

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
Імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

**ФОМЕНКО Наталія Вікторівна**

УДК 78.034.7(4-15):780.616(043.3/.5)

***STYLUS PHANTASTICUS***  
**В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ**  
**КЛАВІРНОМУ МИСТЕЦТВІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ — 2021

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор

**ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА  
НІНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського України  
Міністерства культури та інформаційної  
політики України (Київ)

**Офіційні опоненти:**

доктор габілітований (музичне мистецтво),  
професор

**ТОПОРОВСЬКИЙ МАРЕК,**

Музична академія імені Кшиштофа  
Пендерецького в Кракові, професор  
кафедри давньої музики  
(Республіка Польща)

кандидат мистецтвознавства

**КОРЧИНСЬКА  
БОЖЕНА МИРОСЛАВІВНА,**

Львівська національна музична академія  
імені Миколи Лисенка Міністерства  
культури та інформаційної політики  
України, старший викладач кафедри  
народних інструментів (Львів)

Захист відбудеться «21» квітня 2021 року о 16.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, четвертий поверх, зал вченої ради (фойє Малого залу).

Із дисертацією можна ознайомитися в читальному залі бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11.

Автореферат розіслано «19» березня 2021 року.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



**О. Ю. Волосатих**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Самобутнє явище музичного мистецтва Бароко, *stylus phantasticus* або фантазійний стиль, охоплює значний обсяг західноєвропейської клавірної музики кінця XVI–XVIII століть: від староіталійських токат Клаудіо Меруло, Джироламо Фрескобальді, Мікеланджело Россі до творів німецьких майстрів Йоганна Якоба Фробергера, Маттіаса Векманна і Дітріха Букстехуде, досягаючи найвищої точки розвитку у творчості Георга Фрідріха Генделя і Йоганна Себастьяна Баха.

Спонтанна імпровізаційність, ритмічна й гармонічна свобода, риторична виразність – головні атрибути стилю, що визначають звукове розмаїття клавірної музики барокової доби, також провакують низку інтерпретаційних завдань, з якими стикається сучасний виконавець. Найважливіші з них: гнучкість музичного часу, своєрідність орнаментики й артикуляції, зумовлені надзвичайною афектованістю стилю. Проблема посилюється традицією неповного нотного запису клавірної музики XVI–XVIII століть. Схематична фіксація гармонічного каркасу в акордових прелюдях або вступних розділах токат часто слугувала запрошенням до імпровізації, передбачаючи співавторство виконавця у реалізації фактури. Прикраси, артикуляція не нотувались докладно, оскільки були частиною загального музичного лексикону та традицій, за замовчуванням зрозумілих сучасникам, але «мовчазних» для нащадків через велику історичну дистанцію.

У західноєвропейській школі історично поінформованого виконавства теоретичне осмислення та практичне опанування клавірної музики раннього Бароко вже давно є обов'язковою складовою навчання клавіристів (клавесиністів). Завдяки діяльності київської клавесинної школи упродовж останніх двох десятиліть розширюються уявлення й української музичної спільноти щодо особливостей інтерпретації клавірної музики барокової доби. Поступово оновлюються методики опанування стилів старовинної музики: роботи засновниці київської клавесинної школи Світлани Шабалтіної, дослідження Ольги Шадріної-Личак щодо клавесинних безтактових прелюдій (французької локальної версії фантазійного стилю), а також дисертації клавесиністок Наталії Сікорської, Любові Титаренко.

Утім, незважаючи на значний накопичений виконавсько-дослідницький досвід, ані в західноєвропейській, ані у вітчизняній науці й до тепер не сформовано цілісного підходу щодо виконавського опанування фантазійного стилю. Клавесиністи за розрізненими джерелами збирають інформацію щодо того, як інтерпретувати ті чи інші тексти, з яких естетичних позицій прочитувати нотний запис для створення стилістично достовірної виконавської версії клавірних творів добахівського періоду. Водночас європейська виконавська практика презентує достатню кількість переконливих прочитань *stylus phantasticus*, які об'єднує стильова подібність інтерпретаційних ідей. Усе вищезазначене зумовлює затребуваність теоретичного осмислення фантазійного стилю в різних контекстах музичного мистецтва раннього Бароко

та випрацювання цілісного методологічного підходу до його втілення у сучасній виконавській практиці.

**Об'єкт дослідження** – *stylus phantasticus* як феномен клавірного мистецтва Бароко.

**Предмет дослідження** – специфіка виконавського прочитання творів фантазійного стилю в контексті історично поінформованого виконавства.

**Мета дослідження** полягає в осмисленні *stylus phantasticus* як цілісного явища музичного мистецтва Бароко і формуванні теоретико-методичних основ опанування стилю в сучасній виконавській практиці.

Зазначена мета передбачає вирішення низки дослідницьких **завдань**:

- простежити історію виникнення і поширення *stylus phantasticus* в європейському клавірному мистецтві;
- розкрити зв'язок *stylus phantasticus* з мадригальним стилем і бароковою музичною риторикою;
- конкретизувати такі дефініції барокової музичної теорії, як «фантазія» і «фантазування»;
- окреслити певні аспекти мистецтва імпровізації старовинних майстрів-клавіристів;
- сформулювати цілісний підхід щодо виконавського втілення творів фантазійного стилю (ритмічної свободи, фактури, орнаменталізації, агогіки і артикуляції) за допомогою звернення до інструктивних трактатів та інших оригінальних джерел епохи;
- обґрунтувати запропонований підхід щодо виконавського опанування фантазійного стилю у контексті барокової системи музичних ієрархій та виконавських традицій італійської та німецької клавірних шкіл;
- визначити універсальні й локальні прояви стилю в італійській та німецькій клавірних школах Бароко;
- проаналізувати сучасні виконавські версії творів фантазійного стилю задля виявлення стилістичних домінант у реалізації *stylus phantasticus* в практиці історично поінформованого виконавства.

