

Восьмые Баховские чтения
в Санкт-Петербурге

**РАБОТА НАД ФУГОЙ:
МЕТОД И ШКОЛА
И. С. БАХА**

*Материалы конференции
20–27 апреля 2006 года*

Санкт-Петербург
2008

УДК 781.42

ББК 85.2

Р 13

Составитель — *А. П. Милка*

Научный редактор — *К. И. Южак*

Рецензенты — *Л. Г. Ковнацкая,*

А. И. Климовицкий

Р 13 Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха. Материалы Восьмых Баховских чтений 20–27 апреля 2006 года / сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб., 2008. — 288 с., нот., илл.

ISBN 978-5-88718-030-7

В сборник вошли материалы докладов, прочитанных на Восьмых Баховских чтениях в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Проблематика статей более или менее непосредственно связана с баховской методикой сочинения фуги. В целом новый для российского музыкоznания материал сборника охватывает творчество композиторов и теоретиков от А. Берарди (XVII в.) до И. Г. Альбрехтсбергера (конец XVIII – начало XIX в.). Статьи по теории и практике композиции дополняет исследование об одном из важных вопросов клавирной игры.

Книга адресована профессиональным музыкантам и любителям музыки.

© Дискин К. В., Милка А. П., Полуэктова Л. В.,

Розанов И. В., Серебренников М. А.,

Южак К. И., Янкус А. И., статьи, 2008

ISBN 978-5-88718-030-7

Содержание

От редактора	3
Условные сокращения	10
<i>Л. Полуэктова</i>	
Трактат А. Берарди ‘Documenti armonici’ и поздние сочинения И. С. Баха (К вопросу об облигатном контрапункте)	11
Об изменении интересов Баха в поздний период творчества	12
Облигатный контрапункт	15
Ритмический облигатный контрапункт	16
Мелодический облигатный контрапункт	20
Проявление принципа облигатного контрапункта на разных уровнях композиционного целого	24
Учение Берарди и методика Фукса	28
Трактат Берарди и музыкальная теория XVIII века	29
Литература	30
<i>И. Розанов</i>	
О пралътиллере К. Ф. Э. Баха	31
§ 30: О пралътиллере	32
Немного предыстории	35
Версии пралътиллера в трактатах Ф. Э. Баха	39
Представления о пралътиллере в XX веке	44
Литература и нотные издания	62
<i>М. Серебренников</i>	
Генералбас-фуга в педагогической системе И. С. Баха.	66
К истории рукописи	67
Генералбас-фуги в ‘Правилах и принципах’	71
Область применения	76
Методика работы над упражнениями в генерал-басе	79
О расшифровке генералбас-фуги	82
Литература	93

Условные сокращения

- БД** – Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. Пер. с нем. В. Ерохин. М., 1980.
- ХТК-І, ХТК-ІІ – И. С. Бах.** Хорошо темперированный клавир, тома I и II; фуги из ХТК обозначаются также сокращенно: тональность (антривой, с прописной либо строчной буквы в зависимости от мажорного или минорного наклонения) и номер тома (римской цифрой).
- BD** – Bach-Dokumente / Hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke: In 3 Bde. Leipzig, 1963–72:
- BD-І** – Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze... Leipzig, 1963.
- BD-ІІ** – Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750 / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze... 1969.
- BD-ІІІ** – Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800 / Vorgelegt und erläutert von H.-J. Schulze. 1972.
- BWV** – Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach / Hrsg. von W. Schmieder. Leipzig, 1961.
- BWV^{2a}** – Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe nach der von W. Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi. Wiesbaden u. a., 1998.
- MGG-1** – Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: In 16 Bde. / Hrsg. von Fr. Blume. Kassel, Basel etc. ['1949–1979]¹.
- MGG-2P** – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von L. Finscher. Kassel, Basel etc. Personen-teil: 1999–...
- MGG-2S** – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von L. Finscher. Kassel, Basel etc., Sachteil: 1994–1999.
- NGD-2** – The new Grove Dictionary of Music and Musicians: 29v. / Ed. by S. Sadie. London; New York, ²2001.
- BJ** – Bach-Jahrbuch.

¹ Мелкая цифра вверху слева от даты обозначает порядковый номер издания.

Генералбас-фуга в педагогической системе И. С. Баха

Его метода — наилучшая, ибо она ведет последовательно шаг за шагом от простейшего к самому сложному, и потому даже шаг к фуге оказывается не труднее, чем к чему-либо другому <...>

Жаль, что этот великий человек не написал ничего теоретического о музыке, и его учение дошло до потомков лишь через его учеников (Кирнбергер 1793, 4—5).

Вероятно, некоторым (а возможно, многим) читателям название предлагаемой статьи покажется парадоксальным. Ведь в нашем представлении генерал-бас и фуга имеют совершенно разную музыкальную природу и традицию записи. В генерал-басе — явлении гармоническом — вертикаль выстраивается и отсчитывается от заданного баса, фиксируемого на одном нотоносце. В фуге — явлении полифоническом — музыкальная ткань складывается из двух или нескольких мелодий, каждая из которых записывается как автономный голос, нередко — на отдельной строке партитуры. Что может быть общего между генерал-басом и фугой?

Взглянем, однако, на такую запись:

Г. Кирхгоф. L'ABC Musical. Fuga C-dur

Не нужно проставлять недостающие паузы, чтобы понять: это экспозиция фуги, в которой уже при третьем вступлении темы противосложения сливаются в аккорды — те самые, что обозначены цифровкой над темой.

Как видим, фуга и генерал-бас могут взаимодействовать в едином музыкальном тексте. О том, с какой практикой, с какими традициями связано такое взаимодействие, и предстоит разговор в этой статье. Речь пойдет о рукописи под названием:

*Правила и принципы четырехголосной игры
генерал-баса, или аккомпанемента.*

К истории рукописи

Как предполагают современные исследователи, именно так имелся курс лекций и практических занятий по генерал-басу, который Бах вел в течение многих лет в Томасшule и который дошел до нас в записи одного из его многочисленных учеников. Неудивительно поэтому, что на титульном листе, в полном согласии с обычаями XVIII века, перечислены регалии и должности Баха¹.

