

На правах рукописи

Дискин Кирилл Владимирович

**ЭВОЛЮЦИЯ УЧЕНИЯ О ФУГЕ
В АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ ТРАДИЦИИ XVIII ВЕКА:
от И. Й. Фукса к И. Г. Альбрехтсбергеру**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2013

Работа выполнена на кафедре теории музыки
ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
(академия) имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор
Южак Киралина Иосифовна,

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории музыки
ФГБОУ ВПО «Московская государственная
консерватория (университет) имени П. И. Чайковского
Тарасевич Николай Иванович,

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки и композиции
ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная
консерватория (академия) им. А. К. Глазунова»
Копосова Ирина Владимировна.

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная
консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова»

Защита состоится «18» ноября 2013 года в 15 часов 15 минут
на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссер-
таций Д 210.018.01 при ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская госу-
дарственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Кор-
сакова» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3,
аудитория 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петер-
бургской государственной консерватории (академии) имени
Н. А. Римского-Корсакова.

Автореферат разослан « 17 » октября 2013 года.

Ученый секретарь Совета по защите
докторских и кандидатских
диссертаций Д 210.018.01
доктор искусствоведения, профессор



Т. А. Зайцева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В течение XIX–XX столетий fuga Баха была признана бесспорным эталоном этой формы. Ее изучению посвятили себя многие исследователи, а ее закономерности легли в основу педагогических трудов и курсов преподавания фуги — как зарубежных, так и отечественных (одним из ярких примеров в отечественной школе можно назвать консерваторский курс Х. С. Кушнарёва «Полифония И. С. Баха»).

Ныне становится чрезвычайно важно выработать и закрепить объективный исторический подход к наследию прошлого. Он позволяет раскрыть живую связь практики отдаленных эпох с ее научным обоснованием, установить преемственность собственно теоретической традиции и приблизить решение уже осознанной исследователями задачи «создания музыкальной исторической поэтики и обучения ее “правилам” современного слушателя»¹. В контексте стоящих перед музыкознанием проблем тема настоящей работы является весьма актуальной.

Объектом исследования является учение о фуге XVIII века. Многообразно связанное с музыкальной практикой нескольких столетий, оно содержит ключи и аналитический инструментарий к пониманию эволюции фуги от XVII до начала XIX века. Изменение же взаимоотношений между эстетической, теоретической и методической составляющими учения представляет интерес и для истории музыкальной теории и педагогики.

Материалом исследования служат три трактата XVIII века: *Gradus ad Parnassum* (Ступени к Парнасу, 1725) И. Й. Фукса, *Abhandlung von der Fuge* (Трактат о фуге, 1753–1754) Ф. В. Марпурга и *Gründliche Anweisung zur Composition* (Основательное наставление в композиции, 1790) И. Г. Альбрехтсбергера. Каждый из этих трактатов является в своем роде итоговым. Первый обобщает традицию музыкальной педагогики XVII века; второй суммирует знания о фуге за всю эпоху барокко с акцентом на его позднем периоде и творчестве И. С. Баха; третий, опирающийся в значительной мере на труды Фукса и Марпурга, фиксирует состояние учения

¹ Кон Ю. Г. Некоторые вопросы соотношения истории музыки с ее теорией // Музыка в ряду искусств : Метод. пособие по курсу «Введение в музыкознание». Вып. 3. Петрозаводск, 1994. С. 6.

о фуге в последней четверти XVIII века. В совокупности эти труды позволяют получить целостную картину развития учения о фуге в XVIII столетии. Выбор именно этих трудов связан также с тем значительным влиянием, которое они оказали на теорию и практику не только своего времени, но и XIX и даже XX веков.

При изучении каждого из трактатов внимание сосредоточено на теоретических установках и методических принципах, на терминологии и представлениях о сущности фуги, а также на нотном материале трактатов. Комплекс этих проблем составляет основной **предмет** исследования.

Цель исследования — проследить эволюцию теоретических взглядов на фугу в XVIII столетии в связи с коренной сменой установок в музыкальном мышлении и педагогике, к которым относятся, прежде всего, переход от модальной системы к тональной и от вокальной парадигмы к инструментальной.

Поставленная цель выдвинула ряд конкретных **задач**:

- охарактеризовать рассматриваемые труды с точки зрения жанра, структуры, ориентации на ту или иную аудиторию;
- изучить понятийный аппарат каждого автора;
- выявить во всех трудах типологию фуги, охарактеризовать установки и иллюстративный материал, формирующие ее облик, и в итоге раскрыть композиционную систему фуги в каждом из исследованных трудов;
- сопоставить раскрываемые в трактатах Фукса, Марпурга и Альбрехтсбергера представления о фуге и ее структурно-типологических особенностях и на этой основе выявить важнейшие тенденции в учении о фуге XVIII века.

Для решения этих задач потребовалось использовать различные **методы** исследования, как собственно музыковедческие, так и лексикографические, поскольку в данном случае был необходим перевод не только с иностранных языков на русский, но и с терминологии XVIII века на язык современной музыкально-теоретической лексики.

Все переводы текстов, за исключением нескольких фрагментов, выполнены автором работы.

Методология исследования опирается на разработки проблем истории и теории контрапункта и фуги в русле традиций С. И. Тане-

ева, выполненные Х. С. Кушнарёвым, С. С. Богатырёвым, А. Н. Должанским, В. В. Протопоповым, В. П. Фраёновым, К. И. Южак, Н. А. Симаковой, А. П. Милкой, А. Г. Михайленко, а также на опыт интерпретации старинных музыкально-теоретических текстов в работах А. Манна, П. Уокера, Р. Л. Поспеловой, Р. А. Насонова, Н. И. Тарасевича, Л. В. Кириллиной.

Степень изученности проблемы. Интерес к истории учения о фуге вполне определенно сказался в середине XX века и привел к появлению основополагающих трудов, показывающих учение о фуге в перспективе нескольких столетий (монографии А. Манна и П. Уокера), а также специальных работ, посвященных как рассматриваемым в настоящей диссертации трактатам (Г. Ибеле, Дж. А. Крамхолц), так и частным аспектам теории фуги в XVIII веке (М. Цулауф, К. Дальхауз, Д. Шелдон). Учение о фуге в трактатах Марпурга и Альбрехтсбергера затрагивается в исследованиях Л. В. Кириллиной; учения Марпурга касаются также Н. А. Симакова и А. И. Янкус.

