УДК 78.083.3:[781.6:781.4]]:78.072.2.034(460+450)](045)21:00
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-12

Дмитро РАТУШИНСЬКИЙ,
orcid.org/0009-0006-0864-251X
творчий аспірант кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) dimratus@gmail.com

ФАНТАЗІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ВИВЧЕННЯ В ТРАКТАТАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Розглянуто початковий етап розвитку інструментальної фантазії на основі вивчення першоджерел, а саме, трактатів Томаса Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» та Джироламо Дірути «Трансильванець», у яких висвітлюються теоретичні та практичні аспекти створення зразків жанру, що перебуває на стадії становлення. Викладено головні положення кожного трактату, з'ясовано особливості розуміння авторами феномену фантазії, наведено рекомендовані ними кроки на шляху до оволодіння імпровізаційним мистецтвом. Вказано, що під словом «фантазія» Санта Марія розуміє імпровізаційний процес, який підпорядковується раціональному началу і завжди має знаходитися під контролем розуму. Зазначено, що Джироламо Дірута трактує фантазію у тому ж руслі, що і Санта Марія, – як контрапунктичну імпровізацію, однак не закликає до абсолютного дотримання правил строгого контрапункту під час її виконання, зокрема, пропонує урізноманітнювати рух головної теми різними видами фігурацій, позначаючи цим важливий крок до формування в майбутньому гомофонно-гармонічних елементів у фантазії. Зроблено висновок, що фантазія доби пізнього Ренесансу демонструвала найвищу майстерність виконавця, яка проявлялась в мистецтві імпровізування в строгому поліфонічному стилі. Процес навчання мав проходити через вивчення теоретичних основ музики, законів поліфонії та підтримуватися 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.

Ключові слова: *фантазія, імпровізація, трактати Томаса де Санта Марія та Джироламо Дірути, поліфонічний стиль пізнього Відродження, виконавська майстерність.*

Dmytro RATUSHYNSKYI,
orcid.org/0009-0006-0864-251X
Creative Postgraduate Student at the Department of Piano
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) dimratus@gmail.com

FANTASIA AS AN OBJECT OF STUDY IN TREATISES OF THE SECOND HALF OF THE SIXTEENTH CENTURY: THEORETICAL AND PERFORMANCE ASPECTS

This article deals with the initial stage of development of instrumental fantasia based on the study of primary sources, namely, the treatises by Thomas de Sancta Maria "The Art of Playing the Fantasia" and Girolamo Diruta "Il Transilvano" which highlight the theoretical and practical aspects of creating examples of the genre that is in the process of formation. The main provisions of each treatise are outlined, and the peculiarities of the authors' understanding of the phenomenon of fantasia are clarified, and the steps recommended by them on the way to mastering the art of improvisation are presented. It is indicated that by the word "fantasia" Sancta Maria means an improvisational process that is subject to the rational principle and should always be under the control of reason. It is noted that Girolamo Diruta interprets fantasia in the same way as Sancta Maria – as a counterpoint improvisation, but does not call for absolute adherence to the rules of strict counterpoint during its performance, in particular, he suggests diversifying the movement of the main theme with different types of figurations, thus marking an important step towards the formation of homophonic and harmonic elements in fantasia in the future. It is concluded that the fantasia of the late Renaissance demonstrated the highest skill of the performer, which was manifested in the art of improvisation in a strict polyphonic style. The learning process had to go through the study of the theoretical foundations of music, the laws of polyphony, and be supported by constant practice of playing the instrument. The latter was aimed not only at improving technical skills and consolidating the rules for creating fantasia, but also at accumulating certain melodic, cadences 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 towards relaxing the strict rules of counterpoint and activating figurative elements reflects the main vector of the development of fantasia as an integral part of the compositional and performing processes characteristic of the late Renaissance.

Key words: *fantasia, improvisation, treatises by Thomas de Sancta Maria and Girolamo Diruta, polyphonic style of the late Renaissance, performance skills.*

Вступ. Жанр фантазії історично формувався в рамках виконавської імпровізації як безпосереднє виявлення авторської думки та емоції. Перші спроби створювати більш-менш цілісну композицію одночасно з її виконанням відносяться до епохи Середньовіччя, коли музиканти вільно розвивали культові наспіви в одноголосному викладенні або у багатоголосній поліфонічній фактурі. У добу Ренесансу імпровізація набула свого розквіту, поряд із вокальною сферою, поширившись і на інструментальну.

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 вже на початку 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 у мистецькому просторі того часу стали трактати іспанця Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» («Arte de tañer fantasía») (1565) та італійця Джироламо Дірути «Трансильванець» («Il Transilvano») (1593, 1609).

Аналіз публікацій. Історія виникнення жанру інструментальної фантазії на сьогоднішній день не є повністю дослідженою галуззю і потребує подальшого вивчення еволюційних процесів, особливо на тлі розвитку виконавських тенденцій. Саме тому зростає необхідність звернення до першоджерел і, зокрема, до трактатів, у яких висвітлюються теоретичні та практичні аспекти створення фантазії (Santa María, 1565; Diruta, 1597). Переклади зазначених трактатів (повні чи часткові) англійською та португальською мовами містять коментарі та примітки, що окреслюють контекстне середовище для адекватного розуміння їхнього змісту (Hultberg, 1964; Soehnlein, 1975; Porto, 2013; Lawrence-King, 2019). Розширюють контекстне поле дослідження і роботи, присвячені клавірному та органному музикуванню XVI століття (Кашкадамова, 1998; Kaufmann, 1966; Kinkeldey, 1910). Окрему групу утворюють джерела, у яких увагу зосереджено на інструментальних жанрах XVI–XVII століть (Штрифанова, 2007; Kinkeldey, 1910): наявні тут відомості дають змогу виявити зв'язки між фантазією та іншими жанровими структурами, що формувалися в цей період.

