

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 78.09

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-78-89



Искусство импровизации и жанр фантазии в эпоху барокко



Валентина Александровна Крамер

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
fmanticore@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-7525-8124>

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению феномена музыкальной импровизации в эпоху барокко. Освещаются различные подходы отечественных и зарубежных исследователей к классификации импровизаций, описываются практические руководства эпохи барокко, посвященные освоению техники импровизации, в частности трактат Ф. Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире».

Ключевые слова: барокко, импровизация, фантазия, жанр, Бах, трактат, partimento

Для цитирования: Крамер В. А. Искусство импровизации и жанр фантазии в эпоху барокко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 1. С. 78–89. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-78-89

From the history of foreign musical culture

Original article

The art of improvisation and the genre of fantasy in the Baroque era

Valentina A. Kramer

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
fmanticore@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-7525-8124>

Abstract: The article is devoted to the phenomenon of musical improvisation in the Baroque era. Different approaches of domestic and foreign researchers to the classification of improvisations are highlighted, practical guides of the Baroque era devoted to mastering the technique of improvisation are described, in particular F. E. Bach's treatise "Experience on the True Art of Playing the Clavier".

Keywords: baroque, improvisation, fantasy, genre, Bach, treatise, partimento

For citation: Kramer V. A. The art of improvisation and the genre of fantasy in the Baroque era. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(1):78-89. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-78-89

«Неслучайная случайность»: именно так можно описать самое экспериментальное и изобретательное искусство — музыкальную импровизацию. Все в ней, что на первый взгляд кажется случайным и внезапным, в большинстве случаев продумано исполнителем-импровизатором. Барочное искусство импровизации сыграло заметную роль в становлении самого гибкого и экспериментального музыкального жанра — фантазии.

Термин «фантазия» возник в эпоху Возрождения для обозначения инструментальной композиции, «форма и изобретение которой проистекают исключительно из фантазии и мастерства автора, создавшего ее»¹. Как пишет исследователь Кристофер Филд, с самого начала он использовался наряду с такими терминами, как ричеркар и прелюдия, между которыми не существовало еще четкого различия [1, 32].

В то же время Нина Кюмин указывает на то, что описание термина встречается уже в словарном сборнике 1535 года, где он определяется скорее как

¹ Цит. по: [1, 26]. Определение принадлежит композитору Луису де Милану (1500–1561).

стиль исполнения, чем жанр. Исследовательница также отмечает: «Из-за различий в написании слова *fantasia* по всей Европе (*“fantasia”* (ит.), *“fantasie”* (нем.), *“fancy”* (англ.) и *“fancie”* (англ.), *“fantast”*, *“fantasieren”* (нем.), *“fantastique”* (фр.), *“fantasticamente”* (ит.) и *“fantastico”* (ит.))... становится ясно, что музыкальная фантазия была широко признана как свободная форма без стандартизированных структур или правил» [2, 32].

Первые произведения, определяемые как *fantasia*, появились в Милане около 1536 года в сочинениях таких композиторов, как Марко Далль Аквила, Франческо Канова да Милано, Альберто да Рип. Фантазии представляли собой небольшие пьесы для лютни, они дошли до нас в виде табулатур.

Как известно, импровизации часто не фиксировались в нотах. В качестве ведущего принципа формообразования во многих жанрах эпохи Ренессанса и раннего барокко (токатты, прелюдии, фантазии, ричеркары) закрепился принцип свободно-импровизационного развертывания, основанный на причудливом сочетании аккордов, пассажей и фигураций. Эти жанры часто представляли собой лабораторию музыкально-художественного творчества.

Отметим, что импровизация предъявляет высокие требования к уровню исполнительского и композиторского мастерства как в области стиля, музыкальной формы, гармонии, фактуры, так и техники исполнения. О том, как «работает» импровизация, ее основные элементы и непосредственно процесс создания подробно изучаются исследователями джазовой музыки, где практика импровизации играет основополагающую роль (исследования П. Корнева², Ю. Кинуса [3] Д. Лившица [4], Д. Басс [5], М. Бенедек [6]).

