

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Эволюция импровизационных жанров

Теория музыки

Матюхина Элина Сергеевна

Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение Краснодарского края
«Краснодарский музыкальный колледж
им. Н.А. Римского-Корсакова»

Теория музыки, IV курс

Алишевич Татьяна Алексеевна (преподаватель, председатель цикловой
комиссии Теория музыки, заслуженный работник культуры РФ)

Содержание

Введение3

Основная часть5

1. Импровизация эпохи барокко5
2. Импровизация эпохи классицизма16
3. Импровизация эпохи романтизма19

Заключение21

Список литературы22

Введение

Импровизация (от лат. *improviso* – без подготовки или *improvisus* – неожиданный, внезапный) – тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения. Свобода, легкость соединения мыслей и непринужденность изложения роднят импровизацию с ораторским искусством. Народное музицирование – и инструментальное, и вокальное – можно назвать первой формой этой деятельности.

Особенностью европейской музыки позднего Возрождения и Средневековья является взаимодействие импровизаторской и письменной культур. Несмотря на то, что в духовную музыку XII-XIV веков прочно вошла письменная нотация, для уличных артистов и певцов была характерна коллективная импровизация.

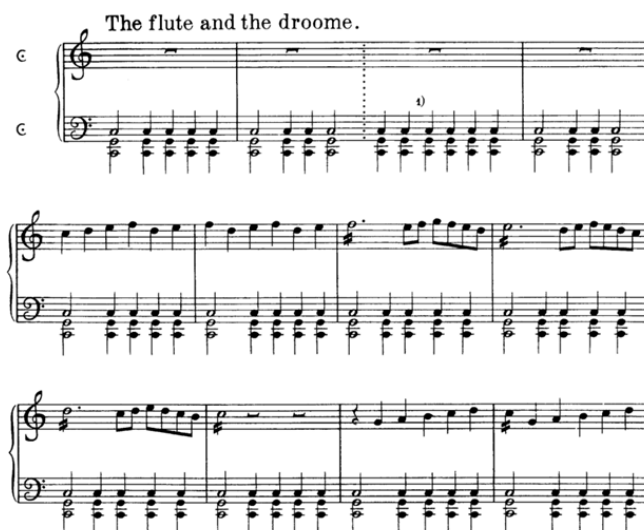
В католической и в протестанской церкви во время служб была распространена импровизация на органе. Она выполняла различные функции: заполняла тишину перед появлением хора и после окончания проповеди, помогала хору при исполнении хоралов, звучала между частями, во время причастия, праздников и особых событий. К XVI веку сформировалось несколько видов импровизации: вертикальная – коллективная, полифоническая; горизонтальная – основанная на диминуциях, иногда преобразующих исходную мелодическую линию до неузнаваемости; инструментальная – применяющая специфичные для каждого конкретного инструмента приемы и способная объединить в себе два предыдущих вида; наконец, ансамблевая – импровизация, способная объединить все выше упомянутые виды техники. Технические и фактурные приемы, использовавшиеся в инструментальной импровизации, привели к появлению первых самостоятельных форм инструментальной музыки – прелюдии, токкаты, фантазии.

Например, миниатюры В. Бёрда (XVI в.) «The Trumpetts» и «The Flute and the Droome», которые целиком построены на обыгрывании тонов конкорда («квинт-октавы») и подчинены принципу полной импровизационности, выраженной во внесении мелодической и ритмической вариантности во все

голоса фактуры. Оstinатное сопровождение состоит из трех ритмоформул:



Пример 1. В. Бёрд. «The Trumpetts» (фрагмент)



Одновременно с развитием инструментальной музыки начал расширяться круг возможностей исполнителей теперь уже светской вокальной музыки. Появились солисты, которые стремились показать возможности своего голоса в свободных разделах. Это привело к появлению импровизационных разделов в канонических хоровых произведениях. В инструментальной музыке прослеживается такой же путь: от строгого двухголосия к фиксированной мелодии в одном голосе и свободному ее развертыванию в другого, что характерно, например, для хоралов в Германии.

