Одесская Государственная Музыкальная Академия им. А.В.Неждановой

На правах рукописи

1. СЕРЕНКО СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА

УДК 781.6 (42) + 78.071.1

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕНПЦИЯ**

 **«ИСКУССТВА ФУГИ» И.С. БАХА**

специальность 17.00.03 – музыкальное искусство

диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель

доктор искусствоведения, профессор,

академик СОКОЛ А.В.

Одесса-2004.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ ---------------------------------------------------------------------------------5 ГЛАВА 1. ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ «ИСКУССТВА ФУГИ»-21

1.1.Сравнительный анализ двух первоисточников---------------------------21

1.2.Анализ 3-х типов интерпретаций цикла и выведение основных композиционных принципов-------------------------------------------------26

ГЛАВА 2. ТЕМАТИЗМ «ИСКУССТВА ФУГИ» В СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННОМ И ОБРАЗНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОМ АСПЕКТАХ---41

2.1.Главная тема и 4 степени родства-------------------------------------------41

1. 2.2.Второй тематический комплекс---------------------------------------------52

2.3.Особенности стреттных, совместных,

комбинированных соединений---------------------------------------------------62

ГЛАВА 3. ФИЛОСОФСКАЯ И РИТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИИ

ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

В «ИСКУССТВЕ ФУГИ»-----------------------------------------------------------------81

3.1. Синтез внешней, внутренней и временной (исполнительской)

форм в античном (аристотелевском) понимании-----------------------------81

3.2. Параллелизм риторических процессов и процесса построения музыковедческого исследования-----------------------------------------88

3.3. Внешняя (симметричная) форма-------------------------------------------94

3.4. Внутренняя (содержательная) форма.

Риторическая диспозиция--------------------------------------------------------108

3.5. Временная (исполнительская) форма------------------------------------130

3.6. Риторический принцип амплификации----------------------------------167

ВЫВОДЫ-----------------------------------------------------------------------------------184

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ-------195

ПРИЛОЖЕНИЯ:

1. А. Музыкальный инципит Б.А., О.И., ред. С.Серенко ----------------------------209
2. Б.1. Краткий словарь музыкально-риторических фигур--------------------------212
3. Б.2. Музыкально-ритрическая фигура polyptoton
4. в кодетте Главной темы цикла **--------------------------------------------------------**219
5. Б.3. Деление фигур на мелодические, ритмические, гармонические
6. и фигуры повтора-------------------------------------------------------------------------220
7. Б.4. Деление музыкально-риторических фигур по Принтцу-------------------- 221
8. Б.5. Деление музыкально-риторических фигур по Форкелю: -------------------222
9. В.1. Числовая символика----------------------------------------------------------------223

В.2. Нумерологические подсчёты контрапунктов----------------------------------236

В.3. 72 магических имени Бога (из «Гримуара Гонория»)------------------------237

Д.1. Ритмические варианты Главной темы цикла----------------------------------238

1. Д.2. Ритмические варианты Т1№8-----------------------------------------------------239

Ж.1.Таблица стреттных соединений--------------------------------------------------240

Ж.2. Стреттные, совместные, комбинированные проведения тем--------------242

Ж.3. Участие тематических вершин в образовании диссонансов---------------247

З. Схемы контрапунктов и канонов------------------------------------------------255

К.1. Симметрия трансляции ------------------------------------------------------------258

К.2.1. Симметрия тем--------------------------------------------------------------------259

К.2.2.Теоретически возможные обращения тем

контрапунктов № 9 и № 18--------------------------------------------------------------261

К.3. С и м м е т р и я с т р у к т у р----------------------------------------------------262

1. Л. Проблемы артикуляционного и инструментального
2. воплощения цикла------------------------------------------------------------------------268
3. Нотное приложение-----------------------------------------------------------------------274

Перечень условных сокращений

Б.А. Берлинский Автограф

О.И. Оригинальное издание

ГТ Главная тема

Т1 (2,3) Первая (вторая) тема

ЗС Золотое сечение (реальная кульминация)

-ЗС зеркальная кульминация в точке Золотого сечения

К квадрат

ДК двойной квадрат

Н.п. нотное приложение

Прилож. Приложение

Сх. схема

Табл. Таблица

Рис. рисунок

Р.т. реальные такты

Вр.т. временные такты

**ВВЕДЕНИЕ**

 «Во всяком произведении искусства,

 великом или малом, вплоть до самого

 малого, всё сводится к концепции»

Г.Гёте.

«Чтобы показать, как работает

математическое мышление, вряд ли

возможно найти что-либо лучшее,

чем симметрия»

 Г.Вейль

.

В истории мировой музыкальной культуры есть произведения-колоссы, чья мощь и значительность может сравниться лишь с непостижимостью тайн самой природы. К их числу принадлежит «Искусство фуги» И.С. Баха – крупнейший однотональный полифонический цикл, равных которому по масштабу, глубине замысла и технике воплощения, пожалуй, не найти и сегодня.

 Не сохранившись в полном, завершённом виде, дойдя до нас в двух диаметрально-противоположных первоисточниках, это произведение уже более 250-ти лет не утрачивает своей художественной ценности и исследовательской привлекательности, являясь предметом многочисленных дискуссий среди музыкантов различных рангов и разных поколений. Загадка этого творения давно уже перестала быть достоянием только немецкой музыкальной культуры: преодолев языковые и административно-территориальные барьеры, она приобрела интернациональный характер, объединив усилия и достижения многих исполнителей и музыковедов.

В 2000-м году в Лейпциге состоялся Международный фестиваль, посвящённый 250-летию со дня смерти И.С.Баха. На этот грандиозный форум съехались из разных стран лучшие дирижёры, певцы, инструменталисты, музыковеды; в Геванхаузе состоялось юбилейное заседание Нового Баховского общества, на котором было представлено и Украинское отделение – единственный филиал на территории всего постсоветского пространства (в составе делегации из семи человек находился и автор этих строк). Девять дней, с 21 – по 30июля, продолжался фантастический праздник – фейерверк баховской музыки. Были представлены практически все основные произведения Баха в различных интерпретациях. И символично, что как бы скрепляющим звеном между событиями фестиваля стало именно «Искусство фуги». Торжественное открытие фестиваля в Томас-кирхе 21.07 в 18.00 было «освящено» 1-м контрапунктом из «Искусства фуги» (хоровая версия) в исполнении хора Thomanerchor a capella с текстом «Jesus Christus, Aufang und ende». Середина фестиваля, 25.07, ознаменовалась органной интерпретацией цикла в исполнении Ульриха Бёме на органе И.С. Баха (опять же в Томас-кирхе). «Искусство фуги» прозвучало и в один из последних дней фестиваля, 28.07, в Николай-кирхе (в переложении для камерного состава и 2-х чембало исполнял ансамбль „Musica Antiqua. Köln“, дирижёр Рейнхард Губель), продемонстрировав один из возможных вариантов инструментальной интерпретации цикла, а также тембральное разнообразие контрапунктов и, символизируя обрыв жизненного пути гения (финальный контрапункт был сыгран, как в первоисточниках, в незавершённом виде), как бы подвело итог грандиозному мероприятию.

Что сегодня известно об «Искусстве фуги»? Как и 250 лет назад, основными документами являются Берлинский Автограф[[1]](#footnote-1) и Первопечатное издание[[2]](#footnote-2): другие материалы пока не найдены. Багаж знаний об этом произведении составляют лишь наработки исполнителей и музыковедов, связанные, в основном, с интерпретацией цикла. По идее, основные усилия учёных должны быть направлены на поиски утерянных рукописей уже известных по Оригинальному (первопечатному) изданию номеров и пока ещё не известных фрагментов. Но если посмотреть на проблему с иной стороны, то весьма предпочтительно было бы знать, что именно искать. В этом очевиден неоценимый вклад каждого исследователя в разработку проблем «Искусства фуги».

В процессе изучения цикла выявляются основные принципы развития тематического материала и формообразования, а также те композиционные и технические приёмы, которые, вероятно, могли быть использованы самим И.С.Бахом и в сочинении не дошедших до нас фрагментов.

В силу незавершённости произведения возникают вопросы, порождающие определённый круг проблем и связанные с ними гипотезы. «И.С.Бах скончался в момент проведения темы ВАСН в заключительном контрапункте», – гласит документальная запись, сделанная рукой Ф.Э Баха. Но так ли это на самом деле? Действительно ли Бах сочинял цикл до последнего вздоха? Действительно ли композитор не успел дописать окончание своей «квадрупль-фуги»? С этого момента всё есть тайна, загадка, которую и предстоит решить исследователям-музыковедам. Объективно существующие проблемы касаются, в основном, завершённости цикла, последовательности номеров и композиции в целом, хронологии, инструментовки, принадлежности циклу неоконченного контрапункта, содержания и символики, назначения цикла и даже его названия. Кроме всего прочего, мы поднимаем проблему тематизма (производности, степени его родства, символичности, образной содержательности), проблему неизвестных (утерянных) контрапунктов, восполняющих композиционную целостность цикла, проблему временной организации материала, а также проблему триединства художественной формы как формы внешней, внутренней и исполнительской.

