

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

На правах рукопису

БОНДАРЕНКО ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА

УДК [78.083.3:786.2]: 78.03 (477)

**ТОКАТА В УКРАЇНСЬКОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ:
ГЕНЕЗА ТА ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття вченого ступеню
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник
Сухленко Ірина Юріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ТОКАТА У КЛАВІРНОМУ ТА ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ	11
1.1. Кристалізація жанрово-семантичного комплексу токати у музиці Бароко.....	11
1.2. Трактування жанру токати у фортепіанній творчості музикантів XIX –XX століть	29
1.3. Токата і токатність у контексті стильових пошуків фортепіанного мистецтва XX – XXI століть	41
Висновки до Розділу 1	56
РОЗДІЛ 2 ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ ТОКАТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	58
2.1. Становлення жанру токати у фортепіанній творчості українських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття	58
2.2. Токати другої половини XX століття: трансформація жанру.....	75
2.3. Токата XXI століття: нові версії жанру.....	87
Висновки до Розділу 2	98
РОЗДІЛ 3 ФОРТЕПІАННА ТОКАТА У МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ XX - XXI СТОЛІТЬ	101
3.1. «Прелюдія та Токата» І. Карабиця	101
3.2. Токата у фортепіанній творчості Г. Саська.....	113
3.3. «Конкурсні токати» В. Птушкіна і Л. Шукайло	125
Висновки до Розділу 3.....	145

ВИСНОВКИ.....	147
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	161
ДОДАТКИ.....	184
ДОДАТОК А.....	184
ДОДАТОК Б	195

ВСТУП

Актуальність теми. З часів виникнення фортепіано посіло виняткове місце у системі європейської музичної культури. Унікальна здатність «розмовляти» тембрально різними голосами обумовила затребуваність цього інструменту у концертному житті та педагогічній практиці останніх трьох століть. У кожній країні розвиток фортепіанного мистецтва мав свої особливості, зумовлені, у тому числі, й національною специфікою. Стабільним фактором, що дозволяє проаналізувати функціонування загальноєвропейських традицій, є жанрова система, безпосередньо пов'язана з виконавською поетикою.

Історія жанру токати сягає майже чотири століття. Популярність токати, її вплив на фортепіанне мистецтво XX – XXI століть, здавалося б, повинні були віднайти відображення у значній кількості наукових праць. Однак, фактично, досить повно досліджено лише той період розвитку жанру, коли відбувалася його кристалізація (XVII – перша половина XVIII століття). Але в історії токати це було лише точкою відліку, оскільки майже на всіх етапах розвитку фортепіанного мистецтва токати залишалася актуальною, привертаючи увагу композиторів, виконавців та публіки.

Особливо це стосується останнього століття, коли зміни у соціокомунікаційних умовах життя людської спільноти, змусили гостріше відчувати швидкоплинність часу, його «стиснення». Процес глобалізації, розвиток інформаційних технологій, спонукає багатьох музикантів здійснювати пошуки нового у минулому, повертатися до традиційних засад музичного мистецтва. Все це актуалізувало старовинний жанр токати, що є символом людини, яка діє у часопросторі.

Відродження токати пов'язане з тенденціями розвитку виконавського мистецтва (їдеться про поступову зміну балансу між емоційною та технічною складовими). Останнім часом критики все частіше відмічають технічно досконалу, але емоційно відсторонену гру молодих піаністів.

Значною мірою це спровоковано розвитком системи музичних конкурсів, де від музиканта очікують стабільного і бездоганного виконання, що «не випадає» з загальноприйнятих канонів трактування конкретного твору. Технічний рівень піаніста стає чи не найголовнішим критерієм, що впливає на рішення журі. Можна припустити, що звідси починається захоплення конкурсантів жанром токати, що найчастіше включається до програм у якості «п'єси національного композитора» або «твору країни учасника конкурсу». Адже такі токати вдало поєднують можливості демонстрації технічної майстерності піаніста з презентацією національного колориту. Природно, що зацікавленість виконавців стимулює композиторів до створення нових зразків жанру (особливо, якщо враховувати, що завдяки можливостям сучасної техніки твори, написані для конкурсів, дуже швидко стають популярними).

Звертаючись до доробку українських композиторів XX – XXI століть, знаходимо низку токат, що демонструють широкий спектр віртуозних та художніх можливостей цього жанру. Токати збагатили концертний і педагогічний репертуар вітчизняних та світових виконавців, але, не привернули увагу науковців до проблеми трансформації токатного жанру в умовах національної музичної культури.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлено:

- відсутністю науково-теоретичних розробок, в яких українська токато презентується як цілісний феномен фортепіанного мистецтва;
- необхідністю дослідження механізмів трансформації жанру української фортепіанної токати в соціокультурному вимірі XX – XXI століть;
- важливою роллю, яку токато і токатність відіграють у вітчизняній виконавській практиці (концертній та навчальній).

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її проблематика відповідає комплексній темі «Класична

і сучасна композиторська та виконавська творчість в науковому просторі історичного музикознавства» згідно плану підготовки науково-дослідницьких і методичних праць Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 2 засідання вченої ради університету від 29.09.2011 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 01.12.2011 р.) та уточнено (протокол № 4 від 24.11.2016 р.).

Мета дослідження – визначити шляхи розвитку жанру фортепіанної токати в творчості українських композиторів і в сучасній виконавській практиці.

Об’єкт дослідження – жанрова поетика фортепіанного мистецтва західноєвропейської традиції, **предмет** – генеза та шляхи трансформації жанру фортепіанної токати у музичному мистецтві України.

Відповідно до визначеної мети вирішено наступні **завдання**:

- узагальнити наукові джерела щодо еволюції жанру токати у західноєвропейському музичному мистецтві;
- виявити генезу та сутність жанрово-семантичного комплексу токати; визначити фактори, що впливають на його трансформацію у нових історичних умовах;
- уточнити типологію токати на ґрунті історичної еволюції жанру;
- встановити шляхи жанрової трансформації токати у вітчизняному фортепіанному мистецтві XIX – XXI століть;
- створити періодизацію розвитку української фортепіанної токати;
- проаналізувати виконавські версії творів українських композиторів у токатному жанрі.

Матеріалом дослідження є токати, що складають три групи: 1) *добробок композиторів XVII – XX століть*: Й. С. Баха, А. Скарлатті, Дж. Фрескобальді, фортепіанні токати Ш. Алькана, Г. Берліоза, Б. Беттіні, К. Дебюссі, Ф. Ліста, Д. Менотті, С. Прокоф’єва, М. Равеля, Я. Реятса, П. Санкана,

А. Хінастери, К. Черні, Р. Шумана; 2) *твори українських композиторів ХІХ-ХХІ століть*: І. Берковича, О. Гончарук, П. Захарова, Ю. Іщенко, І. Карабиця, Ж. Колодуб, А. Кос-Анатольського, В. Косенка, О. Красотова М. Лисенка, В. Птушкіна, Г. Саська, В. Сільвестрова, М. Скорика, В. Скуратовського, В. Філіпенка, Б. Фільц, І. Шамо, Ю. Шамо, В. Шукайло, Ю. Щуровського; 3) *записи* виконавських версій українських фортепіанних токат, як авторських (О. Гончарук, В. Птушкіна, Г. Сасько), так й інтерпретаторських (М. Бондаренко, Б. Деменко, А. Канке, С. Кацаріс, Р. Репка, М. Скуратовська).

Методи дослідження. У дисертації залучено загальнонаукові та спеціальні методи дослідження:

- *системний* – скеровує розуміння фортепіанного мистецтва як цілісної системи, що об'єднує художню свідомість композиторів, слухачів і виконавців;
- *жанровий* – для виявлення стабільних та мобільних параметрів фортепіанної токати конкретної доби;
- *історико-типологічний* – для з'ясування факторів, що впливають на трансформацію жанру токати в умовах нових історичних стилів;
- *стильовий* – виявляє діалектику загального та особливого у трактуванні жанру токати;
- *функціональний* – необхідний для здійснення аналізу досліджуваних творів в аспекті єдності змісту й структури;
- *інтерпретаційний* – досліджує механізми зародження та реалізації композиторського/виконавського музичного твору.

Теоретична база. Положення дисертації базуються на взаємодії історичного та теоретичного музикознавства, а також на філософських працях, що вивчають концепт часу. Основні праці систематизовані за предметними напрямками сучасної музичної науки:

- *теорія музичного жанру* (М. Арановський [10,11], Е. Валентин [206], Т. Дубравська [63], А. Коробова [93], В. Медушевський [120],

- М. Михайлов [123], В. Москаленко [126,127], Є. Назайкінський [135,138], І. Тукова [174], С. Скребков [161], Л. Шаповалова [193], С. Шип [197], Л. Шраде [208,209], Х. Херінг [205]);
- *історичне та теоретичне музикознавство* (М. Арановський [8,9], Б. Асаф'єв [17,18], В. Варунц [39], В. Жаркова [67], К. Зенкін [70], А. Кудряшов [98], В. Медушевський [121], Є. Назайкінський [136,137], Л. Раабен [147], М. Скребкова-Філатова [162], В. Ценова [188], В. Цуккерман [190], С. Шип [197], Б. Яворський [202]);
 - *музична культура України* (Т. Булат [36], Н. Герасимова-Персидська [44], Б. Деменко [54,55], Т. Дубровний [64], Н. Кашкадамова [79], О. Козаренко [87], О. Копелюк [88,89], Л. Корній [91,92], О. Лисенко [101], М. Ржевська [150], С. Савенко [153], А. Сташевський [168], М. Степаненко [169], Б. Сюта [92]);
 - *філософія культури* (Г. Алфєєвська [5], М. Бахтін [20,21], Л. Березовчук [26], О. Лосєв [107,108], К. Дальхауз [52], Г. Сковорода [159], М. Старчеус [167], М. Хайдеггер [178]);
 - *історія, теорія, психологія фортепіанного виконавства* (О. Бурундуковська [37,38], Л. Гаккель [42], В. Зеленін [69], Н. Кашкадамова [77,78], В. Клинін [82,83,84,85,86], С. Корлякова [90], А. Корто [94], К. Мартінсен [119], Г. Нейгауз [140], Н. Сікорська [158], Р. Сулейманов [170], І. Сухленко [172,173], С. Шабалтіна [191,192], Ю. Цагареллі [186]).

Наукова новизна отриманих результатів. Завдяки вивченню національного досвіду втілення токати як одного з типових зразків новоєвропейського мислення у фортепіанній культурі обґрунтовується процес трансформації цього жанру.

У дисертації вперше:

- простежено взаємозв'язок загальноєвропейських та українських традицій фортепіанного мистецтва ХХ – ХХІ століть у дзеркалі жанру токати;

- обґрунтовано шляхи трансформації жанру токати в контексті національного фортепіанного мистецтва;
- створено періодизацію розвитку української фортепіанної токати;
- проаналізовано та введено у науковий обіг значну кількість національних зразків фортепіанних токат.

Уточнено:

- типологію токати на ґрунті історичної еволюції жанру;
- деякі аспекти формування жанрово-семантичного комплексу токати, зокрема ті, що пов'язані із музичною творчістю родини Скарлатті.

Отримали подальший розвиток:

- авторські концепції Х. Херінга, Н. Кашкадамової, пов'язані із вивченням впливу токатності на фортепіанне мистецтво ХХ – ХХІ століть.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані у навчальних курсах мистецьких ВНЗ «Історія світової та вітчизняної культури», «Історія української музики», «Історія фортепіанного мистецтва», «Музична педагогіка та психологія», «Музична інтерпретація», а також у класах спеціального фортепіано та в навчальному курсі «Педагогічна практика».

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її положення оприлюднені у докладах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Харків, 2012), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2012, 2013, 2014), «Організація музичного руху» (Київ, 2013), «Класика в сучасній культурі» (Харків, 2013), «Музика бароко у виконавських проекціях» (Харків, 2015), «Інтонанційний образ світу» (Харків, 2016).

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири статті у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України та одна стаття у періодичному науковому виданні *«Южно-российский музыкальный альманах»* (Росія).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та двох Додатків. Загальний обсяг роботи становить 196 сторінок, основний текст – 160 сторінок. Список використаних джерел містить 210 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТОКАТА У КЛАВІРНОМУ ТА ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА

1.1 Кристалізація жанрово-семантичного комплексу токати в музиці Бароко

Токата - унікальний жанр, який почав своє становлення в період формування інструментального виконавського мистецтва. У той час віртуозність і творча свобода виконавця були рівнозначні прояву таланту композитора, що дозволило токати стати своєрідним маркером еволюції клавішних інструментів і мистецтва гри на них.

Звертаючись до поняття «токата», що закріпилося за творами певного типу в XVII столітті, потрібно пам'ятати, що в цю епоху поняття «жанр» і «стиль» не розмежовувалися. Наприклад, А. Коробова зазначає, що «Формуванню категорії музичного жанру, що виникає на стику загальнологічного поняття “тенос” і осмислення усталених на практиці видів музичних композицій, у XVII-XVIII століттях в значній мірі сприяло вчення про стилі в його специфічно барочному ракурсі: завдяки афектному трактуванню стилю в “обсязі поняття” жанру, поряд з аспектами “місця” і “цілі” (тобто функціонального призначення) актуалізується семантичний аспект у його зв'язках з “планом вираження”» [93, с. 62]. Тому для того, щоб перші клавірні жанри - прелюдії, фантазії, токати, сонати і т.і. – знайшли своє «обличчя», жанрову семантику, знадобилось досить багато часу.

Походження назви «токата» найчастіше пов'язують з прийомом звуковидобування на клавішних інструментах («італ. *Toccata* – буквально - дотик, удар, від *toccare* - торкатися, чіпати; испан. *tocar*, франц. *toucher*» [63, с. 547]). Насправді ж, «вперше таку назву застосували для позначення твору, написаного для духового оркестру з ударами литавр яскравого урочистого характеру в 1393 році <...> Як визначення жанру позначення “Токата”

застосував Ф. да Мілано в “*Intavolatura di liuto*” (1536) стосовно чотирьох лютневих п’єс, що не були традиційними для того часу перекладеннями вокальної музики, а були написані спеціально для цього інструмента» [63, с. 547].

Підкреслимо, що для створення аналогічного образного ефекту - урочистості, фанфарності, акцентуації ритмічної основи музики - у той час застосовували ударні інструменти в оркестрових токатах - увертюрах опер. Так, М. Рінджер пише про «Орфея» К. Монтеверді: «Опера починається з двічі повтореної, звучущої по-бойовому увертюрою - токатою. При виконанні на барокових духових та ударних інструментах цей звук може вразити сучасну аудиторію» [207]. А Р. Донінгтон вказує, що жанр токати був традиційним у контексті палацового ритуалу: «Такий початок музичного дійства був звичайним для вистав при Мантуанському дворі. Наприклад, хор, що відкриває “Вечірню” К. Монтеверді (*Vespro della beate Vergine*, 1610), створену для двору Гонзага, також супроводжується цією токатою» [204]. Токата виконувала роль вітання герцогу. На думку Р. Донінгтона, «якби вона не була написана, випадок зажадав би, щоб вітання було зімпровізоване» [204].

Знаходимо токати і в інших інструментальних жанрах, наприклад, в творчості італійського композитора і лютняра епохи Ренесансу Франческо Канова та Мілано. В 1536 – 1578 роках у Венеції він видав сім збірок табулятур для лютні, де поряд з фантазіями та річеркаром є і токата, яка на той час вже «поєднала у собі ознаки річеркара у формуванні короткого тематизму, ясного та такого, що легко запам’ятати, без використання поліфонічних прийомів розвитку та закріпила у собі особливі типи фактури з більш незмінним використанням їх як радощі виконавця. Адже він міг проявити себе у короткий відрізок часу на протязі служби, тому й намагався виконавець (він же композитор) зробити це як найяскравіше, більш цікаво та індивідуально» [210].

Таким чином, бачимо, що, не дивлячись на непряме відношення до сучасного розуміння токати, витоки цього жанру містять ключові його ознаки - прагнення до ударності, що підкреслює значення ритму (литаври), імпровізації та прояву індивідуальності самого виконавця. Дослідники відзначають, що на формування інструментальних, у тому числі й клавірних жанрів, істотно вплинула інтонаційно-ритмічна та поетична символіка старовинної вокальної музики, зокрема, мотету і мадригалу.

Саме з цих старовинних жанрів в інструментальну практику прийшли прояви віртуозного початку - колоратури, прикраси, розспіви, пасажі, що отримали розвиток з урахуванням специфіки інструментів і можливостей виконавців. Однак інтонаційні витоки вокальної музики вели до духовних текстів, що, природно, вступало у певне протиріччя з новим, світським змістом інструментальної музики. Серед власно інструментальних жанрів і пов'язаних з ними прийомів, на токату вплинули характерні для *ричеркара* стислість і повторність тематичної формули, *прелюдійний* тип імпровізаційного викладу, урочистість *преамбули*. Об'єднавши специфічні фактурні формули (пасажі, арпеджіо, розкладені акорди, репетиції, подвійні ноти) і певний інтонаційний тип - закличний, ритмічно-пружний, енергійний, клавірна токата знаходить саме свою оригінальність та пізнаваність.

Питання формоутворення старовинної токати стає предметом спеціального розгляду в дослідженні Е. Валентина, який відзначає, що «токата, заснована на імпровізації характеру із застосуванням особливих фігур (*doppellelauffen* – обертання, репетиції - О. Б.), що створюють особливу яскравість і блиск, визначає собі самостійність і пізнаваність, при цьому не маючи чіткого позначення форми» [210]. Як правило, ранні токати – це поєднання вільно-імпровізаційних та поліфонічних (імітаційних – фуг, фугато) розділів, зазвичай, інтонаційно пов'язаних один з одним. Іноді певні ритмічні та інтонаційні фігури служили стрижнем для цілої токати, визначаючи цілісність розвитку й побудови форми, причому, внутрішня організація форми, що допускала різне поєднання повільних і швидких

розділів, їх вільне розташування та кількість зумовили множинність композиторських рішень токати, без суворих вимог до побудови циклу. Це призвело до існування дво, три або багато частинного циклу чи окремого самостійного твору із назвою токати. Головною відмінною рисою при цьому є спрямованість динамічного процесу до кінця твору, що відзначають багато дослідників. Наприклад, Л. Шраде («цілеспрямований розвиток») [79, с. 6], Б. Асаф'єв («форма у русі», «динамічне становлення») [18, с. 67].

Детально розглянуті Е. Валентином та розташовані в хронологічному порядку токати композиторів XV – XVII століть послідовно висвітлюють розвиток жанру. Цікаве спостереження музикознавця про те, що часте використання у цих творах октав, квінт і акордових побудов (як фактури, що відноситься до великої техніки) посилює враження дзвінкого характеру музики. Е. Валентин робить висновок про первинність токатності як виразного засобу, художнього принципу і вторинності токати як жанру.

Розвиток останньої тези Е. Валентина знаходимо у роботах багатьох зарубіжних авторів. Зокрема, в статті Х. Херінга «*Das Tokkatische*» [205] досліджуються прояви токатності у творах, які не мають назви жанру «токата», і значення токатності як закріпленого комплексу виразних засобів, що проникає в різні жанри. Х. Херинг пише: «Її сутність (токати - О. Б.) найкраще характеризує Джекзеппен як “те, що розширюється, що розсіює від принесеного відцентровими силами”. Її сентенціальна форма походить з природи клавішних інструментів та спрямована на ігровий інстинкт і залишається в зоні прояву індивідуальної свободи. Токата піднімає імпровізаційність до принципу, причому область закритої форми залишається спочатку одним з другорядних питань, на який відповідають тільки великі цикли пізнього часу. Характерно, що власне токатність втрачає більше саме тоді свій типовий характер, чим більше обумовлена форма, що забороняє початкову довільність та наскрізний контур» [210].

На наш погляд, в історії жанру токати є два важливі чинники, які зумовили вектори її розвитку: поєднання багатьох ознак різних жанрів

(жанрове синтезування на клітинному рівні і кристалізація свого семантичного коду) і спрямованість на свободу та індивідуальність віртуозного прояву виконавця (як вираз концертного духу соліста-інструменталіста, що має демонструвати свій високий професійний рівень).

Останню тези доведемо на наступному прикладі. В Італії XVI існувало два основних культурних центру - Рим і Венеція. Римська школа другої половини XVI століття пов'язана, в основному, з духовною музикою та розвитком міста, де завжди панувала розмаїтість духовної і світської музики. Як пише О. Бурундуковська, «у Венеції працювали кращі музичні майстри того часу, видатні органобудівельники» [38, с. 14]. Крім того, унікальне явище - наявність двох органів, а потім і двох хорів в соборі S. Marco - визначило творче суперництво двох органістів-композиторів того часу - К. Меруло і А. Габріеллі. О. Бурундуковська вказує, що «Наявність двох інструментів давало можливість розвитку однієї з характерних рис венеціанської школи – антифонного барвистого порівняння двох звукових комплексів, подібно перекличкам <...> Стерео ефект, вироблений виконавцями, був настільки приголомшливий, що венеціанська багатохоровість як стиль дуже скоро стала популярною не тільки у всій Італії, але і в Європі» [38, с. 15].

Унікальна особливість собору S. Marco та його акустичних можливостей вплинула на формування «принципу *concertato* (тобто зіставлення фрагментів *solo* і *tutti*), який в своїх різноманітних вокальних та інструментальних проявах привів до зародження таких нових, справді барокових форм, як хоральна кантата, соната, токато і *concerto grosso*» [38, с. 16]. Крім того, стабільна платня та «популярність К. Меруло і А. Габріеллі дозволили придбати для цієї посади особливий статус, який не мав жоден органіст в іншому місці» [38, с. 16]. Це був ще один фактор, що вплинув на необхідність прояву композиторської фантазії та виконавської майстерності, адже в соборі почали влаштовувати конкурс на заміщення посад двох органістів, сприяючи суперництву, пошуку свого стилю та вишуканій демонстрації віртуозного володіння інструментом. І не тільки органом, адже

«органісти S. Marco не грали публічних концертів в базиліці, як наприклад це буде пізніше робити Свелінк <...> Однак, багато хто з них виступали також в будинках венеціанської знаті, граючи на портативних органах і клавесинах. Цей репертуар ми знаходимо в виданих збірниках К. Меруло, Андреа і Джованні Габріеллі» [38, с.17]. Традиція проведення органних та клавесинних концертів поступово прийшла до Голландії, а потім і в Німеччину. А включені у програми цих концертів токати дозволяли музикантам проявити свободу творчого духу і фантазію, що вимагало від них концертного типу мислення і віртуозної майстерності.

До фундаментальних досліджень жанру токати цього періоду можна віднести монографію О. Бурундуковської «Органно-клавирна культура Італії (кінець XV-першої половини XVII століття)» (2007) [36], у якій розглядається творчість найбільш відомих композиторів старовинної італійської школи, досліджуються закони будови органів та клавесинів тієї епохи, що безсумнівно важливо знати виконавцям, які останнім часом все частіше віддають перевагу так званому історично інформованому виконавству. О. Бурундуковська зазначає: «У той час, коли в багатьох інших європейських країнах органне мистецтво знаходилося в міцних обіймах суворої поліфонії, в Італії виникли такі жанри, як інвенція і токати, спонтанно імпровізаційні за своєю природою, на які припадає найбільша кількість експериментів в області гармонії, інтонації, фактури. Жанри ці по змісту вже барочні, афективні, імпульсивні, яскраво емоційні» [37, с. 5]. Особливо цінними є відомості про токатну музику А. Майона, Дж. Б. Фазоло, Дж. М. Трабачі, що раніше не була предметом наукового вивчення, а також відкриті автором для широкої публіки виконавські трактати Дж. Дірути, А. Бонкьєрі, К. Антеньяті.

Взагалі, мистецтво Бароко було наповнене активним пошуком і експериментом, що призвело до становлення нових жанрів і форм, перетворення ритму і гармонії. А. Кудряшов зазначає, що музична мова композиторів XVII - першої половини XVIII сповнена різноманітних «дивовижних» явищ: «серед яскравих прикладів порушення ладогармонічних

традицій вкажемо на вигадані італійцями Дж. Маккуї і Дж. Трабачі п'єси зі спеціально поставленою метою довести стабільність і природність дисонансів і нестійкість, неприродність консонансів або на Токату для чембало М. Россі під назвою “*Con durezza e stranezze*” (“з жорсткостями та дивацтвами, 1637), дивно схожу з музикою раннього А. Шенберга» [98, с. 44]. Відхід від канонів строгого письма та модальних ладів, знаменує зміну не тільки гармонійної мови. Інтенсивно розвивається саме інструментальне мислення і сфера художніх образів. Поступово збільшується використовуваний діапазон клавіатури інструментів і технічний арсенал, що створює велику можливість для прояву сольного початку та індивідуальності виконавця. Саме в цей період кристалізується токатний комплекс з його остинатною формулою руху.