По своей проблематике настоящее исследование приближается к трудам Манна и Уокера, но отличается от них по ряду принципиальных параметров. Прежде всего, оба труда отнюдь не фокусируют внимания именно на XVIII веке. Манн (*The Study of Fugue*, 1965) выстраивает широкую историческую панораму от XV до начала XX столетия, прослеживая предысторию и путь формирования классической фуговой структуры, и публикует перевод фрагментов из нескольких трактатов XVIII века. В этом контексте каждый обсуждаемый Манном трактат рассматривается лишь под каким-либо одним углом зрения и в итоге оказывается охарактеризован самыми общими (хотя и в высшей степени ценными) выводами. Уокер (*Theories of fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, 2004) наиболее подробно исследует учение о фуге на ранних его этапах и останавливается на 1740 году, так что трактаты Марпурга и Альбрехтсбергера остаются вне поля зрения автора. Что же касается трактата Фукса, то в обоих трудах рассматриваются далеко не все существенные аспекты его учения о фуге. Неполнота отражения позиции Фукса снижает объективность ее сопоставления с позициями Марпурга и Альбрехтсбергера и не позволяет оценить в полной мере те изменения, которые произошли в учении о фуге в XVIII веке.

Научную новизну работы определяет то, что в нем впервые

- подробно представлена эволюция австро-немецкого учения о фуге XVIII столетия, причем
- австро-немецкое учение о фуге XVIII столетия показано в органическом единстве его составляющих, обусловленном цементирующей ролью творчества Баха;
- на основе исследования концепций фуги в трактатах Фукса, Марпурга и Альбрехтсбергера раскрыты преемственные и опосредованные связи между этими трудами.

Кроме того, в диссертации специально рассматривается ряд понятий, существенных для австро-немецкой теории фуги XVIII–XIX столетий и активно используемых в ней, но остающихся до настоящего времени спорными или мало освещенными в отечественных работах, а именно: *repercussio* и *Wiederschlag*, *eigentliche/uneigentliche Fuge*, *Doppelfuge*, *Zergliederung*.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Австро-немецкая теория фуги XVIII века отражает и обобщает этапы эволюции этой формы в периоды раннего барокко, высокого барокко и раннего классицизма.

2. В XVIII веке формируется то видение фуги, на которое опирается вся последующая теория фуги вплоть до наших дней. Изучение теории XVIII века позволяет проследить процесс переосмысления самого термина *фуга* и освобождения его от многозначности (канон, имитация, полифоническая пьеса) в пользу одной композиционной структуры — фуги в современном ее понимании.

3. Развитие учения о фуге в XVIII веке резонирует с общими тенденциями развития музыкальной системы своего времени. Изменения в теоретических взглядах на фугу отражают переход в преподавании от вокальной парадигмы к инструментальной (первая половина века), утверждение гармонической ладовой системы (первая половина века), теоретическое осознание феномена музыкальной формы (вторая половина XVIII столетия).

Теоретическая и практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах теории и истории полифонии, истории музыкально-теоретических систем, а также истории музыкальной педагогики. Установки учения о фуге XVIII века могут служить инструментом для адекватного анализа

полифонического наследия композиторов XVII – начала XIX веков, а также теоретическим подспорьем для сравнительного анализа творческих установок музыкантов, принадлежащих разным эпохам.

Апробация исследования. Положения диссертации были изложены в докладах на научных конференциях «Восьмые Баховские чтения. Работа над фугой: метод и школа Баха» (Санкт-Петербург, 2006) и «Девятые Баховские чтения. Творчество И. С. Баха и научная музыкальная мысль его времени» (Санкт-Петербург, 2007), на Международном научно-методическом семинаре «Теория и методика преподавания полифонии» (Санкт-Петербург, 2010), на семинаре «Особенности перевода музыковедческих текстов» (Санкт-Петербург, 2010) и на 14-й Международной Конференции-бьеннале по музыке эпохи барокко (Белфаст, 2010), на заседаниях кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории, а также в ряде научных публикаций общим объемом в 3,3 а. л.

Структура исследования. Диссертация содержит введение, три главы, заключение, список литературы (262 позиции, из них — 133 на иностранных языках), а также текстовое и нотное приложения. Общий объем работы — 305 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, выявляется степень ее научной разработанности, определяются цели, задачи и методология исследования.

В **первой главе** — «Учение о фуге в *Gradus ad Parnassum* И. Й. Фукса» — это учение рассматривается в аспекте ладовой и композиционно-технической проблематики. Характеристики темы, принципы построения ответа и распорядок кадансов в фуге диктуются условиями ладовой системы. Композиционно-технические особенности фуг определяются разным количеством голосов (двух- и многоголосные фуги), применением различных видов контрапункта (простого и вертикально-подвижного), а также наличием специального задания. Важным вопросом оказывается соотношение школы и художественной практики, которая представлена в одной из заключительных глав трактата образцами из творчества Фукса.

Фуга в труде Фукса мыслится двояко. С одной стороны, она трактуется как имитация, которая должна устанавливать модус в начале произведения, то есть как *модальная имитация* (К. Даль-

хауз): «Фуга берет свое имя от слов *fugere* и *fugare* — бежать и преследовать <...> [Но] это по существу не что иное как <...> имитация. Поэтому необходимо другое определение, которое отличало бы фугу от имитации. Фуга возникает, когда последовательность нот в одном голосе повторяется в другом голосе с должным вниманием к модусу, особенно в отношении положения целых тонов и полутонов»². В связи с этим практикум фуги (развернутый комплекс заданий) оказывается важной ступенью в освоении модусов. С другой стороны, фуга трактуется как пьеса, основанная на имитировании, и овладение техникой и формой фуги является конечной целью занятий контрапунктом. В этом втором смысле фуга представлена в *Gradus ad Parnassum* рядом вариантов структурного решения и располагает практически всем арсеналом техники, известной барочной полифонии. Существенные отличия от фуги высокого барокко (например, в *Хорошо темперированном клавире* Баха) проявляются в принципах построения ответа и в тональном развертывании фуги (звуковысотная диспозиция вступлений темы ограничена I и V степенями), в обязательности имитационного последования вступлений и стреттной работы и в отсутствии мотивной работы в интермедиях.

