



Арсений Иванович Иванов

КЛАВИРНЫЕ ФАНТАЗИИ ВИЛЬГЕЛЬМА ФРИДЕМАНА БАХА: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С ОТЦОМ

Старший сын великого Иоганна Себастьяна Баха Вильгельм Фридеман (1710–1784) вошел в историю музыки, прежде всего, как блестящий органист-виртуоз и непревзойденный импровизатор на клавире. Однако его творчество, на сегодняшний день малоизученное, свидетельствует и о ярком композиторском таланте. По свидетельствам современников, например, Иоганна Николауса Форкеля¹, лично слышавшего игру композитора, Фридеман «любил играть и в процессе импровизации находил интересные музыкальные изыски, но не записывал [их]» (цит. по: [12, 24]). Поэтому отличительной чертой его творчества стала импровизационность и вдохновенная фантазийность, которая, по словам американского исследователя Дэвида Шуленберга, проявилась «в резких сменах далеких тональностей, <...> гармонических и ритмических сюрпризах» [12, 22]. Дополняя слова ученого, обратим внимание, что свобода и дух импровизационности видятся в музыке В.Ф. Баха также в прихотливости мелодических рисунков, во внезапных сменах

¹ И.Н. Форкель (1749–1818) – немецкий музыковед, органист и музыкальный директор Геттингенского университета. Один из основоположников науки музыковедения. Автор первой монографии о И.С. Бахе, ценные сведения о композиторе он получил из рассказов и писем сыновей Себастьяна – в первую очередь, К.Ф.Э. Баха (1714–1788) и В.Ф. Баха. Известно, что В.Ф. Бах даже гостил у И. Форкеля летом 1773 года [13].

темпа, фактур, незавершенности построений. Эти качества свойственны многим зафиксированным сочинениям Фридемана, и, в первую очередь, конечно, его фантазиям.

Бахом создано десять пьес в этом жанре; в каталоге Мартина Фалька² им присвоены номера от 14 до 23. Почти все они были написаны в поздний период жизни композитора, с 1770 по 1775 годы. В это время Бах активно гастролировал, давая концерты в Брауншвейге, Геттингене, Вольфенбюттеле и Берлине [12, 8] и одновременно пытаясь найти постоянное место службы – из-за неуживчивого характера он редко задерживался на одном месте. Скорее всего, фантазии сочинялись именно для сольных выступлений композитора. Лишь одна фантазия – G-dur, F. 22 – появилась на свет гораздо раньше, в 1750 году, ставшим тяжелым для Фридемана в результате стечения сразу нескольких обстоятельств – смерти отца и напряженной ситуации на рабочем месте из-за длительного отсутствия [13].

Все фантазии В.Ф. Баха ярко индивидуальны и сильно различаются по своему облику, что существенно затрудняет какую-бы то ни было классификацию. Первая попытка отнести ряд баховских фантазий к определенному типу принадлежит, по всей видимости, Карлу Герману Биттеру³ (1813-1885): в его книге о сыновьях И.С. Баха, вышедшей в середине XIX века, он назвал фантазии F. 15, F. 16 и F. 21 «большими» [5, 251]. Спустя полтора столетия Д. Шуленберг распределил эти сочинения по четырем группам:

1) короткие двухчастные или трехчастные композиции, выполненные преимущественно в одном темпе (F. 14, F. 17, F. 18, F. 22);

² М. Фальк (1888–1914) – немецкий музыковед, ученик Г. Римана, автор первого крупного исследования жизни и творчества В.Ф. Баха, а также тематического каталога произведений композитора «Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Wilhelm Friedemann Bachs», опубликованного в его диссертации [6].

³ К.Г. Биттер – австрийский политический и музыкальный деятель, баховед.

2) «попурри» – крупные пьесы, некоторые разделы из которых содержат отрывки из других произведений (F. 15, F. 16);

3) «секционные» – фантазии средней длины, строящиеся на чередовании повторяющихся ярких тем и пассажных разделов (F. 19, F. 20, F. 21).