А. Кудряшов зазначає, що «специфічно музичним способом відображення руху, причому величезну значущість для всієї подальшої долі європейської музики в цілому, стало відкриття багатопланової регулярності ритму, що представляє собою рівномірність тривалостей і акцентів на декількох масштабних рівнях <...> Ритмічна організація подібного роду лягла в основу провідних інструментальних форм і жанрів XVII - XVIII ст. (*Concerto grosso, basso ostinato*, токати і ін.)» [98, с. 51]. Як наслідок, остинатність ритмічних формул видозмінює метричну і структурну організацію токати.

Виконавська стилістика токатного жанру пов'язується дослідниками зі *stylus phantasticus*, що передбачає наявність вільного визначення руху у зв'язку з регулярною та нерегулярною організацією музичного часу. Як зазначає Н. Сікорська: «Найважливішим аспектом виконання композицій “фантазійного стилю” була можлива й необхідна зміна довільної і метризованої організації розділів у середині одного твору, які не позначалися у фіксованому нотному записі, проте ясно визначалися за композиційною технікою. Вказівки на таке виконавське прочитання знаходимо в авторській передмові Дж. Фрескобальді до видань першої книги токат и партит

(1615 р. - перше видання, 1616 р. - друге). Пізніше його учень та послідовник Й. Я. Фробергер увів позначення “*con discrezione*”, що вказує на аналогічну манеру. Цю ремарку зустрічаємо й у набагато пізнішому джерелі, а саме, у Токаті Ре мажор Й. С. Баха » [158, с. 80].

Важливим для розуміння початкових прийомів виконання токат є зауваження з приводу артикуляційних вказівок Дж. Фрескобальді зі збірки “*Fiori Musicali*”: «*Canti Fermi*, хоча і пов’язані, але для зручності рук можна і їх грати уривчасто» [38, с. 156]. Цими словами Дж. Фрескобальді підкреслює токатний принцип звуковидобування, заснований на короткому та ясному ударі, що для виконавців, орієнтованих на інший тип дотику, є важливим орієнтиром. Наше звернення до творчості Дж. Фрескобальді тут не випадково, адже його твори підсумовують багато досягнень різних органних шкіл, в тому числі, й в розвитку жанру токати. За формою токати Дж. Фрескобальді ще недосконалі, але завдяки цілісності художнього задуму, безперервності розвитку, вільній грі фантазії, багатому вибору фактурних прийомів, прикрас, вони і сьогодні викликають захоплення виконавців та публіки. О. Бурундуковська вказує: «Як одну з істотних тенденцій в творчості Фрескобальді, слід назвати тенденцію до взаємопроникнення жанрів, перетинанню ознак різних форм. Наприклад, в поліфонічну канцону композитор вводить імпровізації, а в канву імпровізаційних токат влітає імітаційні епізоди. Фрагментарність, дискретність форми - ще одна ознака стилю Фрескобальді, хоча вона і властива багатьом його сучасникам і послідовникам, але саме Фрескобальді володіє особливим художнім змістом і відображає ту “непередбачуваність” в розгортанні форми у поєднанні з її своєрідною цілісністю, які приховують в собі зерно, “ключ до розуміння” феномена Фрескобальді» [38, с. 72 - 73].

Справжньої ж єдності художнього змісту і форми барокова токата досягає в творчості Й. С. Баха, який остаточно закріпив семантичний інваріант жанру, завдяки чому токата існує й сьогодні. Композитор написав 8 клавірних токат (одна з них входить у Партиту *e-moll*, BWV 830) і 5 органних

(*E-dur* BWV 566 відома також під назвою «Прелюдія і fuga»). Й. С. Бах не тільки підбив підсумок історичного розвитку жанру, а й досягнув у ньому такої вершини масштабу думки, глибини змісту, побудови і розмаху форми, складної мануальної і педальної техніки, яка забезпечила токаті значуще місце серед провідних жанрів барокової епохи. Т. Дубравська пише: «Токати, і найбільше - органні, втілили нечувано віртуозну, за словами Шпітти, гру Баха, сучасники якого “вважали майже незбагненим, як він міг так особливо і так швидко переплітати пальці рук і ніг, здійснював ними найбільші скачки на інструменті, не допускаючи жодного фальшивого звуку” (І. Шейбі). Стиль бахівських токат відрізняється імпровізаційними, багаторазовими змінами темпу, багатством тематичного матеріалу» [63].

Завдяки неперевершеній композиторській та бездоганній віртуозній майстерності Й. С. Бах, немов передчуваючи наступні тенденції розвитку музичного мистецтва, створює передумови для появи нового концертного стилю і типу виконавства. Відбувається це за допомогою створення жанрово-семантичного комплексу, в якому об'єднані художній образ руху, пружність ритму і особливий принцип організації фактури. Приховане двоголосся мартеллянтної техніки визначило основну характеристику образу: дзвонність моторики, віртуозність, спрямованість темпу.

Що стосується форми, то токати у Й.С. Баха могла бути як самостійним твором, так і частиною циклу, у якому виконувала роль вступу (завдяки фактурній ілюзії прелюдування) або фіналу (реалізуючи модус руху і нагнітання напруги). При цьому в токаті зберігається унікальний принцип динамічного розвитку - «форма-процес» (Б. Асаф'єв) за принципом нагнітання до кінця. Цей тип розвитку, котрий переборює схематизм побудови форми, підкреслює сутність музичного матеріалу, який розвивається жваво та імпровізаційно. Новий тип ритмічної, фактурної, тембрової, темпової і формоутворюючої організації на основі лаконічної теми створюють ту жанрову «модель» (Г. Коробова), що закріплює «узагальнення через жанр» (А. Альшванг) для подальшого його історичного розвитку. Як

приклад можуть бути приведені однотональний твори: Д. Букстехуде Токата *d-moll* Вух WV 155 та Й. С. Бах Токата і фуга *d-moll* BWV 538. Вивчаючи клавірні токати Й. С. Баха, О. Бурундуковська приходиться до висновку: «Кожна з них має неповторну унікальну форму, де є один загальний принцип - чергування вільного (імпровізаційно-речитативного) і імітаційно-поліфонічного викладів, тобто. всі вони написані в стилі, який видатний вчений XVII століття Атанасіус Кірхер назвав “фантазійним стилем”» [37].

За глибиною духовного змісту і значущості композиційного рішення, найвищого рівня віртуозності та використання всіх можливостей інструменту навряд чи можуть інші органні твори як самого Й. С. Баха, так і органні твори інших композиторів змагатися з неперевершеною величчю «Токати і фуги» *d-moll*. Зіставляти її роль в історії музики представляється можливим лише з деякими симфонічними творами.

У творчості Й. С. Баха токата стає тим жанром, який провіщає появу нових циклічних форм і нові можливості розвитку самого жанру. Так аналогом 3-х частинного концерту є органна Токата *C-dur* (Токата-адажіо-фуга), по типу 4-х частинної сонати побудовані клавірні Токата *e-moll* (BWV 914), *d-moll* (BWV 913); органна Токата *E-dur* (BWV 566). Т. Дубравська знаходить вплив бахівських токат на характер побудови двохчастинного циклу: «Жанр токати, характерний по стилю і композиційним принципам, певним чином впливає на бахівські прелюдії (див .: прелюдія *Es-dur* з I-го тому “Добре Темперованого Клавіру”, органна прелюдія *c-moll*, BWV 549), цикли Прелюдій і фуг (наприклад, органна прелюдія і фуга *a-moll*, BWV 551)» [63].

Таким чином, творчість Й. С. Баха визначила високу ступінь в історії жанру, а закріплений композитором потужний семантичний (токатний) комплекс став символом токати і токатності. ***Під токатним комплексом далі в роботі будемо мати на увазі стійке поєднання швидкого темпу, остинатної ритмічної формули, специфічного вимовляння та фактури (репетиції, мартеллято, короткі і довгі арпеджіо та пасажі, октавно-***

акордова техніка), що закріпили семантику руху в музичному часопросторі. Токатний комплекс, у свою чергу, може кристалізуватися в самостійну форму і жанр (токату) або залишатися провідним принципом розвитку, який, володіючи унікальною художньою характеристикою, має здатність проникати в інші форми і жанри.

Величезне значення у питаннях вивчення барокової токати має ряд монументальних досліджень, присвячених розвитку жанру і пов'язаних з вивченням творчості Й. С. Баха. Так, цінні (хоча і фрагментарні) відомості знаходимо у А. Швейцера («Йоганн Себастьян Бах») [196]. Автор зазначає, що серед нечисленних, при цьому вперше виданих за життя композитора за особисті кошти і ретельно відібраних для цієї мети самим Й. С. Бахом (йому на той період - 41 рік!), були клавірні Партити. Ці цикли увійшли в перший з чотирьох опублікованих збірників, названих автором «*Klavierübung*». Примітно, що шоста Партита *e-moll* містить Токату в якості першого номера.

Відносно даного збірника баховських партит А. Швейцер пише: «Якщо сини Баха правильно інформували Форкеля, то цей твір справив велику сенсацію в музичному світі. «Ніколи ще світ не бачив і не чув таких чудових клавірних творів. Той, хто добре вивчив кілька п'єс з цього збірника, міг скласти собі положення в світі». Сам Бах залишив такий запис: «Клавірні вправи, що складаються з прелюдій, алеманд, курант, сарабанд, жиг, менуетів і інших п'єс, написані для розваги любителів. Перша частина. У виданні автора. 1731»» [196, с. 234].

Дуже важливим у цьому контексті постає наступний вислів А. Швейцера: «Так як друкарська печатка коштувала дорого, а власне ручне гравіювання вимагала багато часу, то він [Й. С. Бах - О. Б.] обрав ті твори, які могли доставити йому славу і повагу серед фахівців і знавців <...> У той час твори оцінювалися не тільки по їх музичним достоїнствам, але й за технічною досконалістю і вміннями, які в них полягали» [196, с. 237].

Особливу увагу А. Швейцер приділяє органним токатам, вказуючи на те, що саме у органній Токаті *d-moll* (III, №3) Й. С. Бах власноручно позначив

не тільки всі зміни клавіатур, але також один з найважливіших виконавських прийомів - *martellato*, тим самим, на наш погляд, закріпивши артикуляцію як фактурно-семантичну домінанту жанру.

Але найважливіше – це те, що підмічаючи єдність основного виразного засобу, А. Швейцер також говорить про особливості поєднання токатності як художнього образу і токати як форми: «У токаті і фугі Ре мінор бунтівний дух підпорядковується нарешті законам форми. Драматична основна думка поєднується зі сміливо нагромадженими пасажами токати, а інтерлюдії фуги, що складаються з ламаних акордів, служать для ще більш сильного нагнітання напруги, безпосередня свіжість винаходу надає цим творам особливої вражаючої чарівності. На слухача вони здійснюють, може бути, вплив безпосередніше, ніж інші органні твори Баха; виконавець же переживає при цьому щось подібне до того, що відчував сам композитор, коли вперше втілював усе багатство звучності і комбінаційні можливості, що надаються органом» [196, с. 267].

Продовження ідеї А. Швейцера про вплив звукових можливостей інструмента на комунікативний потенціал музичного твору знаходимо у Е. Боткі. Не применшуючи головної мети - розкрити художній образ творів Й. С. Баха, автор підкреслює, що тільки аналіз усіх завдань, що поставлені автором перед виконавцем, може допомогти виявити комплекс необхідних коштів, в числі яких важливим орієнтиром стають можливості конкретного клавішного інструмента. Е. Боткі приходять до висновку про те, що «у переважній більшості випадків композитори, які залишали вибір інструменту на розсуд самого виконавця, не вважали за потрібне повідомляти йому, в якому темпі ці твори слід виконувати. Позначення динаміки і артикуляції, такі необхідні для живої інтерпретації, теж повністю були відсутні <...> Трактати того часу, що стосуються музики, не відповідають ні на один з цих питань. Стає зрозумілим, що має існувати безліч традиційних правил, відомих всьому музичному світу...» [28, с. 7]. Дослідник, який ретельно вивчив найменші деталі нотного запису видатного композитора, вважає за

необхідне підкреслити, що у той час практикували інші принципи навчання музикантів: «Сам Бах, диктуючи одного разу учневі правила імпровізації цифрувати баса і пояснивши лише самі основні положення, раптово втратив витримку і вигукнув: “Решту набагато краще можна розтлумачити усно”» [28, с. 32 - 33]. Тільки за допомогою різнобічного технічного аналізу можна наблизитися у нашому розумінні до того, наскільки бахівський клавірний стиль був більш досконалий ніж стиль усіх його попередників та досягнути відмінність між творами для клавесину та творами для клавикорду. Однак, ясне розуміння акустичної та технічної специфіки клавірних інструментів повинно, на думку Е. Бодкі, поєднуватися з глибоким проникненням у семантику та форму музики композитора: «Саме майстерне і надзвичайно витончене об’єднання в ціле - музичної структури і метафоричного значення - ось що наділяє музику Баха унікальною силою» [28, с. 209]

У вступній статті до книги Е. Бодкі А. Майкапар відзначає два різні способи творчого процесу, властивих Й. С. Баху. Посилаючись на свідчення сина композитора, К. Ф. Е. Баха, яке занотував Дж. Стауффер, А. Майкапар наводить два варіанти: «1) записувати свою власну раніше виконану імпровізацію; 2) писати “за столом”, отже, в продуманому у всіх деталях стилі, що передбачало, до речі, виконання по нотах» [28, с. 8]. А. Майкапар продовжує логічний ланцюг висновків: «Різниця цих двох методів творчості знаходить відображення у різних стилях інтерпретації. Е. Бодкі, хоча і не аналізує проблему під таким кутом зору, все ж констатує, що твори, подібні токати, допускають значну свободу, зокрема, у виборі реєстрування» [28, с. 9]. Запропонована «свобода» не обмежується реєструванням токат. Адже сім клавірних токат (ймовірно створених у період з 1705 по 1714 роки) не мають вказівки на інструмент, для якого вони створені. Кожна з них має свою унікальну форму, де загальний принцип полягає у чергуванні імпровізаційно-речитативних та імітаційно-поліфонічних розділів. При цьому, як зазначає О. Бурундуковська, «у деяких рукописних джерелах до назви “токата” додано слово “*manualiter*”, що означає “мануальна”, тобто

призначена для виконання на безпедальному клавійному інструменті. Чи повинен це бути безпедальний клавесин або орган - немає прямих вказівок» [37].

Усвідомлення значущості барокової токати в історії західноєвропейської музики знаходимо у роботах Б. Яворського [202], який підкреслює особливе місце, що токати посіяла у системі європейських музичних жанрів XVII – XVIII століть: «Сонати та симфонії протиставлялася токати; токати була твором для клавійних (французьке *touché* - клавіша) інструментів. У свою чергу соната і токати, як здійснення сольного принципу при поліфонії голосоведення, протиставлялися колективності симфонії як підпорядкованості, узгодженості, акордовості, а всі вони разом своє вільно-метричне мислення, що природно розвивається, протиставляли сюїті, яка підпорядковувала звукове мислення задалегідь об'єднуючому періодичному типовому принципу моторно-ритмічної фігури. Соната, симфонія, токати і сюїта, як виявлення громадськості, суспільної боротьби, як відкладення суспільної ідеології, протиставлялися ораторії - молитовному зверненню до Бога, кантаті - вихвалянню Бога...» [202]. Свобода прояву індивідуального сольного початку в токати стає відображенням того, що змінюється світосприйняття і здійснюється розширення рамок художнього мислення і творчого самовираження.

Разом з цим, на окрему увагу, на наш погляд, заслуговує історія токатності у мистецтві гри на клавесині, адже прийнято вважати, що «чистих» зразків жанру токати у творчості композиторів-клавесиністів практично немає. Тут є певне протиріччя. Оскільки йдеться про інструмент, характер звучання та спосіб звуковидобування якого надає виконавцю значно більші віртуозні можливості, ніж орган і клавикорд.

Зразки клавесинної токатності презентують деякі сонати Д. Скарлатті (*Sonata d-moll* L422 (K141) часто позначена як *Toccata*), мальовничі п'єси для клавесина Ж. Ф. Рамо («Курка»/*La poule*, «Молоточки»/*Les petits marteaux*), Ф. Куперена (*Ordres pour Clavesin* № 20, 22, 25, «Будильник», «Єдина» і т.д.),

у яких для створення певного кола образів використані прийоми, характерні для токатного жанру (арпеджовані акорди, остинатний ритм, акцентована чіткість артикуляції, репетиції та стрибки, повторність коротких формул і мотивів). Однак у звучанні клавесина ритмічні та фактурні токатні прийоми (стрибки, репетиції, мартеллято, подвійні звуки, акорди, октави) отримують нове за змістом трактування. Легкість і напруження удару, стислість кожного звука, артикуляційна ясність та чіткість, співвідношення регістрів і тембрів формують інший тип віртуозного втілення токати, який своїм корінням пов'язаний з мистецтвом гри на лютні (імпровізаційною свободою, способом вимови розкладених акордів, репетицій, специфікою агогіки).

Все це має місце у творах Д. Скарлатті, які, як ми відзначали вище, авторського позначення «токата» не мають. Це обумовлено характерною для композитора традицією називати єдиним терміном різні за типом викладу, формою і образним строем твори. Свої різні за формою, стилем і драматургією твори Д. Скарлатті називає терміном «соната». Відомо, що це період формування жанру, тому у сонатах Д. Скарлатті легко можна впізнати старовинні (іноді, народні) жанри вокального та інструментального походження: прелюдія, ричеркар, мадригал, фуга, арія, різні танці.

У сонаті Д. Скарлатті *d-moll* L 422 (K 141), у якій в якості художнього і фактурно-ритмічного принципу застосовується токатність, є авторське позначенням *Toccata*, що доводить факт закріплення жанрового інваріанта токати в музиці того часу. Відзначимо, що інтерес Д. Скарлатті до токати має «спадкоємне походження». Адже у творчому доробку батька композитора А. Скарлатті є чимало творів цього жанру і навіть збірник, що включає 29 токат.

Як перший вчитель сина, А. Скарлатті істотно вплинув на формування його світогляду, художнього смаку, композиторського стилю та розуміння специфіки клавійно-струнних інструментів. Широко відомий факт перемоги Д. Скарлатті у змаганні з Г. Генделем у грі на клавесині доводить неперевершену виконавську майстерність Д. Скарлатті (втім, Г. Гендель був

визнаний першим у грі на органі). Цей випадок нагадує про ще одне знамените (правда, ще й так, що не здійснилося) змагання – Й. С. Баха та Л. Маршана. Вцілому ж, саме проведення подібних змагань, неймовірних у наші дні, нагадує нам про те, що в епоху Бароко саме розуміння віртуозності носило дещо інший сенс. Адже оцінювалася не тільки бездоганне володіння інструментом, а й уміння створити та оформити музичну ідею, проявити майстерність імпровізації і індивідуальність виконавського стилю.

Спочатку слово віртуоз застосовували для характеристики людини, яка володіла унікальним комплексом найвищих здібностей, досягла високого рівня у своїй сфері діяльності та відносили не тільки у мистецтві, а й в інших напрямках життя. Лише пізніше, на початку XVIII століття, слово «віртуоз» закріпилося за поняттям «універсальний музикант», а в другій половині XVIII століття звузилося до розуміння технічно досконалої, ефектної артистичної гри на музичному інструменті.

Ймовірно, саме до первинного розуміння слова «віртуоз», можна віднести багатогранний талант А. Скарлатті - автора безлічі різних за художнім задумом, формою й масштабом, але неймовірно віртуозних токат (багато застосованих у них фактурних прийомів, наприклад, кластери, будуть «відкриті» тільки в XX столітті). Композитор увійшов в історію музичного мистецтва як фундатор неаполітанської оперної школи, творець нового оперного жанру - *opera seria*. Автор методичного посібника з гри по цифрованому басу, феноменально плідний композитор (125 опер, понад 600 кантат, 200 мес, величезна кількість творів у інших жанрах), який віртуозно володів клавесином і органом. А. Скарлатті був ще й видатним педагогом своїх талановитих дітей Домініко і П'єтро, які згодом стали відомими композиторами.

Зауважимо, що клавесинна творчість А. Скарлатті практично невідома в Україні через відсутність виданих нот. Крім цього, у списку інструментальних творів А. Скарлатті у згаданому джерелі знаходимо відомості про існування «етюда-токати», але, нажаль, відсутність нотного і

відео-аудіоматеріалу не дає (поки) можливості говорити про цей факт як про достовірну інформацію.

Як приклад розглянемо Токату А. Скарлатті № 7 *D-dur*, що представляє собою масштабний твір контрастно-составної форми, побудований, як і токати Й. С. Баха, за принципом контрасту частин. Перша частина токати - це бравурний імпровізаційний вступ, побудований на арпеджованих акордах і пасажах і нагадує про витoki токатного жанру - урочистих увертюрах. Далі йде чергування швидких (*Presto, Allegro*) і повільних (*Adagio*) розділів по типу *atacca*.

Особливий інтерес представляє той факт, у токаті використовується тема, вибір якої, як нам здається, акцентує оригінальне авторське розуміння жанру. Це «*La Follia*», одна з найбільш часто використовуваних в історії музики і відома тим, що з'являлася в творчості композиторів, що належали до різних епох і національностей. Спочатку *La Follia* - карнавальний танець іспанського народного походження. Він настільки запалював виконавців і приваблював увагу шанувальників, що танцюристи, захоплені ритмом і енергією руху, танцювали з такою самовіддачею і розкутістю, немов позбавлялися розуму, перебуваючи у владі музики. Не випадково, фолія перекладається з іспанського як «безумство, божевілля». Перші музичні зразки фолії датуються XV століттям, після чого вона почала свій триумфальний хід європейським континентом. До цієї теми (ми вкажемо лише деякі імена) зверталися: Ж. Б. Люллі, А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Бах, К. Ф. Є. Бах, А. Сальєрі, Л. Бетховен, Л. Керубіні, Н. Паганіні, Ф. Ліст, С. Рахманінов. Тема фолії живе і в творчості сучасних композиторів: Е. Вангеліса, М. Наймана і ін.

В якості однієї з тем токати *La Follia* наповнює музику композитора, віддаленого чотирма століттями від нашого часу, не тільки живим вогнем, запалом енергії, інтонації, ритму, цілісністю і спрямованістю розвитку, а й фактурними прийомами, які будуть застосовані в токатах XX століття. У клавесинній музиці А. Скарлатті вгадується поява того типу піанізму, який у

XX столітті буде визначено як ударний, безпедальний або навіть токатний. Прийоми та типи фактури, застосовані у цій токаті, говорять про те, що А. Скарлатті, подібно Й. С. Баху, був композитором, який багато у чому передбачив подальший розвиток клавесинної, а в подальшому й фортепіанної музики.

З огляду на дослідження генези жанру цікавий факт введення теми фолії в токату є вагомим і значущим тому, що зазначена тема:

- є носієм певного способу руху;
- володіє дуже сильною, яскравою, заразливою енергією;
- у своєму розвитку втілює процес нагнітання до кінця форми, характерного для подальшої трансформації токатного жанру.

З технічної точки зору в токаті *D-dur* А. Скарлатті знаходимо різні види типової токатної фактури (репетиції одноголосні, подвійні; акордові, октавні послідовності), мартеллято (співзвучні, подвійними звуками, акордами, октавами, змішані), приховане двоголосся (в одній і одночасно в двох руках), перегукування, стрибки (в тому числі з перехрещуванням рук), ускладнені види ритму (в тому числі поліритмію різного типу), арпеджато, арпеджіо і пасажі різних конфігурацій, утримання в двох руках трелі на тлі мелодично витриманої лінії, застосований прийом подвоєного октавного баса (*d`Ottava stesa*) - мабуть для клавесина, що має педальне октавне подвоєння. Крім того, токата містить нетипові для цього часу виразні засоби - синкопи, дисонанси, затримання, кластери.