Многие исследователи до сих пор сталкиваются с трудностью дефиниции определения феномена «импровизация», в частности, Д. Лившиц пишет по этому поводу следующее: «Проблема дефиниции заключается в том, что традиционные категории европейской музыки неприменимы к импровизации, неделимой на сочинение и исполнение. Поэтому распространенное определение импровизации как создание произведения в процессе его исполнения неточно. Исходя из тезиса о содержательности процесса, можно дать следующее определение: импровизация — создание музыки в процессе музицирования. Вероятно, трудность дефиниции — одна из причин отсутствия целостного учения об импровизации» [4, 25].

В отечественных и зарубежных исследованиях в основу классификации импровизаций преимущественно положен жанровый принцип. Например, Н. Кюмин (Nina Kumin) выделяет три жанровые группы импровизаций:

- 1) прелюдии и фантазии как части циклов (например, перед фугой);
- 2) хоральные фантазии или импровизации, в основе которых лежат иные, преимущественно вокальные первоисточники (чаще всего темы мадригалов или мотетов)³;

² Корнев П. К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта // Вестник СПбГУКИ. 2013. № 3 (16). С. 75–78.

³ Сочинения, отнесенные ко второй группе, представляли собой исполняемые в церкви хоральные фантазии и импровизации.

3) токкаты, ричеркары, интонации, прелюдии, фантазии как самостоятельные пьесы [2, 95].

Важно отметить, что произведения, отнесенные к первой группе, сочинялись как на собственную, так и заимствованную тему, к третьей, написанные на основе техники гармонизации баса или *partimenti*, — на стандартизированную, наподобие нисходящего тетрахорда.

Существует и иная классификация, разработанная в джазовой сфере; как нам кажется, она применима для демонстрации техник импровизации эпохи барокко. Исследователь джазовой импровизации Ю. Кинус выделил четыре основных критерия описания музыкальных импровизаций: степень подготовленности, количество исполнителей, технологическая основа и степень свободы действия музыканта-исполнителя [3, 35]. Таким образом, импровизации различаются на:

1) *подготовленные и неподготовленные* (многие зарубежные авторы, такие как Н. Кюмин [2], Д. Галей [7], Д. Басс [5], считают, что барочная импровизация была в подавляющем большинстве случаев именно подготовленной);

2) *коллективные и сольные* (обе версии были широко распространены в эпоху барокко, о коллективной приводится информация в трактатах И. Кванца⁴ и Ф. Куперена⁵);

3) *орнаментальные* (написанную на заданную мелодию), *хорусные* (на гармоническую последовательность) и *модальные* (на лад);

4) *ограниченные и свободные*.

Некоторые зарубежные авторы (Дж. Басс [5] и М. Бенедек [6]), рассматривая практики обучения импровизации в XVII веке и сравнивая их с методиками обучения в импровизации в джазе, пришли к заключению, что обучение современных импровизаторов во многом подобно обучению музыкантов в XVI веке. Авторы считают, что современные подходы к построению импровизаций можно применить и к старинным формам.

В эпоху барокко композиторы использовали все перечисленные виды импровизации. Музыковед С. Мальцев отмечает значимую роль импровизации даже в таком жанре, как fuga: *«сымпровизировать фугу на предложенную тему должен был уметь любой церковный органист. <...> Умение импровизировать фугу считалось тогда настолько обязательным для каждого серьезного музыканта, что само отсутствие этого умения могло служить поводом для насмешек»* [8, 12]. Успех во многом зависел от мастерства музыканта, манеры игры, техники импровизации.

⁴ Кванц И. Опыт наставления по игре на флейте *traversiere* / под общ. ред. Т. С. Екименко [пер. с нем. С. И. Художниковой]; Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория (акад.) им. А. К. Глазунова, 2012. 415 с.

⁵ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик; Сост., ред. пер. Д. М. Серова; Очерк о Куперене, коммент. и общ. ред. Я. И. Мильштейна. Москва: Музыка, 1973. 151 с.