Особенности методики обучения фуге в *Gradus ad Parnassum* всецело обусловлены его жанром и предназначением: по сути, это школа композиции, адресованная церковному музыканту и ориентированная на стиль *a cappella* — стиль духовной музыки католической традиции, восходящей к строгому стилю эпохи Возрождения. Кроме освоения техники и формы фуги, здесь решаются и другие задачи: изучение модусов и овладение контрапунктическим письмом — обращением (инверсией) материалов, их удвоением, двойным контрапунктом, имитационной обработкой хора.

К важным установкам стиля *a cappella* относится опора на корпус из шести диатонических модусов. Работа с ними проходит в несколько этапов и продолжается на протяжении почти всей практической части курса, так что занятия фугой оказываются многообразно связаны с этим процессом. Первым этапом является школа простого контрапункта в разрядах: в ней за каждым модусом за-

² *Fux, J.J. Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio Ad Compositionem Musicae Regularem, Metodo nova. Vienna, 1725. P. 143.* За определением Фукса стоят определения эпохи раннего барокко и Ренессанса, в частности — Дж. Царлино.

креплен свой кантус фирмус, который кладется в основу многочисленных упражнений. Освоение модусов на этом этапе — чисто слуховое. Сознательное их освоение (второй этап) начинается далее, в связи с фугой: теперь дается характеристика каждого модуса, а их совокупность предстает как *диатоническая система*. В рамках этой системы изучаются основные виды фуги (простая, двутемная в контрапунктах октавы, децимы и дуодецимы, а также хоральная фуга). Наконец, последним этапом является овладение *смешанной системой*, в которой используются транспозиции модусов, допускаются хроматика и другие свободы, отсутствующие в рамках системы диатонической. Смешанная система изучается на примере особых видов фуги — *в обращении* и *трехтемной*, — а также на материале фуговых тем разного типа (глава «О различных темах фуг»). Обобщением ладовой проблематики, затронутой в трактате, служит глава «О модусах».

Фуги, относящиеся к диатонической системе, обнаруживают наибольшее стилевое родство с музыкой XVII и даже конца XVI века. Определяется оно прежде всего их темами — краткими, всего из нескольких звуков, в узком диапазоне (не шире кварты) и в крупных длительностях. Это темы лапидарные, формульные, восходящие, скорее всего, к произведениям раннебарочных и ренессансных авторов. Наконец, эти темы удовлетворяют условиям модальной имитации, вытекающим из определения *fuga* в *Gradus*.

Суть ее заключается в том, что в начале сочинения пропоста и респоста (или же тема и ответ) должны в совокупности однозначно представить модус, озвучивая его I и V ступени и оба диатонических полутона (положение которых индивидуально в каждом модусе). Особенности фуксовой *fuga* диктуют ладовую характеристику темы: начало с одной из опорных ступеней, ограничение диапазона квинтой и наличие одного из полутонов модуса. Ответ должен образовать точную квинтовую либо квартовую (что равновозможно) имитацию темы, что обеспечивает сольмизационное тождество обоих вступлений (иными словами — тождество их тоновой структуры) и достраивает модус, дополняя его второй опорной ступенью и вторым полутоном. В последующем развертывании ладовые позиции вступлений темы — от I и V ступеней — сохраняются, подтверждая модус вновь и вновь. Таким образом, fuga служит одним из средств изучения модуса или, по выражению Фукса, *постижения его природы*.

Практикум фуги открывается группой двухголосных фуг во всех модусах. В дальнейшем темы этих фуг становятся (или должны становиться) основой соответствующих трех- и четырехголосных простых фуг, а позднее — четырехголосных фуг в каждом из трех видов двойного контрапункта (аналогичный принцип применен к упражнениям в простом контрапункте), в результате чего возникает циклизация корпуса фуговых примеров.

Двухголосные фуги — однотипные и наиболее строгие. Они построены по одной структурной модели — мотетной, — содержащей три звена, разделенных кадансами. Первое звено образует простую (неканоническую) имитацию, а следующие звенья — стретты с последовательным сжатием расстояний вступления респост. Четко установлена также последовательность кадансов (клаузул), связанных с ладоопределяющими ступенями: на V ступени, затем на III ступени (эти кадансы, независимо от их формы, являются по своей функции *связующими*) и на I ступени (*заключительный*). Отступление от такой последовательности имеет место только в фуге модуса E: первый каданс здесь строится не на V, а на VI ступени, что связано с особенностями данного модуса. В итоге можно сказать, что в двухголосных фугах и распорядок ступеней для кадансов, и модальная имитация-*fuga* помогают «постижению природы» модусов.

Начиная с трехголосных фуг, задача освоения модусов отходит на второй план, на первый же выдвигаются новые задачи, связанные со спецификой собственно фуговой композиции. Продолжение курса связано с увеличением числа голосов (три, затем четыре) и удержанных материалов (добавляется одно, а затем два удержанных противосложения) и с овладением новыми техниками. Одновременно с каждым следующим шагом фуга становится более свободной, а ее структура — более индивидуальной.

По отношению к многоголосным фугам Фукс вводит установку на непрерывное развертывание. Кадансы теперь допускаются на любых ступенях и в любом порядке, но должны преодолеваться; то есть становиться связующими не только по функции, но и по форме. Одновременно исчезают предпосылки к однотипной трехзвенной структуре. Однако, несмотря на положение о преодолении кадансов, в некоторых многоголосных фугах трактата все же сохраняется полный совершенный каданс перед завершающим компози-

цию стреттным проведением или группой стретт, аналогичный второму кадансу в двухголосных фугах и создающий глубокую цезуру и ладовый контраст. Во всех этих случаях каданс выступает как средство выделения заключительного раздела фуги.

Овладение техникой вертикально-подвижного контрапункта приносит учащемуся новые возможности: сохранять материал (удерживать противосложения) и образовывать терцовые и секстовые дублировки. Эти средства позволяют экономить интонационные ресурсы фуги и облегчают процесс построения формы.

