

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

РАТУШИНСЬКИЙ ДМИТРО ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 780.616.432.083.3:7.034.7/035.2(4)(043)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ФАНТАЗИЯ В КЛАВІРНІЙ ТА ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ
XVI–XIX СТОЛІТЬ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ЖАНРОВІ ОЗНАКИ,
ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Д. О. Ратушинський

Творчий керівник

Козлов Валерій Олегович

Заслужений артист України, професор

Науковий консультант

Антонова Олена Григорівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії світової музики

КИЇВ – 2024

АНОТАЦІЯ

Ратушинський Д. О. Фантазія в клавірній та фортепіанній музиці XVI–XIX століть: етапи становлення, жанрові ознаки, виконавські традиції. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2024.

Актуальність теми. Фантазія — один з найстаріших жанрів інструментальної музики, який протягом свого існування постійно змінювався, зазнаючи безперервних творчих перевтілень та комбінацій з іншими жанровими структурами. Схильність фантазії до композиційної та тематичної свободи, до імпровізаційності викладення та розвитку музичного матеріалу давали можливість для прояву творчої фантазії композитора, креативності його мислення. Звідси — експериментальний характер переважної більшості творів цього жанру, які ставали певною основою для удосконалення композиторами власного письма. Самобутні «технологічні» знахідки авторів фантазій відкривали незвідані горизонти у композиторському просторі і давали поштовх для розвитку нових тенденцій у виконавській сфері.

Початковий етап розвитку мистецтва виконання на інструментах невіддільний від творчого процесу митців-композиторів, які методом спроб і помилок рухалися у бік довершеності, намагаючись віднайти баланс між імпровізаційністю розгортання музичної думки та цілісністю композиції. В жанрі фантазії до вказаного тандему додавався третій компонент — демонстрація віртуозної майстерності володіння інструментом. Тож фантазія з моменту свого формування в інструментальній музиці безпосередньо пов'язана зі становленням виконавських тенденцій.

Матеріалом дослідження послуговували музичні трактати, а також клавірні та фортепіанні фантазії XVI–XIX століть, створені композиторами різних національних шкіл: Іспанії, Італії, Англії, Франції, Німеччини, Австрії. До аналітичних процедур залучалися зразки жанру, показові для тих чи інших етапів його історії, водночас ті твори, які отримали широке висвітлення у вітчизняному музикознавстві, оминалися. Верхню межу розглянутого в роботі періоду позначає Фантазія ор. 77 Л. В. Бетховена, яка, на думку американського виконавця та мистецтвознавця Шона Шульце, є останнім зразком вільної форми, що безпосередньо віддзеркалює процес спонтанної імпровізації.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві розглянуто теоретичні погляди та практичні настанови музикантів другої половини XVI століття щодо феномену фантазії; з позиції стильових змішань проаналізовано 36 фантазій для клавіру BWV 33 Георга Філіпа Телемана; висвітлені інтерпретаційні рішення відносно стильових особливостей виконання Фантазії *fis-moll* Н. 300 Ф. Е. Баха. Дістали подальшого розвитку уявлення про процеси розвитку жанру фантазії у межах провідних національних шкіл XVI – першої половини XVIII століття, а також спостереження щодо особливостей імпровізаційного стилю Л. Бетховена, сконцентрованих у його Фантазії ор. 77. Уточнено принципи побудови «вільної фантазії» на прикладі «Маленької фантазії» *C-dur* KV 395 та Фантазії *C-dur* KV 394 В. А. Моцарта.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту складається з двох розділів та шести підрозділів. У підрозділі 1.1 розглянуто трактати іспанця Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» 1565 року та італійця Джироламо Дірути «Трансильванець» 1593 року. Аналіз цих трактатів доводить, що фантазія в другій половині XVI століття демонструвала найвищу майстерність виконавця, яка проявлялась в мистецтві імпровізування в строгому поліфонічному стилі. Процес навчання проходив через вивчення теоретичних основ музики, законів поліфонії та підтримувався постійною практикою гри на

інструменті. Остання спрямовувалася не тільки на удосконалення технічних навичок та закріплення правил створення фантазії, але й на накопичення певних мелодичних, каденційних та фактурних формул, які могли надалі використовуватися учнями у власних імпровізаціях. Помітний при порівнянні трактатів, написаних з різницею майже у півстоліття, поступовий рух до послаблення строгих правил контрапункту та активізації фігураційних елементів відображає магістральний вектор розвитку фантазії як складової частини композиторського та виконавського процесів, характерних для епохи пізнього Ренесансу.

У підрозділі 1.2 аналізуються інструментальні п'єси в жанрі фантазії, створені представниками різних європейських шкіл протягом другої половини XVI – першої половини XVIII століття, зокрема іспанцем Томасом де Санта Марія, італійцем Джироламо Фрескобальді, французами Шарлем Раке та Луї Купереном, англійцями Вільямом Бьордом, Джайлзом Фарнебі, голландцем Яном Свелінком, німцями Самуелем Шейдтом, Йоганном Фробергером, Йоганном Пахельбелем. Результатом аналітичних спостережень стає висновок про формування двох векторів розвитку жанру — контрапунктичного та фігуративного: перший домінує в іспанській та німецькій школах, другий — в англійській та французькій. У деяких композиторів ці лінії співіснують чи взаємодіють, як наприклад в творчості Яна Свелінка, так звані «монотематичні» фантазії якого є вершиною поліфонічної техніки, а «фантазії на манер відлуння» демонструють домінування фігураційно-акордового викладу над імітаційною технікою та риси гомофонно-гармонічної фактури.

Підрозділ 1.3 присвячено докладному вивченню 36 фантазій для клавіру Георга Філіпа Телемана. Видані у 1733 році, вони віддзеркалюють «перехідний» характер епохи, відзначений рухом від Бароко до Класицизму. Це дає про себе знати у поєднанні в розглянутих фантазіях прийомів *контрапунктичного* письма з рисами *«галантного стилю»*: гомофонною фактурою, граційною мелодикою, ясними гармонічними фарбами, вишуканою мелізматикою. Але важливим є й те,

що галантний стиль сприймався у першій половині XVIII століття як синонім «вільного стилю», і таке його розуміння резонує із магістральним вектором еволюції жанру фантазії — від багатовікової традиції створення п'єс цього типу в строгих рамках контрапунктичного письма до невимушено-природних проявів творчої уяви, не скутої жодними обмеженнями.

Традиція створення «вільної фантазії» досягла свого розквіту у творчості Філіпа Емануеля Баха, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена, чий опуси стають об'єктом дослідження у другому розділі роботи.

Філіп Емануель Бах виклав свої уявлення про фантазію на останніх сторінках двотомної праці «Досвід про істинне мистецтво гри на клавірі». Він наголошує на важливості вільної фантазії як основної навички, необхідної як для виконавців, так і для композиторів, та окреслює головні принципи, за якими вона має створюватися, а саме: містити гострі динамічні контрасти, сміливі послідовності зменшених акордів, безтактові розділи, часту зміну темпів та тональностей. Власні фантазії Баха, при всій різноманітності їхніх масштабів, тематичного наповнення, метричних особливостей, демонструють практичне дотримання теоретичних настанов та поєднання багатьох стильових течій та технік письма.

Серед клавірних фантазій В. А. Моцарта для аналітичного розгляду обрано маловідомі ранні зразки: «Маленька фантазія» C-dur KV 395 1777 року та Фантазія C-dur KV 394 1782 року, яка разом з фугою складає двочастинний цикл. Характерною рисою вказаних творів є їх жанрова неоднозначність: деякі дослідники, зокрема Герман Аберт, визначають ці твори як власне фантазії, хоча сам композитор у листах характеризує їх як Прелюдію та Капричію. Крім того, у цих ранніх зразках Моцарт тільки починає «приміряти» вільне письмо до свого стилю, намагаючись використовувати той арсенал виразових засобів, який був характерний для пізніх фантазій Ф. Е. Баха: безтактові розділи, вільний рух фігураційних пасажів, контрастність тем, динаміки, образів тощо. Цілковитої довершеності форми та художньої думки Моцарту вдається віднайти у своєму

останньому творі з авторським позначенням «фантазія» — клавірній Фантазії KV 475 c-moll.

Творчість Л. Бетховена вплинула на формування нового виконавського фортепіанного стилю, що виявилось, зокрема, в його імпровізаціях на публіці. Карл Черні розділяє імпровізації композитора на три види. Перший вид характеризується викладенням у формі сонатного алегро або рондо, як у фіналах сонат, другий пов'язаний з вільними варіаційними формами, третій — це зразки змішаної форми «у стилі попури». Прикладом останніх є розглянута в роботі фортепіанна Фантазія ор. 77 — одночастинна композиція з постійними, майже миттєвими змінами музичного матеріалу, різкими переходами з однієї тональності в іншу, частими фігураційно-фактурними, темповими та метричними контрастами. Однак попри наявність великої кількості тематичних та структурних переплетінь у творі, Бетховену вдається не втратити єдності форми та водночас створити яскравий зразок «вільної фантазії».

Отже, за три століття історії жанру фантазії сформувалося його сутнісне ядро та визначилися головні вектори подальшого розвитку, які повною мірою будуть реалізовані в музиці XIX–XX століть.

Ключові слова: *жанр фантазії, імпровізація, клавірна музика XVI–XVIII століття, поліфонічний та гомофонно-гармонічний стилі, європейські композиторські та виконавські школи.*

SUMMARY

Ratushynskyi D. O. Fantasy in Keyboard and Piano Music of the 16th–19th Centuries: Stages of Formation, Genre Features, Performance Traditions. — Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical art" (field of study 02 "Culture and Arts"). — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music of Ukraine, Kyiv, 2024.

Relevance. Fantasy is one of the oldest genres of instrumental music, which has been constantly changing throughout its existence, undergoing continuous creative transformations and combinations with other genre structures. The tendency of fantasy to compositional and thematic freedom, to improvisational presentation and development of musical material made it possible for the composer's creative imagination and creativity of thinking to be manifested. Hence the experimental nature of the vast majority of works of this genre, which became a certain basis for composers to improve their own writing. The original "technological" findings of the authors of fantasies opened up unexplored horizons in the compositional space and gave impetus to the development of new trends in the performing sphere.

The initial stage of the development of the art of performing on instruments is inseparable from the creative process of composers who, by trial and error, moved towards perfection, trying to find a balance between the improvisational deployment of musical thought and the integrity of the composition. In the genre of fantasy, a third component was added to this tandem — a demonstration of virtuoso mastery of the instrument. Thus, from the moment of its formation in instrumental music, fantasy has been directly related to the formation of performance trends.

The material of the study is based on musical treatises, as well as keyboard and piano fantasies of the 16th and 19th centuries, created by composers of various national schools: Spain, Italy, England, France, Germany, and Austria. Samples of the genre that indicate certain stages of its history were included in the analytical procedures, and those works that received wide coverage in domestic musicology were omitted. Beethoven's *Fantasia* op. 77 marks the upper boundary of the period under consideration in this work and, according to the American performer and art critic Sean Schultz, is the last example of free form, directly reflecting the process of spontaneous improvisation.

Scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the theoretical views and practical instructions of musicians of the second half of the sixteenth century on the phenomenon of fantasy are considered; 36

fantasies for keyboard BWV 33 by Georg Philipp Telemann are analyzed from the point of view of style mixtures; interpretive decisions regarding the stylistic features of the performance of the Fantasy in F major BWV 300 by P. E. Bach are highlighted. The ideas about the processes of development of the fantasy genre within the leading national schools of the XVI – first half of the XVIII century, as well as observations on the peculiarities of L. Beethoven's improvisational style, concentrated in his Fantasy Op. 77, have been further developed. The principles of constructing a "free fantasy" are clarified on the example of the "Little Fantasy" in C major KV 395 and the Fantasy in C major KV 394 by W. A. Mozart.

The scientific substantiation of the creative art project consists of two sections and six subsections. Subsection 1.1 examines the treatises of the Spaniard Tomás de Santa María "El Arte de tañer Fantasia" of 1565 and the Italian Girolamo Diruta "Il Transilvano" of 1593. The analysis of these treatises proves that fantasia in the second half of the sixteenth century demonstrated the highest skill of the performer, which manifested in the art of improvisation in a strict polyphonic style. The process of learning was based on the study of the theoretical foundations of music, the laws of polyphony, and was supported by the constant practice of playing the instrument. The latter was aimed not only at improving technical skills and consolidating the rules for creating fantasy, but also at accumulating certain melodic, cadential, and textural formulas that could be used by students in their own improvisations. Noticeable when comparing treatises written almost half a century apart, the gradual movement toward relaxing the strict rules of counterpoint and activating figurative elements reflects the main vector of fantasy development as an integral part of the compositional and performing processes characteristic of the late Renaissance.

Subsection 1.2 analyzes instrumental pieces in the fantasy genre created by representatives of various European schools during the second half of the sixteenth and first half of the seventeenth century, in particular, the Spaniard Tomás de Santa María, the Italian Girolamo Frescobaldi, the French Charles Racquet and Louis Couperin, the English William Byrd, Giles Farnaby, the Dutch Jan Sweelinck, the

Germans Samuel Scheidt, Johann Froberger, and Johann Pachelbel. The result of analytical observations is the conclusion that two vectors of the genre's development have emerged: counterpoint and figurative. The former dominates in the Spanish and German schools, the latter in the English and French. For some composers, these lines coexist or interact, as in the work of Jan Sweelinck: his so-called "monothematic" fantasies are the pinnacle of polyphonic technique, and his "fantasies in the manner of an echo" demonstrate the dominance of figurative chordal presentation over imitative technique and features of homophonic texture.

Subsection 1.3 is devoted to a detailed study of Georg Philipp Telemann's 36 Fantasies for harpsichord. Published in 1733, they reflect the "transitional" character of the era, marked by the movement from Baroque to Classicism. This is evident in the combination of counterpoint techniques in these fantasies, in particular, the use of imitative and canonical forms of presentation, with the features of the "gallant style": homophonic texture, graceful melody, clear harmonic colors, and exquisite melismatics. But it is also important that the gallant style was perceived in the first half of the eighteenth century as synonymous with the "free style," and this understanding resonates with the main vector of the evolution of the fantasy genre—from the centuries-old tradition of creating plays of this type within the strict framework of counterpoint writing to the naturally natural manifestations of creative imagination, unconstrained by any restrictions.

The tradition of creating "free fantasy" reached its peak in the works of Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven, whose opuses are the subject of the study in the second section of the work.

Philipp Emanuel Bach outlined his ideas about fantasy on the last pages of his two-volume work "Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments". He emphasizes the importance of free fantasy as a basic skill for both performers and composers, and outlines the main principles by which it should be created, namely: containing sharp dynamic contrasts, bold sequences of diminished chords, non-cyclic sections, and frequent changes in tempo and key. Bach's own fantasies, with all the

variety of their scale, thematic content and metrical features, demonstrate practical adherence to theoretical guidelines and a combination of many different stylistic trends and writing techniques.

Among W. A. Mozart's keyboard fantasies, little-known early examples are chosen for analytical consideration: "Little Fantasy" in C-dur KV 395 of 1777 and Fantasy in C-dur KV 394 of 1782, which together with the fugue constitute a two-part cycle. A characteristic feature of these works is their genre ambiguity: some researchers, in particular Hermann Abert, define these works as fantasies, although the composer himself characterizes them as Prelude and Capriccio in his letters. In addition, in these early examples, Mozart is just beginning to "try on" free writing to his style, trying to use the arsenal of expressive means that was characteristic of Bach's later fantasies: non-stop sections, free movement of figurative passages, contrasting themes, dynamics, images, etc. Mozart manages to find the complete perfection of form and artistic thought in his last work with the author's designation "fantasy" - the keyboard Fantasy KV 475 c-moll.

Beethoven's work influenced the formation of a new performing piano style, which manifested, in particular, in his improvisations in public. Carl Czerny divides the composer's improvisations into three types. The first type is defined by the presentation in the form of sonata allegro or rondo, as in the sonata finale, the second is associated with free variation forms, and the third is samples of mixed form "in the style of potpourri". An example of the latter is the Piano Fantasia Op. 77, considered in this paper, a one-movement composition with constant, almost instantaneous changes in musical material, sharp transitions from one key to another, frequent figurative and textural, tempo and metrical contrasts. However, despite the presence of a large number of thematic and structural intertwining in the work, Beethoven manages not to lose the unity of the form and at the same time creates a vivid example of "free fantasy".

Thus, over the three centuries of the history of the fantasy genre, its essential core has been formed and the main vectors of further development have been determined, which would be fully realized in the music of the 19th–20th centuries.

Keywords: fantasy genre, improvisation, keyboard music of the 16th–19th centuries, polyphonic and homophonic styles, European composing and performing schools.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ФАНТАЗІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ.....	20
1.1. Фантазія як об'єкт вивчення в трактатах другої половини XVI століття: теоретичні та виконавські аспекти	20
1.2. Вектори оновлення жанру фантазії в барокову добу	30
1.3. Клавірні фантазії Г. Ф. Телемана: на шляху від поліфонічного до гомофонно-гармонічного стилю	45
РОЗДІЛ 2. НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ ФАНТАЗІЇ У ДОБУ КЛАСИЦИЗМУ	55
2.1. Перспективи розвитку вільної фантазії в творчості К. Ф. Е. Баха	55
2.2. Ранні клавірні фантазії В. А. Моцарта в світлі оновлення жанру	64
2.3. Фантазія ор. 77 Людвіга ван Бетховена як приклад імпровізаційного стилю композитора.....	70
ВИСНОВКИ	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	82
ДОДАТКИ.....	92

ВСТУП

Актуальність дослідження. Фантазія — один з найстаріших жанрів інструментальної музики, який протягом свого існування постійно змінювався, зазнаючи безперервних творчих перевтілень та комбінацій з іншими жанровими структурами. Схильність фантазії до композиційної та тематичної свободи, до імпровізаційності викладення та розвитку музичного матеріалу давали можливість для прояву творчої фантазії композитора, креативності його мислення. Звідси — експериментальний характер переважної більшості творів цього жанру, які ставали певною основою для удосконалення композиторами власного письма. Самобутні «технологічні» знахідки авторів фантазій відкривали незвідані горизонти у композиторському просторі і давали поштовх для розвитку нових тенденцій у виконавській сфері.

Початковий етап розвитку мистецтва виконання на інструментах невіддільний від творчого процесу митців-композиторів, які методом спроб і помилок рухалися у бік довершеності, намагаючись віднайти баланс між імпровізаційністю розгортання музичної думки та цілісністю композиції. В жанрі фантазії до вказаного тандему додавався третій компонент — демонстрація віртуозної майстерності володіння інструментом. Тож фантазія з моменту свого формування в інструментальній музиці безпосередньо пов'язана зі становленням виконавських тенденцій. Протягом тривалого часу, в умовах різних історично-стильових епох, твори, що належали до жанру фантазії, впливали не тільки на удосконалення технічно-звукової складової виконання на інструменті, але й сприяли формуванню артистичних властивостей музиканта.

Клавирна, а потім і фортепіанна фантазія — одна з провідних гілок жанру, на прикладі якої можна простежити як еволюцію жанру, так і безперервне оновлення прийомів та способів гри на інструменті. Відчуття свободи та міра володіння часом — необхідні складові для виконання фантазій — мали

реалізуватися музикантом і відіграти провідну роль у розвитку виконавця як особистості. Разом з тим розвиток жанру фортепіанної фантазії тісно пов'язаний із змінами, що відбувалися в естетичних поглядах митців певної історичної доби та у їхніх стилістичних пошуках. Все це призвело до поступового переосмислення сутності цього музичного жанру при одночасній стабілізації його змістового ядра. Отже, з'ясування закономірностей розвитку жанру фантазії вимагає специфічного вектору дослідження, який об'єднує теоретичну, історичну та виконавську сфери музичної діяльності.

Мета дослідження — простежити еволюцію жанру фантазії в клавірній та фортепіанній музиці XVI – початку XIX століття. Зазначена мета обумовлює необхідність вирішення наступних завдань:

- розглянути витоки жанру фантазії на матеріалі трактатів другої половини XVI століття: Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» та Джироламо Дірути «Трансильванець»;

- простежити формування жанрових ознак фантазії в європейській інструментальній музиці XVI – першої половини XVIII століття;

- проаналізувати 36 фантазій для клавіру BWV 33 Георга Філіпа Телемана в аспекті стильових змішань;

- висвітлити тенденції розвитку вільної фантазії у творчості К. Ф. Е. Баха;

- розглянути ранні клавірні фантазії В. А. Моцарта в ракурсі оновлення жанру;

- охарактеризувати імпровізаційний стиль Людвіга ван Бетховена на прикладі його фортепіанної Фантазії ор. 77.

Об'єкт дослідження — фантазія в клавірній та фортепіанній музиці XVI–XIX століть.

Предмет дослідження — взаємозв'язок історико-стильових моделей жанру фантазії з еволюцією виконавських тенденцій.

Методологічну основу дослідження складають загальнонаукові та спеціальні методи:

- *історичний метод* застосовується для вивчення еволюційних процесів в жанрі фантазії;

- *метод синтезу та узагальнення* використовується задля систематизації наукових ідей, оприлюднених в наявних музикознавчих дослідженнях;

- *структурно-функціональний метод* задіяний з метою вивчення композиційних і жанрових особливостей творів, що складають матеріал дослідження;

- *порівняльний метод* застосовується для виявлення специфічних особливостей історичних моделей жанру, а також розбіжностей у сфері виконавських традицій;

- *метод виконавського аналізу* використовується для визначення виконавських традицій та для виявлення технічних складнощів у творах.

Матеріалом дослідження слугують музичні трактати XVI – початку XIX століття, а також клавірні та фортепіанні фантазії цього часу, створені композиторами різних національних шкіл: Іспанії, Італії, Англії, Франції, Німеччини, Австрії. До аналітичних процедур залучаються зразки жанру, показові для тих чи інших етапів його історії, водночас ті твори, які отримали широке висвітлення у вітчизняному музикознавстві, оминаються, як-то фантазія *re minor* зі знаменитої Хроматичної фантазії та фуги Й. С. Баха. Верхню межу періоду, що розглядається в роботі, позначає Фантазія op. 77 Л. В. Бетховена, яка, на думку американського виконавця та мистецтвознавця Шона Шульце, є останнім зразком вільної форми, що безпосередньо віддзеркалює процес спонтанної імпровізації.

