УДК 7.071.1 : 786.61 (430)

Беличенко Н.
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

«FIORI MUSICALI» ФРЕСКОБАЛЬДИ — CLAVIER-UBUNG III И.С.БАХА: ФУГЕТТА-РИЧЕРКАР

Беличенко Н. «Fiori musicali» Фрескобальди — clavier-ubung III И.С.Баха: фугетта-ричеркар. В статье исследованы генеалогические «корни» баховской хоральной фугетты в связи с большими фугированными (монотематическими и многотемными) инструментальными жанрами Дж. Фрескобальди, а именно, ричеркарами и канцонами на материале двух эпохальных циклов органных хоральных обработок, принадлежащим перу Дж. Фрескобальди («Fiori musicali») и И. С. Баха (Clavier-ubung III). Сделан вывод о том, что обнаруженные устойчивые закономерности баховских фугетт, указывающие на ричеркар, есть доведение до своего логического предела жанра, имеющего в своей основе аналогичную ричеркару, основанную на принципе экспонирования, модель формообразования. Таким образом, фугетта Баха не есть уменьшенная копия фуги, поскольку ее истоки коренятся не в фуге, а в устоявшихся литургических формах органных хоральных версетов и «интонаций» в stile antico Шейдта, Фрескобальди, Пахельбеля и многих других авторов. Наследуя своим предшественникам в устойчивых литургических жанрах и сохраняя исходную композиционную модель в целом, Бах значительно ее усложняет, углубляет и преобразует в нечто новое — фугетту.
Ключевые слова: Clavier-ubung III И. С. Баха, «Fiori musicali» Дж. Фрескобальди, хоральная фугетта, ричеркар.

Беличенко Н. «Fiori musicali» Фрескобальді — clavier-ubung III І.С.Баха: фугетта-ричеркар. Досліджено генеалогічні «корені» бахівської хоральної фугетти у зв'язку з великими фугованими (монотематичними і багатотемними) інструментальними жанрами Дж. Фрескобальді, а саме ричеркарами і канцонами, на матеріалі двох епохальних циклів органних хоральних обробок, що належить перу Дж. Фрескобальді («Fiori musicali») та І. С. Баха (Clavier-ubung III). Зроблено висновок про те, що виявлені стійкі закономірності ба-

ховських фугет, які вказують на ричеркар, є доведення до своєї логічної межі жанру, що має в своїй основі аналогічну річеркару, засновану на принципі експонування, модель формоутворення. Таким чином, фугетта Баха — не є зменшеною копією фуги, оскільки її витоки кореняться не в фузі, а в усталених літургійних формах органних хоральних версетів і «інтонацій» у stile antico Шейдта, Фрескобальді, Пахельбеля і багатьох інших авторів. Наслідуючи попередникам у стійких літургійних жанрах і зберігаючи вихідну композиційну модель в цілому, Бах значно її ускладнює, поглиблює і перетворює в дещо нове — фугетту.

Ключові слова: Clavier-ubung III І. С. Баха, «Fiori musicali» Дж. Фрескобальді, хоральна фугетта, ричеркар.

Belichenko N. Frescobaldi's «fiori musicali» — bach's clavier-ubung III: fughetta — ricercar. The following article is dedicated to observing fughetta genre in J.S. Bach's works in the context of a composition-style system of his outstanding Italian predecessor. The object of the research is the identification of genealogical 'roots' of Bach's choral fughetta in relation to great fugal G. Frescobaldi's instrumental genres (monothematic and polythematic), that is ricercares and canzonas.

Common elements of Frescobaldi's 'Fiori musicali' organ loops and Bach's *Clavier-ubung III* are established in the work: their irreducibility to organ mass, (non liturgical titles serve its confirmation), the consistent and cyclic implementation of the idea of major and minor arrangements, the presence of non-liturgical music, an overwhelming importance of serious contrapuntal work.

The structure of each of the three components of the cycle parts of Frescobaldi, thematically entirely caused by the treatment of the chosen Gregorian source (Kyrie from monophonic masses "Della Domenica", "Delli Apostoli", "Della Madonna"). This structure reveals a similar internal division into groups of consecutive small Kyrie-versets ("variirte", with cantus) and large ("fugirte", without cantus) treatments (canzonas and richercars) of the same chant. At first glance, Bach organizes the cycle otherwise, even in opposite in many ways: There is an interconnected group of chants instead of a single melody and there are two or three, and so on instead of large groups of similar successive treatments. At this the inverse analogies between «Fiori musicali» and Clavier-ubung III are not exhausted by the general compositional laws.