Образование удержанных противосложений почти во всех фугах *Gradus ad Parnassum*, основанных на технике вертикально-подвижного контрапункта, происходит по одному и тому же алгоритму: противосложение к ответу сочиняется в одном из видов двойного контрапункта и удерживается до конца фуги. Современное понятие сложной фуги с совместной экспозицией в полной мере можно применить в отношении лишь одного примера Фукса, тогда как сложная фуга с раздельной экспозицией в *Gradus ad Parnassum* вообще отсутствует.

Наряду с простыми фугами и фугами с удержанным противосложением в трактате имеются фуги с особыми заданиями, причем для каждого случая Фукс предлагает по два структурных решения. Одно из заданий заключается в последовательном использовании в фуге техники обращения. В первом варианте построения такой фуги (он объяснен и сопровождается примером) инверсия применяется на протяжении всего сочинения, начиная с ответа. Во втором (он лишь упомянут) инверсия появляется только с середины фуги. Другое задание состоит в фугированном оформлении кантуса фирмуса, причем тема фуги может быть интонационно не связана с хоралом — и тогда образуется *фуга на хорал* (то есть контрапунктирующая хоралу), — либо тема оказывается производной от хорала (и тогда образуется *хоральная фуга*, то есть фуга на хоральную тему).

Итоговой для учения о фуге в *Gradus ad Parnassum* можно считать главу «О стиле а капелла», в которой содержатся уже не инструктивные, а художественные образцы (части из духовных сочинений Фукса). С одной стороны, курс фуги дополняется в этой главе установками в отношении работы с текстом и работы с инструментальным сопровождением. С другой стороны, здесь пока-

зывается применение освоенных техники и структурных вариантов фуги (хотя и не всех) на практике.

Фугирование присутствует во всех примерах. Некоторые из них являются имитационными мотетами, и их звенья образуют экспозиции фуг или краткие фугато — в них присутствует идея *фуги как имитации*. Другие являются монотематическими одночастными композициями, фугами в современном понимании. В примерах встречается использование дублировок, двойного контрапункта; во многих примерах содержатся стретты. Один из мотетов основан на григорианском напеве и фугирован по типу хоральной фуги: темы звеньев производны от фраз хорала. В результате, глава «О фуге а капелла» воспринимается во многом как обобщение пройденного.

Gradus ad Parnassum завоевал признание современников, в том числе — И. С. Баха. Он приобрел экземпляр трактата, возможно, вскоре после выхода его в свет, а впоследствии библиотека Баха пополнилась еще и немецким переводом, который выполнил ученик и друг Баха Л. Мицлер. Наконец, воздействие *Gradus* заметно в позднем творчестве Баха, в том числе — во втором томе *ХТК* и в *Искусстве фуги*³.

Учение Фукса, распространившееся в XVIII веке по Европе не только в латинском и немецком вариантах, но также в переводах на итальянский, английский и французский языки, оказало значительное влияние на музыкальную педагогику вплоть до середины XX века.

Во **второй главе** — «Учение о фуге в *Abhandlung von der Fuge* Ф. В. Марпурга» — внимание сосредоточено на теоретической и композиционной проблематике. Первая связана в основном с классификацией фуги, а также с ее «характерными элементами»; вторая — со строением фуги и тематической работой.

Теоретическое представление о фуге в труде Марпурга формируют классификация, рассмотрение составных элементов и композиционных разделов фуги и множество анализов музыкальных примеров.

³ См.: *Wolff, Chr.* Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zur Bachs Spätwerk. Wiesbaden, 1968; *Ledbetter, D.* Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues. New Haven and London, 2002; *Милка, А.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб., 2009.

Фуга определяется в трактате как «музыкальная пьеса, в основе которой лежит определенная тема, проводимая по определенным законам, без кадансов, посредством периодической (то есть простой. — К.Д.) имитации между различными голосами»⁴. Однако многозначность, которую термин *фуга* накопил к середине XVIII века, подчас вызывает в классификации Марпурга терминологические коллизии. Наиболее остро они сказываются в разделении фуг по виду начальной имитации. Например, рекомендации относительно использования *фуг в унисон* (*Fugen im Einklange*) или *ракоходной фуги* (*fuga retrograda*) могут быть поняты только в рамках раннебарочного толкования слова *fuga* (хотя оно никак не оговаривается). В некоторых случаях Марпург переосмысляет старые понятия, приводя их в соответствие с явлениями новой музыкальной практики. Примером такого переосмысления терминологии может служить оппозиция *fuga regularis* / *fuga irregularis* (*фуга правильная* / *фуга неправильная*). В раннебарочных трактатах *fuga regularis* понимается как имитация в совершенный консонанс, а *irregularis* — во все другие интервалы. Марпург применяет разделение на *правильные* и *неправильные* к фуге-пьесе, определяя его просто как *соответствие* / *несоответствие* составных элементов фуги (Марпург относит к ним тему, ответ, реперкуссию, противосложение и интермедию) свойственным им правилам.

В рассуждениях Марпурга о теме и ответе отчетливо проявляется его понимание этих элементов в рамках двулადовой мажорно-минорной системы. Тема не обязана представлять модус, а потому не подлежит специальным требованиям относительно амбитуса и ступеневго состава. И хотя инициальные ступени делятся на нормативные (I и V) и ненормативные (все остальные), тема может начинаться с любой ступени лада. При этом тема и ответ на нее мыслятся как принадлежащие двум разным тональностям — основной и доминантовой, — что принципиально отличается от установок к ответу в трактате Фукса.

Еще один параметр темы, которому Марпург уделяет специальное внимание, — это ее окончание. Для него также указываются нормативные ступени (причем допускается и возможность модуляции темы в тональность доминанты) и определяется метрическая позиция. В анализах, кроме того, речь неоднократно идет о клаузу-

⁴ Marpurg, F. W. Abhandlung von der Fuge. T. 1. Berlin, 1753. S. 11.

ле темы, что свидетельствует о синтаксическом значении темы в форме. И если из установок Фукса вытекает взгляд на тему как на инициум, пропосту, то из установок Марпурга и его комментариев к музыкальным примерам — как о кристаллизованной структуре.