Теоретична база роботи складається з наукових джерел, присвячених наступним проблемам:

- жанр фантазії та його історичний розвиток (Н. Лисіна [6; 7], В. Тітович [6; 7], Л. Тітаренко [14], Н. Фоменко [16], К. Штрифанова [19–21], М. Betz [27], G. G. Butler [29], K. Fick [42], Christopher D. S. Field [43], W. Kahl [54], M. Kennedy [57], Y. K. Park [69], J. Parker [70], A. Richards [78], G. Strahle [91]);

- історія та теорія виконавства (О. Жукова [3], Н. Кашкадамова [4], Н. Свириденко [12], Н. Сикорская [13] А. Черноіваненко [17], W. Apel [23], M. Cyr [31], C. Czemy [33], J. Dolmetsch [36], R. Donington [37], H. Ferguson [41], J. Gillespie [45], B. Haynes [49], J. Kinderknecht [58], O. Kinkeldey [60], A. Lawrence-King [62], Dean B. McIntyre [64], C. M. Moersch [65], Plath W. [74], I. Pritchard [76], S. P. Rosenblume [80], K. R. Rubinoff [81], D. Schulenberg [85], E. Skowroneck [87], C. Stenbridge [88; 90], D. G. Türk [93]);

- навчання імпровізації, гри на інструменті та композиції у поглядах музикантів XVI – XVIII століть (С. Р. Е. Bach [24], G. Diruta [35], T. Santa María [83]);

- творчість композиторів, чії опуси в жанрі фантазії складають аналітичний матеріал дисертаційного дослідження (Ю. Бентя [1; 2], Н. Кашкадамова [4], А. Кутасевич [5], О. Погода [8–11], Л. Титаренко [14], М. Чернявська [18], Н. W. A. Abert, [22], W. Bergmann [26], С. Р. Crozier [30], C. Czemy [32], P. Dirksen [34], R. Eitner [39; 40], K. Geiringer [44], E. Hackmey [48], M. Head [50], W. E. Hultberg [53], P-H. Kao [55], J. Kinderknecht [58], S. Lavinia-Nadiana [61], A. Lawrence-King [62], D. R. Porto [75], D. Schulenberg [84] E. J. Soehnlein [88], S. Schulze [86], E. K. Wolf [94], S. Zohn [96]).

Наукова новизна роботи полягає у наступному:

Вперше в українському музикознавстві:

- розглянуто феномен фантазії у трактатах другої половини XVI століття — Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» та Джироламо Дірути «Трансильванець»;

- з позиції стильових змішань проаналізовано 36 фантазій для клавіру TWV 33 Георга Філіпа Телемана;

- висвітлені інтерпретаційні рішення відносно стильових особливостей виконання Фантазії fis-moll Н. 300 Ф. Е. Баха.

Дістали подальшого розвитку:

- уявлення про процеси розвитку жанру фантазії у межах провідних національних шкіл XVI – першої половини XVIII століття;

- спостереження щодо особливостей імпровізаційного стилю Л. Бетховена, сконцентрованих у його Фантазії ор. 77.

Уточнено:

- принципи побудови «вільної фантазії» на прикладі «Маленької фантазії» C-dur KV 395 та Фантазії C-dur KV 394 В. А. Моцарта.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть слугувати методичною базою роботи клавіристів та піаністів над творами у жанрі фантазії, а також використовуватися в навчальних курсах середніх та вищих навчальних закладів: «Методика викладання гри на фортепіано», «Історія та теорія виконавських стилів», «Аналіз музичних творів» та ін.

Апробація матеріалів дослідження. Робота обговорювалась на засіданні кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали роботи та її окремі положення були представлені на шести міжнародних та всеукраїнських конференціях:

міжнародні:

- XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (Рівне, 17–18 листопада 2022 р.), доповідь «Роль музиканта-виконавця в інтеграції української музичної спадщини до світового культурного простору: виклики та перспективи»;

- VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–4 листопада 2023 р.), доповідь «Клавірна фантазія кінця XVI – початку XVII ст. на шляху від поліфонічного до гомофонно-гармонічного стилю»;

- XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (Рівне, 16–17 листопада

2023 р.), доповідь «Клавірна фантазія у європейській музиці кінця XVII – початку XVIII століття: вектори еволюції»;

- Тринадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 20–21 листопада 2023 р.), доповідь «Клавірні фантазії Георга Філіпа Телемана в контексті стильових тенденцій часу»;

- Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 7 грудня 2023 р.), доповідь «Специфіка автентичного виконання фантазій для клавіру соло Г. Ф. Телемана»;

всеукраїнські:

- Всеукраїнський круглий стіл на тему: «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 3 жовтня 2023 р.), доповідь «Музичний фестиваль як інструмент формування культурної ідентичності».

Публікації. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство». За темою дослідження опубліковано дві одноосібні статті в фахових наукових виданнях, затверджених МОН України.

За темою творчого мистецького проєкту презентовано три сольні програми (шість концертних апробацій), які демонструють еволюцію розвитку жанру клавірної та фортепіанної фантазії:

16 березня 2023 р. — Сольний концерт «Фантазія крізь століття» (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Малий зал ім. О. С. Тимошенка), програма: Й. С. Бах, Хроматична фантазія і fuga d-moll, BWV 903; В. А. Моцарт, Фантазія c-moll, К. 396; Л. Бетховен, Фантазія g-moll, op. 77; Ф. Шопен, Фантазія f-moll, op. 49.

20 березня 2023 р. — Фестиваль майстрів мистецтв ім. С. Ріхтера на батьківщині піаніста (Житомирська обласна філармонія імені С. Ріхтера,

Великий зал), програма: Й. С. Бах, Хроматична фантазія і фуга d-moll, BWV 903; Ф. Шопен, Фантазія f-moll, op. 49.

1 листопада 2023 р. — Сольний концерт (Житомирський музичний фаховий коледж імені В. С. Косенка, Великий зал), програма: Ф. Шуберт, Фантазія «Блукач» C-dur D. 760; Г. Телеман, Дві фантазії: e-moll, g-moll, TWV 33: 27, 17; Й. Гайдн, Фантазія C-dur. Ноб.XVII:4; Ф. Шопен, Полонез-фантазія As-dur op.61.

21 листопада 2023 р. — Сольний концерт «Розмаїття світу фантазій» (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Малий зал ім. О. С. Тимошенка), програма: Ф. Шуберт, Фантазія «Блукач» C-dur D. 760; Г. Телеман, Дві фантазії: e-moll, g-moll, TWV 33: 27, 17; Й. Гайдн, Фантазія C-dur. Ноб.XVII:4; Ф. Шопен, Полонез-фантазія As-dur op.61.

8 травня 2024 р. — Сольний концерт (Житомирський музичний фаховий коледж імені В. С. Косенка, Великий зал), програма: Ф. Ліст, Фантазія-соната «Après une lecture du Dante»; Ф. Мендельсон, Фантазія fis-moll; Й. Брамс, 7 Фантазій op. 116.

13 травня 2024 р. — Творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Малий зал ім. О. С. Тимошенка), програма: Ф. Ліст, Фантазія-соната «Après une lecture du Dante»; Ф. Мендельсон, Фантазія fis-moll; Й. Брамс, 7 Фантазій op. 116.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів та шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел, нотного додатку. Загальний обсяг роботи — 111 сторінок, з них основного тексту — 71 сторінка. Список використаних джерел містить 96 позицій.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ФАНТАЗІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

1.1. Фантазія як об'єкт вивчення в трактатах другої половини XVI століття: теоретичні та виконавські аспекти

Імпровізація як форма творчої реалізації митця та спосіб виявлення його професійної майстерності відкривала два перспективні шляхи. З одного боку, в процесі імпровізування створювалися нові гармонічні звучання, удосконалювалася імітаційна техніка, кристалізувалися певні структурні схеми — процеси, що вели до появи фігури композитора. З іншого боку, імпровізація впливала на формування виконавської сфери, сприяла закладенню певних естетичних та технічних норм гри на тому чи іншому інструменті. Популярність імпровізації, більше того, необхідність для кожного музиканта володіти технікою її створення призвела до появи у середині XVI століття трактатів, в яких пропонувалася систематизація відповідних правил та надавалися практичні поради виконавського плану. Невеличкі теоретичні начерки одних авторів ставали основою для формування ідей інших. Найвпливовішими працями, які демонстрували найбільшу всеосяжність та самобутність у мистецькому просторі того часу і залишаються актуальними досі, стали трактати іспанця Томаса де Санта Марія «El Arte de tañer Fantasia» («Мистецтво гри фантазії») 1565 року та італійця Джироламо Дірути «Трансильванець» 1593, 1609 років.

Перш ніж розглянути зміст вказаних трактатів, слід зазначити, що фантазія в той час, тобто у другій половині XVI століття, відносилася до вищого роду імпровізації. Як правило, до її опанування переходили після імпровізацій-вправ, які слугували певним «розігруванням» на інструменті і мали суто

інструктивне значення. Тільки коли пальці виконавця були добре розіграні, а загальний емоційний стан був готовий до входження у творчий процес, відбувався перехід до виконання фантазії. Імпровізуючи фантазію, митець мав продемонструвати свою індивідуальність. Це проявлялося не в суто емоційній грі чи мимовільному наборі звуків, а навпаки, шляхом певних загальних схем, через які виконавець мав, не оминувши їх, створити нові гармонічні чи поліфонічні поєднання та продемонструвати віртуозну майстерність у володінні інструментом. Знаходячись у цьому творчому процесі, митець одночасно був і композитором, і виконавцем.

Одним із перших відомих трактатів, який дійшов до нашого часу і був присвячений проблемі створення фантазій, є трактат «Мистецтво гри фантазії» («*Arte de tañer fantasía*»). Його автор — Томас де Санта Марія (приблизно 1510–1570 роки) — був іспанським органістом, композитором, теоретиком епохи Відродження. Про життя цього музиканта відомо мало, за винятком того, що він приєднався до домініканського ордена ченців у 1536 році та у середині століття працював органістом у різних містах. Праця Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» була готова до друку в 1557 році, а опублікована у Вальядоліді у 1565 році. Особливістю цього трактату є поєднання теоретичних міркувань з практичними рекомендаціями, що мають педагогічне спрямування та пов'язані з виконавством на клавирі. Відома українська піаністка та музикознавиця Н. В. Кашкадамова зазначає, що трактат Санта Марія є першим в світовій музичній практиці, присвяченим навчанню клавіристів [4, с. 45].

«Мистецтво гри фантазії» — фундаментальна праця, яка містить близько 400 сторінок і складається з двох великих частин, розподілених на більш дрібні підрозділи. Від одного підрозділу до іншого автор послідовно просувається в напрямку підготовки музиканта до виконання фантазії.

Перша частина містить переважно теоретичні відомості. В початкових підрозділах висвітлюються питання нотного запису (нотні знаки в григоріанському наспіві та у мензуральній нотації), структури гексахордів,

ритму та тривалостей. Далі увага приділена *monacordio* — інструменту, який в Іспанії XVI століття був прототипом клавикорду та призначався для домашнього музикування або початкового навчання. Серед переваг клавикорду над більш поширеним пізніше клавесином слід назвати максимальне наближення пальця виконавця до струни без додаткових механізмів. Цей ефект дозволяв звуку триматися довше при мінімальній силі опускання клавіші. В низці підрозділів автор знайомить читача з клавіатурою, тонами та півтонами, ключами, інтервалами. Друга половина першої частини присвячена практиці виконання на *monacordio*. Т. Санта Марія описує вісім вимог до довершеного виконання, кожна з яких розглядає в окремому підрозділі. Заключні підрозділи першої частини містять поради стосовно виконання поліфонічних творів на віуелі та клавірі, способів орнаментациї, використання церковних ладів, каденцій, транспозицій.

Друга частина трактату містить практичні настанови, пов'язані виключно з поліфонічними складовими фантазії. Спочатку обговорюється використання інтервалів, співзвуч (дисонанси, консонанси) та їх взаємозв'язок, далі описуються методи правильного ведення голосів: правила висхідного та низхідного руху, стрибків на різноманітні інтервали, витримання голосів, їх подрібнення на менші тривалості. Ці розділи супроводжуються великою кількістю нотних прикладів. Починаючи від розділу 31, Т. Санта Марія переходить до пояснення імітаційних співвідношень, зокрема, він висловлює таку думку: «Засоби, які розглянуті в цій книзі, були впорядковані та направлені як засоби для досягнення однієї цілі — мистецтва імпровізувати в поліфонічному стилі (*taner a concierto*)» [83, с. 337]. Тут наводяться приклади імітацій в два голоси з каденцією (імітації на різні інтервали та рухи голосів), пояснюється цінність та значення канонічної імітації, демонструються три- та чотириголосні імітації. Зокрема, Санта Марія радить навчитися грати голоси парами та підкреслює необхідність збереження у відповіді структури імітації, заявленій у темі. Оскільки, на думку Санта Марія, вирішальну роль при

з'єднанні двох пар голосів відіграють каденції, то розгляду каденційних правил та відповідним прикладам присвячена майже уся друга половина другої частини трактату. В останніх розділах автор зосереджується на методах настроювання монохорда та віуели, узагальнює все вищесказане та акцентує увагу початківця на дотриманні розглянутих правил.

В трактаті наявний лише один розділ, в назві якого фігурує слово «фантазія». Це розділ 51 в другій частині, що має назву «Про те, що робити під час виконання фантазії» («*Del proceder en la fantasia*»). Розділ дуже лаконічний і містить допоміжну інформацію у вигляді двох невеличких вказівок щодо послідовності вступу та відповіді пар нижніх та верхніх голосів. Однак, не вводячи окремого великого розділу, присвяченого фантазії, Санта Марія постійно торкається тих чи інших аспектів її створення та виконання, формуючи у читача розуміння того, що «мистецтво виконувати фантазію» полягає не лише в дотриманні правил виключно одного спектру спрямування — композиторського, а є синтезом усіх методів, прийомів та настанов, які автор викладає у трактаті.

Загалом, під словом «фантазія» Санта Марія розуміє імпровізаційний процес, який підпорядковується раціональному началу і завжди має знаходитися під контролем розуму. Мистецтво гри фантазії, згідно Т. Санта Марія, відноситься до найвищого рівня виконавської майстерності, а пріоритет поліфонічного письма у добу пізнього Ренесансу передбачає повну обізнаність музиканта в теоретичній галузі. Однак важливо підкреслити у назві трактату саме слово «мистецтво». В пролозі Т. Санта Марія розмірковує стосовно того, як саме необхідно розуміти мистецтво: «...мистецтво — набір принципів, щоб за короткий час і з меншим зусиллям можна було досягти мети, а не просто робити це <...> Тому що звичка — широка та ризикована, тоді як принципи — вузькі та надійні. Ми бачимо з досвіду, що ніхто без принципів не є досконалим у своїй кваліфікованій дисципліні, тому що ті, хто йде без принципів, подібні до тих, хто не знає дороги і йде без провідника; і як ті, що ходять у темряві без світла.

Оскільки принципи є путівником і світлом, то цілком справедливо сказати, що ті, хто займаються творчістю, не дотримуючись принципів, є невігласами» [83, с. 28].

Серед конкретних правил «гри фантазії», обґрунтованих в трактаті, є ті, що стосуються її структурної будови (підрозділ 22). Санта Марія називає п'ять речей, які, на його думку, слід пам'ятати. Перше — це загальне уявлення про тему (*invención*) та відповідь (*responsion*), структуру (*arteficio*) кожного розділу (*passus*), способи викладення. Друге — поводження голосів з урахуванням низки параметрів (розташування відносно каденції, послідовність *invención* та *proposito* тощо), адже голосоведіння є тонкою справою, від якої залежить велич та краса музичного мистецтва [83, с. 146]. Третє правило стосується типів каденцій, що трапляються у творі, їх треба вивчити та запам'ятати, щоб зробити інші подібні у фантазіях [83, с. 146]. Четверте правило пов'язане із вертикальним виміром у дво-, три- або чотириголосних творах: «прослухайте мелодичний хід (*solfa*) кожного голосу і зверніть увагу на консонанси та дисонанси, які при цьому виникають» [83, с. 147]. Нарешті, п'яте правило спрямовано на принципи варіювання, на необхідність бути уважним до відмінностей при повторенні, включно з тим, чи повторення відбувається в двох, трьох або чотирьох голосах. Тож висновок, який можна зробити із знайомства з цим підрозділом трактату, полягає в усвідомленні ролі практики, яка є обов'язковою умовою прогресу у фантазуванні. Санта Марія закликає до запам'ятовування типів каденцій, співзвуч, «витончених мелодій», які мають стати не тільки зразками для наслідування, але й матеріалом для створення власних фантазій [83, с. 147].

Більше порад щодо створення фантазій викладено в другій частині трактату, яка спрямована на вивчення поліфонії, «а саме імпровізації контрапункту...» [83, с. 29]. Санта Марія наводить приклади різноманітних схем-імпровізацій, які простягаються від елементарних музичних структур, пов'язаних з гармонізацією мелодії, до більш розвинених, відзначених ускладненням поліфонічної складової — створенням контрапункту

у двоголосній, триголосній та чотириголосній манері. У підрозділі 52 Санта Марія наставляє початківців, торкаючись безпосередньо виконавських аспектів гри фантазій. Ці настанови окреслюють поетапний шлях до оволодіння імпровізаційним мистецтвом. Розглянемо їх та прокоментуємо за необхідності.

Перший крок до виконавської майстерності пов'язаний з тренуванням «вести руками зі зручними пальцями на монохорді знизу вгору і зверху до низу з усіма умовами і обставинами...» [83, с. 453]. Тут автор має на увазі виконання вправ вздовж всієї клавіатури з використанням зручної позиції пальців, що мають на меті розігрування рук. При цьому доцільно орієнтуватися на манеру вчителя — «маестро», наслідуючи йому та дотримуючись його принципів. Другий крок — навчитися прикрашати мелодії: «нехай початківець вправляється у виконанні групето (*redobles*) та трелей (*quiebros*) обома руками так, як його навчили» [83, с. 453]. Санта Марія описує можливі варіанти виконання цих мелізмів (з тоном та півтоном) і підкреслює новизну та галантність їхнього звучання: «Вони вносять стільки грації і мелодійності в музику, підсилюючи її в багатьох відношеннях, привносячи задоволення слухачам. Тому їх слід використовувати замість інших, які є більш старими» [83, с. 128]. Фундаментом правильності ритмічної сторони виконання Санта Марія вважає знання усіх ритмічних фігур у мензуральній нотації і надання кожній з них свого значення: «Учень повинен намагатися дуже добре утримувати *compas* (такти) рукою і ногою, приділяючи найбільшу увагу *media compas* (половинним долям), з яких складається основна частина композиції» [83, с. 454].

Наступні рекомендації наголошують на необхідності точного засвоєння уроку, отриманого від «майстра», на важливості оволодіння клавіатурою та технікою транспонування, на вмінні використовувати «природні та випадкові тони». Санта Марія наполягає на дотриманні принципу поступовості в опануванні творів: «Спочатку опануйте легкі твори хороших авторів. Пізніше, коли станете вправними в них, спробуйте складніший матеріал» [83, с. 457]. Корисним автор вважає також транспонування виконуваних творів та

запам'ятовування усіх деталей для подальшого використання у власних фантазіях.

Один з пунктів розглянутого переліку є нагадування про вісім умов досконалої гри на монохорді. Вони не стосуються саме фантазії, однак відображують головні естетико-виконавські ідеї автора, тому їх доречно також охарактеризувати. Вісім умов «довершеного та гарного виконання» розглянуті іспанським теоретиком в низці самостійних підрозділів та зводяться до наступного: (1) грати в такт (*compas*); (2) правильно ставити руки; (3) добре вдаряти по клавішах; (4) грати чисто і виразно; (5) дозволити рукам добре рухатися вгору і вниз по клавіатурі; (6) використовувати правильну аплікатуру; (7) грати з гарним смаком (*con buen ayre*); (8) робити гарні групето (*redobles*) та трелі (*quiebros*) [83, с. 104].

Серед конкретних рекомендацій, наданих Томасом де Санта Марія, багато актуальних й досі положень, зокрема тих, що стосуються положення рук та пальців на клавіатурі: позиція руки від ліктя до кінчиків пальців має створювати пряму лінію, а самі пальці мають бути дещо закруглені; пальці повинні рухатися самостійно при нерухомому зап'ясті — твердження, що набуде провідного значення у педагогіці Й. С. Баха; для забезпечення безперервності звучання і збереження виразової складової у мелодії доцільно користуватися чотирма пальцями і навіть, у деяких випадках, застосувати всі п'ять пальців.

Лише опанувавши усі умови та настанови, вважає Т. Санта Марія, можна переходити до виконання поліфонічної фантазії: «Після того, як учень навчиться всім цим речам, він починає фантазувати на витончену тему. Крім того, він повинен намагатися грати з різними імітаціями: в кварту, квінту, октаву, що значно прикрашає музику. Він бере будь-який голос із твору — дискант, альт, тенор або бас — і грає його верхнім голосом, додавши до нього три голоси власного винаходу <...> Потім він використовує один і той самий голос в якості альту, тенора і баса... » [83, с. 454–455].

Крім власне технологічних моментів, в трактаті постійно підкреслюється моменти естетичні. Автор наголошує, що музика має бути витончена і виражати сутність, що мелодична лінія кожного голосу повинна бути граційною і добре інтонованою (*graciosa y de buena entonacion*)» [83, с. 338], що грати слід «з усією делікатністю, що відплатиться золотом і створить ще більшу сутність і грацію...» [83, с. 104].

Джироламо Дірута (1554 – після 1613), автор трактату «Трансильванець» («*Il Transilvano*»), був італійським композитором, органістом та теоретиком музики, учнем Джозеффо Царліно, Клаудіо Меруло та Костанцо Порта. Впродовж життя він працював органістом у соборах Кіуджі, Губбіо, Венеції. Останні відомості про нього датуються 1613 роком, коли генеральний капітул малих монастирів присвоїв йому титул магістра музики.

