
**О ВАРЬИРОВАННЫХ РЕПРИЗАХ
В КЛАВИРНОЙ МУЗЫКЕ ЭПОХИ БАРОККО
(НА ПРИМЕРЕ ШЕСТИ СОНАТ ДЛЯ КЛАВИРА Ф. Э. БАХА)**

Современное музыкознание уделяет достаточно большое внимание вопросам музыкальной интерпретации старинных произведений, созданных в эпоху барокко. Необходимость их изучения связана в первую очередь с тем, что по традиции того времени в нотной записи фиксировался не весь музыкальный текст, а только каркас композиции, который дополнялся и «оживлялся» импровизациями исполнителя, выступавшего в роли соавтора. Исполнитель действовал в соответствии с определенными правилами, с течением времени полностью вышедшими из употребления. Поэтому сейчас, при обращении к инструментальной музыке первой половины и середины XVIII века, воспроизведение только лишь зафиксированного в нотах музыкального текста не в полной мере отражает замысел автора и не соответствует тому, как исполнялись эти произведения в эпоху их создания.

Сказанное в полной мере относится к так называемым варьированным репризам — измененным повторениям крупных разделов формы в различных инструментальных произведениях, в частности, в инструментальных сонатах. Границы разделов, для которых автором было предусмотрено измененное повторение, обозначались в тексте при помощи специального знака — репризы. Так, например, в старинной двухчастной и старинной сонатной формах, широко распространенных в эпоху барокко, знаки репризы были выставлены в каждом из двух разделов и, соответственно, оба раздела исполнялись дважды (практика повторения экспозиционных разделов сохранилась в классическом формообразовании, в частности, в сонатной форме венских классиков). При повторении раздела исполнитель не мог ограничиться дословным вос-

произведением нотного текста: он варьировал его, демонстрируя свое мастерство импровизатора. Именно благодаря такой исполнительской традиции подвергающиеся изменениям разделы формы назывались *варьированными репризами*.

Обучение искусству импровизации, на котором основывалась как концертная практика, так и различные формы домашнего музицирования предклассической эпохи, было основным компонентом музыкальных занятий, которые постепенно охватывали все более широкие общественные слои, распространяясь за пределы аристократических салонов и проникая в бюргерский быт. Со временем подобная практика вышла из употребления, а навыки варьирования были постепенно забыты. В связи с этим сегодня, по истечении 250 лет, они практически утрачены.

Принимая во внимание то, что одной из важных задач современного музыковедения является проблема аутентичности интерпретации музыки прошлых эпох, и учитывая, что «уртексты старинных композиторов представляют исполнителю значительную свободу и как бы “приглашают к импровизации”» [10, с. 12], можно утверждать, что изучение особенностей импровизационного варьирования эпохи барокко является весьма актуальным. Кроме того, приемы свободного варьирования, как искусства импровизационного, в то время не фиксировались в нотной записи, поэтому примеры выписанных композитором варьированных разделов являются большой редкостью и представляют особую ценность для изучения. В этой связи уникальным может считаться издание шести клавирных сонат с варьированными репризами Ф. Э. Баха, где рукой автора выписаны все приемы варьирования, которые должны применяться при повторении репризных разделов данных сонат. Издание это было предпринято в педагогических целях — для обучения исполнителей основам импровизации. Теоретическое исследование и анализ указанных сонат поможет современным поколениям музыкантов изучить принципы свободного варьирования и проникнуть в суть искусства барочной импровизации.

Цель данной статьи — выявить принципы и особенности свободного варьирования на примере реприз клавирных сонат Ф. Э. Баха.