Тональная работа с темой становится предметом специального обсуждения. Марпург описывает систему родства тональностей и определяет предпочтения в их применении на протяжении фуги. При этом он сам отмечает различие между тональной работой в музыке строгого стиля (употребление лишь основной и доминантовой тональностей, по его словам) и в практике своего времени.

Среди способов работы с темой, рассматриваемых в *Трактате о фуге*, выделяется мотивная работа, которая заключается в сокращении темы, а также в вычленении ее мотивов и их секвенцировании. Для освещения такой техники Марпург использует новые для музыкальной теории термины *вычленение* и *укорочение*, заимствованные из риторики. В первую очередь эти термины служат для описания работы над тематическим материалом в интермедиях, но в некоторых случаях подходят и для характеристики проведений, в которых тема изменена каким-либо свободным (нерегулярным) способом, — неполных, сжатых, расширенных проведений, как простых, так и стреттных. Мотивная работа является феноменом именно зрелой и поздней барочной фуги и связана с тенденцией к усложнению структуры фуговой темы. Старинные формульные темы-пропосты, лежащие в основе фуг Фукса, просто не допускают какого-либо членения, и работа с ними предполагает либо сохранение исходного количества нот темы, либо его увеличение (путем колорирования), но никак не уменьшение.

Как одну из новых тенденций в учении о фуге XVIII века следует отметить также внимание к *интермедии*. Само понятие интермедии существовало и до Марпурга — например, у И. Маттезона. Но в отличие от него Марпург выделяет интермедию как один из конструктивных элементов фуги и посвящает ей отдельную главу, дает ей определение и обсуждает ее с точки зрения материала и техники. Тот факт, что интермедия (наряду с противосложением) кладется в основу одного из признаков классификации фуги, подтверждает ее значимость для концепции Марпурга.

Композиционная проблематика в *Трактате о фуге* прослеживается в отношении не только элементов структуры фуги, но и способов ее построения. Их разнообразие связано в основном с фугой,

имеющей несколько удержанных материалов. Марпург называет варианты экспозиции в подобной фуге, претворение которых в музыкальной практике встречается весьма редко, например, четырехголосную экспозицию, в которой каждый голос вступает с новой темой. Другие варианты более привычны: экспозиция простой фуги с одним или несколькими удержанными противосложениями, совместная и раздельная экспозиции сложной фуги, — и все эти варианты показаны на примерах и откомментированы. Кроме построения фуги с несколькими удержанными материалами, Марпург обсуждает фугирование хорала и применение в фуге инверсии, причем внушительный ряд примеров таких фуг почерпнут из творчества И. С. Баха, в частности — из *Искусства фуги* (обе зеркальные фуги).

Особая ценность *Трактата о фуге* заключается в беспрецедентной по объему и составу коллекции музыкальных примеров — порядка 600, — принадлежащих более чем 50 композиторам (не считая анонимов) от Фрескобальди до современников Марпурга. Если принять во внимание, что до Марпурга авторы работ о фуге преимущественно использовали собственный музыкальный материал, то можно считать, что трактат Марпурга дает начало новой традиции, которая особенно сильно проявится в XIX и далее в XX веках. Важно также, что в двух частях нотного приложения к трактату наиболее широко представлен И. С. Бах: Марпург приводит полные фуги и фрагменты фуг из обоих томов *Хорошо темперированного клавира*, из *Музыкального приношения*, *Искусства фуги* и других сочинений. При этом аналитические комментарии Марпурга к баховским фугам оказываются первыми в истории. Возможно, что упоминания Баха в тексте трактата, обильное цитирование его сочинений и их обсуждение сыграли свою роль в сохранении интереса к фугам великого мастера. Идея, поддержанная далее трудами Кирнбергера, Альбрехтсбергера и некоторыми другими публикациями, послужила одним из истоков, приведших к ренессансу музыки Баха в XIX веке.

Трактат о фуге Марпурга оставался до конца XIX века самым авторитетным теоретическим трудом о фуге. В течение XIX века он был несколько раз переиздан на французском и на немецком языках, причем одно из переизданий середины века осуществил известный теоретик и педагог, учитель А. Брукнера С. Зехтер. Ссылки на трактат Марпурга встречаются почти во всех теоретиче-

ских трудах XIX века, содержащих раздел о фуге, а некоторые идеи берлинского теоретика отзываются и в современных учебниках по полифонии (например, выделение «характерных элементов фуги» в учебнике В. П. Фраёнова).

В третьей главе — «Учение о фуге в *Gründliche Anweisung zur Composition* И. Г. Альбрехтсбергера» — рассматривается композиционно-техническая проблематика его трактата. Акцент при этом делается на преемственных связях концепции Альбрехтсбергера с концепциями Фукса и Марпурга, а также на выяснении собственного вклада Альбрехтсбергера в учение о фуге. В первом разделе главы обсуждаются компоненты фуги (тема, ответ, противосложение, интермедия). Во втором разделе речь идет о возможностях работы с темой в ходе фуги. Третий раздел сфокусирован на композиционной проблематике фуги.

О влиянии *Gradus ad Parnassum* свидетельствует прежде всего то, что фуга включена у Альбрехтсбергера в процесс освоения стиля *a cappella*, а это определяет преимущественный облик фуги как церковной хоровой либо органной пьесы. Альбрехтсбергер заимствует из трактата Фукса план курса фуги и — во многом — его содержание, принципы освоения фуги на начальном этапе, модель цикла инструктивных фуг и тип их тем, структуру фуги с ее кадансами (в первую очередь — с цезурообразующим кадансом в тональности медианты перед заключительной частью фуги) и стреттами, взгляд на функции двойных контрапунктов и другие идеи; кроме того, Альбрехтсбергер цитирует две фуги Фукса и еще на одну ссылается.

Вместе с тем, Альбрехтсбергер отказывается от некоторых разделов и установок Фукса, либо обновляет их, в иных случаях уточняет структуру курса (например, выделяя ту или другую тему курса в отдельный параграф), развивает намеченные в *Gradus ad Parnassum* композиционные идеи, вносит более или менее значительные дополнения.

Переход к тональной системе влияет на содержание начального этапа освоения фуги: с него снимаются задача представления лада в начальной имитации и все вытекающие отсюда требования. А далее — переосмысливается функция ответа; ставится проблема ответа на тему, начинающуюся не с I или V ступени. Одновремен-

но с этим встают вопросы о тональной работе — и проблематика фуги значительно расширяется.