Выработанное нами направление исследования нацелено как на изучение особенностей темообразования, формообразования, контрапунктических хитросплетений, восполнение композиционной целостности незавершённого цикла, так и на реконструкцию глубинных содержательных идей, заложенных в неосуществлённом до конца баховском опусе. Иными словами, речь пойдёт о концепции цикла как результате художественной деятельности композитора – о художественной концепции произведения.

*Концепция* (от лат. Conceptio) – понимание, система – определённый способ понимания, трактовки какого-либо предмета, явления, процесса, основная точка зрения на предмет, руководящая идея для их систематического освещения [19,с.94].

*Художественность* – мера эстетической ценности произведения искусства, степень его красоты; органическое соответствие содержания произведения его форме, достигаемое талантом и мастерством художника [153].

*Художественная концепция* предполагает эстетическое понимание, эстетическую трактовку предмета, опирающуюся на неразрывное единство содержания, формы, иных встречающихся в произведении концепций – философской, математической, риторической, религиозно-символической. Художественная концепция – это всегда «концепция человека и концепция мира, взятые в своей нераздельности» [153,с.160]. В этом смысле неделимы концепция композитора и его окружения, отражённые в особенностях музыкального языка и его структурной организации, концепция исследователя и его мироощущения, проявляющиеся на уровне обобщения всех имеющихся сведений о композиторе, его эпохе, произведении и научных достижениях по этим вопросам. Т.о. художественная концепция произведения – это сложная многоуровневая система, в которой гармонично уравновешены элементы частей и целого, языка и структуры, формы и содержания, научных теорий и исполнительской практики, материального и духовного, объективного и субъективного, пространственного и временного.

**Актуальность темы.** «Kunst der Fuge» остаётся наибольшей загадкой в истории музыкального искусства и в начале XXI в. Интерес к этому циклу не угасает, а, напротив, всё более усиливается, особенно – начиная с ХХ века. Об этом свидетельствуют научные исследования, собранные В.Кольнедером в трёхтомник «Искусство фуги». Мифы ХХ века» [166], тематические семинары по «Искусству фуги» на базе Санкт-Петербургской консерватории и ряд научных статей на эту же тему [31; 71; 82; 112; 155], докторская диссертация Е.Вязковой на базе Российской академии музыки им. Гнесиных [32], многочисленные исполнительские интерпретации (в «живом» исполнении и в записях) и т.д. На Украине, к сожалению, отсутствует столь пристальный интерес к этому произведению, хотя фрагментарно цикл постоянно звучит как в концертных программах, так и в учебных планах пианистов и органистов. Единственное издание цикла на Украине более 30-ти лет назад (в 1972 г. (!) в виде партитуры), ни одной научной работы об «Искусстве фуги» (кроме дипломных проектов Е.Дмитрук (1977) и С.Серенко (1991) на базе Одесской консерватории) – ситуация противоестесственная для страны, имеющей глубокие культурные корни и давние научные традиции.

Недоступность первоисточников, хранящихся в Германии – одна из причин образовавшегося информационного вакуума.

Предлагаемое диссертационное исследование полностью основывается на сравнительном анализе Берлинского Автографа и Оригинального Издания, изученных лично автором диссертации дважды: в начале 90-х гг. ХХ века (ксерокопии берлинских документов) и в 2000 г. в Бах-Архиве Лейпцига во время международного юбилейного Бах-фестиваля (по приглашению Баховского общества).

Одной из актуальных причин выбора темы исследования является фрагментарность Б.А. и отсутствие нумерации во 2-й половине О.И.: после №12 контрапункты и каноны автоматически принимают порядковые номера. Нумерация, далеко не всегда проставленная самим Бахом, могла быть всего лишь «рабочим» порядком, отражающим одну из промежуточных ступеней творческого процесса, а наличие двух первоисточников вовсе не исключает возможности существования некоего третьего, более полного и завершённого документа. Тема актуальна, поскольку в тексте произведения отсутствуют тембровые, темповые, артикуляционные характеристики, что, с одной стороны, говорит о существовании своеобразного «музыкального кодекса», т.с. непреложной «школьной» системы композиторского мастерства, но с другой стороны – о безграничных возможностях для интерпретации.

Тема актуальна, поскольку система эстетических норм эпохи барокко, свод знаний, учений и теорий, на которых воспитывался творческий гений И.С.Баха, позволяют говорить о цикле не только в конструктивном аспекте, но и увидеть в нём глубокий философский и риторический смысл, а элементы различных символик, в том числе и числовой, музыкально-риторические фигуры и другие изобразительные и аффектообразующие приёмы – наметить и содержательную канву.

К сожалению, сегодня нет исследовательских или исполнительских интерпретаций, которые ставили бы широкомасштабные задачи прочтения художественной концепции цикла. Не встречались и работы, в которых бы в полном объёме был проанализирован тематизм. Выявление в цикле как минимум двух контрастных тем-образов и, как следствие, двух тематических комплексов, позволяет проследить линию драматургического развития каждого образа и их взаимодействие. Не было и опыта реконструкции авторского замысла в виде построения пространственно-временной модели из 24-х номеров, среди которых отводится место и двум неизвестным контрапунктам.

Актуальности и перспективности избранного ракурса исследования способствует объявление К.Вольфом о хранении в Киеве огромной коллекции старинных музыкальных рукописей, спасённых советскими танкистами во время Второй мировой войны. Среди документов – манускрипты И.С.Баха и его сыновей (в настоящее время коллекция вернулась в Германию); возможно, именно здесь посчастливится найти утерянные фрагменты цикла.

 Разработка выбранной темы поможет пролить свет на заключительный, едва ли не самый таинственный период жизни композитора, в течение которого появились достаточно загадочные полотна – «Musik Opfer» («Музыкальное приношение») и «Kunst der Fuge» («Искусство фуги»). Попытка проникнуть в суть замысла циклов, завуалированную в их названиях, открывает перспективы художественного прочтения не только произведений самого И.С.Баха, но и других музыкальных памятников эпохи барокко.

 Тема актуальна, поскольку данная работа является первым систематическим исследованием цикла в Украине.

**Связь работы с научными программами, планами, темами**. Тема диссертационного исследования согласована с плановой научно-исследовательской тематикой кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской государственной музыкальной академии им. А.В. Неждановой и соответствует теме №15 перспективного тематического плана научно-исследовательской работы ОГМА на 2000 – 2006 гг. Тема утверждена на заседании Учёного совета академии, протокол №7 от 17.04.02.

**Объект и предмет исследования.** Объект исследования – обобщённые баховским мышлением, типичные для сознания художника эпохи Барокко, философско-эстетические теории и учения по риторике, математике, композиции, литературе и теологии. Предметом изучения является последнее творение И.С.Баха – «Kunst der Fuge», отражающее художественную концепцию и единство личного и общефилософского, содержательного и внешне-структурного, пространственного и временного.

**Цель работы –** художественное прочтение концепции авторского замысла, завуалированного в названии цикла, его тематизме, предложенных формах организации музыкального материала, а также научное обоснование совершенно новой композиции произведения, обусловленной таким порядком контрапунктов и канонов, который кардинально отличается от общеизвестных первоисточников (**Б.А.** и **О.И.**), от прочих интерпретаций и способствует восстановлению неизвестных фрагментов цикла. Исходя из этого, были поставлены следующие **задачи исследования:**

1. выявление текстологических проблем «Искусства фуги» И.С.Баха и связанных с ними трёх типов интерпретаций: опирающихся на **Б.А.**,на **О.И.**, на предполагаемый, хоть и неизвестный документ;
2. конструктивно-композиционный и семантический анализ тематизма с целью выявления двух контрастных тематических комплексов, способствующих развитию драматургии цикла; рассмотрение стреттных, совместных, комбинированных соединений как мест наибольшей образно-содержательной концентрации тематизма, определение степени зависимости их модификаций от музыкально-риторических фигур и других требований достижения аффекта;
3. философско-эстетическое обоснование синтеза трёх типов форм в музыкальном произведении – формы внешней, внутренней и временной (интонационно-исполнительской);
4. выявление параллелизма риторических и музыкальных процессов, а также созвучности некоторых риторических принципов (как постановка трёх типов вопросов в торжественном красноречии) построению музыковедческого анализа;
5. определение роли симметричных преобразований для установления новой последовательности контрапунктов и канонов, построения двухчастной симметричной формы и переосмысления композиции цикла в целом;
6. доказательство существенного влияния музыкально-риторических фигур на интерпретацию авторского замысла, выявление музыкально-риторической диспозиции с целью обоснования и закрепления роли и места каждого из контрапунктов в цикле, особенно двух неизвестных номеров, относимых нами к разделу indignatio;
7. выявление quasi-временной формы и «выравнивание» временного промежутка всех пьес с целью построения временной (исполнительской) формы; выявление кульминационного рельефа цикла, обусловленного участием реальных и зеркальных кульминаций на основе пропорции «Золотого сечения»;
8. выявление степени участия риторического принципа амплификации в процессах становления и развития тематизма, метро-ритмического варьирования, образования стреттных конструкций, чередования музыкально-риторических фигур, движения аффектов, кульминационного развёртывания и его влияние на формирование содержательности цикла;
9. пояснение и обоснование специфики использования некоторых риторических терминов – диспозиция, амплификация, амплификат (производный от амплификации), деамплификация (аналогично); формообразующих терминов – степени тематического родства, тематический комплекс, реальные и зеркальные кульминации, симметрия смыслов и некоторые другие.

