

И. Д. Горохова (С-ПбГУ): К. К. ХАХМАЙСТЕР. ФУГА F-MOLL

Имя органиста гамбургской церкви Святого Духа Карла Кристофа Хакмайстера (1710–1777), принадлежащего к поколению сыновей и учеников И. С. Баха, практически остаётся за пределами внимания современных исследователей. Среди немаловажных причин тому — почти полное отсутствие сведений о музыканте и крайне малый объем сохранившегося его наследия: два издания — «Клавирное упражнение, состоящее из 50 избранных вариаций на менуэт» и «Фуга на шесть тем»¹, а также две рукописи — Соната G-dur для флейты траверсо, скрипки и виолончели и Вариации fis-moll для цитры.

Статья Николауса фон Олдерсхаузена «Карл Кристоф Хакмайстер — незамеченный последователь Баха в Гамбурге»² является чуть ли не единственной публикацией, посвященной творчеству этого композитора. Помимо сравнения IV части «Клавирного упражнения» И. С. Баха и сборника Хакмайстера с аналогичным названием, автор статьи обращает внимание на использование в «Фуге на шесть тем» темы фуги f-moll из I тома ХТК Баха (BWV 857/2). Однако проведенное сравнение не дает четкого представления о том, насколько сочинение Хакмайстера оригинально и насколько оно выказывает аналогии с музыкой Баха или других композиторов XVIII века. Между тем, можно отметить близкое родство не только с темой Баха, но и с темой И. Ф. Кирнбергера, тоже в f-moll, из сборника «Восемь фуг для клавесина или органа» (EngK 28)

В результате анализа выделено несколько таких важных свойств фуги Хакмайстера, её голосоведения и фактуры, как ненормативное обращение со вторым субъектом, преобразование удержанного материала из темы и её сопровождения, а также смещение основного смыслового акцента с контрапунктической и имитационной работы в сторону интермедийной сферы, что ведет к росту её размеров, значительно превышающих объём проведенных. Определение участников сложного контрапункта как субъектов — тем — иллюстрирует распространенное в XVIII веке неразличение фуг неоднотемных — и простых с удержанными противосложениями, что толкало к выбору заглавия «Fuga von sechs Subjecten».

Сопоставление фуг Баха, Кирнбергера и Хакмайстера на столь близкие по интонационному строению темы позволяет предположить, что музыка Баха была более или менее хорошо знакома обоим его последователям. Однако немногочисленные биографические сведения о Хакмайстере не позволяют судить, какие именно источники были ему известны, хотя не исключено, что эти источники могли быть связаны с деятельностью в Гамбурге одного из старших сыновей Иоганна Себастьяна Баха — Карла Филиппа Эмануэля, посетившего город в 1751 году, а с 1768 ставшего преемником Г. Ф. Телемана на должности капельмейстера и директора церковной музыки.

К. В. Дискин (СПбГК): ЗЕРКАЛО И. Ф. КИРНБЕРГЕРА: ОБ ОДНОЙ ФУГЕ ИЗ ЕГО «ВОСЬМИ ФУГ ДЛЯ ОРГАНА ИЛИ КЛАВЕСИНА»

И. Ф. Кирнбергер известен как один из виднейших музыкальных теоретиков XVIII века. Между тем, внимания заслуживает и его композиторское творчество. А фуги Кирнбергера, в свете того, что он был учеником И. С. Баха, представляют особый интерес.

Фуга №3 из сборника И. Ф. Кирнбергера «Восемь фуг для органа или клавесина» (1777) располагает к поиску всякого рода зеркал и отражений. Композиционно она представляет собой зеркальную фугу, вторая часть которой является производным от первой части соединением в вертикально-обратимом контрапункте. При этом заключительная интермедия (дополнение после второй части) содержит пару контрапунктических соединений — первоначальное и производное в горизонтально-обратимом (ракоходном) контрапункте.

В более раннем сборнике Кирнбергера «Разные музыкальные пьесы» (1769), эта же фуга помещена под названием *Ricercata*. Поскольку ричеркар к тому времени давно вышел из практики, такое жанровое обозначение наводит на мысль об отражении в этой фуге теоретических представлений позднего барокко, в частности — определения ричеркаты из «Музыкального лексикона» (1732) И. Г. Вальтера.

Наконец, фуга №3 из «Восьми фуг для органа или клавесина» напоминает о баховском «Искусстве фуги». Знакомство с ним Кирнбергера подтверждается его восторженным описанием этого цикла в статье «Вариации», написанной им вместе со своим учеником И. А. П. Шульцем для «Энциклопедии изящных искусств» И. Г. Зольцера. Зеркальная фуга Кирнбергера оказывается своего рода отражением зеркальных фуг Баха из «Искусства фуги».