Самое существенное и показательное из того, от чего отказывается Альбрехтсбергер, — это обсуждение церковных вокальных жанров с текстом, составлявшее у Фукса суть главы *O stile a cappella*. На месте, где, как в *Gradus ad Parnassum*, мог бы находиться аналогичный текст и еще несколько завершающих глав, Альбрехтсбергер помещает большой раздел о каноне. В конце XVIII века канон относится в первую очередь к светским жанрам (и соответствующие примеры Альбрехтсбергер в трактате приводит), так что можно не сомневаться, что *Gründliche Anweisung zur Composition* адресовано широкому кругу читателей, по крайней мере — тем, кто будет сочинять не только для церкви.

Большинство видов фуги, рассматриваемых Альбрехтсбергером (в том числе — фуга в обращении, хоральная фуга, сложная фуга с совместной экспозицией), в *Gradus ad Parnassum* уже имеется. Однако в трактате конца века эти виды очерчены более четко, в отдельных параграфах, причем в каждом случае Альбрехтсбергер дополняет или развивает намеченные у Фукса идеи; например, предлагает вариант двучастной фуги, вторая часть которой основана на обращенной теме. Альбрехтсбергер ориентируется на композиционную схему зеркальной фуги, реализованную Кирнбергером, и называет такую фугу *ричеркатой*. Развитие у Альбрехтсбергера получает также один из способов хоральной обработки, для которого Фукс задает только принцип, показывая его действие на фрагменте хоральной фуги.

Продолжением и уточнением концепции Фукса в *Gründliche Anweisung zur Composition* оказывается выделение способов работы с темой («украшений фуги») и их специальное обсуждение (одна группа приемов обсуждается в параграфе о многоголосных фугах, другая — в параграфе об инверсии): некоторые из них так или иначе затрагивались в курсе Фукса, но без какого-либо особого разбора с определениями и примерами. При этом состав способов работы с темой оказывается у Альбрехтсбергера шире, чем у Фукса: помимо стретты, метрического смещения (*per arsin et thesin*) и обращения, затронутых в *Gradus*, Альбрехтсбергер объясняет также ритмические преобразования, прерывание паузами, синкопирование (частный случай метрического смещения), два ракоходных преоб-

разования и «сокращение». Некоторые из этих приемов приводятся скорее для сведения (прерывание, ракоходные преобразования), зато такие, как стретта, метрическое смещение и «сокращение» (мотивно-секвенционная, либо просто секвенционная работа с темой, а по сути — разработочное развитие) являются распространенными и, судя по примерам Альбрехтсбергера, даже необходимыми (особенно стретта).

Дополнения относятся в основном к составу музыкальных приемов, терминологии и содержанию некоторых разделов учения.

Для музыкальных примеров Альбрехтсбергер использует в основном собственный материал, но, в отличие от Фукса, привлекает также сочинения иных композиторов — Баха и Генделя, Маттезона и Кирнбергера (в других разделах трактата имеются цитаты из музыки еще ряда авторов), а некоторые примеры заимствует из *Gradus ad Parnassum*.

Касательно терминологии важно отметить прежде всего утверждение понятия *фуга* в значении *самостоятельной пьесы* (хотя Альбрехтсбергер и не формулирует этого в определении): *фуга* в значении *имитации* у Альбрехтсбергера не встречается. Использование терминов *интермедия* и *реперкуссия* (понимаемая как порядок вступления голосов и начальная группа проведений), а также дифференциация *половинной* и *полной* стретт (различающихся степенью «сжатости» и местоположением в фуге — более «сжатая», она же *полная*, оставляется на конец фуги) раскрывают понимание фуги как композиционной структуры. Обращает на себя внимание также введение терминов для обозначения приемов работы с темой, в особенности стретты (*Engführung*), а также для видов фуги — *ricercata*, *Doppel-Fuge*.

В плане же содержания учения наиболее заметные дополнения к установкам Фукса связаны у Альбрехтсбергера с областью тематической работы. Наряду с мелодическими преобразованиями, она включает тональное движение, для которого он указывает соответствия между дальностью отклонений и длиной фуги (в тактах). Отметим в данной связи, что и творчество Альбрехтсбергера, и фуги, содержащиеся в трактате, в основном согласуются с его теоретическими установками.

Помимо разных способов работы в фуге, Альбрехтсбергер вводит в свой курс положения относительно использования различных тонально-фактурных планов вступления голосов для четырехголос-

ной фуги и перестановок материала в тройном контрапункте — для сложной фуги. Виды сложной фуги дополнены еще одним вариантом — фугой с раздельным экспонированием тем.

Можно не сомневаться, что многие изменения и дополнения, отличающие *Gründliche Anweisung* от *Gradus*, обусловлены знакомством Альбрехтсбергера с *Abhandlung von der Fuge*. Оно заметно в подходе к выбору примеров (и, что немаловажно, в обращении к музыке И. С. Баха), в использовании некоторых терминов (*Wiederschlag*, или *repercussio*, *Doppel-Fuge*, *Zwischensatz*), в определении важных для учения о фуге понятий (*противосложение*, *интермедия*, *реперкуссия*), в дифференциации видов фуги по количеству тем и по материалу интермедий, в специальном внимании к приемам работы с темой (в числе которых редкий прием *прерывание* и способы мотивной работы), возможно — в обсуждении проблемы ответа на тему, начинающуюся не с ладоопределяющей ступени. Вслед за Марпургом Альбрехтсбергер предлагает таблицу тонально-фактурных планов вступления голосов, а также вводит объяснение фуги с раздельной экспозицией.

