

RU

Жанр фантазии в музыкальном искусстве: истоки, эволюция, трактовки

Качалов Р. Н.

Аннотация. Цель настоящей статьи – рассмотрение эволюции жанра фантазии в ракурсе внимания к изменениям её стилистики, обусловленной сменой культурных эпох, эстетико-художественных тенденций и музыкально-выразительных элементов композиторского языка. Обзор камерно-инструментальных и оркестровых фантазий, созданных в различные исторические периоды, позволил отметить: применение зарождающихся приёмов инструментальной игры в ранних образцах жанра; внедрение полифонического изложения и фугированных форм в фантазию эпохи барокко; использование драматургических возможностей синтеза сонатно-циклической и одночастной форм в фантазии периода классицизма; внимание к выразительности тематизма, усиление лирического и драматического содержания фантазии в творчестве романтиков. Показана возможность классификации фантазий XIX столетия по признакам программности, концертности, фольклорного тематизма. Отмечена разнородность проявления принципа фантазийности в творчестве композиторов XX века, в последние десятилетия – тяготение к полистилистичности, применение новых техник композиции, выход жанра за пределы музыкального искусства, в частности, в область медиaprостранства. Историко-панорамный подход обусловил новизну предпринятого исследования жанра фантазии. Введение обширного фактологического материала, обобщение широкого круга научных источников дали возможность воссоздать целостную картину функционирования одного из оригинальных музыкальных жанров в историческом пространстве художественной культуры. Вследствие этого рельефно очертились главные позиции, касающиеся истории и теории жанра фантазии, выявились широкие художественные возможности в реализации различных творческих замыслов и стиливых проявлений. Результаты статьи обозначили преобладание типологических стиливых черт в фантазиях эпохи барокко, индивидуально-авторского начала – в фантазиях романтиков, широту свободного новаторства и эксперимента в области приёмов и форм жанра фантазии в музыкальном искусстве XX столетия.

EN

Fantasy genre in musical art: origins, evolution, and interpretations

R. N. Kachalov

Abstract. The aim of this article is to examine the evolution of the fantasy genre in terms of the changes in its style, influenced by shifts in cultural eras, aesthetic and artistic trends, and the musical-expressive elements of the composer's language. A review of chamber-instrumental and orchestral fantasies created in different historical periods allowed us to note the following: the use of emerging instrumental techniques in the early examples of the genre; the introduction of polyphonic writing and fugal forms in the Baroque era fantasy; the use of dramaturgical possibilities by combining sonata-cycle and single-movement forms in Classical period fantasies; attention to thematic expressiveness, and an increase in lyrical and dramatic content in Romantic fantasies. The possibility of classifying 19th-century fantasies based on programmatic content, concert features, and folk-inspired themes is shown. The heterogeneity in the manifestation of the principle of fantasy in the work of 20th-century composers has been noted, with recent decades showing a tendency towards poly-stylism, the use of new compositional techniques, and the expansion of the genre beyond musical art, particularly into the realm of media space. A historical and panoramic approach has determined the novelty of the undertaken study of the fantasy genre. The introduction of extensive factual material and the summarization of a wide range of scientific sources made it possible to recreate a comprehensive picture of the functioning of one of the original musical genres within the historical space of artistic culture. As a result, the main positions concerning the history and theory of the fantasy genre were clearly outlined, revealing broad artistic possibilities in the implementation of various creative ideas and stylistic expressions. The article's conclusions highlighted the prevalence of typological stylistic

features in Baroque fantasies, the individual-authorial element in Romantic fantasies, and the breadth of free innovation and experimentation in techniques and forms of the genre in the 20th century.

Введение

Актуальность избранной темы обусловлена одной из важнейших в музыковедении проблем исторического развития композиторского творчества. Её решение связано с понятиями *жанр* и *стиль*, выявляющими генетическую общность определённых видов и форм музыки, их способность к обогащению новыми средствами музыкальной выразительности и характерностью индивидуального авторского почерка. Наблюдая за движением музыкальных жанров по эпохам и новизной приобретаемых ими стилистических черт, возможно выявить как общие эстетико-художественные тенденции времени, так и индивидуальные свойства меняющегося композиторского сознания. В этом отношении весьма показательным является жанр **фантазии**, прошедшей через ряд столетий и принимающей черты свойственных им художественных стилей. Способность жанра фантазии к модификации связана с природой соединения в ней «свойств сложной психической деятельности и художественно-образного освоения действительности...» (Палажченко, 1992, с. 1). Само название **фантазия** (в пер. с греч. – «воображение») прямо говорит о её творческом потенциале постоянного обновления приёмов композиции в поисках свободы выражения чувств и образов.