Almost all the Kyrie-versets (in other words minor chorale arrangements with cantus firmus) in Frescobaldi's works are meant to be masterfully worked out fughettas into chorales, often two thematic. However their resemblance to major chorales from Bach's 'Clavier-ubung III' (in relation to the forethought and

completeness of that 'second plan form', i.e. 'Kyrie' и 'Christe' BWV 669-671) doesn't raise any doubts. That resemblance intensifies essentially due to systematical inversion technique used by Bach in the fugues of major 'Kyrie', in many ways similar to the one that Frescobaldi uses in 'Fiori musicali'.

Thus, in the number of Bach's major Catechism Chorales there can be found a steady structural fughetta model on the chorale, a typical one for Frescobaldi's minor organ arrangements; fughetta at the same time transforms into a voluminous fugue.

As typical ricercar features in Bach's chorale fughettas there can be distinguished the followings: autonomation of an accompanying theme (countersubject), stretto texture and polythematicism in its various displays (including inversion ones).

Among the most distinctive compositional fughetta-ricercar types there can be named the following: fughetta-motet *contraria* with cantus firmus, double fughetta with separate and common theme displaying (including fughetta *contraria*), and also fughetta *inversa*. As the result, the appearance of fughetta-ricercar becomes explicable: the historic commonness of the roots of both forms is quite obvious. Even if to exclude the connotations 'difficulties', 'scholarism' of ricercar as the initial motet's 'instrumental copy', – the same exposing formation principle remains the determinant, which compositionally arranges that saturate theme work, just like in fughetta.

In a number of his works, dedicated to ricercar's 'rhetoric interpretation', W. Kirkendale came to the conclusions that are interesting and valuable in relation to our topic. Among other factors, the musicologist esteemed the preluding introductory function of an Italian imitational ricercar as an equivalent to the Cicero's *Exordium [Kirkendale W. On the Rhetorical Interpretation of the Ricercar and J. S. Bach's Musical Offering, 1997]*. The author also points out a purely liturgical function of the imitational ricercar, for instance before the mass or after the liturgy of word, before Eucharist. A very significant moment is that the ricercares from Frescobaldi's 'Fiori musicali' are chosen as examples *[Kirkendale W. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach, 1979]*. As the result, delimitating from North-German fugue, ricercar (according to Kirkendale) seems to get closer to actually *invention*. In that way that approach can be also taken to Bach's fughettas and especially to minor fugued chorales from *Clavier-ubung III* (considering their in many ways equal liturgical function and the orientation to Frescobaldi's traditions of major imitation forms).

Giving a brief summary about the ricercarness of Bach's chorale fughettas, the main idea can be pointed out: various abilities of that old form as the most 'sophisticated' in the field of multistage exposure, that were sensitively caught

and developed by Bach in specific conditions of German organ fugue-verset. Thus Bach's fughetta is not a lessened copy of a fugue, because its springhead doesn't originate in fugue but in conventional liturgical forms of organ chorale versets and 'intonations' in *stile antico* of Scheidt, Frescobaldi, Pachelbel and many others. Taking over from his predecessors in those steadfast liturgical genres and taking a good care of original compositional model on the whole, Bach complicates it significantly, makes it more profound and in that way modifies it into something absolutely new – the fughetta. Here (as well as in the fugue), Bach saturates the composition in the unexpected connotations of genre: he uses design techniques, which initially are not inherent to it, but also do not conflict. Thus, the composer claims this form, going by the completely new and different from his contemporaries way.
Key words: Clavier-ubung III by J.S. Bach, "Fiori musicali" by J. Frescobaldi, choral fughetta, ricercar.

Постановка проблемы. Связь с научными задачами. Статья посвящена рассмотрению жанра фугетты в творчестве И. С. Баха в контексте композиционно-стилевой системы его выдающегося итальянского предшественника Дж. Фрескобальди и завершает серию публикаций автора, посвященных хоральным фугеттам Баха [1; 2; 3]. Обратившись к двум эпохальным циклам органных хоральных обработок, принадлежавшим перу Дж. Фрескобальди («Fiori musicali») и И. С. Баха (*Clavier-ubung III*), своей задачей мы ставим обнаружение глубинных внутренних связей между ними на уровне конкретных композиционных идей, касающихся генезиса жанра хоральной фугетты.