Рукопись содержит два слоя записей, выполненных разными почерками: первым почерком, обладатель которого неизвестен, зафиксирован основной текст рукописи; вторым почерком записан титульный лист и внесены исправления. В конце 1970-х годов Х.-Й. Шульце установил, что второй почерк принадлежит одному из учеников Баха в Томасшule, Карлу Августу Тиме (1721–1795)², который обучался в школе с 1735 по 1745 год, а в 1767–1795 годах занимал должность ассистента ректора школы.

Одним из первых владельцев рукописи был Иоганн Петер Кельнер (1705–1772) — немецкий органист и композитор из Грефенроды, лично знавший Баха и высоко ценивший его творчество³. В XIX веке манускрипт пополнил собой богатую музыкальную коллекцию Гвида Рихарда Вагенера (1822–1896)⁴, а в начале XX века в составе всей коллекции был приобретен библиотекой Брюссельской консерватории, где и хранится по сей день⁵.

¹ Полный текст титульного листа: ‘Des / König[lichen] Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen / Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule / Herrn Johann Sebastian Bach / zu Leipzig / Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen / spielen des General-Bass oder Accompagne- / ment. / für / seine Scholaren in der Music. / 1738’.

² См.: Шульце 1978, 39–41.

³ И. П. Кельнер известен, прежде всего, как активный переписчик музыкальных сочинений современников. Выполненные им многочисленные копии инструментальных произведений И. С. Баха являются сегодня важными источниками для изучения музыкального наследия композитора.

⁴ Г. Р. Вагенер получил медицинское образование в Берлине; в 1867–1887 годах был профессором анатомии Марбургского университета. Огромная музыкальная коллекция Вагенера насчитывает около 9000 единиц хранения (преимущественно камерная музыка XVI–XVIII веков) и включает уникальные материалы: старинные печатные издания и рукописи, в том числе автографы произведений сыновей И. С. Баха — Карла Филиппа Эмануэля, Иоганна Кристофа Фридриха и Вильгельма Фридемана, — а также Ф. Бенды, И. Г. Грауна и И. И. Кванца (http://de.wikipedia.org/wiki/Guido_Richard_Wagnerer).

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

Joh. Seb. Bach
General bass regelz.

abschrift

1738.

Leipzig



28

King George - Compositores und Erzählermeister aus englischen
Directoris Musices mit ausszantoris der General-Bass
Grosser Johann Sebastian Bach
zu Leipzig

Von Schülern mit Jammschen zum ersten
Sindem das General-Bass vor der Schule
Schule
für Scholaren in der Müsic.
1738.

Илл. 1: Обложка и титульный лист рукописи
(цит. по: Паулин 1994, 59–60)

Транскрипция и первое издание текста рукописи были осуществлены Ф. Шпиттой в приложении ко второму тому его монографии о Бахе (Шпитта 1880, 913–950). Спустя несколько лет труд Шпитты был полностью переведен на английский язык и опубликован (Шпитта 1884–85).

Новый перевод баховского курса генерал-баса, основанный на изучении подлинной рукописи и снабженный критическими комментариями, подготовлен и опубликован вместе с факсимильным воспроизведением всей рукописи в 1994 году американской исследовательницей П. Паулин (см.: Паулин 1994)⁶.

Итак, манускрипт объемом в 48 листов содержит несколько разделов:

- 1) краткий курс генерал-баса, предваряемый таблицей удвоений голосов в генерал-басе;
- 2) основные правила генерал-баса для записи и исполнения в четырехголосии, сопровождаемые поясняющими музыкальными примерами;
- 3) группу дополнительных музыкальных примеров, иллюстрирующих комплексное использование этих правил;
- 4) одностroочные миниатюры, построенные на секвентном развертывании какой-либо одной типовой формулы генерал-баса, а также самые распространенные заключительные кадансы, предназначенные для упражнений непосредственно за клавирам.

Основой для теоретической части *Правил и принципов* послужил трактат *Музыкальное руководство* немецкого композитора и теоретика Ф. Э. Нидта (1674–1708), а именно его первая часть, вышедшая в 1700 году и посвященная генерал-басу. По-видимому, труд Нидта был довольно хорошо известен музыкантам на протяжении всего XVIII века. Так, например, И. Маттезон не только ссылался на Нидта и его *Музыкальное руководство* в своих теоретических трудах: откликаясь на многочисленные просьбы музыкантов, в 1710 году он подготовил переиздание трактата. Х. Х. Эггебрехт полагает, что И. Г. Вальтер, кузен и друг Баха, при составлении своего *Музыкального лексикона* обращался ко второй части *Музыкального руководства* для уточнения значений многих музыкальных терминов (Эггебрехт 1957). А. Манн считает, что *Музыкальное*

⁶ В переводе на английский нюансы смысла в заглавии рукописи изменились: вместо четырехголосной игры генерал-баса, или аккомпанемента, здесь значится для игры [исполнения] генерал-баса или аккомпанирования в четырехголосии. Кроме того, в транскрипции Паулин проигнорирован перенос: *Accompagnement* (Паулин 1994, 57).

руководство было «вообще единственной доступной книгой о генерал-басе в то время, когда Бах формулировал свои правила» (Манн 1985, 250). Более того, значительное количество сохранившихся копий этого трактата тоже свидетельствует о его широком распространении (RISM B/VI², 616–617).

Такая популярность трактата, несомненно, объясняется его практической направленностью и доступностью изложения. В отличие от пространных и излишне теоретизированных руководств того времени, компактное и вместе с тем очень емкое по содержанию сочинение Нидта позволяло начинающим музыкантам быстро и уверенно освоить игру генерал-баса. Этот результат обещает само название первой части трактата: *Относительно генерал-баса и как исполнять его с легкостью*; о том же пишет Нидт, обращаясь к читателям⁷.

Особого внимания заслуживает высказывание Нидта из предисловия к трактату: «Точно так же, как добросовестно наставлял меня мой учитель, я хочу <...> обучать любителей музыки и стремящихся к знаниям учеников»⁸. Согласно архивным записям Йенского университета (Нидт 1989, xviii), музыкальными занятиями Нидта руководил органист и композитор Иоганн Николаус Бах (1669–1753) — самый старший кузен Иоганна Себастьяна, с которым последний, видимо, поддерживал связь⁹. Следовательно, есть основания думать, что изложенная Нидтом методика обучения генерал-басу исходит от И. Н. Баха.

