

ВІДГУК

офіційного опонента, професора доктора габілітованого Марека Топоровського

на дисертацію

Фоменко Наталії Вікторівни «*Stylus phantasticus* в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть»,

представлену до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - «Музичне мистецтво»

Київська Кафедра Старовинної Музики та її складова – клас клавесину – протягом 25 років є центром наукової і мистецької рефлексії, пов’язаної із музикою давніх епох та її значенням у сучасній музичній культурі. Тому зі справжньою приємністю відзначу появу значущої дисертації Наталії Фоменко, яка розглядає широкий спектр стилістичних і виконавських проблем клавесинної музики XVII і XVIII століття в аспекті присутності в них фантазійних елементів, відповідне відчитання і розуміння яких є суттєвим елементом сучасних знань з мистецтва інтерпретації. Автор рецензії переконаний, що доступ до цих знань є важливим не тільки для вузького кола фахівців, оскільки усвідомлення простору свободи в давній музиці дозволяє нам осiąгнути багато упущеніх явищ в музиці пізніших епох, збагатити наше розуміння музики, розширити спектр чутливості і набути новий інструментарій для музичної інтерпретації.

Поняття stylus phantasticus

Розгляд праці Наталії Фоменко мусимо розпочати з дуже докладного визначення терміну *stylus phantasticus*. Вперше він з’являється у систематиці стилів, укладеній Атанасієм Кірхером у праці *Musurgia universalis* 1650 року. Термін цей окреслений так: «*Stylus phantasticus, найбільш відповідний для інструментів, є найвільнішим і найбільш розкутим способом компонування, у прояві таланту нічим не обмежений, ані словом, ані гармонічною схемою; призначений для того, щоб відданого вчити таємничій майстерності гармонії, а талановитого й гармонічних закінчень і плетіння фуг»». В якості найбільш репрезентативного прикладу Кірхер подає гексахорд-фантазію Йоганна Якоба Фробергера – твір наскрізь поліфонічний і конструкційно строгий.*

Його опис, великою мірою перейнятий пізнішими авторами, такими як Броссар чи Яновка, наголошує власне на таланті (*ingenium*) композитора; майстерність створення ним вишуканих звукових конструкцій, незалежних від *cantus firmus* і словесного тексту. В жодному з наведених мною випадків не знайдемо посилань на вільну (з нашої сьогоднішньої точки зору) токатну музику і рецепцію *seconda practica* на ґрунті музики інструментальної. Ґрунтом для роздумів є також той факт, що термін *фантазія* застосовували в музиці XVII століття до складних поліфонічних форм, а це промовисто вказує на те, що наше поняття *фантазії* (як інтелектуальної здатності) дуже відрізняється від того ж поняття у XVII столітті. Студіюючи вище згадані джерела важко не зауважити, що автори сприймають *stylus phantasticus* радше як категорію теоретичну, а не як вказівку на конкретний (з нашої точки зору) жанр музики.

Саме тому більшість сучасних авторів, які оперують категорією *stylus phantasticus*, покликаються радше на написану вже у XVIII столітті теоретичну працю Йоганна Маттезона, в якого опис цього стилю (передусім в трактаті *Досконалій капельмайстер*, 1739 року) значно більше відповідає нашим очікуванням. Тим не менше роздуми Маттезона тут дуже непослідовні. По-перше, в різних теоретичних працях цього автора зустрічаємо дуже різні, зрештою просто неточні визначення і вказівки. По-друге, автор не обмежує поняття *stylus phantasticus* музику лише інструментальною, в одному із джерел пов'язуючи його навіть з опорою. Наведені ним у праці *Досконалій капельмайстер* приклади свідчать про те, що це поняття асоціюється скоріше зі сферою бігlostі і віртуозерії. Аж у Маттезона цей термін з'являється в контексті творів вільних, часто близько пов'язаних з токатою. Однак це не є однозначною вказівкою. Увінчанням процесу стане німецька *вільна фантазія*, репрезентована, поміж інших, *Хроматичною фантазією* BWV 903 Йоганна Себастіана Баха, а також фантазією Карла Філіпа Емануеля Баха, який присвятив їй цілий розділ свого трактату. Тому особисто я не погоджуєсь з узагальнюючим твердженням Авторки, що «*Надважливим аспектом барокої фантазії та споріднених із нею жанрів є імпровізаційність* (с.43), зважаючи на факт, що принаймні ранньобарокові фантазії є творами, опертими на композиторську майстерність і свідоме оперування складними творчими засобами, а не на спонтанну імпровізаційність. Цих рис фантазія набуде аж у XVIII столітті.