Карл Филипп Эммануэль Бах или так называемый «берлинский Бах» (1714–1788) — один из видных музыкальных деятелей второй половины XVIII века. Второй сын великого И. С. Баха, он учился музыке у своего отца, и нет сомнений в том, что отец повлиял на формирование его творческой индивидуальности. Приглашение Ф. Э. Баха ко двору прусского наследника, будущего короля Фридриха II, на должность камерного клавесиниста стало высокой оценкой его мастерства, а служба при дворе — важнейшим этапом жизненного пути. На службе у Фридриха II состояли прославленные музыканты Иоганн Иоахим Кванц, братья Иоганн Готтлиб и Карл Генрих Грауны, братья Иржи и Франтишек

Бенда, в общении с которыми проходило профессиональное совершенствование Ф. Э. Баха.

Творческое наследие композитора весьма масштабно, но, к сожалению, малоизвестно в Украине. Преимущественное место в нем занимают произведения для клавира, что неудивительно, учитывая придворную должность Ф. Э. Баха и связанную с ней сферу творческих интересов. В своих клавирных сочинениях он сочетает традиции немецкой органной музыки, творческие достижения французских клавесинистов (хотя и неоднократно критикованных им за слишком обильную орнаментику), а также следует принципам многочастных токкат и сольных инструментальных концертов своего отца. Сочиняя для клавира, Ф. Э. Бах обращался к различным жанрам — сонатам, концертам, клавирным ансамблям, отдельным пьесам типа рондо и т. д., но явно выделял среди них сонату, в которой нашли отражение наиболее оригинальные творческие замыслы композитора. Клавирные сонаты с успехом издавались при жизни автора, причем не отдельными произведениями, а целыми сериями. Так, в 1742 году были изданы шесть сонат, посвященных Фридриху II, а вскоре вышли в свет шесть сонат, посвященных герцогу Вюртембергскому (1744). Далее были изданы шесть сонат в приложении к «Опыту истинного искусства игры на клавире», первый сборник сонат с варьированными репризами, затем еще две серии сонат в продолжение этого сборника (1761, 1763), а также шесть сонат «для дам» (1770) и ряд сборников «для знатоков и любителей» (1779–1787).

К сожалению, творчество Ф. Э. Баха почти не привлекает внимание отечественных исполнителей и исследователей. Его произведения очень редко исполняются на сцене, почти не звучат в учебных классах и практически не издаются. Как правило, музыковедов больше интересует не композиторское, а музыкально-теоретическое наследие мастера в контексте развития западноевропейской музыки середины XVIII века, доказательством чему является публикация фрагментов его теоретического трактата «Опыт истинного искусства игры на клавире». Одним из первых, кто уделил внимание творчеству Ф. Э. Баха в отечественном (тогда еще советском) музыкознании, стал А. Юровский, который в своей докторской диссертации «Французская музыкальная орнаментика» достаточно подробно осветил вопрос об орнаментике композитора, предоставив своим последователям возможность для изучения расшифровок баховских «манер». Вскоре А. Алексеев в книге «Клавирное искусство» опубликовал перевод некоторых выдержек из музыкально-теоретического трактата Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире». В 1971 году, в книге «Музыкальная эстетика Западной Европы» вновь были приведены выдержки из баховского трактата, но несколько в ином варианте (в переводе Е. Дементьевой).

Некоторый всплеск интереса к клавирной музыке Ф. Э. Баха наблюдается в публикациях 80-х годов XX века. В это время появляются работы С. Мураталиевой «Формирование характерных черт жанра фортепианной сонаты в творчестве К. Ф. Э. Баха» (1980), Н. Копчевского «Клавирная музыка. Вопросы исполнения» (1986), В. Носиной «Проявление риторических принципов в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха» (1989), И. Палажченко «Композиционно-драматургические особенности клавирной фантазии XVIII века (Ф. Э. Бах, В. А. Моцарт)» (1989) и значительно позже диссертация А. Захваткина «Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе» (2007). Однако ни в этих исследованиях, ни в материалах, опубликованных в последующее время, вопрос о свободном варьировании («*willkürliche Veränderungen*»), как одном из наиболее распространенных явлений музыкального искусства эпохи барокко, не получил необходимого освещения. В то же время, изучение теоретических и практических вопросов свободного варьирования в произведениях Ф. Э. Баха дает нам ключ не только к расшифровке его клавирного наследия, но и возможность достижения стилистической точности в интерпретации музыки композиторов эпохи барокко и раннего классицизма.