В статье А.Ф. Прониной говорится следующее: «Импровизационность, моделирующая “свободную игру”, свойственную культуре XVI века, к концу XVII теряет свою ценность. На смену ей пришла импровизационность другого порядка, заключающаяся в создании коренного контраста между разделами и мастерстве их компоновки»¹.

¹ Наука. Искусство. Культура. 2017. №4. С. 177–184.

I. Импровизация эпохи барокко

В эпоху Возрождения на основе сольной импровизационной исполнительской практики возник жанр прелюдии, а в эпоху барокко он продолжил свое развитие, проникнув и в духовную, и в светскую сферу.

Что такое прелюдия? В словаре Ф.А Брокгауза и И.А. Эфрона дается такое определение²: «Прелюдия (от pre — прежде и ludus — игра) – непродолжительная игра на каком-нибудь инструменте перед началом пьесы. Название термина звучит по-разному: praeludium — латинское, prelude — французское, voluntary — английское, vorspiel — немецкое» и т.д.

В Большой советской энциклопедии представляются такие дефиниции³: «Прелюдия, прелюд (позднее латинское praeludium, от латинского praeludo — играю предварительно, на пробу, делаю вступление) — инструментальная музыкальная пьеса, преимущественно сольная». В. Даль⁴ определяет прелюдию как музыкальное введение, вступление в музыкальное сочинение, музыкальное предисловие, предыгра; прелюдировать, играть прелюдию.

Изначально функция прелюдии была исключительно прикладной. Н. Лебег⁵: «Прелюдия — это не что другое, как подготовка к исполнению пьес в нужном тоне, проба инструмента, а также подтверждение этого тона, который вы хотите использовать». Это подтверждается тем, прелюдия в XV веке часто исполнялась на лютне, чтобы настроить инструмент и проверить акустику помещения.

Импровизационность в барокко была наиболее распространена; в это же время развились и жанры фантазии и токкаты, появившиеся веком ранее. Теоретики в XVII столетии изобретали различные классификации и пытались зафиксировать все, что им предлагала музыкальная практика, однако точность определений и единство терминологии на тот момент еще не сложились.

² URL: <https://gufo.me/dict/brockhaus/Прелюдия>

³ URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/123494/Прелюдия>

⁴ URL: <https://gufo.me/dict/dal/прелюдия>

⁵ URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.ba2b10cc-67d68f5b-a9081c6b-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Unmeasured_prelude

Существует такая точка зрения: «Все жанры барокко имели ту или иную бытовую приуроченность, идеи “чистой” музыки тогда еще просто не существовало. Барокко была чужда средневековая оппозиция “высокое – низкое”. Жанры, таким образом, делились на: церковные, камерные (общие, индифферентные по отношению к светскому и церковному), и театральные»⁶. В эпоху Барокко к органным малым жанрам относились следующие: интонация, канцона, каприччио, пассакалия, прелюдия, ричеркар, токката, фантазия, фуга, чакона. К крупным (циклическим) жанрам – вариации, партита, сюита.

Выдающимся мастером музыки эпохи барокко и основоположником итальянской музыки был Джироламо Фрескобальди. Он положил начало новому стилю в католической органной музыке, полному небывалой еще экспрессии и патетики. В его композициях, имеющих различные названия (канцоны, фантазии, ричеркары) тема часто изложена как законченная мысль, после чего следуют последовательные ее имитации в других голосах.

В прелюдиях северо-немецких композиторов, образуя миниатюрную фугу, сочетались свободная импровизация и части, написанные по строгим канонам контрапункта. В течение второй половины XVII века немецкие композиторы начали писать двойные произведения, объединяя прелюдию (или токкату) с фугой в той же тональности. Одним из первых таких композиторов был ученик Фрескобальди – Иоганн Пахельбель. Произведения Пахельбеля – особенно полифонические – отличаются отсутствием «барочных» излишеств, небольшими размерами и четкостью тематизма.

Рассмотрим несколько прелюдий, изданных как «7 прелюдий» И. Пахельбеля. Подлинность расположения их как цикла неизвестна, но если предположить именно такую последовательность, выстраивается следующая композиция:

Схема 1

			d – Es –	<u>G – g</u> –	<u>A – a</u> –	d	
№№	1	2	3	4	5	6	7

⁶ Распутина М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. М., 2009. С. 49.