Одним із найважливіших, сучасних нам джерел, присвячених *stylus phantasticus* є праця Пола Коллінза «*Stylus phantasticus та вільна клавірна музика північнонімецького Бароко*», 2006, в якій автор з величезною докладністю представляє погляди теоретиків щодо проблем визначення *stylus phantasticus*, демонструючи всі наведені мною термінологічні розходження і аналізує музику північнонімецьких майстрів «з точки зору *stylus phantasticus*». Коллінз сприймається як прихильник відповідності цього терміну для опису характеристичного, вільного токатного стилю північнонімецької (хоча й закоріненої в творчості південнонімецького майстра - Йоганна Якоба Фробергера) клавірної музики. Проте безпосереднє перенесення коментарів Маттезона, як поняття, що окреслює токатний стиль зламу XVII і XVIII століть, є, на мій погляд, надто далекосяжним висновком, особливо у зв'язку із XVII століттям.

Для читача, який має потребу у комплексному викладі термінологічних суперечностей, пов'язаних із поняттям *stylus phantasticus*, варто рекомендувати доступну в онлайн-форматі доповідь Анни Уршулі Кухарської (зрештою, вона вказана у бібліографії праці Наталії Фоменко): <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/07-09.pdf> (доступ на 04.04.2021).

Автор даної рецензії вважає за неможливе довести, що *stylus phantasticus* може бути автоматично застосованим до опису явищ, характерних для клавірної токати XVII і XVIII століття; значно більш влучним було б тут вживання терміну *токатний стиль*. Особливо в стосунку до музики XVII століття нема жодних доказів того, що відокремлене від практики поняття окреслювало б запозичення клавірною музикою мадригалізмів, елементів *seconda prattica*, чи відступів від класичного контрапункту.

З іншого боку, тяглість токатної традиції – від Клаудіо Монтеверді до Йоганна Себастіана і Карла Філіпа Емануеля Бахів – факт, що заслуговує на поглиблений і окремий розгляд, що читач у великій мірі знайде в праці Наталії Фоменко.

*Трактування Авторкою терміну
stylus phantasticus i добір аналізованих прикладів*

В попередній главі рецензії я вказав на факт існування специфічної і незвично характеристичної для нас сфери клавірної музики, що шокує своєю агогічною, контрапунктичною, гармонічною і емоційною свободою і головним представником якої стали такі форми, як токата чи, у XVIII столітті, фантазія (хоч елементи тієї свободи віднайдемо також у численних інших формах, таких як, наприклад, вільні фрагменти кансон і capricci, *lamento* Фробергера, які є вільними клавірними композиціями на базі алеманди, і навіть, деякі хоральні *Фантазії* північнонімецьких композиторів. В цьому останньому випадку, покликаючись на аргументацію Маттіаса Шнайдера, вживання терміну *stylus phantasticus* неможливе з огляду на покладений в їх основу *cantus firmus*).

Існування тієї сфери свободи у давній клавірній музиці стало безсумнівною причиною, з якої термін *stylus phantasticus* виявився для виконавців давньої музики у поточному дискурсі надзвичайно придатним і містким поняттям, дещо безрефлексійно повторюваним, без глибшого проникнення в його історичне розуміння.

Спостереження сфери творчої свободи в давній музиці мало також величезне значення на ґрунті змін у підході до її виконання після Другої світової війни. Відторгнення розбуялого у 40-50-х роках ХХ століття романтизму і експресіоністичних тенденцій, як пов'язаних із розвитком фашизму (Вагнер як ідол у нацистській Німеччині), штовхало виконавців на пошуки в музиці давніх епох об'єктивної краси, що не будить нездорових, націоналістичних емоцій. В рамках цієї рецензії трудно відстежити численні моди і тренди виконавства давньої музики, тим не менше варто зауважити, що наприкінці ХХ століття – після фонографічних, редакторських і концертних опрацювань майже усієї доступної літератури – незвично модним став пошук в давній музиці того, що цьому об'єктивному образові не пасувало: експресивних елементів, навіть надто експресивних, риторичних зворушливих, ефектних, привабливих, шокуючих. Важко не зауважити також факт, що сама специфіка публічних концертів ХХ- і ХХІ століття рішуче фаворизує токатні

твори коштом музики поліфонічної, яка дуже рідко стає репертуаром концертуючих клавесиністів.