**Аналітичний матеріал дисертації** становлять жанрово споріднені клавірні твори фантазійного стилю – токати, прелюдії, фантазії кінця XVI–XVIII століть: насамперед токати М. Россі, Дж. Фрескобальді, Й. К. Керля, Дж. Піккі, К. Меруло, Й. Я. Фробергера, М. Векманна, а також Хроматична фантазія Й. С. Баха, прелюдії Д. Букстехуде і Г. Ф. Генделя. До аналітичного поля роботи залучено аудіо- та відеозаписи прочитання італійських та німецьких токат досліджуваного періоду сучасними клавесиністами.

**Методологія дослідження** ґрунтується на ключових принципах історично поінформованого виконавства, що узагальнені в роботах Р. Донінгтона, Н. Арнокура, Д. Шуленберга, Ф. Ньюмана, Ф. Хаммонда, П. Коллінза, Р. Тарускіна, Х. Фергюсона, А. Сільбігера. У роботі залучено загальнонаукові і спеціальні методи музичної науки, зокрема історико-стильовий, компаративний, інтерпретологічний.

Запропонований у дисертації комплексний підхід до виконавського освоєння фантазійного стилю базуються на засадах стильової реконструкції. В її основі – опора на першоджерела (інструктивні трактати та передмови до збірок творів) барокових майстрів Томаса де Санта Марії, Джироламо Дірути, Адріано Банкєрі, Джуліо Каччіні, Джироламо Фрескобальді, Ніколо Паскуалі, Франческо Гаспаріні, Франческо Джемініані та ін. Проблематика дисертації визначила необхідність звернення до барокових теоретичних трактатів Афанасія Кірхера «*Musurgia universalis*» / «Універсальна музургія» (1650), Йоганна Маттезона «*Der vollkommene Capellmeister*» / «Досконалий капельмейстер» (1739), Карла Філіппа Емануїла Баха «*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*» / «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі» (1753), що дало змогу конкретизувати уявлення про музично-естетичні погляди епохи, сутнісні ознаки і художні особливості фантазійного стилю.

Деякі методичні положення дослідження виростають з виконавської практики авторки, досвіду відвідування майстер-класів провідних європейських клавесиністів – Марека Топоровського, Крістіни Шорнсхейм, Ніколаса Парля, Гвідо Моріні, Ельжбети Стефаньської, Владислава Клосевіча, Жака Огта, Олени Бурундуковської, Міхаеля Радулеску, Крістофа Хаммера, Йоханнеса Келлера, Ніколаса Мак-Гігана, Алін Зільберайх і Жана-Крістофа Діжу, а також Крістофера Стембріджа. На результати дослідження вплинула співпраця авторки з музикантами, які спираються на принципи історично поінформованого виконавства – Клаудіо Кавіною, Еммою Кіркбі, Альфредо Бернардіні, Жоржем Вишегаєм, Хосе Мелендесом Пелазом, Петером Зайчегом, Йоргом Халубеком та Іллею Королем. Не менш плідним і корисним для осмислення запропонованої в роботі проблематики було тривале співробітництво авторки з українським вокальним ансамблем «*Vox Animaе*» (художня керівниця – Наталія Хмілевська), що спеціалізується на виконанні ранньоіталійської музики, зокрема мадригалів Клаудіо Монтеверді.

**Теоретична база** дослідження ґрунтується на наукових джерелах, що їх можна об'єднати у кілька груп:

- дослідження з теорії, історії та естетики епохи Бароко (Л. Баткін, Г. Вольфлін, Е. Ротенберг, В. Шестаков);
- джерела з історії, теорії та інтерпретації старовинної музики (А. Арнонкур, М. Букофцер, Н. Герасимова–Персидська, Ю. Голдобін, К. Дальхауз, Р. Дамман, А. Долмеч, Р. Донінгтон, Х. Егтебрехт, Б. Корчинська, М. Лобанова, А. Лоуренс-Кінг, Л. Морозов, Ф. Ньюман, І. Приходько, М. Сапонов, Р. Тарускін, М. Шинкарьова);
- студії щодо барокової музичної риторики та теорії афектів, у річищі якої формуються як конкретні «фантазійні формули», так і естетичні засади фантазійного стилю (Д. Бартель, Дж. Бюлов, С. Гудімова, О. Захарова, А. Лаурін, М. Лобанова, А. Мальцева, Р. Насонов, Р. Стеблін, Дж. Тінні, І. Ханнанов);
- роботи з історико-стильових проблем та інтерпретації західноєвропейської клавірної музики XVI–XVIII століть (В. Апель, О. Бурундуковська, С. Ганділян, М. Гек, Р. Джексон, П. Дірксен,

М. Друскін, П. Коллінз, М. Копчевський, Т. Крістенсен, Д. Ледбеттер, І. Ненда, Дж. Нуті, М. Распутіна, А. Сільбігер, М. Топоровський, Г. Фергюсон, С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак, Д. Шуленберг, П. Шьюнінг), зокрема щодо явища *stylus phantasticus* (М. Гек, О. Кійовські, М. Козликіна, П. Коллінз, В. Круммахер, К. Снайдер, Р. Трьогера, Д. Шуленберг), у тому числі на прикладі творчості Джироламо Фрескобальді, Йоганна Якоба Фробергера та Дітріха Букстехуде (Л. Вінке, Р. Джадд, К. Снайдер, К. Стембрідж, Л. Ф. Тальявіні, Ф. Хаммонд, М. Шнайдер);