**Методы исследования.** Особенностью применённой методики является совокупность традиционых, современных приёмов (это текстологический, музыкально-аналитический, сравнительный, семантический, эвристический) и специфических, присущих лишь определённому историческому периоду, а именно: риторический, музыкально-риторический, философско-эстетический, математический (с элементами сакральной математики) и религиозно-символический. Названные аспекты интегрируются и взаимодействуют друг с другом, образуя целостную концепцию художественного восприятия цикла. На фоне этого синтеза особенно выделяется принцип риторической амплификации, который можно использовать и как метод.

 Методологической базой диссертации являются труды по античной риторике Аристотеля, М.Ф.Квинтилиана; по музыкальной риторике К.Бернхарда, Г.Шютца, Д.Бартеля; по эстетике и философии А.Лосева, М.Хайдеггера, Р.Ингардена и других; по музыковедению: К.Южак, Ю.Холопова, А.Сокола, Е.Вязковой, А.Милки, М.Друскина и Я. Друскина, В.Протопопова, В.Кольнедера, П.Шлёнинга, К.Вольфа, П.Еггебрехта; по вопросам некоторых математических пропорций Г.Вейля, И.Шмелёва, И.Шевелёва и М.Марутаева, а также научные работы, посвящённые проблемам композиционной целостности цикла, полифонии строгого стиля, числовой символики и эзотеризма.

 **Научная новизна**. Диссертация является первым в Украине полным научным исследованием художественной концепции «Искусства фуги» И.С.Баха. Впервые обозначена художественная целостность цикла как синтеза внешней симметричной, внутренней риторической и временной интонационно-исполнительской форм. Вся работа отличается нестандартным решением. Принципиально новым является комплексный подход к анализу цикла, при котором раскрываются следующие аспекты:

 *а)* *текстологический* – изучение принципов строения первоисточников, на основе которых формируются представления о структуре цикла, выдвигается гипотеза об ином, вероятном, порядке пьес и моделируются отсутствующие разделы цикла;

 *б) интонационно-ассоциативный* – выявление интонационной общности тем цикла, степени их развития и родства, выявление ассоциативных связей тематизма не только с иными произведениями Баха, но и с некоторыми религиозно-философскими и эстетическими концепциями современной Баху эпохи; обоснование этого аспекта как типичного явления баховской образности;

 *в) сравнительно-аналитический* – анализ тематизма, стретт, совместных и комбинированных построений, разноуровневый анализ формы, сравнение принципов развития двух тематических комплексов, сравнительный анализ первоисточников, исполнительских и редакторских интерпретаций, а также вариантов временной организации предложенной нами пространственно-временной модели;

 *г) структурно-композиционный* – подчёркивание значительности всех составных компонентов понятия художественной формы от микро-структуры до композиции целого, выявление композиционной роли симметричных преобразований в построении новой композиции цикла;

 *д) музыкально-риторический* – выявление музыкально-риторических фигур, построение музыкально-риторической диспозиции, использование риторического понятийного и терминологического аппарата;

 *ж) семантический* – рассматривается семантика темообразований, кульминационных и формообразующих процессов; даётся развёрнутая интерпретация музыкальной, религиозной, числовой и других символик;

 *з) математически-эвристический* – выявление роли математических пропорций, а именно – пропорции «золотого сечения» в построении кульминационного рельефа и кульминационного пространства цикла; математическое вычисление размерности двух неизвестных, но теоретически обоснованных контрапунктов, а также финального раздела неоконченного контрапункта.

 Совершенно новый ракурс изучения «Искусства фуги» обеспечивает *новизну всех полученных результатов*:

* гипотеза о существовании предполагаемого, неизвестного третьего первоисточника, в отличие от **Б.А.** и **О.И.**, – более полного и завершённого, как цикла из 24-х номеров;
* предложение оригинального нового поряка контрапунктов и канонов;
* гипотеза о существовании двух неизвестных контрапунктов (с полной характеристикой тематизма, размеров, аффекта), а также о предполагаемых размерах последней фуги;
* доказательство принадлежности циклу незавершённого контрапункта;
* семантический анализ и выявление в тексте элементов музыкальной, религиозной, числовой, розенкрейцеровской и других символик, их исполнительская интерпретация;
* выявление и обоснование двух контрастных тематических комплексов, отвечающих за содержательность цикла и влияющих на его драматургию;
* выявление симметрии как основного принципа образования всех микро- и макро-структур цикла: от тематизма – до внешней симметричной двухчастной формы;
* выявление 7-9-тичастной музыкально-риторической диспозиции как признака внутреней содержательной формы;
* анализ quasi-структур первоисточников и выявление временной симметрии в предлааемой композиции цикла;
* выявление шести кульминационых зон (трёх реальных и трёх зеркальных) пространственно-временного континуума цикла посредством вычисления пропорции «золотого сечения»;
* обоснование художественной целостности цикла как синтеза внешней симметричной, внутренней риторической и временной интонационно-исполнительской форм.

 Новизна работы определяется также обоснованием и введением в обиход музыковедческого анализа следующей терминологии: амплификация, деамплификация, амплификат, локальные, глобальные, реальные и зеркальные кульминации. Принципиально новой является интерпретация «Искусства фуги» как художественно-целостного, логически-завершённого произведения. По-новому интерпретируется и название цикла: «Kunst der Fuge» – «Искусство убегать» – является содержательным продолжением предыдущего цикла «Musik Opfer» – «Музыкальная жертва». Обоснованность выдвинутых предположений опирается как на специфику интонационно-тематического материала (традиции широко распространённых во времена И.С.Баха музыкальных и иных шифров), так и на исторические факты окружения композитора и идеологического состояния немецкого общества XVIII столетия. Исследование имеет универсальный характер, поскольку выявленные в цикле процессы (не каждый в отдельности, а в синтезе явлений), могут способствовать развитию новой методики анализа не только произведений И.С.Баха, но и других композиторов его эпохи. Заявленные новации составляют личный вклад соискателя в баховедение, музыковедение, терию композиции, исполнительства и интерпретации и формируют **ряд положений, которые выносятся на защиту:**

1. Художественная концепция «Искусства фуги» И.С.Баха – это проявление в циклической форме гуманитарного художественного мировоззрения, являющегося наивысшей кульминацией синтеза научно-философского, эстетического, литературного, интонационно-символического (семантического) и музыкально-композиционного в эпоху Барокко в Германии XVIII в.
2. «Искусство фуги» – универсальная интонационно-художественная пространственно-временная модель полифонического мышления эпохи, в его единстве содержания и формы. «Искусство фуги» – закон полифонического мышления Барокко. Если «художник есть функция действительности, разложенная в бесконечный ряд» (А.Лосев), то функция И.С.Баха – воплощение встречи эпохального развития Веры, Истины (Логоса), Добра и Красоты в совершенной эстетической форме, которая называется «Искусство фуги».
3. «Искусство фуги» даёт общую личностную интонационную музыкальную картину мира, в которой объединяются мистическое, будничное, научно-философское и эстетично-художественное видение (симметрия, тектоника).
4. Универсальность предложенной модели «Искусства фуги» даёт возможность выявить элементы, которые не вошли в цикл, и эвристично дополнить незавершённую форму.

**Практическое значение полученных результатов** исследования определяется возможностью использования его материалов в курсах истории зарубежной музыки, теории музыки, полифонии, анализа форм, композиции, музыкальной культурологии, в практических занятиях по полифонии и композиции, в спецкурсах исполнительской интерпретации у пианистов, органистов, струнников и хормейстеров. Цикл в новой последовательности контрапунктов и канонов может быть рекомендован и для концертного исполнения. Предложенные методы исследования тематизма, формы, содержания могут быть применимы не только к произведениям И.С.Баха (особенно его последнего периода творчества) но и других композиторов эпохи барокко и в целом способствовать концептуальному художественному прочтению ранее «закрытых» музыкальных текстов. Введение в музыковедческий анализ понятия риторической амплификации как альтернативного традиционному музыковедческому термину «кульминация» имеет два значения. С одной стороны, содержательное наполнение динамики, темпа, фактуры: амплификация как процесс, качественное накопление разнообразных подробностей о предмете исследования, кульминация – как результат, выражающийся количественными показателями (наивысшая точка). С другой стороны – упрощение терминологического музыкального языка: для конкретизации можно ввести такие определения как тематическая, метро-ритмическая, фактурная, акустическая амплификация и т.д. Исследование может иметь ещё одно важное практическое значение – введение спецкурса «музыкальной риторики» как учения о семантике музыкального языка и законах композиции и оформления музыкального материала – практически для всех факультетов музыкального ВУЗа. Это чрезвычайно актуально сегодня не только в связи с новыми достижениями отечественной музыкальной науки, но и значительной популярностью подобных риторических спецкурсов во многих зарубежных университетах и консерваториях 2-й половины ХХ столетия.