Короткие органные импровизации представляют фактурное развертывание. Прелюдии написаны в тональностях, крайние из которых образуют тональное замыкание. Их последовательность можно представить функционально: t – s – d – t. По внутреннему строению прелюдии отличаются друг от друга, однако есть и общие черты:

- отсутствует оформленная тема в каждой прелюдии, источником движения и развития являются звуки аккорда со свободной имитацией и колорированием, ведущее место получил пассажно-фигурационный тематизм;
- каждая начинается с аккорда тоники, который выделен крупной длительностью;
- гармоническое содержание несложное;
- все прелюдии заканчиваются на тонике; минорные завершаются на одноименной тонике;
- все, кроме последней, прелюдии невелики по размеру.

Схема 2

№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7
13т	18т	10т	15т	13т	9т.	96т.
78						96

Пример 2. И. Пахельбель. Прелюдия d-moll (фрагмент)



Последняя прелюдия, самая объёмная, состоит из нескольких ярко контрастных по структуре разделов.

Схема 3

Раздел	1	2	3	4	5
Такты	1-21, 21-31	22-45	46-61	62-78	79-96
Содержание	А-А1 Фигурирова нный орг. бас ↓D t-D	↓D	Фигуриров анный орг. бас ↓ D	Аккорды на органном басу D	Гармоническое завершение

Вывод по данной прелюдии:

- экспозиционную функцию выполняет изложение пассажно-фигурационных мелодий;
- ткань насыщена разными формами мелодического и ритмического движения;
- главенствует имитационное изложение.

Другим мастером северо-немецкой композиторской школы был Дитрих Букстехуде. В его токкатах и прелюдиях полифония часто отстраняется фактурой монодийного характера, в которой усилена импровизационность. В ладовой структуре встречаются отголоски натуральных ладов и гармоний.

Структуру его Прелюдии g-moll можно схематически представить следующим образом:

Схема 4

Раздел	A	B	A ₁	C	A ₂	D	Coda
Тональ ность	g	g-D	g-G	g	B-g	g	G
Такты	1-9 (9)	10-32 (23)	33-43 (11)	44-86 (43)	87-112 (26)	113-142 (30)	143-155 (13)

Пример 3. Д. Букстехуде. Прелюдия d-moll (фрагмент)



Центральная часть – «С» – самая большая по объему и представляет из себя трехголосную фугу. В ней меняется фактура: часто применяются восьмые и более, тогда как в остальных разделах преобладают триоли, шестнадцатые и тридцать вторые. В разделе «С» тот же размер, что и в «А» и ее вариациях. Фигурирующие тональности – основная, тональности D и ее параллели, одноименная (d-moll).

Анализ нескольких прелюдий Букстехуде показал такие общие композиционные признаки:

- наличие двух линий развития – импровизационной и полифонической;
- свободный принцип построения композиции;
- совмещение признаков нескольких форм: контрастно-составной, рондообразной, циклической;
- наделение построений различными функциями соответственно их месту в композиции: вступительной, интермедийной, заключительной;
- строение материала по принципу постоянного обновления, что создаёт сквозное развитие.

Уже с XVI века сильное влияние на музыкальное искусство начала оказывать риторика. Музыка понималась как выразительный язык, способный передавать различные образы, и композиторы стремились вызывать у слушателей чувства, соответствующие их замыслу. По словам В. Носиной, «музыкальный лексикон фигур формировался в тесной связи музыки со словом. Стремление композиторов придавать словам и словосочетаниям наглядную образность и повышать этим выразительность особенно заметно проявилось в

Германии»⁷. В инструментальной музыке из-за невозможности передать состояния словами произведение нередко строится на музыкально-риторических фигурах – это, например, передающие характер движения *anabasis* и *catabasis*, подражающие интонациям человеческой речи *interrogatio* и *exclamatio*, выражающий скорбь и страдания *passus duriusculus*.

В эпоху барокко происходит знаменательный перелом во всем музыкальном мышлении – полифоническое многоголосие сменяется гомофонно-гармонической системой, что приводит к расцвету культуры импровизации.