И. С. Бах мог получить сведения о трактате Нидта разными путями, в первую очередь — от своего старшего кузена, либо от лейпцигских книготорговцев, к которым, кстати, можно причислить

⁷ «Mein eigentlicher Entzweck ist dieser: Wie man jetzo in allen Wissenschaften und Künsten einen nähern und leichteren Weg gefunden also habe ich mich auch bemühet in dem *General-Bass* ebenfalls einen leichten Weg zu finden um solchen den anfahenden Lehr-begierigen zu führen» [Моя собственная конечная цель такова: как ныне во всех науках и искусствах нашли более короткий и легкий путь, точно также и я старался найти легкий путь в генерал-басе, чтобы таковыми вести способных, жаждущих учения] (Нидт 1700, [Обращение к читателю]).

⁸ «Gleich wie nun mein Lehr-Herr mich treulich *informiret* hat also will ich <...> denen *Musici*-liebenden und Lehr-begierigen alles treulich *communicieren*» (Нидт 1700, § XXIV).

⁹ Как полагает К. Гейрингер, Себастьян и Николаус могли обмениваться записками через друзей и родственников, что было обычно для бауховской семьи (см.: Гейрингер 1954, 87–96). В 1738 году сын И. С. Баха Иоганн Готфрид Бернхард (1715–1739) был зачислен в число студентов Йенского университета и, скорее всего, гостил у Николауса.

и самого Баха¹⁰. Имел ли он собственный экземпляр трактата, до сих пор так и неизвестно, и это крайне досадно: в нем могли остаться собственноручные пометы Баха, которые позволили бы углубить представления о его теоретических и практических установках и методе обучения в целом¹¹.

В любом случае, содержание *Правил и принципов* определенно свидетельствует о том, что Бах был хорошо знаком с первой частью *Музыкального руководства* и основательно ее изучил. При этом он не просто заимствовал изложенные Нидтом правила генерал-баса, а привычным для себя образом переработал и адаптировал их согласно своим теоретическим и практическим установкам.

Наиболее серьезной переработке подверглись нотные примеры: всюду, где Нидт дает трехголосную расшифровку генерал-баса, Бах исправляет ее на четырехголосную — либо заменяет собственным примером. Ряд существенных изменений и уточнений внесен и в формулировки некоторых теоретических положений. Одни Бах сокращает, другие, напротив, дополняет и расширяет¹².

Генералбас-фуги в ‘Правилах и принципах’

Группа дополнительных музыкальных примеров завершается пятью фугами (в рукописи №№ 12–16)¹³. Вот они:

¹⁰ По сообщению в ‘Лейпцигских почтовых газетах’ (от 18.04.1729), в доме И. С. Баха можно было приобрести трактат И. Д. Хайнхена *Генерал-бас в композиции и Музыкальный лексикон* И. Г. Вальтера (BD-II/260, 197).

¹¹ То, что И. С. Бах проявлял живой интерес к музыкально-теоретическим трудам, подтверждается современными исследованиями. В частности, вопросу о составе музыкальной библиотеки Баха посвящена специальная работа К. Байсвенгер (Байсвенгер 1992). Согласно каталогу, составленному ею, в библиотеке композитора имелись такие трактаты, как *Gradus ad Parnassum* (1725) И. Й. Фукса, *Documenti armonici* (1687) А. Берарди, *Orgel-Probe* (1698) А. Веркмейстера, *Der General-Bass in der Composition* (1729) И. Д. Хайнхена, *Musikalischs Lexicon* (1729–1732) И. Г. Вальтера. (О рецепции Бахом трактата Берарди см. статью Л. Полуэктовой в настоящем сборнике.)

¹² Более подробно об изменениях, внесенных Бахом в материалы трактата Нидта, см.: Паулин 1991.

¹³ В этих фугах, как и во многих других музыкальных примерах, встречаются очевидные ошибки (в настоящей статье примеры фуг приводятся с исправлениями, которые заключены в квадратные скобки). Наличие этих ошибок привело Паулину к выводу, что данные фуги являются упражнениями в генерал-басе, расшифрованными учеником, но не проверенными учителем. Однако доводы Паулина кажутся малоубедительными, поскольку они не учитывают контекст данных примеров и характер ошибок. Во-первых, эти

2 . 12.

5

13.

10

примеры являются не практическим материалом, а демонстрационным: они призваны, как сказано в рукописи, «дать еще большее освещение» уже изложенным правилам генерал-баса. Во-вторых, характер ошибок, на которые ссылается Паулин, явно свидетельствует, что все они возникли в результате невнимательного механического копирования, а вовсе не творческого поиска правильной реализации заданного генерал-баса. Практически все ошибки заключаются в пропуске какого-либо элемента нотного письма: паузы (№12, т. 1), встречного знака алтерации (№16, тт. 5, 13), ритмической точки (№15, т. 17), связующей лиги (№13, т. 9), сигнатуры (№12, тт. 4—7, №15, т. 7), ноты в аккорде (№14, т. 11, №15, т. 20, №16, т. 8) или целого аккорда (№16, т. 13).

Скорее всего, дополнительные музыкальные примеры приводились как готовые образцы расшифровки, наглядно поясняющие пройденные правила генерал-баса. Если же они и были даны Бахом в качестве упражнений, то не для самостоятельного, а для коллективного решения в классе при непосредственном участии наставника. Тогда становится понятно, почему Бах по-тому их и не проверял.

11

12

13

14

15

16

16.

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

Обращают на себя внимание следующие особенности приведенных фуг:

- все фуги записаны в клавирном виде (а не в партитуре). Нижняя нотная строка — задание, верхняя — его реализация.
- тема во всех проведении фуги выписана полностью, при этом перемещение темы по голосам почти всегда сопровождается сменой ключа, благодаря чему все вступления темы легко умещаются на одной нотной строке¹⁴.
- преобладает нисходящий фактурный план проведений, поскольку он является оптимальным для фиксации и исполнения генерал-баса, так как вступающий с темой голос всегда оказывается крайним нижним.
- все проведение в фуге основаны на одной и той же цифровке (расхождения в деталях минимальны).
- частое кадансирование (несвойственное «правильной фуге»), связанное с использованием типовых кадансовых формул генерал-баса (7 6, 5/4 3 и т. д.).

Как показал проделанный анализ значительного массива генералбас-фуг, перечисленные особенности являются не частными, принадлежащими только этим образцам, а характерными для данного типа фуги в целом¹⁵.