Цель работы — установление генеалогических «корней» баховской хоральной фугетты в связи с большими фугированными (монотематическими и многотемными) инструментальными жанрами Фрескобальди, а именно, ричеркарами и канцонами.

Изложение основного материала. Вполне вероятно, что замысел последовательного применения различной техники при обработке группы литургических напевов в масштабах крупного органного цикла возник у Баха благодаря изучению цикла «Fiori musicali». Перечислим здесь лишь некоторые точки соприкосновения:

• несводимость к органной мессе как «Fiori musicali», так и Clavier-ubung III, убедительным подтверждением чему являются

прежде всего «нелитургические» наименования обоих циклов. Распространенное альтернативное название третьей части Клавирных упражнений как Органной мессы, впервые использованное, Кригером в 1930 г. [7, § 2, III], как указывает Хиггинботт, не соответствует намерениям Баха/ Это следует из развернутого заглавия, данного самим композитором. Подтверждением тому служит и композиция цикла, имеющая гораздо больше общего со структурой лютеранского катехизиса, нежели со структурой мессы (см.схему 3). Из Ординария мессы в обоих циклах задействованы лишь отдельные части (см. схемы 1-2);

- последовательное циклическое воплощение идеи малых и больших обработок: лаконичные Kyrie-версеты и большие обработки “super Kyrie” с Alio modo в «Fiori musicali»; большие и малые хоралы на Катехизис в Clavier-ubung III;
- присутствие не литургической музыки в конце цикла: Бергамаска и Каприччио с Alio modo в «Fiori musicali»; четыре Дуэта в Clavier-ubung III;
- преобладающее значение плотной контрапунктической работы, особо важная роль характерной «ричеркарной» техники, в том числе и в малых обработках: Kyrie-версетах и ричеркаров и канцон Alio modo в «Fiori musicali»; фугеттах в Clavier-ubung III.

Структура каждой из трех составляющих цикл Фрескобальди частей, тематически всецело обусловленных обработкой избранного григорианского первоисточника (Kyrie из одноголосных месс Della Domenica, Delli Apostoli, Della Madonna), обнаруживает аналогичное внутреннее членение на группы идущих подряд малых variirte Kyrie-версетов (с кантусом) и больших (без кантуса) fugirte обработок (канцон и ричеркаров) одного и того же хорала. На первый взгляд, Бах организует цикл иначе, во многом даже противоположно: вместо одного напева — взаимосвязанная группа песнопений, вместо обширных групп однородных последовательных обработок — пары-тройки и т. д. При этом обратные аналогии между «Fiori musicali» и Clavier-ubung III не исчерпываются общекомпозиционными закономерностями. Так, почти все Kyrie-версеты, то есть малые хоральные обработки с кантусом фирмусом, в цикле Фрескобальди представляют собой мастерски разработанные фугетты на хорал, нередко двухтем-

ные, как, например, Kyrie 9 из первой части «Fiori musicali», Della Domenica (см. рис. 1).

Однако сходство их с большими хоралами из Clavier-ubung III в отношении продуманности и законченности этой «формы второго плана» (и, заметим, особенно с «Kyrie» и «Christe» BWV 669-671, написанными, как и версеты Фрескобальди, в stile antico) не вызывает сомнений:

Это сходство особенно усиливается благодаря систематической инверсионной технике, используемой Бахом в фугах больших «Kyrie», аналогичной той, которую применяет в «Fiori musicali» Фрескобальди (ср. рис. 3 и 4):

Итак, в ряде больших хоралов Баха на Катехизис обнаруживается устойчивая структурная модель фугетты на хорал, типичная для малых органных обработок Фрескобальди; фугетта при этом трансформируется в пространную фугу. Возникает резонный вопрос: можно ли обнаружить в цикле Фрескобальди прообразы баховских малых хоралов, в большинстве своем фугетт? Логично предположить, что ими являются большие fugirte обработки (без кантуса, но в тесном взаимодействии с темой хорала), то есть ричеркары и канцоны-интонации, предназначенные для заполнения необходимых в процессе богослужения пауз: после Чтений или Символа веры, во время Возношения, до или после Причастия и т. д. Для ответа на этот вопрос повнимательнее всмотримся в характерные приметы ричеркара в фугеттах И. С. Баха.