Общей особенностью импровизационных методик эпохи барокко было то, что на начальных этапах обучения они опирались на игру построений хорального склада. Освоение этого склада вело к искусству органных обработок, являющихся в Германии популярнейшим клавирным жанром, в котором существовало множество разновидностей.

В XVII-XVIII веках из различных видов клавирной импровизации преобладали следующие: концертная (рассчитанная на салонное исполнение), прелюдирование, фугирование (импровизация фуги и хоральных обработок во время культовой службы), импровизация фактуры при исполнении ансамблевых партий по генерал-басу. Кроме этого, в церквях, имеющих два органа, была возможна и импровизация-соревнование.

О высоком мастерстве И. С. Баха пишет А. Швейцер: «С первого взгляда кажется удивительным, что при фантазировании придерживался все время одной темы. Казалось бы, что столь изобретательный гений, обуреваемый богатством идей и мыслей, никак не мог ограничиться только одной темой. Однако это не так. Все указывает на то, что Бах изобретал не легко, а медленно, с трудом. Нас не должно удивлять, что от него не сохранилось почти никаких набросков и эскизов и что партитуры кантат представляются монолитными и созданными так быстро, будто запись нот едва поспевала за мыслями. Действительно, разработка и проведение темы иногда занимали не слишком много времени, так как очень

⁷ Носина В. В. Символика музыки И. С. Баха. СПб., 1997. С. 7.

часто вся пьеса у него со всем своим развитием уже заложена в теме. Она вытекает из нее с определенной эстетико-математической необходимостью, не говоря уже о таких произведениях, как хор на хоральную мелодию, fuga или ария da sаро, где сама форма обуславливает строение пьесы»⁸.

Большая часть клавирных прелюдий Баха, выполняя свою изначальную функцию, предшествуют сюитам и полифоническим циклам. При этом название может быть основано не на жанре (прелюдирование), а на общем строении: фантазия, увертюра, прерамбула, токката и т.д.

Кратко рассмотрим строение небольших органнх прелюдий, начиная с Маленькой органной прелюдии №3 c-moll.

Пример 4. И.С. Бах. Маленькая органная прелюдия №3 c-moll (фрагмент)



Движение шестнадцатыми в прелюдии подобно речитативу. Ритмический рисунок, обозначенный в первом такте, не меняется, что компенсируется гармонией:

- DD и энгармоническая модуляция (11 т.);
- альтерированная S (24, 26 т.), в том числе в составе прерванного оборота (29 т.);
- незамкнутость прелюдии: оканчивается на тональности D относительно исходной.

Форма одночастная, в ней можно выделить 3 раздела:

Схема 5

8 Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. М., 1965. С. 96.

1-17 т.		18-32 т.		33-43 т.
с – g		g		G
Пульсация	–	D органнй бас		T органнй бас
функция /2 т.		Пульсация	–	Пульсация
		функция /1 т.		функция /2 т.

Следующая прелюдия для анализа – Прелюдия h-moll BWV 923.

Пример 5. И.С. Бах. Прелюдия h-moll (фрагмент)



Прелюдия являет собой образец свободного тонального движения и включения разных видов фактуры, организованная тональным планом в три раздела: первый – 1-12 тт., второй 12-18 тт., третий – 18-15 тт. Каждый из разделов завершается каденционно.

Схема 6

1 - 12 ↓ 12 - 18 ↓ 19 25 ↓
t K-D h,a,e,A, h t-e-D эллиптич последовательность h

Однако с точки зрения развития фактуры развитие можно представить несколько иначе.

Схема 7

1-5 6-12 12 24
пассаж аккорд драматич речитатив хорал
(речитатив-хорал)

Сочетание признаков нескольких принципов деления формы означает, что импровизация И. С. Баха постоянно поддерживается логикой развития, что отчасти ограничивает свободу музицирования.