- теоретичні і виконавські трактати старовинних майстрів: Х. Бухнер (Hans Buchner, 1520), Т. де Санта Марія (Tomas de Santa Maria, 1565), К. Е. А. Аммербах (Nikolaus Ammerbach, 1571–1583), Дж. Дірута (1593–1609), Дж. Каччіні (1601), А. Банкьєрі (Adriano Banchieri, 1609), Дж. Фрескобальді (1615/16/37), А. Кірхер (1650), Ф. Куперен (1717), Й. Маттезон (1739), Й. Кванц (1752), К. Ф. Е. Бах (1753); у тому числі з питань димінуції та орнаментики: Дж. Далла Каса (Girolamo Dalla Casa, 1584), Дж. Бассано (1585), Дж. Л. Конфорті (Giovanni Luca Conforti, 1593), Дж. Б. Бовічеллі (Battista Bovicelli, 1594), Р. Роньоні (Ricardo Rognoni, 1620); щодо техніки *basso continuo* та імпровізації: Спірідіоніс (Spiridionis a Monte Carmelo (1670–1675?), Анонім (1670/1690), Ф. Гаспаріні (Francesco Gasparini, 1708), Ф. Джемініані (Francesco Geminiani, 1749), Н. Паскуалі (Nicolo Pasquali, 1757), які є цінними історичними джерелами відомостей про виконавські традиції епохи.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації уперше:

- запропоновано комплексний підхід до виконавського опанування *stylus phantasticus*;
- в обіг вітчизняної музичної науки та виконавської практики введено низку текстів і музичних творів, раніше невідомих і не досліджуваних;
- за англійськими версіями репринтних видань перекладено українською мовою передмови Дж. Фрескобальді до двох книг токат 1616 і 1637 рр., частково перекладено розділи збірок «*Fiori Musicali*» (1635) та «*Il Primo Libro di Capricci*» (1624), а саме розділи, що містять настанови композитора щодо виконання вільних частин творів;
- сформовано авторський словник найбільш уживаних у *stylus phantasticus* риторичних фігур, покликаний допомогти виконавцям, які звертаються до творів фантазійного стилю.

Подальшого розвитку набули:

- аналітичні спостереження зарубіжних та вітчизняних дослідників щодо імпровізаційної природи та риторичної складової стилю;
- теоретичні дослідження «музичної фантазії», ініційовані у вітчизняному і європейському музикознавстві;
- методичні принципи освоєння стилів старовинної музики, закріплені в дискурсі історично поінформованого виконавства;

Запропоновано новий погляд:

- на зв'язок фантазійного стилю з мадригальною практикою раннього Бароко;
- на способи розв'язання виконавських завдань в опануванні музики фантазійного стилю на клавесині.

**Практичне значення дисертації** полягає в її орієнтованості на музикантів-практиків; у можливості використання теоретичних і аналітичних матеріалів дослідження в академічних курсах з історії західноєвропейської музики XVI–XVIII століть, теорії виконавських стилів, аналізу музичних творів. Комплексний підхід до явища *stylus phantasticus* з усією його специфікою дасть сучасному виконавцеві змогу розширити арсенал засобів виразності і створити стилістично коректну інтерпретацію творів епохи.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Дослідження відповідає комплексній темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020 рр.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 24 грудня 2020 р.).

**Апробація результатів дослідження.** Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дослідження викладено в доповідях на наукових і науково-практичних конференціях:

*Міжнародних:*

XIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2–5 лютого 2011 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Звук і Знак», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 21–23 квітня 2011 р.; IV Міжнародна науково-практична конференція «Діалог культур: Україна – Греція: сучасний стан та перспективи розвитку», Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 19–20 вересня 2013 р.; IV Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво: погляд в майбутнє», 26–28 лютого 2014 р., Музичний союз Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки; Міжнародний музичний симпозіум та практикум *Musica Incognita: XVI–XXI*, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 24–26 квітня 2015 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського 12–14 квітня 2019 р.; XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від

наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації», Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 9–11 січня 2019 р.

*Всеукраїнських:*

XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 30 березня – 1 квітня 2012 р.; Музичний симпозіум та практикум «Докласична та сучасна музика: нові ракурси розуміння», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 30 листопада – 02 грудня 2012 р.; Музичний симпозіум та практикум «Погляд 2014: музика минулого, сучасності, майбутнього», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 26–27 квітня 2014 р.; музично-теоретичний практикум «Музичний твір: XVI–XXI» Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 23–24 квітня 2016 р.; музично-теоретичний практикум «Музика у XXI столітті: Antiqua+Nova», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 23–24 квітня 2016 р.

**Публікації.** За темою дисертації здійснено 7 публікацій, із них – шість одноосібних статей у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – в електронному фаховому періодичному виданні (Австрія).

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (усього 277 позицій) і додатків. Загальний обсяг дисертації – 281 сторінок, основний текст – 186 сторінок).

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтована актуальність теми, визначені об'єкт, предмет, сформульовані мета й завдання дисертації, окреслена джерельна база, методи дослідницької роботи, наведена наукова новизна, викладені дані щодо апробації основних положень дослідження, конкретизована його практична цінність.

У **Розділі 1 «Художньо-естетичні засади *stylus phantasticus*»** висвітлено історичні передумови і шляхи розвитку фантазійного стилю, визначено його зв'язок з іншими явищами музичної творчості Бароко, досліджено процес осмислення стилю у науковому дискурсі барокової доби та сучасності.

У підрозділі 1.1 – «Історико-стильові контексти виникнення та розгортання фантазійного стилю» – зазначається, що, породжений прагненням барокових митців наслідувати на інструменті вокальну виразність та драматизм ранньої опери, фантазійний стиль водночас є продуктом бурхливого розвитку сольного клавірного виконавства барокової доби.

Становлення *stylus phantasticus* пов'язують з розвитком жанру токати у творчості італійських клавіристів межі XVI–XVII століть. Токати венеційця Клаудіо Меруло (1533–1604) відзначені суто інструментальною, зумовленою позиційністю гри на клавірі, логікою викладу. На відміну від токат попередників, твори К. Меруло більш розлогі та різноманітніші за фактурою; це переважно п'ятичастинні композиції, у яких за принципом контрасту чергуються представлені акордами вільні розділи та розділи



контрапунктичного письма, із чітко вираженими кадансовими формулами і змінами темпу. Наявні у токатах і «фантазійні формули» – пасажі, тірати, розкладені акорди і арпеджіо, речитативи і виразні паузи.