Тенденция к ричеркарности в хоральных фугеттах Баха. В одной из предшествующих работ нам уже приходилось указывать на автономизацию сопровождающей темы (противосложения), стреттность изложения и многотемность как типичные черты ричеркара в баховских фугеттах [1, 18–21]. Сходным образом тематически весомым, в связи с его производным характером по отношению к хоральному прототипу, оказывается противосложение к четвертому проведению темы в приведенной выше фугетте на кантус фирмус из Della Domenica Фрескобальди (см. пример 1, тт. 7–21).

Что же касается участия стретт в экспозиционном изложении темы, необходимо заметить, что в баховских фугеттах оно почти никогда не бывает стреттным. Потому, скорее как исключение, вос-

Схема 1. ***Фрескобальди. «Fiori musicali»: структура цикла***

della Domenica

01. Toccata avanti la messa della Domenica
02. Kyrie della Domenica
03. Kyrie
04. Christe
05. Christe, alio modo
06. Christe, alio modo
07. Christe, alio modo
08. Kyrie
09. Kyrie, alio modo
10. Kyrie, alio modo
11. Kyrie ultimo
12. Kyrie, alio modo
13. Kyrie, alio modo
14. Canzon dopo la pistola
15. Recercare dopo il credo (+Alio modo, si placet)
16. Tocata cromaticha per la levatione
17. Canzone post il commune (+ Alio modo)

delli Apostoli

18. Tocata avanti la messa delli Apostoli
19. Kyrie delli Apostoli
20. Kyrie
21. Kyrie
22. Christe
23. Christe
24. Kyrie
25. Kyrie
26. Kyrie
27. Canzon dopo la pistola
28. Tocata avanti il ricercar
29. Tocata cromaticha post il credo
30. A tro recercar
31. Tocata per la levatione
32. Recercar con obligo del basso come appare
33. Canzon quarti toni dopo il post commune

della Madonna

34. Toccata avanti la messa della Madonna
35. Kyrie della Madonna
36. Kyrie
37. Christe
38. Christe
39. Kyrie
40. Kyrie
41. Canzon dopo la pistola
42. Recercare dopo il credo
43. Tocata avanti il ricercar
44. Recercar con obligo di cantare la quinta parte-senza tocarla
45. Tocata per la levatione
46. Bergamasca
47. Capriccio sopra la Girolmeta (+Alio modo)

Схема 2. ***И. С. Бах. Clavier-übung III: структура цикла***

Прелюдия (pro organo pleno) BWV 552

(из немецкой мессы)

Das Kyrie

C.f. in Soprano. a 2 Clav. e Pedale
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 669 - *большой хорал*
C.f. in Tenore. a 2 Clav. e Pedale
Christe, alter Welt Trost BWV 670 - *большой хорал*
a 3. C.f. in Basso
Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 671 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672 - *малый хорал*
Christe, alter Welt Trost BWV 673 - *малый хорал*
Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 674 - *малый хорал*

Das Gloria

a 3. C.f. in Alto
Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 675 - *малый хорал*
a 2 Clav. e Pedale
Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 676 - *большой хорал*
(manualiter) Fughetta super:
Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 677 - *малый хорал*

(на Катехизис Лютера)

10 заповедей

C.f. in Canone. a 2 Clav. e Pedale
Diess sind die heiligen zehn Gebot BWV 678 - *большой хорал*
(manualiter) Fughetta super:
Diess sind die heiligen zehn Gebot BWV 679 - *малый хорал*

Символ веры

In organo pleno
Wir glauben all' in einen Gott BWV 680 - *большой хорал*
(manualiter) Fughetta super:
Wir glauben all' in einen Gott BWV 681 - *малый хорал*

Отче наш

C.f. in Canone. a 2 Clav. e Pedale
Vater unser im Himmelreich BWV 682 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Vater unser im Himmelreich BWV 683 - *малый хорал*

Крещение

A 2 Clav. e C.f. in Pedale
Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 684 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 685- *малый хорал*

Исповедь

A 6. In organo pleno con Pedale doppio
Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir BWV 686 - *большой хорал*
Alio modo. Manualiter
Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir BWV 687 - *малый хорал*

Причастие

A 2 Clav. e C.f. in Pedale
Jesus Christus unser Heiland BWV 688 - *большой хорал*
(A 4. Manualiter) Fuga super:
Jesus Christus unser Heiland BWV 689 - *малый хорал*

4 Дуэта BWV 802 – 805

Фуга a 5 (pro organo pleno) BWV 552

Схема 3. Катехизис – Немецкая месса – Clavier-ubung III

Катехизис Лютера

10 заповедей.

1. Символ веры.
2. Отче наш.
3. Крещение.
4. Причастие.

