam: Frits Knuf, MCMLXIX.]
4. *Hass O.* Kritische Briefe über die Tonkunst [электронный ресурс] // Сайт Retrospective Index to Music Periodicals (RIPM). URL: <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=KBR> (дата обращения: 12.06.2015).
5. *Henzel Ch.* Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Theil II) // Jahrbuch Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / Hrsg. von Günther Wagner. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999 (03). S. 36–66.
6. *Jerold B.* Johann Philipp Kirnberger versus Friedrich Wilhelm Marpur: A Reappraisal // Dutch Journal of Music Theory. 2012. No 17/2. P. 91–108. [электронный ресурс] URL: http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2012_2_2.pdf. (дата обращения: 18.09.2014).
7. [*Kirnberger J. Ph.*] Allegro, für das Clavier alleine, wie auch für die Violin mit dem Violoncell zu accompagnieren. Berlin: George Ludewig Winter, 1759. 13 S.
8. *Kirnberger J. Ph.* Duet // Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste... Bd. 1. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung, 1792. S. 749–752. Neue vermehrte zweite Auflage.

9. *Koch H.* Chr. Duett // Koch H. Chr. Musikalisches Lexikon... Frankfurt am Main: August Hermann der Jünger, 1802. Sp. 497–503.
10. *Krause [Ch. G.]* Quantzens Fehde mit Kirnberger, besonders bey Gelegenheit der Quantzischen Flötenduetten / Hrsg. Christoph Friedrich Nicolai // Anekdoten von König Friedrich II von Preussen, und von einigen Personen, die um ihr waren. Sechstes und letztes Heft. Berlin, Stettin: F. Nicolai, 1792. [101 S.] In 6. Hf. Reg. 11 S. Vorbericht 2 S. Inhalt 10 S.
11. *Krome F.* Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland. Leipzig: Pöschel & Treppe, 1897. 71 S. [электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/stream/dieanfangesmus00kromgoog#page/n3/mode/2up> (дата обращения: 12.02.2015).
12. *Lütteken L.* Marpurg, Friedrich Wilhelm // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. Ludvig Finscher. In 26 Bde. In 2 Theilen. Personenteil 11. Kassel, Basel u. s. w.: Bärenreiter, 2004. Sp. 1125–1131.
13. [*Marpurg, F. W.*] Des critischen Musicus an der Spree erster Band. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1750. 406 S., V Tab.
14. [*Marpurg F. W.*] Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik... I. Band. Erstes Stück. Berlin: Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe, 1754. 88 S.
15. [*Marpurg F. W.*] Kritische Briefe über die Tonkunst mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. I. Band. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1760. 126 S. II Bd. 127 S. In 4 Theilen.
16. [*Marpurg F. W.*] Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1776. 319 S.
17. *Oleskiewicz M.* The court of Brandenburg-Prussia // Music at German courts, 1715–1760. Changing artistic priorities / Ed. Samanta Owens, Barbara M. Reul, Janice B. Stockigt. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. P. 79–131.
18. *Ottenberg H.-G.* Der kritische Musiker an der Spree. Marginalien zum Berliner Musikleben von 1740 bis 1770 // Jahrbuch Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / Hrsg. von Günther Wagner. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995 (02). S. 29–50.
19. *Serwer H.* Marpurg versus Kirnberger: Theories of fugal composition // Journal of Music Theory. New Haven: Yale University Press, 1970. Vol. 14, № 2. P. 209–236.
20. *Spazier K.* Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste // Allgemeine musikalische Zeitung, 2. Jg. vom 1. Okt 1799 bis 24. Sept. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1800. № 32–34: Den 7-ten May, den 14-ten May, den 21. May. Sp. 553–560, Sp. 569–578. Sp. 593–600.