Авторка дисертації, будучи рівно ж музикантом-практиком, слідує багатьом авторам (з-поміж інших і Коллінзові), переймаючи закоренілій у свідомості багатьох музикантів і теоретиків семантичний пласт за очевидність відносно опису клавесинної токати XVII і XVIII століття. Про це свідчить, серед інших, наступне речення:

*«Становлення *stylus phantasticus* традиційно (виділено реценз.) пов'язують з розвитком жанру токати в творчості італійських клавіристів межі XVI–XVII ст.»* (с.31).

Видається, що у дисертації забракло дещо критичнішого погляду Авторки на попередні дослідження, що спричинило брак уваги до термінологічних суперечностей у ділянці *stylus phantasticus*.

На захист Авторки варто однак знову зазначити, що дещо подібну термінологічну стратегію – не до кінця підставну історичну правду - обирає вже згадуваний Пол Коллінз – авторитет в обговорюваній нами ділянці, що стосується *stylus phantasticus*, представляючи в повному обсязі погляди XVII- і XVIII ст., а пізніше беручи за вихідний пункт аналізу конкретних творів сучасне розуміння терміну.

Посилаючись на працю Коллінза неможливо не згадати ще однієї проблеми. Коллінз пов'язує цей стиль передусім із музикою північнонімецьких майстрів (Векман, Райнкен, Букстехуде). У своїй праці Наталія Фоменко лише незначною мірою посилається на майстрів цієї школи. Знаходимо тут посилання на токати Векмана, проте Авторка майже цілковито оминає творчість Дітріха Букстехуде, можливо пов'язуючи її зі сферою музики саме органної.

Проте, врешті-решт, в ділянці, розгляненій більшістю тих авторів, які пишуть про *stylus phantasticus* і на яких опирається Наталія Фоменко, творчість композиторів цієї школи вважається найбільш репрезентативною для поняття, вміщеного в темі праці! Беручи до уваги доведений останніми роками факт, що твори, які вимагають використання клавіатури для ніг, були написані радше для педального клавікорду, неможливо сприймати цю літературу інакше, ніж як саме інтегральну частину клавесинної чи клавірної літератури.

Табулатурний запис не уточнює зрештою чіткого поділу між мануалом і педаллю, а в сучасному виданні творів Букстехуде (Белотті) ця музика розміщена на двох системах.

Окрім цього, в назві праці Авторка анонсує клавірну музику в цілості, а тому обмеження єдино до літератури, взятої в центр уваги сучасних клавесиністів видається неаргументованим. Вона й сама, зрештою, на сторінці 155 звертає увагу на значення музики Букстехуде: «*Названий аналог італійської токати сформувався у творчості північно-німецьких майстрів і досяг довершеної форми* (підкресл. реценз.) в органній творчості Д. Букстехуде»

Зрештою, сьогоднішній поділ на органістів і клавесиністів є великою мірою штучним.

Структура кандидатської дисертації і загальна оцінка її змісту

Представлена праця складається із трьох головних частин. У першій з них Авторка представляє багаті естетичні основи описуваних явищ в ділянці вільної (в основному токатної) клавірної літератури XVII і XVIII століття, висвітлюючи історичне тло і виявляючи добре розуміння питань «навколо клавесинних». Друга частина названа *Стратегії виконавського прочитання Stylus phantasticus*, містить дуже широкі співставлення виконавських вказівок, опертих на глибоке знання виконавських практик епохи, які можуть слугувати чудовим компасом для бажаючих дослідити виконавські засоби, відповідні до експресивного і задовільного з мистецької точки зору виконання давньої клавірної музики. Наталія Фоменко дуже влучно охоплює генезу вільної музики XVII і XVIII століття і пов'язану з цим фактом ситуацію сучасного музиканта, змушеного належним чином відчитувати композиторський задум: «*Таким чином, Дж. Фрескобальді маніфестує стрижневий для прочитання фантазійного клавірного стилю принцип, яким є свобода, що проявляє себе у відході від норм і правил метро-ритмічної виваженості ренесансної практики. Проте, рекомендації композитора – це правила (втілення упорядкованості композиторського та виконавського мислення), які потребують не буквального, а контекстного прочитання, тобто синхронізації з законами, музично-естетичними зasadами виконавських традицій епохи та усвідомлення як загальних художніх канонів, так і специфіки барокої імпровізації, суголосно з якими слід розуміти музику фантазійного стилю*» (с. 81).