Существенную помощь в осмыслении принципов барочного музицирования предоставляет статья С. Грохотова «И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве», написанная на основе теоретических положений трактата немецкого флейтиста и композитора И. И. Кванца «Опыт наставления в игре на поперечной флейте». В этой публикации подробно освещаются исполнительские традиции эпохи барокко, в частности, практика «пересоздания» нотного текста благодаря применению свободного варьирования. В связи с проблематикой данной статьи исследование С. Грохотова представляет особый интерес, тем более, что И. И. Кванца и Ф. Э. Баха связывало тесное творческое общение. Уместно предположить, что приводимые теоретические сведения получили практическое преломление в исполнительской деятельности обоих музыкантов. Проследим это на примере «Шести сонат для клавира с варьированными репризами».

Искусство барочной импровизации требовало от исполнителей особого мастерства, и достичь его высот в то время было довольно непросто. Правила свободного варьирования регламентировали лишь определенные приемы и способы изменения музыкального текста при его повторе, но при таком сугубо «техническом» перечне норм от исполнителя ждали определенного художественного результата, обусловленного его знанием основ композиции, опытом, практикой, эстетическим вкусом. По словам самого Ф. Э. Баха, ему часто встречались клавиристы, не имевшие достаточного опыта варьирования, не умеющие правильно

изменять музыкальный текст при повторах, вследствие чего их подход к варьированию был несколько формальным. «Мои друзья чрезвычайно мучаются, исполняя пьесы как написано, чисто и в соответствии с правилами хорошего вкуса, <...> желают варьировать каждую деталь без исключения, не глядя на то, позволены ли такие вариации их способностями и строением пьесы», — отмечал композитор [14, с. 116]. Попыткой найти выход из сложившейся ситуации, которую осознал и констатировал Ф. Э. Бах, и стала его публикация «Шести сонат для клавира с варьированными репризами». Несмотря на распространенную традицию варьирования авторского текста сразу «на публике», во избежание неумелых, несвоевременных или неграмотных вариаций он предлагает к исполнению уже готовые, зафиксированные им самим авторские варианты. Это вызывает определенные аналогии с раннебарочной традицией импровизации фуги на основе одной лишь записанной темы (что было показателем полифонического мастерства исполнителя), и более поздней традицией сочинения солистом виртуозной каденции в концерте: в процессе их развития постепенно одержала верх тенденция к фиксации импровизируемого материала.

Таким образом, в данном издании Ф. Э. Бах преследует, прежде всего, педагогическую цель. Очевидно, он в духе того времени осознанно экспериментирует и теоретически обосновывает свои опыты варьирования, представляя исполнителю некое «практическое руководство» к освоению искусства импровизации. Однако по уровню сложности эти сонаты не могут быть отнесены к начальным этапам освоения искусства импровизации (считаться «ученическими»): они демонстрируют значительный уровень технической сложности и предназначаются для высшей стадии совершенствования исполнительского мастерства. Об этом свидетельствует посвящение данного цикла прусской принцессе Анне Амалии — сестре Фридриха Великого, ученице известного теоретика и композитора И. Кирнбергера, прекрасно владевшей искусством клавирной игры.

Сборник высоко оценили современники. Берлинский музыкальный теоретик Ф. В. Марпург так откликнулся на выход в печати сонат с изменёнными репризами в 1760 году: «Нам не надо добавлять к похвалам этих пьес, которые, как и все произведения нашего г-на Баха, являются исключительно оригинальными в своём роде и созданы для того, чтобы трогать ухо и сердце одновременно» [19, с. 31].