Інший жанровий різновид, у межах якого формується фантазійне письмо, – елеваційні токати (*di durezza e ligature* – дослівно «жорсткості і затримання»), що виконувалися на літургії під час приношення Святих Дарів. Афектні *durezza* втілюють художні пошуки у царині гармонічної свободи неаполітанських майстрів Ерколе Пасквіні (1540–1620), Асканіо Майоне (1570–1627), Джованні Марія Трабачі (1575–1647). Елеваційним токатам властива миттєва зміна станів, імпульсивність, драматична експресія, що межує з емоційним надривом.

Новий етап становлення фантазійного стилю визначає творчість Джироламо Фрескобальді (1583–1643). Революційне нововведення часу – передмови, фактично, докладні виконавські (дидактичні) коментарі композитора до власних клавірних творів, у яких Дж. Фрескобальді визначає міру виконавської свободи під час реалізації свого музичного задуму.

Щодо поняття *stylus phantasticus*, історія його потрактування охоплює такі аспекти розуміння, як тип композиції, вільної від вокального чи танцювального тематизму (А. Кірхер); характер виконавської презентації тексту, що мав створювати враження гри *ex tempore*, тобто гри вільної, без підготовки (Й. Маттезон). Попри численні відмінності тлумачень *stylus phantasticus* сучасні дослідники виокремлюють дві ключові характеристики стилю: імпровізаційність і афектованість.

Підрозділ 1.2 – «Риторична складова фантазійного стилю» – присвячено впливу мадригальної практики на ритмічну та гармонічну свободу італійської клавірної музики початку XVII століття. Оскільки аналіз текстів передмов Дж. Фрескобальді до збірок його клавірних токат дає змогу стверджувати, що композитор замислював токати саме як інструментальний еквівалент мадригала.

«Вплетені» у токати Дж. Фрескобальді та його сучасників вокальні фігури – мадригалізми або *affetti*, пізніше були осмислені німецькою традицією у контексті музичної риторики. Наявність риторичних фігур у всіх без виключення клавірних токатах відповідного періоду засвідчує масштабність впливу вокальної музики на інструментальне мистецтво епохи та підтверджує необхідність звернення теми музичної риторики як передумови розуміння та втілення фантазійного стилю. Тим більше, що, як сутнісна ознака барокового раціоналізму, риторичність властива не тільки композиторському, а й виконавському мисленню доби.

Найбільш ємно прагнення барокових митців вражати й дивувати втілював контраст, що як естетична категорія отримав назву *meraviglia*. Різноманітні *effetti meravigliosi*, які походять із витонченості мадригальної стилістики, прочитуються у клавірному стилі Дж. Фрескобальді, пізніше – Й. Я. Фробергера, Й. К. Керля, Д. Букстехуде. Раптові обриви звучання, патетичні вигуки, навантажені смислом генеральні паузи, гранично експресивні пасажі, складна

орнаментация, виразне використання дисонансу та темпові коливання стають основою музично-риторичного лексикону фантазійного письма.

У підрозділі 1.3 – «*Stylus phantasticus* як втілення барокової антиномії «свобода і порядок» – зазначається, що імпровізаційність фантазійного стилю, як визначальна характеристика музичної творчості раннього Бароко загалом, може бути осмислена в категоріях барокових антиномій.

Так, клавірна імпровізація начебто є втіленням свободи. Нагадаємо, що уміння грати без підготовки, зімпровізувати вступну прелюдію або токату для перевірки строю інструменту і введення у необхідний емоційний стан перед виконанням п'єси, гра акомпанементу по цифрованому басу, додавання прикрас для посилення афекту були звичною практикою для клавіристів барокової доби.

Водночас, зовнішня свобода фантазійної композиції регламентується внутрішньою жорсткою логікою, адже сама техніка імпровізації (імпровізація цілої п'єси на основі генерал-баса чи *partimento*, імпровізація окремих елементів у заданій композитором канві музичного цілого) передбачала роботу з моделлю. Навчання імпровізації складалося з опанування учнем практичних прикладів, створених учителем-майстром, роботу з фактурними, гармонічними, ритмічними кліше. Закріплені у м'язовій пальцевій пам'яті такі кліше (формули) відтворювалися імпровізатором щоразу по-різному (відповідно до конкретних художніх цілей), і безпосередньо залежали від насиченості його паттернового словника.

У Розділі 2 «Стратегії виконавського прочитання *stylus phantasticus*» запропоновано комплексний підхід до опанування творів фантазійного стилю, що спирається на метод стильової реконструкції як ключовий принцип історично поінформованого виконавства.

У підрозділі 2.1 – «Барокова система музичних ієрархій як передумова виконавського втілення стилю» – визначені основні завдання виконавця творів фантазійного письма: виявлення загального афекту твору та ідентифікація в музичній тканині риторичних фігур; трактування ритму, записаного ескізно; вибір артикуляції (і пов'язаної з нею аплікатури як можливості розставити драматургічні акценти); залучення до музичної тканини прикрас відповідно до вимог тогочасної практики; реалізація акордової фактури, яку композитори виписували цілими нотами або акордами з хвилястою лінією перед ними. Орієнтирами для вирішення зазначених завдань є основні музичні ієрархії Бароко – *гармонія, ритм, пульс та емпізіс*.

Ключовою для коректної виконавського прочитання фантазійного стилю є категорія афекту, адже афект визначає не тільки композиційно-стильові особливості музичного тексту, а й шляхи та засоби його виконавського втілення. За умови риторично-мовленнєвого підходу можна досягти виразності, релевантної оригінальному задуму музики фантазійного письма.