Таким чином, Токата *D-dur* А. Скарлатті - це твір, що чудово демонструє віртуозну природу виконавського жанру. Додамо, що ще один син А. Скарлатті - П'єтро - також є автором безлічі клавірних токат.

Тож, творчість А. Скарлатті та його синів є вельми важливим, але мало вивченим в історичному ракурсі етапом розвитку жанру клавірної токати. Затребуваність даного жанру, специфіка якого багато в чому обумовлена демонстрацією високого рівня володіння інструментом, підкреслює роль композиторів-віртуозів в еволюції музики. Підкреслимо важливість того, що

саме клавiрна (орган, клавесин) токата завдяки сольній природі інструментальної віртуозності і специфіки інструменту постає тим жанром, який найбільш мобільно реагує на розвиток музичної мови і виконавського мистецтва, зберігаючи основні ознаки барокової токати:

- основа тематичного розвитку - короткий мотив;
- ритмічна складність, обумовлена поєднанням пунктирного, синкопованого ритму і поліритмії;
- фактурні формули, засновані на пасажах, арпеджіо, репетиціях і мартеллято побудовані на повторності;
- форма, яка виростає із зіставлення контрастних епізодів;
- динамічне становлення процесу розвитку форми до кульмінації в кінці циклу.

1.2. Тракткування жанру токати в фортепіанній творчості музикантів XIX - початку XX століття

Відомо, що зі зміною естетичних парадигм багато старовинних жанрів втратили свою актуальність й поступово вийшли з ужитку, або істотно видозмінилися, придбавши інші жанрові ознаки. Токата ж завдяки своїй виконавській суті була затребуваною на майже на всіх витках розвитку музичної історії. Крім того, токатність як художній принцип виявляє свою присутність в інших жанрах.

Токатність можна виявити у деяких творах композиторів-класиків (оперні увертюри В. Моцарта, фортепіанні сонати Л. Бетховена), хоча чистих зразків жанру токати в музиці класичного періоду немає. Перерва у розвитку жанру може бути пояснена тим, що естетика класицизму, що проголошувала культ логіки, розуму та гармонії, орієнтувалася на відтворення античного канону краси, сповідувала раціоналізм та сувору регламентацію конструкції форми, найбільш адекватного та повного втілення отримала у межах

сонатно-симфонічного циклу. Але образи драматичні, фантастичні все ж викликали до життя токатні принципи розвитку.

Композитори наступного покоління знов звертаються до токати, інтерес до якої багато у чому пояснюється входженням в музичну практику фортепіано та захопленістю віртуозним виконавством. Творчі пріоритети знаменитих виконавців того часу - Ф. Калькбреннера, М. Клементі, К. Черні - зумовили жанровий синтез етюдів і токати, який збагатив останню специфічними фортепіанними прийомами гри: затверджується велика техніка подвійних нот і октав, новий тип стрибків, ускладнені формули дрібної техніки, розширення використовуваного діапазону і збільшення динамічної шкали. Як справедливо зазначає В. Клин , саме від Токати К. Черні «простяглися нитки до безлічі віртуозних фрагментів в музиці найрізноманітніших творів зрілого романтичного стилю аж до ХХ століття» [84, с. 61].

Токата ор. 92 К. Черні - твір, що поєднує риси традиційного інструктивного етюдів та п'єси, спрямованої на демонстрацію віртуозного блиску виконавця-піаніста. Загальний обсяг Токати 104 такта; час звучання приблизно 3:25. Звертає на себе увагу навмисна технічна складність п'єси, що синтезує ознаки двох жанрів, та її дивовижна інтонаційна близькість до токати Р. Шумана. Фактурні комплекси, засновані на подвійних нотах, нерідко проходять одночасно в обох руках, змінюючись акордами, арпеджованими, гаммоподібними пасажами, стрибками. Токатні риси виявляють себе у використанні остинатної ритмічної формули, підкреслено чіткої артикуляції (*staccato, non legato*), лінійності побудов, у принципах динамічного наростання і в особливому типі художнього образу, що передає радість та яскраву енергію моторного руху. Художній зміст токати не виходить за рамки навчальної п'єси та окреслюється рамками подолання технічних проблем, але досить високий рівень віртуозності Токати К. Черні, може бути подоланий виконавцем тільки з досить розвиненим технічним потенціалом й стійкою виконавською витримкою. Адже перерахований

«набір» складної фактури швидко змінює свої позиції у пропонованому автором темпі *Allegro comodo* (чверть дорівнює 120 ударам за хвилину). Динамічними вказівками композитор підкреслює рельєфність характеру токати: довгі побудови на *crescendo* змінюються різкими *sp*, *fp*, а також *sf*, *sfz*, *fz*. Вцілому ж, це світлий, класичний за настроєм твір, що завдяки введенню пісенних підголосків, сприймається як яскравий зразок салонного мистецтва першої половини XIX століття.

Ще один зразок токати етюдного плану - твір Шарля Валантена Алькана (справжнє прізвище Моранж, 1813 - 1888). Французький піаніст і композитор у свій час був досить відомий завдяки видатним віртуозним здібностям. А. Рубінштейн присвятив йому свій фортепіанний концерт № 5, а Г. Бюлов називав «Берліозом фортепіано» [43]. Віртуозний початок знайшов відображення і у композиторській спадщині Ш. Алькана. Його концертні етюди (ор. 35 - 12 мажорних етюдів, ор. 39 - 12 мінорних етюдів, ор. 76 - три етюди) презентують весь арсенал складної фортепіанної техніки та широкий спектр художніх образів.

Систематичне застосування токатності у віртуозних творах (етюд «Вітер» ор. 39, п'єса «Залізниця») є характерною ознакою композиторського мислення Ш. Алькана, а його «*Toccata en do mineur*» ор. 75 (1872) та *Etude Op. 76 №3 «Rondo Toccate for hands reunited» c -moll* є прикладами романтичної токати. Токатина ор. 75 невелика за обсягом й вельми піаністична, а фактурне рішення цієї п'єси начебто випереджає п'єсу «Сади під дощем» К. Дебюссі. Етюд ор. 76 №3 – зразок напрочуд складного і витонченого набору фортепіанних прийомів, викладених в октавному подвоєнні. Постійна зміна позицій рук вимагає від виконавця бездоганної координації. Тип викладу музичного матеріалу, сталість наполегливого розвитку і вельми швидкий темп представляють складність навіть для піаністів високого виконавського рівня, що розкриває таємницю задуму композитора, який поєднує жанри токати та етюд.

За рівнем технічних завдань Етюд ор. 76 № 3 Ш. Алькана наближається до трансцендентних етюдів Ф. Ліста. І хоча він не має такої яскравої індивідуальної художньої змістовності, але, на наш погляд, є одним з найкращих зразків токатного жанру доробку композиторів-віртуозів. У ньому знайдено баланс художніх й технічних жанрових атрибутів етюду та токати.

Романтична токата XIX століття, зразки якої представлені творчістю Г. Берліоза (Токата для органу Н 99), Ф. Ліста (Токата S 197a), Р. Шумана (Токата ор. 7), вражає новизною композиторського художнього прочитання жанру. Так, Г. Берліоз, продовжуючи традиції Й. С. Баха, акцентує у своєму творі органні коріння жанру. Основні технологічні труднощі токати розташовані у партії лівої руки (дрібна пасажна техніка). Урочистість і активність інтонацій, ясність канонічно викладеного двоголосся мелодії у партії правої руки, тональність (*C-dur*), відсутність контрастів, єдність темпу та витриманість руху створюють просвітлений та святковий характер. Токата близька до того типу прелюдування, що нагадує деякі мажорні прелюдії з циклу ДТК Й. С. Баха чи бахівські органні прелюдії, семантику яких, як правило, пов'язують з релігійними святами.

Токата *C-dur* Ф. Ліста - невелика яскрава п'єса, що має підзаголовок «*Toccata - Carrousel De T. L.*». Це твір бадьорого, моторного плану, він сяє життєрадісністю, дійсно створює відчуття кружляння, захопленості рухом. Фактура токати поєднує стрибки, мартеллято, подвійні ноти, швидку зміну позицій рук. Це дозволяє одержати особливої ефектності в акустичному та візуальному планах. Тож, для Ф. Ліста токата - це п'єса концертного плану, що демонструє чарівність та вишуканість салонного стилю.

Зовсім інакше трактує жанр Р. Шуман, його токата –це масштабний й дуже складний твір, художня та віртуозна новизна якого перевищує попередні зразки. В. Галацький так говорить про цей твір: «Токата ор. 7 стоїть дещо окремо у творчості Шумана. Виключно важка за своєю фортепіанною технікою, вона може слугувати зразком прекрасного віртуозного стилю. Шуманівська Токата - камінь спотикання для

найблискучіших піаністів-віртуозів; але саме віртуозний стиль Токати складає виняток у творчості Шумана »[43]. На наш погляд, новий досконалий технічний і художній рівень цього твору вказує на якісний стрибок у розвитку жанру і робить його одним з кращих зразків романтичної токати.

Токата Р. Шумана - зразок концертної п'єси, про це свідчать: складна архітектоніка, контрастність епізодів, енергія захопленого руху, грайливість, сміливість акцентуації і стрибків, блиск подвійних нот. П'єса розрахована на високий рівень віртуозної майстерності музиканта, який здатний з легкістю і блиском виконати найскладніші фактурні прийоми.

Також слід сказати про те, що, як і у випадку з іншими жанрами, на розвиток фортепіанної токати істотно вплинула зміна звукового образу фортепіано. Динамічні і темброві можливості фортепіано, безумовно, збагатили токатний жанр. Епоха віртуозів і демонстрація технічних можливостей виконавця, зародження концертного піанізму зробили токату п'єсою, мета якої - захоплена реакція слухача. Токата цього періоду демонструє єдиний підхід композиторського сприйняття жанру токати як віртуозної п'єси моторного руху, світлого, життєрадісного характеру, наповненої позитивною енергією і блиском (чим можна пояснити й дивовижну єдність тонального рішення).

До таких творів, без сумніву, відносяться токати Ж. Массне, І. Падеревського, Т. Лешетицького, Л. Годовського, на жаль, мало відомі в Україні. Це яскраві п'єси концертного плану, досить високого віртуозного рівня (поєднують арсенал найбільш складних фактурних і артикуляційних прийомів), у них яскраво простежується розвиток блискучого піанізму, спрямованого на демонстрацію технічної майстерності. За своїм художнім рівнем ці токати теж представляють певний інтерес: у них жваво реалізується образність, пов'язана з грою, вони є самобутніми концертно-салонними п'єсами.

Поряд з цим, у той період з'являється ряд творів токатного плану, які не мають авторського визначення «токата», але повністю відповідають

комплексу виразних засобів цього жанру. Наприклад, Етюд *a-moll* Ф. Мендельсона створений на основі токатного фактурного комплексу (художній образ також є типово токатним – це замальовка руху). Цей віртуозний етюд містить сталість швидкого темпу чіткого руху шістнадцятих, витриманих протягом усього твору; підкреслено ясну артикуляцію; повторювані короткі мотиви, що розвиваються секвенційно. Цей токатний етюд також цікавий тим, що йому притаманний той тип концертності, який здійснює яскраве емоційне враження на слухача.

Узагальнюючи викладене вище, зазначимо, що завершеність розвитку барокової токати та її забуття у творчості композиторів епохи класицизму створили передумови для тріумфального повернення жанру у творчості романтиків. Підготовчою ланкою для формування романтичної токати стала діяльність композиторів-віртуозів, які бачили своїм головним завданням втілення токатності у складних технічних комплексах, заснованих на поєднанні сталості ритму й швидкого руху.

У творчості романтиків токато виявляє свою віртуозну спрямованість, зближуючись за формою свого втілення з жанром етюдю. Однак, потенціал токати швидко переростає рамки інструктивної п'єси. Романтична токато - це концертна п'єса віртуозного характеру, масштаб, зміст, енергійність, блиск технічної майстерності якої відповідають новому призначенню: створити нову поетику досконалої технічної гри, розширивши віртуозні можливості виконавця для створення особливого позитивно-яскравого враження і контакту зі слухачем.

Як бачимо, токато пройшла довгий шлях від оркестрової п'єси до сольного, фортепіанного віртуозного романтичного твору. Останній етап, пов'язаний з іменами видатних композиторів-романтиків, здавалося б, знаменував не просто розквіт жанру, а й досягнення якоїсь межі розвитку. Насправді ж, вся історія токати, яка розвивалася на протязі більше ніж чотири століття, показує значимість, вагомість кожного етапу в еволюційному шляху існування жанру і природність подальшої її

модифікації в фортепіанному мистецтві ХХ століття, що пов'язано, на наш погляд, зі зміною соціального відчуття часу. Оскільки кожен історичний період має свою специфіку відчуття руху в часі як відображення швидкої мінливості життя. У минулому ж столітті цьому сприяв ряд факторів: поява нових наукових концепцій, науково-технічний прогрес, розвиток нових інформаційно-комунікативних систем, а також стрімкі соціальні перетворення.

Вперше в історії людина настільки явно відчула «стиснення» і «прискорення» тимчасового потоку історії, що це явище істотно вплинуло на культуру і мистецтво. Загострене відчуття прискорення часу виявляється при вивченні часових мистецтв, до яких відноситься музика. Розглядати цей феномен можна з декількох ракурсів: як опосередковане відображення композитором соціального або особистого часу, як реальний час звучання музичного твору, як потік, що формується змінами ритму, тембру, гармонії.

До цього часу залишаються актуальними проблеми втілення у музиці часу історичного. Саме з цим пов'язане питання новизни у мистецтві, її (новизни) сприйняття широкою публікою. Минуле століття особливо відзначене у новаторських устремліннях: нове розуміння тональності, посилення ролі ритму й дисонансу, поява нових композиторських технік, нетрадиційних прийомів гри, велика кількість стильових та жанрових трансформацій, зміна акустичних умов виконання, поява електронної музики як відображення складності часу.

Разом з цим, мистецтво ХХ століття знаходиться в активному діалозі з попередніми епохами, спростовуючи тезу про одновекторність часової осі мистецтва. Не випадково І. Тукова зазначає, що «особливість нового у ХХ столітті пов'язана не тільки з прагненням до створення того, що раніше не існувало, але й до відкриття культурної спадщини минулих епох, внаслідок своєї художньої неактуальності забутого на століття. Тобто вектори пошуку спрямовані в тимчасовій осі як вперед, так і назад. У нове включаються результати творчості не тільки композиторів-сучасників століття, а й авторів

попередніх епох. В цьому відношенні до минулого і полягає один з головних переломів у музичному мисленні, що відбувся в даний період» [174].

Це нове ставлення до минулого обумовлює безліч музичних відкриттів ХХ століття, коли обдаровані композитори, завдяки вмінню тонко відчувати свій час і відтворювати красу і естетику минулих часів відкривають нові перспективи старовинних жанрів, як це сталося з токатою. При цьому потенціал токати у творчості різних композиторів розкривається зовсім по-іншому, що викликано, на наш погляд, декількома факторами, серед яких: різниця сприйняття соціального часу, естетичні установки, приналежність до певних культурних традицій, виконавського стилю, розбіжність у розумінні специфіки звучання фортепіано.

У цьому сенсі дуже показовим є порівняння токати, що були написані на самому початку ХХ століття. Це Токата К. Дебюссі з «Сюїти для фортепіано» (1901 р.) та Токата М. Равеля з сюїти «Гробниця Куперена» (1917 р.).

Знаменно, що Сюїта «*Pour le piano*» відкриває період зрілого композиторського стилю К. Дебюссі (він пише Токату у 39 років), пов'язаного з появою знакових творів для фортепіано. Як відомо, фортепіанна естетика французького композитора спрямована на образотворчу красу, що відбивається в індивідуальності звукової палітри, вишуканості та особливій пластиці виконавських прийомів. Натхненний пошуками нової звучності, К. Дебюссі звертається до жанру сюїти, ратуючи за збереження національних традицій французької музики: «Можна лише жалкувати, - констатує композитор, - що французька музика занадто довго йшла шляхами, які зрадницьки забирали її від таких визначальних якостей французького характеру, як ясність вираження, точність і зібраність форми» [76, с. 62]. Пошук приналежності до справжніх канонів краси приводить до дивовижного результату: дві з трьох п'єс циклу засновані на принципі безперервного руху; фактурна, темпова, тембральна схожість прелюдії і

токати настільки разюча, що утворює смислову арку неквапливо-стриманого руху сарабанди.

Токата є смисловим фіналом циклу, символізуючи безперервність оновлення, радості життя. «Ритм часу» у токаті К. Дебюссі співвідносить даний час із минулим: органічне розуміння токати як частини циклу, з прозорістю, витонченістю і ювелірною пластикою клавесиністів; класичну ясність і симетричність форми з віртуозністю і гармонійним багатством музики пізнього романтизму. К. Дебюссі творить у рамках мистецтва минулих століть, створюючи при цьому музику нового часу: «Я не зможу замкнути свою музику в дуже конкретні рамки, - стверджує Маестро. - Я хочу працювати, щоб створити оригінальний твір, а не потрапляти весь час на ті ж шляхи» [6, с. 16].

Токата К. Дебюссі - квінтесенція естетики французького фортепіанного мистецтва. Пластика руху посилена плинністю мелодійної лінії, де пісенність сплітається з барвистістю гармонії та тембрових колоритів (темп - *Vif*). У першій частині Токати композитор переважно задіяв верхні й середні регістри фортепіано, динаміку від *p* до *f*, через тривалі хвили наростання звучання. Це породжує асоціації з пробудженням природи і, як наслідок, - особливу тремтливість настрою. Метроритмічна організація п'єси відзначена відсутністю акцентування та ударності. Піаністичне рішення фактури, що поєднує пасажі і арпеджіо, народжене позиційною зручністю, що сприяє органіці рухів рук. Тут ніби реалізовані поради Ж. Ф. Рамо, автора «Методи пальцевої техніки» (1724 р.) і «Кодекс практичної музики» (1760 р.), де вперше вказано, що аплікатура повинна встановлюватися позиційно, у тісному зв'язку з гармонією.

Середня частина Токати - фантазійне занурення в фарби нижнього регістра, хвилюючий заклик казкових сирен, переданий довгими хвилеподібними арпеджіо та темою у партії лівої руки. Динамічне нагнітання, розширення використовуваного діапазону клавіатури і поступове змішання тембрової палітри, здійснюють наскрізний перехід до яскравого

звучання динамізованої репризи Токати. Подвійні ноти, міць форте однойменний мажор - все створює відчуття радості емоційного підйому. У кодї з'являється велика техніка, що викликає асоціації з урочистими бароковими токатами. Ці асоціації ще більше посилюються при звучанні дзвінких фанфар завершальних акордів на три форте.

Відзначимо, що Токата К. Дебюссї вирізняється дивовижною органічністю фактурного рішення, заснованого на глибокому розумінні виконавських можливостей та звукового образу інструмента. Всі пласти фактури, немов об'єднані спільною спрямованістю руху, не позбавлені ритмічної і тембрової самостійності, що створює відчуття легкості звучання акустичного простору і пластичності течії часу.

Багато параметрів композиторського задуму токати пов'язані з виконавським стилем К. Дебюссї, чудово описаним його сучасницею та співвітчизницею Маргеріт Лонг: «Дебюссї був незрівнянним піаністом. Як можна забути гнучкість, лагідність і глибину його туше! Ковзаючи з проникливою м'якістю по клавішах, він одночасно притискав їх, і лилися звуки надзвичайної виразності і сили. В цьому бачимо таємницю, піаністичну загадку його музики. У цьому - особлива техніка, притаманна Дебюссї: м'якість при безперервному натиску. Його рояль володів усіма тонами колориту. Він грав майже завжди на "напівтіні" без всякої різкості, але з такою повнотою і густотою звуку, як грав Шопен...» [105, с. 135].

Ще один зразок токатного жанру початку ХХ століття належить перу М. Равеля й за дивним збігом також є частиною сюїти. Це один з найвідоміших творів композитора – сюїта «Гробниця Куперена», написана у 1917 році. П'єса постає своєрідною даниною поваги до французької музики ХVІІІ століття, у якій автор бачив еталон «витонченої і чарівної ніжності, правильних інтонацій», ідеал «ясності висловлювання, точності і зібраності форми» [148, с. 99].

Посвячення сюїти Ф. Куперену не випадково, на наш погляд, воно продиктоване збігом творчих кредо двох великих французів. Підтвердимо це

припущення, звернувшись до слів самих музикантів. Так, вислів М. Равеля «Я завжди був переконаний в тому, що композитор повинен довіряти паперу те, що він відчуває і як він відчуває, незалежно від того, що собою являє загальноприйнятий стиль. Велика музика, я переконаний в цьому, завжди йде від серця »[163, стр.98-99] перегукується з куперенівським «Я набагато більше люблю те, що мене зворушує, ніж те, що мене, вражає » [122, с. 14]. Дійсно, елегантність, смак, форма, доведена до досконалості у всіх деталях характеризують авторський стиль М. Равеля в його зв'язках з мистецтвом попередників - французьких клавесиністів. Повага до традицій композиторів XVIII століття проявляється у творчості М. Равеля «в переломленні творчих звітів французьких композиторів, в якісно новому художньому баченні специфіки швидкого, безперервного руху і в суворому втіленні його на основі рівномірного функціонування головної найменшої метро-фактурної одиниці і в багатстві модифікованих повторень ювелірно-витончених мотивів і в застосуванні нон легатного туше» [76, с. 99].

Таким чином, токати М. Равеля також є зразком звернення до традицій і естетичних домінант минулого. Задумана ще в 1914 році сюїта була дописана М. Равелем тільки після повернення присвячена пам'яті загиблих на війні друзів композитора. Дуже точно про цю музику говорить А. Корто: «Ніякий пам'ятник слова не міг би вшанувати спогадів про французів краще, ніж ці світлі пісні, ці ритми одночасно ясні і гнучкі; досконале вираження нашої культури і нашої традиції» [94, с. 64]. Висловимо припущення в тому, що трагічне підґрунтя війни, яка зруйнувала життя багатьох особисто знайомих з композитором людей, а також біль і страждання, пережиті самим композитором, зумовлюють чіткі контури концепції токати, класичну ясність форми і викладу. Згадаймо, що про свій стиль в післявоєнний період М. Равель говорив як про «лаконізм доведений до межі» [148 с.87].

Спрямованість і вольова енергетика лінійного руху Токати сприймаються як сам процес життя і навіть більше того - відродження. Не випадково темп - *Vif*, позначений початковий *e-moll* трансформується в

репризі в *E-dur* як логіка тонального і художнього розвитку (об'єднаний мажор-мінор, збагачений натуральними ладами), ясність і неповторність гармонії, багатобарвна темброва палітра роблять токату унікальною. Вона наповнена особливою красою вишуканого смаку і елегантності втілення ідеї. Навіть мартеллято, витримане на всьому протязі токати, набуває особливої мелодійності і гнучкості. Організація фактури дозволяє провести паралель з клавесиновим стилем, з його близьким за діапазоном розташуванням голосів, паралелізмами пасажів і акордів, легкістю і побіжністю техніки, ясністю звукових пластів.

Глибина і щирість внутрішнього почуття, емоція, сформована на рівні високого інтелектуального рішення, без надриву і перебільшень, підкреслює значимість ідеї, а наполегливість вихідної ритмо-формули начебто усуває сумно-скорботні фарби настрою, народжуючи надію. Естетика співвідношення форми і змісту є тим стрижнем, завдяки якому рушійна сила Токати – безперервний рух – уособлює прояв сили людського духу в період важких соціальних потрясінь.

Ще однією характерною рисою токати є рух остінато шістнадцятих, лінеарність побудов з постійним ускладненням фактури від однозвучних до акордових репетицій і мартеллято. Можна виділити кілька мотивних побудов, які на кожному новому витку становлення, починаючись з більш низького тембру (і звука), проходячи щораз потужний розвиток до високого регістру, розширюють діапазон звучання і досягають яскравих кульмінацій. Звуковий простір розвивається за принципом нагнітання.