4) уникальная пьеса (F. 23), содержащая неритмизованные разделы [12, 106].

Достаточно разветвленная типология Шуленберга, на наш взгляд, не очень информативна, т.к. в ней за основу классификации берутся разные признаки – то масштаб пьес, то тематические или метроритмические особенности. Нам представляется уместным использовать типологию, опирающуюся на принципы систематизации барочных жанров Ю.С. Бочарова. В книге «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [2] Бочаров предлагает выделить две крупные жанровые группы, образовавшиеся в этот исторический период – простые, или, иначе, *моноаффектные*, «получающие воплощение в виде отдельных, вполне самостоятельных и завершенных пьес», и сложные, или *полиаффектные*, «строение которых предполагает объединение двух или более различных по содержанию, но при этом композиционно завершенных частей (пьес)» [2, 42]. Отметим, что сам ученый при этом относит барочную фантазию к простым жанрам (точнее – к группе «простых жанров без конкретных жанрово-бытовых прототипов» [2, 110]). Это, однако, не противорчит идее классификации баховских фантазий: во-первых, творчество Фридемана во многих отношениях выходит за рамки барокко – его принято рассматривать на пересечении барочных и классических стилевых тенденций (см., например: [12, 2], [6, 69], [13]), а, во-вторых, среди его клавирных фантазий действительно есть не только моноаффектные произведения, сосредоточенные

на развитии лишь одного тематического ядра, но и принципиально полиаффектные, основанные на контрастном сопоставлении нескольких разделов.

Моноаффектные фантазии по своему облику напоминают барочные прелюдии, токкаты или инвенции. Импровизационность фактуры и камерные масштабы роднят их с фантазиями И.С. Баха (BWV 570, 920, 542) и Г.Ф. Телемана (TWV 33:1–36). К этому типу относятся пьесы F. 14, F. 17 и F. 22. Каждая фантазия внутри этой группы имеет свое уникальное строение. Так, фантазия F. 14 C-dur выполнена в двухчастной, F. 17 D-dur в концертной, F. 22 G-dur в сонатно-ритурнельной форме.

Полиаффектные фантазии В.Ф. Баха – оригинальные сочинения, написанные в крупномасштабных контрастно-строфических формах⁴ со сложными и всегда уникальными, не похожими друг на друга композиционными решениями. Можно сказать, что именно такие пьесы лучше всего выражают самую суть жанра фантазии, природа которого основана на импровизационности и отказе от типизированных структур.

Все они строятся на чередовании контрастных разделов (от 4 до 17), которые, исходя из качества тематического материала, можно разделить на три группы. Первая представлена отсылками к характерным для музыки второй половины XVII – начала XVIII века жанрам и формам: французской увертюре, сицилиане, речитативу, инвенции, фуге, канону. Вторую образуют обычно самые протяженные и виртуозные фрагменты, написанные в собственно фантазийной или токкатной фактуре с использованием пассажной и арпеджированной техник. Третья группа – разделы, основанные на изложении и развитии цитатного

⁴ Термин И.П. Сусидко, развивающий идеи Р.Н. Берберова об инструментальной строфичности. См.: [1], [3].

материала из своих и чужих сочинений. Все эти части располагаются не хаотично, а складываются в очень логичную и стройную композицию с признаками разных крупных форм – сонатной или сонатного цикла, рондальной, ригурнельной, контрастно-строфической.

Истоки полиаффектных фантазий В.Ф. Баха видятся отчасти в крупных органных композициях эпохи барокко – сочинениях Д. Букстехуде (органные прелюдии ВухWV 152, 158 и др.), И.С. Баха (органные фантазии и токкаты), И. Фробергера и Дж. Фрескобальди (органные фантазии), отчасти – во вступительных пьесах клавирных партит (например, Симфонии из партиты №2 BWV 826 или Увертюре из №4 BWV 828) и «Хроматической фантазии и фуге» И.С. Баха BWV 903. Однако две фантазии Вильгельма Фридемана – F. 15 и F. 16, фактически, не имеют аналогов в творчестве его предшественников и современников и, скорее, открывают новую эпоху в развитии этого жанра и могут быть сопоставлены, пожалуй, лишь с сочинениями более позднего времени – клавирными фантазиями В.А. Моцарта и даже – отчасти – романтическими балладными и поэмными композициями.