«Трансильванець» Дж. Дірути — найвідоміша праця митця — була видана у Венеції та складається з двох частин: перша частина роботи (1593) присвячена Сигізмунду Баторію, князю Трансильванії та небожу короля Польщі Стефана Баторія, друга (1609) — Леонорі Орсіні Сфорца, онуці великого герцога Тосканського Фердинандо I Медічі. Написаний трактат у формі діалогу між двома персонажами: самим Дірутою та якимось трансильванцем, з яким прийнято асоціювати емісара князя Трансильванії Іштвана де Джойка, що приїжджав до Італії вести перемовини стосовно шлюбу свого володаря з Леонорою Орсіні, а інколи — венеційського дворянина Мелькіоре Мікеле, який стежив за цими перемовинами від імені Папи.

Структура двох частин «Трансильванця» Дірути є подібною до трактату Т. Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» і також спрямована на поступовий розвиток виконавських навичок. Від початку першої частини розглядаються літерні та складові назви клавіш, позначки мензуральної нотації, далі — техніка гри на клавішних інструментах: аплікатура, положення рук і тіла, способи орнаментування. Друга частина трактату поділена на чотири книги. Перша книга присвячена методу інтабуляції, особливостям перетворення вокальної

кантилени на інструментальне викладення, зокрема, тут докладно розглядається п'ять видів зменшень. У другій книзі йдеться про правила контрапункту, знання яких необхідні для створення фантазії. Третя книга містить інформацію про лади та способи їх транспонування. Четверта книга описує правила акомпанування хору та підбору тембрів органу для богослужінь.

На відміну від трактату Санта Марія, у Дірути є розділ, спеціально присвячений створенню фантазії — «Спосіб створення фантазії на клавішному інструменті (*il modo di far la fantasia*), з коротким та простим правилом загального (вільного) та строгого контрапункту». Щодо розуміння слова «фантазія», то два автори трактують його в одному руслі — як контрапунктичну імпровізацію. Так, Дірута знайомить читача з двома видами контрапункту: строгим (*Contrapunto osseruato*) та вільним (*Contrapunto commune*). Описуючи строгий контрапункт, Дірута розповідає про типи співзвуччя (недосконалі, досконалі), їх інтервальну будову, ділить їх на консонанси та дисонанси, а потім дає правила їх поєднання, основними серед яких є протилежний рух («*moto contrario*») та порядок переходу тонів [75, с. 215–220]. Разом з тим, попри численні вказівки, спрямовані на оволодіння строгим контрапунктом, Дірута зазначає: «Я не хочу обмежувати тебе в імпровізації (*sonando di fantasia*), хоча в написаному чи імпровізованому контрапункті, чим строгіше ви будете грати, тим краще вийде» [75, с. 220]. Тобто автор не закликає до абсолютного виконання правил строгого контрапункту під час виконання фантазії, хоча й наголошує на їхній важливості.

У наведеному висловлюванні слід звернути увагу на диференціацію двох різновидів контрапункту — написаного та зімпровізованого. Як зауважує американський дослідник Едвард Зонляйн, термін «строгий» (*osseruato*) в трактаті Дірути пов'язаний з «написаним контрапунктом» (*contrapunto scritto*), в той час як «імпровізаційний контрапункт» (*contrapunto alia mente*) допускає більше «вільностей» [88, с. 282]. У вільному контрапункті (*contrapunto commune*) не треба дотримуватися ані правил «протилежного руху», ані переходу тонів.

Під час виконання даного виду контрапункту, на думку Дірути, слід лише уникати досконалих співзвуч одного і того ж виду або, говорячи словами Г. Кауфмана, уникати паралельних квінт та октав [56, с. 195–198].

Спрощенню правил строгої поліфонії значною мірою сприяло введення в фантазію димінуції. Описуючи строгий контрапункт, Дірута закликає до урізноманітнення руху головної теми різними видами фігурацій і наполягає на дотриманні певного порядку (*quest'ordine*) при їх використанні. Уникнення деяких поліфонічних бар'єрів і насичення фантазій дрібними тривалостями — важливий крок до формування в майбутньому гомофонно-гармонічних елементів у фантазії.

«Трансильванець» — це перший трактат, присвячений органному мистецтву. Вже у вступі Дірута звеличує орган як «короля інструментів», а надалі багато уваги приділяє рекомендаціям суто виконавського плану. Він диференційовано підходить до органної та струнно-клавійної традиції виконання, порівнюючи орган з клавесином та спінетом — інструментами, в механіці яких плектр зачіпає струну кінчиком пера. Показово, що Дірута розмежовує не тільки техніку виконання (необхідність на органі натискати клавіші, на клавесині — вдаряти), але і виконувану на цих двох інструментах музику. Так, твори для органу він визначає як «серйозні», а на клавесині, за його думкою, мали виконуватися виключно танцювальні п'єси. За цим принципом вимірювався і статус музикантів: виконавці на органі не могли прирівнюватися до тих музикантів, котрим була властива легковажна, світська манера виконання, доречна для творів танцювального характеру.

Закінчення майже кожного розділу трактату підкріплене нотними прикладами як власних творів, так і композицій інших майстрів. Серед наведених зразків вагомого значення набувають річеркари, канцони і токати. Автор ставить перед виконавцем завдання їх опанувати, перш ніж переходити до гри фантазій: «Річеркари, мотети і меси, — пише він, — допоможуть вам добре імпровізувати (*fare buona fantasia*), канцони — грати жваво, а мадригали

посприяють різноманітним гармонічним ефектам» [75, с. 311]. Тож, у розумінні Дірути вміння «грати фантазію», як і у Санта Марія, є ознакою найвищого рівня майстерності.

Отже, трактати Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» та Джироламо Дірути «Трансильванець» — вагомі праці XVI століття, вивчення яких дає уявлення про актуальні на той час особливості виконання на певному інструменті. Аналіз цих трактатів доводить, що фантазія в другій половині XVI століття демонструвала найвищу майстерність виконавця, яка проявлялась в мистецтві імпровізування в строгому поліфонічному стилі, хоча у «Трансильванці» Дж. Дірути помітна тенденція до послаблення строгих правил контрапункту та активізації фігураційних елементів.

1.2. Вектори оновлення жанру фантазії в барокову добу

Розглянуті у попередньому підрозділі теоретичні трактати Томаса Санта Марія та Джироламо Дірути узагальнювали правила, за якими створювалися у XVI столітті інструментальні фантазії. Вже в них можна спостерігати тенденції, що надалі позначають головні напрями розвитку фантазії. Перший напрямок умовно можна назвати фігуративним, другий — контрапунктичним. Про ці два напрями пише у своїй праці «Орган та клавір у музиці XVI століття» Отто Кінкельдей: «Вільне фантазування тепер могло розвиватися у двох напрямках. З одного боку, ми маємо абсолютно вільну, необмежену гру, яка оперувала лише акордовими послідовностями або пасажами, а з іншого боку, більш обмежену, художньо більш уніфіковану гру, яка пов'язана з розвитком однієї або кількох тем» [60, с. 132].

Безумовно, вказані тенденції були тісно переплетені, їх співвідношення визначалося специфікою інструмента, для якого створювалися фантазії, та традиціями національної школи, до якої належав композитор. Крім того, ці тенденції поступово визрівали всередині різних жанрів імпровізаційної генези,

які у XVII столітті ще не були чітко диференційовані: прелюдія, токато, інтонація, річеркар, канцона, варіації, власне фантазія. Розглянемо особливості еволюції інструментальної фантазії XVI – першої половини XVIII століття по національних школах, акцентуючи увагу на співвідношенні та взаємодії контрапунктичних та фігуративних елементів.

Одна з найстарших клавірних національних шкіл — *іспанська* — своїм існуванням повністю завдячує добі Ренесансу. Кульмінаційний період її розвитку припадає на кінець XVI століття, але вже у 1530–1540-і роки формується один з найпопулярніших жанрів — фантазія, правда, поки що вона представлена переважно у творчості видатних іспанських віуелістів: Луїса де Мілана (близько 1500–1561), Луїса де Нарваеса (близько 1500–1555), Алонсо Мударри (1510–1580).

Найбільш рання із віуельних збірок — «Вчитель» («Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro») Луїса де Мілана (1536) — містить 40 фантазій, які розташовані за принципом поступового ускладнення. Складнішими вважаються тричастинні фантазії з імітаційною розробкою. Поряд з ними містяться більш вільні за будовою фантазії із переважанням акордових послідовностей (*consonancis*) та фігураційних пасажів (*redobles*). Композитор вперше в історії вводить темпові позначення і виявляє тенденцію до спрощення поліфонічного письма.

Фантазії в інших збірках іспанських віуелістів — «Libros del Delphin» Л. де Нарваеса (1538), «Silva de Sirenas» Енріке де Вальдеррабано (1547), так само як і композиції Л. де Мілана, розрізняються за рівнем складності та мають дидактичну функцію. Інші майстри навіть спеціально розмежовують фантазії за певним рівнем: наприклад, А. Мударра «Tres libros» (1546) поділяє фантазії на «легкі» та «вправи для рук». У збірці Дієго Пісадора «Libro de musica» (1552) є фантазії «для початківців» та «фантазії у всіх ладах з імітацією у трьох та чотирьох частинах» [43, с. 6].

Загалом, іспанські майстри-віуелісти намагалися подолати сформовані у той час франко-фламандськими митцями традиції написання суворих контрапунктичних композицій. Це було пов'язане із тим, що лютня або віуела технічно не підходила для створення складних поліфонічних побудов. Саме тому, відштовхуючись від вокальної традиції та зберігаючи поліфонічну структуру, віуелісти у фантазіях почали розвивати передусім фігураційну техніку інструментального типу: «...фантазія у XVI столітті відтворила новий ступінь музичного мислення, зокрема складання нових інструментальних особливостей (“нове”). А саме — в інструментальних умовах вона показала усі можливі засоби роботи з інтонаційними зворотами, вибудовування пасажних зворотів» [21 с. 9]. У своїх навчальних фантазіях іспанці у першу чергу прагнули продемонструвати свободу та красу звучання акордів, співзвуч, використовуючи імпровізаційного типу фактуру.

Надалі фантазія в іспанській музиці вступила у взаємодію із річеркаром, що призвело до формування нового жанру — тьєнто, в рамках якого імітаційна фактура набула більшого розвитку вже у творах для клавіру. Як зазначають у своїй роботі Н. І. Лисіна і В. І. Тітович, існувало два типи тьєнтів: «імпровізаційні, на чергуванні акордів-пасажів, та імітаційні, на поліфонічному письмі фугованих форм» [6, с. 107]. Численні приклади цього жанру належать іспанському органісту Антоніо де Кабесону (1510–1566).

Фантазія як мистецтво найвищого втілення контрапунктичної імпровізації сформувалося вже в межах саме клавірної традиції. Як було висвітлено у попередньому підрозділі, починаючи з середини XVI століття виникають перші теоретичні праці, які навчають цьому мистецтву. Одним з таких трактатів є «Мистецтво гри фантазії» (1565) Томаса де Санта Марія¹, наприкінці якого наведено його власні п'єси цього жанру. Ці імпровізації-фантазії більше схожі на фуґи, ніж на твори вільної будови (приклад 1). Вони наповнені канонами та

¹ Серед інших трактатів: «Трактат з глосування» (1553) Дієго Ортиса, «Міркування про музичні інструменти» (1555) Хуана Бермудо, «Книга у новій цифровій нотації для клавішних інструментів, арфи та віуели» (1557) Л. Венегаса де Хенестрози.

поліфонічними прийомами складного контрапункту. Тема фантазій здебільшого викладається відразу у контрапункті з утриманим протискладенням і далі у такому саме двоголосному вигляді імітується, проходячи через усі голоси. Санта Марія тяжів до миттєвих імітаційних накладань тем (*stretto*) задля більш досконалого відпрацювання правил контрапункту. У другій половині фантазії первісна тема могла замінюватися іншою і вже не з'являтися до самого кінця твору. Імітації тем в заключній стадії фантазії інколи навіть не використовувалися — все залежало від вміння виконавця імпровізувати. Наприкінці твору могло бути невеличке доповнення, але у будь-якому випадку завершуватися фантазія мала повною каденцією одночасно в усіх голосах.

Викладення у фантазії Санта Марія спиралося переважно на довгі тривалості, частіше використовувалися цілі та половинні ноти (в мензуральній нотації: семібревіс та мініма). Прагнення до тривалості звучання було обумовлено естетичною вимогою, яка полягала у граційній манері виконання, а саме, була спрямована на розвиток навички співочої і м'якої гри на клавішних інструментах. Звідси й відведення часу для вслуховування в усі голоси фактури як умова виховання слухових та рухових здібностей.

Фантазія у творчості іспанських майстрів мала дидактичну спрямованість. І віуелісти, і більш пізні представники цієї школи ставили мету саме на фантазіях навчити виконавця-початківця гри на різних інструментах, теоретичним основам та умінню створювати композиції. Впродовж століття створення фантазій іспанцями зазнало еволюції у бік ускладнення імітаційної складової без фігураційної розробки. Таким чином, клавірна фантазія започаткувалася як імпровізація вищого, кінцевого етапу навчання виконавця у строгій поліфонічній манері.

У північних країнах Європи фантазія формується по-іншому. Зокрема, *англійські* вірджиналісти (кінець XVI – початок XVII ст.) першими урізноманітнили клавірну фактуру фігураційними формулами: «Саме Д. Булл розробив суто клавірні типи фактури, що знайшли подальший розвиток у

фортепіанній музиці XVIII ст. (твори К. Черні, М. Клементі, Й. -Н. Гуммеля, М. Мошковського та ін.)» [14, с. 227]. Так само як і лютністи, англійські митці збагатили строгу поліфонічну фантазію розділами з фігураційно-акордовим матеріалом.

До жанру фантазії вірджиналісти ставилися як до вільної форми, у якій можна було експериментувати та дати волю власній уяві. Відомий англійський теоретик та композитор Томас Морлі у своїй праці «Просте та доступне введення в практичну музику» («Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke») 1597 року наголошує: «Найголовніший вид музики, який створюється без тексту, це фантазія, тобто коли музикант бере мотив на свій смак та розвиває його, створюючи багато або мало, відповідно до того, як йому здається найкращим. У цій музиці можна виявити більше мистецтва, ніж у будь-якій іншій, тому що композитор нічим не зв'язаний, крім того, що він може додавати, зменшувати та змінювати на власний розсуд» [34, с. 22]. Саме тому головні ідеї композиторів цієї школи були пов'язані меншою мірою з оздобленням, витонченістю самої теми, прийомами її контрапунктичного викладення (що було притаманним скоріше іспанським митцям), а більшою мірою — з самим розвитком матеріалу, вдосконаленням фігураційної лінії, привнесенням нового типу віртуозно-технічної складової як способом виявлення виконавської майстерності.

Перший розділ фантазій у вірджиналістів традиційно дається в імітаційному викладі, надалі відбуваються фактурні зміни, зумовлені поступовим введенням фігурацій або акордових елементів. Ці нові елементи спочатку можуть поєднуватися з імітаційними структурами, пізніше набувати самостійного розвитку. Для фігураційної лінії також характерним є поступове її розширення та виклад більш дрібними тривалостями, що призводить до певних технічних складнощів при їх виконанні.

Важко зробити висновок щодо переважання фігураційно-акордового типу над імітаційною основою у фантазіях головних представників цієї школи:

Вільяма Бьорда (1543–1623), Джона Булла (1562–1628), Томаса Морлі (1557–1602), Пітера Філіпса (1560–1628) та Джайлза Фарнебі (1560–1640), але можна констатувати, що імітаційна будова відчутно поступається більш вільній фактурі мелодико-гармонічного складу. Л. Тітаренко відмічає, що у фантазіях Дж. Фарнебі фігураційний виклад переважає, імітаційними є лише початкові розділи п'єс [14, с. 202]. Дійсно, у фантазіях Дж. Фарнебі, одного з пізніх представників англійської школи, розвиток фігураційної лінії відчутно домінує над імітацією і є прикладом клавірної техніки нового зразка. Композитор використовує фігурації гамоподібного типу (приклад 2.1), репетиційну техніку (приклад 2.2), різноманітні варіанти арпеджіо — короткі, ламані тощо (приклад 2.3)¹.

Таким чином, жанр фантазії у творчості англійських вірджиналістів набуває фактурних новоутворень за рахунок розвитку фігураційно-акордової лінії. Завдяки цьому фантазія, окрім традиційних для неї «вчених» прийомів, демонструє також новітні елементи віртуозно-технічного напрямку.

В Італії XVI століття, так само як і в Іспанії, клавірна фантазія формувалася у межах імпровізації. Е. Дж. Зонляйн відзначає: «З високою повагою відносилися до імпровізаційних навичок як в контрапункті, так і в мелодійних зменшеннях (димінуціях) при виборі на посаду органіста у Собор Святого Марка в XVI столітті» [88, с. 10]. Такого роду імпровізація позначалася терміном «sonare a fantasia» [43, 60, 76].

Загалом, імпровізуванню фантазії італійські музиканти навчались переважно за допомогою іспанських трактатів через майже повну відсутність своїх праць з практичного виконавства. Лише наприкінці XVI століття з'явився трактат Джироламо Дірути (близько 1554–1613) «Трансильванець» (1593, 1609), де автор, відштовхуючись від ідей строгої поліфонії, представлених у працях іспанців, вводить поняття вільного контрапункту (*contrapunto commune*). На

¹ Приклади 2.2 та 2.3 запозичені з дисертації Л. Тітаренко «Фітцвільямова вірджинальна книга як жанрово-стильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII століття» [9].

думку Дірути, «зімпровізований контрапункт» (*contrapunto alia mente*), на відміну від строгого, «записаного» (*contrapunto scritto*), допускав наявність введення фігурації у вигляді димінуцій (приклади 3.1, 3.2, 3.3).

Варто також зазначити, що італійські митці рідко зверталися до фантазії як до певного жанру музичного твору. При вдосконаленні поліфонічного письма вони надавали перевагу річеркару, на що, зокрема, вказує Крістофер Д. С. Філд [43, с. 4]. Пізніше, у добу Бароко, найулюбленішим клавірним жанром в Італії стане токато. Можливо, така ситуація обумовлена тим, що для більшості італійських клавіристів фантазія тривалий час залишалася у рамках традицій імпровізації і лише в одиничних випадках фіксувалася як завершений твір.

Однак саме фантазії стали першою клавірною публікацією у творчості відомого органіста-імпровізатора Джироламо Фрескобальді (1583–1643). Серед його п'єс інших жанрів — токато, канцон, капричіо, а також дещо схожих за будовою річеркарів (1615) — фантазії виділяються строгістю та лаконічністю контрапунктичних процедур. Почавши саме з фантазій, композитор немов намічає ті тенденції, які набудуть подальшого розвитку у його пізніх творах.

Дванадцять фантазій (1608), об'єднані в одній збірці (№№ 1–3 на одну тему, №№ 4–6 — на дві теми, №№ 7–9 — на три теми, №№ 10–12 — на чотири теми), є зразком строгої імітаційної поліфонії: «Перші три фантазії ілюструють техніку тематичного варіювання, яку Фрескобальді згодом розвине у своїх канцонах: розділи побудовані на послідовних трансформаціях теми, яка деформується ритмічно, видозмінюється мелодично, подається у тридольному метрі, фрагментується і обертається. У політематичних фантазіях різні теми розглядаються не поодинці, а в поєднанні» [43, с. 5].

Окрім новаторських ідей, які Фрескобальді застосовує у своїх фантазіях відносно тематичного розвитку, варто наголосити також на новаційних рішеннях щодо гармонії та ритму. Підпорядковані вже тональній системі, фантазії наділені хроматичними зворотами та несподіваними відхиленнями. В області ритму композитор тяжіє до його загострення через чисельні

використання затримань, синкоп та зміни метру (останні зустрічаються переважно у другій половині твору). Ці особливості характерні для нового напрямку «дисонантного» стилю [7, с. 77], який став характерним для барокової клавірної традиції. Мовні нововведення не сприяли появі у фантазіях Фрескобальді фактури фігураційно-акордового складу, але варто наголосити, що композитор широко користувався технікою димінуцій. Показовий приклад застосування композитором цього прийому впродовж майже двох сторінок трапляється у середній частині фантазії № 8 на три теми (приклад 4).

Загалом, для поліфонічної фактури фантазій Фрескобальді характерний виклад переважно довгими тривалостями: половинні та четвертні. Пов'язано це з використанням розспівних інтонацій, що мають вокальну природу. Розширення меж самих тем, їх інтервальна гнучкість, ритмічне та метричне «розхитування» опорних та сильних долей також є ознаками мелодики, близької до мовленнєвої сфери. Усі ці тенденції, навіть у початковій формі, сприяли посиленню імпровізаційності всередині поліфонічної фантазії.

Таким чином, Фрескобальді намагається закріпити за фантазією ті традиції, які ще тягнуться з попереднього століття та пов'язані з технікою строгого імітаційного письма, водночас він намічає нові тенденції, які є проявом барокового стилю та свідчать про більш вільне трактування поліфонічного матеріалу.

Перші приклади *французьких* інструментальних фантазій, як і в деяких інших національних школах, з'являються у творчості лютністів: Гійома де Морле (близько 1510–1558), Грегора Брайссінга (з 1547 по 1560 творив у Франції), Жульєна Белена (творча діяльність припадає на другу половину XVI століття), Адріана Ле Роя (близько 1520–1598) [43, с. 7]. Зразки клавірних фантазій формуються на початку XVII століття і є продовженням навчально-просвітницької тенденції, закладеної іспанцями. Автор збірки для органу «Двадцять чотири фантазії у чотирьох частинах, розташованих у порядку дванадцяти ладів» (1610) Шарль Гійє вказує на дидактичну роль своїх фантазій:

«для тих, хто вивчає музику, а також для тих, хто навчається грати на органі; тим, хто хоче розробляти пальці на клавіатурі; отримати знання про лади» [28, с. 69].