Дана частина праці є дуже добрим впровадженням до широкого спектру виконавської проблематики клавесинної музики і містить величезну кількість корисних виконавських вказівок. В небагатьох випадках варто було б дотримуватися більшої об'єктивності, тим самим уникуючи подання власних переконань як загально зобов'язуючих засад. Прикладом цілком обґрунтованої інтерпретації виконавця, запропонованої у випадку, наприклад, уроку гри на інструменті, натомість такому, що виходить за межі наукової праці є наступне твердження на сторінці 80: «*Якщо побажання майстра тлумачити буквально і зупинятися дійсно на останній ноті пасажу (трелі), це призведе до ритмічної деформації пасажу і буде сприйматися як щось неприродне і нелогічне. Натомість артикуляційна пауза (розрив), навіть трохи перебільшена (але така, що не вибивається із загального метричного контексту), поза тим, що містить елемент несподіванки, видається логічною.*

Подібний приклад на сторінці 99 повідомляє про певну виконавську опцію, а не остаточність: "*Сучасна практика клавесинного виконавства в цілому вважає за потрібне* (підкресл. реценз.) *повторювати заліговані ноти, оскільки такий прийом дає змогу підкреслити дисонанс.*

Подібні застереження можна висловити й щодо деяких роздумів, що торкаються описаних Авторкою (дуже детально і компетентно) проблем аплікатури: «*Однак суворе дотримання старовинної аплікатури видається не лише технічно неефективним, але часом просто неможливим*» (с. 128).

Очевидно, що кожен клавесиніст вибудовує свій підхід до аплікатурних проблем, виходячи з припущення, що в деяких випадках нам недоступне вичерпне знання про виконавську практику **кожного** композитора в **кожному** окремому випадку. Багато сучасних виконавців однак аж надто легко обґрунтують нехіть в опануванні давніх пальцівок, що виникає з певного інтелектуального лінівства, неможливістю їх застосування (очевидно, що це не стосується Авторки праці, яка добре орієнтується у проблематиці давньої аплікатури). Однак наведена вище цитата може провадити до надто поспішного відкидання читачами праці історичних пальцівок. Зазначмо теж, що в контексті аплікатури Авторка оминула один із найважливіших трактатів початку XVII століття – *Facultad organica* Франціско Корреа де Араухо, де пояснено, як за допомогою нестандартних пальцовувань (*carreras extraordinarias*) можна знайти рішення в побудовах, коли пальцовування за допомогою взаємозаміні двох пальців (343434, 232323 ін.) є неможливим.

Речення "аплікатурні правила бувають суперечливими" має своє обґрунтування лише у випадку італійської музики XVI і XVII століття, передусім з огляду на суперечливі щодо більшості тогочасних джерел погляди у трактаті Джироламо Дірути. Попри те, можемо єдино твердити, що існує певний брак у наших знаннях, який виникає із того факту, що трактати радше торкаються певних правил узагальненого характеру і не пропонують приписів для кожного окремого випадку.

Багато наведених Авторкою пропозицій пальцівки мають характер практичний і можуть бути цілком підставними у концептній практиці. Видіється однак, що у зв'язку із тематикою праці декотрі з них містять надто суб'єктивні, трудні для аргументації елементи, які виходять за рамки наукової праці, що дефінітивно заслуговувала б на більший об'єктивізм.

Варто поправити також декілька дрібниць (які приписую великому об'єму праці). На ст. 82 Авторка неправильно окреслює звичайний тakt в музиці XVII і XVIII – в основі дводольний – як такт на 4/4, заперечуючи, зрештою, власні думки на тему різних видів *tactus* у бароковій музиці на ст. 84. Зате розлогі висновки на тему теоретичних основ агогічної свободи (*tempo dell'anima*) є у праці вельми влучними і добре транслують сучасному читачеві уявлення про ідейне підґрунтя вільного підходу до агогіки описаної музики.