Краткое увещевание к исповеди.

Хоральные прелюдии из Clavier-übung III

1. Das Kyrie (BWV 669-674).
2. Das Gloria (BWV 675-677).
3. 10 заповедей (BWV 678-679).
4. Символ веры (BWV 680-681).
5. Отче наш (BWV 682-683).
6. Крещение (BWV 684-685).
7. Исповедь (BWV 686-687).
8. Причастие (BWV 688-689).

Немецкая месса Лютера

1. Das Kyrie.
2. Das Gloria.
3. Das Credo.
4. Отче наш.
5. Das Sanctus.
6. Das Agnus Dei.

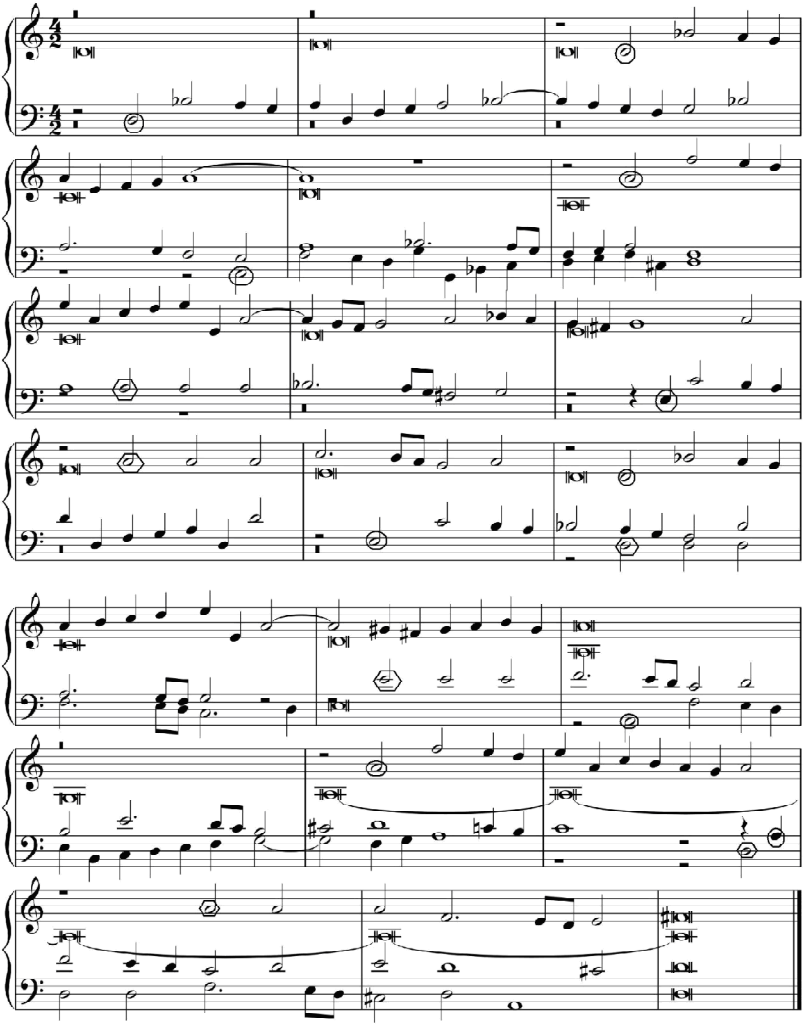

Рис. 1. Фрескобальди. «Fiori musicali», Della Domenica, Kyrie (№9). Два различных графических символа обозначают вступления двух разных тем в трехголосной фугетте в голосах, сопровождающих кантус фирмус (в альтовом голосе, в изложении бревисами).

принимается стреттная двойная фугетта BWV 702 «Das Jesulein soll doch mein Trost», где уже при ответе (тт. 3–5) вторая тема проводится стреттно.

Перейдем к рассмотрению характерных композиционных типов фугетты-ричеркара.