При том, что в *Gründliche Anweisung* действительно многое почерпнуто из *Abhandlung von der Fuge*, эти заимствования почти всегда творчески переработаны. Совпадения в выборе примеров и в терминологии в общем редки: даже аналогичные приемы работы с темой Альбрехтсбергер называет несколько иначе, чем Марпург (*Engführung* вместо *enge Nachahmung* для стретты и др.). Наборы способов работы с темой несколько различаются, а сами приемы трактуются иначе — как мелодические, независимо от имитации. Иной подход обнаруживается и в принципе выбора тональностей, возможных и допустимых в фуге. Материал интермедий служит основанием для деления фуг не на *строгую* и *свободную*, как у Марпурга, а на *церковную* и *галантную* (светскую). При этом наименование *ричеркар*, которое, согласно Марпургу, означает разновидность искусно разработанной строгой фуги, наделяется иным, более конкретным значением. Даже тонально-фактурные планы четырехголосной фуги, разделенные, как и у Марпурга, на более и менее используемые, сгруппированы иначе.

Ценность труда Альбрехтсбергера в истории музыки видится, прежде всего, в связи с творчеством Бетховена: с одной стороны, *Основательное наставление* отражает тот курс, который Бетховен прошел в ходе обучения у венского педагога, с другой — оно слу-

жило источником идей, а отчасти поводом для творческой полемики в поздних сочинениях Бетховена⁵. Вместе с тем, в истории музыкальной теории *Основательное наставление* сыграло самостоятельную роль. В течение XIX века оно было переведено на французский и английский языки, выдержало несколько переизданий (как на родном, так и на иностранных языках) и не раз становилось основой компиляций. Среди крупных теоретиков XIX века к нему обращались И. К. Лобе и Э. Праут. Наконец, учебник Альбрехтсбергера, явившийся своего рода парафразой фуксова *Gradus* и получивший широкое распространение в XIX веке, способствовал известности учения Фукса через сто и более лет после его появления.

Итогом настоящей работы становятся выводы, изложенные в *Заключении*.

Отличающиеся по жанру и адресату, разделенные значительными временными промежутками, появившиеся в разных немецкоязычных регионах Европы, трактаты Фукса, Марпурга и Альбрехтсбергера демонстрируют, тем не менее, единую традицию учения о фуге. В то время, когда итальянская контрапунктическая школа сосредоточилась почти исключительно на хоровой практике XVI–XVII веков (Дж. Б. Мартини и его ученики), когда французская школа углубилась в проблемы гармонии (хотя в *Трактате о гармонии* Рамо имеется раздел о фуге), немецкая продолжила интенсивное развитие, откликаясь на новые тенденции музыкального искусства, главным двигателем которых оказалось творчество И. С. Баха. Воспринимающее и воздействующее, оно впитало в себя идеи Фукса и, в свою очередь, оказало непосредственное влияние на трактат Марпурга, а далее нашло отражение в трактате Альбрехтсбергера, став одним из мощных связующих факторов немецкого учения о фуге XVIII века.

Проведенное исследование позволяет проследить происходящую в течение XVIII века эволюцию представления о фуге в австро-немецкой теоретической традиции и подтвердить его внутреннюю целостность.

⁵ Эти вопросы получают специальное освещение в работах А. Манна (Mann A. The Study of Fugue. New York, 1965. P. 213–220), У. Киркендейла (Kirkendale, W. Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music. Durham, 1979. P. 203–271) и Л. В. Кириллиной (Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М., 2009. Т. 1. С. 141–152).

Одним из знаков эволюционного процесса в учении о фуге оказывается определение в трактате Марпурга набора ее «характерных элементов» (которые можно считать ее композиционными элементами). Все они встречаются в трактатах и до Марпурга. Однако, в отличие от предшественников, Марпург группирует их под общим названием, а их устройство делает условием характеристики фуги как «правильной» или «неправильной». Критерий, согласно которому правильность целого зависит от правильности его составляющих, по мнению А. Манна (Mann A. *The Study of Fugue*. New-York, 1965. P. 56), обнаруживает подход Марпурга к фуге как к форме — задолго до того, как фуга была осмыслена в этом качестве.

Эволюция взгляда на фугу коснулась практически каждого из ее «характерных элементов» (в наименьшей степени — противосложения), но также установок относительно тематической работы в фуге и, кроме того, отразилась на понятийном аппарате учения.

Прежде всего, обращает на себя внимание происходящая смена тем, на которую опирается школа фуги: к середине века хоровые темы-пропосты в духе строгого стиля уступают в трактатах место инструментальным темам, тяготеющим к индивидуализации, обладающим широким амбитусом, допускающим мотивное членение и имеющим ясную функционально-гармоническую основу. Обращение к теме нового типа влечет за собой появление установок, определяющих ее окончание; предметом обсуждения становится также начало темы с нетиповой ступени.

Обновление характеристик темы отражается на функциях начальной имитации фуги и ответа. В учении Фукса начальная имитация несет задачу представления модуса, формируемого совместным действием темы и ответа (что составляет суть ренессансной *fuga*), причем квартовый ответ в этих условиях столь же правомочен, сколь и квинтовый. В трудах, опирающихся на мажорно-минорную систему, тема и ответ принадлежат разным тональностям (основной и доминантовой). Квартовый ответ при этом оказывается исключением, зато предметом обсуждения становится ответ на тему, модулирующую в тональность доминанты.

Понятие реперкуссии (*repercussio*, *Wiederschlag*) применительно к фуге долгое время использовалось только в Центральной Германии, поэтому в трактате Фукса не встречается. Как и *fuga*, оно пришло в учение XVIII века из старой теории и в ходе

своей истории не раз меняло значение. Можно сказать, что в течение эпохи барокко акцент в его содержании сместился с повторения звуков модуса в теме и ответе на повторение самой темы по определенным правилам в ходе ее экспонирования: в *Трактате о фуге* реперкуссия определяется как распорядок чередования темы и ответа при начальных (первых) вступлениях голосов фуги и используется в основном для обозначения экспонирования темы; в этом же смысле термин применяется и в *Основательном наставлении*. Думается, что обозначенное смещение акцента отражает постепенное осознание фуги как композиционной структуры, в которой особым образом выделяется начальный раздел.

Понятие интермедии, также отсутствующее в *Gradus*, возникает в трудах середины XVIII века (Маттезон, Шайбе, Марпург). Важным условием для рождения этого понятия стала, думается, кристаллизация фуговой темы, запечатленная в установках к ее окончанию.