У підрозділі 2.2 – «Засоби виконавської реалізації *stylus phantasticus*» – увагу зосереджено на таких традиціях барокового клавірного виконавства, як-от: ритмічне варіювання (ритмічна альтерація);

мелодичне варіювання (димінювання, колорування, мелізматики); арпеджування акордових гармонічних послідовностей та інші особливості вирішення фактури клавірних токат, прелюдій, фантазій Бароко як необхідної складової стилістично коректного прочитання фантазійного письма.

У параграфі 2.2.1 – «Метро-ритмічна свобода» – увагу приділено поняттю пульсу (тактису) та явищу *tempo rubato*.

Виконавська манера, яку Дж. Каччіні свого часу визначав через категорію *sprezzatura*, маючи на увазі її подібність до співу в мадригалі без удару (*senza battuta*), без чітко детермінованого такту (*senza misura*), набула значення стильового орієнтиру в дидактичних настановах Дж. Фрескобальді. Перш за все, це стосується його поради щодо метру, а саме – не керуватися регулярним ударом, а виконувати токати подібно до мадригалів. Таке виконання спричиняє вивільнення свободи, базованій на афекті кожної окремої фігури чи розділу композиції, та індивідуалізує виразність виконавця в інтерпретації мелодичних жестів (*affetti* та *passi*).

Й. Я. Фробергер, Д. Букстехуде, Й. С. Бах подібну манеру виконання позначали ремаркою *con discrezione* (італійська версія) та *ceci se joue a discretion* (французький варіант). Безпосереднім підтвердженням гіпотези, що її вже тривалий час обстоювали дослідники ранньої музики, а саме, що вступні, середні розділи та завершальні каданси барокових токат мають виконуватися вільно, на манер імпровізації, є рукописне видання творів Й. Я. Фробергера («Токати і сюїти») з зібрання архіву Берлінської Співацької академії, що зберігався у Києві до 2001 року. У зазначеному виданні усі вільні розділи токат, ламенто, медитації та алеманди з деяких сюїт позначені ремарками про вільне виконання.

У параграфі 2.2.2 – «Гармонічна свобода» – зазначено, що свідоме використання композиторами-мадригалістами, а пізніше майстрами-клавіристами дисонансів додавало можливостей для втілення цілого спектру емоцій. Оскільки гармонія вважалася більш високою ієрархією, ніж пульс, барокова традиція передбачала, що дисонанс має акцентуватися незалежно від того, на яку долю такту випадає, а його розв'язання має прилягати до нього, виконуватися на *diminuendo*. Таким чином не лише змінний темп, але й розумне використання дисонансу є передумовою мовленнєвої виразності при виконанні творів фантазійного стилю.

Механіка та акустичні властивості клавесину зумовлюють використання спеціальних прийомів для увиразнення дисонансу в клавірній фактурі. Визначивши силу напруги дисонансу, його гостроту, місце в драматургічному цілому, простіше обрати доцільну для презентації манеру. Так, у токатах італійської школи дуже багато залігованих нот. Дж. Фрескобальді наполягає, що заліговані ноти слід повторювати вільно, адже багаторазове повторення дисонансу у такті посилює закладений у ньому афект. Інший прийом – додавання різноманітних прикрас (*trillo, groppi*), включення неакордових звуків (*passaggiamenti*), тобто надання дисонансові більшого часу, ніж записано в нотах, – також має значний виразний потенціал.

У параграфі 2.2.3 – «Фактура та орнаментика» – визначено засоби роботи з акордовою фактурою (типові прийоми та приклади

розкладання акордів на клавесині з урахуванням функції першого вступного акорду в клавірних токатах), а також проаналізовано особливості орнаменталії та димінування під час роботи над фактурним дизайном творів.

Орнаменти загалом можна розділити на три групи: орнаменти, вказані автором як знак над текстом (трель, мордент, тощо); орнаменти, вписані автором у текст; орнаменти, що їх потрібно додати до виконання самостійно. Для увиразнення орнаментального оздоблення тексту клавесиністам варто послуговуватися «словниками» барокових майстрів у вигляді інструктивних трактатів, де композитори надають варіанти орнаментувань, димінувань, заповнення проміжку між різними інтервалами; практичне опанування таких «готових рішень» забезпечує формування власного стилістичного словника.

У параграфі 2.2.4 – «Артикуляція» – розглядаються засоби, за допомогою яких можна досягти виразної мовленнєвої гри на клавесині, у тому числі питання аплікатури, яка забезпечує виразну «вимову» на клавірних інструментах. Запропоновані відомості з таблиць старовинної аплікатури А. Банк'єрі, Дж. Дірути та Т. де Санта Марії, Х. Бухнера, Е. В. М. Аммербаха, використання яких найбільше пасує до італійської та німецької токат.

Важливим для рельєфного та виразного виконання клавірних токат є використання дрібної артикуляції по дві-три ноти, що її зумовлює старовинна аплікатура. Подібне артикулювання якнайкраще дає змогу уподібнити виконання людському мовленню в усій його повноті. Таку дрібну артикуляцію зумовлював і сам тип італійського клавесину, що має дуже ясне, яскраве звучання.

Загалом, виконавська робота над творами фантазійного письма передбачає наступну послідовність дій: визначити афект твору, загальний композиційний план – де є зона «свободи», а де – зона «порядку» (контрапункт); проаналізувати *вертикаль* – графічно виражену логіку гармонічної послідовності, особливості її динамічного розгортання та спаду, міру напруженості дисонансів та їх місце у загальній драматургії; дослідити *горизонталь* – сольні мелодичні висловлювання, окремі жести та фігури, а саме – конкретні *affetti (passi)*, мадригалізми чи риторичні фігури для найбільш повного розкриття афекту) та обґрунтувати виразність артикуляції в них; нарешті – опрацювати прикраси (з урахуванням традицій національної школи та індивідуального композиторського словника), а також дібрати відповідні афекту, гармонії та фактурі твору способи реалізації акордів, у тому числі першого – вступного, що вводить до образного змісту композиції.