Среди полиаффектных фантазий В.Ф. Баха выделяется особая группа пьес, которые можно назвать свободными «*фантазиями на темы*» И.С. Баха (F. 16, F. 18, F. 19 и F. 21). В них Фридеман цитирует фрагменты его сочинений или создает аллюзии на них, словно ведя с отцом своеобразный творческий диалог. В каком русле он развивается?

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, нужно вспомнить о непростом отношении Вильгельма Фридемана к отцу. С одной стороны, личность Иоганна Себастьяна явно оказала на становление Фридемана колоссальное влияние. Будучи для своего старшего сына первым учителем игры на клавире и композиции, Себастьян Бах до конца жизни оставался его главным наставником; музыка отца служила сыну высо-

чайшим художественным ориентиром. Судя по воспоминаниям Форкеля [7], в детские годы Фридемана связывала с отцом крепкая дружба и взаимопонимание. Они нередко проводили время вместе, посещая выступления других музыкантов. Слушая незнакомое фугированное сочинение, Себастьян мог уже после проведения темы рассказать сыну, каким образом следовало бы выстроить композицию, а потом они оба улыбались, если в итоге пьеса развивалась именно так [7, 46]. Перед поездкой в дрезденский оперный театр Бах говорил сыну: «А не съездить ли нам послушать красивые песенки?» [там же].

С другой стороны, уже во взрослом возрасте Фридеман далеко не всегда почтительно относился к отцовскому наследию. Самый известный случай, хотя и не получивший документальных подтверждений, рассказан Фридрихом Вильгельмом Марпургом [8]. Речь идет об арии из «Страстей по Матфею», которую Фридеман выдал за собственную на одном из концертов в Галле в 1749 году [8, 60]. Были и другие неприятные эпизоды. Так, оказавшись в определенный момент в трудном материальном положении, безработный сын продавал рукописи из коллекции отца, завещанной ему по наследству. В связи с возросшим интересом у ценителей музыки к творчеству Себастьяна Баха Фридеман неоднократно выдавал чужие и собственные сочинения за музыку отца. В результате у исследователей возникали трудности при установлении авторства некоторых произведений. Так произошло, например, с концертом Антонио Вивальди, вошедшим в каталог BWV под номером 596, или с кантатой «Служите Господу», оказавшейся сочинением Фридемана F. 25 [13].

Судя по облику сочинений Вильгельма Фридемана, находящихся на перекрестке различных тенденций барокко и нарождающегося классического стиля, между принципами организации и развития тематизма, усвоенными от отца, и новыми средствами выражения, старший

сын Баха постоянно находился в поиске собственного я. Можно предположить, что он стремился преодолеть отцовское влияние, неустанно разрабатывая свой оригинальный авторский стиль. Разные принципы цитирования материала Иоганна Себастьяна позволяют проследить, как менялся характер диалога с одним из самых значимых людей в его жизни.

Так, в *Фантазии F. 18* цитирование можно рассматривать как следование заветам и эстетическим идеалам отца.

Пьеса содержит очевидную отсылку к Хроматической фантазии И.С. Баха BWV 903. В обоих произведениях много общего: это тональность d-moll, чередование пассажей и фигураций, распределенных между двумя фактурными пластами, мелодический контур – общие опорные точки мелодии, подчеркивание малосекундовых интонаций, гармонический язык – использование экспрессивных аккордовых красок (примеры 1, 2):

Пример 1. В.Ф. Бах. Фантазия F. 18. Начальный фрагмент

(Allegro)

3

Пример 2. И.С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга BWV 903. Фантазия.
Начальный фрагмент

Molto allegro (М. М. ♩ = 92) BWV 903

Обращает внимание и структурная параллель – общая трехфазность композиции, реализованная, однако, в обеих пьесах различным образом.