**Апробация** материалов диссертации состоялась на 8 всеукраинских и международных научных и научно-практических конференциях:

1. Серенко С. Музична риторика як основа інтерпретації музики барокко: музична риторика у навчальному процесі //Програма міжнародного семінару-огляду «Трансформація музичної освыти: культура та сучасність». –Одеса, вересень 1999.
2. Серенко С. Таємниця «Мистецтва фуги» Й.С.Баха та її розкриття у ХХ столітті //П'ята міжнародна науково-практична конференція «Духовність і проблеми розвитку особистості». – Житомир, листопад 1999.
3. Серенко С. Риторичний принцип ампліфікації як одна з композиційних засад циклу «Мистецтво фуги» Й.С.Баха //Тези доповіді Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Молоді музикознавці України. – Київ, березень 2000.
4. Серенко С. Дослідження клавірної музики Й.С.Баха в аспекті сучасного музикознавства //УІІ Всеукраїнська наково-практична конференція «Духовне зростання нації в сучасних умовах становлення української державності. – Донецьк, квітень 2000.
5. Серенко С. Заповіт великого майстра: новий погляд на композицію «Мистецтва фуги» Й.С.Баха //Всеукраїнська науково-практична конференція «Й.С.Бах та його епоха в історії світової художньої культури. – Донецьк, травень 2000.
6. Серенко С. От риторического высказывания к поэтическому прочтению: опыт приобщения к образцам мирового музыкального искусства // Международная научно-практическая конференция «Молодёжь третьего тысячелетия: гуманитарные проблемы и пути их решения. – Одесса, июнь 2000.
7. Серенко С. Текстологічні проблеми “Мистецтва фуги” Й.С.Баха. Першоджерела та наукові концепції //Всеукраїнська науково-практична конференція “Текст музичного твору: практика і теорія. – Київ, листопад 2000.
8. Серенко С. Інтерпретаційні аспекти “Мистецтва фуги” Й.С.Баха // Міжнародна наукова конференція “Музичне виконавство на рубежі століть”. – Київ, грудень 2000.

**Публикации** результатов диссертационного исследования на украинском, русском и немецком языках вышли в 9-ти специализированных (ВАКовских) и международных сборниках:

1. Серенко С. Музична риторика як складова професійної підготовки музикознавців в умовах відродження української національної культури //Україна на порозі третього тисячоліття: духовність як основа консолідації суспільства. – К.: Наук.-досл. інститут “Проблеми людини”, 1999. – т.15. – с.543-551.

2. Серенко С. Тематизм «Искусства фуги» И.С.Баха в образно-содержательном аспекте // Організація та зміст становлення професійної підготовки в умовах національної системи освіти. – Харків: Каравелла, 1999. – с.158-171.

3. Серенко С. Черты внешней симметричной формы в композиции цикла «Искусство фуги» И.С.Баха //Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків: Каравелла, 1999. – Вип.4. – с.121-132.

4. Серенко С. Інтерпретація “Мистецтва фуги” Й.С.Баха у музично-риторичному аспекті //Музичне виконавство. Науковий вісник. – К.: Спец. друкарня НАН України, 2000. – вип.8. – с.114-125.

5. Серенко С. Від риторичного питання – до музикологічної проблеми //Духовність і художньо-естетична культура. – К.: Наук.-досл. інститут “Проблеми людини”, 2000. – с.575-581.

6. Серенко С. Роль симметрии в композиции цикла «Искусство фуги» И.С.Баха //Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Астропринт, 2000. – вип.1. – с.112-123.

7. Серенко С. «Мистецтво фуги» Й.С.Баха: таємниця авторського задуму та нова інтерпретація композиції циклу // Музичне виконавство: Науковий вісник. – К.: Кий, 2001. – вип.18. – с.123-133.

8. Серенко С. Текстологічні проблеми «Мистецтва фуги» Й.С.Баха: факти і гіпотези // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. – К.: КДВМУ ім.Р.М.Гліера, 2001. – вип.7. – с.201-210.

9. Serenko S. „Die Kunst der Fuge“ von J.S.Bach: Das geheimnis des autorenvorhabens und die neue interpretation der komposition des zyklus // Й.С.Бах та його епоха в історії світової музичної культури. – Донецьк-Лейпциг.: Юго-восток, 2003. – вип.3. – с.31-40.

**ВЫВОДЫ**

1. Проведенное диссертационное исследование, посвящённое проблемам композиционной и художественной целостности «Искусства фуги» И.С.Баха показало, что названный цикл – высокохудожественное явление в истории мирового музыкального искусства, отличающееся не только совершенством контрапунктической техники, но и глубоким образно-смысловым содержанием.
2. Сохранившись в виде двух первоисточников, известных сегодня как Берлинский Автограф и Оригинальное издание, цикл не исчерпывает всех композиционных возможностей этими двумя документами. Напротив, возникает множество вопросов и проблем, связанных с текстологическими нестыковками названных источников, а также с последовательностью контрапунктов в них. Особая загадочность цикла, усугублённая его незавершённостью и записью о смерти композитора в момент проведения темы ВАСН, отсутствие полной нумерации в **О.И.**, неоправданные повторения в **Б.А.** - ставят его в один ряд с наиболее таинственными явлениями мирового музыкального искусства. Однако, вместе с тем, **Б.А.**, составляющий лишь 70% от **О.И**., не содержит пьесы, известные по **О.И.**: №№ 4,10,17,18; 4-й (!) вариант канона № 15 в Автографе выписан на листах большого поперечного формата (что противоречит этому источнику) и имеет не свойственную этому документу нумерацию (стр.26,27,28); вместо заявленных 70-ти листов, дошедшее до нас **О.И** содержит всего 67! Последовательность контрапунктов не отражает истинного порядка номеров. Несмотря на внешнюю завершённость **О.И.**, документ таковым не является, поскольку нет окончания последнего контрапункта, а хорал и №14 призваны лишь восполнить традиционную форму из 24-х пьес и попали в цикл, скорее всего, случайно. Подробный анализ названных первоисточников предоставляет существенную аргументацию, изложенную в Главе 1, позволяющую выдвинуть гипотезу о существовании некоего третьего документа, возможно, завершённого самим И.С. Бахом и содержащего цикл в полном объёме: из 24-х пронумерованных контрапунктов и канонов, в число которых входят отсутствующие в **Б.А.** №№ 4, 10, 17, 18, заключительная часть № 21 (т.н. фрагмент «х»), а также два пока неизвестных номера, отсутствие которых и было восполнено хоралом и № 14. Таковы результаты сравнительного анализа первоисточников, являющегося отправной точкой всего дальнейшего исследования и поставленных проблем (задач).
3. Цикл развивается по законам драматургии, чему способствует выявление двух контрастных тематических комплексов. Каждый комплекс – не просто перечень конструктивных приёмов темообразования, а самостоятельный образно-смысловой континуум. Первый ТК – воплощение образа Христа от его рождения, земного бытия (№№ 1–5) через прославление Бога («29» - «Soli Deo Gloria” №№ 6,7), неземную радость, триумф духа (№№ 13 б,а,19,20) и невероятные страдания (раздел miseratio) до нематериальной субстанции (№ 21); второй ТК – сложное воплощение сразу трёх образов: 1 - «розенкрейцеров» (начальные звуки теми № 8 RCF), от активной действенной силы, можно сказать, с кульминационной точки (№ 8), через зеркальную трансформацию этого образа в противоположный по значению (№ 11), - до его полного угасания в разделе indignatio (два неизвестных контрапункта) –“от апофеоза к анафеме”; 2 - тема ВАСН, формирующаяся на протяжении всего цикла и кристаллизующаяся именно в заключительном контрапункте как автограф в конце сочинения; она же и как «тема креста»; 3 – философски-углублённая тема из № 21 – как отрицание «темы розенкрейцеров», как символ мудрости, «розы», венчающей принявших наказания «креста», как символ совершенства и бесконечности (благодаря полной симметрии).
4. Основным конструктивным принципом цикла является симметрия, которая, обнаруживается в тематизме, стреттах, разделах контрапунктов, в соотношении пар контрапунктов, в канонах, в последовательности номеров и организации самой внешней 2-хчастной симметричной формы; этому же принципу подчиняются пространство и время “Искусства фуги” (расчёты пространственной симметрии подтверждаются симметрией временной), а также вся последовательность контрапунктов и канонов, являющаяся совершенно новой относительно существующих интерпретаций. Принцип симметрии лежит и в основе ещё двух гипотез: о двух неизвестных контрапунктах и об окончании заключительного контрапункта.
5. Внутренняя форма цикла (содержательная) организована посредством 7-(9-)-тичастной риторической диспозиции, в которой каждой конкретной группе контрапунктов соответствует раздел риторической диспозиции. Одним из значительных достижений выявления этой формы оказалось вычленение в качестве самостоятельной единицы раздела indignatio, содержащего указанные два неизвестных контрапункта..
6. Временная форма (исполнительская) организована посредством синтеза quasi-структуры и чисто-временной формы. Контрапункты и каноны, организованные в пространстве посредством нотного текста, имеют своё временное выражение, связанное с пульсирующей единицей времени. При этом симметрия присутствует в обоих измерениях, а выявление пропорции “Золотого сечения” и связанных с ней реальных и зеркальных кульминаций, в том числе образно-содержательных) доказывает логичность и стройность предложенной нами композиции цикла, а также взаимопроникновение всех трёх типов форм..
7. Метод анализа, применявшийся в работе, можно охарактеризовать как комплексный, охватывающий различные аспекты знаний:

а) традиционный музыковедческий аспект (историко-теоретический);

б) текстологический;

в) музыкально-риторический;

г) математический;

д) философско-символический;

е) пространственно-временной.