Фантазии Баха для клавесина отличаются полифоничностью фактуры, но не настолько развитой, как в токкате. Фантазии Баха миниатюрны и часто

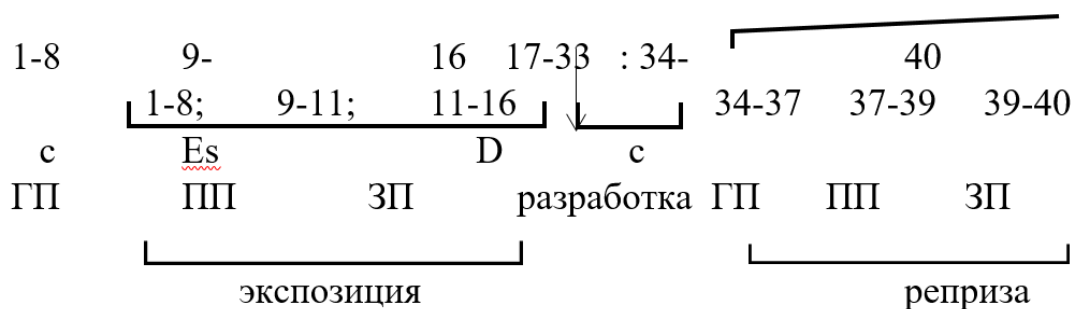
выдержаны в одном движении, при этом достаточно чётко видны разделы формы и тональная организация.

Пример 6. И.С. Бах. Фантазия c-moll (фрагмент)



Фантазия c-moll И. С. Баха делится на три равные по протяжённости части. Их общий и внутренний тональные планы указывают на возможное соотношение тем как тем сонатной композиции, сформировавшейся в дальнейшем.

Схема 8



Тематическое различие внутри фантазии подтверждает функциональное различие тем, которое обрисовано их тональным планом.

Обратимся к другой фантазии И. С. Баха – Фантазии g-moll. Она организована как тройная fuga с совместным изложением тем.

Пример 7. И.С. Бах. Фантазия g-moll (фрагмент)

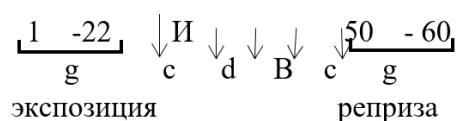


Предваряет основной материал краткое вступление (2 такта), в котором демонстрируется основная тональность – g-moll. Темы отличаются друг от друга: первая тема наполнена драматическим призывом; вторая – меньше первой в

объеме и представляет собой нисходящий хроматический ход (lamento), противопоставленный героике первой темы; третья также составляет половину первой и менее индивидуализирована по сравнению с первыми двумя.

Все проведения тем не изменяются в объеме, а последующие за ними интермедии колеблются в количестве тактов. Образное содержание тем соответствует семантике избранной Бахом тональности, в которой сочетаются глубокая серьезность, героизм и мягкость.

Схема 9



Реприза начинается в тональности субдоминанты – не редкость в музыке Баха. В ней однократное проведение «комплекса» тем создает усеченную репризу, репризу-замыкание, которая длится 5 тактов (56-60 тт).

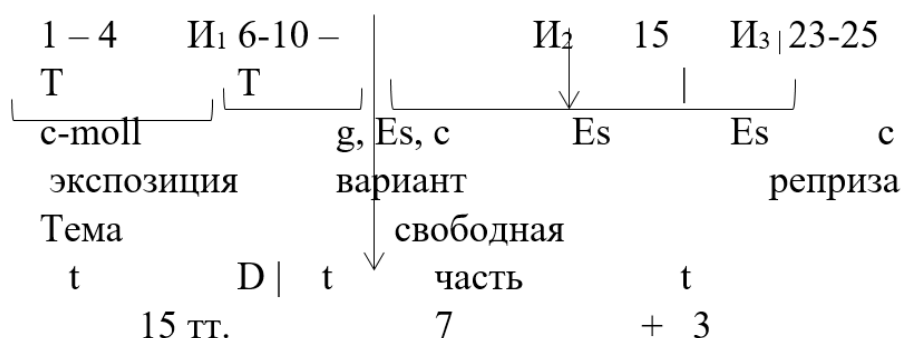
Другая фантазия c-moll (BWV 919) – краткое сочинение (25 тактов), которое организовано как двухчастная композиция.

Пример 8. И.С. Бах. Фантазия c-moll (фрагмент)



Первый раздел – изложение темы в различных тональностях, завершённый каденцией в Es-dur. Вторая часть (10-25 тт.) – развитие и реприза.