Якщо Ф. Куперен для досягнення цього ефекту використовував принцип ритмічного ущільнення за рахунок зміни дуольного ритму на триольний, триольний на квартольний, то М. Равель створює нагнітання за рахунок фактурного наповнення (розростання акордів), тембральної модифікації і тривалих динамічних пластів розвитку. Характерна для М. Равеля пластичність руху поєднує зібраність і підкресленість метра з гнучкістю живого звукового потоку. Індивідуальність композитора дивним

чином збігається з традиційним для французьких композиторів підходом до організації руху в музиці. Як зазначає В. Жаркова, «квінтесенція руху в його найрізноманітніших видах і формах народжує дивовижну візуальність, тілесну відчутність музики М. Равеля, вкорінених в самих сутнісних принципах французької музичної культури» [67, с.489]. Динамізації розвитку сприяють темпові відхилення, які немов стискають пружину внутрішньої напруги, народжуючи на кожному витку розвитку більш потужний заряд енергії. Однак загальний колорит звучання благородно насичений, не перевантажений, а фортепіано трактується як ударний, але все ж барвистий, тембровобогатий інструмент.

1.3. Токата і токатність в контексті стильових пошуків фортепіанного мистецтва ХХ - початку ХХІ століть

Жанрова теорія посідає одне з центральних місць у ряду основоположних парадигм музичного мистецтва. При цьому, зважаючи на специфіку функціонування музики в змінюваному соціумі, вона залишається відкритою, динамічно відображаючи нові творчі тенденції. Важливе значення тут має взаємозв'язок загальнонаукових (філософських, естетичних) і власне музичних чинників, комплекс яких визначив у минулому столітті формування унікальної ситуації, про який пише, зокрема, І. Тукова: «Художня практика ХХ століття, особливо його другої половини, зруйнувала класичний жанровий фонд» [174, с. 325].

Такої ж точки зору дотримується і О. Вендюк: «Проблема музичного жанру стає особливо актуальною у наш час, дає зрозуміти, що композиторська практика практично відмовилася від встановленої родової визначеності творів. Жанрове ім'я замінюється програмною назвою, а з усіх параметрів залишається тільки склад виконавців, який вказує на приналежність певній аудиторії - великій концертній або камерній.

З'являються твори з традиційною атрибуцією, які несуть у собі скоріше «творчу пам'ять мистецтва», ніж комплекс жанрових ознак» [40].

У другій половині ХХ століття «мутація» жанрів стає настільки поширеним явищем, що вже не ототожнюється з новизною епохи постмодернізму, а сприймається як закономірність. Разом з тим й сьогодні існують жанри, що стабільно зберігають свої ознаки й активно задіяні в композиторській, виконавській, слухацькій практиці. Таким чином, у сучасній системі музичних жанрів можна умовно виокремити дві групи:

- 1) що зберігають свою самобутність (володіють стійким домінуючими ознаками);
- 2) жанри з рухомим структурно-семантичним комплексом, розвиток яких призводить до переродження (і навіть втрати) базових і придбання нових жанрових ознак.

До першої групи можна віднести токату, чия багатовікова історія обумовлена сприйнятливістю до нового при збереженні базових ознак. Відзначимо, що, розглядаючи питання про «первинність» та «вторинність» жанрів, вчені відносять токату до другої категорії, бо вона пов'язана з процесом «розвитку й диференціації професійної музики» [190, с. 63]. При цьому вважається, що «вторинні жанри використовують більш тісно пов'язані з позамузичною практикою найпростіші жанри як необхідну складову будівельного матеріалу» [139, с. 22].

Однак інтонаційно-ритмічна основа токати настільки швидко пізнавана і художньо самодостатня, що не потребує смислової та концептуальної «надбудови». Крім того, ритмо-інтонаційне ядро токати легко сприймається слухачами різного ступеню підготовленості, що говорить про високу комунікативність жанру. І. Барсова пише: «В ідеалі повинно бути достатньо одного такту музики, щоб жанр був упізнаний» [19, с. 113] і токати повністю відповідає цій вимозі. Завдяки потужному та сталому комплексу еволюція токати сприяла багатогранному збагаченню жанру, але не зруйнувала його

ціннісного стрижня, виявляючи готовність до оновлення на кожному етапі існування.

У пошуках чинників, що визначили черговий етап історії токати у ХХ столітті, звернемося до її семантичної програми, яка на думку М. Арановського «представляє систему приписів і має властивості моделі, що породжує варіанти, оскільки здатна дати життя для нескінченного числа конкретних сюжетів» [10, с. 120]. Основою численних токатних сюжетів, завжди була рухлива концепція трактування часу, але у ХХ столітті це стає знаком епохи, що наочно демонструє Токата ор. 11 С. Прокоф'єва, написана в 1912 році. Сам композитор так говорив про це: «Якщо років 100-150 тому наші предки захоплювалися веселими пасторалями та музикою Моцарта і Рамо, а в минулому столітті були шанувальниками серйозного й повільного темпу, то наш час в музиці, як і багато в чому іншому, вважають за краще швидкість, енергію і натиск» [145, с. 506].

«Токата» Прокоф'єва – втілення початку ХХ століття - часу нової молодості, відкриттів і нових швидкостей, що відображає як особистісні прихилення композитора, так і революційну оновленість соціального часу. С. Прокоф'єв, повний бажання створювати нову, оригінальну музику, націлений на завоювання публіки та творче самоствердження. Його фортепіанна творчість –це новий, навіть трохи зухвалий еталон краси, але і він мав свої передумови. «Цей сезон був сезоном моєї закоханості у Шумана, визнається С. Прокоф'єв, за Токату Шумана я взявся охоче: вона вимагала хорошої техніки і ставила мало суперечливих музичних проблем для вирішення. Техніка ж представляла багато приємностей для пальців і привела мене поступово до створення власної токати, яка, хоча своїми хроматизмами і не доросла до шуманівських діатонізмів, все ж мала постійний успіх у публіки» [145, с. 440].

Ці рядки, написані у лютому 1909 року, фіксують момент, коли С. Прокоф'єв вперше стикнувся з токатним жанром. Написана трохи пізніше власна Токата стала уособленням художнього кредо та виконавських

пристрастей молодого композитора. Пошуки нової мови, зухвалість і свіжість енергії, міць і цілеспрямованість духу - все це знайшло тут своє втілення. М. Мясковський говорив про виконання Токати автором: «Прокоф'єв грав так, ніби грав на ваших оголених нервах» [65, с. 18].

У рішенні форми токати С. Прокоф'єва традиційна. В основі конструкції дві теми - прості, чітко організовані ритмічно. Темп - *Allegro marcato*. Тональність *d-moll* зіставляється у процесі розвитку з іншими тональностями (іноді навіть в одночасному звучанні). Основний носій ідеї токати - акцентований ритмо-образ - нестримна сила, що ініціює вир музичних подій. Нестримна енергія руху втілена за допомогою складних фактурних прийомів: подвійних нот і акордів, хроматичних пасажів, стрибків на великі відстані, перехрещення рук. Весь цей комплекс справляє приголомшливе враження на слухача і становить величезну складність для виконавця. При цьому головною характеристикою семантичного комплексу, безумовно, є метроритмічна структура. Вона багатопланова: основна інтонаційно-ритмічна формула проводиться канонічно, що утворює контрапункт звукових пластів, при цьому збереження акцентуації теми «вступає в протиріччя з сіткою сильних і слабких долей» [42, с. 202].

Ще один важливий момент - це нове трактування звукового образу фортепіано, можливості якого розкриті виходячи з підкреслено ударної, дзвонної природи звучання інструмента. В результаті значно розширюється палітра ударних прийомів гри, розкриваючи всі експресивні можливості «сухого» фортепіанного звучання.

Вцілому, Токата ор. 11 С. Прокоф'єва визначає вектор творчих пошуків композитора: виконавська віртуозність, сталевий удар і почуття ритму композитора стали легендарними, як й деякі риси його характеру - сила духу, прагнення до новизни, цілеспрямованість, безпрецедентна організованість, впевненість, безкомпромісність, а іноді й жорсткість.

Змістовна сфера токатної музики С. Прокоф'єва охоплює величезний діапазон образів і почуттів, відкриваючи нову епоху фортепіанного

мистецтва, у якій токати і токатності надана особлива роль. Композитори різних національних шкіл виявляють інтерес до нового прочитання жанру, пошуку нового змісту і засобів його втілення, а тенденції розвитку варті глибокого вивчення.

Ставши символом нового еталону краси, токата втілює часом діаметрально протилежні естетичні установки, історичні та національні традиції, індивідуальні стилі, уявлення про можливості інструмента, істотно впливаючи на долю фортепіанного мистецтва. Токатна семантика активності, часу і руху сприймалася як одна з найбільш значущих, що влучно відображають настрій епохи. Композитори І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Б. Барток, Д. Шостакович, а потім А. Хачатурян, Д. Кабалевський, Г. Галинін, Г. Свиридов, А. Бабаджанян, В. Баркаускас, Я. Ряетс, С. Насідзе, С. Разоренов, В. Цитовіч, Р. Щедрін, І. Якушенко і багато інших, використовували токатність в багатьох жанрах своєї творчості, виявивши нові можливості цього жанру, в тому числі і в симфонічних творах.

У науковій літературі склалася традиція розрізнення понять токати і токатності. Вивчаючи основні тенденції розвитку фортепіанної музики ХХ століття, Л. Гаккель відзначає особливе значення токатності, що розуміється як комплекс характерних для токати звукових прийомів і широке її застосування в різних жанрах: «Дуже поширеним виявляється ударно-шумовий різновид безпедального піанізму. Фактура у цьому випадку може бути і лінійною, і акордово-гармонічною (останнє частіше): в будь-якому варіанті переважає артикуляція *non legato* і репетиційно-мартеллятний техніцизм» [42, с. 19].

Підкреслимо, що популярність токатного комплексу у фортепіанному мистецтві ХХ століття була настільки велика, що це, на думку Н. Кашкадамової, мало навіть негативні наслідки: «Процес широкого поширення токатності в сучасній музиці має свої тіньові сторони: в деяких творах даний музичний комплекс загрожує стати стандартним, перетворитися в музичний штамп і втратити свіжість впливу» [79, с. 13-14].

Семантичне поле токати також постійно розширюється. Якщо музика початку минулого століття відображала енергію молодості, сили, натиску, разом з механістичністю, технологічністю як символів індустріалізації, то з другої половини століття токатний комплекс втілює набагато ширше коло образів: від демонічної енергії руйнування до найяскравіших проявів сили, творення, від національних жанрово-забарвлених тем до рефлексивно-медитативної лірики.

Крім цього, активно розвивається процес «проростання» токатності в інші жанри: етюди, п'єси, варіації, фуги, сонати, концерти і впливає на художній, ритмічний, артикуляційний, фактурний та інші параметри музичних творів композиторів і, в кінцевому підсумку, на виконавський стиль.

Так, у дисертаційному дослідженні О. Сімонянц [157] предметом вивчення обрано специфіку композиторського та виконавського трактування породженого токатністю ударного звучання фортепіано. О. Сімонянц навіть пропонує ввести в науковий обіг нові терміни - «токатно-ударне трактування рояля» і «токатно-ударний стиль», датуючи появу останнього початком ХХ століття. Цікаво, що саме специфіка токатності розглядається на матеріалі фортепіанних концертів цього часу, тому що на думку автора «саме цей жанр демонструє показові форми “спілкування” з інструментом на момент їх створення. Фортепіанний концерт у творчості авторів, які пишуть для рояля, є - і так, за небагатьма винятками, було завжди! - якоюсь кульмінацією, декларацією власного фортепіанного стилю» [157].

Не дивлячись на величезну кількість написаних у ХХ столітті токат і ще більшу кількість прикладів прояву токатності як прийому, всі ці твори досить легко піддаються класифікації, основою якої є принцип роботи з жанровим інваріантом. Це:

- токати, створені за бароковим зразком;
- токати, що втілили стильові пошуки ХХ сторіччя (наприклад, фольклорні);

— токати, у яких переосмислюється жанрова першооснова.

Так, приклади розвитку барокових традицій жанру знаходимо у А. Хінастери, в творчості якого токатна стилістика посідає дуже важливе місце. В спадщині А. Хінастери є особливе для минулого століття явище - органні токати. Одна з яких - *Toccata, Villancico y Fugo* для органу op. 18 (*Toccata after Zipoli*) є масштабним твором, у якому поєдналися трактуванням барокових традицій (а саме конкретного твору композитора того часу) та композиторське рішення жанрового інваріанту. Дбайливе збереження фактурних, ритмічних та інтонаційних комплексів створює в цій музиці благородну вишуканість діалогу часів, своєрідного звернення до композитора епохи Бароко. Доменіко Циполі - автор кількох токат, які увійшли до збірки творів для клавішних інструментів *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalò*, створеної у 1716 році. Крім «*Grand Toccate*» *d-moll*, що слугувала основою для транскрипції, створеної А. Хінастерою у спадщині Д. Циполі є *Toccata all'Offertorio*, *Toccata all'elevazione in do maggiore*, *Toccata al post Comunio*, *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalò*.

Ще один твір А. Хінастери, написаний у необароковій токатній стилістиці, також створений для органу *Variazioni e Toccata sopra Aurora lucis rutilat* op. 52 (1980 р.). Зрілий період творчості А. Хінастери, у якому з'явився цей твір, відрізняють деякі особливості роботи з жанрами, новітніми композиторськими техніками, що створюють ретроспективне відношення до традиційних явищ в музиці, провокуючи їх індивідуальне заломлення в новому прочитанні.

Масштабний твір представляє собою 12 варіацій (контрастних за темпом й характером) та Токату, що є фіналом циклу, його кульмінацією. У ній зібрані воєдино найрізноманітніші прийоми мануальної і педальної техніки, різні прийоми звуковидобування (мартеллято, репетиції, кластери, стрибки). Музична мова циклу досить складна, що обумовлено новизною трактування тональності, використанням прийомів додекафонії, серіальної

техніки. Образна ж сфера народжує алюзії філософського осмислення сприйняття життя.

Токатна сфера стає для А. Хінастери знаковою, зразки її втілення знаходимо у різних жанрах – фіналах сонат, фортепіанних концертів тощо. Концерт для фортепіано з оркестром № 1 оп. 28 (1961 р.) є одним з найбільш виконуваних і яскравих творів композитора, що органічно об'єднав національні музичні риси із традиційними жанровими параметрами фортепіанного концерту, де токати є фіналом твору. Неординарність та індивідуальність *Toccata Concertata op. 28* полягає у ритмічному вирішенні, на яке вплинули аргентинські танцювальні ритми, що сплелися з остинатною енергією токати.

Форма рондо стає ще одним фактором, що сприяє нагнітання зусиль соліста і оркестру у створенні не тільки вельми вражаючого діалогу віртуозності, а ще й тієї захоплюючої атмосфери емоційної єдності, що піднімає фінал концерту до безумовної емоційної вершини всього твору. По своїй акцентованій артикуляції, загостреній ритмічною силою ударного звуковидобування, музика Токати А. Хінастери наближається до прокоф'євського стилю.

Подібне рішення жанру токати, обумовлене традиціями Бароко знаходимо у творі американського композитора італійського походження Джанкарло Менутті. «Річеркар і токати» (*Theme from the Old Maid and the Thief, 1956*) - підкреслено монументальний твір зі складною, багат шаровою фактурою, що визначає високий віртуозний рівень, орієнтований, здавалося б, на органну спадщину минулого часу. Але при більш детальному вивченні використання фактурних формул та артикуляційних вказівок, виявляємо інший підхід

Джанкарло Менутті орієнтується не на органне, а на клавірне мистецтво, на те розуміння токатності, витоки якого ми знаходили у творчості А. Скарлатті. Твір світлого, урочистого характеру демонструє радість віртуозного виконавського тону. А велика кількість блискучих

пасажів та арпеджованих акордів, ясність артикуляції і підкреслено короткий штрих сприяють швидкості руху, пружності ритму та створюють ілюзію звучання клавесина.

«Річеркар і токату» (1979 р.) італійського композитора Бруно Бетінеллі можна віднести до того типу роботи з жанровою першоосновою, у якому дуальність барочного циклу збережена лише зовні. Насправді ж перед нами твір вільної форми, складові частини якої немов переплетені, що призводить до утворення плинності матеріалу, що ще більше підсилює асоціацію з імпровізаційністю старовинної токати. Токата втручається у музику річеркару, символічно «розриваючи» тканину медитативного роздуму. Нестримність енергії руху токати немов передає новий виток стрімкого часу сьогодення. Застосування серійної техніки, використання складних поліритмічних структур поєднують музичну мову «Річеркара і токати» з мистецтвом авангарду. Переосмислення традицій та їх цінностей у вирі проблем ХХ століття - така сутність цього синтезованого твору.

Ще одним прикладом оригінального переосмислення традицій є «Токата» П'єра Санкана. Це яскравий масштабний твір, оригінальний за художнім і фактурним рішенням, з токатною (лапідарною) інтонаційністю, потужним концертним розмахом й блискучою віртуозністю. Токата досить популярна серед західноєвропейських виконавців, але, на жаль, поки не відома в Україні. Активність, натиск блискучої віртуозності поєднуються у творі з тим незвичайним шармом, що близький естетиці токати М. Равеля з циклу «Гробниця Куперена». Аналогії з музикою французького композитора народжуються вже на рівні темпового рішення (вказівка *Vif*), а також завдяки використанню акордового мартеллято, що єднає мелодію і гармонічний комплекс в нероздільне звучання мерехтливих фарб однойменного мажору і мінору (у М. Равеля - *e-moll – E-dur*; у П. Санкана – *a-moll – A-dur*).

Перше враження про свідоме апелювання П. Санкана до естетики М. Равеля ще більше посилюють інтонаційна близькість лапідарного тематизму й трактування звукового образу фортепіано в цілому. Токата

неймовірно ефектна, в ній поєднуються дуже швидкий рух (чверть дорівнює 168), остинатність мартеллято шістнадцятих, довгі лінії нагнітань динаміки та вишуканість гармонії. Драматургія п'єси майстерно визначена різницею фактурного рішення частин токати. Високий рівень віртуозних завдань токати поєднується з позиційною зручністю, що сприяє артистичній свободі виконавця. Ймовірно, таке відчуття клавіатури пов'язано з тим, що А. Санкан був концертуючим піаністом, який здійснив, наприклад, запис всіх концертів В. Моцарта та М. Равеля.

Зауважимо, що необароковим пошукам означених композиторів, відповідає автентична гілка виконавського мистецтва, яка спровокувала появу робіт, заснованих не стільки на вивченні древніх трактатів, скільки на практиці музикування на старовинних інструментах. Так, у статтях С. Шабалтіної [191] представлена історія становлення старовинних жанрів у зв'язку із законами їх виконання. При цьому особлива увага автора зосереджена на необхідності глибокого розуміння сучасними виконавцями законів автентичного виконання, вивченні прийомів гри на старовинних інструментах. Клавесиністка наголошує на необхідності правильної розшифровки запису нотного тексту з метою точного відтворення змісту: «Знання старовинних особливостей виразності - таких, як “нерівні мелодійні ноти”, “стиль фантастікус”, “лютневий стиль”, старовинна аплікатура - надзвичайно збагачують сучасного музиканта й спонукають його ретельніше обмірковувати власну інтерпретацію як для клавесина, так і для рояля. Це дає виконавцю величезне і насичене внутрішнє життя в його щоденній роботі» [191, с. 10].

Другим вектором розвитку фортепіанної токати є збагачення традиційних для неї жанрових атрибутів національним колоритом. Про це пише, зокрема вітчизняна дослідниця Н. Кашкадамова: «характерна риса сьогоденішнього етапу розвитку токатного жанру і токатного виразного комплексу - значне розширення їх національних кордонів» [79, с. 13].

Як приклад можна згадати «Токату» А. Хачатуряна, «Перебори» І. Якушенка та ін. Як вказує Л. Гаккель, тут діють дві основні тенденції, перша з яких обумовлена «фольклорною ударно-дзвонною поетикою образу звукового фортепіано» [42, с. 291], а друга пов'язана з владою «ритмізуючих прийомів викладу, короткозвуччя як принципу інструментальної поетики і як мобільності тимчасового розгортання музики» [42, с. 291].

Для нашого дослідження цікаві й експериментальні підходи до жанрової моделі. Саме таким, на наш погляд, є варіант жанрової модифікації, представлений у токати Я. Ряєтса, що відрізняється оригінальністю структурного, формоутворюючого та фактурного рішення, у подальшому характерного для багатьох композиторів кінця ХХ - початку ХХІ століть.

Велике значення має той факт, що Токата Я. Ряєтса була обрана обов'язковою п'єсою в програмі піаністів ІV Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського (1970 р), яка за правилами конкурсу, повинна виконуватися музикантами, які пройшли на другий тур. Вибір п'єси як обов'язкового твору на такому престижному музичному змаганні, на наш погляд, визначається декількома факторами. Ця токата є: уособленням свого часу; самобутньою, яскравою і, одночасно, зрозумілою і цікавою для виконавців різних національних шкіл музикою; вона досить високого рівня складності, що дозволяє продемонструвати художній й віртуозний рівень виконавця, його інтелектуальний та артистичний потенціал. Крім того, особлива відповідальність даного твору - продемонструвати талант його творця. Адже завдяки конкурсу творчість композитора відразу знаходить широку популярність.

Токата Я. Ряєтса об'єднала традиційні риси жанру з новизною художнього сенсу та музичної мови. Це розгорнутий концертний твір, його обсяг - 345 тактів, час звучання - близько 4 хвилин. Токата демонструє нове твердження тональності як рівності дванадцяти ступенів, основний тон якої С. Синтез токатної ритмічності та танцювальності 3-х дольного розміру сприяють створенню «стрижня», який формує у єдине ціле гру фактурних

комбінацій. Початок середнього розділу (такт 89) можна визначити по зміні тонального центру – *in E* та по зіставленням звучання крайніх регістрів. Ритмічна і інтонаційно-гармонічна організація пов'язана з фразуванням. Кожна музична побудова має свій тип організації повторного ритму, який зіставляється з іншими. Розвиток йде за принципом наростання напруги за допомогою динаміки, ускладнення фактури та спектру використовуваного діапазону клавіатури. Довжина фраз вільно варіюється (2, 4, 6, 8 тактів). Динамізації образу сприяє також артикуляція, яку автор позначив як *non legato, staccato portamento*. Третя частина - реприза. Невелика кода з характерними синкопами та енергійною грою подвійних звуків й октав сприяє динамізації художнього образу. Завершується Токата вражаючим чистотою свого звучання тризвуком *C-dur na ff*. Цей акорд ніби затверджує «білу» тональність як символ світла та радості.

Потрібно підкреслити, що Токата Я. Ряєтса надає виконавцю можливість для прояву фантазії, одночасно вимагаючи високого професійного рівня, не маючи якого, впоратися з комплексом необхідних художніх й технічних завдань буде неможливо. Можна стверджувати, що Токата Я. Ряєтса репрезентує нові тенденції авторського підходу до втілення жанрового інваріанта. Використання нових (на той час – 1970 р.) композиторських прийомів, терпких фарб, незвичних ритмів, значно розширює звукообразальні можливості фортепіано. Це прекрасно демонструє виконавська версія токати, записана піаністом С. Кацарісом. При виконанні токати Я. Ряєтса майстерність С. Кацаріса підтверджують переконливість і цілісність вибудовування форми, масштаб художньої ідеї, цікаве тимчасове і артикуляційне рішення, особлива енергетика ритму, соковитість фарб і тембрів, ефектність зіставлення звукових пластів і, звичайно, яскраве віртуозне обдарування піаніста.

Як бачимо, одним з факторів, що визначив долю фортепіанної токати у другій половині ХХ - на початку ХХІ століть, стала еволюція фортепіанного мистецтва, а саме - новий виток розвитку віртуозного виконавського стилю

(показово технологічного), багато в чому пов'язаного з повсюдним поширенням фортепіанних конкурсів. Можливість презентувати власну творчість на виконавських форумах високого рівня стимулює композиторів до створення ефектних концертних творів, що демонструють новизну та індивідуальність композиторського розуміння жанрової моделі токати. Цим творам притаманні яскравість музичної стилістики, а також виразність фактурної та ритмічної організації. Саме у такій якості токати і токатність активно розвиваються в сучасному українському фортепіанному мистецтві. Вітчизняні композитори активно працюють в цьому жанрі, що, природно, стимулює інтерес як виконавців, так і публіки.