Суть применённой методики состоит не только в подключении традиционных форм музыкального анализа, выявлении музыкально-риторических фигур, обосновании принципа амплификации, построении музыкально-риторической диспозиции, но главное - в построении логической системы, согласно которой в поле зрения исследователя попадают все стороны творческого процесса. А именно: трёхступенчатость, свойственная ораторскому искусству (постановка трёх типов вопроса – Гл.3.2), не только стала основой комплексного изучения «Искусства фуги» и тех результатов, которые получены в этом процессе, но и нашла отражение в структуре данной работы. Накопление подробностей о предмете – амплификация – в торжественном красноречии (demonstratium) повлияло на раздел о тематизме; принципы аналогии и сопоставления, свойственные совещательному красноречию (deliberatium) – на формирование 2-й части цикла и обоснование гипотезы о двух неизвестных контрапунктах; логическое осмысление свершившегося в судебном красноречии (indicale) с обязательным разделением на внешние и внутренние доказательства – на определение внешней симметричной и внутренней риторической форм соответственно, которые в идеале дают третий аспект – форму исполнительскую.

1. Итак, коротко суммируем основные результаты исследования, являющиеся нашими новациями:

а) гипотеза (и её обоснование) о возможности существования третьего, более полного, завершённого и пронумерованного первоисточника «Искусства фуги»;

б) новая последовательность контрапунктов и канонов на основе законов симметрии и принципа амплификации;

в) гипотеза (и её обоснование) о возможности существования ещё двух неизвестных контрапунктов;

г) гипотеза (и её обоснование) о возможных размерах заключительной части последнего, незавершённого контрапункта (с указанием количества недостающих 84-х тактов);

д) выявление двух контрастных тематических комплексов, их деление по степени родства (1-й тематический комплекс) и группам интонаций-образов (2-й тематический комплекс), а значит – и драматургии цикла;

е) доказана принадлежность циклу заключительного контрапункта на основе тематического родства и принципов зеркальной симметрии (Гл.3.3);

ж) выявление 7-9-тичастной музыкально-риторической диспозиции (с выделением в качестве самостоятельных двух разделов – indignatio и miseratio;

з) построение временной формы цикла, обнаруживающей временную (симметричную!) идентичность двух частей и дающую представление об истинной пропорциональной протяжённости контрапунктов и канонов;

и) построение кульминационного рельефа, отражающего саму суть образно-содержательного начала цикла (от симметрии форм – к симметрии смыслов);

к) проведение аналогии между риторическим процессом и системой построения музыковедческого анализа;

л) выявление принципа риторической амплификации как основы тематического развития;

м) новое риторическое понимание «Kunst der Fuge» как продолжения начатой в предшествующем цикле «Music Opfer“ тайной символической линии («Искусство убегать» и «Музыкальная жертва»).

9. Ключевым звеном предлагаемой интерпретации является новая последовательность контрапунктов и канонов и новая композиция цикла; главным результатом исследования является обоснование гипотезы о двухнеизвестных контрапунктах.

**Краткая характеристика 2-х неизвестных контрапунктов:**

Местоположение в цикле: порядковые № 20 и № 21;

Размерность: 56 реальных тактов или 84 временных такта;

Размер: 3/2 либо 6/4;

Варианты использованных тем: JT и JO (как варианты ГТ) соответственно; также см. обращения тем контрапункта № 9 и канона № 18 в приложении К.2.2 (как варианты второй темы при двухтемности);

Зеркальность: предполагается;

Риторический раздел: indignatio;

Аффект: негодование по отношению к враждебной стороне;

Риторические приёмы: фигуры tirata, parrhesia, multiplicatio, groppo, резкие созвучия, диссонансы, скачки, синкопы;

Общие формы движения: триоли или секстоли «восьмыми» или «шестнадцатыми»; метрический контур – «половинные» или «целые»;

Темп: подвижный, даже быстрый.

10. Выявление симметрии как конструктивного принципа организации музыкального материала в цикле, помимо построения симметричной модели цикла, имеет и более широкое значение – выход на определение типа мышления Баха как исключительно математического, ибо «у истоков симметрии лежит математика; для того, чтобы показать, как работает математическое мышление, вряд ли возможно найти что-либо лучшее, чем симметрия» [26,с.160]/.

11. Все элементы строения музыкального языка, элементы структурной организации цикла, основные принципы развития тематизма, построения кульминаций, словом, все компоненты сложной многоуровневой системы, называемой «баховским полифоническим мышлением» органично сочетаются и подчиняются единой цели – организации звукового временного пространства в глобальном замысле композитора – «Искусстве фуги».

Эти принципы сочетаются и взаимодополняют друг друга таким образом, что говорить об одном, не затрагивая другого, не представляется возможным. Так, зеркальность, пронизывающая насквозь все компоненты «Искусства фуги», не оставила в стороне и такие нематериальные понятия как «смысл», «образ». И если словосочетание «кульминация образа» не вызывает удивления, то словосочетание «симметрия смыслов», или «симметрия образов» довольно непривычно для нашего восприятия. Однако в эпоху барокко симметрия являлась основой представлений о гармонии мира (учения Кеплера, Лейбница) и в музыке воссоздавалась не только в виде сопоставления или чередования разделов композиции, частей в циклическом произведении, но также в виде взаимообратимых изобразительных приёмов (как вознесение к небесам или нисхождение в ад, риторические фигуры anabasis – catabasis, восходящая tirata – нисходящая tirata, exclamatio – saltus duriusculus и другие. Наиболее яркий пример – контрапункты №№ 8,11). Такого рода обобщения и выводы позволила сделать пропорция ЗС.

12. Перечисленные иными исследователями принципы организации материала могут быть также обнаружены и в нашей интерпретации.

*Принцип парности* присутствует как структурно-композиционный элемент.

1). Каждая тема имеет свою инверсионную пару (за исключением лишь Т1№ 9 и канона № 18);

2). Стретты в контрапунктах образуют сначала пары, потом триады и цепочки стретт;

3). Парность достигается за счёт зеркального отражения контрапунктов в № 12 а,б, 13 б,а, 19, 20;

4). Подобной зеркальной парой можно считать и два утерянных контрапункта.

*Принцип симметрии*.

1). От симметрии мотивов, тем (та же инверсия, ракоход) – к симметрии стретт, разделов, целых контрапунктов;

2). В нашей интерпретации каждый вариант темы 1-й части (основной или обращённый) имеет своё зеркальное отражение на равноудаляемом расстоянии (порядковый номер) во 2-й части;

3). Этот принцип позволил предположить варианты тем в утерянных контрапунктах (JT и JO) и количество недописанных тактов в последнем контрапункте – 84.

 *Принцип аналогии* лежит в основе построения 2-й части цикла: организация контрапунктов по группам, выявление кульминационного рельефа, количество тактов в двух неизвестных контрапунктах, по аналогии с №№ 12а,б, - по 56 тт.в каждом.

 *Принцип восхождения*. В этом случае было бы точнее всё же употребление термина «амплификация». В этот процесс вовлечены темы, стретты, совместные и комбинированные проведения, а также сама многоголосная фактура.

 *Тяготение к двухчастности*. Цикл в целом мы представляем как двухчастную композицию, в каждой части которой по 12 контрапунктов и 1285 тактов.

 *Организующая роль числа «14».* По-видимому, это число действительно каким-то образом влияет на цикл в целом, если его обнаруживают исследователи, независимо от предлагаемой композиции. В нашей интерпретации число «14», кроме всего прочего, оказалось ещё и нумерологическим числом всего цикла: 1285 тт. 1-й части + 1285 тт. 2-й части = 2570 тт. = «14», хотя мы не будем настаивать на его структурирующей и формообразующей роли. Следуя тому же принципу аналогии, можно было бы вывести и организующую роль числа «8», которое встречается и в нумерации контрапункта, и в самой теме этого контрапункта, оно объединяет целые разделы, оно является нумерологическим корнем временной формы и символом бесконечности.

Исследование цикла превзошло ожидаемые результаты и показало безграничность проникновения во внутренней мир творческого гения Баха. Феномен «Искусства фуги» в том, что это своего рода творческая лаборатория, в которой Бах работал не только как композитор, художник, но и как ритор, математик и философ. Изучая цикл, мы сталкиваемся с универсализмом творческого мышления Баха и поражаемся, с какой лёгкостью, логичностью, чувством меры, вкуса и внутреннего порядка он сочетает столько явлений в одновременности.