Истории жанра фантазии в западноевропейской и русской музыке посвящены диссертационные исследования, статьи и очерки. В них представлены анализ конкретных сочинений фантазийного плана (Рощенко, 2002; Чернявская, 2017; Шлифштейн, 2024), особенности отдельных этапов исторического развития жанра (Кюрегян, 1981; Палажченко, 1992, с. 1). Вместе с тем вопрос отражения в фантазии художественных стилей и связанных с ними изменений композиторской техники требует подробного рассмотрения.

Задачи работы:

- представить хронологию развития жанра фантазии в контексте эпохальных изменений художественного стиля;
- в фантазиях разных исторических этапов показать соотношение общих и индивидуальных стилистических примет;
- выявить особенности культурно-исторического и национального влияния на импровизационные решения фантазии в творчестве композиторов XIX–XX веков.

Панорамно-процессуальный взгляд на развитие жанра фантазии обусловил применение следующих методов исследования: *исторического* – в соблюдении хронологической последовательности движения фантазии по эпохам; *системного* – в целостности внутренних и интегративных компонентов образно-смысловой концепции анализируемых сочинений; *сравнительно-сопоставительного* – в констатации общности и различий языковых и конструктивных примет фантазии разных веков; *стилевого*, рассматривающего образцы жанра в совокупности черт художественного стиля эпохи, национальной школы, индивидуальности композитора.

Теоретическим основанием исследования послужили музыковедческие источники, разрабатывающие вопросы теории стиля и жанра (Аверинцев, 1996; Лобанова, 1994; Михайлов, 1981; Назайкинский, 2003; Скребков, 1973; Сохор, 1968; Холопова, 2001), музыкального содержания эпох (Кудряшов, 2006), творческого процесса композитора (Арановский, 1975), искусства импровизации (Бирюков, 1980) и полифонического развития (Канчели, 1970), генетики и эволюции жанра фантазии (Кюрегян, 1981; Медушевский, 1991; Протопопов, 1979; Хохлова, 2011; Чернявская, 2017).

В числе основополагающих концепций о жанре и стиле выделим мнение Н. Е. Назайкинского о том, что жанр – это «многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать, генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» (2003, с. 94–95). Вместе с тем «свойственные каждому жанру особенности музыки одновременно служат воплощению национального стиля, стиля исторической эпохи» (Назайкинский, 2003, с. 7). «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» (Назайкинский, 2003, с. 20).

Материалы статьи важны для научного понимания процессуального хода истории и теории музыки. Их практическая значимость обусловлена возможностью использования в вузовских курсах «Истории музыки», «Анализа музыкальных форм», «Композиции».

Обсуждение и результаты

История жанра инструментальной **фантазии** ведёт свое начало от исполнительской импровизации XVI века, возникшей в лютневой, гитарной, клавишной и органной музыке. В импровизациях оттачивались новые приёмы игры на инструментах. Сложившиеся к этому времени полифонические приёмы изложения заметны в лютневых фантазиях Марко д'Авила (1536), Франческо да Милано (1547). Произведения подобного рода нередко создавались в виде полифонических пьес с использованием фугированных и вариационных

элементов (Протопопов, 1979). Возможности инструмента лютни ограничивали формы полифонического изложения, большее тяготение к полифонии обнаруживалось в органных фантазиях того времени (Я. П. Свелинк «Хроматическая фантазия») (Берков, 1972).