Так, в Хроматической фантазии И.С. Баха самим композитором выделено два раздела – второй обозначен как речитатив (с такта 49). Противопоставленный начальным виртуозным пассажам и арпеджио, он, однако, в целом дополняет основной экспрессивно-драматический образ. С такта 69 можно наблюдать своего рода синтетическую репризу, объединяющую в себе импровизационные фрагменты и речитативные реплики.

В Фантазии F. 18 В.Ф. Баха четыре неравноценных по объему раздела, последний из которых является точной репризой первого:

a b c a *da capo*

Однако драматургия фантазии основана на ярком противопоставлении развернутых виртуозных токкатных разделов (а и b), близких друг другу, и крошечной вставки (с) – изящно-танцевального *Larghetto*, начинающегося с канонической имитации.

В *Фантазии c-moll F. 16* отсылки к музыке И.С. Баха две – к первой пьесе из Фантазии и фуги BWV 906 и g-moll'ной Сицилиане из Второй сонаты для флейты и basso continuo BWV 1031.

В пьесе Фридемана девять разделов, из которых выстраивается вполне узнаваемая сонатная форма, правда, со значительно измененной репризой (см. схему 1):

Схема 1. Строеение Фантазии F. 16 В.Ф.Баха

a	b	c	d	a1	c1	a2	e	a3 + c + e
Экспозиция ГП СП			ПП	Разработка			Эпизод	Реприза ГП, СП, тема эпизода
тт. 1–8	тт. 9–16	тт. 17–32	тт. 33–44	тт. 45–54	тт. 55–114	тт. 115–119	тт. 120–138	тт. 139–154
Инвенция	Французская увертюра	Токката	Сицилиана	Инвенция	Токката	Инвенция	Французская увертюра.	Инвенция + французская увертюра.
c-moll	c-moll	→	Es-dur	Es-dur	→	g-moll	g-moll	c-moll

На схеме видно, что экспозиция охватывает разделы а–d, где а – главная партия, b и с – связующая, проходящая в два этапа, d – побочная. Разработка (a1–e), построенная на развитии материала главной и связующей партий, содержит также эпизодическую тему (e), которая представляет собой свободный вариант темы главной партии. Реприза образована разделами a3, c и e. Многократное проведение темы первого раздела в разных тональностях (t-III-d-t) и появление других ме-

нее стабильных эпизодов, масштабная каденция, представляющая собой виртуозное обыгрывание гармонических вертикалей, придают структуре фантазии черты концертной формы.

Аллюзия на фантазию Иоганна Себастьяна BWV 906 заключена в разделах а и b. Общие черты этих пьес – токкатная стилистика и обращение к жанру французской увертюры, выраженное в сочетании аккордового склада и пассажей, избытке хроматизмов, использовании острых аккордовых задержаний, частом использовании уменьшенного вводного септаккорда.

Пример 3 (а, b). В.Ф. Бах. Фантазия F. 16. Разделы а и b

The image displays a musical score for J.S. Bach's Fantasia in F major, BWV 906, in 3/4 time. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Vivace' and begins at measure 9. It features a lively, rhythmic texture with frequent sixteenth-note passages and a strong harmonic accompaniment. The second system is marked 'Grave' and begins at measure 10. This section is characterized by a slower tempo, featuring sustained chords and a more contemplative mood. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4.

Пример 4. И.С. Бах. Фантазия BWV 906. Начальный фрагмент



Тематический материал Сицилианы И.С. Баха, преобразованный вариационно, утративший характерную ритмическую фигуру и наделенный чувствительными задержаниями, появляется в разделе *d* (*Cantabile*), выполняющего роль побочной партии фантазии. Он звучит в тональности *Es-dur*, образуя контраст драматическим минорным темам в жанрах французской увертюры и токкаты.

Пример 5. В.Ф. Бах. Фантазия F. 16. *Cantabile*

Пример 6. И.С. Бах. Вторая соната для флейты и basso continuo BWV 1031. Сицилиана. Начальный фрагмент.