Философская концепция цикла – это обобщённые представления о гармонии мира с его единством и борьбой противоположностей, с его реальностью и зазеркальем, добром и злом, светом и тьмой, божественным и вочеловеченным. Математическая концепция – это отражение симметричного строения мира с его круговым и спиральным движением, стремление к полной пространственной и временной симметрии, обеспеченной пропорцией Золотого сечения, это понимание бесконечности Вселенной, выражаемой, как и ДК, числом «8»; это же и сакральная математика, опирающаяся на ряд наиболее значимых для Баха чисел (таких как 3, 5, 8, 14, 29). Художественная концепция цикла – это синтетические представления о единстве формы и содержания.

Бах создал совершенно новый тип музыкально-художественной формы, сочетающий форму внешнюю, внутреннюю и временную.

 Внешнюю форму можно охарактеризовать как зеркально-симметричную концентрическую 2-хчастную форму, в которой зеркально-симметричны не только темы, разделы, пары контрапунктов, но и кульминации, отражающие развитие образной сферы и влияющие на формирование понятия «симметрия смыслов».

Внутреннюю форму можно обозначить как 7-9-тичастную музыкально-риторическую диспозицию, особенностью которой является вычленение из заключения двух страстей, образующих два самостоятельных раздела – indignatio и miseratio (свойство чисто музыкального толка).

Временная форма как совокупность quasi-временной структуры и чисто-временной, проистекающей из прошлого в будущее, связана с пространственно-временными представлениями Баха и, являясь совершенным воплощением симметрии пространства-времени, подтверждается пропорцией Золотого сечения.

Говоря о художественной концепции содержания, мы имеем ввиду прежде всего тематизм и его жанровые истоки, средства достижения желаемого аффекта (музыкально-риторические фигуры и др.), а также разного рода символики (числовую, христианскую, розенкрейцеровскую), через которые раскрывается тайный смысл самого названия цикла.

Под художественной концепцией формы подразумеваем содержательность структурной организации музыкального материала. Внешняя форма (как и любая форма в этом цикле) связана с симметрией – это образ мира, круг, совершенство, это альфа и омега бытия, это философское обобщение понятий рождения и смерти, это пространственно-временной континуум двух симметричных частей цикла, вибрирующих числом «8» и составляющих пространственную модель бесконечности « ∞ ».

 Изложенная на страницах данной работы модель реконструкции «Искусства фуги» строится на основополагающих принципах, выявленных в обоих первоисточниках, и кардинально отличается от изложенных выше научных концепций. Однако, исходя из перечисленных фактов, можно рассчитывать на правдоподобность и жизнеспособность выдвигаемой гипотезы. Её идеальным подтверждением, безусловно, могла бы стать находка отсутствующих фрагментов цикла (на что и направлены усилия многих исследователей, в том числе и наши), поэтому на данном этапе мы вынуждены удовлетвориться лишь глубоким музыковедческим анализом и логическим построением теоретической модели цикла.

Предлагаемая художественная концепция цикла позволяет по-новому взглянуть на «Искусство фуги» И.С.Баха и увидеть в нём колоссальный полифонический цикл, во всём подчинённый строгим законам средневекового структурирования и воплощающий некий глобальный философский и риторический замысел, явно возвышающийся над обыденным пониманием целей и задач музыкального искусства вообще. Это концепция совершенного мира, выраженного концентрической симметричной формой, это концепция бесконечности, устремлённой вглубь мира, графически выраженной «∞» и отражающей «центростремительную ориентацию пространства»[[3]](#footnote-3)1, это концепция органического единства пространства и времени, концепция трёхмерности музыкального искусства (пространство, время, глубина /содержание/), это концепция «бегства» – но не как «бесконечное убегание в никуда от сути и истины»[[4]](#footnote-4)1, конец которому – «полный абсурд», а напротив, убегание вглубь себя, конечная точка которому – Омега, Бог, «умный свет истины, любви, мир Божий,…радость богопознания и ликование открывшейся вечной жизни»[[5]](#footnote-5)1.

Что это: исповедь? Проповедь? Послание людям или же обращение к Богу? Этот цикл ещё ждёт своего момента истинного понимания – ведь не случаен усилившийся в ХХ веке интерес к этому произведению. И дело даже не в том, что цикл не завершён и не пронумерован самим Бахом (возможно, это шифр, загадка, которую нам предстоит разгадать), а в том, что мы должны быть открыты, мы должны быть готовы принять автограф – завещение Великого Мастера.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Аверинцев С.С. Античные риторики и судьбы античного рационализма // Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. – М.: Наука, 1991. – с.3-26.
2. Агудов В.В. Категории «форма» и «структура». – М.: Знание, 1970. –

 48 с.

1. Александров А., Аркадьев А. Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности клавирных сочинений И.С.Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство / сб. трудов. – М.: муз.пед.инст. им. Гнесиных, 1989. – вып.104. – с. 3-12.
2. Анопова Е. Сезам, откройся. – М.: Присцельс, 1994. – Т.2.– кн.3.– 236 с.
3. Аристотель. Поэтика: пер. М.Гаспарова / по изд.La Poetica di Aristotele, ed. e comm. Da A.Rostagni, Torino, 1928 // Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978. – с.111-163.
4. Аристотель. Риторика: пер. с греч. – Античные риторики. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – с.15-166.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, кн.1 и 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
6. Безменова Н.А. Очерки по теории и истории риторики. – М.: Наука,1991. – 213 с.
7. Бёме Я. Аврора, или Утренняя звезда в восхождении: пер. с нем. – М.: Гуманус, Политиздат, 1990. – 413 с.
8. Бобровский В.П. О тематизме И.С. Баха //Статьи, исследования. – М.: Советский композитор, 1990. – с 38-59.
9. Бобровский В.П. К вопросу о драматургии музыкальной формы //Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – с.26-65.
10. Богданова О.В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури. Автореф. дис. к-та мистецтвозн.: 17.00.03 / Нац.муз.академія ім.П.І.Чайковського. – К., 2002. – 20 с.
11. Большой толковый словарь иностранных слов / сост. М.А. Надель-Червинская, П.П. Червинский. – Р-н-Д.: Феникс, 1995. – т.1. – 544с.
12. Бородавкін С.О. Оркестровий стиль епохи барокко (за матеріалами творчості Й.С.Баха). Методична розробка з курсу історії оркестрових стилів для композиторських і музикознавчих відділень. – Одеса: Черноморье, 1997. – 30 с.
13. Бородин А.И. Число и мистика. – 3-е изд., доп. – Донецк: Донбас, 1975. – 152 с.
14. Бринь Т. Зв´язки мистецтва готики і схоластики //Київське музикознавство. – К.: КДВМУ ім Р.М.Гліера, 2000. – вип.3. – с.66-76.
15. Брунов Н. Пропорции античной и средневековой архитектуры. – М.: Наука, 1935. – 168 с.
16. БСЭ. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – т.1. – 608с.
17. БСЭ. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – т.13. – 608с.
18. БСЭ. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – т.28. – 618с.
19. Бычков Ю. Музыкальная форма как конструкция и процесс // Вопросы методологии теоретического музыкознания. – М.: Муз.пед.инст. им. Гнесиных,1983. – вып.66. – с.35-56.
20. Ван-дер-Варден Б.Л. Пробуждающаяся наука. Математика Древнего Египта, Вавилона и Греции (Пифагорейское учение о гармонии): пер.с голланд. – М.: Физматгиз, 1959. – 459 с.
21. Васютинский Н.А. Золотая пропорция. – М.: Мол.гвардия, 1990. – 235с.
22. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975. – 143 с.
23. Вейль Г. Пространство, время, материя: пер.с нем. – 5-е изд., перераб. – М.: Янус, 1996.– 480 с.
24. Вейль Г. Симметрия: пер.с англ. – М.:”Наука”, 1968. – 191с.
25. Витрувий. Десять книг об архитектуре. – М.: Всесоюзная АН Архитектура,1936. – Т.1. – 331 с.
26. Вигнер Е. Этюды о симметрии: пер. с англ. – М.: Мир, 1971. – 318 с.
27. Вязкова Е. Последование контрапунктов в “Искусстве фуги” Баха //Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. – М.: Муз.пед.инст. им. Гнесиных, 1986. – вып.84. – с.21–40.
28. Вязкова Е. Композиция «Искусства фуги» // Советская музыка. – 1985.– №3. – с.82–87.
29. Вязкова Е. Композиционное и содержательное единство цикла «Искусство фуги» //ИСКУССТВО ФУГИ. Вторые баховские чтения / Матер.научн.конф. 29-30 марта 1993г. – С-П.: 1993. – с.9–35.
30. Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ: Дисс…доктора искусствознания: 17.00.02. – М.: 1998. – 280с.
31. Гаспаров М.Л. Античная риторика как система. – М.: Наука,1991. – с.27-59.
32. Горюхина Н. Стиль музыки И.С.Баха //И.С.Бах и современность. – К.: Музична Україна, 1985.– с.19-33.
33. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность. – М.: Музыка, 1988. – вып.1.– с.69-87.
34. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени: Пер.с.англ.. – М.: Прогресс, 1969. – 590 с.
35. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство,1984. – 350 с.
36. Девуцкий В. О понятии относительной метроритмической весомости музыкальных элементов и некоторых способах её количественного определения // Вопросы музыкального анализа, вып 28. – М.: Музыка,1976. – с.89-130.
37. Девуцкий В. Точные масштабные отношения в музыкальной форме // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор,1979. – вып.4. – с.285-306.
38. Деметрий. О стиле: Пер. с греч. // Античные риторики /ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – с.237-286.
39. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – с.95-134.
40. Диксон Олард. Книга песка //Символика чисел.– К.: Рефл-бук, 1996. – 228 с.
41. Дилецький М. Граматика музикальна. – К.: Музична Україна, 1970. – 109 с.
42. Дмитрук Е.В. Опыт построения терии тональных инвариантов полифонической темы: Дипломная работа на правах рукописи. – Одесса: 1977. – 64 с.
43. Друскин М.С. Пассионы и мессы И.С.Баха. – Л.: Музыка, 1976. – 168 с.
44. Друскин М.С. «Иоганн Себастиан Бах». – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
45. Друскін Я.С. Про риторичні прийоми в музиці Й.С.Баха. – К.: Музична Україна, 1972. – 110 с.
46. Евдокимова Ю. Полифония средних веков и эпохи Возрождения. – М.: Муз.пед.инст. им.Гнесиных, 1985. – 60 с.
47. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. XV век. – М.: Музыка,1989. – 414 с.
48. Ерохин В. Документы жизни и деятельности И.С.Баха. – М.: Музыка, 1980. – 272 с.
49. Жеребцова А.И., Житкин В.И., Потапова Н.Ф. Мудрость древних и тайные общества. – Смоленск: Русич, 1995. – 175 с.
50. Жильсон Этьен. Разум и Откровение в средние века // Богословие в культуре средневековья.. – К.: Христианское братство “Путь к истине”, 1992. – с. 3 - 57.
51. Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа (ок. 530 – ок. 430 гг. до н.э.). – Л.: Наука, 1990. – 188 с.
52. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII века – принципы, приёмы. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
53. Землянский Ф.М. Структура и симметрия. – Челябинск: Чел.пед.ин., 1974. – 40 с.
54. Ивашкин А.В. Истоки современных принципов интонационно-тематического единства //Методологические вопросы теоретического музыкознания. – М.: Гос.муз.пед.инст. им. Гнесиных,1975. – вып 22. – с.277-296.
55. Ингарден Р. Исследования по эстетике: Пер. с польского. - М.: Изд.ин.лит, 1962. – 572с.
56. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – 2-е изд. – Л.: ЛГУ, 1971. – 766 с.
57. Кандинский-Рыбников А. Соната К-124 как пример риторического мышления Доменико Скарлатти //Музыкальная риторика и фортепианное искусство. – М.: Гос.муз.пединст. им. Гнесиных,1989. – с.49-76.
58. Карнак А. О гармонии числового универсума в «Ионизации» Эдгара Вареза //Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи. – Донецьк: Донбас, 1998. – с.40-44.
59. Карс А. История оркестровки (под ред М.В.Иванова-Борецкого). – М.: Музыка, 1990. – 303 с.
60. Кац Б. О композиции Гольдберг-вариаций И.С.Баха // Бах и современность. – К.: Музична Україна, 1985. – с.57-65.
61. Квинтилиан М.Ф. 12 книг риторических наставлений. – С-П., 1834. –