Исследователь истории импровизации Е. Новикова пишет: «Культура Возрождения, будучи инновационной, преодолевает диктат традиции следовать образцу, переписывать и толковать уже созданное и дает простор импровизации. Выявлены такие атрибуты творчества импровизации, как свобода, стиль, правдивость, творение» [9, 15]. Такое понимание импровизации дало импульс к развитию важных эстетических идей эпохи барокко: стремление к правде, красоте, достижение творческой свободы способствовало появлению фантазийных образов и аллегорий, свободной «игре» художественными элементами.

Игровое начало, как известно, было основополагающим принципом барокко, главным инструментом «остроумия»⁶. Именно игра, далекие сопоставления, внезапные повороты — вот что отражало дух жанра, свободного от условностей и потому в своей основе «остроумного». Остроумие же, в свою очередь, предполагает импровизацию, являющуюся важным элементом игры⁷. В фантазиях, как правило, присутствует элемент случайности, свободы — сама фантазия выросла из импровизации.

Как же музыканты того времени обучались искусству импровизации? Исследователь К. Рубинофф отмечает, что в XVII и XVIII веках музыканты учились импровизировать в основном посредством устной передачи [11, 5]. Существовали манускрипты, которые включали в себя учебные варианты орнаментации и гармонизации мелодий, разнообразные инструктивные материалы, именуемые *regole* (правила), *fughe* (фуги), *canoni* (каноны), *solfeği* (сольфеджии) и, собственно, *partimenti*⁸.

В эпоху барокко были распространены *Partimenti* — специальная система нотной записи, используемая с XVIII в учебных целях для обучения искусству импровизации на клавире. Фактически *partimento* служило альтернативной системой записи для клавира, в противоположность общепринятой, состоящей из двух нотоносцев. С. Мальцев отмечает, что данный тип фиксации нотного текста оставлял исполнителю большой простор для творчества: нотный фрагмент можно было по-разному гармонизовать, добавить контрапунктический голос и т.д. [8].

⁶ Эта категория применительно к музыке эпохи барокко рассматривается в книге Лобановой М. Н. «Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики» (Москва: Музыка, 1994) и Кудряшова «Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.» [10] и других исследователей.

⁷ Согласно определению, данному в литературной энциклопедии, импровизация подразумевает «создание произведения одновременно с его исполнением» [12, 130].

⁸ Другим объектом обучения была гармонизация *basso continuo*. Исследователь К. Рубинофф отмечает, что такая техника сочинения, записи и исполнительской практики давала исполнителям некоторую гибкость в плане гармонизации или инструментовки. Он же указывает на тот факт, что во второй половине XVIII века практика *basso continuo* почти полностью вытеснила сочиненные и нотированные партии аккомпанемента *obligato* [11, 12].

Пример 1. Формула приннер. Расшифровка рукописи XVIII века⁹

Example 1. Formula Prinmer. Deciphering an 18th century manuscript

The image shows a musical score for three measures, labeled a, b, and c. Each measure is in C major or G major. The notation is in treble and bass staves. Below the notation are fingerings for the left hand. Measure a: 4, 3, 2, 1. Measure b: 4, 3, 2, 1. Measure c: 4, 3, 2, 1.

Импровизации с использованием *partimento* в качестве ориентира представляет собой промежуточный уровень между исполнением уже существующего произведения и неподготовленной импровизацией.

Некоторые зарубежные авторы считают, что импровизация исторически развилась из использования при игре на инструменте различных приемов диминуций. Дж. Басс предполагает, что импровизации XVI века, в частности *орнаментографы* (пьесы с выписанными украшениями), являются самыми ранними записанными импровизациями, дошедшими до нашего времени. Он пишет: «Возможно, смысл украшений XVI века не обязательно в том, чтобы оставаться верным оригиналу и ненавязчиво его украшать, а скорее в том, чтобы создать посредством украшения новую вещь, которая существует только в данный момент представления. В этом смысле отличить орнаментацию от импровизации практически невозможно» [5, 8]. Правилам применения украшений посвящены обширные главы в уже упоминаемых трактатах Ф. Куперена, И. Кванца и Ф. Э. Баха.