Современному музыканту подобная запись фуги, зашифрованной на одной нотной строке с помощью сигнатур, наверняка покажется необычной, даже загадочной. В контексте культуры барокко, отличающейся, как известно, пристрастием к разного рода загадкам¹⁶, невольно возникает желание отнести приведенные фуги Баха к образцам удивительной изобретательности и находчивости. Однако поиск и изучение старинных источников — трактатов и практических руководств XVII—XVIII веков, а также сочинений композиторов этого периода, принадлежащих разным национальным школам, — позволили обнаружить внушительное количество фуг, записанных генерал-басом¹⁷.

¹⁴ На современном компьютерном сленге можно было бы говорить об «упаковке» имитационного многоголосия в один нотоносец.

¹⁵ Более подробно см.: Серебренников 2006.

¹⁶ Достаточно вспомнить разного рода инскрипции (акrostихи, монограммы, анаграммы), ребусы, параграмматические композиции, загадочные и зашифрованные «каноны в альбом» и т. д.

¹⁷ Непосредственным толчком к началу исследования в этом направлении послужило обнаружение А. П. Милкой в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории уникального нотного сборника — *L'ABC Musical* (ок. 1734) Готфрида Кирхгофа (1685—1746), прославленного в свое время немецкого

Следовательно, есть основания полагать, что в эпоху барокко на равных правах с так называемой «правильной фугой на бумаге» (*ordentliche Fuge zu Papier*) существовал практически забытый в наше время тип фуги, который сегодня можно назвать *партименто-фугой* (*Partimento Fuga*) или *генералбас-фугой* (*Fuga im General-Bass*), следуя итальянской или немецкой традиции соответственно¹⁸.

Генералбас-фуга, таким образом, представляет собой специфический результат взаимодействия важнейших музыкальных явлений эпохи барокко — фуги и генерал-баса.

Область применения

Генералбас-фуга не была всего лишь кунштюком, фиксирующим многоголосную имитационную фактуру на одном нотоносце, а являлась важным упражнением, завершающим курс генерал-баса, получавшим дальнейшее практическое применение. Существовало по меньшей мере две сферы ее приложения — ансамблевое музицирование и импровизация фуги.

Барокко справедливо называют эпохой генерал-баса. В этот период огромное количество музыкальной литературы, особенно камерной и оркестровой музыки, написано с участием генерал-баса. Поэтому генерал-басист должен был быть готов исполнять не только аккомпанемент гомофонного типа, но и нередкие в ансамблевых сочинениях того времени фугированные разделы и целые фуги, требовавшие умения восстановить по партии баса всю фактуру фуги.

Импровизация фуги в ту пору принадлежала к тем необходимым навыкам, без которых музыканта не признавали достойным

композитора и органиста из Галле. Сборник, считавшийся около двухсот лет безвозвратно утерянным, содержит прелюдии и фуги, записанные генерал-басом.

В качестве примера упомянем еще несколько трактатов и практических руководств, в которых встречаются образцы генерал-бас фуг: *Музыкальное руководство* Нидта (1700), *Совершенная метода для овладения игрой генерал-баса* Келлера (1705), *Генерал-бас в композиции* Хайнрихена (1728), *Regole di partimenti* Дуранте (1761), Уроки композиции Генделя (курс, реконструированный А. Манном на основе обнаруженных им многочисленных разрозненных рукописей, хранящихся вместе с автографами других сочинений Генделя в музее Фитцуильяма в Кембридже) и т. д.

¹⁸ Итальянцы нередко называли упражнения в генерал-басе *партименто*. Одно из значений этого слова — часть целого, поэтому музыканты применяли его для обозначения пьес с неполностью выписанной фактурой.

профессионалом, он оказывался попросту неконкурентоспособен. О том, как много значил этот навык, приводят интересные сведения С. М. Мальцев:

«Мастерством импровизации фуги тогда владели не только великие музыканты — сымпровизировать фугу на предложенную тему должен был уметь любой церковный органист <...> Умение импровизировать фугу считалось тогда настолько обязательным для каждого серьезного музыканта, что само отсутствие этого умения могло служить поводом для насмешек <...> И хотя импровизация фуги не всегда включалась тогда в испытания органистов, и И. Маттезон, и Я. Адлунг считают, что нельзя принимать на эту должность тех, кто не доказал своего права быть органистом импровизацией фуги» (Мальцев 1986, 59–60).

Обучение импровизации — в том числе импровизации фуги — непосредственно опиралось на практику игры по цифрованному басу. Это подчеркивается в ряде трактатов XVIII века. Так, например, Нидт приводит в первой части *Музыкального руководства* образец «фуги, записанной в генерал-басе», предваряя его краткими комментариями об особенностях записи и расшифровки таких фуг, а затем сообщает, что «дальнейшие инструкции к тому, как нужно импровизировать фуги, будут изложены в других частях трактата» (Нидт 1700, Гл. X). Остается лишь сожалеть, что закончить третью часть *Музыкального руководства*, в которую Нидт планировал включить сведения о фугах и прочих имитационных формах, ему было не дано.

Ф. К. Хартунг (1706–1776), говоря о фугированной импровизации в трактате *Musicus Theoretico-Practicus* (1749), рекомендует заучивать целые музыкальные фрагменты, которые представляют собой не что иное, как фактурные обработки типовых секвенций генерал-баса (Хартунг 1749, 11, 23–29).

Ф. К. Хартунг. Теоретико-практический музыкант

Можно привести и другое доказательство в подтверждение того, что импровизация фуги в эпоху барокко опиралась именно на модель генералбас-фуги. Инвариант полифонической фактуры «правильной фуги» — это координация нескольких самостоятельных одновременно звучащих мелодических линий, каждая из которых требует, как правило, дифференцированного внимания. Напротив, фактура генералбас-фуги — преимущественно двуплановая, то есть отчетливо подразделяется на ведущий голос и комплекс аккомпанирующих голосов. Следовательно, во время импровизации «правильной» многоголосной фуги информация о каждом голосе проходит в сознании человека поциальному каналу, тогда как исполнение многоголосной генералбас-фуги требует всего двух каналов. Считается, что сознание рядового человека способно контролировать два (максимум три) одновременно протекающих независимых процесса, поэтому разумно предположить, что по объективным (психо-физиологическим) причинам импровизация «правильной» многоголосной фуги практически неосуществима.

Таким образом, генералбас-фуга, фактура которой частично выписана, а частично зашифрована, являлась важным звеном между

фугой, зафиксированной на бумаге полностью, и фугой, свободно импровизируемой непосредственно за инструментом.