Совершенство различных отражений, заметных в фуге №3 из «Восьми фуг для органа или клавесина» Кирнбергера, позволяет уподобить ее зеркалу, в котором видны теория и практика контрапункта и фуги эпохи барокко.

А. И. Янкус (СПбГУ): ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ МАРПУРГ. ФУГА D-DUR

В музыкальном сообществе Берлина середины XVIII века Фридрих Вильгельм Марпург известен как теоретик — энциклопедически оснащенный автор трактатов разных направлений, — как композитор и публикатор периодических изданий, инструментальных и вокальных сборников.

Сочинения Марпурга появляются и в музыкальных сборниках, и в качестве иллюстраций к теоретическим трудам. Выходящие в 1777 (?) году «Фуги и каприччио для чембало или органа...» содержат прелюдию, два каприччио и фуги на 2, 3 и 4 голоса³. Полифонические композиции сборника вызывают вопросы из разных областей теории фуги — свободной и строгой⁴, простой и сложной, на разное число голосов.

Теория двухголосной фуги, не сформированная в *Трактате о фуге* — наиболее значительном труде Марпурга, — тем не менее, к моменту выхода данного сборника специфическим образом складывается в разнообразных источниках. Во-первых, она затрагивается в трактатах в связи с двухголосным контрапунктом. Во-вторых, требования к двухголосной фуге высказываются в связи с публикацией дуэтов и двухголосных сочинений в форме фуги. В-третьих, материалы по этому разделу теории обнаруживаются в выпусках *Критических писем о музыкальном искусстве*⁵, вызвавших острую полемику между Марпургом и другим берлинским теоретиком — Иоганном Филиппом Кирнбергером⁶. В ходе ее критиком перечислялись критерии, соблюдение которых необходимо в двухголосной фуге. В этом перечне можно выделить более десяти пунктов, в том числе:

¹ Экземпляры этого издания хранятся в Российской государственной библиотеке и в Библиотеке Конгресса США (номер по RISM — A/I: H 23; HH 23).

² *Oldershausen, N. von Carl Christoph Hachmeister — ein wenig beachteter früher Bachianer in Hamburg // Bach-Jahrbuch. 99 (2013). S. 375–380.*

³ *Fughe e Capriccj / Pel'Clavicembalo ò Per L'Organo... / Opera Prima / Chez Jean Julien Hummel, à Berlin avec Privilège du Roi / à Amsterdam au grand Magazin de Musique / et aux Adresses ordinaires. [o.J.]*

⁴ Напомним, что Марпург относит каприччио к свободным фугам — см.: *Marpurg, F. W. Abhandlung von der Fuge... I. Bd. Berlin : A. Haude & J. C. Spener, 1753. (Repr.: Laaber : Laaber-Verl. 2002.). S. 18–19.*

⁵ *[Marpurg, F. W.] Kritische Briefe über die Tonkunst... I. Bd. Berlin : F. W. Birnstiel, 1760. 126 S.*

⁶ См. также: *[Kimberger, J. Ph.] Allegro, für das Clavier alleine... Berlin : G. L. Winter, 1759. 13 S.*

1. Тема пишется так, чтобы она позволяла осуществлять перестановки [с противосложением] в двойном контрапункте и образовывать стретты, при универсальной мелодии, как если бы она «была предназначена не только для фуги» [Kritische Briefe, I. Bd., S. 46]. Тема должна вступать там, где ее меньше всего ожидаешь.

2. Во избежание монотонности следует перемежать проведения с разнообразными интермедиями, обнаруживающими связь с темой. Как в проведениях, так и в интермедиях должно складываться корректное двухголосие, а отсутствие средних голосов не оправдывает гармонические недостатки, встречающиеся в двухголосной фуге.

3. Смена тональностей происходит по правилам хорошей модуляции.

Двухголосную фугу D-dur из сборника «Фуги и каприччио» можно представить как реализацию описанных параметров дуэта и — уже — дуэтной фуги: присущих ей имитационных принципов развертывания и средств построения.

Г. И. Лыжов (Москва): СТАРИННЫЕ ЛАДЫ В «ОРГАННОЙ КНИЖЕЧКЕ» И. С. БАХА

«Могу также сказать, что самый тонкий из современных композиторов, И. С. Бах, почитал необходимым метод сочинения в старых церковных тонах»⁷, — в 1779 году эти слова И. Ф. Кирнбергера открыли в музыковедении тему, на которую позднее высказывались многие исследователи творчества Баха и, в частности, его гармонии: Н. Форкель, Ф. Шпитта, А. Швейцер, М. Цулауф, Ю. Н. Тюлин, М. А. Этингер, Ю. Н. Холопов и другие.