Н. Кюмин отмечает, что в эпоху барокко трактаты по импровизации в первую очередь предназначались любителям в качестве учебных материалов; частое отсутствие в них точных инструкций можно объяснить тем фактом, что этот тип игры был областью виртуозов-профессионалов. [2, 45]. И. Кванц в своем трактате «Опыт наставлений в игре на флейте траверсо» говорит, что он не будет «притворяться... предписывать правила тем музыкантам, которые получили общее одобрение либо в композиции, либо в исполнении»¹⁰, явно адресуя свой трактат начинающим музыкантам.

⁹ Пример заимствован из диссертации Мордвиновой Т. С. «Практика партименто в итальянской музыке XVIII века: правила, формулы и их реализация». СПб., 2021. С. 36.

Приннер (Prinmer) — формула, основанная на поступенном нисходящем движении баса от IV ступени к I. Приннер был распространенной гармонической формулой-фигурой в *partimento*, на которой ученики осваивали правила гармонизации баса (наряду с фигурами фенароли, фоллей и романеской).

¹⁰ Кванц И. Опыт наставления по игре на флейте traversiere [перевод трактата 18 века: учебно-методическое и практическое пособие для студентов консерваторий] / под общ. ред. Т. С. Екименко [пер. с нем. С. И. Художниковой]. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория (акад.) им. А. К. Глазунова, 2012. С. 48.

Вероятно, Ф. Э. Бах при составлении знаменитого трактата «Опыт истинного искусства клавирной игры», в котором изложены передовые для своего времени взгляды на импровизацию, опирался на такие значимые труды современников, как «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена, трактат И. Кванца «Опыт наставлений в игре на флейте траверсо» и трактат Л. Моцарта «Школа скрипичной игры» — в них можно найти описание мелодических украшений, теоретические сведения и упражнения по импровизации, в том числе в ансамбле. Автор уделяет внимание вопросам сочинения фантазии. Первые главы посвящены использованию украшений; последовательное описание правил работы с мелодией, гармонией непосредственно приводит ученика к созданию собственного произведения в жанре фантазии.

Остановимся на рассмотрении обучения искусству импровизации в трактате Ф. Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», созданном в 1753 году. Первый параграф 41 главы второй части трактата под названием «О свободной импровизации» гласит: *«Импровизацию называют свободной, если она не содержит размера, меняет больше тональностей, чем это происходит с другими пьесами, которые соблюдают размер или создаются из экспромта»* [13, 7].

В последних главах трактата Ф. Э. Бах дает краткий обзор жанра фантазии. Он пишет: *«Фантазию называют свободной, если она не содержит подобающей разбивки на такты и отклоняется в несколько тональностей, в отличие от других произведений, сочинённых или импровизируемых в соответствии с разделением на такты»* [13, 14].

Известно, что Ф. Э. Бах выделял в своем трактате три формы импровизации. Первая — основа всех остальных, то есть импровизация нефиксированная, имеющая единовременное существование. Вторая форма импровизации подразумевает умение играть по цифрованному басу партию правой руки в клавире continuo, правильно расшифровывать аккорды, разнообразно арпеджировать их. К третьей форме импровизации можно отнести фантазии, зафиксированные в нотном тексте [13, 5].

Ф. Э. Бах поощрял импровизацию подготовленную. Как он пишет, *«импровизационный характер фантазии достигается не бессмысленными блужданиями от клавиши к клавише, а творческой организацией деталей, составляющих в итоге убедительное целое. План помогает организации такого целого, его всегда следует держать в голове во время импровизации, однако связь между ним и исполнением может быть свободной»* [13, 15].

В трактате даны полезные советы для исполнения фантазии и аккомпанемента. Фантазия или импровизация должна была звучать оригинально и свободно, без деления на такты, соответствуя характеру исполняемого произведения. Клавиристу рекомендовалось использовать отклонения в большое количество тональностей и различные фигурации. Аккомпанемент *«должен оживлять интерпретацию, звучать благородно, доброжелательно, помогать солисту раскрыть содержание произведения, в сольных эпизодах можно было по-*

казать виртуозность и темперамент, главное — следовало аккомпанировать с душой и тактом» [13, 25].