У Розділі 3 «Сучасні виконавські репрезентації фантазійного стилю» здійснено аналіз виконавських інтерпретацій творів італійської та німецької клавірних шкіл видатними клавесиністами сучасності. Зокрема прокоментовані такі аспекти виконавського прочитання, як-от: реалізація фактури вільних розділів творів (вступного акорду або групи акордів та кадансів), артикуляція риторичних фігур, орнаменталія, втілення метро-ритмічної свободи.

У підрозділі 3.1 – «Особливості реалізації *stylus phantasticus* у італійській клавірній токаті», – увагу зосереджено на стилістичних проявах токат італійських майстрів та засобах їх втілення на клавесині. Італійські токати можна об'єднати у три групи: токати венеційської

школи (А. Падовано, К. Меруло, Дж. Піккі, Андреа і Джованні Габріелі), неаполітанської (Дж. де Мака, А. Майоне, Дж. М. Трабачі, Дж. Сальваторе, Е. Пасквіні), і римської (Дж. Фрескобальді, М. Россі). Лексика *con durezze e ligature*, що випещувала (завдяки впливу мадригалів К. Джезуальдо) різноманітні *consonanze stravaganti* – «дивні співзвуччя» – вплинула на клавірний стиль Дж. Фрескобальді. Таким чином, визначена Дж. Фрескобальді у передмовах до клавірних токат манера виконання пасує до прочитання творів італійської традиції загалом. Аналіз виконавського прочитання токат Дж. Россі, Дж. Піккі і Дж. Фрескобальді сучасними виконавцями Р. Гіллом, А. Букареллою свідчить про орієнтацію клавесиністів саме на визначену римським майстром манеру.

У підрозділі 3.2 – «Німецька клавірна токато» – розкрито окремі аспекти виконавських прочитань токат Й. А. Райнкена, М. Векманна Й. Я. Фробергера, Й. К. Керля, які значною мірою наслідують модель римської школи (К. Меруло, Дж. Фрескобальді та його учня М. Россі). Більшість творів зазначених авторів базується на п'ятичастинній схемі мерулівських токат, що передбачає чергування розділів імпровізаційного та контрапунктичного письма. Запозичивши в італійській музики ідеї слідування слову, німецькі композитори додали *stylus phantasticus* відтінку екзальтованості, підвищеної емоційної напруженості. З огляду на спадкоємний зв'язок з італійською традицією, доцільним є дотримання у питаннях фактурного вирішення токат правил італійських майстрів.

У підрозділі 3.3 – «Фантазійний стиль у клавірних творах Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха» – зазначається, що творчість цих майстрів є кульмінаційною точкою розвитку *stylus phantasticus*, у якій відбувається переосмислення практики італійської та німецької клавірних шкіл. Фантазійне письмо композиторів вирізняє риторичність, гранична експресія та фокусування на демонстрації складності і віртуозності. Це підтверджують виконавські рішення таких клавесиністів сучасності, як А. Штайєр та Р. Алессандріні, зокрема щодо фактурного дизайну, орнаментики, метроритмічного профілю. Реалізація зазначених якостей стилю витончено втілюється у виконавському прочитанні акордових прелюдій Г. Ф. Генделя сучасними клавесиністами Р. Лореджаном, Ж.-К. Діжу. Вони насичують виконання численними *affetti* та риторичними фігурами, перетворюючи схематичну акордову фактуру на розгорнутий драматичний вислів.

Хроматична фантазія BWV 903 Й. С. Баха – приклад нотованої композитором імпровізації, у якій залучено надзвичайно широкий спектр прийомів фантазійного письма: тірати, різноманітні пасажі, арпеджіо різних видів, численні фігури *circulatio*. Втім, у розділах з білими акордами з написом *arpeggio* Й. С. Бах залишає можливість прояву виконавської фантазії, підпорядкованої почуттю смаку самого музиканта.

Виконавське прочитання неповної бахівської нотації польським клавіристом М. Топоровським вирізняє фантазія та вишуканість: вдалою видається робота музиканта з дисонансом. Він досягає рельєфності завдяки ясному артикулюванню; різноманітним способам «розкриття» кожного акорду

(всі вони в результаті утворюють гармонічну педаль та багате на обертони клавесинне звучання); орнаментациї, що розкриває клавесинне звучання та робить його дуже різнобарвним (густі трелі збільшують та підтримують напругу); залученню неакордових дисонансних звуків при арпеджуванні акордів та вдалій регістровці.

**ВИСНОВКИ.** Фантазійний стиль є продуктом бурхливого розвитку барокового інструментального виконавства, мистецтва імпровізації, що відображає суто клавірну (тобто обумовлену позиційністю гри на клавірі) логіку музичної творчості. Водночас *stylus phantasticus* продовжує ідеї і художні досягнення італійських мадригалістів (зокрема, *stile concitato* Клаудіо Монтеверді), які відкрили царину ритмічної і гармонічної свободи у втіленні музикою різноманітних афектів, уподібнивши музичне висловлювання мові, мовленню. Завдяки розвиненій практиці інтабуляцій, лексика фантазійного письма наслідує різноманітні *affetti* і *passi*, мадригальні фігури, що згодом стануть частиною загальноєвропейського музичного словника, переосмисленого німецькою традицією в річищі мистецтва риторики.

Зв'язки фантазійного стилю з мадригальною практикою та бароковою музичною риторикою (зокрема обумовленість композиційної логіки клавірних токат законами риторичної диспозиції) дають підстави обрати риторично-мовленнєвий підхід до його виконавського опанування. Центральним концептом, довкола якого вибудовується запропонований в дисертації комплексний підхід до прочитання творів фантазійного письма, є категорія афекту. Оскільки закладений у творі афект (афекти) визначає як образний стрій, так і засоби його виконавського втілення (зокрема агогічні, артикуляційні, фактурні), алгоритм виконавської роботи фіксується саме на засобах репрезентації афекту з урахуванням таких барокових музичних ієрархій як гармонія, ритм, пульс та емпізіс.