Анализ пьес из «Органной книжечки» позволяет получить представление о том, как Бах, сочиняя хоральные прелюдии, «реагировал» на старинные лады, заключенные в мелодиях церковных песен. Судить об их воздействии на баховскую гармонизацию имеет смысл в тех случаях, когда речь идет о достаточно древних напевах⁸, ладовая принадлежность которых удостоверена современниками композитора⁹. Из 44 песенных источников «Органной книжечки», 20 хоральных мелодий атрибутированы (в частности, И. Г. Вальтером и И. Ф. Кирнбергером) как написанные в дорийском, фригийском, миксолидийском, ионийском и эолийском ладах.

Степень отражения старинных ладов в условиях мажорно-минорной тональности в музыкальном языке Баха всякий раз различна. Помимо индивидуального композиторского выбора в том или ином случае, она может быть связана как с жанровой разновидностью обработки¹⁰, так и с самой ладовой структурой — в одних случаях способной к растворению в тональной гармонии без остатка (эолийский, дорийский, ионийский), а в других противящейся этому (миксолидийский, фригийский).

Взаимодействия баховского тонально-гармонического мышления и старинной ладовости сказываются в пяти явлениях: 1) ключевых знаках, отличных от мажорно-минорной тональности с аналогичной тоникой¹¹, 2) каденционных планах «неавтентического» направления¹², 3) «модализмах» (термин Ю. Н. Холопова) — аккордовых оборотах, выявляющих характерные ладовые ступени (например, миксолидийскую VII в первой фразе BWV 631), 4) так называемый доминантовый лад при гармонизации фригийских хоралов (BWV 620, 621), 5) тональной переменности (BWV 611 d-moll—E^{dom}; BWV 619 F-dur— g-moll; BWV 637 d-moll—a-moll).

Н. В. Шиманский (Минск): ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ТЕМБРОВО-ФАКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ БАХОВСКОЙ ФУГИ

Формы проявления звуковой материи в клавирной фуге И. С. Баха определяются комплексом музыкально-психологических явлений, связанных с представлением о «глубинной гармонии» (термин Г. Вёльфлина) в художественном стиле барокко. Это значит, что момент овеществления тона, его локализация и выделение из первичного ощущения движения (по Э. Курту) обусловлен сложными материально-предметными свойствами — такими, в частности, как объемность, весомость, длительность, покой и напряжение, тяготения и т. п. Одновременно параметр глубины связан с трехмерностью фактурных координат и регулируется фигуно-фонными отношениями (понятие М. Старчеус). В соответствии с теорией фактуры (по Е. В. Назайкинскому) на предметно-звуковом уровне темы баховской фуги можно выделить три аспекта: фонический, синтаксический и композиционный.

Особое значение для понимания предметно-звуковых явлений в баховской фуге имеют вибрация и температура — факторы, взаимодействие которых пока недостаточно осознано. Вибрация как прием колебания высоты, громкости и тембра звука связана с изменением представления об акустических принципах музыкального строя. В результате возникла новая психологическая установка, реализованная в мелодической полифонии И. С. Баха. Ее смысл заключается в преодолении концепции классической вокальной полифонии, основанной на слиянии голосов в созвучия, и установлении динамической формы фактурных процессов, которые обусловлены линейной и волновой направленностью развития. Не случайно тембровый уровень тематизма фуги в ХТК нередко содержит секундовую последовательность фонических единиц равномерно-темперированного строя (например: fl — c-h, b-a, as-g; fisl — fis-a, gis-h, ais-cis; hl — dis-c, fis-d), что периодически сказывается в стесненности движения голосов.

Темброво-фактурная организация баховской фуги подчинена логике нарастаний. Это отражено в пространственных представлениях с преобладанием восходящих проведений. Террасообразность динамики в ней нередко сопряжена с «атектоническими разломами» (по С. Скребкову), означающими важнейшие повороты в композиционном плане. Пример — фуга Cl, где техника стреттных проведений предопределила ряд динамических явлений, возникающих вследствие процессов в «энергетическом пространстве» (см. начало 2-й фазы в т. 14 с последующим возвратом темы к начальному звуковысотному уровню). Итогом становится заключительный пассаж верхнего голоса с просветлением тембрового спектра (*en se perdant*).