Фугетта-мотет contraria на кантус фирмус.[1] Как известно, именно мотет стал основанием имитационного ричеркара, обусло-

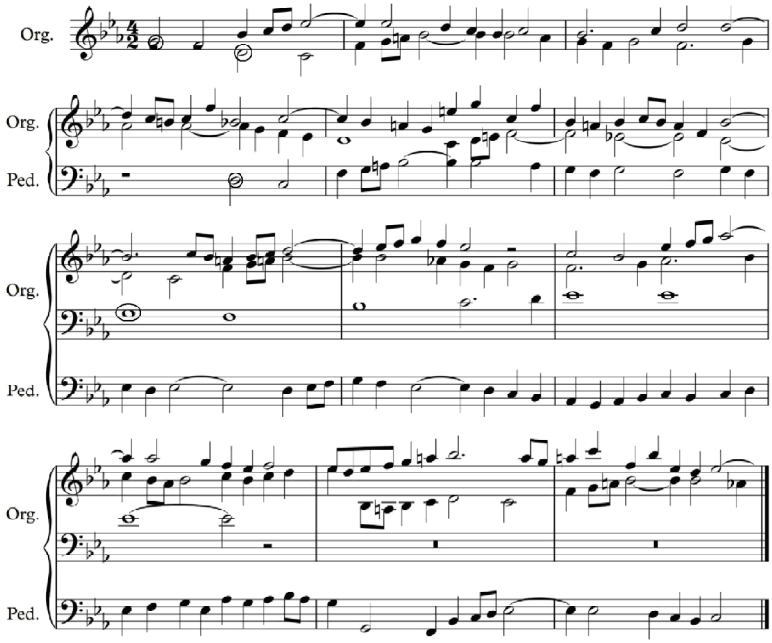

Рис. 2. И. С. Бах. «Christe, aller Welt Trost» BWV 670, тт. 1–12

вив собою характерные приметы последнего. Потому так органично в череду «ученых» фугетт из Clavier-ubung III вписывается малый мотет (alio modo) на хорал «Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir» BWV 687. Несмотря на некоторое сходство с распространенной формой органных хоралов Пахельбеля (кантус фирмус в верхнем голосе, предимитация перед началом каждой строки), здесь имеются существенные отличия, которые гораздо в большей степени указывают на фугетту-ричеркар Фрескобальди. Так, вместо кратких простых преди-

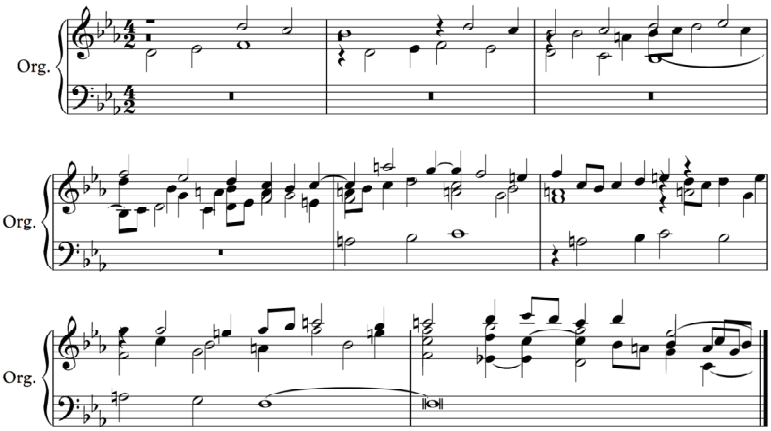

Рис. 3. И. С. Бах. «Kyrie, Gott heiliger Geist» BWV. 671, тт. 1–8 (перед вступлением хорала)

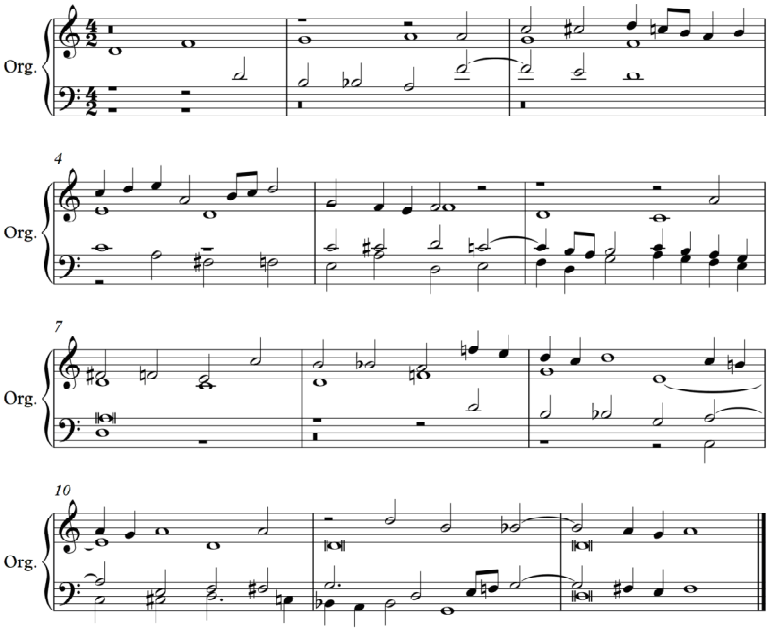

Рис. 4. Дж. Фрескобальди. «Fiori musicali», Della Madonna, Kyrie (№35)

митаций, переходящих, как это обычно бывает у Пахельбеля, в свободное не имитационное многоголосие, перед нами целостная строфическая контрафугетта (contraria), отражающая, без сомнения, закономерности многоэтапного «ученого» ричеркара в миниатюре.