Композиция сонат опирается на тенденции раннеклассического формообразования, со свойственной ему множественностью структурных решений. Шесть сонат для клавира с варьированными репризами представляют собой цикл, который включает пять трехчастных сонат и одну одночастную (*c-moll*, № 6). Показательно следование частей без пе-

перыва (*attacca*), отражающее стремление композитора к единству цикла (соната *F-dur*, № 1), которое наиболее рельефно проявилось в создании одночастной сонаты № 6.

Несмотря на появление форм, которые трудно классифицировать с позиций классического формообразования (финал сонаты *a-moll*, № 3), в целом в данном цикле можно отметить тенденцию к сохранению общих черт сонатной формы с ее оригинальной трактовкой в каждом конкретном случае. Так, первая часть сонаты № 1 написана в старинной сонатной форме, без контраста главной и побочной партий. В сонате *G-dur* № 2 первая часть представляет собой сонатное аллегро с дважды повторенными разработкой и репризой. В сонате *a-moll*, № 3 первая часть является монолитным построением, где главная партия при повторении заметно динамизируется. При типичном для данного цикла варианте экспозиции, в сонате *d-moll*, № 4 за ней следует грандиозная по масштабам разработка, которая почти в два раза больше экспозиции: здесь повторению подвергается именно разработка, но в сжатом виде, и лишь после следует несколько урезанная реприза. В сонате *B-dur*, № 5 в экспозиции первой части главная партия излагается однократно, а побочная повторяется в варьированном виде восемь раз. И наконец, в сонате *c-moll*, № 6 возникает одночастная структура, построенная на чередовании двух контрастных тем: *a-b-a-b-a*. Темы контрастируют в ладо-тональном и фактурном отношении, образуя в череде видоизмененных повторений трехпятчастную форму, где мажорные разделы выполняют функцию *trio*. При этом в структуре данной сонаты ясно прослеживаются признаки рондальности, а в сопоставлении одноименных тональностей тем угадывается подобие соотношения главной и побочной партии, что отдаленно приближает общую композицию к сонатным принципам.

Как видим, в цикле Ф. Э. Баха варьированию подвергаются все первые части сонат, в которых крупные разделы формы выписаны с видоизмененными повторами музыкального текста. Из-за выписанных повторов все сонаты данного цикла очень объемны и по своим масштабам приближаются к сонатам более поздних эпох (например, Л. Бетховена, композиторов-романтиков). Кроме повторения разделов первой части, что встречается в каждой сонате, некоторые произведения имеют по два варианта второй части (сонаты № 1–3), финал сонаты № 3 предлагается в трех версиях, а в сонате № 4 дублируются вторая и третья части. При этом все сонаты своеобразно демонстрируют множественность возможных вариантов исполнительских решений, творческую фантазию и совершенное владение Ф. Э. Бахом вариационной техникой.

Традиционное значения термина «варьирование» связано с принципом «обновленного повторения» (В. Цуккерман). Свободное же варьирование, как уже отмечалось ранее, было тесно связано с практикой

импровизации, благодаря чему и именовалось *свободным*. Понимание этих принципов Ф. Э. Бахом содержится в начале 41 главы второй части его «*Versuch über die wahre Art das Klavierzuspielen*»¹: «Импровизацию называют свободной, если она не содержит размера, меняет больше тональностей, чем это происходит с другими пьесами, которые соблюдают размер или создаются из экспромта» [15, 2 ч., с. 325]. Далее Ф. Э. Бах вносит существенное дополнение: «Для этих пьес, создаваемых из экспромта, требуется знание композиции в полном объёме». Это высказывание созвучно словам И. И. Кванца: «Почти никто из тех, кто берет на себя труд учиться музыке, <...> не удовлетворяется лишь исполнением существенных украшений. Напротив, они жаждут прибегнуть к варьированию, или свободному украшению, <...> однако без знания композиции или, во всяком случае, генерал-баса, оно не может быть удовлетворено» [8, с. 151]. Следовательно, искусство импровизации, при всей его кажущейся свободе, опирается на свод правил, основанных на знании законов композиции.

