

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 фугованными (монотематическими и многотемными) инструментальными жанрами Дж. Фрескобальди, а именно, ричеркарами и канцонами на материале двух эпохальных циклов органной хоральной обработки, 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 органной хоральной 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» Фрескобальди — clavier-ubung III И.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 ричеркару, засновану на принципі експонування, модель формоутворення. Таким чином, фугетта Баха — не є зменшеною копією фуґи, оскільки її витoki кореняться не в фузі, а в усталених літурґійних формах органних хоральних версетів і «інтонацій» у *stile antico* Шейдта, Фрескобальді, Пахельбеля і багатьох інших авторів. Наслідуючи попередникам у стійких літурґійних жанрах і зберігаючи вихідну композиційну модель в цілому, Бах значно її ускладнює, поглиблює і перетворює в дещо нове — фугетту.

Ключові слова: Clavier-ubung III I. 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 *ricercars*) 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 prelude 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 *ricercars* 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 *ricercar*ness 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 *varierte 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 хоралями 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 рассмотрим 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 *firmus* 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. Фрескокоальди. «Fiori musicali»: структура цикла

дella Domenica	delli Apostoli	della Madonna
01. Toccata avanti la messa della Domenica	18. Toccata avanti la messa delli Apostoli	34. Toccata avanti la messa della Madonna
02. Kyrie della Domenica	19. Kyrie delli Apostoli	35. Kyrie della Madonna
03. Kyrie	20. Kyrie	36. Kyrie
04. Cliriste	21. Kyrie	37. Cliriste
05. Cliriste, alto modo	22. Cliriste	38. Cliriste
06. Cliriste, alto modo	23. Cliriste	39. Kyrie
07. Cliriste, alto modo	24. Kyrie	40. Kyrie
08. Kyrie	25. Kyrie	41. Canzon dopo la pistola
09. Kyrie, alto modo	26. Kyrie	42. Recercare dopo il credo
10. Kyrie, alto modo	27. Canzon dopo la pistola	43. Toccata avanti il ricercar
11. Kyrie ultimo	28. Toccata avanti il ricercar	44. Recercar con obligo di cantare la quinta parte-senza tocarla
12. Kyrie, alto modo	29. Toccata cromaticchia post il credo	45. Toccata per la levatione
13. Kyrie, alto modo	30. A tro ricercar	46. Bergamasca
14. Canzon dopo la pistola	31. Toccata per la levatione	47. Capriccio sopra la Circolinata (=Alto modo)
15. Recercare dopo il credo (=Alto modo, si placet)	32. Recercar con obligo del basso come appare	
16. Toccata cromaticchia per la levatione	33. Canzon quanti toni dopo il post commune	
17. Canzone post il commune (=Alto modo)		

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

Прелюдия, фуга, органо плано, BWV 512

(на немецкой мессы)

Das Kyrie

C.f. in Soprano, a 2 Clav. e Pedale
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 669 -

Большой хор

C.f. in Tenore, a 2 Clav. e Pedale

Christe, alter Welt Trost BWV 670

Большой хор

a 3. C. f. in Basso

Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 671 -

Большой хор

Alto modo, Manualiter

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672 -

Малый хор

Christe, alter Welt Trost BWV 673

Малый хор

Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 674

Малый хор

Das Gloria

a 3. C. f. in Alto

Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 675 -

Малый хор

a 2 Clav. e Pedale

Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 676 -

Большой хор

(manualiter) Fughetta super:

Allein Gott in der Höch sei Ehr BWV 677 -

Малый хор

(на Кутехизисе Л. Гютера)

10 заповедей

C. f. in Canone, a 2 Clav. e Pedale

Dress sind die heiligen zehn Gebot BWV 678 -

Большой хор

(manualiter) Fughetta super:

Dress sind die heiligen zehn Gebot BWV 679 -

Малый хор

Семьдесят веры

In organo pleno

Wir glauben all' in einen Gott BWV 680 -

Большой хор

(manualiter) Fughetta super:

Wir glauben all' in einen Gott BWV 681 -

Малый хор

Отче наш

C. f. in Canone, a 2 Clav. e Pedale

Vater unser im Himmelreich BWV 682 -

Большой хор

Alto modo, Manualiter

Vater unser im Himmelreich BWV 683

Малый хор

Крещение

A 2 Clav. e C. f. in Pedale

Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 684 -

Большой хор

Alto modo, Manualiter

Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 685 -

Малый хор

Исповедь

A 6. In organo pleno con Pedale doppio

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir BWV 686 -

Большой хор

Alto modo, Manualiter

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir BWV 687 -

Малый хор

Прощание

A 2 Clav. e C. f. in Pedale

Jesus Christus unser Heiland BWV 688

Большой хор

(A 4. Manualiter) Fuga super:

Jesus Christus unser Heiland BWV 689

Малый хор

4 Дуэты BWV 802 - 805

Фуга а 5 (para organo pleno) BWV 552

Схема 3. Катехизис – Німецька месса – Clavier-übung III

<i>Катехизис Лютера</i>	<i>Хоральні прелюдії из Clavier-übung III</i>	<i>Німецька месса Лютера</i>
10 заповідей.		
1. Символ веры.	1. Das Kyrie (BWV 669-674).	1. Das Kyrie.
2. Отче наш.	2. Das Gloria (BWV 675-677).	2. Das Gloria.
3. Крещеніє.	3. 10 заповідей (BWV 678-679).	3. Das Credo.
4. Причастіє.	4. Символ веры (BWV 680-681).	4. Отче наш.
<i>Краткое увещевание к исповеди.</i>	5. Отче наш (BWV 682-683).	5. Das Sanctus.
	6. Крещеніє (BWV 684-685).	6. Das Agnus Dei.
	7. Исповедь (BWV 686-687).	
	8. Причастіє (BWV 688-689).	

The image displays a musical score for a three-voice fugue with lute accompaniment. It is organized into seven systems, each containing a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and ornaments. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

Рис. 1. Фрескобаальди. «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 пред-

Org.

Org.

Org.

The image shows three systems of musical notation for an organ. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts with a whole rest in the bass staff and a half note in the treble staff. The second system shows more complex rhythmic patterns in both staves. The third system continues the piece with various chordal and melodic textures.

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

Org.

Org.

Org.

Org.

The image shows four systems of musical notation for an organ. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts with a whole rest in the bass staff and a half note in the treble staff. The second system is marked with a '4' above the treble staff. The third system is marked with a '7' above the treble staff. The fourth system is marked with a '10' above the treble staff. The notation includes various rhythmic values and chordal structures.

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 отдельным 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 чертам 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 одностемности.

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 цидероновского *Exordium* (точнее, его тип *insinuat*io, 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 «*Fiorgi 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 фуигированным 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 «изошренной» 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 ричеркарте в понимании Альбрехсбергера – К. Дискин [4, с. 112].

Итак, фугетта Баха — не есть уменьшенная копия фуги, ибо ее истоки коренятся 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 «*varierte – 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. Дискін 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. Кушнарера «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 fughettsas 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 «varierte – fugierte» horalov" [Bach chorale fughettsas in the "varierte – fugierte" chorale system]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva* [Aspects of the historic for musicology], no. 7 (2016): 37-45.
3. Belichenko N. "Khoralnye fugetty Bakha: zhanrovo-istoricheskyy kontekst" [Bach chorale fughettsas: 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.