З інструментальних творів французького органіста Шарля Раке зберіглася лише одна Фантазія 1636 року, яка була знайдена у 1929 році музикознавцем Андре Тесьє в особистому екземплярі *l'Harmonie universelle* (1636) отця Мерсенна¹. Ця фантазія має підзаголовок: «pour l'exemple de ce que se peult faire sur l'orgue» («як приклад того, що можна зробити на органі») та побудована на розвитку однієї теми у кількох розділах, більшість з яких є наслідувальними [23, с. 504]. Фантазія Раке вважається найяскравішим твором французької органної школи, а на думку відомого американсько-німецького музикознавця Віллі Апеля, навіть унікальним: «Більше подібного нічого ніколи не писали у Франції» [23, с. 504]. В цій фантазії вже доволі чітко простежується тенденція переходу від імітаційного до фігураційного розвитку: перша імітаційна тема проходить майже через усі розділи, але головна увага приділена саме розвитку фігурацій (приклади 5.1, 5.2, 5.3, 5.4).

У середині XVII століття фантазії для органу писав Луї Куперен (близько 1626–1661). Він є автором понад двадцяти шести композицій у цьому жанрі, які ще донедавна були невідомими. Характерною рисою його фантазій є: спрощення поліфонічної техніки, фактурна прозорість, тяжіння до форми мініатюри. Особливу увагу привертають дві фантазії: OL 68 (1655) та OL 69 (1656), друга половина яких побудована повністю на основі гомофонно-гармонічної фактури. Мелодична лінія цих фантазій проходить у партії лівої руки у нижньому голосі і являє собою фігураційну розробку (приклади 6.1, 6.2).

Таким чином, жанр фантазії у представників французької школи помітно змінює вектор розвитку. Поліфонічна складова та сама фактура зазнають спрощення, на передній план висувається мелодико-гармонічне начало. Все

¹ Примітка до нотного видання фантазії: Racquet C. *Fantasia: du 8e ton sur le Regina Cæli*. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2015. URL: [https://imslp.org/wiki/Fantaisie_\(Racquet%2C_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Fantaisie_(Racquet%2C_Charles)).

частіше фігурації займають місце мелодичної лінії і, на відміну від фігураційних зразків вірджиналістів, у яких проглядається насамперед конструктивно-технічна сторона їх застосування, утворюють складову частину художнього задуму. Розвиток мелодико-гармонічних зв'язків дедалі сприяє появі нового типу фігураційних зворотів, пов'язаних з видами арпеджіо, які спостерігаються вже у середині XVII століття, зокрема у фантазіях Луї Куперена.

У Німеччині перші зразки фантазій для органу, які дійшли до нас, знайдені у табулатурах Г. Коттера (1485–1541) та Л. Клебера (1495–1556) близько 1520 року. Ці композиції викладені у спрощеній поліфонічній манері. Фантазія Г. Коттера (1513–14), на думку В. Апеля, представляє той тип фантазії, «справжній розвиток якого почнеться через сто років і досягне своєї славетної кульмінації ще через сто років» [23, с. 206]. Цей твір наділений великою кількістю орнаментованих зворотів та демонструє вільне розгортання музичного матеріалу, що повністю відповідає процесу фантазуванню (приклад 7).

«Батьком» північно-німецької органної школи по праву вважають голландського органіста та композитора Яна Свелінка (1562–1621). Він виховав цілу плеяду талановитих німецьких композиторів та теоретиків, серед яких — Самуель Шейдт, Міхаель Преторіус та Генріх Шейдеман.

Жанр фантазії у доробку самого Свелінка займає провідне місце (понад 20 фантазій) і, на думку одного з авторитетних дослідників, голландського органіста Пітера Дірксена, вважається вершиною його клавірної спадщини. Музикознавець стверджує, що жоден інший композитор не зміг настільки майстерно представити фантазію «в імітаційному контрапункті з однією єдиною темою, розробленою різними художніми техніками. <...> Лише з цієї причини фантазії Свелінка можна розглядати як кульмінацію інструментального жанру клавірної фантазії... » [34, с. 22].

Існують два основні види фантазій Свелінка: монотематичні та «фантазії на манер відлуння» («fantasien op de manier van een echo»). У монотематичних фантазіях Свелінк доводить поліфонічну техніку до найвищого рівня: сама тема

може викладатися не просто у зменшенні, збільшенні, інверсії тощо, а проходити з іншим протискладенням та варіюватися у межах різних тематичних розділів. Абсолютно по-новому Свелінк, водночас з поліфонічною технікою, продовжив, слідом за англійцями, розробляти фігураційне письмо. Композитор, так само як і вірджиналісти, розширює розділи фантазій за рахунок фігурацій, але, на відміну від англійців, у яких введення нового матеріалу контрастує загальній тематичній структурі, Свелінку вдається добитися більшої композиційної єдності через взаємодію різних типів фактури: «Порядку і змісту ж гнутим лініям клавірних пасажів надав Я. П. Свелінк. Він зробив виразнішим їхній профіль, наголосивши гармонічну основу, та виділив мотивні утворення передовсім шляхом введення секвенцій» [4, с. 39]. У фантазіях монотематичного типу фігураційні елементи найбільшого свого розвитку набувають в останніх розділах та інколи, зазвичай наприкінці твору, у дусі віртуозної каденції. Навчаючись на італійських зразках, Свелінку також вдалося досягти значних результатів у послідовності викладу музичного матеріалу та його логічному розвитку — на відміну від тих самих англійців. Про це пише, посилаючись на Н. Дюфурка, американський дослідник Дж. Гіллеспі: «У своїх фантазіях і токатах він проповідує італійське вчення, одночасно з цим використовуючи англійську лексику» [45, с. 57–58].

Техніку фантазій «на манер відлуння» П. Дірксен називає «політематичною» або «полімотивною». Розділи з самим відлунням виконуються або на одному мануалі з октавними перекличками, або на двох мануалах з унісонним відлунням. До цієї манери можливо віднести дві фантазії композитора: d3 SwWV 260, d4 SwWV 261. Вони є прикладом домінування фігураційно-акордового викладу над імітаційною технікою, в них вже простежуються риси гомофонно-гармонічної фактури. Особливо помітна ця тенденція у частинах, де відлуння втілюється через імітаційність (переклички). Ефект відлуння локалізується переважно у правій руці і являє собою тембрально-динамічний діалог між двома верхніми голосами. Партія нижніх

голосів у цей час виступає гармонічною основою, всередині якої також можливі невеличкі поліфонічні елементи (приклад 8).

Отже, жанр фантазії у творчості Свелінка помітно еволюціонує та набуває різних форм. І якщо у монотематичних фантазіях композитора імітаційний тип фактури продовжує переважати та залишатися у межах строгої поліфонії, то фантазії «на манер відлуння» є зразком новітніх тенденцій, пов'язаних з бароковою традицією. У фантазіях цієї групи простежується спрощення поліфонічної фактури, переважання вертикалі гармонічного типу та фігураційного викладення.

Розглянемо тепер клавірні твори учня Свелінка — Самуеля Шейдта (1587–1654). До збірки творів Шейдта «*Tabulatura nova*» (1624) увійшли чотири фантазії: гексахордна – *Fantasia super: Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La* (I:4), на власну тему — *Fantasia* (II:6) — та дві фантазії на запозичену тему — *Fantasia super: Jo son ferito lasso. Fuga quadruplici* (I:2), *Fantasia super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ; Fantasia* (I:13). Більшість цих композицій витримані у строгій поліфонічній манері, одна з них — гексахордна (I:4) — демонструє розмаїття використаних фігурацій.

У своїй *Fantasia super: Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La* (I:4) Шейдт, окрім гамоподібних фігурацій, набагато частіше за свого вчителя Свелінка використовує різні рухи арпеджіо (приклади 9.1, 9.2). У гексахордній фантазії також широко представлені інші види фігураційної техніки, зокрема розроблені англійськими вірджиналістами, а саме: репетиційні, фігураційні звороти подвійними, паралельними терціями та секстами.

Найвідоміша фантазія Шейдта — «*Jo son ferito lasso. Fuga quadruplici*» (I:2) — також має назву: «Фуга на чотири голоси». Початкові розділи цієї фантазії викладені у строгій поліфонічній манері, чим нагадують фугу. Імітації у середньому розділі проходять більш дрібними тривалостями (восьмими) і варіюються ритмічно та інтонаційно по-різному. Ці проведення наближуються до фігураційних елементів, але їх будова та самий розвиток у фантазії

короткотривалий (приклад 10). Саме тому слід погодитися з думкою українських дослідників Н. І. Лисіна і В. І. Тітович, що С. Шейд «розробляв нові музичні принципи і форми виконання, спираючись на злиття північної та південної Європи» [7, с. 296].

Більшість з фантазій (FbWV 201–208) іншого німецького композитора Йоганна Фробергера (1616–1667) викладені у строгій поліфонічній манері по типу фуг і є близькими за стилем до фантазій його вчителя Дж. Фрескобальді. Подібність виявляється перш за все у ритмічному загостренні інтонацій та метричному контрасті між розділами. Фробергер так само всередині твору змінює розмір і протягом всієї композиції намагається уникати опорних та сильних долей, застосовуючи синкопи та затримання. Разом з тим, Фробергер дотримувався не усіх технік поліфонічного письма свого вчителя. На відміну від Фрескобальді, який трансформував і розробляв саму тему, композитор більше зосереджувався на розвитку контрапунктичної лінії, так само як це робив Свелінк. Саме через контрапунктичну розробку мелодичних та ритмічних елементів Фробергер досягає у фантазіях значної складності поліфонічних процесів. Також композитор ще більше за попередників використовує різноманітні тональності, застосовує численні модуляції та відхилення, вводить різкі хроматичні звороти.

Найвідоміша фантазія композитора — гексахордна *Phantasia supra Ut re mi fa sol la* (FbWV 201, 1650 р.) — має поліфонічну будову, але частково демонструє й фігураційні елементи. Це — своєрідні варіації на гексахордну тему, яка видозмінюється метрично, ритмічно та фактурно. Наприкінці фантазії Фробергер вводить другу тему, яка менш розвинена ніж перша, але її значення у фантазії вагоме. Хроматична інтонація з'являється неочікувано — як нагадування про відому «Хроматичну фантазію» Я. Свелінка. Цю гексахордну фантазію зі Свелінком також об'єднують такі риси: введення моторного типу фігурацій, контрастність розділів за рахунок різних фактурних побудов, варіаційність розвитку, монументальність форми твору.

У клавірній творчості Фробергера, окрім впливів південної школи Дж. Фрескобальді та північної школи Я. Свелінка, помітний вплив також французької школи. Прикладом може слугувати Фантазія «Дует» (Fantasia Duo d moll FbWV 208) — мініатюрна двоголосна композиція з рисами танцювальності. Мініатюрність форми позначилась на компактності розділів та навіть тем. Щодо співвідношення голосів, то вони дуже тісно пов'язані між собою, нерідко має місце канонічне викладення з мінімальним горизонтальним інтервалом вступу. Відчуття дуєтності або перекличок між голосами, яке виникає у цих випадках, також є однією з особливостей клавірної французької традиції. Закінчується твір мелодичною фігурацією в обох голосах (приклад 11).

Як бачимо, у XVI — першій половині XVII століття фантазія залишається переважно у рамках строгої поліфонії, що добре помітно, зокрема, у представників німецької школи. Лише ближче до середини XVII століття спостерігається поступове спрощення імітаційних та контрапунктичних елементів, що частково пояснюється формуванням фуґи та її відокремленням у самостійний жанр. Водночас композитори все частіше додають до фантазії розділи більш вільної будови — з фігураційними та іншими фактурними нововведеннями, що дало поштовх для її подальшого розвитку після появи фуґи. Простежимо новітні вектори формування жанру на прикладах фантазій одного із визначних композиторів середнього бароко Йоганна Пахельбеля.

Творчість Йоганна Пахельбеля (1653–1706) вважається вершиною південно-німецької органної школи XVII століття. Композиторський стиль Й. Пахельбеля є предтечею бахівського, в чому можливо переконатися і на шести його фантазіях для органу, яким властиво, так само як і фантазіям Й. С. Баха, перехрещення з різними іншими жанрами.

У фантазіях Й. Пахельбеля відбувається заміна традиційної фуґованої техніки на більш вільного плану поліфонію з імпровізаційним началом. Задля кращого розуміння цього оновлення у фантазіях Й. Пахельбеля слід звернути увагу на основні типи тематичного розгортання, про які говорить німецький

філософ, музикознавець, органіст Альберт Швейцер відносно хоральних прелюдій кінця XVII століття. Дослідник виділяє такі три типи: мотивний, колористичний та вільну «фантазію»: «У першому композиція побудована на мотивах окремих мелодичних побудов ... Це “мотивний” метод Пахельбеля. У другому мелодія розбита на арабески, які в’ються, мов квітуча ліана, навколо простого гармонічного стебла. Це “колористичний” метод Г. Бьома. У третьому мелодія утворює ядро вільної фантазії, як у хоральних фантазіях Д. Букстехуде» [64, с. 38]. Цей принцип можливо застосувати до аналізу не тільки хоральних прелюдій, як це робить А. Швейцер, але й по відношенню до інших жанрів імпровізаційного плану, поширених наприкінці XVII століття.

Усі фантазії Пахельбеля побудовані на «мотивній» розробці, але одні тяжіють до моторного викладу і зосереджені на вертикальному русі, інші — до частої зміни афекту через орнаментику та хроматичні звороти. До останнього виду відносяться дві фантазії композитора: Es-dur P. 127 та g-moll P. 128¹ (приклад 12.1, 12.2). У фантазії P. 127 Es-dur, починаючи з другого рядка, помітне також розгортання мелодичної лінії за типом, який А. Швейцер відносить до «колористичного» методу Г. Бьома. Чотири інші фантазії викладені у моторному русі, три з них мають розмір 3/2: P. 123 C-dur, P. 125 d-moll, P. 126 a-moll (приклади 13.1, 13.2, 13.3). Головною особливістю цих трьох фантазій є урочистий характер у дусі пасакалії та фактурний контраст: довгі за тривалостями мотиви замінюються на фігураційно-моторний рух. Лише одна з шести фантазій написана у нескладній імітаційній техніці, але завершується фігураційно-віртуозною побудовою: P. 124 d-moll (приклад 14).

Слід також відмітити фігураційні нововведення, які застосовує Пахельбель у своїх фантазіях P. 124 d-moll та P. 125 d-moll. У фантазії P. 125 d-moll (приклад 13.2, тт. 11–16) зустрічається так звана формула альбертієвих басів — термін, який належить італійському композитору Доменіко Альберті (1710–1740) і набув поширення лише у XVIII столітті. Наприкінці фантазії P. 124 трапляється

¹ Нумерація творів Й. Пахельбеля дається за каталогом Perreault, Jean M, 2001.

інший фігураційний різновид, пов'язаний також із арпеджованими формулами, але такий, що має у своїй основі ламані інтервали (приклад 14). Отже, у шести фантазіях Й. Пахельбеля помітний вплив нових барокових тенденцій, пов'язаних із проникненням у тематичний розвиток імпровізаційного начала та зменшенням складних поліфонічних взаємодій.

Таким чином, у творчості німецьких композиторів XVII століття спостерігається вплив різних національних шкіл, що буде характерним і для інших митців пізнього бароко. Більшість розглянутих фантазій німецьких композиторів створено у строгій поліфонічній манері, близькій за своєю структурою до жанру фуги. Разом з цим, епізодично у Й. Фробергера і більш послідовно у Й. Пахельбеля простежуються тенденції поліфонічного спрощення і зміщення акценту з імітаційно-контрапунктичного на фігураційно-акордовий тип фактурного викладу. Саме ці зміни набудуть завершеного вигляду в клавірних фантазіях Г. Ф. Телемана.

1.3. Клавірні фантазії Г. Ф. Телемана: на шляху від поліфонічного до гомофонно-гармонічного стилю

Георг Філіп Телеман (1681–1767) походив з родини священнослужителя. Любов до музики композитор наслідував змалку від матері, родичі якої були професійними музикантами. Початкова музична освіта композитора не була довготривалою та регулярною. Роберт Айтнер пише, що, за зізнанням самого Телемана, він «ніколи не отримував задоволення від жодного музичного заняття і що його вчителями були видатні митці з їх численними музичними виступами, які він чув під час своїх мандрівок у великих містах Німеччини та Парижа» [39 с. 552]. Спочатку Телеман вчився у школі Целлерфельду — невеличкому містечку на півночі Німеччини (нині Клаусталь-Целлерфельд), але у 1697 році його перевели до гімназії у Гільдесгайм (нижня Саксонія), де юний музикант самостійно вдосконалював свої вміння гри на клавикорді, органі, скрипці, флейті;

а також писав музику для церкви. Судячи з автобіографії Телемана, його композиторський стиль почав формуватися під час подорожей до великих міст регіону — Ганновера та Брауншвейг-Вольфенбюттель: «У Ганновері я познайомився з французькою музикою (інструментальною), а у Брауншвейгу (Вольфенбюттель) — з театральною, в обох містах з італійською музикою, і навчився розрізняти їх» [40, с. 368].

В 1701 році Телеман вступає до Лейпцизького університету на факультет правознавства. Саме у цьому місті він починає приятелювати з 16-річним Генделем. Натхненний посадою органіста та пропозиціями написання опер та кантат, Телеман засновує студентський оркестр *Collegium musicum*, яким пізніше буде керувати Й. С. Бах. В 1705 році композитор стає капелмейстером в Зорау (нині Жари — місто у західній Польщі) при дворі графа Ердмана II фон Промниця (1683–1745). Граф був шанувальником французької інструментальної музики і за його бажанням Телеман протягом двох років «написав близько 200 увертюр для невеликого оркестру у манері Люллі та Кампра» [28, с. 368]. Крім того, під час перебування в Зорау композитор починає цікавитися і вивчати польську музику.

З 1708 по 1712 роки Телеман працює капелмейстером в Айзенасі, де знайомиться з Й. С. Бахом [73, с. 45], а також вперше звертається до написання інструментальних творів — концертів, тріо, сонат. У 1712 році Телеман переїжджає до Франкфурта-на-Майні, де працює в декількох церквах та керує музичною колегією. Спілкуючись з музикантами різних рівнів, у тому числі зі школярами, Телеман в той час пише твори як для професійних музикантів, так і для аматорів — пошановувачів домашнього музикування. Серед останніх, зокрема, можна назвати шість сонат для скрипки соло, «Маленьку камерну музику», шість тріо, написаних в італійському стилі.

Переїхавши у 1721 році до Гамбурга, Телеман працює в п'яти церквах та керує оперним театром. З 1725 року він відновлює свою видавничу діяльність, розпочату ще у 1715 році. Один із авторитетніших дослідників творчості

Телемана Стівен Зон вказує: «Більш успішний на ринку друкованої музики, ніж будь-хто з його німецьких колег, Телеман випустив сорок два абсолютно нових видання власних творів у Гамбурзі та Парижі між 1725 і 1739 роками» [96 с. 336]. Саме гамбурзький період став найпродуктивнішим у творчості композитора: 19 пасіонів, 40 п'єс для церкви, цикл кантат, увертюри-сюїти, тріо-сонати, концерти, 24 прелюдії фугальних хоралів для органу, весільні серенади та похоронна музика, чотири збірки фантазій для флейти, клавіру, скрипки та віоли да гамба.

У 1737–1738 роках Телеман відвідує Париж, де друкує шість квартетів та шість сонат, до того ж пише ще велику кількість творів інших жанрів. Його власний звіт цитує Волтер Бергманн: «Крім того, я написав для аматорів два латинські псалми у двох частинах з інструментальним супроводом, низку концертів: французьку кантату “Поліфем” та гумористичну симфонію на модну пісню “Père Barnabas”. Я залишив там партитуру шести тріо для друку, нарешті написав 71-й псалом у формі великого мотету у п'яти частинах для кількох інструментів...» [26 с. 1101]. Однак з 1740-х років інтенсивність написання нових творів значно зменшується. Телеман завершує свою видавничу діяльність, але продовжує обіймати різні посади і займатися організаційними справами. У пізній період творчості композитор зосереджується на написанні масштабних творів — кантат та ораторій.

Творчість Телемана характеризується дослідниками як така, що є проміжною між панівними музичними тенденціями епох Бароко та Класицизму. Він багато успадковує від німецької поліфонічної традиції, зокрема фугальний тематичний розвиток, на що вказує, англійський дослідник Стенлі Годвін: «Його (Телемана — *Д. Р.*) власна музика глибоко пов'язана з поліфонічним стилем, який вже був старомодним, коли він починав свою кар'єру, хоча сам Бах довів його до остаточної кульмінації, відкинувши усі принади нової музики» [47, с. 135]. Разом з тим, у своїх творах Телеман прагне до галантної простоти, витонченості мелодії, прозорості фактурного викладу — ознак, що передбачають новий класицистський стиль: «Творчість Телемана демонструє

повне поглинання і злиття багатьох індивідуальних національних особливостей, що робить його важливою ланкою у розвитку музики бароко і предтечою нового галантного стилю» [79 с. 696].

Слід зазначити, що вказане М. Ріттер «злиття багатьох індивідуальних національних особливостей» є показовою рисою не тільки творчості Телемана, але й усієї німецької музики початку XVIII століття. Одним із перших, хто проклав шлях до появи цієї тенденції, був композитор та органіст Георг Муффат (1653–1704). У присвяті до своєї збірки оркестрових сюїт балетної музики «*Florilegium primum*» (1695) він писав: «Я не наважуюся використовувати лише один стиль чи метод, а радше наймайстерніше поєднання стилів, якого я можу досягти завдяки своєму досвіду у різних країнах. <...> змішуючи французьку манеру з німецькою та італійською, я не починаю війну, а, можливо, скоріше прелюдію до єдності, дорогого миру, якого прагнуть усі народи» [96, с. 3].

Стівен Зон називає й інші імена композиторів та теоретиків, які пропагували стилістичні змішання у 1710–1720-х роках: Йоганн Маттесон, Ернст Готліб Барон, Йоганн Давид Гейніхен. Також дослідник наводить дуже цікавий фрагмент з листа Й. С. Баха 1730 року до Лейпцизької міської ради, який, на його думку, відображає космополітичний характер тогочасного німецького музичного життя: «У всякому разі, дещо дивно, що німецькі музиканти очікували, що вони будуть здатні виконувати одразу і миттєво всі види музики, незалежно від того, походить вона з Італії чи Франції, Англії чи Польщі» [96, с. 3]. Оперування елементами різних національних стилів залишалося показовим і для німецьких композиторів наступних десятиліть, про що свідчить, зокрема, спостереження Йоганна Йоахіма Кванца, зроблене на початку 1750-х років: «Якщо мати необхідну проникливість, щоб вибрати найкраще зі стилів різних країн, отримуємо змішаний смак, який, не виходячи за межі моди, цілком можна назвати німецьким, не тільки тому, що німці прийшли до нього першими, але й тому, що він уже багато років утвердився у різних

місцях Німеччини, процвітає й досі, і не викликає невдоволення ні в Італії, ні у Франції, ні на інших землях» [96, с. 4].