А ось корпус наукових робіт, присвячених українській фортепіанній токати, на жаль, малий. Найзначнішим дослідженням є дисертація Н. Кашкадамової «Токатність в радянській фортепіанній музиці післявоєнного часу і питання її виконавської інтерпретації», написана у 1979 році. У ній вперше у вітчизняному музикознавстві позначена самостійність токатності як «виразного комплексу» [79, с. 7]. Також визначено найбільш перспективний і цікавий засіб музичної виразності, характерний, на думку Н.Кашкадамової, для токат другої половини ХХ століття - це сонористика: «В даний час сонорика чи не найперспективніший компонент токатного жанру. Її вдосконалення пов'язане з музичним втіленням найзагальніших, фундаментальних уявлень про життя, таких як простір і рух» [79, с. 19]. Матеріалом дослідження зазначеної дисертації обрано токатні твори А. Бабаджянця, Г. Галиніна, С. Прокоф'єва, С. Разоренова, А Хачатуряна, Д. Шостаковича, В. Цитовіча. Автором не тільки визначені передумови проростання токатного комплексу в інші жанри фортепіанної музики ХХ століття, а й проаналізовані виконавські завдання, що виникають у зв'язку з цим.

Говорячи про своєрідність семантики і метроритмічного розвитку в творчості українських композиторів, Н. Кашкадамова не заглиблюється у специфіку національних ознак і лише згадує токати А. Кос-Анатольського,

В. Філіпенка, Ю. Іщенко, М. Скорика, не аналізуючи кожен з них як самобутню жанрову модель. Аналіз токатних творів цього періоду виявляє спільність характерних прийомів, пов'язаних з підкресленням динамічності темпу і розвитку, активного мелодійного руху, ударно витриманого метроритму, нагнітання енергії.

На наш погляд, не зовсім справедливим є вислів Н. Кашкадамової про те, що для токатного жанру того періоду характерна «рівність настрою без різких коливань» [79, с. 13]. Дійсно, більшість токат або п'єс токатного жанру написані в тричастинній формі з кодою (або ясно окресленим закінченням), причому структурна визначеність - це відображення художнього змісту. Однак, кожна з наведених вище токат, володіє унікальним, властивим тільки їй комплексом виражальних засобів, які обумовили індивідуальність художнього образу та неповторне композиторське прочитання жанру, про що докладніше йтиметься далі.

Незважаючи на те, що список токат українських композиторів постійно поповнювався новими творами, багато з яких майже моментально входили у виконавський і педагогічний вітчизняний репертуар, дисертація Н. Кашкадамової довгий час (вже майже 40 років!) залишалася єдиною роботою, де хоча б коротко були розглянуті питання функціонування жанру фортепіанної токати в українській музичній культурі. Фактично, цю тенденцію було подолано лише на початку ХХІ століття, коли з'явився цілий ряд статей: «До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах» (2000) О. Цанк (Пономаренко) [187], «Перший фортепіанний концерт Ж. Колодуб як шлях до творчих вершин» (2012) Р. Сулім [171], «Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі першого концерту для фортепіано з оркестром)» і «Формування композиторського стилю І. Карабиця (на прикладі фортепіанного циклу "Прелюдія і токата")» О. Копелюка [88, 89]. Як бачимо, увагу в них зосереджено на токатності як принципі, а сам жанр токати залишається поза увагою дослідників, що ще раз підкреслює важливість появи комплексної

роботи, предметом якої є вивчення функціонування токати в українському фортепіанному мистецтві.

Висновки до Розділу 1.

Токата пройшла довгий шлях від оркестрової п'єси до сольного, віртуозного фортепіанного твору. Перший етап розвитку токати пов'язаний з епохою Бароко, коли токатність як принцип розвитку отримала свій жанрово-семантичний варіант, головні ознаки якого наступні:

- основа тематичного розвитку - короткий мотив;
- ритмічна складність, обумовлена поєднанням пунктирного, синкопованого ритму і поліритмії;
- фактурні формули, засновані на пасажах, арпеджіо, репетиціях і мартеллято побудовані на повторності;
- форма, яка виростає із зіставлення контрастних епізодів;
- динамічне становлення процесу розвитку форми до кульмінації в кінці циклу.

Подальший розвиток жанру було зумовлено його спрямуванням на вияв індивідуальності виконавця, а також закріпленням токатного комплексу, під яким розуміємо *стійке поєднання швидкого темпу, остинатної ритмічної формули, специфічного вимовляння та фактури (репетиції, мартеллято, короткі і довгі арпеджіо та пасажі, октавно-акордова техніка), що закріпили семантику руху в музичному часопросторі.*

Ренесанс барокового жанру токати пов'язаний із входженням у музичну практику Західної Європи нового інструменту – фортепіано та діяльністю музикантів-віртуозів. Творчі пріоритети знаменитих виконавців того часу – Ф. Калькбреннера, М. Клементі, К. Черні – зумовили жанровий синтез етюдів і токати, що збагатив останню специфічними фортепіанними прийомами гри. Однак потенціал токати швидко переростає межі інструктивної п'єси.

Романтична токата – це концертна п'єса віртуозного плану, масштаб та зміст якої відповідає новому призначенню – втіленню поезики досконалої

технічної гри, що спрямована на створення яскравого враження та контакту зі слухачем.

На початку ХХ століття токатна семантика активності, часу та руху сприймалася як одна з найбільш значущих, що влучно відображає настрій епохи. **Токата доби Модерну** сприяє появі та розвитку «ударного» типу піанізму та закріпленню нового звукового образу фортепіано. Наступні ж модифікації жанру втілюють характерні для постмодерну експерименти у сфері синтезу стилів та жанрів. Тож, **токата Постмодерну** – це твір, що втілює діалог культур, націй, художніх стилів та різні концепції трактування часу.

Що стосується наукового осягнення токати, необхідно зазначити, що більшість науковців розглядають жанр токати за такими параметрами: *історія формування* (А. Швейцер, Е. Валентин, Х. Херінг, Т. Дубравський, О. Бурундуковська), *семантики жанру* (А. Швейцер, Б. Яворський, В. Клиш, Н. Кашкадамова), *специфіки форми* (Л. Шраде, Б. Асаф'єв) і *фактури* (Х. Херінг, Н. Кашкадамова), *композиторського стилю* (А. Швейцер, Е. Валентин, О. Бурундуковська). Питання *взаємозв'язку токати і токатності* є найменш представленими і стосуються освітлення барокової токати (Е. Валентин) і творів фортепіанній музики післявоєнного часу (Н. Кашкадамова).

В цілому ж, увага науковців переважно сконцентрована на двох етапах розвитку токати – епосі Бароко та ХХ–ХХІ сторіччі. Для вітчизняних музикантів й досі залишаються невідомими багато токатних творів XVII-XIX століть. Й, найголовніше, практично не існує робіт, що спрямовані на дослідження феномену української фортепіанної токати.

РОЗДІЛ 2

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ ТОКАТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Становлення жанру токати в фортепіанній творчості українських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття

Звертаючись до пошуку витоків фортепіанної токати в українській музиці відзначимо, що для появи і закріплення цього жанру у новому для нього культурному просторі необхідна була наявність певних умов. У числі таких позначимо, перш за все, формування національної професійної школи (виконавської та композиторської), що орієнтується на європейські традиції фортепіанного мистецтва, що сприяло ствердженню жанрової моделі токати. І як результат - феноменальна затребуваність токати в сучасній конкурсній, концертній та педагогічній практиках.

Слід зауважити, що тенденції звернення до традиційних європейських жанрів та їх оновлення сучасними художньо-виконавськими засобами знаходимо також і в українській баянній музиці, що підкреслює єдність проявів композиторського зацікавлення цим жанром у різних інструментальних напрямках.

Прикладами сучасного рішення токати у баянній музиці і реалізації національного композиторського інваріанту жанру стали численні твори В. Зубицького («Токата-бурлета» з Концертної партити № 1; «Прелюдія і токати»), В. Балика («Остинато» - перша частина Сонати на тему DSCH), А. Білошицького («*Toccata-afanato*» - четверта частина Концертної партити № 3), В. Власова («Імпровізація і токати»), Ю. Шамо («Токата» – четверта частина з «Партити-піколо») та багато інших.

Однак першою та базовою умовою такого «проростання» токати в українську культуру, на наш погляд, стала схильність до прояву активності, спрямованість до свободи і імпровізаційності у національному мисленні та

культури, які знайшли відображення у моториці народних пісень і танців, характерних стійких інтонаційно-ритмічних комплексів народного та академічного мистецтва.

Національна культура завжди є животворящим багатством і її джерело - духовне життя народу. Пов'язана з календарними святами, вона представлена великою різноманітністю пісень, танців, обрядових дійств, які становлять невичерпне джерело для розуміння і збереження народного духу й творчості. Серед великої різноманітності народних жанрів України, особливе місце займає активна маршова (супроводжує ходи, привітання) і танцювальна музика (гопак, козак, козачок, коломийка). Також для українського фольклору характерно використання ансамблевого інструментального супроводу (в піснях, обрядах) за участю скрипки, сопілки, інших духових та ударних інструментів, що підкреслюють ефектну пружність ритмічної основи музики і сприяють відтворенню активного дієвого характеру.

Крім того, для національної інструментальної музики дуже характерні імпровізаційність і прояв віртуозності, а також той тип драматургічного розвитку, який пов'язаний з поступовим прискоренням темпу, що надає музиці безпосередню жвавість і дієвість. Характерною рисою українських танців є повторність інтонаційно-ритмічної формули, коли чітко запам'ятовується мотив, стрімкість розвитку якого посилюється прискоренням темпу. Такий тип розвитку став символом народних веселощів й, водночас, внутрішньої сили та волі. Так гопак, спочатку чоловічий танець, призначений для демонстрації доблесної сили, характеризується ударами барабанів або литавр, що підкреслюють ритм.

Навіть такий короткий огляд національних музичних традицій показує, що народу, який населяє територію нашої країни, і в житті, і в музиці завжди були притаманні активні, імпровізаційні образи, що міцно ввійшли у музичний тезаурус України. При формуванні професійної композиторської та виконавської школи, відбувається органічне зближення характерних

національних інтонаційно-ритмічних комплексів і суто академічних законів організації музичних творів, що обумовлює затребуваність тих чи інших жанрів у музичній практиці кожної конкретної країни. В Україні поряд з «обов'язковими» жанрами професійного мистецтва - сонатою, симфонією, оперою й т.і. - одним з найпопулярніших став жанр фортепіанної токати, історія якого у нашій країні налічує вже понад 100 років.

Така значна історія дозволяє здійснити спробу періодизації розвитку токати в Україні. Як критерії періодизації були обрані: кількісний чинник, художній і технічний рівень творів, їх спрямованість на певну категорію виконавців (наприклад, дитячий або конкурсний репертуар), стильові особливості композиторської роботи з жанровою моделлю. Результатом стала наступна періодизація:

- *період становлення* – кінець XIX – перша половина XX століття;
- *період трансформації жанру* – друга половина XX століття;
- *пошук нових можливостей інтерпретації жанру* – початок XXI століття.

Відправною точкою пропонованої періодизації, артефактом, що визначив долю української фортепіанної токати обрано перший зразок жанру, створений засновником української професійної музики М. Лисенком. Це Токата з «Української сюїти у формі старовинних жанрів» на теми українських народних пісень (1869 р.). Блискучий піаніст, який прекрасно розумів можливості фортепіано, М. Лисенко створив національний взірець старовинного європейського жанру, синтезувавши традиційні атрибути токати та український інтонаційно-ритмічний колорит.

Відзначимо, що застосування токатності як прийому зустрічається у фортепіанній творчості Д. Бортняського (у Сонаті *F-dur* та Концерті для фортепіано з камерним оркестром *D-dur* є епізоди, розвиток яких визначено токатним принципом), але саме у творчості М. Лисенка вперше в українському мистецтві токата реалізується як жанр, в якому українське та

європейське складають органічне ціле. Ця цілісність, без сумніву, виникає з сімейних традицій роду М. Лисенка.

Звертаючись до особистості засновника української професійної музики і музичної освіти, який вплинув на формування не тільки професійних, але й загальнокультурних традицій, вважаємо за необхідне хоча б ескізно позначити особливу важливість М. Лисенка в історії культури України. З давніх-давен представники роду М. Лисенка брали участь в найважливіших подіях країни. Це козацький, гайдамацький ватажок Вовгура Лис (сподвижник М. Кривоноса та Б. Хмельницького), Іван Якович Лисенко (особисто отримав шляхетство з рук І. Мазепи) і його син Федір (генеральний осавул і генеральний суддя Війська Запорозького). Батько композитора - «полковник з мундиром» Кірасирського Військового ордена полку, обирався повітовим маршалком. Прихильність стародавнього роду до національної ідеї і нескінченна відданість своїй справі, схильність до просвітницької діяльності знайшли своє продовження в творчості і не обірвалися з життям композитора, а з успіхом знаходять реалізацію в наших сучасників - онуків і правнуків музиканта.

Племінниця композитора Л. Старицька-Черняхівська (дочка відомого письменника М. Старицького та рідної сестри композитора Софії) згадує про традиції, в яких виховували їх у великій талановитій сім'ї: «Наше покоління - виключне покоління: ми були суто українськими дітьми. Не тими дітьми, що зростають у селі, в рідному середовищі стихійними українцями, - ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували вперше серед ворожих обставин свідомими українцями із сповитку» [160].

Л. Старицька-Черняхівська (письменниця, поетеса, драматург, перекладач, громадський діяч, двічі постраждала (1930 - 1935 та 1941 р.) від репресій та переслідувань за те, що брала активну участь у культурному розвитку України) так писала про музичне дарування й надзвичайну красу та виразність гри Миколи Віталійовича: «Зі смертю Лисенка його фортепіанні твори “померли наполовину”. Ні з ким іншим порівняти його гру не можна

було <...> Я, наприклад, ніколи не чула кращого виконання “Aufschwung’a” (“Пориву”) Шумана. Якщо ж він виконував свої і взагалі українські речі, це було щось надзвичайне - якесь євшан-зілля ... У його грі оживали тисячоліття... І чулася глибока, сива, слов’янська старина. Натхненний, палкий, з силою удару лівової лапи, з гордим поглядом, він цілком перетворювався. У житті лагідний, ласкавий, за роялем - Віщий Боян» [160].

Внесок М. Лисенка у становлення і розвиток професійної культури України неможливо переоцінити. Отримавши традиційну для дворян гуманітарно-спрямовану сімейну, а згодом - класичну університетську німецьку освіту, М. Лисенко ще в дитинстві потрапив під чарівність віршів Т. Шевченка, з завмиранням серця ввібрав українські народні пісні, танці, побут, театральність обрядових дійств, відчуваючи себе українцем по крові та духу. У листі до Ф. Колесси композитор пише: «Не моє особисте “я” мені любе в моїх роботах, бо я освічений чоловік і перейнятий глибокою ідеєю добра до моєї Вітчизни, роблю и працюю на користь їй» [111]. Відчуття національної музичної мови стало для М. Лисенка природним єством, принципом мислення і художнього втілення в музиці. Що не відтворити, що не оновити, а «говорити» музичною мовою народу - покликання Миколи Віталійовича.

Поняття «музична мова» вимагає уточнення, адже цікава його знакова природа, яка у творчості М. Лисенка демонструє органічне злиття глибино-народних та індивідуальних параметрів композиторського стилю. Адже кожен з жанрів, представлених у спадщині М. Лисенка (в тому числі й токато), цікавий саме унікальністю музичної мови. Не випадково О. Козаренко підкреслює, що національна мова - це «етнодиференціюючий інструмент культури - це характерна невербальна семіотична система, що забезпечує фіксацію-збереження-відтворення-трансляцію (у синхронному та діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичних засобів» [87]. При цьому на думку дослідника, саме музична мова М. Лисенка стала для музикантів наступних поколінь

своєрідним «мовним каноном»: «У запропонованому визначенні окремої уваги заслуговує означник “національний”, який трактовано автором в сенсі “загальноукраїнський”, актуальний для усього народу. Національною у цьому сенсі можна назвати, на думку автора, лише музичну мову М. Лисенка, оскільки вона стала взірцем справжньої музично-семіотичної системи, що відділила могутній пласт так званого передстилю (період становлення давньоукраїнської музичної мови, який завершився творчістю українських класицистів), означивши параметри власне стилю (розвинутого спадкоємцями Лисенка), що передбачили ознаки мета чи надстилю (у творчості сучасних композиторів)» [87].

Цікаво, що про значимість стилістики музичної мови як комунікативного та змістовного фактора, який діє за своїми законами, розмірковував і сам М. Лисенко. Підтвердження чому знаходимо в епістолярній спадщині композитора. Так, у листі до С. Дрімцова М. Лисенко відзначає «домінування у (сучасній йому – О. Б.) європейській музиці різноманітних напрямків - класичного, романтичного, еkleктичного та реально-народного» [111]. Ці висновки були зроблені композитором не у якості констатації, а, фактично, як розуміння вимог часу і існуючих у той період характерних тенденцій, відповідно до яких він будував і власний підхід до європейських традицій.

Як зазначав відомий український філософ і літературознавець Д. Чижевський: «Бароко та романтика - саме ті періоди духовної історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток» [111]. Творча спадщина М. Лисенка, жанрова палітра якого суттєво вплинула на естетичні парадигми української академічної музики, повністю цю тезу підтверджує. При цьому «Українська сюїта у формі старовинних танців» М. Лисенка наповнена новою змістовністю, поетикою українських народних пісень і танців за рахунок інтонаційно-ритмічних характеристик та формотворчих прийомів.

Перейдемо до розгляду безпосередньо Токати М. Лисенка. Це яскравий, самобутній твір з характерними українськими пісенно-

танцювальними інтонаціями і ритмами. Токата входить до складу сюїти поряд з іншими старовинними танцями: прелюдією, курантою, сарабандою, гавотом і скерцо. Сюїта була написана М. Лисенком у 1869 році під час навчання в Лейпцігській консерваторії. Можна припустити, що при написанні даного циклу композитор переслідував дві мети: навчання за допомогою роботи за класичним зразком та створення першого інваріанта жанру в українській музиці. Всі частини сюїти мають подвійні назви: барокове - що позначає назву танцю або визначення жанру і назва пісні, що послужила інтонаційною основою частини.

Для конкретизації смислового поля Токати М. Лисенко обрав українську пісню «Пішла мати на село» з підзаголовком «Гречаники». Пісня має веселий, запальний характер, вона моторного, пружного характеру, зазвичай супроводжується колективним парним танцем, у якому на складі «Гоп!» відбувається удар ногою – притупування. «Гоп, мої гречаники» - слова приспіву, які повторюються кілька разів, утворюючи повторну ритмо-інтонаційну формулу та легко запам'ятовується. У токати (*Allegro giocoso*) М. Лисенко у момент існуючого у пісні притупування використовує акцентований акорд. У процесі розвитку музичну тканину заповнюють репетиції, як вельми характерний атрибут токатної фактури, що створюють ритмічний утриманий пульс й віртуозний характер виконання.

В цілому, основу фольклорного комплексу токати М. Лисенка склали:

- мелодико-тематичний фрагмент народної пісні;
- характерна танцювальність ритмічної організації з акцентуацією асоціативно пов'язаної з притупуванням (часто на слабких долях такту);
- типова для народної музики ладо-гармонічна мова, повтор музичних фраз на кшталт приспіву.

З'єднання традиційних та національних рис вельми характерно для жанрового інваріанта, створеного М. Лисенком. За формою токати має два великих розділи. Тональний план першої частини - це рух від тоніки до

домінанти (*G dur - D dur*), другої - повернення в тоніку (*D dur - G dur*), що відповідає двочастинній формі, яка часто зустрічається у старовинній музиці. Ознаки різних українських народних танців (тропак, козак, козачок, гопак, аркан) можна виявити у специфічних інтонаційно-ритмічних оборотах та у фактурних рішеннях, що знову перегукується зі стародавньою токатою, в традиції якої входить демонстрація різних віртуозних і фактурних прийомів. Подібна паралель підтверджується характерними прийомами викладу матеріалу - переклички, канони, секвенційні побудови, приховане двоголосся, наявність орнаментики, принципів органної педальної техніки, арпеджування, акорди... Але, без сумніву, токато збагачена абсолютно новою художньою сферою.

Така подвійність зумовила й специфіку композиторського рішення п'єси, яка є зразком синтезу старовинних та сучасних музичних традицій. Нагадаємо, що старовинна (барочна) токато - циклічний твір, досить масштабний за змістом і формою. Романтична токато, як, наприклад, Токато Р. Шумана, актуалізувала швидкий темп, моторику рухової енергії, спрямованість внутрішнього розвитку, високий рівень віртуозності, особливий фактурний комплекс - репетиції, октави, подвійні ноти, скачки.

Наше апелювання до творчості Р. Шумана не випадкове, адже консерваторські вчителі М. Лисенка (Е. Венцель, К. Рейнеке, І. Мошелес), підтримували тісні творчі зв'язки з великим німецьким композитором та активно пропагували його творчість, та, як представники однієї музичної школи, мали багато спільного в своїх естетичних уподобаннях. Можливо, саме їх вплив зумовив той факт, що у Токаті М. Лисенка ми знаходимо й риси романтичної токати, у якій:

- відчутні «відгомони» впливу жанру етюд;
- здійснюється закріплення романтичного фактурного комплексу;
- використана така специфіка акустичних можливостей фортепіано, що втілює вимоги концертного піанізму віртуозного плану.

Таким чином, можна стверджувати, що в токаті М. Лисенка взаємодіють дві складові:

1) на основі барокової і романтичної токати відбувається еволюційний перехід до токати ХХ століття;

2) національна стилістика впливає на художній зміст, збагачуючи жанр токати пісенно-танцювальними інтонаціями й ритмами.

Це відкрило нові можливості трансформації жанру та визначило шлях подальшої композиторської роботи для послідовників вже на основі жанрового інваріанта, створеного М. Лисенком.

Прикладом наслідування лисенківських традицій у ХХ столітті й, одночасно, відгуком на загальноєвропейські тенденції розвитку музичного мистецтва (захоплення неокласичною, а частіше - необароковою стилістикою) є численні зразки національного прочитання старовинних жанрів – «Українська сюїта В. Барвінського, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Сюїта на теми українських народних пісень» Я. Степового, «Сюїта у формі старовинних танців» Ф. Надененка, «Українська сюїта» Ю. Шамо, сюїта «У рідному місті» М. Сильванського, «Українська сюїта» Ф. Богданова, «Три сюїти для фортепіано» Р. Симович, «Українська сюїта для симфонічного оркестру» М. Колесси, «Сюїта для фортепіано» В. Скуратовського та багато інших.

У зазначених опусах дотримання принципів, закладених в «Українській сюїті» М. Лисенка, бачимо в декількох вимірах, й перш за все, у створенні унікального простору, в якому здійснюється культурний та часовий діалог. Також звертає на себе увагу вибір жанрової моделі (сюїта) та означений у назві принцип роботи з ним, що передбачає наповнення традиційної для європейського мистецтва форми характерними для української народної музики інтонаціями і ритмами. Особливої уваги також заслуговують факти прояву токатності як принципу розвитку в п'єсах, які не мають авторської назви токата.

Після невеликої перерви інтерес до токати неухильно зростав (Додаток Б), але все ж у силу ряду причин, розвиток цього жанру в першій половині ХХ століття не був рівномірним. Перша причина - це часом негативний вплив на долю української культури політичного фактору. Можливо, що це явище - взаємозв'язку історичних подій і розвитку культури - обумовлено самим життям і є об'єктивним законом - неминучим і відповідним самому існуванню людини в державному полі.

На жаль, щодо української культури прояв цього закону часто мав гнітючий характер. Особливо у першій половині ХХ століття. Потрясіння, пов'язані з Першою світовою війною, Лютневою та Жовтневою революціями, боротьбою за встановлення державності у 1917–1920 роки, громадянською війною, створенням СРСР, Другою світовою війною, справили величезний вплив на розвиток української культури, долю українського народу в цілому та величезної кількості представників мистецтва того часу.

Серед основних причин, що негативно вплинули на розвиток української культури, можна виділити дві: політична уніфікація та державна централізація, що спричинили насадження єдиної ідеологічної спрямованості, утиски національної української мови та культури.

Саме так сприймається й задекларований у 1936 році «соціалістичний реалізм» в мистецтві, що став причиною появи феномена «катакомбної творчості». Про це, зокрема, пише В. Задерацький: «ідеологія - це цемент цивілізації, відповідно, й культура ставала або цементом тоталітарної системи, або ставала “катакомбною”» [64, с. 53].