1 ч. – 486 с., 2 ч.– 522 с.

1. Кедровский О.И. Взаимосвязь философии и математики в процессе исторического развития. От эпохи Возрождения до начала ХХ века. – К.: Вища школа, 1974. – 343 с.
2. Кириллина Л. Категория чувства в музыкальной эстетике XVIII века // Старинная музыка в контексте современной культуры. Проблемы интерпретации и источниковедения / Матер.муз.конгресса Московской консерватории 27.09 – 1.10.1989. – М.: Мос.конс., 1989. – с.98-103.
3. Ковалёв Ф.В. Золотое сечение в живописи. - К.: Вища школа, 1989. – 140 с.
4. Конюс Г.Э. Краткое изложение основных принципов теории архитектонизма // Вопросы музыковедения, вып.1 – М.: Музыка, 1972. – с.219-245.
5. Копчевский Н. Предисловие к фортепианному изданию «Искусства фуги». – М.: Музыка, 1982. – с.5-14.
6. Котляревский И. Темп и его обозначения в произведениях И.С.Баха //И.С.Бах и современность. – К.: Музична Україна,1985. – с.89-100.
7. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. – М.: Гос.муз.издат.,1931. – 304 с.
8. Курч О. От помет копиистов – к композиции «Искусства фуги» // ИСКУССТВО ФУГИ. Вторые баховские чтения / Матер.научн.конф. – С-П.: С-П гос.консерватория им. Римского-Корсакова, 1993. – с.50-75.
9. Латинсько-український словник / сост. В. Литвинов. – К.: Українські пропілеї, 1998. – 712 с.
10. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.: Гослитиздат, 1967. – 519 с.
11. Лисса С. Проблема времени в музыкальном произведении: Пер. с польского// Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – с.321-353.
12. Лосев А. Форма, стиль, выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
13. Марутаев В. // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор,1979. – вып.4. – с.306-343.
14. Матвеева С.Я. О методе анализа контекста в музыке // Методологические вопросы теоретического музыкознания. – М.: Гос.муз.пед.инст. им. Гнесиных,1975. – вып. 22. – с.86-129.
15. Мейзерский В. Философия и неориторика. – К.: Лыбидь, 1991. – 191 с.
16. Медушевский В.В. О художественной мотивированности пропорций музыкального произведения // Методологические вопросы теоретического музыкознания. -М.: Гос.муз.пед.инст. им. Гнесиных,1975. – вып 22.– с.158-173.
17. Медушевский В.В. О музыкальных универсалиях // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Советский композитор, 1979. – с.176-213.
18. Милка А. Относительно функциональности в полифонии // Полифония. – М.: Музыка, 1975. – с.63-104.
19. Милка А. Берлинский автограф как цикл // ИСКУССТВО ФУГИ. Вторые баховские чтения. – С-П.: С-П. Гос.консерватория им. Римского-Корсакова, 1993. – с.50-75.
20. Минасян А. Категории содержания и формы. – Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1962. – 312 с.
21. Мірошниченко С.В. Контрапункт як поняття та явище // Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Астропринт, 2002. – вип.3. – с.44-54.
22. Музыкальная энциклопедия / ред. Ю.В. Келдыш – М.: Советская энциклопедия , 1973. – т.1. – 1072 с.
23. Музыкальный энциклопедический словарь / сост. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
24. Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – СПБ.: СПИКС, 1994. – 792 с.
25. Назайкинский Е.В. (ред.). Лаборатория музыкальной акустики. – М.: Музыка, 1966. – 83 с.
26. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
27. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка,1972. – 383 с.
28. Назайкинский Е.В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания – М.: Советский композитор, 1979. – с.132-163.
29. Немецко-русский философский словарь / сост. З.Н. Зайцева. – М.: МГУ, 1981. – 362с.
30. Объяснительный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык с объяснением их корней / сост. А.Д. Михельсон (по словарям Гейзе, Рейфа и др.). – М.: А.И. Манухин, 1898. – 718с.
31. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки.– Л.: Музыка, Ленингр.отд., 1974. – вып.13. – с. 32-58.
32. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. – М.: Музыка, 1984. – 302 с.
33. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика / Богословие и культура средневековья. – К.: Христианское братство «Путь к истине», 1992. – с. 58-74.
34. Папюс. Наука о числах. – К.: Рефл-бук Ваклер, 1998. – 272 с.
35. Пенник Н. Магические алфавиты. – К.: София, 1996. – 318 с.
36. Перцев В.Н. Немецкое масонство в XVIII веке./История масонства/великие цели, мистические искания, таинства обрядов. – М.: Крафт+, 2002. – т.1. – с.87-150.
37. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в ХТК И.С.Баха (I том) // Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха. – М.: Гос.муз.пед.инст. им. Гнесиных, 1990. – вып.109. – с.5-33.
38. Поташникова М.М. Рамо как основоположник научного теоретического музыкознания // Методологические вопросы теоретического музыкознания, – М.: Гос.муз.пед.инст. им. Гнесиных, 1975. – вып 22. – с.257-277.
39. Протопопов В. История полифонии. – М.: Музыка, 1983. – вып.3. –494 с.
40. Протопопов В. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Советский композитор, 1979. – с.116-132.
41. Протопопов В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Избранные исследования и статьи. – М.: Советский композитор, 1983. – с.256-273.
42. Радченко В.Н. Изучение ораторского искусства в США. – М.: Знание, 1991. – 63 с.
43. Решетняк Л.В. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. – Донецк: Східний видавничий дім, 2002. – 189 с.
44. Решетняк Л. Зеркальная симметрия и «зазеркалье» загадочного канона Арнольда Шёнберга // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи, Донецьк: Донбас, 1998. – с.28-33.
45. Решетняк Л.В. Ракоходный канон из “Музыкального приношения” И.С.Баха как символ новой симметрии в литературе и искусстве ХХ века // Й.С.Бах та його епоха в історії світової музичної культури.– Донецьк-Лейпциг: Юго-восток, 2003. – вип.3. – с.19-24.
46. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основы учения о музыкальных формах: Пер. с нем. – М.: Муз. сектор, 1929. – 243 с.
47. Ровенко А.И. Предисловие к партитуре “Искусства фуги” И.С.Баха. – К.: Музична Україна, 1972. – с.6-7.
48. Розанов И. Музыкально-риторические фигуры в клавирных трактатах Франции и Германии первой половины XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. – М.: Гос.муз.пед.инст. им. Гнесиных, 1989. – вып.104. – с.31-42.
49. Розанов И. К проблеме орнаментики в «Искусстве фуги»: текстология и интерпретация //ИСКУССТВО ФУГИ. Вторые баховские чтения / Матер.научн.конф. 29-30 марта 1993г. – С-П.: С-П гос.консерватория им. Римского-Корсакова, 1993. – с.94-129.
50. Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. – М.: Наука, 1991. – 174 с.
51. Рубцова Н.В. Менандр Лаодокийский и его сочинение “О торжественном красноречии” // Античная поэтика /ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 1991. – с.158-180.
52. Самый полный общедоступный словотолкователь и объяснитель 150000 иностранных слов, вошедших в русский язык / сост. С.Н. Алексеев. – М.: Типолитография А.Яковлевой, дом Сиротининых, 1898. – 728с.
53. Серенко С. Черты внешней симметричной формы в композиции «Искусства фуги» И.С.Баха // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти. – Харків: Каравела, 1999. – вип.4. – с.121-132.