Повертаючись до Телемана, підкреслимо, що він сприймався сучасниками як яскравий виразник змішаного смаку. На підтвердження цього С. Зон посилається на думки відомих музичних критиків та теоретиків того часу: Йоганна Шейбе, який «дивувався його здатності асимілювати національні стилі музики без шкоди для своєї композиторської індивідуальності»; Йоганна Маттесона, який «високо оцінив поєднання французької та італійської ідіоматики в тріо композитора»; Йоганна Крістофа Готтшеда, який у 1728 році повідомляв наступне: «я чув, як хвалять Телемана, що він знає, як задовольнити смак усіх аматорів. При написанні своїх творів він дотримується то італійського, то французького, а часто й змішаного стилю» [96, с. 3]. Опануванню різнонаціональних стилів певною мірою сприяли обставини життя композитора: відвідування у юності Ганноверу та Брауншвейга з їх оперними трупами та інструментальними капелами, пізніше — робота в Лейпцигу, Ейзенаху, Гамбурзі, Франкфурті-на-Майні, у польському містечку Зорау, поїздка у 1737–1738 роках до Парижа. Прикладами безпосереднього втілення того чи іншого стилю можуть слугувати такі твори Телемана як: концерт для двох гобоїв із позначкою «Concerto à la francese»; численні «Angloise» в оркестрових увертюрах-сюїтах; написані парою концерти-ріпієно «Concerto Polonoise» і «Concerto alla Polonese», 17 тріо-сонат раннього періоду в італійському стилі, а також і клавірні фантазії.

36 фантазій для клавіру BWV 33¹ («36 Fantaisies pour le clavessin») вже у першому виданні, здійсненому у Гамбурзі в 1732–1733 роках самим автором, розділені на три рівні частини, названі дюжинами. Частини різняться між собою мовою позначок. Перед кожною п'єсою крайніх частин вказівка на інструмент подається італійською мовою (*Cembalo*), середньої частини — французькою (*Clavessin*). Відповідно до типу фантазій використовуються або італійські, або

¹ Telemann-Werke-Verzeichnis (скорочено TWV) – каталог інструментальних творів Телемана, опублікований в 1984, 1992 та 1999 роках німецьким музикознавцем Мартіном Рунке як доповнення до каталогу вокальних творів, зробленого раніше Вернером Менке.

французькі позначення темпів та характеру виконання. До того ж, друга та третя частини мають підзаголовки «дюжина»: «douzaine 2» – французькою та «dozzina 3» — італійською. Вочевидь, що таке послідовне підкреслення приналежності п'єс збірки до італійських або французьких джерел має бути пов'язане з розбіжностями у їхній композиційній організації та стилістичній манері.

Усі «італійські» фантазії (№№ 1–12 та 25–36) складаються з трьох розділів, де третій розділ є точним повторенням першого і позначається ремаркою *da capo*. Темпове співвідношення частин циклу підпорядковується принципу «швидко — повільно — швидко». Є лише два винятки — із оточенням швидкого розділу більш повільними, й обидва розташовані у третій частині циклу: № 27 (Tempo giusto – Presto – Tempo giusto) та № 30 (Grazioso – Vivace – Grazioso). Тональний план «італійських» фантазій будується на зіставленні мажору та паралельного мінору, але, знову ж, трапляються виключення: витримання однієї тональності (g-moll в № 8, Es-dur в № 12), кварто-квінтове співвідношення мінорних тональностей (d-moll – a-moll – d-moll – в №№ 2, 26), зіставлення мажору та мінору на відстані терції (G-dur – h-moll – G-dur – в № 28) та однойменних (D-dur – d-moll – D-dur – в № 34).

«Французькі» фантазії (№№ 13–24) складаються з чотирьох розділів, що чергуються за принципом «повільно — швидко — повільно — швидко» із повторенням у третьому розділі матеріалу першого (АВАС). Усі частини циклу, на відміну від «італійських» фантазій, об'єднуються спільною тональністю.

Розглянемо тепер стилістичні розбіжності італійських та французьких фантазій. Першим розділам «італійських» фантазій притаманний моторний рух, нерідко з використанням гармонічних фігурацій у вигляді ламаних та розкладених акордів. Розгортання здійснюється переважно за допомогою секвенціювання. У двоголосній фактурі нижній голос частіше виконує функцію *basso continuo*, утворюючи гармонічний фундамент звучання, але нерідкими є і випадки діалогічних перегуків між партіями правої та лівої руки.

Для повільних частин фантазій італійського стилю властиві пластичні мелодичні лінії, прикрашені орнаментальними фігурами, наявність гострих хроматизмів: другий понижений ступінь, четвертий підвищений, зменшені співзвуччя, для повноти яких уводиться додатково третій та, навіть, четвертий голос. Загалом, кількість голосів у повільних частинах нерідко збільшується до трьох, що надає музиці драматичної насиченості.

Дванадцять фантазій у французькому стилі за багатьма показниками відрізняються від «італійських». І у повільних, і у швидких частинах переважає тип мелодичної фігурації. Між двома голосами утворюється рівноправне співвідношення — виникають імітаційні зв'язки, діалоги тем. Фактурний план «французьких» фантазій виглядає більш прозорим порівняно з «італійськими». Простежується тенденція до зближення двох голосів у межах одного регістру. Привертає увагу також ритмічна примхливість мелодичних ліній із використанням пунктирних та синкопованих фігур, нерідко з подвійними та зворотними пунктирами. Обов'язковою рисою швидких частин є танцювальне начало, що апелює до стандартних французьких танців — буре, гавоту, менуету, пасп'є, ригодона.

Французький та італійський стилі не тільки протиставляються один одному у збірці Телемана, але й активно взаємодіють, що найбільш наочно проявляється в третій частині (№ 25–36). На композиційному рівні тут відтворюється італійська модель — тричастинна будова з темповим та тональним контрастом частин, в той час як на стилістичному італійська та французька манери змішуються. Розглянемо особливості такого змішування на прикладі фантазії № 28.

Фактурний план першого розділу фантазії № 28 (*Vivace*, приклад 15.1) є типовим для італійського типу. Перше речення головної теми (тт. 1–4) викладене у вигляді ламаних акордів, розподілених між двома голосами, друга, «побічна», тема (т. 9) має моторний склад: рух 16-х у правій руці підтримується рішучими повторювальними октавами у лівій. Разом з тим, у другому реченні

головної теми (тт. 4–8) спостерігаються діалогічні елементи, більш показові для фактури «французьких» фантазій, а у репризі з'являються ритмічні фігури зі зворотними пунктирами (тт. 38, 40).

Також в цій фантазії, як і в інших п'єсах третьої частини, посилений контраст між темами всередині першого розділу. Контраст спостерігається на мелодичному, ритмічному, фактурному рівнях. Однак, якщо фактурно-ритмічний контраст помітний відразу з появою нової теми (т. 9), то в ладотональному плані певний час ще зберігається основна тональність *Соль мажор*, хоча гармонічною опорою виступає її домінантовий тон. Лише з другого проведення нової теми (т. 13) тональний контраст увиразнюється: разом зі зміщенням опори зі звуку *ре* на звук *мі* відбувається і зміна ладового нахилу з мажору на мінор. Заключний чотиритакт експозиційної зони (тт. 19–22) підсумовує розвиток, об'єднуючи моторний елемент другої теми із завершальним зворотом першої та затверджуючи тональність *Ре мажор*. Друга частина *Vivace* розширена у порівнянні з першою. Її тональний розвиток спрямований від *До мажору*, в якому проводиться перша тема, до основного *Соль мажору*, в якому тепер викладається друга тема. Щодо тематичного вмісту другої частини, то композитор винахідливо комбінує «старі» мотиви, повторюючи одні та пропускаючи інші, та додає до них нові тематичні елементи, як от, наприклад, згадані вище ритмічні фігури зі зворотними пунктирами. Такий спосіб вибудовування форми віддзеркалює ігровий принцип, притаманний багатьом іншим «італійським» фантазіям, особливо з першої частини збірки (№№ 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12).

Другий розділ фантазії (*Dolce*, приклад 15.2) тяжіє до французького стилю, про що свідчать такі ознаки як: канонічне викладення на початку теми, фактурна прозорість та регістрове зближення двох голосів, риси менуету у мелодичному та ритмічному русі, використання виключно французького типу прикрас — із позначенням форшлагу символом «+», який означає виконання з верхньої допоміжної ноти. Водночас зазначимо, що такий спосіб виконання прикрас

спостерігається і в перших розділах «італійських» фантазій, зокрема і у *Vivace* з фантазії № 28, так само як виконання прикраси з основної ноти (італійського зразка з позначенням «tr») трапляється у фантазіях французького стилю.

Клавірні фантазії Телемана відбивають і таку показову рису стилю композитора як тяжіння до галантної манери письма, яку німецький музиколог Лотар Хоффманн-Ербрехт називає «новим видом музики», «перехідним стилем», що «тривіалізував і спростив засоби та прийоми свого часу» [52, с. 256–257] на противагу контрапунктично-поліфонічному стилю пізнього бароко. Риси галантного стилю у телеманівському циклі BWV 33 виявляються у витонченості мелодичних ліній, рясно прикрашених мелізматикою, залученні пісенних тем, домінуванні гомофонного складу, прозорій, переважно двоголосній фактурі. В проаналізованій фантазії № 28 показовою є також синтаксична будова тем, що складаються з низки контрастних мотивів, утворюючи «барвисту мозаїку нот, сповнену розмаїття і несподіванок» [52, с. 257].

Отже, 36 фантазій для клавіру Телемана слугують еталонним зразком втілення стильових тенденцій, важливих як для німецької музики першої половини XVIII століття загалом, так і для творчості композитора зокрема: змішання традицій різних національних шкіл та прагнення до «галантного» письма. Перша тенденція наочно відображена в авторському розмежуванні циклу на три частини — крайні «італійські» і середню «французьку», протиставлені одна одній через мову словесних позначок та музичну стилістику. Разом з тим, як показав проведений аналіз, поряд з диференціальними ознаками фантазії характеризуються і змішанням елементів різних стилів не тільки в межах частин, але і окремих п'єс.

Друга тенденція, пов'язана з «перехідним» характером епохи, з рухом від Бароко до Класицизму, дає про себе знати у поєднанні в розглянутих фантазіях прийомів *контрапунктичного* письма з рисами «галантного стилю». Важливим є те, що у першій половині XVIII століття поняття «галантний стиль» асоціювалося з «вільним стилем», і таке його розуміння відповідає

магістральному вектору еволюції жанру фантазії — від п'єс в строгих рамках контрапунктичного письма до вільних проявів творчої уяви, не скутої жодними обмеженнями. Тож, клавірні фантазії Телемана є не тільки репрезентантом провідних стильових тенденцій епохи, а і значною віхою в історії фантазійного жанру.

РОЗДІЛ 2

НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ ФАНТАЗІЇ У ДОБУ КЛАСИЦИЗМУ

2.1. Перспективи розвитку вільної фантазії в творчості К. Ф. Е. Баха

У докласичну добу жанр фантазії розвивається насамперед як твір вільної форми. При цьому роль фантазії у процесі імпровізування на клавирі, зокрема й завдяки творчості одного із синів Й. С. Баха — Карла Філіпа Емануеля Баха, продовжується і довершується, набуваючи більш якісних властивостей у виконавській практиці.

Карл Філіп Емануель Бах (1714–1788) — один з представників німецького сентименталізму в музиці (*empfindsamer Stil*). *Empfindsamkeit*, або «чуттєвий стиль», іноді також називають експресивним [64, 84]. Цей стиль сформувався приблизно в середині XVIII століття у північнонімецькій інструментальній музиці. Композиції, створені в *empfindsamer Stil*, будуються за принципом контрасту — раптових змін настрою, гармоній, різких динамічних переключень, а також наповнені великою кількістю пауз та дисонансів.

Термін *Empfindsamkeit* був запропонований музикознавцями лише у XX столітті як аналог до літературних тенденцій. Диференціюючи стильові течії XVIII століття, американський дослідник Дін Б. Макінтайр вказує головну відмінну рису творів барокової епохи від композицій К. Ф. Е. Баха: «Барокова ідея єдиної емоції поступово була змінена вираженням тонких емоційних відтінків та різних музичних технік...» [64, с. 63]. «Містком» між цими двома тенденціями — бароковою та *Empfindsamkeit* — вважається галантний стиль, риси якого були розглянуті на прикладі творчості Г. Ф. Телемана у попередньому підрозділі. Тенденції галантності протиставлялися поліфонічному

мистецтву пізнього бароко і також були виключно німецьким явищем. Характерний для творчості Ф. Е. Баха *empfindsamer Stil* походить саме від галантного і є його вираженням, але у більш особистому та індивідуалізованому варіанті [42, с. 1]. Приведемо цитату німецького музикознавця Лотара Хоффманн-Ербрехта, який, вказуючи риси галантного стилю, зазначає також нові тенденції *empfindsamer Stil*: «Це не стиль покоління, а в кращому випадку перехідний стиль, який підготував ґрунт для найбільш значних змін у музиці XVIII століття <...> Чого йому бракувало, так це акценту на емоційному; елемент чуттєвості з'явився майже одночасно у композиціях так званого *empfindsamer Stil*. Лише цей стиль започаткував доленосний процес індивідуалізації в музиці XVIII століття» [52, с. 256–257]. Саме через навички імпровізування у вільній фантазії можливо було якнайкраще виразити власні емоції у «чуттєвій» манері *empfindsamer Stil*.

Мистецтво гри фантазії у творчості Ф. Е. Баха займає вагоме місце: «Бах наголошує на важливості вільної фантазії як основної навички, необхідної як для великих виконавців, так і для композиторів» [42, с. 14]. У своїй двотомній праці «Досвід про істинне мистецтво гри на клавирі» («*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*») 1753 та 1759 рр. імпровізації автор відводить невелику кількість сторінок, згадуючи її в останньому розділі другої книги та, фактично, підсумовуючи цим свій трактат: «Фантазія вільна, коли вона нерозмірна і проходить через більшу кількість тональностей, ніж зазвичай в інших п'єсах, які фіксуються або імпровізуються» [24, с. 169]. Продовжуючи свою думку, композитор підкреслює, що зімпровізована фантазія вимагає всебічного знання, тоді як записана — лише глибокого розуміння гармонії та знайомства з кількома правилами побудови. При цьому автор наголошує, що обидві дії вимагають природного таланту, особливої здатності імпровізувати: «Але, з іншого боку, гарне композиторське майбутнє можна з упевненістю передбачити кожному, хто вміє імпровізувати...» [24, с. 169].

Вільна фантазія, за Ф. Е. Бахом, не мала поділятися на такти і повинна була демонструвати гармонічну різноманітність, зокрема відхилення у спорідненні і навіть у далекі тональності. Самі розділи могли відрізнятися за образними сферами і техніками. Композитор наголошує на труднощах при письмовій фіксації цих фантазій, які полягають у необхідності добре відчувати тривалість нот під час гри та контролювати кількість дрібних нот в пасажах. Найголовніше, вважає автор, зрозуміти — в якому характері починати та закінчувати імпровізацію. Саме тому головну роль у створенні спонтанних фантазій відіграє загальний емоційний стан виконавця: «Виконавець може мати найспритніші пальці, вправно грати прості та подвійні трелі, добре володіти мистецтвом аплікатури, майстерно читати з листа у всіх ключах, транспонувати експромтом без найменших труднощів; брати децими і навіть дуодецими, грати пасажі усіх видів, зокрема з перехрещеннями рук; і все ж його виконання є чимось меншим без приємної, захоплюваної, чуттєвої гри» [24, с. 147].

Ф. Е. Бах закликає не стримувати свої почуття під час виконання фантазій. Відсутність тактових кордонів найкращим чином дозволяє проявити різносторонність настроїв виконавця. Філіп Емануель був прихильником теорії афектів: «Музикант може зворушити іншого, якщо сам буде зворушений музикою. Він обов'язково повинен переноситися у всі ті афекти, які хоче збудити у слухачах, оскільки виявлення його власного гумору стимулюватиме подібний гумор у слухача. У сумних, повних знемоги місцях він сам стає сумним і знеможеним: це і чути, і видно з його вигляду. Таким чином, експресія твору буде більш чітко сприйнята аудиторією <...>. Переважно в імпровізованих фантазіях найкраще за все клавірист може оволодіти почуттями своїх слухачів» [24, с. 152].

Але при всій свободі виконання Ф. Е. Бах все ж таки дає декілька порад відносно гри *affectuoso*: «...виконавець повинен уникати частих і надмірних затримок, які, як правило, сприяють сповільненню темпу. Сам афект легко призводить до цієї помилки. Тому необхідно докласти усіх зусиль, незважаючи

на красу деталей, щоб зберегти темп наприкінці твору таким самим, як і на початку, що є надзвичайно складним завданням <...>. Пасажі в мажорній частині, які повторюються в мінорі, можуть бути дещо розширені при повторенні, щоб посилити афект. Позначення фермати, що виражає втому, ніжність або смуток, прийнято трохи розширяти. Це підводить нас до *tempo rubato*. Його ознакою є наявність більшої або меншої кількості нот, ніж міститься у звичайному розподілі такту <...>. Найважче, але найважливіше завдання — надати усім нотам однакового значення точної тривалості» [24, с. 161]. Тобто, говорячи про *tempo rubato*, композитор закликає не втрачати цілісність вираження афектів, які у свою чергу мають бути підпорядковані основному метру або пульсації в імпровізації: «...без відповідної чуттєвості ніякі технічні зусилля не допоможуть відтворити правильне *rubato*» [24, с. 161].

Стосовно рекомендацій щодо правильного виконання фантазій Ф. Е. Бах наполягає на ще більшому розмежуванні інструментів залежно від певної техніки виконання та поставлених задач на тому чи іншому інструменті. При грі на клавесині автор радить не допускати одноманітності звучання тембрів; на органі — рекомендує не створювати низку хроматичних послідовностей, які через переважно погану темперованість інструмента можуть звучати фальшиво. Найкращими інструментами для створення фантазій Ф. Е. Бах вважає клавікорд та фортепіано. Ці інструменти в плані настройки, порівняно з клавесином та органом, зарекомендували себе більш успішними. Клавікорд добре себе зарекомендував у сольній грі, на ньому можливе найкращим чином виконати такі відтінки як *forte* та *piano*. Також композитор наголошує на можливості виконання на клавікорді афектованих довгих нот, які виконуються «вібрато», коли палець залишається лежати на клавіші, як би розгойдуючи її. Цей прийом має назву: «*Die Vebung*».

Тогочасне фортепіано вирізнялось співочою манерою звучання, легкістю клавіш: «Незгасаючий регістр фортепіано є найбільш приємним, і як тільки виконавець навчиться дотримуватися необхідних правил поводження з

реверберацією, інструмент стане чудовим для імпровізації» [24, с. 431]. Граючи на фортепіано, можливо було, як і на клавикорді, передати «найбільшу витонченість смаку», але до кінця своїх днів Ф. Е. Бах віддавав перевагу клавикорду, вважаючи фортепіано занадто гучним інструментом та наголошував на необхідності його вдосконалення.

Також у розділі, присвяченому імпровізації, Ф. Е. Бах розглядає ще один її вид, що має вступну функцію: коли акомпаніатор повинен імпровізувати перед початком твору. Імпровізація має мати форму та визначатися характером твору, до якого вона готує слухача. Такий вид імпровізації називається «прелюдією» і у порівнянні з фантазією є більш обмеженим. Виконуючи фантазію, клавіристу — абсолютно вільний, наголошує автор, але має при цьому продемонструвати свій найвищий рівень майстерності в імпровізації. Подібним до гри фантазії є виконання сольних каденцій¹.

У своїх педагогічних настановах Ф. Е. Бах акцентує увагу на тому, що деякі з педагогів починають нав'язувати своїм учням твори, які є «сухими» інструктивними нарисами і не можуть бути корисними у розвитку майстерності виконавця. Учні перестають створювати власні твори, імпровізувати. Вчителі створюють усі умови для формування неправильного апарату в учнів, тим самим руйнуючи бажання займатися музикою. Ф. Е. Бах рекомендує виконувати музику французьких клавесиністів, адже їхні твори є достатньо гарною школою у розвитку зв'язної гри. При цьому автор акцентує увагу на ролі лівої руки, яка не повинна мати допоміжний характер, а повністю бути рівною правій руці і виконувати ті ж самі функції. Вагомого значення Ф. Е. Бах надавав співочій манері гри. Тільки шляхом контрольованого слухом переходу одного звуку в інший можливо досягти плавності мелодії. Ці навички потрібно розвивати в учнях відразу, якомога раніше. Зразком кантиленної гри на інструменті для виконавця має стати спів. Бажано вміти правильно слухати виконавців-співаків, заглиблюватися в афекти того чи іншого твору. Не втрачати можливості і

¹ Про це йдеться в останньому розділі першої книги — «Про виконання» (с. 164).

самому співати — цей навик дуже добре сприяє розвитку слуху та допоможе досягти більш якісного зв'язку з клавіатурою.

Головною ідеєю теоретичних міркувань Ф. Е. Баха є те, що все зароджується саме з імпровізації. У своїй творчості композитор теж спирається на феномен імпровізаційності як головний рушій розвитку музичної думки. Автор продовжує удосконалювати практику створення композицій у вільних формах, яку розвивав Й. С. Бах, та довершує її новими естетичними та стильовими рисами, притаманними новому часу. Імпровізації становлять основу і педагогічних принципів композитора. З неї, вважає Ф. Е. Бах, варто розпочати формування певних навичок в учнях.