Рецензент дотримується також думки, що окреслення *tempo rubato* не повинно бути застосованим щодо різного роду альтерацій, а єдино до «розходження» мелодії, сольного голосу зі стабільним акомпанементом.

На ст. 96 Авторка називає Йоганна Каспара Керля і Ганса Лео Гаслера «сучасниками» (насправді Гаслер помер 1612, а Керль народився 1627 року).

Натомість із величезним інтересом сприймається інформація про розкладання і збагачення акордів (напр. про аччакатуру) у підрозділі 2.2.3, що містить численні повчальні та мальовничо ілюстративні, в контексті з описаними питаннями, приклади.

У третій частині *Сучасні виконавські репрезентації фантазійного стилю* читач знайде аналіз дуже різних виконань сучасних клавесиністів. Цю частину праці, як частину дослідження сучасного історично інформованого виконавства, що разом із численними інтерпретаційними можливостями відкриває в певному сенсі рівноцінно відмінні і повні діаметрально різних прочитань тих самих творів, вважаю за дуже важливу і вдалу частину дисертації, що стала новаторською і пізнавальною також і для рецензента. Читач знайде цілісні нотні транскрипції більш розгорнутих реалізацій

у формі спрощених прелюдій Генделя і Баха, а також й *Хроматичної фантазії* BWV 903 у Додатку. Розміщені там також: переклад вступів до збірок клавірних творів Дж. Фрескобальді, вибраний огляд цитат із мадригалів у клавірних творах XVII століття, малий словник використаних композиторами і Авторкою в аналізі риторичних фігур, а також матеріал, що торкається характеристики інтервалів. Додаток видається дуже цінним вкладом в українське музичне письменство і частиною праці, що має дуже велике значення. Транскрипції фрагментів *arpeggio* у виконаннях сучасних клавесиністів (тобто XX і XXI ст.) мають, на мою думку, високий пізнавальний рівень і дуже наглядно показують перспективи інтерпретації вільно записаних творів давньої музики.

Тут варто звернути увагу також на старанне опрацювання бібліографії та приміток до тексту.

Праця Наталії Фоменко, що назвою звертається до вже багаторазово повтореного в цій рецензії терміну *stylus phantasticus*, є насправді дуже широким дисертаційним дослідженням із величезним вмістом матеріалу про естетику, стилістику і технічні аспекти клавесинної гри в загальному, із деталізованим урахуванням елементів, пов'язаних із творами, які вимагають вільного стилю виконання (особливо токатами). Праця демонструє велику компетентність Авторки як виконавця-практика із солідною теоретичною базою, показує рівно ж обізнаність із неклавесинною літературою (хоч без сумніву, з огляду на тему варто було б проявити більше зацікавлення аналогічною літературою саме органною) і виконавською проблематикою давньої музики.

Найважливіші наукові результати праці

Подібно, що праця Наталії Фоменко є найширшим (чи одним із найширших) досліджень українською мовою, що присвячена виконавству клавесинної музики. Вже навіть на цій підставі вона заслуговує пильної уваги. Ця праця живить надію на те, що вона стане лептою і вихідним пунктом подальшого бурхливого розвитку досліджень давньої музики в її найширшому розумінні, а також – у практичній площині – культивування мистецтва гри на клавесині і виконавства давньої музики в Києві та в Україні. Істотне значення має також засвоєння українським музичним письменством багатого понятійного комплексу, пов'язаного з риторикою, перекладами теоретичних праць Дж. Фрескобальді, ін. Наступні автори, дослідники і

виконавці звертатимуться до цієї праці як референційного матеріалу для подальшого вивчення і пошуків. Варто підкреслити це ще раз: праця підтверджує великий потенціал українського клавесинного середовища.

Висловлені на початку певні термінологічні сумніви є великою мірою обов'язком рецензента, пов'язаним, серед інших, з можливістю пізнішої публікації дослідження з доповненнями і виправленнями. Рецензент утримався від деталізації дрібних одруків, припускаючи, що в межах такої об'ємної праці вони є цілком зрозумілі і одночасно декларуючи готовність вказати на них у випадку наміру розповсюдження праці.