Як влучно зауважує Б. Сюта, вивчаючи неоднозначність та складність процесів, що відбулися в українській музичній культурі 20-30х років минулого століття: «Композитори мали добре розбудовану інфраструктуру музичного та музично-театрального життя, струнко побудовану систему закладів музичної освіти, а згідно - й велику кількість професійно освічених виконавців, але фактично були позбавлені творчої свободи» [92, с. 391].

Соціалістичний реалізм вимагав не просто ідеологічної платформи музичної творчості, але роботи в певних жанрах, які б віддзеркалювали масштабність та монументальність намагань нового суспільства. Бажання якомога повнішої експлуатації пропагандистської функції музичного мистецтва, визначало державне замовлення на жанри, пов'язані зі словом - агітаційну пісню, оперні постановки, хорову музику.

З огляду на пісенну природу української народної музики, не дивно, що у творчості композиторів першої половини ХХ століття активно розвивалися хорові жанри. Потрібно також відзначити особисту схильність до хорового та вокального жанру деяких композиторів (М. Леонтович, К. Степовий, Г. Верьовка, Я. Стеценко), обумовлену об'єктивними факторами, а саме типом початкової музичної освіти (духовна семінарія, хорова капела) і, як наслідок, обмеженим володінням фортепіано, що для створення віртуозних фортепіанних творів має велике значення.

Крім того, професійна фортепіанна культура в Україні ще тільки починала розвиватися, соціального замовлення на створення віртуозних творів, розрахованих на технічно оснащених піаністів, не було. Для справжнього входження токати в нашу культуру необхідно було створення міцної професійної генерації музикантів, вихованих на гармонійному поєднанні академічних і національних традицій.

З одного боку, означені фактори призвели до певної «кризи» жанру токати у першій половині ХХ століття. З іншого – саме в цей період «застою» був сформований базовий український педагогічний фортепіанний репертуар. У творчості українських композиторів першої половини ХХ століття представлені лише окремі зразки жанру фортепіанної токати.

Як зазначено вище, майже всі вони мають схожу спрямованість - це віртуозні п'єси для дітей і юнацтва. До них відносяться: Токатина В. Косенко з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано» (1936 р.), Токата І. Берковича з циклу «30 легких п'єс» (1938 р.), «Дві токати» І. Шамо (1947 р.). Згадані цикли стали не просто досягненням в області дитячого репертуару, але

художнім орієнтиром для композиторів наступних поколінь. Особливо важливо, що ці твори з'явилися у той період, коли формувалася власне українська фортепіанна школа, тож, ці п'єси стали першими зразками національного педагогічного репертуару, який в органічній формі представив різноманітний художній світ яскравих образів, доступних для розуміння дітей. Додавши у навчальний матеріал національний колорит інтонацій та ритмів, цей репертуар створив можливість оволодіння широкою гамою піаністичних прийомів.

Представлені цикли збагачують світ дитячого мислення і барвистого сприйняття життя, природи, гри, національних пісень і танців. Яскрава образність музичної мови робить для дітей доступною і цікавою цю музику, різнобічно формує виконавські навички юних піаністів. Не дивно, що ці твори й сьогодні є активно затребуваною частиною педагогічного фортепіанного репертуару, який протягом десятків років допомагає формуванню молодих піаністів, користується незмінним успіхом у педагогічній та дитячій виконавській практиках.

Токатина В. Косенко та Токата І. Берковича стали постійним атрибутом концертно-конкурсної практики піаністів середнього і старшого віку, що підтверджують програми численних міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Причина такої затребуваності цих токат, на наш погляд, полягає в кількох моментах, перший з яких той, що п'єси написані композиторами, які були прекрасними концертуючими піаністами¹, чудово обізнаними у природі звучання свого інструменту та його віртуозних можливостях.

Також мав значення той факт, що і В. Косенко, і І. Беркович мали великий досвід педагогічної роботи, добре розуміли завдання виховання і навчання молодих піаністів, необхідність розвитку віртуозності та високого

¹ В. Косенко отримав європейську освіту у Варшавській консерваторії, він учень І. С. Миклашевської по фортепіано та Н. А. Соколова по композиції в Петроградській консерваторії. І. Беркович навчався в Київському музичному училищі, а потім у Київській консерваторії по фортепіано у В. В. Пухальського, а по композиції у Б. Лятошинського.

рівня володіння інструментом. Тому у своїх токатах вони майстерно поєднали технічні, образні, артистичні завдання.

Наступний момент обумовлений тим, що, слідуючи лисенківському доробку та поклику власного серця, обидва композитора усвідомлювали гостру необхідність створення національного репертуару, який би прищеплював одночасно любов до української культури й повагу до європейських традицій. Важливу роль зіграло й те, що обидві п'єси мають той особливий характер художнього змісту і піаністичної реалізації, який визначається як «концертний репертуар». Проаналізуємо їх детальніше.

Токатина В. Косенка - досить розгорнута віртуозна п'єса (120 тактів), призначена для учнів 5-7 класів дитячих музичних шкіл та шкіл естетичного виховання. Пісенно-танцювальна основа п'єси близька народній українській музиці: акцентуація акордів як на сильній, так і на слабкій долі (нагадує слово «Гей!» або притупування), чергування квадратної і неквадратної структури в організації музичної тканини, синкопування, ладо-гармонічні особливості (знижений VI і підвищений IV ступені в першій частині, написаній в *d-moll*; знижений VI і змінний III ступінь в третій частині, написаної в *D-dur*).

П'єса написана в тричастинній формі з кодою, темп *Allegro di molto* (чверть дорівнює 144). Основна фактурна формула - приховане двоголосся безперервних шістнадцятих (мартеллято в партії правої руки). Інтонації мелодійної лінії побудовані на секвенційних мотивах. Показово, що широке теситурне охоплення, зміна та переміщення лінійних побудов не створюють особливих складнощів для молодих музикантів, фактура досить прозора та позиційно зручна. Це допомагає керувати координацією рук при зміні позицій на переходах, що для дитячого апарату могло б викликати певні труднощі. Динаміка Токатини контрастна, що сприяє втіленню яскравої характеристики ігрового образу п'єси. Її технічні завдання формують необхідні навички виконання більш складних п'єс токатного плану, готують школярів до творів «дорослого» концертного масштабу.

Токата І. Берковича також повністю відповідає параметрам «концертної п'єси». Як правило, її виконують учні в старших класах дитячої музичної школи. Темп – *Allegro molto*, тональність *a-moll*. Це великий твір, написаний у тричастинній формі з контрастною серединою (*Andante sostenuto*) та кодою. Основна фактурно-технічна формула першої і третьої частини – мартеллято. За фактурно-ритмічним рішенням ця токата близька європейським традиціям жанру, зокрема, чітко простежується вплив неobarокової (у крайніх розділах) та імпресіоністичної стилістики (у середній частині токати).

Подібність до старовинної токати виявляється вже на рівні формоутворення: наявність розділів з контрастним темповим рішенням, що підкреслено авторськими ремарками, розмаїтістю фактурних, інтонаційних, ритмічних формул. Ще один важливий факт зв'язку з бароковими традиціями – це фрагменти токати, що вимагають від виконавця прояву імпровізаційного начала. Наприклад, такти 42-53 позначені автором як *alla cadenza*, в цьому епізоді тактовий розподіл вказується умовно (виникає асоціація з вільним типом виконання, характерним для старовинної італійської токати чи французьких прелюдій «без тактових рисок»). Наприкінці каденції бачимо ремарку *allargando*, в цьому фрагменті токати автор вводить новий тип фактури – замість мартеллято восьмих – довгі арпеджовані пасажі. При цьому бас і верхній акордовий звук утворюють мелодійну лінію. Вельми ефектні перекидання рук, створюють враження колористичного хвильового ковзання. Сміливі позиційні переходи, скачки в різних регістрах клавіатури підкреслюють високий рівень віртуозних завдань (для дитячого віку) та викликають асоціацію з Токатою К. Дебюссі з «Сюїти для фортепіано». Основна ж формула, заснована на мартеллято подвійних звуків, що поступово переходить в акордове мартеллято, яке утворює вплітання мелодії в гармонійний комплекс, вельми нагадує фактурне, ритмічне, мелодико-гармонічне рішення Токати М. Равеля (фортепіанна сюїта «Гробниця Куперена»).

Середня частина Токати І. Берковича – *Andante sostenuto* – образно, фактурно, ладово збудована на контрастному музичному матеріалі (*D-dur*). Кантіленне звучання фортепіано досить насичено, вражає об'ємним тембральними барвами - динаміка *f*. У партії правої руки зберігається мартеллятний тип фактури першої частини, нижній звук якого утворює мелодію розділу (так званий «віолончельний» тип викладання мелодії). Поява секвенційних ланок сприяє динамічному розвитку, а позначені автором агогічні зміни (*poco a poco accelerando*, а потім – *diminuendo ritenuto* у наступних 14 тактах) утворюють ще один імпровізаційний розділ форми.

Реприза лише в першій 16-ти тактовій побудові зберігається дословно. Далі вона розвивається в однойменному мажорі, стрімко і яскраво дінамізує процес наростання динаміки і загального стану піднесеного вольового підйому. Кода токати - це кульмінація всього твору. Яскравий емоційний та динамічний розвиток (*f - ff - fff*) закінчується двотактовим глісандо в партії правої руки (від a^1 до a^3). Мажорний фінальний акорд (*A-dur*) звучить на *sfff* як вираз тріумфу і радості. В цілому, Токата І. Берковича, примітна з точки зору побудови форми, образної, фактурної, ритмічної, динамічної різноманітності, формує у молодого виконавця розуміння завдань масштабного, концертного піанізму, а також створює передумови для подальшої роботи з більш складними зразками токатного жанру.

Однак, на наш погляд, найважливіша роль у розвитку жанру фортепіанної токати у першій половині ХХ століття належить І. Шамо. Є підстави для такого твердження. Почнемо з того, що І. Шамо – це перший український композитор, який написав декілька творів в жанрі фортепіанної токати, демонструючи широту можливих рішень у роботі з жанровою моделлю навіть до створення циклу токат. По-друге, вперше з часів М. Лисенка токати, написані І. Шамо, виходять за рамки педагогічного репертуару і стають справжніми концертно-віртуозними творами (зокрема, Токата-прелюдія), визначаючи подальший шлях розвитку жанру у творчості українських композиторів. Також слід врахувати, що токати І. Шамо -

післявоєнні п'єси, у яких автор (безпосередній учасник бойових дій) відображає нове відчуття часу і руху, наповнене пристрасною силою і активним вольовим (суто чоловічим) початком, вступаючи в своєрідний діалог з попередньою токатою С. Прокоф'єва, що стала віртуозною концертною п'єсою – символом вольового моторного початку з яскраво вираженими ознаками гендерного характеру. Й останнє - саме в творчості І. Шамо ми зустрічаємо перший зразок жанрового міксту на основі токати, позначеного самим автором – «Токата-прелюдія».

Отже, фортепіанний цикл «Дві токати» І. Шамо (1947 р.) включає в себе Токату *h-moll* і «Токату-прелюдію» *cis-moll*. Це єдиний відомий приклад, коли композитор об'єднує токати в цикл, ніби пропонуючи порівняти два різних погляди на жанрову модель. Перший з них - Токата *h-moll* – це приклад наслідування традицій, створених в жанрі фортепіанної токати М. Лисенком, а другий – зразок новаторства та оновлення за рахунок введення жанру-двійника. Такий підхід показує різні вектори жанрових трансформацій як художнього змісту, його музичного втілення, так і виконавських завдань.

Токата *h-moll* І. Шамо продовжує традиції щодо синтезу барокової токати і національних інтонаційно-ритмічних характеристик. Композитор не використовує цитування, але органіка мелодійних і гармонічних оборотів передає істинно народний дух. Вперше в історії української токати композитор вводить в жанр епіко-драматичну складову, насичуючи його новизною вольових, мужньо-рішучих образів і відповідною палітрою музично-виразних засобів і піаністичних прийомів.

Токата-прелюдія – це драматичний масштабний твір, змістовний план якого викликає асоціативні зв'язки з національною історією. Переважання низьких регістрів, об'ємного, насиченого звучання великої фактури, де превалює акордова фактура, динаміка *f* і *ff* створює гучну силу дзвонів і міць набатного звучання фортепіано. Тональність *cis-moll* підкреслює

трагедійність характеру, а вказаний автором темп – *Presto tempestoso* – визначає спрямованість руху і активність драматургічного розвитку.

Токата-прелюдія має три частини та невеличку коду. Твір підкоряє досконалістю й монолітністю форми, складається відчуття відсутності переходів та будь-яких кордонів всередині п'єси. Цьому сприяють декілька моментів, перший з яких – метро-ритмічна організація, побудована на збереженні остинатного триольного ритму при постійній рухомості метра (6/8, 9/8, 5/8), що створює особливу плинність і пластичність фразування. Другий момент – особлива роль акцентуації, рівнозначної вагомості ролі тематизму і гармонії. Поєднання метричних і синкопованих акцентів поряд з мотивами, де автор вказує *tenuto*, створює гру артикуляційних прийомів. Третій момент – оригінальне динамічне рішення, що визначає особливу пристрасність, вольове напруження виконавського висловлювання – динаміка фактурних пластів при градаціях від *mf* до *fff* підкреслена авторськими ремарками *ben marcato*, *marcato sempre*. Фактура Токати-прелюдії ґрунтується на великій техніці октав, подвійних нот, акордів, що надає звучанню набатні акустичні барви. Твір відзначено тією гендерною витривалістю, яка вимагає від виконавця чоловічої логіки, виконавської витримки і масштабності художнього мислення.

У токати-прелюдії І. Шамо розмах і картинність художнього змісту наближає її коло образів до історичної теми. Чітка позначеність довгих ліній музичних побудов поєднується з зовнішнім драматичним напруженням і щільністю фактурної мови, повної прихованої сили внутрішньої гармонічної напруги. Лавина мартеллято октав, биття акцентованої поліритмії, складність гармонійної мови, розжареність динаміки – все підпорядковано цілісності розгортання форми. Створюється враження миттєвого становлення образу в його необмеженій силі пристрасності. Прелюдійна імпровізаційність становлення образу і розвитку форми, звернена своїми витокami до старовинної та барокової токати, допомагає токати І. Шамо знайти живу

безпосередність і високий емоційний тонус висловлювання, які надають цьому твору неповторну індивідуальність.

В цілому, аналіз українських фортепіанних токат першої половини ХХ століття дозволяє зробити наступні висновки:

- 1) вперше в українській музиці жанр токати отримує новий статус п'єси навчального репертуару, що спрямована на поступовий розвиток віртуозних навичок і сприяє формуванню у юних музикантів необхідних навичок для швидкого наближення до «дорослих токат»;
- 2) виявлені зразки токат відповідають етапам розвитку національної композиторської генерації і формуванню виконавської школи;
- 3) представлені токати демонструють синтез двох культур – європейської і національної, що проявляється в органічному поєднанні традиційного токатного комплексу та українських національних інтонаційно-ритмічних характеристик;
- 4) токати В. Косенка, І. Берковича, І. Шамо, підхоплюючи творчу «естафету» М. Лисенка, висвітлюють нові грані зв'язку жанру з бароковою і романтичною токатами, що формує національний вектор модифікації жанру;
- 5) токата-прелюдія І. Шамо свідчить про новий напрямок роботи з жанрової моделлю в українській музиці. Адже цей твір по своїм виконавським завданням близькій до фортепіанної творчості С. Прокоф'єва, яка вплинула на формування нового типу ударного піанізму.

2.2. Токати другої половини ХХ століття: трансформація жанру

Музичне мистецтво, як важлива складова частина культурного та соціального життя суспільства, безпосередньо пов'язане з національною історією і цей зв'язок визначає цілий комплекс загальних і приватних

процесів, для розуміння яких необхідне знання конкретних історичних фактів. В Україні другої половини ХХ століття ними стали: духовне відродження і жага творчості у післявоєнний період; поява нового формату ідеології, який хоч і не був повністю вільний від політичних установок, але все ж залишав можливості для творчої діяльності українських композиторів і виконавців. Завершення процесу становлення триступеневої музичної системи освіти і організація роботи культурно-просвітницьких установ в цей період відзначені яскравими і численними досягненнями в музичному мистецтві, в тому числі і в жанрах фортепіанної музики.

Основна причина подібного розквіту криється в загальній політиці «десталінізації», накопиченої потреби реалізації творчого потенціалу, що сформувалася до цього часу у талановитій генерації українських діячів культури і мистецтва та появі нових художніх тенденцій і нового соціального замовлення. У культурному житті України другої половини ХХ століття можна позначити дві найяскравіші хвилі – 60-70 років, відмічені новизною і різноманітністю напрямків та стилів, об'єднаних поняттям «шістдесятництва» («нефольклорна хвиля», «авангард») та період «перебудови» – кінець 80-х – 90-і роки.

Як ми зазначали вище, композиторський інтерес до токати та п'єс токатного жанру стає загальною тенденцією другої половини ХХ століття, але в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття жанр фортепіанної токати розвивається з особливою інтенсивністю. Поряд з пошуком нових художніх засобів виразності в ньому знаходять втілення національний інтонаційний і ритмічний колорит української музичної культури.

Відзначимо, що, зберігаючи основні ознаки жанрового інваріанта, українська токата жваво реагувала на зміни, що відбуваються в музичній культурі того часу, що дозволило жанру продовжити інтенсивний і багатоплановий розвиток, залишаючись актуальним втіленням руху, віртуозності та моторики у фортепіанному мистецтві. Сприяючи розвитку

національної фортепіанної школи, композитори створюють ряд творів даного жанру для юнацтва. Особливу активність у цьому плані демонструють: А. Кос-Анатольський («Гуцульська токата» 1958 р.), В. Сильвестров («П'ять п'єс для фортепіано» 1961 р.), В. Філіпенко («Токата» 1968 р.), Ю. Іщенко (Токата, 1968), Ж. Колодуб («Токата-поема», 1972), О. Красотов (Токата, 1976), М. Скорик (Токата, 1978 р.).

І якщо токатні твори першої половини століття, відображаючи загальні тенденції часу та особливості розвитку української культури, втілили риси необарокового стилю, збагаченого національними ритмами та інтонаціями, то друга половина століття, що втілюючи тенденції постмодернізму, породила нові трансформації токати, основою яких стало розширення жанрових меж та виникнення жанрових мікстів.

Фортепіанна токата, як жанр з багатою історією існування, має свої певні параметри, що дозволяють ідентифікувати його. Кожна з українських токат ввібрала обов'язкові жанрові атрибути але «обличчя» їх індивідуальні. І це не тільки прояв оригінальності авторської музичної мови, самобутньою стає сама концепція творів. В цьому аспекті можна виділити наступні тенденції прочитання жанрового інваріанта:

- 1) необарокова з рисами неофольклорного напрямку, пов'язана з привнесенням у фортепіанну токату національних стилістичних та жанрових прийомів (А. Кос-Анатольський «Гуцульська токата», В. Філіпенко «Токата», В. Птушкін «Інтродукція і токата», І. Карабиць «Прелюдія і токата», Л. Шукайло «Токата-кампана»);
- 2) створення жанрового міксту, пов'язаного із збагаченням основного жанру рисами і параметрами іншого жанру-двійника (Ю. Іщенко «Токата», Ж. Колодуб «Токата-поема», О. Красотов «Токата», М. Скорик «Токата», Б. Фільц «Київський триптих», В. Сильвестров «Токатина», Ю. Шамо «Токата»).

У творчості українських композиторів художнє коло токатних образів стає досить об'ємним. Найочікуванішим є звичний образ людини активної,

людини, яка грає - *Homo Ludens*, людини-творця у динамічному прояві життєвих стверджуючих сил, наповненої відчуттям захопливого стрімкого розвитку і сили, мужнього напору і вольового устремління. Це образно-змістовне коло, збагачене національними ритмами та інтонаціями, пісенно-танцювальними характеристиками, простежується у токатах Ю. Щуровського, А. Кос-Анатольського, В. Філіпенка. Підкреслимо, що кожна з цих п'єс неймовірно оригінальна, має яскравість і впізнавана буквально з перших тактів свого звучання.

Токата Ю. Щуровського *h-moll* адресована учням молодшого шкільного віку і завдяки ясному розумінню композитором виконавських можливостей дитячого апарату, твір пропонує дивовижні за зручністю реалізації і одночасно ефектні за втіленням дзвонні прийоми гри. Фактура токати сприяє розвитку координації, швидкості, вмінню володіти швидкістю і захоплено створювати художній образ п'єси. У ній виразно відчувається концертний дух і властивий йому масштаб динамічного розвитку. Незважаючи на те, що в п'єсі задіяний великий обсяг клавіатури, зручна позиційність і поступовість розвитку лінейних побудов допомагає юному піаністу впоратися зі складним завданням збереження якісної артикуляції і остинатного ритму.

«Гуцульська токата» А. Кос-Анатольського *a-moll* – перший український твір, витриманий повністю в мартеллятній техніці, з запальними пісенно-танцювальними характеристиками, близькими за інтонаційно-ритмічним складом до народної музики. Мелодика токати вплетена в фактуру мартеллято, а її пісенний тип тематизму з характерними для гуцульського ладу підвищеними IV і VI ступенями створює неповторний національний колорит і народжує характерні образні асоціації. П'єса витримана в швидкому темпі, пружному ритмі, фактура поступово ускладнюється - від однозвучних, подвійних звуків мартеллято до октавних та акордових комплексів. Розростання фактури сприяє посиленню емоційно-образного і динамічного ефекту. У акордовій гучності мартеллято вгадується

стилізація звучання цимбал з типовою для цього інструменту вільно-рвійній імпровізаційний образів, а за своєю формою токато близька до вільно розвивинутої прелюдії або фантазії. Токата виявляє активність життєвого тону, що підкреслено віртуозністю виконавських прийомів. Можливо саме тому токато була обов'язковим твором на фортепіанних конкурсах (зокрема, на конкурсі піаністів у штаті Нью-Джерсі, США).

Токата В. Філіпенка *C-dur* – блискучий зразок концертної п'єси, що стала своєрідним символом українського фортепіанного концертно-конкурсного твору і, одночасно, неофольклорного впливу на академічне мистецтво України. Величезна популярність Токати цілком обґрунтована. Вона дозволяє виявити кращі виконавські якості, що базуються на віртуозності, відвертому артистизмі, розумінні національного духу, виконавської специфіки і колориту народних інструментів.

Неймовірно ефектна й барвиста палітра техніки мартеллято та динамічних, тембрових фарб цієї п'єси, підкреслена остинатність ритму та блиск артикуляції сприяють демонстрації піаністичних можливостей виконавця, а образність токато має ту відкриту щедрість емоцій й незабутню народну енергетику, яка сприяє створенню особливого контакту з публікою. Те, що в основі токато лежить єдина фактурна формула визначає високий рівень віртуозних завдань, близьких за технічною складністю до етюдів вищого рівня майстерності, а також до токато Р. Шумана. Зв'язок з останньою виявляється на рівні форми, масштабу твору і самого типу концертної віртуозної п'єси, яка була сформована у цій романтичній токато.

Токати Ю. Щуровського, А. Кос-Анатольського, В. Філіпенка - це яскраві, соковиті, динамічні, цільні по формі п'єси (усі вони 3-х частинні), передають колорит народної танцювальності та потужного духу - вони є зразками сплаву необарокового, неофольклорного, неоромантичного напрямків, де жанр збережений у своєму традиційному вигляді, але збагачений національною стилістикою.

Риси необароко проявляються: у традиційному трактуванні жанрового інваріанта, ясності форми, наявності токатного фактурного комплексу; риси неоромантизму виявляються на рівні віртуозного і художнього масштабу, типу фактури і типології виконавських завдань. Національна стилістика втілена за допомогою синтезу виразних засобів: при наявності пісенно-танцювальних інтонацій з'являються прийоми гри, характерні для народних інструментів. Стилізація звучання бандури створюється за рахунок: щипкового звуковидобування - *staccato sempre*, арпеджато акордів, характерною віддаленістю лінії баса від гармонічного заповнення, включення елементів жанру думки, що передбачають імпровізаційність, свободу руху, героїко-епічну тематику.