Мета статті – простежити становлення та розвиток жанру фантазії на матеріалі трактатів другої половини XVI століття: Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» та Джироламо Дірути «Трансильванець».

Виклад основного матеріалу. 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 мало що відомо, 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 клавірі. Відома українська піаністка та музикознавиця Н. В. Кашкадамова зазначає, що трактат Санта Марія є першим в світовій музичній практиці, що присвячений навчанню клавіристів (Кашкадамова, 1998: 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 клавікорду, призначався для домашнього музикування та початкового навчання. Серед переваг клавікорду 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, кожну з яких розглядає в окремому підрозділі. Заключні підрозділи першої частини містять поради стосовно виконання поліфонічних творів на віуелі та клавірі, способів орнаментації, 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, дотримання 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)» (Santa María, 1565: 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 розглядає методи 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 procedar 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 впродовж трактату.

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» (Santa María, 1565: 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

(Santa María, 1565: 146). Третє правило стосується типів каденцій, що зустрічаються у творі, їх треба вивчити та запам'ятати, щоб зробити інші подібні у фантазіях (Santa María, 1565: 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» (Santa María, 1565: 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 (Santa María, 1565: 147).

Більше порад щодо створення фантазій викладено в другій частині трактату, яка спрямована на вивчення поліфонії, «а саме імпровізації контрапункту...» (Santa María, 1565: 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...» (Santa María, 1565: 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» (Santa María, 1565: 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» (Santa María, 1565: 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» (Santa María,1565: 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» (Santa María, 1565: 454). 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*) (Santa María, 1565: 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 альта, тенора і баса... » (Santa María, 1565: 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*)» (Santa Maria, 1565: 338), що грати слід «з усією делікатністю, що відплатиться золотом і створить ще більшу сутність і грацію...» (Santa María, 1565: 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 Кіоджі, 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 (1610) – Леонорі Орсіні Сфорца, онуці великого герцога Тосканського Фердинандо I Медічі. Написаний трактат у формі діалогу між двома персонажами: самим Дірутою та якимось трансільванцем, з яким прийнято асоціювати емисара 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 (Porto, 2013: 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» (Porto, 2013: 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 контрапунктом» (*contrapunto alia mente*) допускає більше «вільностей» (Soehnlein, 1975: 282). У вільному контрапункті (c*ontrapunto 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 (Kaufmann, 1966: 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-клавішної 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» (Porto, 2013: 311). Тож, у розумінні Дірути вміння «грати фантазію», як і у Санта Марія, є ознакою найвищого рівня майстерності.

Висновки. Аналіз трактатів іспанця Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» та італійця Джироламо Дірути «Трансильванець» – двох вагомих праць XVI століття, кожна з яких чи не вперше висвітлює педагогічні принципи та демонструє актуальні на той час особливості виконання на певному інструменті, – дав змогу простежити початковий етап розвитку жанру фантазії та спрогнозувати тенденції його подальшого формування. Фантазія в другій половині XVI століття демонструвала найвищу майстерність виконавця, яка проявлялась в мистецтві імпровізування в строгому поліфонічному стилі. Процес навчання мав проходити через вивчення теоретичних основ музики, законів поліфонії та підтримуватися 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, 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.

2. Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 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

3. Diruta G. Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & istromenti da penna. Venice: Alessandro Vincenti, 1597. 64 p.

4. 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.

5. 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.

6. Kinkeldey O. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1910. 342 p.

7. 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/

8. 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.

9. Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Valladolid, 1565. 460 p.

10. 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.

REFERENCES

1. Kashkadamova, N. (1998). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh (klavikord, klavesyn, fortepiano) XIV–XVIII st.* [The art of performing music on keyboard and string instruments (clavichord, harpsichord, piano) XIV–XVIII centuries]. Ternopil : SMP «Aston», 299 p. [in Ukrainian].

2. Shtryfanova, K. (2007). *Fantaziia dlia liutni XVI stolittia: stanovlennia zhanru [Fantasia for lute XVI centuries: formation of a genre]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. I.P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. Kharkiv, 17. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00601011_0.html / [in Ukrainian].

3. Diruta, G. (1597). *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & istromenti da penna* [Il Transilvano, dialogue on the true way of sonar, organs, & quill instruments]. Venice: Alessandro Vincenti, 64 p. [in Italian].

4. Hultberg, W. (1964). *Sancta Maria`s Libro llamado Arte de tañer fantasía: a critical evaluation (Volumes I and II)* [Sancta Maria`s Book Called Art of Fantasy Playing: a critical evaluation (Volumes I and II)]. University of Southern California ProQuest Dissertations Publishing, 547 p. [in Italian].

5. Kaufmann, H. (1966). *The Life and Works of Nicola Vicentino, 1511–1576.* In: *Musicological studies and documents*. Issue 11. [Rome]: American Institute of Musicology, 241 p.

6. Kinkeldey, O. (1910). *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts* [Organ and piano in the music of the 16th century]. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 342 p. [in German].

7. Lawrence-King, A. (2019). *The Art of Time: Tomas de Santa Maria on performing renaissance Fantasia*. URL : https://andrewlawrenceking.com/2019/08/02/the-art-of-time/

8. Porto, D. (2013). *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*. [Girolamo Diruta: il transilvano – dialogue on the correct way to play the organ and keyboard instruments : a systematic study of the treatise and of music in the early 17th century]. São Paulo, 336 p. [in Portuguese].

9. Santa María, T. (1565). *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela* [Book called Art of playing fantasy, both for keyboard and for vihuela]. Valladolid, 460 p. [in Spanish].

10. Soehnlein, E. (1975). *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, 522 p.