Німецький композитор та теоретик Йоганн Н. Форкель, який був сучасником Ф. Е. Баха і неодноразово чув його гру, підкреслював, що Бах «любив грати і в процесі імпровізації знаходити цікаві музичні ідеї, але не записувати їх» [84, с. 24]. Американський дослідник Девід Шуленберг підкреслює, що деякі записані фантазії, які проектують модель спонтанної імпровізації, «тривають надто довго, зіставляючи багато різних типів музики в довільних, якщо не незв'язних послідовностях. Успіх у виконанні такої музики залежить від харизматичності самого гравця» [84, с. 24]. Таким чином, Д. Шуленберг відмічає надмірну свободу у трактуванні записаних фантазій, у яких відсутня пропорційність, симетричність, чітка композиційна схема. Простежимо більш детально головні жанрові тенденції на прикладах клавірних фантазій Ф. Е. Баха.

У своїй автобіографії Ф. Е. Бах писав, що багато його творів були стриманими за своїм стилем, оскільки вони були написані або для окремих осіб, або для широкої публіки [67, с. 371]. Саме тому відомий англійський музикознавець Метью Хед припускає, що «вільна фантазія була єдиним жанром, у якому Бах міг писати виключно для себе» [42, с. 14].

Більшість з фантазій Ф. Е. Баха створено у пізній період творчості — з 1775 по 1787 роки. Найбільш рання фантазія G-dur F 22¹ написана у 1750 році, фантазія F-dur Wq 112/15 (Н. 148) — у 1759 році, що збігається з публікацією другої частини методичної праці композитора. Німецький музикознавець Пітер Вольні стверджує, що деякі твори Ф. Е. Баха, включно з Фантазією F-dur, спочатку були задумані як додаток до його «Versuch» [42, с. 17]. Саме тому можна вважати, що ранні, невеличкі за розміром фантазії є нескладними гармонічними нарисами, які слугують навчальним матеріалом для коротких імпровізацій початківців.

Усі фантазії Ф. Е. Баха відрізняються одна від одної за масштабом, тематичним викладенням та метричними особливостями. Девід Шуленберг розподілив його фантазії по чотирьох групах:

1. короткі двочастинні або тричастинні композиції, викладені переважно в одному темпі: C-dur F. 14, D-dur F. 17, d-moll, F. 18, G-dur, F. 22, F-dur;
2. «попурі» — масштабні композиції, деякі розділи яких містять уривки з інших творів: c-moll F. 15, c-moll F. 16;
3. «секційні» — фантазії середньої тривалості, що будуються на повторюваних яскравих темах і пасажних розділах: d-moll F. 19, e-moll, F. 20, e-moll F. 21;
4. неповторна «квазі-імпровізація», що містить безтактові розділи: a-moll, F. 23 [84, с. 106].

Простежимо особливості деяких фантазій Ф. Е. Баха, що належать до різних груп.

Фантазії першої групи відносяться до ранньої творчості композитора та представляють риси «конструктивно-етюдного» напрямку. Твори побудовані

¹ Твори К. Ф. Е. Баха належать до різних каталогів. Перший каталог, створений Альфредом Воткіним (Wotquenne Alfred) і опублікований у 1905 році, позначається двома літерами «Wq». В 1989 році Юджин Хелм (Helm E. Eugene) випустив оновлений каталог під літерою «Н». Третій тематичний каталог Мартіна Фалька (Falck, Martin) "Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Wilhelm Friedemann Bachs" (Leipzig: Radelli & Hille, 1913) містить деякі фантазії, які не знаходимо у двох перших каталогах (позначається літерою «F»).

виключно на фігураційних послідовностях гамоподібних та арпеджованих формул. Метою цих фантазій було виявлення технічної складової виконавця.

Головною особливістю «секційних» фантазій є те, що вони складаються з декількох контрастних частин: швидкі рухи чергуються з повільними, змінюється фактурний виклад. Теми мотивної будови, разом з повторювальною тематичною структурою, наближують фантазії цієї групи до жанру токати.

Для фантазій-«попурі» властивою є також зміна темпу та фактурного викладу, але відрізняються ці композиції від інших насамперед масштабною формою, ще більшою кількістю різних тем та образів, ніж у «секційних» фантазіях, та наявністю вільного арпеджованого розділу (приклад 16).

До четвертої групи Д. Шуленберг відносить фантазії з безтактовими розділами. Слід зазначити, що більшість фантазій «квазі-імпровізаційної» моделі створено Ф. Е. Бахом в його пізній творчий період. Цей список варто розширити і включити до нього найвідоміші фантазії композитора: F-dur Н. 279 (1785), C-dur Н. 284 (1784), Es-dur Н. 348, fis-moll Н. 300 (1787).

Але є й винятки. Не усі пізні фантазії композитора є зразками квазі-імпровізаційної моделі. Тематична структура фантазії Н. 291 (1786) відрізняється від композицій безтактової групи насамперед фактурним спрощенням та тяжінням до пропорційності, яка притаманна композиторам-класикам. За жанровою характеристикою ця фантазія близька до рондо: початкова жвава тема повторюється тричі — кожен раз після двох різних епізодів повільного характеру. Для порівняння слід навести два приклади: перший — квазі-імпровізаційної фантазії (приклад 17), другий — даного твору (приклад 18).

Серед квазі-імпровізаційних рис, які все ж таки простежуються у чіткій композиційній схемі фантазії C-dur, Н. 291, варто виділити наступні:

1. тематична недомовленість, переривчастість;
2. введення контрастних мелодичних зворотів;
3. наявність коротких вільних побудов (*ad libitum*).

На прикладі однієї з часто виконуваних фантазій Ф. Е. Баха проаналізуємо вектори розвитку жанру у творчості композитора.

Фантазію *fis-moll* Н. 300 можна вважати найбільш продуманою та зафіксованою імпровізацією композитора. Твір складається з трьох частин: *Adagio*, *Allegretto* та *Largo*, які неодноразово повторюються впродовж фантазії, комбінуються та викладаються зі змінним тематичним матеріалом. Перший мотив теми *Adagio* (приклад 19.1) за деякими гармонічними зворотами та образним наповненням нагадує початкову тему прелюдії *f-moll* з другого тому *Добре темперованого клавіру* Й. С. Баха (приклад 19.2).

У початкових темах обох творів закладений мотив «зітхання». Порівнюючи два різні стильові напрямки, можливо вказати на деякі інтерпретаційні відмінності у трактуванні одного афекту при його виконанні. Стильова особливість музичної мови Ф. Е. Баха пов'язана з *empfindsamer Stil*. Для музики Й. С. Баха також характерним є експресивність та напруженість, але при виконанні слід дотримуватися метричної строгості та емоційної стриманості. Саме тому при інтерпретації мотиву «зітхання» у фантазії Ф. Е. Баха емоційний рівень виконавця може досягати чуттєвого характеру, більшої метричної свободи та емоційної розкутості.

З перших двох тактів розвитку теми *Adagio* (приклад 19.1), навіть без динамічних позначень, з висхідного руху інтонації зрозуміло, що композитор намагається пройти шлях від найглибших жалобних відтінків, до стверджувальних, рішучих образів. Пізніше цей афект посилюється додаванням в партіях обох рук чотиризвучних акордів, що асоціюються зі стилем Л. Бетховена.

Друга тема *Adagio* (приклад 19.1) починається після стверджувальних акордів у третьому такті, що приводить до квазі-імпровізаційного розділу. Головним інтонаційним ядром, знову ж таки, слугує мотив «зітхання», який тепер викладений у попарно злігованих звуках у верхньому голосі і з кожним новим висхідним проведенням в інтерпретації виконавця може досягати навіть

романтизованих відтінків. Після цих секвенційних хвилеподібних інтонацій відбувається типове для стилю композитора різке переключення на новий образ.

Після Adagio слідує Allegretto. Ця частина має віртуозний характер та слугує технічною «вставкою» в загальну будову фантазії. Allegretto проходить тричі в творі у різних фігураційних співвідношеннях, але не змінює своєї віртуозної функції (приклад 20.1, 20.2). Частина побудована у вільній фігураційній фактурі, яка складається переважно з гамоподібних та арпеджійованих формул.

В інтонаційній основі третьої частини Largo також спостерігаються секундові «зітхаючі» мотиви (приклад 20.3).

Як видно з нотного прикладу, майже кожен такт — нова подія. Починаючи з другої половини третього такту з'являється паралельний мажор, який закріплюється кадансом у четвертому такті. У цій частині найбільше відчувається стиль В. А. Моцарта: філігранна, щемка низхідна інтонація; образно-тональна світлотінь; деталізоване нюансування.

Отже, на прикладі пізньої фантазії *fis-moll* Н. 300 Ф. Е. Баха помітно, що композитор прагне до поєднання багатьох різних стильових течій та технік письма. Таким чином, у творчості Ф. Е. Баха жанр фантазії набуває нових рис і стає фундаментом подальшого його розвитку в творчості В. А. Моцарта та Л. Бетховена.

2.2. Ранні клавірні фантазії В. А. Моцарта в світлі оновлення жанру

Тяжкі життєві обставини, які спіткали молодого композитора в 70-ті роки XVIII століття (смерть матері, безуспішність в Парижі, розрив з батьком), не могли не вплинути на зародження нових образів в його музиці. Під час сильних душевних переживань композитором було написано клавірні твори, наповнені небувалими раніше почуттями, серед них найважливіше місце належить сонаті *a-moll* KV 310 (1778) та двочастинній скрипковій сонаті *e-moll* KV 304 (1778). Ці

твори стали вершинами юнацького періоду і ознаменували входження композитора в пору зрілості. Тепер творчість Моцарта виходила зовсім на інший етап, де все частіше стали виникати теми «серйозного» характеру. Незабаром композитор піде ще далі в розвитку своїх потаємних творчих задумів.

Значну роль в житті В. А. Моцарта, у формуванні нових тенденцій його творчості зіграв барон Готфрід ван Світен. Відомий як великий шанувальник «старого» мистецтва, він влаштовував закриті музичні заходи, на яких знайомив багатьох музикантів (серед них були Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен) з невідомими творами композиторів минулих століть. Регулярно беручи участь в цих виступах, Моцарт наважується серйозно присвятити себе вивченню барокового мистецтва. Відомий дослідник творчості Моцарта Герман Аберт підкреслював: «...це мистецтво доставляло йому більш емоційні переживання, ніж усі попередні. Перед ним розкрився зовсім новий і за змістом, і за формою світ, що збагатив його універсальний дух тими областями почуття, які з могутньою силою притягували його, хоча спочатку могло здатися, що їх зовнішнє вираження не властиво йому» [22, с. 830].

Період після 1782 року і до кінця 1783 року в житті Моцарта названий Германом Абертом «великим стилістичним переломом». Писати музику для фортепіано Моцарт починає в нових жанрах, таких як fuga, прелюдія, сюїта, варіація, фантазія, рондо. Найяскравішим серед всіх перелічених жанрів в творчості композитора проявив себе жанр фантазії. Англійський дослідник Крістофер Д. С. Філд зауважує: «Очевидно, що Моцарт був досить байдужим до фантазії як окремої форми, хоча фантазія c-moll KV 475 (1785) і d-moll KV 397 (1782 або пізніше) є шедеврами цього жанру» [43, с. 18]. Дійсно, слід також погодитися і з першою частиною цитати, бо досі ведуться суперечки відносно жанрової визначеності ранніх композицій вільного складу у творчості Моцарта.

Головним джерелом натхнення для перших «квазі-імпровізаційних» опусів Моцарта стали вільні фантазії Ф. Е. Баха. Композитор говорив про нього так: «[К. Ф. Е.] Бах — батько, ми — діти. Ті з нас, хто знають правильні речі,

навчилися від нього» [55, с. 19]. При написанні вільних композицій Моцарт слідує тим самим принципам, які розвинув у своїй творчості Ф. Е. Бах. Їх об'єднує такі риси як: різкі динамічні контрасти, сміливі використання послідовностей зменшених акордів, наявність безтактових розділів, часта зміна темпів та тональностей. Всі ці новаторські принципи, які Ф. Е. Бах використовував у своїх фантазіях, надихали Моцарта на пошук нових художніх відкриттів у цьому жанрі — відкриттів, остаточно сформованих до 1785 року і таких, які можна простежити в його фантазіях d-moll KV 397 та c-moll KV 475. Написана Моцартом в 1785 році Фантазія c-moll KV 475 — це абсолютно новий зразок жанру фантазії, який буде таким самим джерелом натхнення для композиторів подальших поколінь, якими були фантазії Ф. Е. Баха для Моцарта.

Першим прикладом фантазії в творчості Моцарта є так звана «Маленька фантазія» (Aber) C-dur (KV 395), яку прийнято називати Прелюдією або Капричіо, бо саме з цих двох жанрів імпровізаційного типу вона і складається. Твір написаний у 1777–1778 роках і є однією з перших спроб композитора створити «вільну фантазію» за зразком Ф. Е. Баха. У творі наявна часта зміна темпів, різке співвідношення контрастних розділів, безтактова структура. Слід відмітити, що ця композиція ще не відзначена яскраво вираженими індивідуальними рішеннями, а має вид схематичного нарису, що спирається на барокові моделі.

У листі 1778 року Моцарт, описуючи цей твір, вказує на поєднання в ньому двох жанрів: «...я хочу зробити послугу сестрі коротенькою «Preambulum» — стиль виконання я залишаю цілком на її розсуд. Це не прелюдія для переходу з однієї тональності в іншу, а лише своєрідне «Capriccio» — для випробування інструменту <...>. Не треба дуже прискіпливо відноситися до темпу — це така річ — кожен грає так, як вважає за потрібне» [55, с. 52]. Тип форми, названий Моцартом «прелюдія для переходу з однієї тональності в іншу», на думку доктора мистецтв Пей-Сінь Као (Тайвань–США), являє собою безтактову форму, яка складається з фігураційних побудов, не має єдиного

розміру та єдиної тональності і нагадує «вільну фантазію» Ф. Е. Баха. Він складається з кількох розділів, окремі з яких позначені Моцартом як «Capriccio», інші ж представляють собою прелюдійні вступи та розгорнуті каденційні заключення. Два розділи, названі «Capriccio», відрізняються між собою. Перший побудований на безтактовій основі, імпровізаційного характеру; другий має більш структуроване оформлення, але так само як і перший будується виключно на фігураційній основі та призначений для демонстрації технічних можливостей виконавця.

Пей-Сінг Као зауважила, що загальноприйнятим темпом для початку прелюдії та фантазії є Adagio, однак перший розділ «Capriccio» Моцарта починається з Allegretto і містить гумористичні елементи у вигляді миттєвих мотивних змін, що характерно саме для жанру капричіо. Разом з цим, дослідниця підкреслює: «Ця Прелюдія (Капричіо), очевидно, демонструє те, як в кінці XVIII століття добре поєднувалися функції прелюдії та технічна природа капричіо» [55, с. 51].

Таким чином, не дивлячись на різні жанрові поєднання у даній п'єсі, можна погодитися з назвою, яку застосовує до цієї композиції Герман Аберт — «Маленька фантазія». Синтезуючи у творі «Preambulum» з «Capriccio», композитор спирається на зразок «вільної фантазії» Ф. Е. Баха і намагається підлаштувати свій стиль під цю форму, але поки що не наважується назвати твір «фантазією».

Лише через п'ять років після «Маленької фантазії» з'являється другий твір фантазійного типу. Фантазія та fuga C-dur KV 394 також викликає серед музикознавців дискусії відносно жанрової приналежності першої частини циклу. Більшість з дослідників схиляються до назви: «Фантазія та fuga» [11; 22; 48; 55], але існують судження щодо іншого трактування. Так, на думку Крістофера Д. С. Філда, «Фантазія» KV 394 «насправді є прелюдією (за якою слідує fuga) і була названа так самим Моцартом» [43, с. 19]. Дійсно, у листі до своєї сестри від 20 квітня 1782 року Моцарт пише: «Ось я посилаю тобі Прелюдію («Praeludio») і

триголосоу фугу. Я не відповів тобі відразу, тому що я не міг закінчити це раніше через нудну роботу написання дрібних тривалостей. Це невміло написано. Спочатку йде Прелюдія, а потім фуга. Але причина у тому, що я вже створив фугу і записав її, поки працював над Прелюдією. Я лише хочу, щоб ти могла це прочитати, тому що воно написано дуже дрібно — і щоб воно сподобалося. Іншим разом пришлю тобі щось краще для klavier» [66].

Створюючи двочастинний цикл, Моцарт орієнтувався на парні твори барокової традиції, зокрема й на Хроматичну фантазію та фугу d-moll Й. С. Баха. Можна припустити, що композитор прагнув створити теж щось подібне. У листі Моцарт виявляє незадоволення написаною ним «Прелюдією», у той час фуга, навпаки, задовольняла композитора. Дійсно, фуга належить до шедеврів контрапунктичної роботи, наділена «новою» гармонічною мовою і демонструє новаторські тенденції на рівні з найкращими композиціями у цьому жанрі Й. С. Баха. У порівнянні з минулими «прелюдійними» опусами композитора рівень цієї «вільної фантазії» (першої частини циклу) набуває більшої довершеності. Але, знову ж таки, можна припустити, що певна незадоволеність Моцарта цим твором завадила йому назвати цю композицію «фантазією».

Необхідно зауважити, що жанр фантазії найбільше цінувався композиторами серед інших жанрів імпровізаційного типу і у добу Класицизму. Форма фантазії вважалася складною для написання творів і слугувала проявом різнобічних індивідуально-новаторських ідей митця. Саме тому, можливо, Моцарт не наважується називати перші свої твори фантазіями, але розуміє під ними найвищу форму прояву художньої уяви, що повною мірою спостерігається у його останньому творі цього жанру з авторським позначенням «фантазія» (мова йде про клавірну Фантазію KV 475 c-moll). Розглянемо Фантазію C-dur KV 394 більш детально та порівняємо її з останньою Фантазією c-moll KV 475 (1785).

Фантазія C-dur починається з контрастно-образних співставлень, які повторюються майже секвенційно (приклад 21.1). Таку ж саму побудову ми

спостерігаємо і в його більш пізній та більш довершеній Фантазії *c-moll* KV 475 (приклад 21.2).

У Фантазії *C-dur* KV 394 перший мотив рухається в октавному унісоні по мажорному тризвуку і має характер «святкової увертюри» [48, с. 14]. Другий такт — це відповідь дерев'яно-духових інструментів на перше проведення *tutti*. В мінорній Фантазії KV 475 перше проведення рухається також через унісон октав, але будується на зменшеній гармонії. Тут представлений образ фатуму, трагічної невідворотності долі, який згодом протиставляється скорботним зітханням.

Також в обох фантазіях присутній невеличкий розділ, який демонструє новий вид фортепіанної техніки: репетиції інтервалів-акордів в акомпанементі правої руки. У Фантазії *C-dur* KV 394 ця пульсація викладена у енергійно-збудженому варіанті та підкреслена тріольним ритмом (приклад 22.1). Такий саме технічний елемент використає в акомпанементі свого «Лісового царя» Франц Шуберт (1815). Для творчості Ференца Ліста цей вид техніки взагалі стане одним з найулюбленіших.

У Фантазії *c-moll* KV 475 пульсація такого типу має протилежне за змістом значення. Відтворюючись у повільному темпі і проходячи в основному на тихій динаміці, вона створює відчуття напруженості, протяжності. У цьому розділі головну роль відіграє партія басової лінії, яка проходить у низхідному хроматичному русі. Гармонічна основа весь час зміщується. Композитор немов блукає по далеких тональностях: *H-dur*, *f-moll*, *es-moll* (приклад 22.2).

У Фантазії *C-dur* KV 394 також є розділ, який містить низхідну хроматичну послідовність, але, на відміну від останнього прикладу 22.2, який викладений у більш структурованому варіанті і представляє собою художнє втілення, цей приклад підпорядкований бурхливій імпровізації за типом «вільної фантазії» Ф. Е. Баха (приклад 23).

На цьому подібність між обома фантазіями не закінчується. Варто підкреслити, що Фантазію *c-moll* KV 475, як і *C-dur* KV 394, можна вважати

також парним твором. Перша була опублікована як Opus 11 віденським видавництвом «Artaria» наприкінці 1785 року разом з Сонатою c-moll KV 457 і, на думку англійського музикознавця Стенлі Седі, є єдиною з фортепіанних сонат Моцарта, яка видана разом з твором іншого жанру: «Соната для фортепіано c-moll KV 457 — єдина, опублікована Моцартом разом з твором поза сонатним жанром — Фантазією c-moll KV 475» [82, с. 59]. Але існує цікавий парадокс, на який звернула увагу Пей-Сінь Као: «Хронологічно В. А. Моцарт створив Фугу, а потім в 1782 році додав Фантазію KV 394; потім він написав у 1785 році Фантазію KV 475 до попередньо уже створеної Сонати KV 457. Зрозуміло, що обидві фантазії були написані після завершення основного твору, що суперечить типовому способу написання парних творів» [55, с. 58].

Хоча було доведено, на підставі різних копій та документів, що Соната та Фантазія були незалежними одна від одної [94], не дивлячись на це, твори мають помітні спільні риси. Обидві композиції написані в тональності c-moll, відносяться до масштабних творів композитора, наділених широким образним спектром з протиставленням різких динамічних контрастів, що не було типовим для стилю композитора досі.

Таким чином, можна констатувати, що Моцарт продовжує розпочату Й. С. Бахом традицію поєднання фантазії з іншими жанрами. Вже у перших невеличких «фантазіях» він намагається удосконалити власний стиль новими формами та техніками письма. Його прагнення створити композицію за принципом вільного розвитку, шляхом насичення різноманітними засобами виразності, при цьому не поступаючись за художньою наповненістю сонаті, продовжують визначати фантазію як один з провідних жанрів і у добу Класицизму.

2.3. Фантазія ор. 77 Людвіга ван Бетховена як приклад імпровізаційного стилю композитора

Поєднання В. А. Моцартом Фантазії *c-moll* KV 475 з Сонатою *c-moll* KV 457 сприяло формуванню нових поглядів на жанр фантазії у творчості композиторів-класиків і вплинуло на його подальший розвиток поряд з сонатною формою. Так, змінивши у 1780-х роках клавесин на фортепіано, Й. Гайдн публікує у 1789 році дві одночастинні п'єси імпровізаційного плану, які демонструють багату палітру технічних та звукових барв у поєднанні з динамічними можливостями нового інструменту: Капричіо («*Capriccio*») *G-dur* Ноб.ХVII:1 та Фантазія *C-dur* Ноб.ХVII:4. Слід наголосити також на стильовій особливості: на відміну від останніх, часто виконуваних мінорних фантазій В. А. Моцарта, гайднівські твори зберігають властивий автору легкий та жартівливий характер.