Один из разделов трактата Ф. Э. Баха посвящен технике сочинения фантазии. Исследователь творчества Ф. Э. Баха Дробот Ю. К. отмечает, что «этот раздел является очень интересным и полезным для исполнителей и исследователей старинной музыки, так как в нем содержатся сведения об одном из наиболее употребляемых жанров того времени — фантазии, ее функции и композиции» [14, 14]. Неоценим большой вклад трактата в педагогику того времени. Х. Г. Оттенберг сообщает, что широкое распространение, которое получила в то время эта работа, объясняется ее практической направленностью. «Ф. Э. Бах полностью занимается конкретными проблемами исполнения, стремясь в самом широком смысле способствовать воспитанию музыкального вкуса. Многочисленные переиздания *Versuch* ("Трактата") показывают, насколько реальным был спрос на такую работу» [15, 243].

Следует упомянуть и о других жанрах эпохи барокко, тесно связанных с импровизацией, — токкате, прелюдии, фантазии, ричеркаре, основанных на принципе свободно-импровизационного развертывания, причудливом сочетании аккордов, пассажей и фигураций. Эти жанры часто представляли собой лабораторию музыкально-художественного творчества.

Ричеркар является как предшественником фуги, так и фантазии. В раннебарочный период существовала некоторая терминологическая и даже стилистическая путаница: ричеркар нередко именовался фантазией, его характерной фантазийной чертой были виртуозные каденционные вставки, что мы видим в примере № 2.

Пример 2. А. Габриели. Ричеркар ариозо, виртуозная вставка между разделами
Example 2. A. Gabrieli, Ricercar arioso, virtuoso insertion between sections



Пример 3. К. Ф. Э. Бах. Фантазия Es-dur (1782), кода
Example 3. C. P. E. Bach. Fantasy in E-flat major (1782), coda





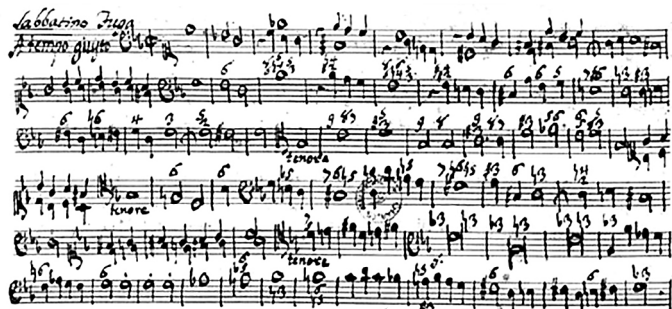
Кульминацию ричеркар достиг в творчестве Фрескобальди. Галей отмечает, что в предисловии к своему сборнику Фрескобальди пишет, что его сочинения нужно свободно интерпретировать в ритмическом отношении и в целом исполнять импровизационно [7, 17]. В этом можно видеть связь с жанром фантазии. Части сочинения допускалось исполнять в произвольном порядке следования, то есть импровизировать форму.

Как известно, в эпоху барокко импровизация фуги была распространенным явлением. Немецкий музыкальный теоретик А. Веркмайстер в 1702 году указывает на тот факт, что «многие музыканты держат в секрете и скрывают свои знания [об искусстве импровизации]»¹¹. Исследователь М. Серебренников предполагает: «Возможно, это было связано с тем, что музыканты расценивали свои знания как уникальный товар, который обеспечивал им постоянный приток учеников, или с тем, что они не хотели разрушать миф о божественном происхождении дара импровизации» [17, 15].

Исследователь барочной музыки Д. Ледбеттер подчеркивает, что к началу XVIII века обучение фуге следовало традиции, которая опиралась скорее на практику генерал-баса, чем на практику сочинения контрапункта, то есть подход к ней был аналогичным подходу к импровизационной форме. [18, 4]. Импровизация фуги, написанной в строфической форме, часто начиналась с гармонизации выбранной или предложенной темы. Обучающий пример из трактата Н. Сабатино представлен в примере № 4.