Некоторые правила свободного варьирования изложены в главе XIII «О свободном варьировании простых интервалов» и главе XIV «Об искусстве игры *Adagio*» трактата И. И. Кванца «Опыт наставления в игре на поперечной флейте». Они являются руководством, каким образом «делать разнообразные вариации на самые простые и общеупотребляемые интервалы и при этом не противоречить гармониям в басу» [8, с. 152]. По его мнению, музыканты, которые смогут достичь умения в исполнении всевозможных вариантов преобразования интервалов, в дальнейшей практике сумеют использовать свои навыки в свободном варьировании.

Изучая принципы свободного варьирования по трактатам и находя их практическое подтверждение при анализе музыки Ф. Э. Баха, в целом можно отметить следующее: все варьируемые темы, связующие построения и пассажи по большей части построены таким образом, что могут быть несколько видоизменены, однако обязательно с сохранением мелодической основы — это весьма уместно при повторях, поскольку избавляет музыку от однообразия и монотонности. Изменять необходимо только те музыкальные мысли, которые, как отмечал И. И. Кванц, в своем первоначальном виде «не производят достаточного впечатления» [8, с. 150]. В правомерности этого можно убедиться, анализируя сонаты Ф. Э. Баха. Приведем основные правила (общие музыкально-эстетические установки) свободного варьирования в соответствии с наставлениями И. И. Кванца.

¹ Цит. в переводе А. Н. Захваткина по диссертации «Клавирная школа Ф. Э. Баха в исторической перспективе».

Прежде всего, при варьировании необходимо следить за тем, чтобы основная мелодия оставалась узнаваемой и не была затемнена. Для того, чтобы слушатель мог понять, что это действительно варьирование, украшать мелодию необходимо после того, как мелодия уже прозвучала в своем первоначальном виде. Этим объясняется концентрация приемов свободного варьирования именно в репризных разделах формы то есть после того, как основные темы были показаны в экспозиции. При импровизации следует избегать повторности приемов: если музыкальная фраза расширяется посредством секвенций, нельзя все звенья варьировать одинаково, каждый раз необходимо использовать новые средства. В гармоническом плане при варьировании следует избегать нарушения «принципа гармонического соответствия»: повторяющиеся ноты должны варьироваться, исходя из одной гармонии, где бас остается на основном тоне или поступенно движется вниз. Например, необходимо соблюдать особую осторожность при басовом мелодическом ходе восьмыми или шестнадцатыми, чтобы не получилось гармонического несоответствия, «неблагозвучия» между нижним и верхним голосами фактуры.

На основе этих общих установок сформировалась вся система практически применяемых правил варьирования, подробно разработанная и распространенная в практике раннеклассического музицирования. Она четко определяла приемы преобразования исходного интонационного материала при репризных повторениях. Приведем наиболее важные, анализируя их использование в «Шести сонатах с варьированными репризами» Ф. Э. Баха.

Мелодическое варьирование в большей степени связано с заполнениями скачков и использованием орнаментики. В случаях, когда мелодия состояла из восходящих или нисходящих ломаных терций, рекомендовалось добавлять мелкие длительности либо украшения. При затактовом движении на кварту или сексту могли быть использованы следующие варианты заполнения:

— опевание затактового звука (пример этому находим в первой части сонаты № 3, где начальное построение в тактах 1–2 изменяется с помощью опевания в тактах 35–36);

— постепенное заполнение интервала фигурациями с более мелкими длительностями (данный прием использован Ф. Э. Бахом в первой части сонаты № 2, где начальный оборот темы претерпевает изменение в такте 38);

— если тональность минорная, то при заполнении скачка возможно использование полутонов (встречается в первой части сонаты № 6: изложение темы происходит в тактах 1–8, различные варианты изменений — в тактах. 96–97, 104–105).