На думку австрійсько-американського музикознавця Карла Гейрінгера, Фантазія *C-dur* навіть «краще ніж сонати демонструє колорит фортепіанної гри Гайдна». Далі дослідник описує цю композицію наступним чином: «Здається, ми чуємо в цьому творі тембр скрипок і контрабасів, валторн та флейт; крім того, швидке перехрещення рук, арпеджіо, розподіл пасажів між обома руками свідчать про зацікавленість композитора суто піаністичними прийомами. Ефект, якого Гайдн досягнув, затримуючи звуки в басу до тих пір, поки вони не згаснуть (*tenuto intanto finche non si sente piu il sono*), привертає увагу. Ця фантазія написана майстром, який використовував можливості фортепіанної техніки у втіленні ідей, по суті, оркестрової природи» [44, с. 249–250]. Крім того, дослідник зазначає, що, не дивлячись на загальний імпровізаційний стиль, Капричіо та Фантазія мають доволі струнку форму, зокрема Фантазія *C-dur*, на думку Гейрінгера, наближена до сонатної форми. Таким чином, у творчості Й. Гайдна прослідковується тенденція до зближення фантазії з сонатою, яку розвиватиме у своїх сонатних опусах надалі Л. Бетховен.

Людвіг ван Бетховен, переїхавши до Відня у 1792 році, стає відомим насамперед як блискучий піаніст-віртуоз: «Швидкість, з якою його пальці рухалися по клавішах, викликала захоплення, а передусім його мистецтво

фантазувати на фортепіано» [25, с. 7]. Серед багатьох піаністичних дуелей за участю Бетховена у Відні однією з найважливіших та найяскравіших в його кар'єрі стала зустріч з віденським піаністом, абатом Йозефом Гелінеком (1758–1825). Й. Гелінек розповідав так про гру Бетховена: «Цей молодий хлопець, мабуть, був у союзі з дияволом. Я ніколи не чув, щоб хтось так грав! Я дав йому тему для імпровізації, і я запевняю вас, що я ніколи навіть не чув, щоб так імпровізував Моцарт. Потім він зіграв свої власні твори, які були чудовими і прекрасними, і він міг долати всілякі труднощі і видобувати з фортепіано такі ефекти, про які ми не могли навіть мріяти» [61, с. 48].

У класичну добу мистецтво вільної імпровізації, за словами Наталії Кашкадамової, «полягало у варіаційних перетвореннях відомого матеріалу на основі звичних канонів і зводилося до комбінування більш чи менш обмеженої кількості фактурних формул» [4, с. 222]. Описуючи імпровізації Моцарта, дослідниця зазначає їхній всеосяжний характер: «Моцарт імпровізував у складних формах не тільки варіацій, але й рондо, фуґи чи сонати» [4, с. 222]. На цій основі зароджувалися певні напрями, традиції виконання на фортепіано. Приблизно з 1780 року формується започаткований Моцартом виконавський стиль, який характеризувався витонченим та філігранно-чітким виконанням на інструменті, для якого вважалося також головним «знайти гарний баланс між смаком (*Geschmarck*) та почуттям (*Empfindung*)» [58, с. 37].

Імпровізації Бетховена, за словами його сучасників, зокрема К. Черні, Й. Гелінека та інших митців, містили розгорнуту жанрову палітру та відрізнялися новим, розширеним спектром динамічних можливостей звучання інструмента. К. Черні підкреслює, що Бетховен імпровізував як на власну тему, так і на запозичену. Разом з цим, у своїй роботі «*Anekdoten und Notizen über Beethoven*»¹ (1852 року) Черні детально розділяє імпровізації композитора на три види. Перший вид характеризується викладенням у формі сонатного алеґро або

¹ Перекладена на англійську мову: «*On the Proper Performance of all Beethoven's Work's for the Piano*» і випущена під редакцією Пауля Бадури-Скоди у 1970 році.

рондо, як у фіналах сонати. Бетховен зазвичай після першої теми вводив іншу у відповідній тональності. У другій половині частини композитор «давав повну волю своєму натхненню, зберігаючи при цьому початковий мотив, який використовував усіма можливими способами». Також Черні підкреслює певну особливість імпровізацій цього виду: «*Allegros* поживляються бравурними пасажами, багато з яких були навіть складнішими, ніж ті, що зустрічаються в його сонатах». Другий вид імпровізації пов'язаний з вільними варіаційними формами, прикладами яких, за словами Черні, можуть бути Хорова фантазія, ор. 80 або хоровий фінал Дев'ятої симфонії. Унікальним прикладом також є бетховенська фортепіанна Фантазія ор. 77, яка є зразком змішаної форми імпровізації композитора «у стилі попури» [32, с. 75]. Проаналізуємо більш детально останній вид імпровізації на прикладі вказаного Черні твору.

Фантазія ор. 77 (1809) слугує показовим прикладом навичок спонтанної імпровізації та демонструє вміння композитора синтезувати різні види цього мистецтва. Саме це стає підставою для англійського музикознавця Крістофера Д. С. Філда говорити про близький зв'язок зазначеного твору з *empfindsamer Stil* Ф. Е. Баха [43, с. 20]. У цій одночастинній самостійній композиції не простежується жодних рис сонатної форми, їй властива постійна, майже миттєва зміна одного музичного матеріалу на інший. Контраст відбувається шляхом різких переходів з однієї тональності в іншу (саме тому у цьому творі важко говорити про одну основну тональність), а також за рахунок частих фігураційно-фактурних, темпових та метричних змін. Карл Черні у своїй праці «*Vollständige theoretisch-praktische Kompositionslehre*», ор. 600 («*Повна теоретико-практична теорія композиції*») вказує, що «Фантазія ор. 77 Бетховена за своїми ідеями більше споріднена з *Capriccio*, ніж зі справжньою *Fantasia*». Жанр *Capriccio* К. Черні трактує як «фантазію одного з попередніх видів ... тільки ми, мабуть, повинні дозволити в ньому більше гумору. <...> це твір, який за своєю конструкцією може наближатися до рондо або навіть до скерцо; дозволяючи собі, однак, більшу свободу в розвитку та ширші межі загалом» [33, с. 89]. З

цього слідує, що під Капричіо варто розуміти твір, викладений в жартівливій манері та у формі, позбавленій структурованого порядку. Саме така будова спостерігається в розглянутій у підрозділі 2.2. «Маленькій фантазії» В. А. Моцарта, але, на відміну від цього «імпровізаційного нариса» Моцарта, Фантазія ор. 77 Бетховена виглядає більш довершеним та художньо закінченим твором: «Незалежно від того, “органічно” об'єднана чи ні, Фантазія ор. 77 Бетховена є цілісною у тому сенсі, що вона “тримається разом”, і її складові частини не “руйнують і не суперечать решті”, і вона абсолютно зрозуміла» [86, с. 40].

Фантазія ор. 77 складається з декількох розділів. Перший, вступний, розділ викладений в імпровізаційному характері та містить дві контрастні тематичні побудови, перша з яких всередині також має контраст. Фантазія починається з двох стрімких переривчастих гамоподібних пасажів, які проходять у вільному метрі. Їм контрастує *Roso adagio*, в основі якого — протяжна мелодія у стилі *cantabile*. Обидва елементи першої тематичної ланки проходять в мінорних тональностях: за першим разом в *g-moll*, за другим в *f-moll* (приклад 24).

Друга тема контрастує першій і викладена в мажорній тональності (*Des-dur*) на 2/4. Їй властивий умиротворений, величний образ та притаманна статика у русі, яка досягається за рахунок остинатних акордів та переривчастих мотивних зітхань (приклад 24 «*L'istesso tempo*»). Вступний розділ закінчується каденційним викладом у вигляді вільного пасажу (приклад 25.1). Функціонально така сама побудова зустрічатиметься у Фантазії пізніше, перед початком коди (приклад 25.2). Таким чином, з'являються риси обрамлення, які композитор намічає у своїй «квазі-імпровізації».

Після вступного розділу починається наступний, тема якого має пісенний, «простонародний» характер. Цього разу знову зазнають змін тональний план (*B-dur*, *Es-dur*), метр (6/8) та темп (*Allegro ma non troppo*). Тут зустрічаються оркестрові повторювальні акорди та імітаційно-канонічні репліки. Перша

техніка — це погляд композитора у майбутнє, у створення нових динамічних та «педально-звукових» ефектів. Друга — уособлює жанрові тенденції минулих епох.

Після структурованого по формі другого розділу з'являється імпровізаційна безтактова побудова. Швидкі пасажі викладені вільно у вигляді фігураційних зворотів арпеджіо (приклад 26). Голосні та розкотисті пасажі приводять не до динамічного контрасту нового розділу, а навпаки, до вольового та сильнішого за звучанням епізоду на *ff*. В Allegro con brio, 2/4 (d-moll) Бетховен будує матеріал на фігураціях ламаних октав — техніці, вже відомій завдяки творам англійських вірджиналістів ще початку XVII століття. Лише іноді у цьому епізоді трапляються позначки *p*, основний рух проходить на динаміці у межах *mf* – *f*.

Справжній контраст досягається при появі речитативного розділу (Adagio, 2/4), який зупиняє попередній віртуозний рух. Знову з'являється остинато з перемінно-повторювальними акордами тонічної та домінантової функцій. Перше проведення викладене у тональності As-dur, після чого з'являється елемент (вільний пасаж) зі вступного матеріалу, який звучить на *pp*. Друге проведення проходить у тональності b-moll, надалі тема енгармонічно модулює та через другий понижений ступень переходить у далеку тональність h-moll (приклад 27).

Після речитативу знову з'являється бурхливий та віртуозний розділ Più presto на 6/8, позначений рисами барокової стилістики, яку Бетховен трактує крізь призму піаністичної школи нового часу (приклад 28.1, 28.2). Повернення речитативного матеріалу вказує вже на другий випадок обрамлення у творі і свідчить про важливу подію при переході до іншого розділу Фантазії. Рівно на середині твору виникає важливий новий варіаційний епізод.

Наступний розділ складається з семи варіацій. Він витриманий в єдиному розмірі (2/4), темпі (Allegretto) та тональності (H-dur). Головна тема передвіщає образ хорového фіналу Дев'ятої симфонії «Оди до радості» (1824) та містить піднесено-світлий образ. Після показу теми Бетховен починає її різноманітно

варіювати: ритмічно, фактурно, інтонаційно. Якщо тема і дві перші варіації витримані у характері *piano dolce*, то третя варіація викладена вже у бурхливому, пристрасному настрої. Четверта варіація знову демонструє витончено-ліричне начало. Виписане Бетховеном *legato* у цій варіації та її інтонаційна граційність дає усі підстави для трактування цієї теми відповідно до виконавської естетики доби Романтизму (приклад 29). Останні дві варіації втілюють характерний для творчої особистості Бетховена образ динамічно потужний, вируючий, який часто (і у даному випадку також) підкреслюється *sforzando* (приклад 30).

Після каденційного епізоду з вільними пасажами настає кода, яка побудована на матеріалі попереднього розділу з варіаціями. Знову звучить варіаційна тема, але цього разу в іншій тональності (замість H-dur в C-dur) і без акордової фактури. Одноголосний виклад цієї теми і регістрове наближення до неї акомпанементу утворюють нову барву — народжується «моцартівський» образ ніжної безтурботності, який Бетховен протягом п'ятьох тактів перетворює на вируючу заключну варіацію з попереднього розділу. Ця варіація звучить ще напруженіше, ніж за першим разом, за рахунок перенесення повторювальних фанфарних акордів правої руки на октаву вище. Вкотре з'являються вільні пасажі і повторюється знову перша тема коди у своїй початковій тональності H-dur, але у повільному темпі (*Adagio*) та розчиняючись на *pp*. Фантазія закінчується стрімким коротким пасажем на *f*.

Таким чином, можна погодитися з думкою американського виконавця та мистецтвознавця Шона Шульце, що Фантазія ор. 77 Бетховена є, мабуть, останнім зразком традиції «вільної фантазії», яку розвивав Ф. Е. Бах. Наступні фортепіанні фантазії, написані Ф. Шубертом, Ф. Шопеном, Р. Шуманом, вже втілюють структурні принципи сонатної форми. Загалом, творчість Бетховена вплинула на формування нового виконавського фортепіанного стилю, що позначилось і на урізноманітненні процесу імпровізації. На прикладі Фантазії ор. 77 можливо простежити особливості синтезу різних форм та прослідкувати головні риси імпровізаційного стилю композитора. Написана у середній період

творчості, Фантазія ор. 77 окреслює головні вектори, які набудуть свого розвитку у пізніх творах композитора.

ВИСНОВКИ

Проведене в роботі дослідження жанру фантазії дає змогу дійти певних висновків стосовно етапів її розвитку, сутнісних ознак та зв'язків з виконавськими тенденціями часу.

Відомості про початковий етап історії фантазії містяться у музично-теоретичних роботах другої половини XVI століття, зокрема у трактатах Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» та Джироламо Дірути «Трансильванець», які чи не вперше висвітлюють тогочасні педагогічні принципи та обґрунтовують актуальні принципи створення композицій та виконання на певному інструменті. Аналіз цих трактатів доводить, що фантазія у XVI столітті демонструвала найвищу майстерність виконавця, яка проявлялась в мистецтві імпровізування в строгому поліфонічному стилі. Процес навчання проходив через вивчення теоретичних основ музики, законів поліфонії та підтримувався постійною практикою гри на інструменті. Остання спрямовувалася не тільки на удосконалення технічних навичок та закріплення правил створення фантазії, але й на накопичення певних мелодичних, каденційних та фактурних формул, які могли надалі використовуватися учнями у власних імпровізаціях. Помітний при порівнянні трактатів, написаних з різницею майже у півстоліття, поступовий рух до послаблення строгих правил контрапункту та активізації фігураційних елементів відображає магістральний вектор розвитку фантазії як складової частини композиторського та виконавського процесів, характерних для епохи пізнього Ренесансу.

Впродовж XVII століття поступово формуються два вектори розвитку жанру — контрапунктичний та фігуративний. Перший вектор — контрапунктичний — пов'язаний із продовженням поліфонічної традиції, започаткованої раніше, другий — фігуративний — також має коріння у старовинній техніці димінуцій, однак вказує на посилення фігураційно-

акордового викладу та рис гомофонно-гармонічної фактури. Обидві тенденції тісно перепліталися, їх співвідношення визначалося специфікою інструмента, для якого створювалися фантазії, та традиціями національної школи, до якої належав композитор. Для ранніх південно-європейських шкіл, таких як іспанська та італійська, характерним було створення фантазій у строгій контрапунктичній манері. На півночі Європи поліфонічна розробка співіснувала з фігураційними елементами. Першими ще наприкінці XVI століття урізноманітнювали клавірну фактуру фігураційними формулами англійські вірджиналісти: початок фантазій у них, як правило, дається в імітаційному викладі, надалі відбуваються фактурні зміни, зумовлені поступовим введенням фігурацій або акордових елементів. Таким чином, фантазія у творчості вірджиналістів, окрім традиційних для неї «вчених» прийомів, демонструвала також новітні елементи віртуозно-технічного типу. Ян Свелінк, один з новаторів раннього Бароко, поєднував у своїй творчості обидва вектори, створюючи фантазії двох типів: у «монотематичних» фантазіях він довів поліфонічну техніку до найвищого рівня, а в «фантазіях на манер відлуння» використовував переважно фігураційно-акордову розробку.

Зазначена тенденція помітна і у першій половині XVII століття. 36 фантазій для клавіру Г. Ф. Телемана, видані у 1733 році, наочно віддзеркалюють «перехідний» характер епохи, відзначений рухом від Бароко до Класицизму. Це дає про себе знати у поєднанні в розглянутих фантазіях прийомів контрапунктичного письма, зокрема, використання імітаційних та канонічних форм викладення, з рисами «галантного стилю»: гомофонною фактурою, граційною мелодикою, ясними гармонічними фарбами, вишуканою мелізматикою. Але важливим є й те, що галантний стиль сприймався у першій половині XVIII століття як синонім «вільного стилю», і таке його розуміння резонує із магістральним вектором еволюції жанру фантазії — від багатовікової традиції створення п'єс цього типу в строгих рамках контрапунктичного письма

до невимушено-природних проявів творчої уяви, не скутої жодними обмеженнями.

Новий етап розвитку клавірної фантазії пов'язаний з традицією створення «вільної фантазії», яка досягла свого розквіту у творчості К. Ф. Е. Баха, В. А. Моцарта та Л. В. Бетховена.

Фантазії Ф. Е. Баха знаменують новітній період, який окреслюється в рамках фігуративної тенденції. Вже перші зразки ранніх фантазій композитора є цьому підтвердженням: фантазії витримані в однотипному русі моторного складу. У більш пізніх фантазіях акцентується увага на утворенні різких динамічних, гармонічних та тематичних контрастів, чергуванні швидких рухів з повільними та різноманітності фактурного викладу. При цьому Ф. Е. Бах дуже вільно оперує метром, наповнюючи музичний розвиток раптовими паузами, частими змінами розміру, довгими ферматами, безтактовими побудовами та надаючи у деяких розділах повної свободи виконавцю.

В. А. Моцарт звертається до жанру фантазії на різних етапах творчого шляху. У його відносно ранніх творах — «Маленькій фантазії» C-dur KV 395 та Фантазії C-dur KV 394, яка разом з фугою складає двочастинний цикл, — помітно, що композитор тільки починає «приміряти» вільне письмо до свого стилю, намагаючись використовувати той арсенал виразових засобів, який був характерний для пізніх фантазій Ф. Е. Баха: безтактові розділи, вільний рух фігураційних пасажів, контрастність тем, динаміки, образів тощо. Привертає увагу також жанрова неоднозначність цих творів: хоча деякі дослідники, зокрема Герман Аберт, визначають ці твори як власне фантазії, сам композитор у листах характеризує їх як Прелюдію та Капричіо. Цілковитої довершеності форми та художньої думки Моцарту вдається віднайти у своєму останньому творі з авторським позначенням «фантазія» — клавірній Фантазії KV 475 c-moll. В ній Моцарт яскраво втілює не притаманні досі його композиторському стилю образи фатуму, скорботи та трагічної невідворотності долі, які знайдуть надалі поширення у його пізніх творах.

Фантазія ор. 77 Л. В. Бетховена є яскравим прикладом твору, завдяки якому можливо прослідкувати головні особливості імпровізаційного стилю композитора. При наявності великої кількості тематичних та структурних переплетінь у творі, Бетховену вдається не втратити єдності форми та водночас створити яскравий зразок «вільної фантазії». Помітно, що в фантазії композитор намагається поєднувати елементи барокової традиції з сучасною технікою нового віртуозного зразка. У фантазії зустрічаються розкотисті довгі пасажі, повторювальні акорди оркестрового характеру, ламані октави, різновиди арпеджіо. Можливо допустити, що однією з причин звернення Бетховеном до написання «вільної фантазії» було бажання композитора продемонструвати різноманітну віртуозного плану техніку, яка стала би основою для формування нового піаністичного напрямку в ХІХ столітті.

Післябетховенський період розвитку фантазії характеризується розширенням її жанрових меж. З одного боку, форма фантазії структурується шляхом зближення із сонатною композицією, з другого, фантазіями у ХІХ столітті називають вільні у структурному відношенні парафрази на «чужі» теми. Інший вимір – тембровий: окрім суто фортепіанних зразків трапляються фантазії для фортепіано з оркестром або для ансамблю інструментів. Різняться і масштаби романтичних фантазій, коливаючись від невеличких мініатюр до три- або чотиричастинних композицій. Однак потужний розвиток жанру фантазії, що спостерігається у ХІХ–ХХ століттях, був підготовлений у попередні три століття, коли не тільки сформувалося його сутнісне ядро, але й визначилися вектори подальшого оновлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Ю. В. Північно-німецький сентименталізм та клавірна творчість К. Ф. Е. Баха (за матеріалами ф. 441 ЦДАМЛМ України). *Київське музикознавство*. Вип. 10. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. С. 3–7.
2. Бентя Ю. В. «Сонати, вільні фантазії та рондо для знавців і аматорів» К. Ф. Е. Баха в естетичному полі європейського сентименталізму 2-ї пол. XVIII — поч. XIX ст. *Київське музикознавство*. Вип. 17. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2005. С. 45–54.
3. Жукова О. *Arroggiatura* як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект. *Українське музикознавство*. Вип. 45. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 7–18.
4. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. : навч. посібник для студ. музичних вузів / Вищий держ. музичний ін-т ім. М. Лисенка. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 299 с.
5. Кутасевич А. Тріада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Бетховен – terra incognita*: Вип. 45. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. 244 с.
6. Лисіна Н. І., Тітович В. І. Розвиток іспанської клавірної школи в епоху Ренесансу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 25 (30). Київ : Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2018. С. 107–112.

7. Лисіна Н. І., Тітович В. І. Клавірна музика Ренесансу і Бароко: видатні європейські музиканти. Історичні, теоретичні та методичні аспекти : Монографія. Київ : УДУ ім. Михайла Драгоманова, 2023. 496 с.
8. Погода О. В. «Синтез минулого та майбутнього» у фортепіанних фантазіях Л. Бетховена. *Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі* : колект. монографія / Н. Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кутлуєва та ін.; ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Видавництво Естет Прінт, 2023. С. 112–145.
9. Погода О. В. Утілення філософсько-поетичних концепцій уяви у фортепіанних фантазіях В. А. Моцарта. *Культура України*: зб. наук. пр. Серія: Мистецтвознавство. Філософія / ХДАК. Вип. 20. Харків, 2007. С. 156–163.
10. Погода О. В. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
11. Погода О. В. Фортепіанная фантазия как жанровая константа в творческом наследии Л. Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 45. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2015. С. 219–231.
12. Свириденко Н. С. Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха : навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 242 с.
13. Сикорская Н. Основные аспекты исполнительского стиля Барокко: опыт обобщения с позиции современной науки и практики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Кн. 6. Старовинна музика – сучасний погляд. Вип. 109. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 115–134.
14. Титаренко Л. С. Фітцвільямова вірджинальна книга як жанрово-стильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII

- століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 335 с.
15. Фоменко Н. В. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва Бароко. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. № 2–3 (47–48). Київ, 2020. С. 151–167.
 16. Фоменко Н. В. Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть: дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 282 с.
 17. Черноіваненко А. Композиторсько-виконавські практики Бароко у розвитку музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник. Вип. 27, кн. 2. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2018. С. 17–34.
 18. Чернявська М. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників-віртуозів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 45. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2015. С. 59–70.
 19. Штрифанова К. Жанр фантазії в творчості українських композиторів кінця XIX — XX століття. *Українське музикознавство*. Вип. 34. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 146–163.
 20. Штрифанова К. Особливості ладогармонічної мови фантазії для лютні XVI століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 13. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. С. 314–325.
 21. Штрифанова К. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 17 с. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00601011_0.html
 22. Abert H. W. A. Mozart. Edited by prof. Cliff Eisen, translated by Mr. Stewart Spencer. Yale University Press, 2007. 1515 p.

23. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700. Translated by Hans Tischler. *Originally published as Geschichte der Orgel-und Klaviermusik bis 1700*. Indiana University Press. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1972. 878 p.
24. Bach C. P. E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments. Translated and edited by William J. Mitchell. London : Cassell & Company, 1951. 449 p.
25. Beethoven as Reflected in His Piano Music : Wiener Urtext Edition / ed. by Jochen Reutter; compilation and texts Julia Moser. Wien, 2019. 24 p.
26. Bergmann W. Telemann in Paris. *The Musical Times*. Vol. 108. No. 1498. 1961. P. 1101–1103. URL : <https://www.jstor.org/stable/951885?origin=crossref> (дата звернення: 10.10.2023).
27. Betz M. Fantasia. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* / hrsg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Ordner 3. Wiesbaden, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2012. S. 1–7.
28. Brauer V. L'ornementation de la musique française pour orgue de la première moitié du XVII siècle, d'après Titelouze, Mersenne et Denis. 20 (1). *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 1999. P. 41–70.
29. Butler G. G. The Fantasia as musical image. *The Musical Quarterly*. Vol. 60, Issue 4. 1974. P. 602–615.
30. Crozier C. P. The principles of keyboard technique in II Transilvano by Girolamo Diruta : dissertation ... Degree of Master of Music. Rochester : Department of Music Literature Eastman School of Music of the University of Rochester. 1941. 124 p.
31. Cyr M. Performing Baroque Music. Surrey, Burlington : Ashgate Publishing Group, 1992. 254 p.
32. Czemy C. On the Proper Performance of all Beethoven's Work's for the Piano. Edited by Paul Badura-Skoda. Vienna : Publisher, 1970. 119 p.
33. Czemy C. School of Practical Composition. Translated. J. Bishop. Vol. 1. New York: Da Capo Press, 1979. 169 p.

34. Dirksen P. The Fantasias [Sweelinck J. P. Complete Keyboard Works [ноти]: in 4 volumes / ed. by Pieter Dirksen, Harald Vogel. Vol. 2: Fantasias]. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 2006. 224 p.
35. Diruta G. Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & istromenti da penna. Venice : Alessandro Vincenti, 1597. 64 p.
36. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII centuries. London : Novello and Company, 1915. 493 p.
37. Donington R. Baroque Music: Style and Performance. New York: W. W. Norton and Company, 1982. 206 p.
38. Donington R. The interpretation of early music. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.
39. Eitner R. Telemann, Georg Philipp. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 37. Leipzig : Duncker & Humblot, 1894. S. 552–555.
40. Eitner R. Telemann. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 9. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1900. S. 368–377.
41. Ferguson H. Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction. New York : Oxford University Press, 1975. 228 p.
42. Fick K. Empfindsamkeit and the Free Fantasia: The Philosophy of Music 1 Performance in the Early German Enlightenment. *The Journal of the Graduate Association of Musicologists and Theorists at the University of North Texas «Harmonia»*. Vol. 10. 2011-2012. P. 1–36.
43. Field Christopher D. S. Fantasia. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition / ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell. London : Macmillan Publishers, 2001. P. 1–27.
44. Geiringer K. Haydn: A Creative Life in Music. Berkeley: University of California Press, 1982. 404 p.
45. Gillespie J. Five Centuries of Keyboard Music. Belmont, California : Wadsworth, 1965. 463 p.

46. Gjerdingen R. O. *Music in the Galant Style*. Oxford and New York : Oxford University Press, 2007. 500 p.
47. Godman S. Telemann: A Forgotten Friend of Bach and Handel. *The Musical Times*. Vol. 91. No. 1286. 1950. P. 135–137. URL : <https://www.jstor.org/stable/936366> (дата звернення: 11.10.2023).
48. Hackmey E. *Mozart`s Unfinished Fantasy*. Thoughts about the Fantasy in D minor, K. 397 : The author`s dissertation abstract for the degree Doctor of Music. Indiana University, 2012. 36 p.
49. Haynes B. *The end of early music a period performer`s history of music for the twenty-first century*. Oxford : Oxford University Press, 2007. 305 p.
50. Head M. *Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach*. PhD diss. Yale University, 1995. 276 p.
51. Heyghen P. *Workshop 17–18th centuries : Baroque Music of France & Italy*. Early music Festival. 2002. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9XbVtYVEjk&t=695s>. (дата звернення 04.08.2023).
52. Hoffmann-Erbrecht L. Der “Galante stil” in der Musik des 18. Jahrhunderts : Zur Problematik Des Begriffs. *Studien Zur Musikwissenschaft*. Vol. 25. 1962. S. 252–260. URL : <http://www.jstor.org/stable/41465231> (дата звернення: 08.11.2023).
53. Hultberg W. E. *Sancta Maria`s Libro llamado Arte de tañer fantasía: a critical evaluation (Volumes I and II)*. University of Southern California ProQuest Dissertations Publishing, 1964. 547 p.
54. Kahl W. *Fantasie seit 1750. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 17 Bde.* Bd. 3 / hrsg. von F. Blume. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954. S. 1790–1800.
55. Kao P-H. *The influence of Free Fantasias on Wolfgang Amadeus Mozart`s Fantasies and Preludes : Manuscript of Dissertation work for the degree of Doctor of Musical Arts*. Baltimore : Johns Hopkins University, 2016. 80 p.

56. Kaufmann H. W. The Life and Works of Nicola Vicentino, 1511–1576. *Musicological studies and documents*. № 11. Rome : American Institute of Musicology, 1966. 241 p.
57. Kennedy M. Fantasia. *Oxford Dictionary of Music* / ed. by T. Rutherford-Johnson, J. Kennedy. Oxford, 2013. 248 p.
58. Kinderknecht J. Revolutionary Pedagogy: A Historical Perspective on Improvising in Beethoven : Manuscript of Dissertation work for the degree of Doctor of Music. West Virginia : College of Creative Arts at West Virginia University, 2016. 125 p.
59. Kinderman W. «Beethoven the Pianist» by Tilman Skowroneck. *Performance Practice Review*: Vol. 16: No. 1, Article 3. Claremont Graduate University, 2011. P. 1–6.
60. Kinkeldey O. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1910. 342 s.
61. Lavinia-Nadiana S. The last Beethoven. Art and art history. Université Panthéon-Sorbonne – Paris I; Academia de Muzică Gheorghe Dima (Cluj-Napoca), 2015. 261 p.
62. Lawrence-King A. The Art of Time: Tomas de Santa Maria on performing renaissance Fantasia. URL : <https://andrewlawrenceking.com/2019/08/02/the-art-of-time/> (дата звернення 02.02.2023).
63. Marchione C. Prefazione [G.P. Telemann Dodici fantasie per violino Transcrizione per chitarra di Carlo Machione Edizioni suvini zerboni]. Milano, 1998. 62 p.
64. McIntyre Dean B. Baroque and classical style in selected organ works of the Bachschule : diss. for the Degree of Doctor of Philosophy. Texas Tech University, 1998. 363 p.
65. Moersch C. M. Keyboard improvisation in the baroque period. *Musical Improvisation : Art, Education, and Society* / ed. by Solis G., Nettl B. United States of America : University of Illinois Press, 2009. P. 150–170.
66. Mozart W. A. Mozart Briefe und Dokumente. *Online-Edition, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum*. Salzburg. URL :

<https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/> (дата звернення 04.04.2024).

67. Newman W. S. «Emanuel Bach's Autobiography». *The Musical Quarterly* vol. 51 no. 2. 1965. P. 363–372.
68. Nolte E. V. *The Instrumental Works of Johann Pachelbel (1653–1706): An Essay to Establish his Stylistic Position in the Development of the Baroque Musical Art.* PhD diss. Northwestern University, 1954. 360 p.
69. Park Y. K. *Seventeenth-century musical fantasy: origins of freedom and irrationality* : PhD thesis in the Department of Music. University of Glasgow, 2008. 296 p.
70. Parker J. *The Clavier Fantasy from Mozart to Liszt: A study in Style and Content* : Doctoral Dissertation. Stanford University, 1974. 486 p.
71. Pauly R. G. *Music in the Classic Period.* 2nd edition / ed. by Englewood Cliffs. NJ : Prentice-Hall, 1973. 206 p.
72. Payne I. *Telemann and the French Style Revisited : Transformative Imitation in the Ensemble Suites (TWV 55).* *Bach.* Vol. 37. No. 2. 2006. P. 45–80. URL : <https://www.jstor.org/stable/41640553> (дата звернення: 08.10.2023).
73. Payne I. *Telleman's musical style c. 1709–c. 1730 and J. S. Bach : the evidence of borrowing.* *Bach.* Vol. 30. No. 1. 1999. P. 42–64. URL : https://www.jstor.org/stable/41640474?searchText=telemann&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtelemann&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A42a0b4e4f87403592772aa8f04bec40b (дата звернення: 09.10.2023).
74. Plath W. *Keyboard music. Single Pieces for Piano (Organ, Mechanical Organ, Glass Harmonica).* *New Mozart Edition.* Series IX, 27/2. 1982. 40 p.
75. Porto D. R. *Girolamo Diruta: il transilvano – diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado : um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII.* São Paulo, 2013. 336 p.

76. Pritchard I. *Keyboard Thinking: Intersections of Notation, Composition, Improvisation, and Intabulation in Sixteenth-Century Italy*. University of Southern California, 2018. 394 p.
77. Prout E. *Capriccio*. *Grove's Dictionary of Music and Musician* / ed. by J. A. Fuller. Vol. 1. London : Macmillan and Co. Limited, 1900. 461 p.
78. Richards A. *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 256 p.
79. Ritter M. Telemann : Master of the “German Style”. *Early Music*. Vol. 22. No. 4. 1994. P. 696–98. URL : <http://www.jstor.org/stable/3128203> (дата звернення: 15.11.2023).
80. Rosenblume S. P. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Indiana University Press, 1988. 544 p.
81. Rubinoff K. R. (Re)Creating the past: baroque improvisation in the early music revival. *Special issue on improvisation*, ed. Marcel Cobussen and Mira Veselinovic–Hofman. / *New Sound* no. 32 (Spring 2009). URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/149238238.pdf> (дата звернення 01.02.2023).
82. Sadie S. *Words about Mozart: Essays in Honour* / ed. by Dorothea Link and Judith Nagley. Woodbridge, Suffolk : Boydell & Brewer, 2005. 252 p.
83. Santa María T. *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela*. Valladolid, 1565. 460 p.
84. Schulenberg D. *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*. NY : University Rochester Press, 2010. 354 p.
85. Schulenberg, D. Performing C. P. E. Bach: Some Questions Answered? *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. *Early Music* 41, no. 1. Eastman Studies in Music. Rochester, NY : University of Rochester Press, 2014. P. 119–122.
86. Schulze S. *An ignored fantasy: an examination of Beethoven's fantasy for piano op. 77* : Diss. (DMA). Tucson, Ariz : University of Arizona, 1999. 75 p.
87. Skowronek T. *Musical Performance and Reception: Beethoven the Pianist*. Cambridge, GB : Cambridge University Press, 2010. 286 p.

88. Soehnlein E. J. *Diruta on the Art of Keyboard-playing : An Annotated Translation and Transcription of il Transilvano. Parts I (1593) and II (1609) (Volumen I and II): The University of Michigan, 1975. 522 p.*
89. Stembridge C. Interpreting Frescobaldi. The Notation in the Printed Sources of Frescobaldi's Keyboard Music and its Implications for the Performer. *The Organ Yearbook: A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments* 34, 2005. P. 33–60.
90. Stembridge C. Music for the Cimbalo Cromatico and the Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy. *Performance Practice Review*. Vol. 5: No. 1, Article 8. 1992. P. 5–43.
91. Strahle G. *Fantasia and music in sixteenth- and seventeenth-century England : PhD thesis in the Faculty of Arts. Elder Conservatorium of Music, University of Adelaide, 1987. 561 p.*
92. Tarka K. The Fantasy Genre in the Style Brillant – A Source of Inspiration for the Young Chopin. *The Sources of Chopin's Style Inspirations and Contexts / ed. by Artur Szklener, John Comber, Magdalena Chylińska. Warszawa. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2010. P. 155–174.*
93. Türk D. G. *School of Clavier Playing / transl. by Raymond H. Hagg. Lincoln : University of Nebraska Press, 1982. 563 p.*
94. Wolf E. K. The Rediscovered Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457. *The Journal of Musicology*. Vol. 10, No. 1 (Winter, 1992). P. 3–47. URL : <https://www.jstor.org/stable/763559> (дата звернення: 08.04.2024).
95. Zadow G. The Works for Viola da Gamba in the Ledenburg Collection. *The Viola da Gamba Society Journal*. Vol. 10. 2016. P. 43–80.
96. Zohn S. *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works. New York : Oxford University Press, 2008. 686 p.*

ДОДАТКИ НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1

Т. де Санта Марія. «Fantasia a Concierto»

L. 91. Fantasia a Concierto

Приклад 2.1

Дж. Фарнебі. «Фантазія СС XXXVIII»

Приклад 2.2

Дж. Фарнебі. «Фантазія ССХХІ»

Приклад 2.3

Дж. Фарнебі. «Фантазія СХХІХ»

Приклад 3.1

Дж. Дірута. Приклад «зімпровізованого контрапункту»

[page 14]

Imitative counterpoint on the same subject.

Приклад 3.2

Дж. Дірута. Приклад димінуції теми



Приклад 3.3

Дж. Дірута. Приклад димінуції протискладення



Приклад 4

Д. Фрескобальді. «Фантазія № 8 (F 6.08)»



Приклад 5.4

Ш. Раке. «Фантазія», токатний розділ

95

96

98

100

(* Ces deux notes manquent dans le ms.)

Detailed description: This block contains five systems of musical notation for a toccata by S. Rameau. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 95 shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note. Measure 96 features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands and a fermata over the final measure. Measure 98 continues the sixteenth-note texture. Measure 100 shows a similar texture with a fermata over the final measure. A note in measure 100 is marked with a bracket and a question mark, corresponding to the footnote below.

Приклад 6.1

Л. Куперен. «Фантазія» (OL 68)

47

51

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for a toccata by L. Couperin. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 47 shows a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a sixteenth-note pattern. Measure 51 features a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a sixteenth-note pattern. The notation includes various ornaments and articulation marks.

Приклад 6.2

Л. Куперен. «Фантазія» (OL 69)

Musical score for L. Couperin's «Фантазія» (OL 69), measures 30-34. The score is written for a single system with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a key signature of one sharp (F#).

Приклад 7

Г. Котгер. «Фантазія in Ut»

Musical score for G. Kottger's «Фантазія in Ut», measures 1-5. The score is written for a single system with three staves. The upper staff is labeled 'Organ' and the lower two staves are labeled 'Ped.'. The music is in common time (C) and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a key signature of one sharp (F#).

Приклад 8

Я. Свелінк. «Фантазія d3 SwWV 260»

Musical score for J. Sibelius's «Фантазія d3 SwWV 260», measures 1-5. The score is written for a single system with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a key signature of one sharp (F#).

Приклад 9.1

С. Шейдт. «Фантазія Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La (I:4), ламані арпеджіо»



Приклад 9.2

С. Шейдт. «Фантазія Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La (I:4), ламані та короткі арпеджіо»



Приклад 10

С. Шейдт. Фантазія «Jo son ferito lasso. Fuga quadruplici»



Й. Фробергер «Фантазія Дуо», d-moll FbWV 208

**Fantasia
VIII**

The image displays a musical score for a piece titled "Fantasia VIII" by J. F. Froberg, in D minor (d-moll) and F major (Fb) for two voices (WV 208). The score is presented in two staves, treble and bass clef, and is divided into seven systems. The first system shows the beginning of the piece, with the treble staff starting on a whole rest and the bass staff beginning with a melodic line. The subsequent systems show the development of the piece, with various rhythmic patterns and melodic lines in both hands. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

Приклад 12.1

Й. Пахельбель. «Фантазія», р. 127 Es-dur

Musical score for Example 12.1, J.S. Bach's Fantasy, page 127, E major. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with a trill (tr) on the second measure, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with more complex melodic and harmonic textures.

Приклад 12.2

Й. Пахельбель. «Фантазія», р. 128 g-moll

Musical score for Example 12.2, J.S. Bach's Fantasy, page 128, G minor. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system features a right hand with a trill (tr) and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system shows a more intricate interplay between the two hands, with the right hand playing a more active melodic line.

Приклад 13.1

Й. Пахельбель. «Фантазія», р. 123 C-dur

Musical score for Example 13.1, J.S. Bach's Fantasy, page 123, C major. The score is in 2/2 time and consists of two systems of staves. The first system shows the right hand with a trill (t) and a left hand with a simple accompaniment. The second system features a more complex texture with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic foundation.

Й. Пахельбель. «Фантазія», р. 125 d-moll

Приклад 13.3

Й. Пахельбель. «Фантазія», р. 126 a-moll

Приклад 14

Й. Пахельбель. «Фантазія», р. 124 d-moll

Г. Ф. Телеман «Фантазія № 28», перший розділ

The image displays a musical score for the first section of G.F. Telemann's Fantasia No. 28. The score is written for a single instrument, likely a harpsichord or spinet, and is presented in a grand staff format with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system shows the right hand playing a series of eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system introduces a trill in the right hand. The third system features a change in the left hand's accompaniment, with a more active bass line. The fourth system continues the melodic development in the right hand. The fifth system is characterized by a dense texture of sixteenth-note runs in the right hand. The sixth system shows a return to a more melodic line in the right hand. The seventh and final system concludes the section with trills in the right hand and a final accompaniment in the left hand.

Приклад 15.2

Г. Ф. Телеман «Фантазія № 28», другий розділ

Dolce.

Si replica'l Divace, e poi la fantasia 3.

Ф. Е. Бах. «Фантазія» c-moll, F. 15.

arpeggio

Ф. Е. Бах. «Фантазія» F-dur, Н. 279

Allegro.

Ф. Е. Бах. «Фантазія» C-dur, Н. 291

Presto di molto (♩ = 144)

f (1) *p* *f* *p*

(sans pédale)

Приклад 19.1

Ф. Е. Бах. «Фантазія» fis-moll, Н. 300, тема Adagio

te - - - nu - - - te

Приклад 19.2

Й. С. Бах. «Прелюдія» f-moll з II т. ДТК

Приклад 20.1

Ф. Е. Бах. «Фантазія» fis-moll, Н. 300, перше Allegretto

Allegretto

Ф. Е. Бах. «Фантазія» fis-moll, Н. 300, друге Allegretto

42a Allegretto 7

Ф. Е. Бах. «Фантазія» fis-moll, Н. 300, тема Largo

5 Largo

8

В. А. Моцарт. «Фантазія» C-dur, KV 394

Adagio

В. А. Моцарт. «Фантазія» c-moll, KV 475



Приклад 22.1

В. А. Моцарт «Фантазія» C-dur, KV 394, тт. 9–11



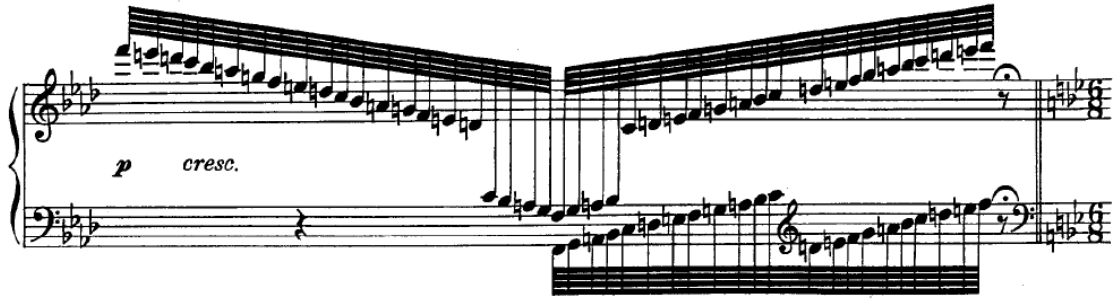
Приклад 22.2

В. А. Моцарт. «Фантазія» c-moll, KV 475, тт. 11–16



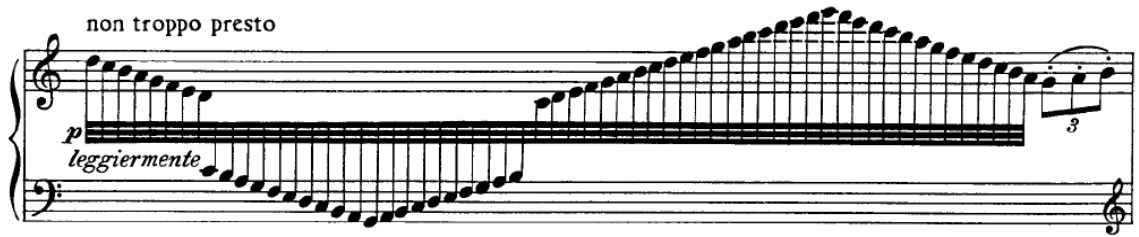
Приклад 25.1

Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, т. 15



Приклад 25.2

Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, перед кодою



Приклад 26

Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, т. 39



Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, тема Adagio



Приклад 28.1

Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, тема Più presto



Приклад 28.2

Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, тема Più presto, продовження



Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, четверта вариация

espressivo

legato

Л. Бетховен. «Фантазія» ор. 77, сьома вариация

sf