Siciliana

Если отсылка к фантазии Иоганна Себастьяна с самого начала задает барочный тон композиции Фридемана, то сильно переосмысленная сицилиана, воспроизводящая характерный для классического стиля чувствительный топос, звучит, напротив, более современно. Таким образом, свойственное Фридеману сочетание старого и нового, барочного и классического продемонстрировано в этой фантазии на «старом», отцовском материале. Тематизм отца, помещенный в новые условия, можно рассматривать как попытку переосмысления художественного ориентира.

Самая яркая цитата, на которую обычно обращают внимание исследователи (см.: Биттер [5, 251], Шуленберг [12, 112], Дэниель Хенсель [8, 203]), – это тема фуги g-moll из первого тома Хорошо темперированного клавира, используемая В.Ф. Бахом в Фантазии d-moll F. 19. Материал фуги цитируется в самом центре формы фантазии – пятом разделе из девяти. Здесь Фридеман пишет собственную фугу на тему Иоганна Себастьяна, транспонируя ее в тональность d-moll, немного

видоизменяя ее интонационно и сокращая количество голосов до трех (примеры 7, 8):

Пример 7. В.Ф. Бах. Фантазия d-moll F. 19. Fuga

Пример 8. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, том I. Фуга g-moll

Строение фуги во многом напоминает оригинал: в частности, Фридеман сохраняет порядок вступления голосов в экспозиции и, так же, как и Иоганн Себастьян, вводит в нее стретты. Интересно, что в предпоследнем (восьмом) разделе Фантазии та же фуга появляется

вновь и звучит уже в тональности g-moll, таким образом, явно демонстрируя связь с источником цитирования.

Можно заметить, что в Фантазии есть аллюзия и на прелюдию из того же малого цикла Иоганна Себастьяна. В басовом голосе раздела Grave, написанном в духе французской увертюры, постоянно звучат напоминающие о прелюдии Иоганна Себастьяна резкие скачки на широкие интервалы (примеры 9, 10):

Пример 9. В.Ф. Бах. Фантазия d-moll F. 19. Раздел Grave.

The image shows a musical score for the Grave section of J.S. Bach's Fantasia in D minor, BWV 919. It consists of two systems of music. The first system starts with the word 'Grave' and shows measures 15 and 16. The second system shows measures 17, 18, 19, and 20. The bass line is characterized by wide intervals and a rhythmic pattern reminiscent of a French overture. The treble line contains chords and melodic fragments.

Пример 10. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, том I. Прелюдия g-moll. Фрагмент

The image shows a musical score for a fragment of J.S. Bach's Prelude in G minor, BWV 99, from the Well-Tempered Clavier, Book I. The score is in 3/8 time and features a complex bass line with wide intervals and a treble line with chords and moving lines. Measure numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100 are indicated. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'dimin.'.

Цитатный материал в пьесе Фридемана окружен разделами собственно фантазийного плана, благодаря чему создается явный контраст между тематизмом отца и сына, между полифонической и гомофонной фактурой. В этом случае можно говорить о цитировании как диалоге с отцом. Это отражено в схеме формы фантазии, имеющей в целом черты сонатно-ритурнельной формы⁵ (см. схему 2):

Схема 2. Строение Фантазии F. 18 В.Ф.Баха

A	B	A1	B1	C	B2	A2	C1	A
d-moll	a-moll	a-moll	d-moll	d-moll	g-moll	g-moll	g-moll	d-moll
Токката	Франц. ув.	Токката	Франц. ув.	Fuga	Франц. ув.	Токката	Fuga	Токката
тт. 1-10	тт. 11-20	тт. 21-22	тт. 23-32	тт. 33-62	тт. 63-70	тт. 71-78	тт. 79-126	тт. 127-136
Allegro di molto	Grave	Allegro di molto	Grave с интон. из прелюдии ХТК g-moll	Fuga на тему отца	Grave	Allegro di molto	Fuga на тему отца	Allegro di molto