Основополагающим фактором темброво-фактурной организации является звуковая предметность тематизма клавирной фуги, которая либо приближена к диатонике ренессансной полифонии, либо максимально удалена от нее. В первом случае звуковая энергия контрапункта концентрируется в зоне с 2-й по 7-ю гармоникки; во втором — выходит за эти пределы «интонационного ядра» (понятие Е. Володина). В диатонических темах может происходить усиление ощущения глубины пространства путем введения вводного тона (cl, dl) или новой гармоникки (ИФ, Contrapunct 4).

К. Н. Иванова (СПбГК): ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ: КАНОНЫ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ И КАНОНЫ ДЛЯ УКРАШЕНИЯ

В докладе рассматриваются два субцикла канонов из «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха. Первый содержит 10 пьес и входит непосредственно в сам цикл «Гольдберг-вариаций» (канонотом является каждая третья вариация). Второй субцикл канонов помещен в конце авторского экземпляра «Гольдберг-вариаций», обнаруженного в 1974 году в Страсбурге, в составе коллекции Пауля Блуменрёдера. На последней странице рукой И. С. Баха записана группа из 14 канонов под заглавием «Различные каноны на восемь первых басовых нот

⁷ [Kimberger, J. Ph.] Die Kunst des reinen Satzes in der Musik... Zweyter Theil. Erste Abtheilung. Berlin : G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776. S. 49.

⁸ Возраст хоральных мелодий, использованных в сборнике, суммарно охватывает период приблизительно с XII по XVII век (см.: Лёлейн, Х.-Х. Песенные мелодии в хорах / пер. и коммент. М. Сапонова // Бах, И. С. Произведения для органа. Т. 1. М. : Русское музыкальное издательство, 2005. С. XVIII-XXXIX).

⁹ См. об этом в приложении к книге: Burns, L. Bach's Modal Chorales. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995. P. 230-234.

¹⁰ В отличие от хоральных гармонизаций в манере канционала, «следы» старинных ладов в маленьких прелюдиях «Органной книжечки» более заметны.

¹¹ Наименее надежный критерий; см.: Daniel, Th. Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre. Köln : Dohr, 2004. S. 16-17.

¹² См. об этом в кн.: Этингер, М. А. Раннеклассическая гармония. М. : Музыка, 1979. С. 280-283.

предшествующей Арии» (*Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*). Данный субцикл опубликован в 1976 году и известен как «14 канонов BWV 1087/1–14».

Два субцикла канонов имеют существенные различия:

1. Размер канонов-вариаций колеблется от 16 до 64 тактов. Размер канонов в BWV 1087 колеблется от 3 до 5 тактов.
2. Все 14 канонов второго субцикла зашифрованы, в них выписаны не все голоса. В противоположность этому, каноны-вариации расшифрованы.

3. Каноны-вариации — конечные и имеют свободную часть. Каноны BWV 1087 — бесконечные, свободная часть в них отсутствует. Названные особенности связаны с разным назначением обоих субциклов, с их принадлежностью к двум совершенно разным жанрам. 10 канонов-вариаций предназначены для исполнения, так как включены в цикл, имеют хоть и своеобразную, но свободную часть, достаточно развернуты по размерам. 14 канонов BWV 1087 написаны как интеллектуальное украшение всего цикла и для исполнения не предназначены.

Сопоставляя «Различные каноны на восемь первых басовых нот предшествующей Арии» и каноны из «Музыкального приношения», можно выдвинуть гипотезу о том, что Бах планировал продолжить работу над «Гольдберг-вариациями» таким образом, чтобы 14 канонов приложения стали частью дизайна всего произведения в той же мере, что и каноны из «Музыкального приношения».

К. И. Южак (СПбГК): Фуги-«МАТРЕШКИ» в ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОМ КЛАВИРЕ И. С. БАХА

В докладе рассматриваются фуги ХТК, в которых один или несколько разделов сами строятся как фуги — подобно хорошо известным «матрёшкам». Понятно, что внутренняя, меньшая фуга не может точно повторять структуру большей — она должна обладать собственными чертами. Но быть фугой она может.

В такой «вставной малой фуге» должна быть своя экспозиционная зона. В ней продление экспозиционных тональностей должно инициироваться и оправдываться обновлением материала — но не сменой темы, как в сложной фуге.

Бах использует а) вариант ответа или темы (Esl, cII), б) новые противосложения (Fisl, BII, HII), в) стретты (EII), г) обращение темы (GI). Первые два из названных средств обновления проведений проявляются уже в дополнительных проведениях экспозиции. Стреттные же и обращенные проведения образуют заэкспозиционную, буферную зону, принадлежащую не только свободной, но все же и строгой частям фуги, поскольку осуществляются в экспозиционных тональностях. В обоих случаях можно говорить о *вторичной экспозиционной зоне*. Эти средства используются для начала свободной части в любой фуге; но обычно они уступают первенство иноладовым проведением¹³, что в экспозиционной ситуации неприемлемо.