С конца XVI до середины XVIII веков главенствующим художественным стилем в европейском искусстве становится барокко. Чрезвычайно важным положением эстетики барокко явилось «созвучие несозвучного», соединяющее несовместимые друг с другом противоположности, во многом предопределённые дуализмом сознания – верой в Бога и Человека. Так родились главные антиномии барокко: противопоставление жизни и смерти, хаоса и порядка, конечного и бесконечного, познаваемого и непознаваемого. Специфические черты искусства этого времени – аллегоричность содержания, большое значение иррациональных эффектов и элементов, повышенная эмоциональность, яркая контрастность, динамика и драматизм развития – в полной мере отвечали жанру фантазии. Новые эстетические представления привнесли в фантазии XVII века новации хроматического, тембрального и мелодического порядка. Характерным стало чередование разделов полифонического и гомофонного склада, обусловленное влиянием вокальной полифонии и формирующихся, наряду с фугой, характерных для барокко циклических форм сонаты и сюиты (Протопопов, 1979, с. 5).

В Англии к этому жанру обращались Г. Пёрселл («Фантазия на один звук»), вёрджиалисты У. Бёрд, О. Гиббонс. Яркая темпераментность в пьесах, названных *фантазиями*, впервые обозначилась в творчестве Дж. Фрескобальди, основоположника итальянской органной и клавирной школы.

Формы фантазийного высказывания привнесли и в органные духовные сочинения Г. Шютца, Г. Бема, Д. Букстехуде, Й. Пахельбеля характер драматизма и напряжённой лирики. Особенно поражали своим возвышенно вдохновенным характером и виртуозностью величественные органные фантазии немецкого органиста Дитриха Букстехуде. Его многочастные церковные прелюдии сочетали импровизационное начало со строгим, упорядоченным развитием фугированной формы, отражая контраст мира бытия и философского размышления о мире и Боге, свойственного барочной картине мира. Не удивительно, что именно И. С. Бах, желавший учиться у Букстехуде, продолжил эти начинания. Открывшаяся в музыке возможность передачи ярких эмоциональных состояний позволила ему наделять свои органные фантазии звучанием лирического и драматично экспрессивного тона, чётко отделяя их от фуги («Хроматическая фантазия и fuga» d-moll, Фантазия и fuga c-moll, Фантазия и fuga g-moll, Фантазия и fuga a-moll). В творчестве Баха фантазия приобрела характер философско-драматического высказывания, сочетающего бурную устремлённость импровизационной игры с высотой духовных размышлений. «Дионисийское» и «аполлоническое» в создании двуединой циклической формы фантазии и фуги обозначила новый этап в становлении целостности музыкальной драматургии сольных инструментальных сочинений.

Самостоятельное значение фантазия получила в пору венских классиков, став сферой выражения чувств предромантизма. В творчестве В. А. Моцарта она наполнилась контрастами образов душевных переживаний и Божественного утешения, трагедийного и просветлённого (Фантазия № 1 с фугой C-dur или «Прелюдия и fuga» К. 394, Фантазия d-moll К. 397, Фантазия К. 475 и Соната c-moll № 14 К. 457, соединённые Моцартом для издания в 1785 году).

У Й. Гайдна фантазия вошла в сонатно-симфонический цикл (II часть квартета op. 76 № 6 Es-dur), соединилась с сонатой (Фортепианная фантазия C-dur). Две фортепианные сонаты Л. Бетховена, обозначенные композитором как *Sonata quasi fantasia* №№ 13 и 14 op. 27, явились своего рода переходом от классицистской формы к свободной романтической. Импровизационное начало ярко ощущалось и в его хоровой Фантазии для фортепиано, хора и оркестра c-moll, op. 80, соединившей средства симфонического оркестра, хора и фортепиано.

Активность обращения к жанру *фантазии* стала особенно явственной в музыкальном искусстве XIX столетия, поскольку в творчестве композиторов-романтиков заметно обозначилась тенденция к расширению жанровых форм инструментальной музыки, принятых в эпоху классицизма. Наряду с заимствованными из фольклора, литературы и живописи жанрами (баллады, сказки, новеллы, музыкальной картины, арабески), появилась и пришедшая из прошлых веков *фантазия*. Родоначальником подобных форм стал Ф. Шуберт (Музыкальный момент, Экспромт, Фантазия). Большое распространение в XIX веке получили и другие, близкие к фантазии жанры – рапсодия, каприччио, парафразы, – что свидетельствовало об актуальности для эпохи романтизма принципов, заключённых в структурно-семантическом ядре жанра.