В Фантазии e-moll F. 21 обнаруживается оригинальная творческая переработка речитативов Евангелиста из «Страстей по Матфею» И.С. Баха. Отсылки к конкретным номерам из пассионов представлены во втором разделе фантазии с авторским названием «Recitativ». Здесь Фридеман полностью не цитирует Иоганна Себастьяна, однако его ин-

⁵ Сонатно-ритурнельная форма – смешанная форма, соединяющая в себе черты сонатной и концертной форм. Роль главной партии в ней выполняет ритурнель, побочной – доминантовое проведение ритурнеля или одна из интермедий в доминантовой тональности, ближе к концу повторяющаяся в транспонированном виде в тонике. Ритурнелю, как известно, свойственно повторяться с разнообразными тональными изменениями, которые приходятся на зону разработки. Возвращение ритурнеля в главную тональность соответствует репризе. Термин предложен О.В. Подколзиной в ее диссертации [3, 20–21].

струментальный речитатив словно соткан из отдельных фраз Евангелиста. Ниже в таблице представлены конкретные тематические параллели:

Таблица. Цитаты из «Страстей по Матфею»
в Фантазии В.Ф. Баха F. 21

И.С. Бах «Страсти по Матфею», номера и указания тактов	Речитатив №20 «Я поражу пастуха, и овцы стада рассе- ются» тт. 9–10	Речитатив №11 «Что хотите дать мне? И я вам предам Его» тт. 1–2	Речитатив №46 «Тут Петр при- нялся клясться: “Не знаю Такого Человека!”» такты 1–2
В.Ф. Бах Фантазия F. 21 (указания тактов)	т. 10	тт. 11–12	тт. 13–14

Необычайно интересен сам выбор цитатного материала. В заимствованных фразах Евангелиста речь идет о предательстве учеников Христа – всех вместе (речитатив 20), а также лично Иуды (речитатив 11) и Петра (речитатив 46). Рискнем предположить, что, сконцентрировавшись на теме отступничества и черпая ее музыкальное выражение в одном из главных сочинений Себастьяна Баха, Фридеман мог таким метафорическим образом перенести историю апостолов и Христа на свои собственные взаимоотношения с отцом. Вероятно, комплекс сына гения побуждал Фридемана к стремлению оторваться от творческого влияния Себастьяна, создавая собственный, невероятно изобретательный и устремленный в будущее, стиль.

Неслучайно, видимо, речитатив Фантазии Фридемана окружен многочисленными темами. Это свободно выстроенные фантазийные и токкатные разделы, утонченно-лирическое *Andantino* в излюбленном им жанре сицилианы, *Grave* в духе французской увертюры, содержащем автоцитату из сонаты *C-dur* F. 2. Он словно примеряет материал

Себастьяна Баха к разным условиям, стилям и жанрам, к тематизму, близкому ему или себе.

Ключевой момент фантазии – раздел, основанный на многократном фрагментарном чередовании тематизма *Andantino* и речитатива (тт. 84–133), создающем ощущение сцены-диалога двух персонажей, которые в волнении постоянно прерывают друг друга (пример 11). Не спор ли это отца и сына?..

Пример 11. В.Ф. Бах. Фантазия e-moll (F. 21). Фрагмент

The musical score fragment consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 85-88) is marked 'Andantino'. The second system (measures 89-94) is marked 'Recitativo'. The third system (measures 95-100) is marked 'Andantino' and 'Recitativo'. The fourth system (measures 101-104) is marked 'Andantino'. The fifth system (measures 105-108) is marked 'Andantino'. The sixth system (measures 109-112) is marked 'Recitativo'. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, often in triplet patterns, and includes various ornaments and dynamics.

Как и все ранее рассмотренные нами фантазии, это пьеса, несмотря на кажущуюся свободу и импровизационность, прекрасно выстроена. В ее композиции вновь прослеживаются черты сонатно-ритурнельной формы – функцию ритурнеля (и главной партии) берет на себя первая виртуозная тема, неоднократно повторяющаяся в разных тональностях; роль побочной выполняет раздел *Andantino*. Последние три части этой масштабной пьесы образуют зеркальную репризу виртуозно-фантазийных разделов, сообщая форме цельность и завершенность.