Практична цінність

Існування вільного, «фантазійного» стилю в клавірній музиці XVII і XVIII століття не підлягає сумнівам. Важливим залишається питання, на скільки описані явища і виконавські практики залишилися актуальними у пізнішій фортепіанній літературі (класицизму і романтизму) і на скільки їх пізнання може вплинути на стосунок сучасних виконавців до виконуваної музики різних епох. Автор цих слів, будучи сам клавесиністом, але, серед іншого і колекціонером історичних фортепіано XIX ст., дотримується думки, що аналогій і пунктів, які перетинаються є значно більше, аніж може здаватися на перший погляд. Сягання аж до «коренів» клавесинної музики дозволяє глибше і свідоміше виконання музики усіх епох. Тому праця Наталі Фоменко заслуговує на поширення не лише серед клавесиністів, яким надає значну кількість цінних виконавських вказівок, але й на широке розповсюдження в українському музичному і академічному середовищах.

Звертаючи увагу на цінність праці для музичного середовища в Україні, варто навести тут слова Авторки, під якими Рецензент може з приємністю підписатися: *«Використання запропонованого в дисертації комплексного підходу до опанування на клавесині творів фантазійного стилю має значення для подальшого теоретичного та виконавського осмислення клавірної мистецтва західноєвропейського Бароко, однак не вичерpuється лише клавірною практикою, оскільки визначає фокус сприйняття сучасним історично поінформованим виконавством інструментального мистецтва доби в цілому».*

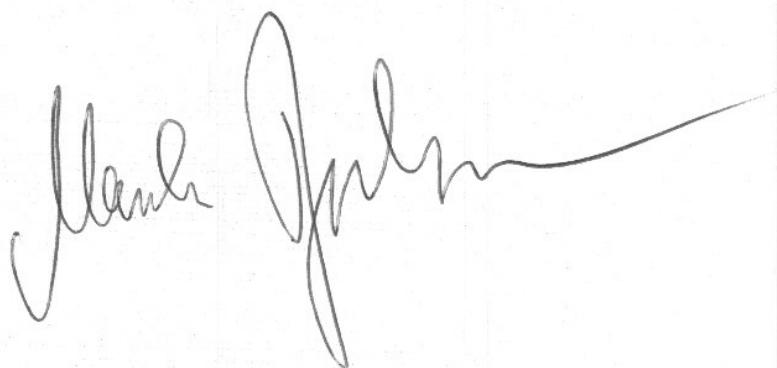
Висновок

Як рецензент – я переконаний, що праця Наталії Фоменко „*Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть*” на запропоноване мною поширення цілком заслуговує, хоча – згідно з висловленими у рецензії зауваженнями – рекомендував би уточнення теми, деякі модифікації і дрібні коректи.

Широта викладеного матеріалу наштовхує на такі питання:

1. Якою є актуальна позиція Авторки щодо поняття *stylus phantasticus*?
2. У якій мірі є можливим використання праці виконавцями пізнішої музики, серед інших і піаністів і включення елементів вільного виконавства у інтерпретацію музики, наприклад, XIX століття?
3. Якою мірою усвідомлення дивовижної широти свободи в давній музиці змінює нас, як музикантів, артистів, людей? Наскільки важливе значення вона має для виразу нашої особистості? Наскільки описувана фантазійність може керуватися інтелектом, а наскільки вона є спонтанним станом музиканта-митця в діалозі з публікою? Чи є пов’язаними зі сферою свободи в музиці якісь цінності позамузичні, загальнолюдські?

Резюмуючи відзначу, що вважаю представлену до захисту дисертацію Фоменко Наталії Вікторівни «Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть» за актуальною, самостійну, оригінальну роботу, яка цілком відповідає спеціальності 17.00.03 - «Музичне мистецтво», а його Авторка, Фоменко Наталія Вікторівна, заслуговує присудження їй наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності –17.00.03 - «Музичне мистецтво».



Офіційний опонент –

професор доктор габілітований,

професор у Музичній Академії ім. Кшиштофа Пендерецького м. Краків (Польща),

Топоровський Marek Євгенович (Marek Toporowski)