Двойная фугетта с раздельным и совместным экспонированием тем, в том числе фугетта-contraria. В условиях совместного экспонирования выделяется упомянутая выше двойная фугетта BWV 702 «Das Jesulein soll doch mein Trost», в которой каждая из тем построена на соответствующей строке хорального первоисточника. Другой уникальный пример — контрафугетта (contraria) BWV 685 «Christ unser Herr zum Jordan kam» из Clavier-ubung III, построенная по принципу последовательного тройного отражения (инверсии) первоначального соединения основных тем. Добавим, что вторая тема, имеющая, на первый взгляд, сопутствующий характер, по своим очертаниям не лишена сходства с третьей строкой хорального напева.

Фугетта-inversa.[2] Эту уникальную для данной формы разновидность встречаем в фугетте на «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» BWV 679 из Clavier-ubung III, имеющей две экспозиции — в прямом движении и в инверсии, хотя неточной и неполной. В результате возникает эффект так называемой фугетты-inversa. Здесь — еще один прием усложнения экспонирования, в чем-то сходный с предыдущим типом (где второй темой в какой-то мере выступает обращенный вариант основной темы), однако все же в условиях однотемности.

Так становится возможным появление фугетты-ричеркара. И это не удивительно: историческая общность корней обеих форм вполне очевидна. Даже если исключить коннотации «сложности», «учености» ричеркара как первоначальной «инструментальной копии» мотета, решающим фактором, организующим всю эту «ученую» тематическую работу композиционно, остается, как и в фугетте, все тот же экспонирующий принцип формообразования.

Особо следует остановиться на характеристике соотношения фугетты-ричеркара и риторики. Так, У. Киркендейл в ряде своих ра-

1. О содержании понятия fuga contraria в трудах Вальтера, Марпурга, Альбрехсбергера см. работы А. Манна, К. Южак, К. Дискина [10, с. 158, 187; 6, с. 152; 4, с. 114].

бот, посвященных «риторической интерпретации» жанра ричеркара [7; 8], приходит к весьма интересным и ценным, с точки зрения нашей темы, результатам. В частности, исследователь рассматривает прелюдийную, вступительную функцию итальянского имитационного ричеракара (в конкретном историческом контексте) как эквивалент цицероновского Exordium (точнее, его тип insinuatio, с фигурами, соответствующими различным видам имитации) [8, 346]. У. Киркендейл указывает также и на сугубо литургическую функцию имитационного ричеракара, в частности, перед мессой или после Литургии Слова, перед Литургией Евхаристии. Весьма показательно, что в качестве примеров им избираются при этом ричеркары из «Fiori musicali» Фрескобальди [7, 41–42]. Вступая далее в дискуссию с П. Уолкером, Киркендейл четко размежевывает ричеркар и фугу не столько стилистически, сколько с точки зрения риторики — в отношении их функций [8, 343–345]. В результате, как нам кажется, ричеркар, по Киркендейлу, отграничиваясь от северонемецкой фуги, непосредственно сближается с инвенцией. В этом смысле к ученым фугеттам Баха, и в особенности к малым фугированным хоралам из Clavier-ubung III, — учитывая их во многом аналогичную литургическую функцию и ориентацию на традиции больших имитационных форм Фрескобальди, — также может быть применим данный подход, лишний раз подтверждающий неоднозначность трактовки жанра композитором.

Выводы и дальнейшие перспективы исследования. Кратко резюмируя сказанное о ричеркарности баховских хоральных фугетт, выделим главное: многообразные возможности этой старой формы, как особо «изощренной» в сфере многоэтапного экспонирования, чутко схваченные и развитые Бахом в специфических условиях немецкой органной фуги-версета. И отмеченные выше устойчивые закономерности баховских фугетт, указующие на ричеркар, не есть ли доведение до своего логического предела жанра, имеющего в своей основе аналогичную ричеркару, основанную на принципе экспонирования, модель формообразования?