Для стилістично коректного втілення фантазійного стилю виконавець має насамперед визначити загальний афект твору, що позначений тоном або модусом, здійснити попередній аналіз за вертикаллю – гармонія і каданси – та горизонталлю, ідентифікувавши у мелодичному голосі мадригалізму чи риторичні фігури, інтервальні сполучення, дисонанси тощо. Наступний крок – увиразнити ці мелодичні фігури для слухача за допомогою артикуляції, урізноманітнивши акцентуацію, з урахуванням драматургічної ролі фігур в загальній композиції та стилістичних особливостей конкретної барокової виконавської школи. Так, вступний розділ фантазійного твору – територія виконавця. Смісловою синтаксичною одиницею є акорд (акорди), який клавесиніст може вільно арпеджувати, розкладати задля демонстрації майстерності і фантазії у побудові дискурсу. В такому випадку вступна імпровізація є не лише засобом перевірки строю та розігрівання пальців, а й драматургічним інструментом.

Передбачена естетикою фантазійного стилю виконавська свобода реалізується як засобами ритму, так і можливістю додавання до авторського тексту різноманітних орнаментів. Директиви, що містяться в інструктивних барокових джерелах, вказують на вільне прочитання ритму, з відхиленням від

регулярного пульсу. Міра метро-ритмічної свободи, тим не менш, визначається категорією смаку, притаманною бароковому мистецтву, і підпорядковується двом вищим ієрархіям музичного висловлювання – гармонії та емпізісу.

Коректна орнаментация здатна зробити інтерпретацію надзвичайно вражаючою та свіжою, сповненою смаку. Завдяки ознайомленню з історичними джерелами, вивченню запропонованих бароковими майстрами авторських словників, клавесиністи шляхом постійної практики мають змогу засвоїти цей лексикон і вільно послуговуватися ним, доповнюючи власними, побудованими відповідно до опанованих стильових моделей зразками, для реалізації конкретних художніх завдань.

Послуговуючись ідеями ритмічної свободи, мистецтвом орнаментики, знаннями специфіки клавесинного звуковидобування – туше, акустичних властивостей, чутливості інструмента до артикуляційної реалізації величезного спектру афектів, де дисонанс є чи не найважливішою складовою, сучасний виконавець відкриває поле можливостей для втілення оригінальних творчих задумів відповідно до художньо-естетичних засад Бароко.

Використання запропонованого в дисертації комплексного підходу до опанування на клавесині фантазійного стилю має значення для подальшого теоретичного та виконавського осмислення клавірної мистецтва західноєвропейського Бароко, однак не вичерпується лише клавірною практикою, оскільки визначає фокус сприйняття сучасним історично поінформованим виконавством інструментального мистецтва доби в цілому.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus» на прикладі музики Матиаса Векмана. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 102. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. С. 225–242.
2. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus»: о ритмической свободе в клавирной музыке эпохи Барокко. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 40. Київ, 2011. С. 13–22.
3. Фоменко Н. В. Фактура и артикуляция в «Stylus phantasticus» XVI века: особенности организации фактуры. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 153–165.
4. Фоменко Н. В. Импровизационная составляющая в исполнении добаховских токкат. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. С. 163–173.

5. Фоменко Н. В. Афект в теорії та виконавській практиці «*Stylus phantasticus*» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 2. С. 130–136.
6. 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 імені П. І. Чайковського, 2020. Вип. № 2–3 (47–48). С. 151–167.

#### Статті в зарубіжних виданнях:

7. Фоменко Н. В. Стратегии исполнительского прочтения токкаты Джованни Пикки в контексте проблем интерпретации клавирной музыки раннего Барокко. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. С. 89–93.

#### АНОТАЦІЯ

**Фоменко Н. В. *Stylus phantasticus* в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

У дисертації досліджено фантазійний стиль як самобутнє явище клавірного мистецтва Бароко; запропоновано комплексний підхід до виконавського опанування фантазійного стилю на клавесині, який базовано на методі стильової реконструкції як ключовому принципі історично поінформованого виконавства.

У роботі розкрито зв'язки інструментального фантазійного письма з мадригальним стилем та бароковою музичною риторикою. Визначено сутнісні властивості стилю: імпровізаційність, зумовлену природою клавірної творчості, риторичність, позначену в яскравій афектованості та підпорядкуванні композиції риторичному канону.

Виявлено, що ключовим концептом для стилістично коректного прочитання творів фантазійного стилю є категорія афекту та риторично-мовленнєвий виконавський підхід, що дає змогу найповніше і суголосно стильовим домінантам епохи втілити звукову ідею конкретних текстів, які зазвичай представлені у схематичному (неповному) нотному записі.

Запропонований в дисертації підхід до опанування клавірних творів (токат, прелюдій та інших споріднених жанрів клавірної музики доби) орієнтований на такі аспекти стилю, як метро-ритмічна свобода (*sprezzatura*), гармонічний профіль (*meraviglia*), питання агогіки, артикуляції та аплікатури, засоби дизайнування фактури (у тому числі орнаментика та розкладання



акордів), що співвідноситься з такими бароковими музичними ієрархіями як гармонія, ритм, пульс та емпізіс.

Зроблено висновок, що осмислена інтерпретація фантазійного стилю має базуватися на засвоєнні виконавських традицій італійської та німецької національних шкіл, розумінні техніки та природи барокової імпровізації, а також на загальних естетичних та стильових передумовах, закріплених в теоретичних трактатах епохи.

**Ключові слова:** *stylus phantasticus*, фантазійний стиль, історично поінформоване виконавство, клавірне мистецтво, клавірна токато, Бароко, клавесин.

## АННОТАЦІЯ

**Фоменко Н. В. *Stylus phantasticus* в західноєвропейському клавирному мистецтві XVII–XVIII століть.** – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на соискание ученої ступені кандидата мистецтвознавства по спеціальності 17.00.03 – музикальне мистецтво. Національна музикальна академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури і інформаційної політики України, Київ, 2021.