Переориентация учения о фуге с хорового письма на инструментальное влечет за собой обсуждение новых способов тематической работы. Строение инструментальной темы порождает технику мотивного членения — *Zergliederung* (Марпург) или *Abkürzung* (Альбрехтсбергер). При этом, если *Zergliederung* Марпурга выполняет в первую очередь служебную функцию — помогает создавать стретты, — то *Abkürzung* Альбрехтсбергера используется и как самоценное средство, сближаясь с приемами разрабочного развития (секвенция отрезка темы или даже полной темы, не разделяемой на слоги). Кроме того, и *Zergliederung*, и *Abkürzung* применяются в интермедиях.

Новообретением для учения о фуге в ходе XVIII века оказывается также тональная работа с темой. Фукус этого вопроса не касается, а проведения практически во всех фугах из его трактата не выходят за рамки экспозиционных высотных позиций. Марпург же и Альбрехтсбергер обсуждают как круг тональностей, допустимых в проведениях фуги, так и направление в их использовании, а Альбрехтсбергер, кроме того, устанавливает соотношение масштаба фуги и тонального плана проведения.

К концу века проявляется также новая тенденция в отношении приемов строгого преобразования темы. Если Марпург объясняет их как модификации материала пропосты в респосте, то Альбрехтс-

бергер рассматривает их вне имитации — применительно к теме фуги как таковой. В результате традиционные контрапунктические средства преобразования становятся у него чисто мелодическими. Показательно, что подобное использование приемов (особенно — увеличения и уменьшения) характерно для гомофонной музыки конца XVIII — XIX веков, в частности — для сонатной разработки.

Изменениям в понимании фуги сопутствуют изменения в терминологии учения о фуге. В согласии с музыкальной практикой XVIII века обновляются значения понятий *реперкуссия*, *строгая* и *свободная фуга*. Появляются и новые термины: *интермедия*, *вычленение*.

Наиболее важным становится переосмысление самого слова *фуга*. Фукс определяет ее как особого рода имитацию, тогда как музыкальные примеры в большей части его курса демонстрируют завершенные сочинения с многократно проведенной темой. У Марпурга основным значением *fuga (die Fuge)* является структурно-композиционное, вытекающее из его определения фуги как пьесы, основанной на имитации, из применения слова *die Fuge* к пьесам с разными жанровыми наименованиями (жига, инвенция, ричеркар) или без таковых, и вообще относящееся обычно к сочинению в целом. В марпурговой классификации фуги, однако, понятие *fuga* встречается в значениях имитации и канона. Что же касается Альбрехтсбергера, то в *Gründliche Anweisung zur Composition* остается лишь композиционное значение этого термина.

Несмотря на то, что вплоть до середины XVIII столетия он сохраняет многозначность, важно, что взгляд на фугу как на самостоятельное, завершенное сочинение складывается уже в начале века. Так, в *Gradus* Фукса предьявлен достаточно внушительный ряд композиционных решений фуги: без удержанных противосложений, с удержанными противосложениями (и в разных контрапунктах), разные виды фугированной хоральной обработки, два вида фуги с использованием обращения (один из которых потенциально допускает решение в виде зеркальной фуги), сложная фуга с совместной экспозицией. По сути, единственной новой композиционной структурой, которая входит в немецкие трактаты XVIII века после Фукса, оказывается сложная фуга с раздельной экспозицией.

Стабильность композиционной характеристики фуги в примерах из трактатов начала, середины и конца века позволяет считать

ее чертой, свойственной учению о фуге XVIII века и выделяющей этот период как целостный этап в истории музыкальной теории. Вместе с тем, процесс теоретического переосмысления фуги протекает постепенно. Первое упоминание «формы фуги» появляется в третьем томе трактата *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1793) Г. К. Коха, однако действительное осознание фуги как музыкальной формы наступает в трактатах и учебниках следующего столетия — А. Рейхи, А. Б. Маркса и других.

Проведенное исследование показывает, что в австро-немецком учении о фуге XVIII века по-своему проявляются всеобщие тенденции музыкально-исторического процесса, отражается движение эпохи. К середине XVIII века учение о фуге полностью перестраивается на основе мажорно-минорной системы, что сказывается на понимании функций темы и ответа и принципов развертывания фуги. Значительное влияние оказывает на фугу утверждение инструментального типа тематизма с его средствами работы. Вполне возможно, при этом, что именно учение о фуге, которое до конца XVIII века оставалось одним из основных разделов учения о композиции, служило теоретической базой для развития техники работы с материалом в сочинениях классиков. К концу века закрепляются формальные характеристики фуги: складывается набор ее структурных компонентов, на которых основаны экспонирование темы и развертывание фуги, утверждается ее синтаксическая структура. Таким образом постепенно вызревает взгляд на фугу, как на музыкальную форму.

Наконец, австро-немецкое учение о фуге XVIII века передает последующим поколениям не только барочное знание о фуге и методику ее освоения, но также опыт анализа музыки и, что наверное, самое важное, — преклонение перед великими мастерами давнего или недавнего прошлого.

История публикаций трактатов, освещенная в настоящей работе, показывает их широкую востребованность в XIX веке, причем не только в Германии, но и в других странах (особенно — во Франции). Переводы на европейские языки, переиздания с бóльшим или меньшим редакторским вмешательством, их цитирование и ссылки на них позволяют заключить, что трактаты Фукса, Марпурга и Альбрехтсбергера составили фундамент дальнейшего развития учения о фуге.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. Альбрехтсбергер играет Баха: комментарии к впечатлениям путешественника от поездки в Вену летом 1800 года // «Старинная музыка». 2009. №4 (46). С. 1–7.

2. Барочный дух Белфаста // «Музыкальная академия». 2011 (1). С. 174–176.

3. Книги из собрания профессора Юлиуса Иогансена в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории // Opera musicologica, № 2 (12). 2012. С. 9–21.

Другие публикации:

4. Примеры из фуг И. С. Баха в трактате И. Г. Альбрехтсбергера «Основательное наставление в композиции» // Восьмые Баховские чтения. Работа над фугой: метод и школа Баха. СПб., 2008. С. 95–124.

5. The Copies of the Well-Tempered Clavier by J. G. Albrechtsberger: to his Bachiana // “14th Biennial International Conference on Baroque Music”. Queen’s University Belfast. 30 June – 4 July 2010. Programme and Abstracts. Belfast: Queen’s University Belfast, 2010. P. 58.