Схема 10



Анализ рассмотренных произведений приводит к мысли, что И.С. Бах смело экспериментирует в области фактуры и формы. У Баха синкретически объединены формы старые и зарождающиеся новые, которые готовы к самостоятельному развитию. Появление элементов будущей сонатности – это ее предчувствие, нарождающееся в недрах других форм.

Как известно, именно исполнители-виртуозы, мастерски владевшие искусством композиции, внесли наиболее весомый вклад в развитие жанра будущей сонатной формы. В свою очередь, чтобы сочинять для определенно инструмента, уметь хорошо играть на нем также необходимо. Так, о технических возможностях Д. Скарлатти современники рассказывали легенды, «мастером в любом стиле» клавирной игры называли К. Ф. Э. Баха. Моцарт, несмотря на то, что считал игру на клавире для себя деятельностью побочной по отношению к композиции, тем не менее, оказал огромное воздействие на формирование в Австрии нового типа концертирующего виртуоза; как о «величайшем пианисте» современники отзывались о Бетховене.

II. Импровизация эпохи классицизма

В эпоху классицизма владение искусством импровизации было существенной чертой, отличавшей профессионального исполнителя XVIII века от современного ему музыканта-любителя: импровизировать – сочинять музыку во время исполнения – без знаний композиции невозможно. Именно умение импровизировать выступало в качестве определения творческой состоятельности исполнителя. Большое значение, которое придавалось этому искусству в XVIII веке, видно ещё и в том, что импровизатор ценился даже более высоко, чем просто композитор. «Органист, - утверждал автор одного из старинных руководств, - должен быть значительно искуснее композитора, чтобы суметь воспроизвести всё что угодно экспромтом, без обдумывания, с бесчисленными вариациями [...]; кроме того, аккорд, раз уже взятый и прозвучавший, нельзя ни вернуть обратно, ни поправить»⁹. Следовательно, виртуоз-импровизатор располагался на самой вершине музыкальной иерархии XVIII века.

Большое значение импровизационность играла в сонатах К. Ф. Э. Баха. В его сонатах 1760-1770-х годов нередко встречаются небольшие построения импровизационного плана, в том числе на доминантовом органном пункте. Они располагаются в зоне преддыкта (к побочной партии, к репризе). Однако коренное отличие все-таки лежало не в области музыкального текста, а в сфере исполнительской практики, поскольку при исполнении сонат, как об этом свидетельствуют современники, было принято импровизировать на их ферматах. Фантазии начала XVIII века обладают рядом отличительных черт, приведших к возрастанию уровня импровизационности:

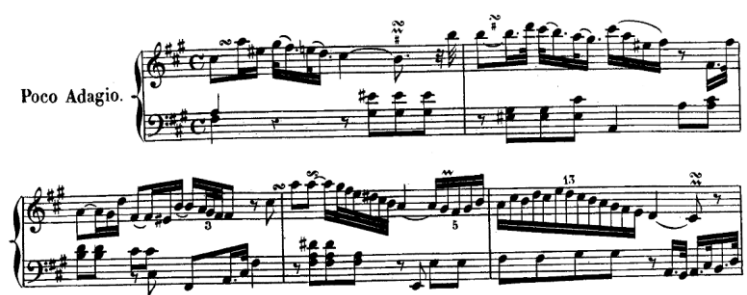
- многотемностью;
- усилением роли контраста (фактурного, темпового, образного);
- отсутствием типовой схемы;

⁹ Цит. по: Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства, ч. 1. – С. 7–8

— сближением понятий «фантазирование» и «прелюдирование» как специфических форм музицирования.

В фантазиях Ф. Э. Баха, творившего в преддверии периода музыкального классицизма, импровизационность проявляется уже при полном отсутствии полифонических приемов развития. Наличие блестящей виртуозной техники в сочетании с уходом полифонического мышления в середине XVIII века привели к появлению ярких, поистине свободных пьес. Например, во II части его Сонаты A-dur присутствуют как разнообразные ритмические фигуры, создающие ощущение *rubato*, так и внезапные гармонические обороты, отклонения.