54. Серенко С. Тематизм «Искусства фуги» И.С.Баха в образно-содержательном аспекте / Організація та зміст становлення професійної підготовки..– Харків: Каравела, 1999. – с.160-171.
55. Серенко С. Риторичний принцип ампліфікації як одна з композиційних засад циклу “Мистецтво фуги” Й.С.Баха // Тези всеукраїнсткої наук.-практичн.студентс.конф. “Молоді музикознавці України”. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – с.111.
56. Серенко С. Інтерпретація “Мистецтва фуги” Й.С.Баха у музично-риторичному аспекті //Музичне виконавство / Науковий вісник. – К.: НАН України, 2000. – вип.8. – кн.5. – с.114-124.
57. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
58. Словарь иностранных слов. – 18-е изд. – М.: Русский язык, 1989. – 620 с.
59. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / сост. Ф.Павленков. – С-П.: Изд.Ф.Павленкова, 1900. – 714 с.
60. Словарь лингвистических терминов / сост. О.С. Ахманова – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 605с.
61. Словарь лингвистических терминов / Ж.Марузо: Пер. с франц. – М.: Изд.иностранной литературы, 1960. – 435с.
62. Словник іншомовних слів / сост. О.С. Мельничук. – К.: Головна ред. Укр. Рад. Енциклопедії, 1974. – 775с.
63. Сокол А.В. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА, 1996. – 208с.
64. Словотолкователь 30000 иностранных слов, вошедших в состав русского языка с означением их корней / сост. И.Ф.Бурдон, А.Д. Михельсон. – 2-е изд. – М.: Типография университета, 1866. – 608с.
65. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, – М.: Музыка, 1971. – с.292-310.
66. Справочный словарь орфографический, этимологический и толковый / сост. А.Н. Чудинов. – С-Пб.: Тип. Исидора Гольдберга, 1901. – 2207 с.
67. Стахов А. Коды золотой пропорции, М.: Радио и связь, 1984. – 151с.
68. Стронько Б. Музыкальный текст во времени: гармония противоречий //Текст музичного твору: практика і теорія. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2001. – вип.7. – с.57-65.
69. Стронько Б. О некоторых временных аспектах взаимосвязей между событиями в музыке // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи, Донецьк: ДДК ім. С.С.Прокоф’єва, 1998. – с.44-48.
70. Стронько Б. Проблема теперішнього часу в музиці // Київське музикознавство. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 1998. – вип.1– с.157-167.
71. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.: АПН РСФСР, 1947. – 335 с.
72. Толковый словарь живого великорусского языка / сост. В.Даль. – М.: Гос.издат-во иностр. и нац. словарей, 1955. – т.1. – 699 с.
73. Тюлин Ю.Н. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
74. Уитроу Д. Естественная философия времени: Пер.с англ. – М.: Прогресс, 1964. – 431 с.
75. Фёдоров Е.С. Правильное деление плоскости и пространства: Пер. с нем. – Л.: Наука, 1979. – 272 с.
76. Филатова Т., Давидюк А. О графической символике нотного текста //Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи. – Донецьк: ДДК ім С.С.Прокоф’єва, 1998. – с.33-40.
77. Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – т.3. – 740с.
78. Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – т.5. – 740 с.
79. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях И.С. Баха. – М.: Музыка, 1974. – 166 с.
80. Хайдеггер М. Время и бытие: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447с.
81. Холопова В. // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1979. – вып.4. – с.4-23.
82. Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М.: Музыка, 1978. – с.127-157.
83. Цирикус Е. Об экспериментаторстве И.С.Баха как отражении тенденции эпохи // Бах и современность. – К.: Музична Україна, 1985. – с. 74-79.
84. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. – М.: Музыка, 1964. – 428 с.
85. Шевелёв И., Марутаев М., Шмелёв И. Золотое сечение. – М.: Стройиздат, 1990. – 343 с.
86. Шёнберг А. Бах / Музыкальная Академия. – 1994. – №1. – с. 120-121.
87. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
88. Шубников А., Кокцик В. Симметрия в науке и искусстве. – М.: Наука, 1972. – 339 с.
89. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В.Андреева, В.Куклев. – М.: Локид-Миф, 2000. – 576 с.
90. Эстетика: Словарь / ред. А.А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 445 с.
91. Южак К. Некоторые особенности строения фуги И.С.Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». – М.: Музыка, 1965. – 104 с.
92. Южак К. О продвигающей и свёртывающей тенденциях в «Искусстве фуги»: «Alio modo» и парность высшего порядка // ИСКУССТВО ФУГИ. Вторые баховские чтения / Матер.научн.конф. – С-П.: С-П гос.консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1993. – с.9-35.
93. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония – М.: Музыка, 1975. – с.6-63.
94. Южак К. Об эволюции художественного смысла / Советская музыка. – 1986. – №1. – с.112-115.
95. Bagnall A. The simple fugues // Current Musicology. – 1975. – №19 – s.59-61.
96. Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. – Laaber-Verlag, 1985. – 270 s.
97. Bergel E. Bach´s letzte fuge. – Bonn, 1985. – 110 s.
98. Brockhaus Riemann Musiklexikon / Herausgegeben von Care Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. – Mainz. Schott`s Söhne, 1978. – t.1. – 699 s.
99. Efrati Richard. The interpretation of the sonatas and partitas for solo violin and the suites for solo cello by J.S.Bach. – Atlantis, Musikbach Verlag, 1979. – 280s.
100. Eggebreht H. Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung. – Mainz, 1988. – 272 s.
101. Hauptman M. Erläiterungen zu Jog.Sebastian Bach`s Kunst der Fuge. Leipzig, Peters, 1841// BGA XXV, s.XVII.
102. Hoke H. Zu Johann Sebastian Bachs “Die Kunst der Fuge”, 1977. – 47 s.
103. Kolneder W. Die “Kunst der Fuge. Mythen d.20 jh. – Germany, 1977. – Teil 3. – 213 s.
104. Schleuning P. Johann Sebastian Bachs “Kunst der Fuge”. Ideologien – Entstehung – Analyse. – Germany, 1993. – 271 s.
105. Schumann P. Gesanmelte Schiften über musik und Musiker. Leipyig, Philipp Reclam jun. – Dritter Band. – s.68.
106. Schmider W. Bach-Werke-Verzeichnics – Leipzig: Veb Breitkopf & Musikverlag, 1971. – 747 s.
107. Seaton D. The Autograph: An Early Version of the “Art of Fugue” // Current Musicology. – 1975. – №19. – s.54-59.
108. Seeger Horst Musiklexikon. – Leipzig, 1966. – t.1. – 532 s.
109. Terminorum musical index septen linguis redactus (семиязычный словарь музыкальных терминов). – Budapest: Akad.kiado., – 1978. – 798 s.
110. Wolff C. Bachs Last Fugue: Unfinished? // Wolff C. Bach. Essays. – Cambridge: London, 1991. – p.259-264.
111. Wolff C. On the Genesis scope and Content of Bachs Art of Fugue / Harvard Bach Festival, 1985. – Program. – s.86-90.
112. Wolff C. Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachsker Werke // Bach-Interpretationem. – Gottingen, 1969. – s.144-167.
1. Хранится в Немецкой государственной библиотеке в Берлине /шифр: Mus.ms.Bach P200/ [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же /шифр Amalienbibliothek 114/ [↑](#footnote-ref-2)
3. 1 Медушевский В.В. Христианская антропология музыки // Виховання і культура. – №1-2 (3-4). – вересень-грудень 2003. – с.38-43. [↑](#footnote-ref-3)
4. 1 Медушевский В.В. Христианская антропология музыки // Виховання і культура. – №1-2 (3-4). – вересень-грудень 2003. – с.38-43. [↑](#footnote-ref-4)
5. 1 Там же. [↑](#footnote-ref-5)