Фортепианные фантазии композиторов-романтиков, написанные в крупной одночастной форме, стали включать признаки различных структур, сложившихся в классической музыке, к примеру, сонатно-циклической и сюитной формы (Фантазии для фортепиано Р. Шумана C-dur), совмещение сонатного и рондального развития (Фантазия Ф. Шопена). На сочетание цикличности с сонатностью в Фантазии «Скиталец» («Wanderer») C-dur op. 15 Шуберта указывает М. Канчели (1970, с. 64). Наряду с чёткостью проявления контраста четырёх частей сонатно-симфонического цикла в нем ощущается опора на музыкальную тему одноименной песни. Пронизанная интонационным единством Фантазия «Скиталец» дала начало принципу монотематизма, сформировавшемуся далее в творчестве Ф. Листа. Заметно появление в фантазиях Шуберта и таких важных стилистических черт романтической музыки, как «калейдоскопически непринужденная смена образов, формобразующая роль программы (скрытой, но отчетливо ощущаемой), особое значение пьес-«воспоминаний», тональная разомкнутость» (Шлифштейн, 2024).

Фантазии в творчестве Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса ярко представили творческую индивидуальность авторов. Пример тому – стиль Р. Шумана, проникнутый идеей фантазийности (Чернявская, 2017).

В творчестве Ф. Листа появился и утвердился принцип написания фантазий на темы из популярных опер прошлого и современности (фантазии на темы из опер «Гугеноты», «Пуритане», «Лючия ди Ламмермур»).

Их фантазийная презентация сопровождалась неизменным блеском и виртуозностью игры Листа и следовавшего за ним ряда композиторов-пианистов. *Фантазии* на заимствованные темы были обусловлены особым пиететом к творчеству их создателей. Многие из них имели вид *виртуозных концертных* пьес со свободным *вариационным* развитием (Фантазия для фортепиано Ф. Листа на темы из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Воспоминание об опере «Жизнь за царя» М. Глинки, 1854-1856 М. А. Балакирева). Впоследствии этот род фантазии блестяще продолжили Концертные (скрипичные) фантазии П. Сарасате на темы опер «Кармен» Ж. Бизе, «Сила судьбы» Дж. Верди, «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» В. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно.

Тенденция *программности*, характерная для XIX века, внесла в жанр фантазии роль литературной основы (фантазия-соната «После чтения Данте» Ф. Листа, увертюра-фантазия «Франческа да Римини» и симфоническая фантазия «Буря» П. И. Чайковского), что в начале XX века отзовется фантазией для оркестра «Утёс» С. В. Рахманинова, симфонической фантазией «Маргарита Готье» А. С. Аренского.

В произведениях русских романтиков название *фантазия* нередко выступало в качестве уточнения жанровой характеристики произведения, к примеру: Вальс-фантазия М. И. Глинки, симфония-фантазия (не законченная М. И. Глинкой), соната-фантазия (А. Н. Скрябин), увертюра-фантазия (П. И. Чайковский), пьесы-фантазии (С. В. Рахманинов).

Фантазийный характер был очень важен для Чайковского в его определении жанра собственных сочинений. Такое название получила его симфоническая фантазия с-moll «*Фатум*» 1868 года. Определение жанра «Ромео и Джульетта» как увертюры-фантазии было принципиально значимо для Чайковского, в чём он убеждал Балакирева, подсказавшего ему сюжет этой симфонической драмы.

Эпоха романтизма принесла и новый тип фантазии, сочинённой с опорой на *фольклорный* тематизм. В своих генетических корнях она была связана с прелюдиями эпохи барокко на темы хоралов. В русской музыке XIX века – с открытым М. И. Глинкой направлением жанрового симфонизма («Камаринская» фантазия на две русские темы (1848), Испанские увертюры). М. А. Балакирев оригинально продолжил его в своей виртуозной Восточной фантазии для фортепиано «Исламей».