Збагачення колориту звучання фортепіано здійснюється за допомогою імітації окремих прийомів гри на цимбалах. Наприклад, до таких слід віднести: чергування кистьових ударів і використання ефекту рикошету в особливому вигляді тремоло, ковзання з чергуванням паличок і пальців, яка упізнається в різному типі глісандо, подвійному мартеллято з перехресуванням рук схожою з грою чотирма паличками. У цьому підході до жанру композитори продовжують традиції М. Лисенка. Високий художній потенціал цих токат зумовив їх входження у золотий репертуарний фонд не тільки українських, а й зарубіжних піаністів.

Новий тип токати - жанровий мікст - представляють токати композиторів О. Красотова, Л. Шукайло, Б. Фільц. Новизна змісту закріплюється подвійним визначенням жанру: токато-кампана, токато-прелюдія, токато-поема. Двоїстість жанру вносить нові характеристики героїко-епічних, народно-бунтарських, стихійних образів.

Так, Токата О. Красотова поєднує принципи поліфонічних варіацій і регламентовано-інтервальної комбінаторики. Ніколи раніше в токатній жанровій гілці не був використаний подібний прийом: дивовижний синтез віртуозної п'єси вбирає багаторазове повторення теми, кордони якої визначають прийоми поліфонічної техніки. Тема варіюється в зверненні,

зменшенні, ракоході, інверсійному збільшенні, канонічному викладі та інших варіантах. Ритмічна пульсація несиметрична, тема Токати обростає кластерами, проходить в різних пластах фактури, захоплюючи багатоліккістю варіантів. Фактурний остінатний фон є додатковим фактором розвитку через зміни свого інтервального складу (від малих секунд до нон), народжуючи новий рівень єдності матеріалу. Знайдені засоби збагачують музичну тканину твору прийомами поліфонічного розвитку, додаючи на концептуальному зрізі Токати ідею трансформації теми як носія змінюваного образу.

Нагадаємо, що як правило, тема у токаті повторюється багаторазово, змінюючись динамічно, регістрово, тембрально, фактурно. Однак, у токаті О. Красотова тема немов захищає своє право на імпровізаційність, вона щоразу збирає свою мотивну інтерваліку в різних комбінаціях, демонструючи багатоліккість. Вона сприймається як колаж, це тема-хамелеон. Подібний принцип жанрового рішення в українській музиці залишається єдиним.

Навпаки, тема передзвонів, дзвіниці вже з'являлася в українській фортепіанній токаті. Символічно, що, звернувшись першим до набатних образів у цьому жанрі, І. Шамо вважав за краще назвати свій твір подвійним терміном – «Токата-прелюдія», позначивши цим рівність жанрових домінант. Таким чином, «Токата-кампа» Л. Шукайло це другий зразок подібної жанрової подвійності. Тематика імітації барв дзвонів, що стала головною образною сферою Токати Б. Фільц з «Київського триптиха», по новому втілена у цьому творі. Сильний образ передзвонів, набатів не тільки як звукова характеристика або акустична фарба, але як символ щирої духовності й віри, з'єднуючись із специфікою токати, піднімає масштаб внутрішнього змісту до його історичної вагомості давнини. Відлуння віків і народна ментальність, втілені сучасною мовою, виразно, майже візуально проникають в сприйняття і усвідомлення музики, зачіпаючи значимістю і міццю своєї семантики.

Дві токати вбирають в себе цю тему: Токата-кампа Л. Шукайло та Токата Б. Фільц з «Київського триптиха». Віртуозні, драматичні, енергетично-розжарені п'єси набувають монументальних рис архаїки, надаючи фортепіанній токати симфонічну картинність звучання і створюючи жанровий мікст на рівні духовної програми, яка народжує нову органіку звучання, подібну по розмаху і об'єму звучання до оркестрових фарб.

Новизна інтонаційно-ритмічного рішення повністю відповідає традиційним вимогам токатного комплексу, але з огляду на особливості композиторського рішення музичної мови, відкриває нові художні межі архаїчних історичних образів. Масштабність фактури (велика техніка акордів, октав, подвійних звуків), використання всього обсягу клавіатури, великий спектр динамічних фарб, поєднання оркестрових прийомів (за принципом *Tutti – solo*, ансамблевих перегуків, тембрових зіставлень) з підкреслено активною ритмічною пульсацією - все це сприяє збагаченню та оновленню традиційних токатних засобів та прийомів.

Підкреслимо, що обидві токати є ефектними концертними п'єсами, що досить часто виконуються в концертно-конкурсній практиці (на рівні репертуару музичних училищ та вищих навчальних закладів мистецтв). Таким чином, новизна досягається шляхом синтезу художніх параметрів жанрів, що належать до різних сфер побутування (віртуозний концертний твір і духовна музика) і особистих сучасних композиторських стилів.

Оригінальний варіант роботи з жанровою моделлю презентує Токата Ю. Іщенка. Твір написано у 1968 році спеціально для Всеукраїнського конкурсу молодих піаністів у якості обов'язкової п'єси (показово, що організаторами творчого змагання були відібрані лише дві токати - обидві належали українським композиторам: В. Філіпенку та Ю. Іщенку).

Токата Ю. Іщенка відноситься до найбільш масштабних і драматичних творів, створених українськими композиторами в цьому жанрі не тільки свого часу, але і сучасності. Вона постає символом синтезу новизни і традицій на кількох художніх рівнях організації творчої думки і музичної

тканини. Традиційні характеристики жанру виявляються в остинатній ритмо-формулі (втілених у мартеллято восьмих), лапідарності тематизму, швидкому темпі (*Allegro energico*) і його емоційному забарвленню, динамічності форми з нагнітанням стрімкого розвитку до коди, в зверненні до принципу фактурного збільшення і ускладнення, пластової динаміки великих побудовань, в поступовому розширенні охоплення діапазону клавіатури.

Новизна композиторського рішення визначена художнім задумом музичної реконструкції історичних подій 1917-1918 років, пов'язаних з організацією повстання на Київському заводі «Арсенал». Самобутність композиторського стилю, який відрізняється новим розумінням тонально-гармонійної мови, складною поліритмічною організацією музики, самобутністю звучання фортепіано як інструмента, здатного до створення об'ємної палітри колоритів, про що, зокрема, свідчить трирядковий принцип нотного листа.

Авторській манері вираження притаманна особлива пластика піаністичних прийомів від ударно-безпедального, дзвонового та речитативно-декламаційного відтворення музичного звертання до симфонічного масштабного звучання, що сприяє створенню вражаючої картинності цієї музики та візуалізації образів історичних подій. Ю. Іщенко в своїй токати знаходить співзвучність того драматичного підходу до трактування художньої сфери жанру, яка стає близькою до Токати-прелюдії І. Шамо.

Жанрова модель токати Ю. Іщенко – це концертно-віртуозна п'єса, що сповнена волею, силою моторики, технічним блиском, художньою глибиною і картинністю, стає однією з яскравих тенденцій у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. Музика токат цього періоду демонструє особливі межі художнього діалогу сучасності та історії України, європейських і національних традицій, з'єднання класичних і новітніх прийомів та композиторських технік, які з'явилися в другій половині ХХ століття, а іноді і невластивих стильових сумішей для академічного напрямку музичного мистецтва.

Так одним із перших прикладів з'єднання джазових рис і традиційних параметрів жанру фортепіанної токати стає твір І. Шамо. Нагадаємо, що серед українських авторів І. Шамо - єдиний композитор, який створив в декілька п'єс у жанрі фортепіанної токати, кожна з яких має індивідуальне рішення. В токатах композитор знаходить різні за своїм художнім напрямком мовні засоби на стилістичному, ритмічному, фактурному, ладогармонічному та інтонаційному рівнях. Це свідчить про бажання композитора розкрити для виконавців й слухачів необмежені можливості жанру і втілити різноманітні художні тенденції свого часу.

Токата Ю. Шамо імовірно написана в кінці 80 – напочатку 90 років минулого століття. Стилістика п'єси увібрала рішення ритму та фактури подібне третій частині Сьомої Сонати С. Прокоф'єва; джазову гармонію (септакорди і нонакордів з подвійною терцією, альтерованих IV, V , VI, VII ступенями); тематичні інтонації, які викликають стійкі асоціації з оперою М. Мусоргського «Борис Годунов» («Хліба, хліба») та Прелюдією і фугою Д. Шостаковича *G-dur*. В токаті створюється колаж не фактичних цитат, а інтонаційних і ритмічних асоціацій, що грають зі слухачем, створюючи якесь пошукове поле, що дозволяє побачити і зрозуміти різні інтертекстуальні зв'язки та змістовні витoki токати. Композитор майстерно залучає в новий тип музичних комунікативних відносин: слухач не може відволіктися від інтонаційної «вікторини» і знаходиться в творчому полоні як подиву, так і радості впізнавання.

Сила остинатного ритму восьмих, нанизаних на складний метр (розмір - $10/8$, $11/8$, $7/8$, $5/4$, $7/4$, $8/8$, $6/8$, $9/8$, $4 /$, $4 \ 3 / 4$, $3/2$), реалізований у віртуозному блиску швидкого темпу і великої фактурі - репетиції акордів, мартеллято октав і акордів, загостреному хроматизованому (12-ти тоновому) ладу, де гармонійна терпкість дисонансів додає певну екзальтацію - все це створює незвичайну ефектність і емоційну заразливості цієї музики. Мікст ритму, інтонацій, гармонії, фактури, стилістики говорить про створений полілог культур і часів. Краса і естетика синтезу на жанровому і, відповідно,

виконавському рівнях підкреслює новизну і силу художнього образу. Мабуть тому Токата Ю. Шамо є однією з найбільш часто виконуваних п'єс цього жанру на сучасному етапі, який позначив ряд нових явищ в системі жанрових трансформацій.

У 1987 році М. Арановський писав: «Ніколи ще картина життя музичних жанрів не була настільки складною і неоднозначною. Колишні жанрові кордони нині розмиті і жанри переходять один в інший, утворюючи невідомі гібриди. Ніколи ще композитори не відчували себе настільки вільними від зобов'язань перед жанровими найменуваннями, як в наш час» [10, с.5 – 44]. Це цілком відповідає тому, що відбувається з жанром токати в другій половині ХХ століття.

Новий тип синтезування жанрових атрибутів токати представляють п'єси М. Скорика і В. Сильвестрова. Найважливішим фактором, що визначає їх новизну, є змістовне коло образів. Підкреслимо, що для першооснови токати, як правило, характерний цілісний образ, певний психологічний стан: в музиці моторика росте, стверджується, радіє, перемагає, знаходячи силу, волю й міць шляхом динамізації процесу розвитку. Створюється образ цілісного та міцного «Я», образ активного героя, динамічно пофарбована стрижнева головна ідея. Такою є сама суть токати. Увага слухача з першого звуку підпорядковується впливу спрямованого руху і активності остинатного ритму. Сталість темпу і ритмоформули немов добре працюючий мотор, що захоплює й веде за собою, не відпускаючи до останнього звуку.

В іншому ракурсі трактує токатний жанр М. Скорик. У його токати вперше здійснюється процес становлення образу і його пошуку, характерним явищем цієї токати є переривання руху, осмислення, збирання образу, що вносить в драматургію токати напругу і очікування. Виникаючі паузи, створюючи особливий музичний час, змушують вслухатися у дихання акустики, стискаючись від бажання почути продовження. Рефрен, зав'язка і перший епізод вносять риси імпровізаційності. Середній розділ, позначений

новим рухом – *meno mosso* – містить прийом поєднання речитативної декламаційності на тлі ритмічно загостреного супроводу – остинато восьмих у партії лівої руки. З'являються фрагменти імітації танцювальних награвань народного характеру. Несподіваному перериванню розвитку матеріалу сприяє введення неочікуваного жанру хоралу, як носія траурно-величного характеру. Далі композитор вводить принцип чітко організованого відновленого остинатного моторного розвитку та утвердження токатного початку як підсумкового принципу з яскравим звучанням від *p* до *fff*. Несподіване закінчення - ламаний пасаж призводить до початкового звучання теми на *p* без її завершеності, немов зникнення. Вперше у токаті немає закріпленого, здійсненого каданса завершення!

Одним з найбільш індивідуальних (нестандартних) зразків жанру, на наш погляд, є Токатина В. Сильвестрова - друга п'єса з циклу «П'ять п'єс для фортепіано», який складається з Прелюдії, Токатини, Мелодії, Хору і Перерваної сонатини. Віддати шану і данину традиційним старовинним жанрами з їх глибоким сформованим змістом здається цілком природною ціллю звертання композитора. Але цей висновок можна зробити тільки на перший погляд. Назва «токатина» визначає не складність і обсяг твору (за принципом соната - сонатина). Це скоріше зразок переосмислення жанру, не маленька токата, а погляд на токату і її цінності крізь призму сумнівів та питання про значущість її цінностей і її ідей: це токата - рефлексія, токата - ретроспектива.

Зовні, у Токатині В. Сильвестрова є ознаки і риси, традиційно характерні для жанру: сталість руху, ритмічна загостреність супроводу, скачки, акценти. Але немає головного: сталості темпу! Фрази припиняються, рух гальмується (*poco rit, riten.*) або розхитується (*rubato*). Це нібито авторська рефлексія: рух - навіщо? біг - куди? спрямованість - до чого? Переосмислення мети руху як пошук втраченого сенсу - це філософський підтекст рефлексуючого художника у жанрі, природа якого завжди була націлена на динамічний і спрямований розвиток до кінця - призводить до

концептуальної зміни думки на рівні домінуючого принципу, що можна вважати нічим іншим, як символом нашого часу – де все змінює і оновлює свої духовні цінності. Тематизм руху - це побудови серійної техніки, супровід - терпка гармонія, інтерваліка, акустичні дзвінки верхні звуки, немов зависають у напрузі - це створює подвійність сприйняття: спрямованість до руху та його нездійсненність.

Нова естетика інноваційного пошуку та осмислення традиційних жанрових і стилістичних якостей, як прояв музичного авангарду 60-х років ХХ століття, стає головною тенденцією часу у музичному мистецтві цього періоду. Вперше художній метод націлений на з'єднання різноспрямованих жанрів (моторного рухового і медитативного рефлексивного), як відображення складних процесів сучасного життя - пошук і переосмислення справжніх цінностей, духовних коренів в суєті і суперечливості життєвих колізій. У цьому творі вперше знайдені ті музичні засоби ретроспективного погляду на токату, що відтворюють процес осмислення попереднього жанрового змісту як ціннісного витоку руху самого життя.

2.3. Токата ХХІ століття: нові версії жанру

Рубіж століть – це певний період, який не може претендувати на повний збіг цифр, що визначають дату появи однієї і зміну попередньої епохи. Особливо, якщо йдеться про мистецтво і його напрямки розвитку, культуру і події, пов'язані зі змінами, що відбуваються в суспільстві. Адже мистецтво, залишаючись відображенням життя і часу, вимагає осмислення, переживання, перетворення, поновлення, а це процеси, які не відбуваються одночасно з переходом годинникової стрілки.

Знайомство з музикою сучасних талановитих композиторів, поява якої не віддалена довгим часом, завжди породжує відчуття новизни і привносить у дослідження радість емоційного відкриття. Ці почуття наділені бажанням усвідомити індивідуальність, спадкоємність і безперервність творчих

традицій в національному мистецтві. Важливим, на наш погляд, є також питання популяризації творів, які гідні більш широкої популярності. Звернемося до панорами фортепіанних токат початку ХХІ століття в спадщині сучасників.

Володимир Скуратовський (1963 – 2016) - композитор неймовірного художньо-поетичного обдарування, який має особливу забарвленість, бо в його творчій біографії звук і слово в рівній мірі осяяні натхненням і талановитими знахідками самобутньої творчості. В. Скуратовський у 1982 році вступив на теоретико-композиторський факультет Московської консерваторії і закінчив її в 1988 році. З 1990 року він працював у Дніпропетровську. З 1991 року і до червня 2016 року був викладачем Дніпропетровського музичного училища та Дніпропетровської консерваторії ім. М. І. Глінки. З 2001 року - член Національної спілки композиторів України. З 2003 року В. І. Скуратовський - керівник творчої співдружності «Майстерня Слова». У 2005 році вийшла книга «Де ночують хмари» , у 2010 книга «озкрите небо над собою». Поетичні твори неодноразово друкувалися у газеті Міжрегіональної спілки письменників України «Віддзеркалення», а також в альманахі «Провінція» (видання Конгресу літераторів України).

У 2003 році в Дніпропетровську (на той час) пройшов його авторський концерт, на якому відбулася прем'єра сюїти «Пам'яті М. Равеля». Ця сюїта складається з чотирьох номерів: Прелюдія, Вальс, Пavana і Токата. Те, що токато є фіналом циклу, не викликає подиву. Обравши для сюїти жанри, які стали уособленням творчості французького композитора, В. Скуратовський не тільки окреслив коло образних уподобань М. Равеля, вшановуючи пам'ять генія. Композитор створює новий художній світ, який простягає з сучасності міст єднання з елегантною поетикою століття минулого. Дивовижне асоціативне поле, створене композитором завдяки посвяті, цілком було б упізнане і без вказівки на ім'я певного композитора.

В. Скуратовський показує, що стилістика сюїти - це не тільки відтворення естетики стилю М. Равеля і тих жанрів, які французький

музикант використав у своїй творчості, а й уподобання форми, фактури, метроритму і ладово-інтонаційної особливості гармонічної мови. Але головне, що музиці сучасного українського композитора властива та краса равелівської естетики, в якій відтворюється флер особливої бездоганності смаку, рівноваги поєднання колоритів, тембрів, баланс кількості і якості почуттів, яка властива вишуканості, граційності та чарівності стилю французького композитора.

Токата В. Скуратовського – дивовижний зразок синтезу стилів. Органіка цього синтезу полягає в схожості сприйняття естетики руху - вишуканого польоту, у якому безперервність швидкого темпу і ритмічна остинатність схожі з відчуттям водної стихії, де хвильовий рух завжди заворожує гнучкістю форми, позбавленої гострих ліній і кутів. З токатою М. Равеля знаходимо схожість на рівні ладового рішення, де початковий мінор першої частини змінюється в репрізі на однойменний мажор. Символіка переходу *h-moll* - *H-dur* (замість равелівського *e-moll* - *E-dur*) уособлює, на наш погляд, віру в постійний рух, що спрямований досягнути від драматичної напруженості до просвітління і бажаного життєствердження.

Форма Токати - тричастинна з кодою, вона органічно сприймається єдиною цілісною структурою без чітких меж і явних цезур завдяки вільній пластиці агогіки, яка без зайвої акцентуації створює спрямованість образного, динамічного і фактурного розвитку. Перший розділ є уособленням спрямованого руху, тут витримана єдина ритмічна формула, використаний тематизм, заснований на мелодико-гармонійній формулі основних звуків ладових септакордів і акордів з барвистою альтерацією. Інтонаційний стрижень міститься в партії лівої руки і пов'язаний з висхідними мотивами, які чітко об'єднують у великі фрази довгі фактурні побудови (пасажі, засновані на арпеджіо), що сприяють гнучким зіставленням гармонійних і тембрових фарб.

Середній розділ представляє собою гру-зіставлення фактурних комплексів, що відображають взаємодію двох тематичних елементів - власне

формули руху і теми, яка інтонаційно пов'язана з мотивами першого розділу. Разом з тим, її спадна спрямованість, співучість і октавне викладення представляють явно виражений контраст до основного руху шістнадцятих. Зміни темпу, які відбуваються в середній частині сім разів - завжди відповідають двом провідним тематичним елементам: авторські ремарки *même mouvement* (більше руху) - відносяться до формул руху; *moins animé* (менше наснаги) - до мелодійно-тематичних побудов.

Третій розділ - це синтезована реприза, у якій по черзі проходять: початковий матеріал токати (перші 14 тактів), видозмінена (в супроводі іншого способу руху) мелодійна тема (наступні 6 тактів), знову токатний рух і 6 тактів мелодії, яка вперше підпорядкована висхідному розвитку, про що свідчать підйом висоти використовуваних фортепіанних регістрів і загальне наростання динамічного напруги.

Композитор активно використовує прийом ладового контрасту: зіставлення проведень однойменних мінору і мажору в образі токатного руху, немов покликаною показати перетворення спрямованого тривожного бігу зі взаємодією з красою співучого початку, підсумком якого є радісна синтезована кода. Вона об'єднує два образи в єдиний мажорнозабарвлений, потужний і яскравий рух, наділений життєстверджуючим змістом.

Риси «равелівського» стилю, що проявилися у токаті В. Скуратовського, створюють ремінісценцію часу завдяки використанню характерної барвистості колоритів і тембрів, яка створює колористичний образ звучання фортепіано та висвітлює гармонійну мову, в якій присутність доданих до основних звуків тризвуків і септакордів альтерованих тонів і ступенів утворює характерні для імпресіоністів фарби. У поєднанні регістрів і відтворенні акустичного простору, у взаємодії пластів музичної тканини композитор здійснює досягнення особливої пластичності в об'єднанні і переплетенні мелодії і гармонії на кшталт типового прийому для імпресіонізму.

Ритмічна примхливість і тимчасова свобода, створена на рівні термінології (автор вносить підкреслено французькі терміни, що використовував у своїх творах М. Равель), що вказує на градації агогіки й темпу, на рівні специфіки штрихів (вказівка автора на продовження звуку у вигляді короткої ліги до паузи, яка потребує кистьової амортизації (для створення підвішеного, довгого, не обірваного стакато із застосуванням педального нашарування гармонії), використаного типу фактури - все це аналоги, які можна виявити в токати М. Равеля з «Гробниці Куперена».

В. Скуратовський дивно й влучно відчуває поезику равелівських образів. У них немає надмірності або недостатності, вони оригінальні і зрозумілі. Можливо, завдяки особистій схильності до поезії і тонкому розумінню законів синергії звуку і ритму, фарб і форми, народження і розвитку думки-форми, а також природному відчуттю і вмінню оживити органіку історичної естетики, смаку, часу і стилю минулих століть, композитору вдається вирішити складне завдання відтворення художніх символів, знаків, законів і семантики як мінімум трьох епох.

М. Равель в своїй сюїті «Гробниця Куперена» вибудовує зв'язок з епохою клавесиністів, поєднуючи традиції французької клавірної музики, національного мистецтва зі своїм часом. Його токати стає уособленням барочного жанру, який знайшов своє нове рішення в епосі, позначеній розквітом імпресіонізму, з'єднавши і синтезувавши традиційні риси старовинного жанру і Постмодерну: естетика полістилістичного мислення, віртуозно-колористичного типу піанізму, оновленого образу звучання інструменту, композиторської індивідуальності. В. Скуратовський створює потрійний зв'язок часів та перекидає символічні художні арки до епохи Бароко, імпресіонізму та, як найбільш часто позначено наш час, Постмодернізму.

Синтез і органіка цього з'єднання показують, що у сучасному музичному просторі і художньому мисленні стильова гра, інтерстиль, можливо полістиль, стають новим художнім методом, що претендує, в

нашому розумінні, на прояв сучасності і історизму як квінтесенції існування загальних художніх цінностей поза конкретної епохи і часу в загальнокультурному просторі.

Виконавська інтерпретація допомагає слухачеві відтворити віддалені інтертекстуальні зв'язки стилів минулих епох завдяки створенню індивідуального прочитання композиторського тексту і яскравого сценічного втілення образу іноді з привнесенням нового стильового нашарування. У виконанні Марії Скуратовської, дочки композитора, токати несподівано набуває не «равелівських», а «прокоф'євських» рис.

Концерт пам'яті В. Скуратовського, що відбувся 12 червня 2016 року, носив особливий характер. У ряду творів композитора, що передчасно пішов із життя, сюїта у виконанні піаністки, яка є близькою людиною в родинному і професійному сенсі до автора музики, справила на слухачів незабутнє враження. Трагічність події і особистісні переживання висвітили в музиці діалог з тематикою, яка колись визначила характер токати М. Равеля з сюїти «Гробниця Куперена» – військові дії, що забрали життя близьких людей. Як колись Марія Лонг (чоловік якої загинув на фронті і саме йому була присвячена токати) виконувала вперше для широкого загалу наповнену живим нервом Токату М. Равеля, так і Марія Скуратовська змусила відчувати високу драму втрати близької людини крізь призму Токати свого батька.