Пример 4. Фрагмент фуги Николы Сабатино, записанной в нотации partimento¹²

Example 4. A fragment of a fugue by Nicola Sabatino, written in partimento notation



¹¹ Цит. по: [8, 60].

¹² Пример заимствован из диссертации Мордвиновой Т. С. «Практика партименто в итальянской музыке XVIII века: правила, формулы и их реализация». СПб., 2021. С. 4.

Практика генерал-баса служила основой для импровизаций в таких жанрах, как *пассакалия* и *чакона*.

Фантазия как наиболее импровизационный жанр к началу эпохи барокко переняла черты многих современных ей жанров (прелюдий, ричеркаров, многих вокальных жанров) и в самом начале бытования импровизировалась в соответствии с практикой гармонизации генерал-баса и *partimento*.

В последующие эпохи композиторы продолжили свои эксперименты, направленные на расширение жанровой палитры музыкальной импровизации — от миниатюрных экспромтов до масштабных симфонических полотен. В XX веке жанр успешно продолжает существовать в академической музыке в творчестве отечественных и зарубежных композиторов: фантазии Р. Глиэра (фантазия-симфония для оркестра народных инструментов ор. 80), Б. Чайковского (для оркестра, 1950 г.), А. Жоливе (фантазия-каприз для флейты и фортепиано, 1953 г.), М. Вайнберга (для виолончели и оркестра ор. 52), Б. Бриттена (для струнного квартета, 1932 г.), Д. Лигети (три фантазии для хора на слова Ф. Гельдерлина, 1982 г.).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Field C.* The New Grove Dictionary of Music and Musicians [In the 29-vol.]. Ed. by Stanley Sadie. — London: Grove, 2001. — 871 p.
2. *Kümin N.* Fantasising about the past: A baroque violinist's guide to improvising fantasias. — University of York Arts and Creative Technologies, 2023. — 366 p.
3. *Кинус Ю. Г.* Импровизация и композиция в джазе: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Ростов-на-Дону, 2006. — 32 с.
4. *Лившиц Д. Р.* Феномен импровизации в джазе: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2003. — 26 с.
5. *Bass J.* Improvisation in Sixteenth-Century Italy: Lessons from Rhetoric Improvisation in Sixteenth-Century Italy: Lessons from Rhetoric and Jazz. Performance Practice Review. — Т. 14. — № 1. — 2009. — Р. 23–30. — DOI: 10.5642/perfpr.200914.01.01
6. *Benedek M.* Lectio Praecursoria: The role of piano improvisation in teaching harmony, using combined materials selected from the Baroque period and jazz standard repertoire: towards a comprehensive approach // Finnish Journal of Music Education. — Р. 76–82.
7. *Galey D. T.* Improvisation: The History of Unplanned Notes in Structured Music // The Research and Scholarship Symposium. — 2016. — Р. 12–24.
8. *Мальцев С. М.* Об импровизации и импровизационности фуги (Об импровизационной природе фуги) // Теория фуги. — Л., 1986. — С. 59–60.
9. *Новикова Е. Б.* Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы: автореф. дисс. ... канд. философских наук. — Омск, 2012. — 22 с.
10. *Кудряшов А. Ю.* Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2010. — 427 с.
11. *Rubino K. R.* (Re)creating the past: baroque improvisation in the early music revival. — New Sound, 2008. — Р. 8–18.
12. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под редакцией проф. А. П. Горкина. — Москва: Росмэн, 2006. — 583 с.