Пример 9. К. Ф. Э. Бах. Соната A-dur, W.55/4. Poco Adagio (фрагмент)



Классицизм, ориентированный на совершенство всех элементов произведения, максимальную рациональность выразительных средств и чрезвычайно высокую композиционную логику, уменьшил зону импровизационности. В инструментальном исполнении осталось лишь два типа ее проявления: концертная каденция, которую создавал или исполнял по заготовкам солист, и возможная импровизация части циклического произведения (например, сюита, концерт), которая не имела нотного текста, но была заявлена автором.

В. А. Моцарт освоил импровизацию на высшем уровне и в полной мере показывал свое мастерство при игре каденций или вариаций на темы, выбранные им или публикой. Л. Бетховен также прекрасно владел этим искусством и импровизировал в разных музыкальных формах. Это могли быть рондо или вариации, но чаще он выбирал сонатную форму, которая в наибольшей степени отвечала характеру бетховенского мышления: она требовала наличия контрастов, столкновения разных идей, развивающей драматургии, поэтому

являлась главной творческой лабораторией Бетховена. Здесь ранее всего сформировались главные особенности его стиля: характерный тематизм, манера изложения, метод композиции.

Моцарт и Бетховен оставили прекрасные примеры того, на что были похожи их импровизации, в вариациях и сонатах, которые они опубликовали, и в их выписанных каденциях (которые иллюстрируют, как бы звучали их импровизации). Удивительной и совершенной по композиции представляется Фантазия с-moll Моцарта (к сонате № 14). В этом сочинении композитор экспериментирует с формой, объединяя в структуре признаки разных форм: сонатной, контрастно-составной, сюитной. В музыке Бетховена в поздние годы также проявляются черты нового в его музыкальном мышлении: музыкальный материал излагается еще более свободно, а в сонату включаются импровизационные и творческие моменты.

III. Импровизация эпохи романтизма

В XIX веке культура импровизации практически была вытеснена искусством композиции как сочинения нотированных произведений. Но она оставалась в области виртуозного исполнительства.

Впоследствии композиторы-романтики стали обращаться к жанру миниатюры. Это обращение было вдохновлено усовершенствованием в 1820-е годы технических и художественных, в том числе звуковых, возможностей фортепиано, отзывающегося на малейшие нюансы эмоций, настроений, ощущений. Важнейшим и любимым жанром, появившимся у романтиков, стал жанр миниатюры (вокальной – у Шуберта, инструментальной – у Шопена) как зарисовки, способной запечатлеть мгновение и показать возникшее мимолётное чувство. Среди инструментальных миниатюр начинает фигурировать прелюдия – жанр, не скованный определённой строгой формой: она становится самостоятельным произведением.

Широкое распространение получают циклы из 24 прелюдий. Первым образцом подобного рода стали «Двадцать четыре прелюдии» И. Гуммеля (во всех мажорных и минорных тональностях), созданные в 1814-1815 годах. Затем появились 24 прелюдии Шопена оп. 28. Примеру Шопена последовали Кюи (оп. 64), Бузони (оп. 37), Скрябин (оп. 11, 23, 32), Рахманинов. Широкое распространение получают 24 прелюдии Дебюсси, имеющие выразительные и тонкие названия. К такому циклу в дальнейшем обратился и Д. Шостакович. Для него сочинение прелюдий являлось творческой лабораторией, внутри которой оттачивались новые гармонические и интонационно-образные решения. Каждая из этих миниатюр воспринималась как «сценка» – краткая, нередко афористичная, по возрастанью обладающая признаками театральности, пародийности, сатиричности.

Композиторы обращались и к фантазиям. Так, фантазии Шуберта стали «визитной карточкой» романтизма, несмотря на классичность в его более ранней инструментальной музыке крупных жанров. Они отличаются разнохарактерными контрастными темами и их стремительной сменой. Ф.

Шопеном написаны Фантазия f-moll и Фантазия-экспромт cis-moll, первая из которых по грандиозности превосходит его баллады. Сравнение с балладами неслучайно: также, как и для повествования, для фантазии характерна быстрая смена тем.

Говоря о роли спонтанной импровизации в музыкальном искусстве XX века, стоит отметить, что вновь необычайно выросло её значение, а также область применения, которая расширилась и приобрела множество иных форм проявления. Это позволило импровизации занять особое место в современном музыкальном мышлении.