Итак, обращаясь в своих клавирных фантазиях к тематизму Иоганна Себастьяна, Вильгельм Фридеман организовывал цитирование в каждом конкретном случае по-разному, но общая тенденция такова: он двигается от подражания, «перефразирования» тематического материала отца к спору с ним, оставляя, в конечном итоге, его идеи в прошлом. Важное свидетельство тому – появление в творчестве Фридемана фантазий F. 15, 20 и 23, выстроенных целиком на оригинальном, авторском материале, фактически оставивших барокко позади и вплотную приближенного к классическому стилю.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берберов Р.Н.* Специфика структуры хорового произведения. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов музыкальных вузов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.
2. *Бочаров Ю.С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016.
3. *Подколзина О.В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. ... кандидата

искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.

4. *Сусидко И.П.* Музыкальная форма Лекции [Конспект. Рукопись]. М., 2016.

5. *Bitter C.H.* Carl Philipp Emanuel Und Wilhelm Friedemann Bach Und Deren Bruder. Berlin: Wilhelm Müller, 1868.

6. *Falck M.* Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig: Radelli & Hille, 1913.

7. *Forkel J.N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802.

8. *Hensel D.* Wilhelm Friedemann Bach. Epigone oder Originalgenie, verquere Erscheinung oder großer Komponist? Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2011.

9. [Lómelinde] Empfindsamer Stil [Electronic resource]. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/Empfindsamer_Stil (accessed: 25.06.2021).

10. *Marpurg F.W.* Legende einiger Musikheiligen. Cologne: Peter Hammer, 1786.

11. *Schulenberg D.* The keyboard music of J.-S. Bach. New York: Routledge: 2006.

12. *Schulenberg D.* The Music of Wilhelm Friedemann Bach. NY: University Rochester Press, 2010.

13. *Wolff C., Wollny P.* Bach, Wilhelm Friedemann [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278197> (accessed: 26.06.2021).

REFERENCE

1. *Berberov R.N.* Specifika struktury horovogo proizvedeniya. [The specifics of the structure of the choral work]. Lekciya po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij» dlya studentov muzykal'nyh vuzov [Lecture on the course "Analysis of musical works" for students of music universities]. Moscow: GMPI im. Gnesinyh [The Gnessins State Moscow Pedagogical Institute], 1981.
2. *Bocharov YU.S.* Zhanry instrumental'noj muzyki epohi barokko: uchebnoe posobie [Genres of instrumental music of the Baroque era: a textbook]. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2016.
3. *Podkolzina O.V.* Skripichnye koncerty V.A. Mocarta: osobennosti zhanra i ispolnitel'skoj interpretacii: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya. [Violin Concertos of W. A. Mozart: features of the genre and performing interpretation: PhD thesis]. Moscow: 2010.
4. *Susidko I.P.* Muzykal'naya forma Lekcii [Musical form] [Konpekt. Rukopis'] [Lecture notes. The manuscript]. Moscow, 2016.
5. *Bitter C.H.* Carl Philipp Emanuel Und Wilhelm Friedemann Bach Und Deren Bruder. Berlin: Wilhelm Müller, 1868.
6. *Falck M.* Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig: Radelli & Hille, 1913.
7. *Forkel J.N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802.
8. *Hensel D.* Wilhelm Friedemann Bach. Epigone oder Originalgenie, verquere Erscheinung oder großer Komponist? Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2011.

9. [Lómelinde] Empfindsamer Stil [Electronic resource]. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/Empfindsamer_Stil (accessed: 25.06.2021).
10. Marpurg F.W. Legende einiger Musikheiligen. Cologne: Peter Hammer, 1786.
11. Schulenberg D. The keyboard music of J.-S. Bach. New York: Routledge: 2006.
12. Schulenberg D. The Music of Wilhelm Friedemann Bach. NY: University Rochester Press, 2010.
13. Wolff C., Wollny P. Bach, Wilhelm Friedemann [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278197> (accessed: 26.06.2021).