Методика работы над упражнениями в генерал-басе

Успех любого учебного процесса, как известно, зависит не только от качества используемого материала, но и от применяемой методики, то есть от конкретных приемов работы с этим материалом и их последовательности.

Баховский метод обучения музыке сегодня является объектом пристального внимания исследователей. И это не случайно. С одной стороны, знание такого рода методики позволяет проникнуть в тайны творческого процесса самого композитора. С другой стороны, оно продиктовано желанием использовать бауховский педагогический опыт при обучении современных музыкантов.

Бах снискал славу не только выдающегося композитора, но и превосходного учителя. Многие музыканты стремились попасть к нему в ученики; некоторые даже выдавали себя за его учеников, хотя никогда таковыми не являлись (см.: БД/194, 139). Авторитет Баха был столь высок, что одно его имя уже служило лучшей рекомендацией для музыканта: заниматься под руководством великого мастера считалось огромной честью.

Бах воспитал громадное количество учеников¹⁹, и каждый из них достойно справлялся с любыми музыкантскими обязанностями, прославляя имя своего учителя. Не все, кого Баху пришлось обучать музыке, были высокоодаренными людьми, но все, кто прошел его школу, становились крепкими профессионалами и пользовались заслуженным почетом и уважением.

Все это, несомненно, характеризует бауховскую методику обучения как эффективную и продуктивную, приносящую высокие результаты.

К сожалению, документов, в которых бауховская методика обучения генерал-басу была бы описана полностью, обнаружить до сих пор не удалось. Можно лишь пытаться реконструировать эту методику, опираясь на косвенные источники и учитывая общепринятую практику того времени, которая вырисовывается из старинных трактатов и руководств по генерал-басу.

¹⁹ Только за лейпцигский период жизни Бах воспитал около 80 музыкантов-профессионалов и обучил примерно 300 школьников в канторате (Друскин 1982, 35).

К косвенным источникам относятся:

а) высказывания учеников Баха о его методике обучения генерал-басу; самые подробные сведения исходят от И. Ф. Агриколы и К. Ф. Э. Баха:

И. Ф. Агрикола (1774): «Из всего сказанного естественнейшим образом вытекает, что тот, кто собирается обучать игре генерал-баса, сначала должен преподнести ученику по меньшей мере всю практическую гармонию.

Так обучал генерал-басу — если привести незаурядный пример — величайший (из доныне известных) мастер гармонии, покойный капельмейстер Иоганн Себастьян Бах; после обстоятельного разъяснения правил он требовал, чтобы ученики выписывали на бумаге — в чистом четырехголосии — те тоны, какие надо будет брать при игре генерал-баса. Преимущество этого [метода] состояло в том, что по окончании курса ученики, если они были достаточно внимательны, весьма уверенно овладевали чистым четырехголосным гармоническим складом, а стало быть, знакомились и с основами композиции. Да и вообще смешно отделять друг от друга искусство аккомпанировать и искусство компоновать, пытаясь провести между ними границы. Ведь правила аккомпанемента учат верному употреблению консонирующих и диссонирующих интервалов. Следовательно, они суть уже композиция или — по меньшей мере — азбука оной» (БД/210, 144—145).

К. Ф. Э. Бах (1775): «Начинать ученики его должны были с изучения чистого 4-голосного генерал-баса <...> Особый упор он делал на выписывание голосов в генерал-басе <...> Выписывание [четырехголосия по системе] генерал-баса и изучение хорала — бесспорно, наилучший метод обучения композиции в части гармонии» (БД/361, 242—243).

б) трактаты по генерал-басу, которые были известны Баху: *Генерал-бас в композиции Хайнхена* (1728) и первая часть *Музыкального руководства* Нидта (1700).

в) теоретические указания по генерал-басу самого Баха: правила генерал-баса из *Нотной тетради Анны Магдалены Бах* (1725) и обсуждаемые здесь *Правила и принципы* (1738).

г) реализация партии *continuo* из скрипичной сонаты Т. Альбинони, выполненная Г. Н. Гербером под руководством Баха²⁰.

²⁰ Для занятий генерал-басом Бах выбрал трюо-сонату № 6 (a-moll) из цикла *Trattenimenti Armonici per Camera divisi in dodici Sonate. Opera sesta* (ок. 1712). Рукопись с расшифровкой хранится в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. 455 и содержит только партию *continuo*. Заголовок рукописи *Sonata a 4. voc. di Albinoni* дополнен надписью, принадлежащей

Уже одно только наличие такой рукописи лишний раз подтверждает, что Бах требовал от учеников письменной расшифровки генерал-баса. Исправления же (красными чернилами), которые внес в работу Гербера сам Бах, касаются в основном соблюдения реального четырехголосия.

Если суммировать информацию из всех перечисленных выше источников с общепринятой практикой, зафиксированной в трактатах и пособиях того времени, то выстраивается следующая последовательность шагов в обучении генерал-басу:

- 1) «обстоятельное разъяснение правил» генерал-баса;
- 2) выписывание расшифровки в чистом четырехголосии;
- 3) исправление ошибок;
- 4) исполнение выписанного генерал-баса (по расшифровке);
- 5) исполнение генерал-баса по цифровке;
- 6) транспонирование и фактурное варьирование упражнения;
- 7) сочинение (импровизация) собственных построений на основе типовых формул генерал-баса.

По-видимому, отличительной чертой баховской методики обучения генерал-басу был именно второй шаг. В то время как многие современники Баха предпочитали обучать расшифровке генерал-баса прямо за клавиром и рекомендовали переходить в проблемных ситуациях к трехголосию (распространенный способ избегания параллелизмов), Бах настаивал на выписывании расшифровки, причем выписывании в строгом четырехголосии. Думается, в этом требовании отражаются собственные творческие установки Баха: стабильность многоголосной фактуры, устойчивые тесситурные характеристики полифонических голосов (см.: Южак 2006, 11).