В дисертації розглядається фантазійний стиль як самобутнє явище клавирного мистецтва Барокко; запропоновано комплексний підхід до виконавського освоєння творів *stylus phantasticus* на клавесині, заснований на стилевій реконструкції як ключовому принципі історично інформованого виконавства.

В роботі розкрито зв'язи інструментального фантазійного письма з мадригальним стилем і барочною музикальною риторикою. Визначено суттєві властивості стилю: імпровізаційність, зумовлена природою клавирного мистецтва; риторичність, виражена в яскравій афективності і одночасно підпорядкованості композиції риторичному канону.

В дисертації визначено, що ключовою для стилістично коректного виконання творів фантазійного стилю є категорія афекта і риторично-мовний виконавський підхід, що дозволяє найбільш повно і в відповідності до стилевих домінант епохи реалізувати звукову ідею музикальних творів, зазвичай представлених в схематичній (неповній) нотній записі.

Запропонований в дисертації підхід до освоєння творів фантазійного стилю орієнтований на такі аспекти, як метроритмічна свобода (*sprezzatura*), гармонічний профіль (*meraviglia*), питання агогіки, артикуляції і аппликатури, засоби конструювання фактури, що стосуються до таких музикальних ієрархій як гармонія, ритм, пульс і емпізіс.

В цілому інтерпретація фантазійного стилю повинна базуватися на освоєнні виконавських традицій італійської і німецької національних

школ, осмыслении техники и природы барочной импровизации, а также общих эстетических и стилевых предпосылках, закрепленных в теоретических трактатах эпохи.

**Ключевые слова:** *stylus phantasticus*, фантазийный стиль, исторически информированное исполнительство, клавирное искусство, клавирная токката, Барокко, клавесин.

## SUMMARY

**Fomenko N. V. *Stylus Phantasticus* in the Western Europe Keyboard Art of the XVII–XVIII centuries.** – Qualification research study on the rights of a manuscript.

Dissertation for obtaining qualification of Candidate of Arts for the branch 17.00.03 – Musical Art. Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, 2021.

The thesis explores ‘fantastic style’ as an original phenomenon of Baroque keyboard music; specificity of its representation in the Italian and German keyboard toccatas of the XVI–XVIII centuries; a complex method for *stylus phantasticus* performance, based on stylistic reconstruction is developed and approved.

The thesis reveals connection between fantastic and madrigal style and rhetoric system as well. The essential properties of fantastic style are improvisation (due to the “textural-finger” nature of keyboard performance); rhetoric, marked by vivid affectivity and at the same time composition’s subordination to rhetorical disposition.

The study defines an affect as a key concept for stylistically correct performance of free keyboard works. Rhetorical performance approach allows to fully and according to the epoch embody the sound idea, usually presented schematic (incompletely) in the keyboard score. Since the affect (affects) determines both the figurative system and the means of its performance (agogic, articulatory, textural) algorithm of performance is fixed on the means of affect representation within the context of such Baroque music hierarchies as harmony, rhythm, beat (tactus) and emphasis.

The performing method for keyboard fantastic pieces (toccata, prelude, and other related genres of Baroque keyboard music) is focused on such aspects of stylistic as metro-rhythmic freedom (*sprezzatura*), harmony (*meraviglia* – dissonance and chromatism), issues of articulation and fingering, texture design principles (including ornamentation and chord decomposition).

For stylistically correct performance of Baroque toccata, designing the texture of the work, the performer must first determine the general affect indicated by tone or mode, perform a preliminary analysis of vertical (harmony and cadences) and horizontal, identifying in the melodic voice madrigalism, interval connections, dissonances, etc. The next step is to express these horizontal (melodic) figures for the listener through articulation, varying accentuation, alternating tension and relaxation, due to the dramatic role of figures in overall composition and stylistic features of a particular Baroque keyboard music tradition. Thus, the introductory section of a

fantasy work is the territory of the performer. A chord (chords) is a semantic syntactic unit that a harpsichordist can freely arpegge, decompose to demonstrate skill and imagination in constructing discourse. In this case, the introductory improvisation is not only a means of checking the system and warming up the fingers, but also a dramatic tool.

The freedom of performance provided by the aesthetics of fantasy style is realized both by means of rhythm and the possibility of adding various ornaments to the author's text. The directives contained in the instructive baroque sources indicate a free reading of the rhythm, with a deviation from the regular pulse. The degree of metro-rhythmic freedom, however, is determined by the category of taste inherent in Baroque and is subject to two higher hierarchies of musical expression – harmony and emphasis.

Correct ornamentation can make the interpretation extremely impressive and fresh, full of taste. By getting acquainted with historical sources, studying the “dictionaries” offered by Baroque masters, harpsichordists through constant practice have an opportunity to learn this lexicon and use it freely, supplementing their own, built according to mastered stylistic models, to implement specific artistic tasks.

Using the ideas of rhythmic freedom, the art of ornamentation, knowledge of the specifics of harpsichord sound production – carcass, acoustic properties, sensitivity of the instrument to the articulatory realization of a huge range of emotions, where dissonance is perhaps the most important component, performer opens the field of possibilities for the embodiment of original creative ideas in accordance with the artistic and aesthetic principles of the Baroque.

The use of the integrated approach to perform the fantasy style on the harpsichord proposed in the thesis is important for further theoretical and performing comprehension of the Baroque keyboard music, but is not limited to clavier practice, as it determines the focus of perception of modern historically informed performance in the instrument.

In conclusion, performance of fantastic style should be based on mastering the performing traditions of Italian and German keyboard schools, technique and recovering the nature of Baroque improvisation, as well as general aesthetic and stylistic preconditions enshrined in theoretical treatises of the Baroque era.

**Key words:** *stylus phantasticus*, fantastic style, historically informed performance, keyboard music, keyboard toccata, Baroque, harpsichord.