Фантазийная разработка фольклорных тем коснулась сферы широких народно-жанровых обобщений, поэтому для неё стало характерным обращение к симфоническому оркестру. «Характеристическими фантазиями для оркестра» назвал А. С. Даргомыжский свои жанровые картины «Баба-Яга, или С Волги nach Riga» (1862), «Малороссийский казачок» (1864), «Чухонская фантазия» (1862-1867). Вслед за ними появились: Большая фантазия на русские народные песни ор. 4 для фортепиано с оркестром М. А. Балакирева, «Фантазия на сербские темы» Н. А. Римского-Корсакова, «Финская фантазия» для оркестра А. К. Глазунова, «Фантазия на русские народные темы для скрипки с оркестром» Н. А. Римского-Корсакова, «Фантазия на темы Рябинина» для фортепиано с оркестром А. С. Аренского. Эти сочинения были свободны от какой-либо образной конкретизации, однако имели ярко выраженный национальный колорит.

«Фантазия А. С. Аренского на темы русских былин» подвела итог ярко проявившейся на протяжении всего XIX века *фольклорной* тенденции в развитии русской музыки. Своеобразие трактовки жанра обозначилось в соединении *концертного* и *вариационного* типа развития тематизма. Черты концертности были связаны с диалогическим взаимодействием оркестровой и сольной партий, эпизодами яркой виртуозности, а также наличием фортепианной каденции. Цельность и единство фантазии выявились в сохранении общего характера былинной темы, почти неизменно звучащей на протяжении фантазии.

Внесение в фантазию признаков показательного для XIX столетия жанра *концерта* было обусловлено усилиями Антона и Николая Рубинштейнов, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова по поднятию уровня русского музыкального исполнительства. *Фантазия для фортепиано с оркестром* оказалась на перекрёстке важнейших направлений русской и европейской музыкальных культур, отразив в своих образцах главные тенденции их взаимовлияния.

Показательна в этом плане «Концертная фантазия для фортепиано с оркестром» G-dur op. 56 П. И. Чайковского, состоящая из двух частей: Первая часть «Quasi Rondo. Andante mosso», вторая часть «Контрасты. Andante cantabile. Molto vivace». Первая часть фантазии имеет единую жанровую основу, построенную на плясовой теме, а вторая переносит центр тяжести в область невидимых борений за душу человека. В Концертной фантазии Чайковского соединились типовые образы его драматических концепций и яркость концертного исполнения. При опоре на сонатную композиционную схему внутренняя форма фантазии насыщена массой контрастных эпизодов, разработку в сонатной форме первой части вытесняет сольная каденция фортепиано. Скрепляет материал фантазии импровизационная свобода, более касающаяся разработки партии фортепиано.

Линию *концертности* продолжила Фантазия для фортепиано с оркестром a-moll А. Н. Скрябина, написанная композитором в 1889 году, в возрасте семнадцати лет. Оркестровой версии фантазии не сохранилось, существует лишь её редакция для двух фортепиано. Композиционные особенности Фантазии Скрябина свидетельствуют о значительном влиянии на сонатную форму импровизационного начала. Фантазия являет собой яркий пример скрябинской патетики, заключённой в рамки лирического высказывания. Определяющим качеством тематизма выступает интонационная напевность, указывающая на принадлежность данного произведения к лирической образно-эмоциональной сфере раннего творчества композитора. С концертностью связана такая особенность Фантазии, как диалогичность взаимоотношений оркестровой и сольной партий. Отклонениями от нормативной сонатной схемы являются возвращение темы главной партии в конце экспозиции, внедрение вальсообразного эпизода в репризу, многократные проведения каждой из тем поочередно в партиях солиста и оркестра.

Индивидуальный почерк русских композиторов-пианистов С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера ярко проявился в их обращении к жанру фантазии (цикле пьес-фантазий Рахманинова, соч. 3 (1892), Фантазии (Сюита № 1) для двух фортепиано). Импровизационно-фантазийный характер ощутим и в таких сочинениях композитора, как «Вариации на тему Корелли», «Рапсодия на тему Паганини». Однако свойственная Рахманинову целостность формы и внутреннего содержания привела к данным авторским уточнениям названий. Характерность романтической импровизации для стиля Н. К. Метнера сказалась в облике его Импровизаций, фантазийных «Сказок», цикла «Забытых мотивов», фортепианных концертов.