Интересно сопоставить перечисленные этапы работы с рекомендациями к упражнениям по генерал-басу из трактата английского органиста и композитора Дж. Ф. Барроуза (1787–1852) *Букварь генерал-баса* (1819). Это — единственный источник, в котором автору настоящей статьи удалось обнаружить относительно целостную последовательность методических указаний к упражнениям в генерал-басе. Барроуз пишет²¹:

«Эти упражнения следует [1] переписать на грифельную доску или нотную бумагу, оставляя свободной одну нотную строку для аккор-

руке Э. Л. Гербера: «Von Heinr. Nic. Gerber ausgesetzt und von Sebast. Bach eigenhändig corrigit» [Генр. Ник. Гербером расшифровано и Себаст. Бахом собствен-но ручно исправлено] (BD-III/950, 481).

²¹ Нумерация рекомендуемых действий введена в цитату мною. — M. C.

дов. Все интервалы должны отмечаться цифрами до тех пор, пока ученик не научится с легкостью определять их как при письме, так и при игре, после чего можно прекратить указывать цифры.

После того, как ошибки будут указаны и [2] исправлены, ученик должен [3] играть упражнение так, как оно записано; после чего упражнение должно быть стерто и [4] написано снова, возможно, несколько раз. Наконец, ученик должен [5] играть аккорды только по басу, пока не достигнет вполне терпимой степени точности.

Автор рекомендует соблюдать этот план в работе с каждым упражнением неукоснительно, прежде чем ученик перейдет к следующему»²².

Связь между бауховским планом обучения и инструкциями Барроуза настолько очевидна, что не нуждается в специальных пояснениях. Возможно, процитированные наставления последнего — это отголосок методики Баха, которая распространилась через его учеников далеко за пределы Германии.

О расшифровке генералбас-фуги

В *Правилах и принципах* Баха все музыкальные примеры приводятся в расшифровке, причем расшифровка фугированных (имитационных) образцов (см. *пример 2*) практически не отличается от расшифровки гомофонных: во всех фугах комплекс противосложений представляет собой элементарное гармоническое сопровождение.

Для ансамблевых фуг такая расшифровка не только допустима, но и считается нормой: исполнителю партии *continuo* необходимо обязательно заботиться об индивидуализации противосложений, поскольку мелодическую функцию выполняют солисты. Допустима ли подобная расшифровка применительно к сольным клавирным (органным) фугам, каковыми и являются генералбас-фуги в *Правилах и принципах* Баха, — невзирая даже на их чисто дидактический характер?

²² «These Exercises are intended to be copied upon a music slate, or upon music paper, leaving one Staff for the Chords. All the Intervals should be marked with Figures, until the Pupil has acquired a facility of naming them when either writing or playing, after which they may be discontinued.

When the errors are pointed out and corrected, the Pupil should play the Exercise as it is written; after which it should be rubbed out and written again, perhaps several times. Lastly, the Pupil should play Chords from the Base only, until a tolerable degree of accuracy is acquired.

The Author recommends that this plan should be pursued with each Exercise, before the Pupil proceeds to the next» (Барроуз 1819, 95).

Теория фуги того времени отвечает на этот вопрос однозначно. Известнейший теоретик XVIII века Ф. В. Марпург (1718–1795) в своем фундаментальном *Трактате о фуге* (1753–1754) пишет следующее:

«Однако, сколь мало противосложения могут быть витиеватыми или слишком цветистыми, столь же мало разрешены типовые генерал-басовые обороты <...> Тем изготовителям фуг, которые не достигли ничего, кроме простой гармонической поддержки в противосложениях, даже если выписаны все ноты без указания цифр, оправдания нет»²³.

Труд Марпурга, по сути, обобщает и подытоживает сведения, накопленные теорией и практикой фуги за весь предшествующий период ее развития. Более того, теоретические установки, изложенные в *Трактате о фуге*, во многом исходят именно из творчества Баха (см. об этом: Манн 1965, 139–140). Невольно возникает вопрос: неужели Бах, наставляя своих учеников, шел вразрез с теорией своего времени?

Чтобы разобраться в этом вопросе, обратимся к другим образцам генералбас-фуг, тоже дошедшим до нас в расшифровке. Заметим, что некоторые из этих фуг принадлежат таким авторитетным музыкантам, как И. Д. Хайнхен, Г. Ф. Гендель:

И. Д. Хайнхен. Генерал-бас в композиции. Фуга (С. 516–520)

516 520

4 3 6

²³ «So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder zu buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbaßmäßigen Passagen erlaubt <...> Diejenigen Fugenmacher hingegen sind nicht aus diese Weise zu entschuldigen, die in ihren Ausarbeitungen, wo keine Zifern vorhanden sind; sondern wo alle Noten in jeder Stimme durch wirkliche Noten ausgedrücket stehen, doch nichts mehr als ein ordentliches Accompagnement zu Markte bringen» (Марпург 1753, 149–150).

9 7 6 6 5 3 2 5 6

Tasto solo

13* 6 4 6 45 6 5 6 3

16 7 6 7 5 9 8 6 7 13 6 5 7

20 9 8 6 7 6 6 4 5 6 6 6

24 6 7 6 5

28 6 6 6 6 6 4 3

Г. Ф. Гендель. Уроки композиции (1720-е). Обучение фуге: образец

Handel's musical score for a fugue study, featuring four staves of music. The score is in common time and includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic changes. The bass line is marked with 'Cadenz.' at measure 6.

Г. Й. Й. Хан. Хорошо обученный генерал-басу ученик (1751). Num. XVIII. F moll

Music score for 'Хорошо обученный генерал-басу ученик' by G. J. Han, featuring three staves of music. The score is in common time and includes harmonic analysis below the bass line, indicating chords such as 6, 5, 4, 3, 2, and 1. The bass line is marked with 'Cadenz.' at measure 6.

Во всех приведенных генералбас-фугах комплекс противосложений мало чем отличается от баховской расшифровки в *Правилах и принципах* и представляет собой последовательность гармонических созвучий. И вновь налицо расхождение между музыкальной практикой и высказыванием Марпурга.

Если же обратиться к фугам самого Марпурга, придется признать, что и ему как «изготовителю фуг» «оправдания нет». В ряде сочинений, созданных им уже после публикации трактата, встречаются не только интермедии, но и проведения, основанные на типовых оборотах генерал-баса, против чего он сам так резко возражал (см., например, пьесы из цикла *Fughe e capricci*, оп. 1. Berlin, 1777: II. Capriccio — тт. 12—16, 70—73, 80—84; IV. Fuga a 3 Voci — тт. 40—43; V. Fuga a 3 — тт. 68—73, 90—97).