В результате появления некоего обновления или преобразования сначала в экспозиционных тональностях, а потом в собственно свободной части позволяет воспринять весь этот процесс как в известной мере автономный, но вставленный в более масштабную фугу на тему-«первоисточник». Первичная и вторичная экспозиционные зоны могут иметь сходный завершающий материал (как в фугах Fisl, BII, HII), и свободная часть у них общая; но признаком «матрёшки» служит то, что использованные в ней средства индивидуализации преобладают если не во всей свободной части, то хотя бы в заключительном ее разделе¹⁴.

Наиболее убедительные примеры фуг-«матрёшек» в ХТК — фуги GI и EII, в которых варианты основного материала (соответственно обращение темы вместе с противосложением и стретты) представлены во всех голосах по плану строгой контрэкспозиции.

Смысл подобного двухуровневого структурирования, весьма характерного для Баха, видится в том, что:

- оно позволяет построить фугу в фуге, то есть создать супер-структуру, придать простой форме большую глубину и масштабность, а также подтвердить, что — в соответствии с миропониманием в эпоху барокко — *устройство большой и малой форм подчинено единому принципу*;
- оно показывает, что средства тематической работы могут иметь разные степени сложности, а будучи различными по функции и значению, в определённых обстоятельствах обнаруживают синонимичность и эквивалентность.

Ибо фуга, высшая полифоническая форма барокко, доказывала у Баха не только свою способность откликаться на тематический материал любого характера и жанрового наклона, но и утверждать единство и стабильность мироздания.

А. П. Милка (СПбГК): BWV 1080: ДРАМАТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПУБЛИКАЦИИ 1752 ГОДА

Речь идёт о двух выпусках «Искусства фуги» — 1751 и 1752 годов, — причём оба (каждый из них) называют Оригинальным изданием. Но если издание 1751 года представляется вполне корректным и естественным с точки зрения намерений и процесса их реализации, то публикация, осуществлённая в 1752 году, не может быть оценена иначе как *странная*.

Сравнение обоих изданий показывает, что изменения во втором выдаёт намерение Карла Филиппа Эмануэля улучшить качество этой публикации.

Тем не менее, оказывается, что все 67 страниц нотного текста в обоих изданиях идентичны. Это не может не вызывать удивления: какую цель преследовал Эмануэль, улучшая то, что, собственно, не являлось главной частью «Искусства фуги» и в изменениях не нуждалось, но зато оставив без внимания то, что настоятельно требовало правки?

Но недоумение вызывает не только это. Между двумя выпусками «Искусства фуги» прошло 6 месяцев и 3 дня. Издательский процесс в то время занимал около шести месяцев. Отсюда следует, что второй выпуск «Искусства фуги» был заказан немедленно после выхода первого. Зачем это сделано?

После выхода из печати издания 1751 года довольно скоро стало ясно, что оно продаётся плохо. Продажная цена снижалась — от 10 рейхсталеров вначале до 5, а далее и до 4 рейхсталеров. Но положения это не спасло. Оно продавалось всё хуже. В чём был смысл этой бесперспективной и весьма затратной затеи?

Летом состоялась поездка Фридриха II в Бюккебург (Эмануэль был в свите). На встрече братьев стало ясно, что их представления о финальном композиционном замысле этого произведения были разными. Кристоф Фридрих *не мог не объяснить Эмануэлю, что тот опубликовал не совсем то, что задумал его отец*. Поэтому было решено как можно скорее издать «Искусство фуги» в подлинном виде.

Но для воспроизведения новой композиции необходимо было отыскать недостающую четырёхтемную фугу. Судя по имеющимся сведениям, выполнить этого он не смог, что и лишило его возможности осуществить задуманное.

Однако, воспользовавшись тем, что публикация Некролога, посвящённого кончине И. С. Баха, состоялась в 1754 году, а не в 1751, как планировалось ранее, Филипп Эмануэль успел сделать дополнение, касающееся «Искусства фуги». В нём были отражены те новые сведения, которые он получил от Кристофа Фридриха. Таким образом, несмотря на полный провал издания 1752 года как

¹³ Например, в ХТК все они, вместе взятые, применены вдвое реже, чем иноладовые проведения.

¹⁴ Таково положение в фугах GI, EII, CI, BII, Esl, EsII, Fisl, FI.

попытки опубликовать «Искусство фуги» в подлинном виде, Карл Филипп Эмануэль Бах всё-таки смог донести до человечества сведения о том, каким был замысел его отца, опубликовав сведения об этом в Некрологе.