В условиях авангардных поисков новых возможностей звука и композиции начала XX столетия, с отказом от приоритета мелодии и романтических чувств, жанр фантазии несколько замедлил своё развитие. В пору проникновения в музыкальное искусство новых теорий и направлений преданным защитником классического наследия прошлого выступил М. Рeger. Его органичные хоральные фантазии соединили традиции барочного и романтического стилей, органично сочетая масштабность композиций и концертную виртуозность, тонкость лирики и экспрессионистическую напряженность.

Фантазии начала XX века расширили диапазон исполнительских возможностей: от солирующего инструмента («Фантазии и фуги для органа» М. Рegerа, «Фантазия для органа G-dur» А. Глазунова, «Фантазия C-dur для фортепиано» К. Шимановского) до редкого сочетания инструментов («Фантазия для двух фортепиано и органа» А. К. Глазунова) и большого симфонического оркестра (фантазии для симфонического оркестра «Лес», «Море», «Русская фантазия» А. К. Глазунова, симфоническая «Фантазия каждого дня» (*Fantasia di Every Day*) Дж. Ф. Малипьеро).

Род *Фантазии на тему* в XX веке продолжили «Фантазия на тему Томаса Таллиса», «Фантазия на темы рождественских гимнов», «Фантазия на тему ирландской народной песни “Greensleeves” Р. Воан-Уильямса, «Фантазия на русские народные темы» Б. Чайковского, Концертная фантазия на темы из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» И. Фролова.

В редких примерах фантазии второй половины XX века нашли место экспериментальные поиски синтеза форм (Фортепианный цикл А. Волконского «Строгая музыка» с авторским подзаголовком “*Fantasia ricercata*”, 1956) и красочной выразительности, достигаемой в свободной импровизации исполнителя («Колористическая Фантазия для фортепиано» С. Слонимского, 1972).

В особых случаях место фантазийного воображения заместилось понятием «надрациональной интуиции», ведущей композитора. Так, в творчестве К. Штокхаузена появился опыт, близкий к жанру фантазии, но названный композитором “*Aus den sieben Tagen*” («Из семи дней», пятнадцать текстов интуитивной музыки, 1968) и “*Für kommende Zeiten*” («Из грядущих времён», семнадцать текстов интуитивной музыки, 1968–1970).

Со второй половины XX века Фантазия обретает активную жизнеспособность, неожиданно соединившись со стилем джазового исполнительства (*Fantasy* в композициях М. Стрикленда, М. Девиса, С. Бечета). Объединяющим началом послужила импровизация, лежащая в основе как фантазии, так и искусства джаза. Так появились совместные композиции исполнителя индийской раги Л. Субраманиама и джазового скрипача и пианиста С. Граппелли, которые можно назвать Фантазиями («На тему Паганини *capris* № 5», «Иллюзия», «Беседы»). Флер романтического стиля с лежащей в основе импровизации выразительной мелодией представил их композиции в лирическом тоне высказывания. Создание джазовых композиций, именуемых Фантазиями, продолжается и в наши дни (альбом «Джазовые фантазии на тему второго концерта Сергея Рахманинова» в исполнении трио М. Меня, Д. Власенко, А. Миронова).

Особую ветвь мемориальной фантазии в последних десятилетиях представили «Посвящение Паганини» для скрипки соло А. Шнитке (1982), «Фантазия памяти Д. Ойстраха» И. Фролова, Фантазия для симфонического оркестра памяти А. П. Петрова (2007) В. Е. Карпенко.

Отдельной самостоятельной областью применения жанровых свойств фантазии, вышедшей за пределы музыки в конце XX века, стало медиапространство киномузыки (музыка, написанная А. Шнитке для телефильма «Фантазии Фарятьева», саундтреки Х. Циммера к фильмам жанра *фэнтези*).

Заключение

На основании исследования жанра музыкальной фантазии в контексте смены историко-художественных стилей возможно констатировать его необходимую востребованность на протяжении многих веков. При естественном влиянии на жанр стилистических норм определённых культурных эпох импровизационность (как её главный генетический признак) обеспечила многоликость присущих фантазии разноплановых образов, форм и средств выразительности. Способы импровизации менялись в зависимости от традиций национальной школы и личной изобретательности авторов. На общем фоне процесса выделились имена композиторов, следующих традициям, и тех, кто обозначил их яркое обновление.