Заключение

За все века развития импровизации, начиная исключительно от устного творчества и заканчивая произведениями композиторов XX века, можно увидеть закономерность: искусство импровизации и, в частности, прелюдии развивалось по спирали, периодически то расцветая, то уходя на второй план. Интерес к этому жанру породил разные его названия.

Бесконечное удивление и восхищение музыкантов и любителей, профессионалов и слушателей на протяжении уже нескольких столетий вызывает величественная простота прелюдий, способных при этом ёмко и лаконично выразить мысль. Подобные случаи всегда представляют особый интерес для анализа своей сложностью: как правило, они требуют особого подхода.

Начиная с эпохи романтизма, прослеживается возвращение интереса к прелюдии, но совершенно в ином виде. «Второе рождение» жанр пережил в творчестве Шопена, который изменил понимание жанра прелюдии: теперь прелюдия – это музыкальная пьеса небольшого размера, которая содержит образно-музыкальное содержание какого-то одного настроения. Вместо философского рассуждения и рассмотрения идеи, как было в прелюдиях Букстехуде, Пахельбеля, И. Баха, появляются образы личностного содержания. Это привело к изменению средств донесения мысли – гармонии, метроритма, фактуры – и понимания жанра.

Произведения сложны по форме: привычными становятся одночастные формы в структуре разных периодов, появляются смешанные формы, включение строфичности, вариантности. Эти явления в форме можно увидеть у многих композиторов, в том числе у Шопена, Скрябина, Рахманинова.

Прелюдия прошлого века в творчестве, например, Р. Щедрина и Д. Шостаковича вновь обрела открытость формы и склонность к сквозному обновлению. XX век вернул интерес к импровизации, что привело к возрождению импровизационных форм и появлению современных композиционных техник. Все это оказало влияние на формообразование

произведений, ведь именно новые формы и языковые средства способны отразить новые идеи.

Литература

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства, ч. 1. / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки / В. П. Бобровский. – М.: Либроком, 2010. – 272 с.
3. Голдобин, Д. Ю. Об особенностях полифонической фактуры в немецких органных интабуляциях XVI-XVII веков // Научный вестник Московской консерватории. – 2013. – № 2. – С. 112–131.
4. Данилова, Е. Д. Традиции исполнения органных сочинений композиторов южнонемецкой барочной школы [Электронный ресурс]. / Е. Д. Данилова // Новосибирск. – 2023. – Режим доступа: <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/546762-tradicii-ispolnenija-organnyh-sochinenij-komp.>
5. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича / В. Дельсон. – М.: Советский композитор, 1971. – 247 с
6. Должанский, А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича / А. Н. Должанский // Музыкальная академия. – 1947. – № 4 (109). С. 65–74.
7. Захваткин, А. Н. Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Захваткин Андрей Николаевич. – Нижний Новгород, 2007. – 18 с.
8. Носина, В. В. Символика музыки И. С. Баха / В. В. Носина. – СПб., 1997. – 93 с.
9. Пронина, А. Ф. Формирование жанра фантазии в западноевропейской музыке XVI - XVII веков. // Наука. Искусство. Культура. – 2017. №4(16). С. 177–184.
10. Протопопов, В. А. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. / В. А. Протопопов. – М.: Музыка, 1981. 355 с.

11. Распутина, М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. – М.: Московская консерватория, 2009. – 220 с.
12. Серебренников, М. А. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) [Электронный ресурс]. / М. А. Серебренников. // СПб.: Opera musicologica – 2011. – № 2 [8]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-improvizatsii-fugi-v-epohu-barokko-na-materiale-nemetskih-istochnikov>.
13. Скрипниченко, Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: На примерах клавирных произведений барокко: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 – Скрипниченко Николай Васильевич. – Магнитогорск, 1999. – 351 с.
14. Слонимская, Р. Н. Анализ гармонических стилей / Р. Н. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2001. – 72 с.
15. Форкель, И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. / И. Н. Форкель – М.: Музыка, 1987. – 111 с.
16. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах // А. Швейцер – М.: Музыка, 2016. – 725 с.