Прояснить эту поистине противоречивую ситуацию помогают другие трактаты, в частности — *Генерал-Бас в композиции* (1728) И. Д. Хайнхена — самый информативный трактат по генералбасу первой половины XVIII века. Хайнхен описывает три существенно разных способа реализации одной и той же партии генерал-баса, иллюстрируя их примерами (см. примеры 5а—с).

Главные различия между этими вариантами связаны с мелодическими свойствами голосов и их распределением между руками исполнителя. В первом случае вся расшифровка представляет

И.Д. Хайнхен. Генерал-бас в композиции (С. 543—551)

b

c



собой аккордовое сопровождение, в котором мелодическое начало минимально, и играется правой рукой. Во втором — голоса равномерно поделены между партиями правой и левой руки, причем крайние голоса существенно индивидуализированы с помощью разных приемов мелодической фигурации. В третьем варианте весь аккомпанемент сосредоточен в партии левой руки, что позволяет исполнителю свободно импровизировать максимально рельефную мелодическую линию правой рукой.

В трактате И. Ф. Даубе *Генерал-бас в трех аккордах* (1756) этим трем показанным Хайнхеном способам даны названия. В XI главе, посвященной аккомпанированию по цифрованному басу, Даубе отмечает:

При совершенном практическом исполнении генерал-баса необходимо знать три способа: 1) простой, или обычный; 2) естественный, или такой, который ближе всего подходит свойствам мелодии или пьесы; 3) искусный, или сложный²⁴.

Разные варианты расшифровки генерал-баса сосуществовали на равных правах. Ярким тому подтверждением могут служить примеры из творчества самого И. С. Баха.

²⁴ «Bey der vollkommenen praktischen Ausübung des General-Basses hat man dreyerley Arten zu wissen nöthig: 1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte» (Даубе 1756, 195).

Широко известно, что Бах, обращаясь повторно к своим сочинениям, практически всегда вносил в них изменения. Иногда это была незначительная правка, а порой переработка оказывалась столь радикальной, что приводила к появлению принципиально новой версии произведения. Именно так обстояло дело с прелюдией e-moll из I тома ХТК.

Сохранилось несколько версий этого сочинения²⁵. Самый ранний вариант появляется в рукописи прелюдий и фугетт из наследия Ф. Конвичного²⁶ и представляет собой одночастную композицию, по фактуре напоминающую *простую (обычную)* расшифровку фигурированного генерал-баса²⁷.

И. С. Бах. Клавирная книжечка В. Ф. Баха. Прелюдия 5 (BWV 855a)

Самый поздний вариант находится в автографе I тома ХТК (Mus. ms. Р 415) и представляет собой совершенно новую в структурном и фактурном отношениях редакцию пьесы. Во-первых, Бах расширил прелюдию контрастным по характеру разделом (Presto), в результате чего изменился жанр сочинения: *прелюдия-арпеджиато* превратилась в *прелюдию-токкату*²⁸. Во-вторых, добавил в начальный раздел пьесы еще один фактурный план — самостоятельный мелодический голос в духе изысканно орнаментированного «флейтового соло». Эту версию можно рассматривать как *искусственную* (сложную) реализацию генерал-баса (пример 6б).

²⁵ Более подробно о ранних версиях прелюдии e-moll см.: Шабалина 1999, 149–177.

²⁶ Микрофильм с этой копии находится в Bach-Archiv (Лейпциг).

²⁷ Эта же версия содержится и в так называемой Клавирной книжечке Вильгельма Фридемана (BWV 855a) и является, судя по всему, точной копией с ранней версии, выполненной Фридеманом (правда, с двумя ошибками).

²⁸ Данная жанровая классификация предложена Б. Казачковым (Казачков 1992, 11–13).

Однако хорошо знакомый нам мелодический и ритмический «узор» верхнего голоса тоже возник не сразу. Уже после того, как автограф I тома XTK был полностью записан в 1722–1723 годах, Бах неоднократно возвращался к рукописи и вносил в текст отдельных прелюдий и фуг исправления²⁹. Следы таких исправлений обнаруживаются и в прелюдии e-moll, причем они касаются только верхнего голоса. Представить первоначально записанный текст этой пьесы позволяют сохранившиеся копии XTK, выполненные после того, как автограф был завершен. Одна из таких копий (Mus. ms. P 202) была сделана Анной Магдаленой. Сопоставление промежуточного и окончательного вариантов (*пример 6b*³⁰) наглядно показывает, что Бах стремился придать верхнему голосу еще больше гибкости и импровизационности: мелодический рисунок стал более детализирован, а ритмический — менее зависим от мерной пульсации сопровождения.

И. С. Бах. XTK I. Прелюдия X (BWV 846a)

²⁹ В настоящее время установлено, что автограф I тома XTK (Mus. ms. P 415) содержит три слоя исправлений, внесенных Бахом в 1732, 1736 и в начале 1740-х годов (NBA 1989, V).

³⁰ Для удобства сопоставления текст обоих вариантов мелодического голоса приводится в вертикальном ранжире, причем в промежуточной версии (верхний нотоносец) выписаны лишь те фрагменты, которые впоследствии были изменены.

5

7

9

11

Интересно отметить, что последняя версия прелюдии Баха оказалась гораздо сложнее варианта искусной расшифровки, которую демонстрирует в своем трактате Хайнхен (см. *пример 5с*). Бах тоже ввел новый мелодический голос в партию правой руки, но при этом — в отличие от Хайнхена — сохранил за ней и фактурный план аккомпанемента, что позволило не упрощать линию фигури-

рованного баса. Таким образом, баховский вариант *искусной расшифровки* требует от исполнителя еще большего мастерства³¹.

Явное преимущество генерал-баса перед выписанным аккомпанементом заключается в том, что при расшифровке генерал-баса играющий может адаптировать аккомпанемент к своим исполнительским возможностям и особенностям, к своим рукам, а это позволяет усложнять расшифровку по мере развития технических навыков и собственно музыкантских способностей ученика. Следовательно, одно и то же упражнение в генерал-басе, в том числе и в генералбас-фуге, может прорабатываться несколько раз, на разных этапах обучения, и вести ко все более совершенным результатам.

*

Наличие пяти образцов генералбас-фуг в практическом пособии, авторство которого приписывается Баху, позволяет расширить наши представления о методике обучения фуге самого выдающегося мастера в этой области за всю историю музыки. Устойчивое мнение о том, что «обучая фуге, он начинал с двухголосных — и т. д.» (БД/361, 243), сформировавшееся на основе высказывания Ф. Э. Баха, сегодня нуждается если не в пересмотре, то, по крайней мере, в существенном уточнении.