При исполнении любых восходящих скачков (до октавы включительно), перед длинными нотами использовался аншлаг (*Anschlag*) — терцовое опевание, которое очень часто применялось оперными певцами для более точного попадания на высокие ноты. Желательно, чтобы первая нота аншлага была на расстоянии полутона, а не целого тона от основной ноты. Данный прием варьирования встречается во второй части сонаты № 2, причем в двух вариантах: первоначальная тема (тт. 1—2) подвергается изменениям в тактах 13—14 и 19—20.

Относительно орнаментики отметим, что наиболее часто используется следующий прием: к последней ноте во фразе или другом тематически завершенном построении, особенно перед цезурой, возможно добавление форшлага или трели. Если над паузой стоит фермата, то трель на ноте перед паузой желательно исполнять несколько дольше и обязательно без нахшлага. Закончить трель необходимо закругленно и мягко.

Мелодическое варьирование невозможно без использования ритмических приемов. При этом в темах с пунктирным ритмом наиболее часто употребляется изменение пунктира на фигурации триолой или квартолей (соната № 2, I часть, тт. 17—20, изменение в тт. 54—57). В случаях, когда половинные или целые ноты образуют скачки, они могут быть заполнены проходящими нотами в различных вариантах: пунктирным ритмом, соединением пунктира и ровных шестнадцатых, триолями и т. д. (соната № 4, III часть, тт. 1—2, изменения в тт. 21—22; соната № 5, I часть, тт. 1—4, изменения в тт. 21—24; там же, т. 11, изменения в т. 31).

Яркий пример использования всего комплекса правил варьирования находим в первой части сонаты № 6. Здесь Ф. Э. Бах заполняет интервалы фигурациями, при этом допуская использование полутонов, поскольку основная тема проводится в минорной тональности. Экспозиционное проведение темы (тт. 1—8) опирается на сочетание широких восходящих скачков с последующим поступенным движением, обостренным пунктирной группой, и «мягким», интонационно-закругленным завершением нисходящим секундовым ходом. Варьирование данной темы в репризе происходит дважды (тт. 96—97, 104—105), причем в первом случае Ф. Э. Бах в качестве основного приема заполнения скачка использует фигурационное повторение нисходящей секунды, а во втором — трехзвучный нисходящий гаммообразный элемент с хроматизмами. В ритмическом плане оба варианта начинаются с одинакового пунктирного дробления первого звука темы в сочетании с восходящей секундой, однако в дальнейшем они значительно отличаются: первое видоизменение мелодии опирается на постоянную пульсацию шестнадцатыми, а второе —

на триольные ритмические группы. В данном случае, таким богатым использованием различных приемов варьирования композитор словно пытается обрисовать самые разнообразные возможности изменения темы, показать всю палитру средств, доступных исполнителю-импровизатору.

Таким образом, можно заключить, что репризы в сонатах Ф. Э. Баха весьма богаты приемами свободного варьирования, которые выписаны в полном соответствии с указаниями И. И. Кванца. В своем трактате И. И. Кванц часто упоминает об излишнем и неумелом применении варьирования, также много подобных предостережений есть в трудах Ф. В. Марпурга, что свидетельствует о широком распространении практики свободного варьирования в ту эпоху.

Завершая наши наблюдения над варьированными репризами в клавирных сонатах Ф. Э. Баха, отметим следующее: широкое применение в этих разделах принципов свободного варьирования свидетельствует о том, что их композиционная и драматургическая роль пока еще не связана с функцией обобщения, которая в формообразовании предклассической эпохи пребывала в стадии освоения. Напротив, репризное варьирование привносит новые штрихи в интонационный облик уже прозвучавшего музыкального материала, вследствие чего данный раздел приобретает развивающие функции. Учитывая это, современные интерпретаторы смогут создать стилистически верную исполнительскую трактовку клавирных сонат Ф. Э. Баха и достичь тем самым необходимого художественного результата.