---

2. Об инверсионной фуге в трактовке Марпурга пишет А. Манн [10, с. 187], о ричерка¬те в понимании Альбрехсбергера – К. Дискин [4, с. 112].

Итак, фугетта Баха — не есть уменьшенная копия фуги, ибо ее истоки коре¬нятся отнюдь не в фуге, но в устоявшихся литургических формах органных хоральных версетов и «интонаций» в stile antico Шейдта, Фрескобальди, Пахельбеля и многих других мастеров, — достаточно вспомнить вышеприведенные образцы фугированных хоралов из Clavier-ubung III. Наследуя своим предшественникам в этих устойчивых литургических жанрах и бережно сохраняя исходную композиционную модель в целом, Бах значительно ее усложняет, углубляет и, таким образом, преобразует в нечто новое — фугетту. Здесь (как, впрочем, и в фуге), насыщая композицию неожиданными жанровыми коннотациями, используя конструктивные приемы, изначально ей не присущие, но и не вступающие в противоречие, — Бах утверждает эту форму, как было выявлено, идя совершенно новым и иным, нежели его современники, путем. Необходимость углубленного компаративного анализа баховской хоральной фугетты и аналогичных в жанровом отношении образцов, принадлежащих как его современникам, так и последующим поколениям композиторов, составляет перспективу дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беличенко Н. Органная фугетта И. С. Баха. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. 2008. Вип. 21. С. 16–22.
2. Беличенко Н. Хоральные фугетты Баха в системе «variierte – fugierte» хоралов. Аспекти історичного музикознавства. 2016. № 7. С. 37–45.
3. Беличенко Н. Хоральные фугетты Баха: жанрово-исторический контекст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. 2015. Вип. 43. С. 218–226.
4. Дискин К. Примеры из фуг И. С. Баха в трактате И. Г. Альбрехтсбергера «Основательное наставление в композиции» // Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха. СПб.: Сударыня, 2008. С. 95–125.
5. Южак К. Программа курса Х. С. Кушнарева «Полифония И. С. Баха»: две версии — две эпохи. СПб.: Сударыня, 2003. 175 с.
6. Higginbottom, E. Organ Mass // NGD. URL: http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
7. Kirkendale, W. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach. Journal of the American Musicological Society. 1979. XXXII. P. 1–44.
8. Kirkendale, W. On the Rhetorical Interpretation of the Ricercar and J. S.

Bach's Musical Offering. Studi musicali. 1997. XXVI. P. 331–376.
9. Mann, A. The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 352 p.

REFERENCES

1. Belichenko N. "Organnaya fugetta I. S. Bakha" [Organ fughettas of J. S. Bach]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogy, and theory and practice of education], vol. 21 (2008): 16-22.
2. Belichenko N. "Khoralnye fugetty Bakha v sisteme «variierte – fugierte» horalov" [Bach chorale fughettas in the "variierte – fugierte" chorale system]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of the historic for musicology], no. 7 (2016): 37-45.
3. Belichenko N. " Khoralnye fugetty Bakha: zhanrovo-istoricheskiy kontekst" [Bach chorale fughettas: the genre-historical context]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogy, and theory and practice of education], vol. 43 (2015): 218-226.
4. Diskin K. "Primery iz fug I. S. Bakha v traktate I. G. Albrekhtsbergera «Osnovatelnoe nastavlenie v kompozitsii»" [Examples of the fugues of J. S. Bach in the treatise "Thorough instruction in composition" by J. G. Albrechtsberger]. In: Rabota nad fugoj: metod i shkola I. S. Baha [Work on the fugue: the method and the school of J. S. Bach]. St. Petersburg: Sudarynja, 2008, pp. 95-125.
5. Yuzhak K. Programma kursa Kh. S. Kushnareva «Polifoniya I. S. Bakha»: dve versii — dve epokhi [The program of Ch. S. Kushnarev course "Polyphony of J. S. Bach": two versions — two eras]. St. Petersburg: Sudarynja, 2003. 175 p.
6. Higginbottom, E. Organ Mass. NGD. URL: http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
7. Kirkendale, W. "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach". Journal of the American Musicological Society, vol. XXXII (1979): 1-44.
8. Kirkendale, W. "On the Rhetorical Interpretation of the Ricercar and J. S. Bach's Musical Offering". Studi musicali, vol. XXVI (1997): 331-376.
9. Mann, A. The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 352 p.