13. Бах К. Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры, пер. Е. Юшкевич. — СПб., 2005. — 169 с.
14. Дробот Ю. К. К. Ф.Э. Бах «О свободной фантазии»: опыт перевода и исследования трактата "Versuch uber die wahre art das clavier zu spielen" // Музыковедение. — 2015. — №12. — С. 11–17.
15. Ottenberg H. G. Carl-Philipp Emanuel Bach / Hans-Günter Ottenberg. — Leipzig: Ph. Reclam, 1982.
16. Демешко Г. А. Ричеркары И. Стравинского: о новых «ликах» старинного жанра // Вестник музыкальной науки. — 2023. — Т. 11. — № 1. — С. 12–22.
17. Серебренников М. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) // Opera musicologica. — 2011. — № 2. [8]. — С. 4–31.
18. Ledbetter D. Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues. — New Haven and London: Yale University Press, 2002. — P. 12–25.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. А. Крамер — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Field C. D. S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians [In the 29-vol.]. Ed. by Stanley Sadie. London: Grove, 2001. 871 p.
2. Kūmin N. Fantasising about the past: A baroque violinist's guide to improvising fantasias. University of York Arts and Creative Technologies, 2023. 366 p.
3. Kinus Y. Improvizatsia i kompozitsiya v djaze [Improvisation and composition in jazz]. Rostov-na-Donu, 2006. 32 p.
4. Livshits D. Fenomen improvisatsii v djaze [The Phenomenon of Improvisation in Jazz]. Nizhny Novgorod, 2003. 26 p.
5. Bass J. Improvisation in Sixteenth-Century Italy: Lessons from Rhetoric Improvisation in Sixteenth-Century Italy: Lessons from Rhetoric and Jazz. Performance Practice Review. Vol. 14. № 1. 2009. P. 23–30. DOI: 10.5642/perfpr.200914.01.01
6. Benedek M. Lectio Praecursoria: The role of piano improvisation in teaching harmony, using combined materials selected from the Baroque period and jazz standard repertoire: towards a comprehensive approach // Finnish Journal of Music Education. P. 76–82.
7. Galey D. T. Improvisation: The History of Unplanned Notes in Structured Music // The Research and Scholarship Symposium, 2016, P. 12–24.
8. Maltsev S. Ob improvisatsii i improvisatsionnosti fugi [On improvisation and the improvisatory nature of fugue]. Leningrad, 1986. P. 59–60.
9. Novikova E. Improvisatsiya: sushnost i filosofovsko-antropologicheskiye smysly [Improvisation: essence and philosophical-anthropological meanings]. Omsk, 2012. 22 p.
10. Kudryashov A. Yu. Teoria muzikalnogo soderzhania: hudozhestvennye ideievropejskoymyziки XVII–XX vekov [Theory of musical content: artistic ideas of European music of the 17th — 20th centuries: a teaching aid for music universities and art universities]. St. Petersburg: Lan: Planet of music, 2010. 427 p.
11. Rubinoff K. R. (Re)creating the past: baroque improvisation in the early music revival. New Sound, 2008, P. 8–18.
12. Literatura i yazyk. Sovremennaya illustrirovannaya entsiklopediya [Literature and Language. Modern Illustrated Encyclopedia]. Moscow, 2006. 583 p.
13. Bach C. P.E. An Experience of the True Art of Keyboard Playing, trans. E. Yushkevich. St. Petersburg, 2005, 169 p.
14. Drobot Y. K. P. E. Bach "O svobodnoyfantasii": opytperevoda i issledovaniatraktata "Versuch uber die wahre art das clavier zuspiesen" [C. P. E. Bach "On Free Fantasy": an attempt at translation and

research of the treatise "Versuch uber die wahre art das clavier zuspieren"] // Muzikovedenie. 2015. № 12. P. 11–17.

15. *Ottenberg H. G.* Carl-Philipp Emanuel Bach / Hans-Günter Ottenberg. Leipzig: Ph. Reclam, 1982.
16. *Demeshko G.* Richerkary I. Stravinskogo: o novych "likach" starinnogozhanra [Ricerars by I. Stravinsky: about new "faces" of an old genre] // Vestnik muzikalnoy nauki. 2023. № 1. P. 12–22.
17. *Serebrennikov M.* Ob improvizatsii fugi v epochu barokko (na materiale nemetskich istochnikov) [On the improvisation of fugue in the Baroque era (based on local sources)] // Opera musicological. 2011. No. 2 [8]. P. 4–31.
18. *Ledbetter D.* Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues. New Haven and London: Yale University Press, 2002. P. 12–25.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Valentina A. Kramer — postgraduate student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 25.11.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.12.2024

Принята к публикации / Accepted: 09.01.2025