Судя по содержанию *Клавирной книжечки* Вильгельма Фридемана, Бах действительно начинал освоение имитационной техники письма с упражнений в двухголосии (см. двухголосные прембулы, среди которых встречаются и фуги). Однако *Правила и принципы*, в которых исходным условием освоения фуги является многоголосная фактура генерал-баса, свидетельствуют о том, что в лейпцигский период жизни Бах несколько скорректировал свою методику.

Сегодня трудно утверждать, с какого типа фуги Бах начинал обучение. Возможно, он использовал обе методики параллельно,

³¹ Хочется подчеркнуть, что ранние версии прелюдии e-moll ни в коем случае нельзя рассматривать как «упражнение в игре *basso continuo*» (Казачков 1992, 12) или как «этюд для левой руки» (Протопопов 1981, 296, 298). Убедительные аргументы, подтверждающие равноправие и равную художественную ценность всех версий этого произведения, приводят Т. Шабалина: 1) уже самая ранняя версия прелюдии была записана вместе с фугеттой, следовательно, не рассматривалась композитором как подобное упражнение; 2) в отличие от большинства других пьес, текст прелюдии e-moll был перенесен в *Клавирную книжечку* Фридемана без изменений, следовательно, этот вариант был Баху дорог (более подробно см.: Шабалина 1999, 167–169).

подобно тому, как это практиковал Гендель в *Уроках композиции*, в которых соседствуют упражнения в генерабас-фуге и примеры на разные виды имитационного письма (каноны, имитации, в том числе и фуги), выполненные в нормах строгого стиля. В то же время не исключено, что выбор конкретной методики обучения фуге зависел от условий учебного процесса. Так, например, на групповых занятиях в Томасшule, где воспитанники получали общее музыкальное образование и знакомились лишь с основами генерал-баса и композиции, Бах мог начинать освоение фуги с генерал-баса. Напротив, с частными учениками, многие из которых были профессионально ориентированы на композиторскую деятельность, Бах мог подводить к фуге, отталкиваясь от контрапунктического двухголосия. В любом случае, примечателен сам факт обращения Баха в своей педагогической практике к генерал-бас-фуге, что, несомненно, должно служить для нас подтверждением эффективности такой методики.

Литература

BD-II; BD-III; BD.

NBA 1989: J. S. Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Bd. 6.1: Das Wohltemperierte Klavier I, BWV 846–869. Herausgegeben von A. Dürr. Leipzig, 1989.

RISM B/VI²: Répertoire international des sources musicales. B/II: Recueils Imprimés XVIII^e Siècle / comp. and ed. by Fr. Lesure. Kassel etc., 1971.

Байсвенгер 1992: *Beißwenger, K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel, 1992.

Барроуз 1819: *Burrowes, J. F.* Thorough-Base Primer. London, 1⁸19.

Вольф 2000: *Wolff, Chr.* Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. Oxford, 2000.

Гейрингер 1954: *Geiringer, K.* The Bach Family. New York, 1954.

Даубе 1756: *Daube, J. F.* General-Baß in drey Accorden... Leipzig, 1756.

Друскин 1982: *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.

Казачков 1992: *Казачков Б. С.* Типология пьес ‘Хорошо темперированного клавира’ И. С. Баха. СПб., 1992.

Кирнбергер 1793: *Kirnberger J. Ph.* Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkenntniß. Wien, 1793.

Мальцев 1986: *Мальцев С. М.* Об импровизации и импровизационности фуги // Теория фуги. Л., 1986. С. 58–93.

Майн 1985: *Mann, A.* Bach and Handel as Teachers of Thorough Bass // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays. Cambridge, 1985. P. 245–257.

- Марпург 1753:** *Marpurg, F. W. Abhandlung von der Fuge...* Berlin, 1753.
- Нидт 1700:** *Niedt, Fr. E. Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht...* Erster Theil. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen. Hamburg, 1700.
- Нидт 1989:** *Niedt, Fr. E. The Musical Guide...* trans. by P. L. Poulin and I. C. Taylor. Oxford, 1989.
- Паулин 1991:** *Poulin, P. L. Niedt's Musicalische Handleitung, Part I, and Bach's, Vorschriften und Grundsätze...: A Comparison* // *Music Review*, Vol. 52, No. 3 (1991). P. 171–189.
- Паулин 1994:** *Poulin, P. L. J. S. Bach's Precepts and Principles for playing the Thorough-Bass or Accompanying in four Parts*, Leipzig, 1738. Oxford, 1994.
- Протопопов 1981:** *Протопопов Вл. В. Принципы музыкальной формы* И. С. Баха. М., 1981.
- Серебренников 2006:** *Серебренников М. Генерал-бас-фуга: о забытой традиции эпохи барокко* // *Наука о музыке: слово молодых ученых*. Вып. 2. Казань, 2006. С. 206–233.
- Хартунг 1749:** [Humano P. C.] *Musicus Theoretico-Practicus...* Zweyter Theil. Nürnberg, 1749.
- Шабалина 1999:** *Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества*. СПб., 1999.
- Швейцер 2004:** *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах*. М., 2004.
- Шпитта 1880:** *Spitta, Ph. Johann Sebastian Bach*. Leipzig, 1880.
- Шпитта 1884–85:** *Spitta, Ph. Johann Sebastian Bach*. 3 vols., trans. by Cl. Bell and J. A. F. Maitland. London, 1884–85.
- Шульце 1978:** *Schulze, H.-J. Das Stück in Goldpapier* // *BJ*, 1978. P. 39–41.
- Эттебрехт 1957:** *Eggebrecht, H. H. Walther's Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien* // *Acta Musicologica*, 29 (1957). P. 10–27.
- Южак 2006:** *Южак К. Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории*. Кн. 1-я. СПб., 2006.

ВОСЬМЫЕ БАХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
РАБОТА НАД ФУГОЙ: ШКОЛА И МЕТОД БАХА
Материалы конференции 20–27 апреля 2006 года
Сост. А. П. Милка. Науч. ред. К. И. Южак

Подписано к печати 25.03.2008. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.
Печ. л. 18. Тираж 300 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии издательства «Сударыня».
196128, Санкт-Петербург, Московский пр., 149 В.