Список использованных источников

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг ; [пер. с нем. З. Визеля]. — М. : Музыка, 1978. — 318 с.
2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки ; [пер. с англ. А. Майкапара]. — М. : Музыка, 1993. — 389 с.
3. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен ; [пер. с нем. В. Микошо]. — М. : Музгиз, 1934. — 271 с.
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 311 с.
5. Грохотов С. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве / С. Грохотов // Музыкальное искусство барокко : [сб. статей]. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. — Сб. 37. — С. 148–180.
6. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху / Ю. Евдокимова // Вопросы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1972. — Вып. 2. — С. 98–138.
7. Захваткин А. Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе : дис. канд. искусств. наук : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Захваткин. — Нижний Новгород, 2007. — 307 с.

8. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И. Кванц // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : [ред. сост., автор вступит. статьи, доп. и коммент. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — 631 с.
9. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения / Н. Копчевский. — М. : Музыка, 1986. — 96 с.
10. Ланге В. Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки [Электронный ресурс] / В. Ланге. — Режим доступа : lab-ms.narod.ru/.../3/Lange_V_K_Semantika_urteksta_i_vop-64532.doc.
11. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 321 с.
12. Носина В. Проявление музыкально-риторических принципов в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха / В. Носина // Музыкальная риторика и фортепианное искусство : [сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных]. — М. : ГМПИ, 1989. — Вып. 104. — С. 103–118.
13. Розанов И. Предисловие / И. Розанов // К. Ф. Э. Бах. Сонаты для фортепиано. *Sonaten für Klavier*. — Л. : Музыка, 1988. — Т. 1. — С. 3–7.
14. Юшкевич Е. К. Ф. Э. Бах и его книга // К. Ф. Э. Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры ; [пер. и коммент. Е. Юшкевич]. — СПб. : изд. Русского фонда старинной музыки, 2005. — 169 с.
15. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen / C. Ph. E. Bach. — Berlin, 1753 und 1762. — 2 Teile. — 341 p.
16. Barford Ph. The keyboard Musik of C. P. E. Bach / Ph. Barford. — London : Barrie and Rockliff, 1965. — 186 p.
17. Dannreuther E. Musical Ornamentation / E. Dannreuther. — London : H. W. Gray, 1893–1895. — Part II. — 185 p.
18. Marpurg F. Anleitung zum Klavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß / F. Marpurg. — Berlin : bey A. Haude und J. C. Spener, 1755. — 102 s.
19. Marpurg F. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik / F. Marpurg. — Berlin : G. A. Lange, 1760. — 566 s.
20. Ottenberg H. G. Carl Philipp Emanuel Bach / H. G. Ottenberg. — München : Piper Schott, 1988. — 408 p.

Дробот Ю. К. Про варійовані репризи в клавірній музиці епохи бароко (на прикладі шести сонат для клавiру Ф. Е. Баха). У статті розглядаються прийоми вільного варіювання епохи бароко та особливості їх практичного застосування на прикладі варіюваних реприз у циклі сонат для клавiру Ф. Е. Баха.

Ключові слова: варіювані репризи, імпровізація, бароко, інтерпретація.

Дробот Ю. К. О варьированных репризах в клавирной музыке эпохи барокко (на примере шести сонат для клавiра Ф. Э. Баха). В статье рассматриваются приемы свободного варьирования эпохи барокко и особенности их практического применения на примере варьированных реприз в цикле сонат для клавiра Ф. Э. Баха.

Ключевые слова: варьированные репризы, импровизация, барокко, интерпретация.

Drobot Y. About the varied reprises in keyboard music of the Baroque (for example, six sonatas for harpsichord by C. P. E. Bach). The article deals with the study of characteristics of free variation of the Baroque on the example varied reprises in a cycle of sonatas for harpsichord by C. P. E. Bach.

Key words: varied reprises, Baroque improvisation, interpretation.