Музыкальный жанр фантазии родился в пору апробации исполнительских возможностей новых инструментов. Этим было обусловлено сочетание разнородных приёмов игры в фантазии конца XVI – начала XVII столетия. Эпоха барокко создала циклическую форму фантазии в соединении свободного импровизационного начала и рационально продуманной фуги. Заметим, что в пору барочной культуры развитие фантазии шло к формированию приёмов *общего*, чаще полифонического стиля, а также сложению системы передачи ярко

контрастных эмоциональных состояний («теория аффектов»). Индивидуальные проявления в большей степени касались поиска новых эмоционально-выразительных средств тематизма, динамики, гармонии.

Романтический мир обогатил фантазию яркими проявлениями *индивидуально-стилистического* решения, часто в программном прочтении содержания, использовании драматургических возможностей синтеза сонатно-циклической и поэмойной одночастной формы, введении эффектных приёмов концертного исполнительства.

В пору становления национальных композиторских школ фантазии русских композиторов выделились безусловным вниманием к национально определённом колориту. Традиции жанрового симфонизма Глинки были продолжены в вариационных способах развития фольклорного тематизма фантазий, достигнутый уровень фортепианного исполнительства сказался в проявлении черт концертно-виртуозного стиля.

Двадцатый век направил фантазию в сторону свободного новаторства и эксперимента в области приёмов композиции, скрытых и интуитивных проявлений полистилистики, синкретизма и синтеза форм. Импровизационное начало обеспечило естественность появления жанра фантазии в сочинениях джазового направления, соединениях национальных и классических традиций инструментального музицирования.

Проведённое исследование историко-стилевых изменений композиторского творчества на примере жанра фантазии позволяет говорить о его постоянной эволюции в системах сложившегося и постоянно обновляющегося языка музыки. Характер импровизационного развития, обязательного для фантазии, ведя к созданию «эвристической модели» нового сочинения, ярко представляет своеобразие мышления композитора и служит индикатором его индивидуального стиля. Перспектива дальнейшей разработки темы может быть связана с углублённым анализом исторически обусловленных типов импровизации как неизменной основы развития музыкальной фантазии, а также исследованием современных трактовок жанра в контексте вечной диалектики традиции и новаторства.

Материалы исследования | Research materials

1. Кюрегян Т. С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1981. Т. 5.

Источники | References

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Риторика и истоки европейской литературной традиции: сборник статей. М.: Языки русской культуры, 1996.
2. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания: сборник. М., 1975.
3. Берков В. Хроматическая фантазия Я. Свелинка: из истории гармонии. М.: Музыка, 1972.
4. Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: дисс. ... к. иск. М., 1980.
5. Канчели М. А. Крупная одночастная форма в зарубежной музыке XIX и начала XX века // Вопросы теории музыки: сборник статей. М.: Музыка, 1970. Вып. 2.
6. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. СПб.: Издательство «Лань», 2006.
7. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.
8. Медушевский В. В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка, Культура, Человек / под ред. М. Мугинштейна. Свердловск, 1991.
9. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка, 1981.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003.
11. Палажченко И. Р. Инструментальная фантазия XVII-XVIII (генезис и пути развития): автореф. дисс. ... к. иск. М., 1992.
12. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX. М.: Музыка, 1979.
13. Рощенко Е. Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления логики мифа // Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. 2002. Вып. 21.
14. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.
15. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968.
16. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001.
17. Хохлова А. Л. Инструментальная фантазия: к проблеме генезиса и эволюции жанра // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2011. № 7.
18. Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2017.
19. Шлифштейн Н. С. Заметки о жанре фантазии в творчестве Шуберта // Музыкальная академия. 2024. № 2. <https://doi.org/10.34690/399>

Информация об авторах | Author information**RU****Качалов Роман Николаевич¹**¹ Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева**EN****Roman Nikolaevich Kachalov¹**¹ Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev¹ *kachalov_dn@mail.ru***Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 09.04.2026; опубликовано online (published online): 23.07.2026.

Ключевые слова (keywords): жанр фантазии; историко-стилевая эволюция; историко-панорамный подход; принцип фантазийности; новации композиторской техники; fantasy genre; historical and stylistic evolution; historical and panoramic approach; principle of fantasy; innovations in compositional technique.