У виконанні М. Скуратовської Токати звучить близько 4 хвилин. Загостреність метричних опор, концентрація волі, визначеність фразування, опуклість цезур і кульмінацій - все у виконанні піаністки звучить благородно і зібрано - артикуляційно чітко, ясно і виразно. Зникає флер пластики агогічних переходів, відсікаються вишуканість колоритів і динамічних півтонів. Динаміка окреслена контрастами *p* і *f*, *pp* і *ff*, музика набуває акцентованості навіть там, де автор не дає вказівок «>».

Така інтерпретація послаблює естетику М. Равеля, на яку посилається В. Скуратовський і виводить на перший план ритмічну пульсацію, підкреслену артикуляцію і міць динамічного розвитку. Таким чином, токати

звучить більш масштабно, сміливо, потужно, що завжди характерно для концертного ударного типу піанізму, властивого музиці С. Прокоф'єва. І цей приклад інтерпретаційного рішення є підтвердженням того, що токато як виконавський жанр, завжди схильна до виявлення виконавської волі, яка може підкреслити або додати в створений твір нові атрибути пов'язані з індивідуальним розумінням виконавцем семантики токатності.

Спадкування традицій, створених українськими композиторами в фортепіанній токаті для дітей, знаходимо у нашого сучасника Павла Захарова (1959 р.н.). Одеський композитор є членом Спілки композиторів України. Його музика – надзвичайно яскрава та образна – присвячена світу дитинства і користується великою популярністю у педагогічному середовищі. Написана доступною для дитячого розуміння музичною мовою, вона містить весь спектр завдань і навичок, якими повинен оволодіти юний піаніст. Мабуть тому його твори часто виконуються як на концертах, так і на конкурсній сцені.

Одним з найбільш популярних творів П. Захарова є «Токато-прелюдія» на тему Маленької прелюдії №3 Й. С. Баха *c-moll* BWV 999 (2013). Звернення до музики Й. С. Баха як джерела натхнення, взірця тематичного цитування і зразка жанру, який стає «двійником» в «Токаті-прелюдії» на рівні тематизму, тональності, способу і фактурного вирішення, носить глибоко символічний характер.

Жанровий та інтертекстуальний діалог, організований в живому музичному потоці, єднає не тільки традиції жанру, але й духовні цінності минулого часу великого композитора з днем сьогоднішнім і новим поколінням музикантів. Композитор використовує синтезування як стильовий метод, за допомогою якого він створює специфіку своєї музичної мови, що підтверджує цілий ряд його творів, один з яких представляє мікст на рівні прямого чи опосередкованого цитування музики Бароко і аргентинського танго («Бах грає Лібертанго»). Прагнення поєднати епохи, зробивши мікст кращих зразків музики XVIII і XX - XXI століть, безсумнівно

демонструє полістилістична природа мислення композитора як типове для нашого часу явище.

Прелюдія Й. С. Баха, фактурно і артикуляційно містить токатну формулу. Її остинатний ритм і швидкий рух, витримані протягом усього твору, який представляє жанровий синтез прелюдії і токати, який здійснений ще в творчості великого німецького композитора. П. Захаров, взявши цей твір за першооснову, збільшив його до трьох частинної форми з контрастною середньою частиною. Тональний план в «Токаті-прелюдії» здійснює нову драматургію через модуляцію в середньому розділі в *a-moll*, а в репризі в *C-dur*. Простий принцип втілення драматичного образу напруженої думки і тривоги у здобутті світла і надій за допомогою модуляції. Ця концепція, реалізована за допомогою традиційного токатного комплексу, надає змінений сакральний сенс музиці Й. С. Баха - набуття нового життя в наш час.

Ще один приклад самобутнього рішення жанру являє Токата нашої сучасниці композитора Олени Гончарук (1963 р.н.). У 1993 вона закінчила Донецьку державну консерваторію ім. С. С. Прокоф'єва, де навчалася на композиторському факультеті в класі професора С. А. Мамонова. О. Гончарук є членом Спільноти композиторів України з 2009 року.

В особистій бесіді, О. Гончарук розповіла, що історія появи фортепіанної Токати, створеної в 2013 році, пов'язана з тими драматичними подіями, свідками яких ми є зараз. На думку композитора, відчуття часу набуло для неї зовсім інше значення у зв'язку зі складною ситуацією, коли поняття «мир» і «війна» здобули у нашому житті та свідомості нове розуміння. Потрясіння від виступів і протистояння людей на площі Києва, придбання нового статусу «Майдану», проведення жорстких військових дій на Сході України, розуміння зламу долі величезної кількості людей і безповоротність втраченого миру, спокою, а для когось і життя - все це сприяло пошуку того жанру, який зміг би втілити такі складні і сильні почуття. Жорстка пульсація часу і страшних подій знайшли свою реалізацію в жанрі токати, традиційні атрибути якого композитор використовувала в

незвичайному і індивідуальному прочитанні. У цьому творі токатний комплекс ритму, темпу, фактури і рухової моторики створює можливість відтворити музичною мовою душевний біль і тривогу, небайдужість і стурбованість, бажання говорити, а іноді й кричати про головне - життя занадто коротке, щоб його не цінувати і дати комусь зламати чи обірвати. Токата О. Гончарук - це бажання автора розповісти про той колапс, який став уособленням нашого часу.

Токата О. Гончарук являє собою розгорнуту віртуозну п'єсу. Так, тривалість авторського виконання - 3 хвилини 31 секунда. Основна тональність токати *f-moll*. Форма твору 3-х частинна. Появі основної теми токати передують 5 тактів вступу. Домінантовий тон в мартеллятном викладі і динаміці *mf* відразу «включає» сильну напругу в музиці. Наступні 4 такти - це спадний хід баса від домінантового звуку до основного з заповненням його спадними гамоподібними побудовами на тлі остинатного звучання домінантового тону в партії правій руці. Превалювання низького регістра створює відчуття наростаючої тривоги і нервового напруження очікування.

Три пласти фактури відразу створюють об'ємність звучання фортепіано. Головний – це домінантовий витривалий тон, що виступає на рівні тематизму. Він уособлює головний образ напруги і нескінченного невирішеного питання й болю. Основний музичний матеріал - це поєднання остинатності церковних передзвонів (1 і 3 чверті чотирьохдольного розміру), поступово збільшують свій обсяг від квінти до великої септими з спрямованістю висхідних восьмих, лапідарний мотив яких відповідає символу руху, сходження, подолання, боротьби. Починаючи з 16 такту, в партії правої руки, де раніше звучав остинатний тон, з'являється акорд, що збільшує силу і терпкість звучання збільшених «дзвонів». Лінеарність висхідних мелодійних ліній відповідає потужності, що розростається разом з посиленням фактури і динаміки, яка (в 44 такті) призводить до дисонансу септ та нонакордів, кластерів. Фермата підсилює резонанс крайніх регістрів й контрастних тембрів, що різко до відчаю звучать у альтерованих гармоніях.

Середній розділ заснований на драматургічному, гармонічному і акустичному контрасті: *subito p* і середній регістр інструмента створюють враження сурдини струнних, які виконують на тлі дзвіночків акомпанементу короткі мелодичні мотиви. В їх репліках вловлюється влучне переінтонування знайомої з дитинства пісні, немов спотвореною трагічним забарвленням співучої мелодії пісенних фраз за рахунок віддаленого альтерованого супроводу. Тональність *b-moll* підкреслює драматизм образної сфери. Поступове *diminuendo* розчиняє сумні звучання. Далі звучання переходять в низький регістр, темброве забарвлення якого (такти 65-74) символізує повернення і наближення основного тематизму і руху Токати.

Третя частина не є репрізою в чистому вигляді, проте, це схожий, хоч й видозмінений матеріал першого розділу п'єси, який не має того потужного нашарування фактури і динаміки, що був викладений в першій частині п'єси. Злам стереотипу очікування динамізованої репризи в токати відчувається як сильний художній прийом, спрямований на створення образу безвиході. Символ відчаю знаходить своє втілення в звучанні дисонансних акордів, що викладені лише в партії правої руки, а мартеллято, яке звучить в середньому регістрі партії лівої руки стає прозорішою і створює ефект натягнення часу, підкреслюючи безвихідь.

Кода, що побудована на співзвуччі остинато основного тону та зникаючих мотивах теми, що поступово стають коротшими й немов прагнуть «злетіти» на *pp* у верхні регістри фортепіано, демонструють слухачеві приголомшуючу невирішеність ситуації та кінець «польоту життя» в нескінченність.

У виконанні автора Токата вражає масштабом драматичного змісту. Цілісність форми, як і почуття безперервної процесуальності динамічного і емоційного розвитку змушують відчути надзвичайно пронизливий дух напруження твору. Остинатність тривало повторюваних тонів мимоволі змушує слухача відчути неймовірну силу цього художнього прийому, який дивно влучно сприяє створенню глибокого емоційного впливу.

Токата О. Гончарук стає знаковим твором у творчості українського композитора, який прагне відобразити своє ставлення до проблем сучасного життя, а обраний жанр знову підтверджує власну семантику носія образів часу і сприяє своїми закріпленими параметрами і різними стильовими авторськими музичними засобами здійснення динамічного відображення історичної дійсності. О. Гончарук знайшла можливість традиційними засобами токатного комплексу та сучасними прийомами композиторського стилю створити самобутній яскравий, концертний твір з драматичним художнім смислом, що розкриває жорстокі реалії сьогодення за рахунок необмежених можливостей трансформації старовинного жанру токати.

Творчість Харківських композиторів є знаковим явищем в історії сучасної української фортепіанної токати. Культурне життя першої столиці України, сформовані музичні і культурні традиції, розвинена система музичної освіти і величезна кількість концертів і конкурсів посприяли тому, що в другій половині ХХ - першій половині ХХІ століть з'явилася ціла низка яскравих токатних творів, які стали відомими далеко за межами України. До них відносяться твори Володимира Птушкіна і Людмили Шукайло, в творчості яких є зразки не тільки жанру токати, але й токатності, щедро реалізованої в інших жанрах.

Підкреслимо, що яскравий композиторський і виконавський талант харківських композиторів В. Птушкіна і Л. Шукайло, що дозволив представити ряд віртуозних творів в якості обов'язкових творів Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева (детально розглянутих у Розділі 3), які виконувалися музикантами різних країн, набув відомості далеко за межами України і продемонстрував не тільки високий рівень обдарування їх авторів, але й високий статус української фортепіанної токати в міжнародному фортепіанному і культурному просторі.

Висновки до Розділу 2.

Продуктивній адаптації жанру фортепіанної токати в соціокультурному просторі української національної музики сприяло декілька факторів. Перш за все, це наявність семантично близьких музичних комплексів: активних, ритмічно організованих танців (гопак, гопачок, козак, козачок) та пісень (коломийка); використання різноманітних духових та ударних інструментів, що створюють особливу енергетику ритму. Крім того, ознакою української культури є яскраве явище кобзарської творчості, що спирається на свободу оповідання, імпровізаційність мовлення. Особливу роль відіграє ментальна схильність українського народу до особистої свободи. На рівні музичних артефактів все це створило сприятливе підґрунтя для органічного проростання європейського жанру у професійну музичну культуру України.

Перший зразок української фортепіанної токати – це токати М. Лисенка з «Української сюїти у формі старовинних танців» (1969). У ній композитор вдало поєднує народні пісенно-танцювальні інтонації та певні параметри старовинної й романтичної токати. Саме цей твір багато в чому визначив шляхи модифікації жанру у творчості вітчизняних композиторів.

Для остаточного формування української токати як художнього феномену знадобився досить довгий час. Це зумовлено декількома факторами, серед яких: соціально-політична ситуація в Україні кінця XIX – початку XX століть, пригнічення національної мови і культури; державне замовлення монументальних та пропагандистських жанрів (хорові жанри, масова пісня); продовження процесу формування національної композиторської і виконавської школи.

Зразки українських токат першої половини XX століття презентують два напрямки розвитку жанру. Перший – це створення інструктивних творів для дітей і юнацтва, що гармонійно поєднують навчально-виховні та художні завдання. Ці токати є своєрідним продовженням роботи з жанровою моделлю М. Лисенка. Друга тенденція пов'язана із появою токат, близьких по духу

творам західноєвропейських митців того часу, з характерним підкресленням активної моторики та новим розумінням звукових можливостей фортепіано.

Найважливіша роль у розвитку жанру фортепіанної токати у першій половині ХХ століття належить І. Шамо. Це перший український композитор, який написав декілька творів в жанрі фортепіанної токати, демонструючи широту можливих рішень при роботі з жанровою моделлю навіть до створення циклу токат. Токати, написані І. Шамо, виходять за рамки педагогічного репертуару і стають справжніми концертно-віртуозними творами.

Інтерес до токати та п'єс токатного жанру стає загальною тенденцією другої половини ХХ століття, але в творчості українських композиторів цього періоду жанр фортепіанної токати розвивається з особливою інтенсивністю. Поєднуючи західні та національні традиції, українські композитори значно оновлюють жанр токати: змінюється розуміння тональності та ладу, ускладнюються гармонія та ритм, сонорика набуває значення тематизму, розширюються фактурні прийоми, змінюючи акустичний, тембровий образ звучання фортепіано. В цьому аспекті можна виділити наступні тенденції прочитання жанрового інваріанта:

1) необарокова з рисами неофольклорного напрямку, пов'язана з привнесенням у фортепіанну токату національних стилістичних і жанрових прийомів (А. Кос-Анатольський «Гуцульська токата», В. Філіпенко «Токата», В. Птушкін «Інтродукція і токата», І. Карабиць «Прелюдія і токата», Л. Шукайло «Токата-кампа »);

2) створення жанрового міксту – передбачає збагачення основного жанру рисами і параметрами жанру-двійника (Ю. Іщенко «Токата», Ж. Колодуб «Токата-поема», О. Красотов «Токата», М. Скорик «Токата», Б. Фільц «Київський триптих», В. Сильвестров «Токатина», Ю. Шамо «Токата»).

Токати початку ХХІ століття презентують нові версії трактування жанру, що, тем не менш, спираються на вже усталені у вітчизняній музичній

практиці моделі – це п'єса масштабу педагогічного репертуару, токати, що уособлює концепцію діалогу часів, та токати, що відображає сучасне уявлення про життя людини та людства.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННА ТОКАТА В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ ХХ - ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. «Прелюдія і токати» І. Карабиця

Здатність почути і втілити свій час - це основа створення нової художньої реальності у вже існуючих семантичних, формоутворюючих і жанрових параметрах і одне з найважливіших завдань для композитора будь-якої епохи. В рамках зазначеного принципу особливе значення набуває феномен фортепіанної токати, який не тільки дозволяє успішно вирішити окреслені завдання, але й завдяки особливій віртуозній ефектності має високий тип комунікативності зі слухачем, що й пояснює дивну для старовинного жанру актуальність у сьогоденні.

У творчості українських композиторів ХХ - початку ХХІ століття знаходимо значну кількість зразків токатного жанру, знайомство з якими відкриває часом маловідомі сторінки вітчизняної музичної культури. Подібні відкриття відбуваються навіть з творами тих авторів, чий імена вже по праву увійшли до скарбниці світового музичного мистецтва. Здається, що такі «знахідки» не випадкові, вони зумовлені історією створення твору, його виконавською долею і, звичайно, соціальним замовленням того часу, коли твір стає нарешті відомим. У всякому разі в історії з «Прелюдією і токатою» І. Карабиця, час виконання дійсно зіграв для розповсюдження твору визначальну роль.

«Прелюдія і токати» була написана Іваном Карабіцем в 1965-1966 роках, коли молодому, талановитому і дуже перспективному композитору було всього 20 років. Студент Київської консерваторії по класу видатного українського композитора Б. М. Лятошинського, чие педагогічне кредо полягало у вихованні особистості музиканта як творчої індивідуальності, І. Карабиць в той період прагнув до оволодіння класичними жанрами. Один

за одним з'являються Квінтет (1966), Сонатина для фортепіано (1967), Симфоніета для струнних (1967), Соната для віолончелі та фортепіано (1968), Концерт для віолончелі з оркестром (1968), Концерт для фортепіано з оркестром №1 (1968; цей твір, за який композитора удостоїли звання Лауреата Всесоюзного конкурсу композиторів в 1969 році), Концертино для камерного оркестру (1970), Концерт для фортепіано з оркестром №2 (1971) і ін.

Вже на ранньому етапі творчості визначається характерне для авторського стилю І. Карабиця синтезуюче поєднання роботи в різних напрямках і стилістиках при обов'язковій опорі на національні музичні традиції. О. Копелюк, вивчаючи характерні риси творчості композитора, зазначає, що «у “діагностиці” раннього фортепіанного стилю І. Карабиця слід відзначити тяжіння молодого композитора до усталених традицій класико-романтичної музики, що були панівними і для фундаторів української національної музичної мови» [89, с. 163].

Класичні жанри в спадщині композитора збагачуються новизною художнього змісту і сучасними техніками письма, що відображають нове розуміння тональності. Тяжіння до масштабних жанрів і захопленість поширеним серед творчої молоді авангардом вплинули на тип драматургії, музичну мову і фактуру. Вибір засобів виразності, свідчить не тільки про силу обдарування, а й про завдання, які ставив перед собою молодий композитор.

Володіючи прекрасними виконавськими можливостями, але будучи від природи неймовірно скромним і навіть сором'язливим, композитор шукав можливість забезпечення щасливої долі для своїх творів у концертному звучанні. У 1966 році І. Карабиць попросив свого товариша, випускника Київської консерваторії, блискучого піаніста Бориса Деменко (цікавий той факт, що в цей період обидва музиканта проходили службу в армії) подивитися «Прелюдію і токату» і, якщо випаде така можливість, то десь її зіграти. Однак обставини склалися так, що по волі випадку (або провидіння)

саме в цей час Б. Деменко був захоплений підготовкою складної великої програми, яка складалася з ряду великих творів композиторів-класиків. Перебуваючи у владі музики Л. Бетховена, С. Прокоф'єва і Б. Лятошинського, піаніст не оцінив, а можливо просто не надав належного значення твору молодого І. Карабиця, який з притаманною йому делікатності жодного разу не нагадав товаришу про свій твір.

Ноти твору були відкладені, загубилися і були виявлені Б. Деменком багато років по тому: «Побувавши на черговому концерті-фестивалі прем'єр музики молодих композиторів, під впливом негативних вражень від композиторської гідоти, раптом згадав, що десь у моєму будинку знаходяться ноти твору Іванка. Став їх терміново шукати, щоб переконатися, що вже у Іванка не могло бути подібного. Знайшов. Почав грати і буквально розплакався від задоволення: музика зігріла, оздоровила, справила справжнє враження» [Додаток]. Потрясіння було настільки велике, що Б. Деменко презентував прем'єрне виконання «Прелюдії і токати» в 2007 році в будинку І. Карабиця для його рідних, а потім вже зробив запис диска.

З цього часу «Прелюдія і токати» І. Карабиця знайшла своє щасливе концертне життя, бо потужно увійшла в репертуар молодих українських піаністів, в числі яких відзначимо неодноразового переможця престижних міжнародних конкурсів, лауреата першої премії Відкритого конкурсу української фортепіанної музики імені І. Карабиця Олега Копелюка і лауреата Міжнародних конкурсів Миколи Кожина («Прелюдія і токати» в його виконанні прозвучала в рамках «Першого фестивалю української та російської академічної музики», присвяченого в 2010 році пам'яті І. Карабиця). Дивно, але через півстоліття після написання, музика «Прелюдії і токати» звучить так, як нібито вона і була адресована до дня сьогоднішнього.

Найвищою оцінкою діяльності І. Карабиця звучать слова Б. Деменко: «Ваня був видатним діячем музичної культури, геніальним композитором, продовжувачем світової європейської традиції піаністичного мистецтва. Він

подбав про українську музику на державному рівні. Він хотів, щоб про Україну говорили як про незалежну, європейську країну і створив предмет цієї розмови як для практиків, так і для теоретиків ... » [Додаток].

Відзначимо, що фортепіанна творчість композитора різноманітна в жанровому аспекті і дуже багатогранна у художньому сенсі. При вивченні музики І. Карабиця, написаної в різний час, можна виявити деякі спільні риси. Син композитора, видатний диригент Кирило Карабиць розповідає, що «енергія і динаміка в творчості батька була схожа на віру в Україну, енергетичний початок був у всіх видах його діяльності. Сам батько говорив: “Моя музика виходить із традицій Бартока, Шостаковича <...>”, маючи на увазі особливий нервовий стрижень і динамічний початок. Музиці батька найбільше характерні саме динамічне і ліричне начало» [Додаток].

Можливо, саме динамічний початок творчості композитора визначив часте звертання в фортепіанних творах до токатності як особливого засобу виразності, який став одним з головних стилеутворюючих якостей музичної мови І. Карабиця. Так, широкий діапазон образної сфери створений токатними засобами в прелюдях № 3, 5, 11, 20, 21, 23, 24 з циклу «24 прелюдії для фортепіано». Український піаніст А. Ляхович в коментарях до даного циклу прелюдій дає наступні ремарки характеристикам токатності: «зловісний танець-хід», «прості остинатні формули», «квінтесенція токатності ХХ століття як своєрідний знак часу», «страшну правду буття ХХ століття», «найголовніший архетип музики ХХ століття», «навала – образ злий, механістичної сили, яка невблаганно наближається» [112, с. 91].

«Прелюдія і токато», що хронологічно відносяться до творів раннього пошукового періоду творчості композитора, втілила якості музичної мови, які стали знаковими й для зрілого фортепіанного стилю І. Карабиця. Звернення до старовинного жанру як духовної енциклопедії в контексті жанрових, образних і стилістичних асоціацій створює для українського композитора можливість продовження розвитку європейських принципів концертного піанізму. Часте звернення до токатності як принципу втілення

динамічності і дієвості виявляє характерні риси творчості сучасного композитора і невичерпний потенціал токатного комплексу як надчасового носія потужної семантики, значимість якої підтверджена величезним історичним періодом активного існування.

Ознаки токати знаходимо і в другій частині Концерту № 2 для фортепіано з оркестром, що відзначає О. Копелюк, підкреслюючи той факт, що «за жанровим походженням друга частина являє собою зле скерцо, а по фактурному - дух токати <...> Художник відмовляється від надмірної токатної мартеллятності, стійкого ритмічного з'єднання, завдяки чому головний матеріал, який викладено в партії соліста, наділений пластичністю і співучістю» [89, с.239]. Поєднання динамічності і мелодійності відзначає в «Прелюдії і токаті» і Б. Деменко: «Мене вразила піаністичність і заглибленість цієї музики, яка близька Шопену, Прокоф'єву, Лятошинському. Він [І. Карабиць - О. Б.] створив свій стиль, продовживши європейські традиції музикальності, які зараз втрачають молоді композитори» [Додаток].

У такому багатогранному трактуванні семантики токатності І. Карабиць виявляє не тільки свою творчу індивідуальність і самобутність художньої музичної мови, але й виступає як продовжувач традицій, закладених ще М. Лисенком в Токаті з «Української сюїти», а потім багатоваріантно розвинених в творчості українських композиторів ХХ століття.

Музика І. Карабиця висуває особливі вимоги до виконавця. Вона досить складна, що проявляється в новизні розуміння ладогармонічної системи, індивідуальності образної мови, що вимагає підготовленого, чуйного інтелекту і слуху, гострого до метроритмічного чуття, великого виконавського технічного потенціалу поряд з розумінням тембрових особливостей рояля і умінням управляти тимчасовим параметром вибудовування архітектоніки твору.

Про високі завдання, які ставлять перед виконавцем твору І. Карабиця, згадує І. Касьяненко: «Музика неймовірно складна, як і належить для творів композитора, який пише класичні твори в ХХ столітті за часів пізнього постмодерну. Крім техніки, експресії і внутрішнього співпереживання, вона вимагає від виконавця ще й неабиякого музичного інтелекту, інакше ноти можуть буквально розбігтися з-під рук музиканта, розсипатися і перетворитися в хаотичний набір звуків» [75].

У «Прелюдії і токати» автор створює всі можливості для прояву індивідуальності при прочитанні музики, але одночасно ясно окреслює систему координат, котра спрямовує інтерпретатора шляхом композиторської версії твору. Причому в прелюдії І. Карабиць надає виконавцю повну свободу, а в токати - веде в заданому напрямку. Подібний висновок підтверджують авторські ремарки. Якщо в прелюдії немає жодної вказівки темпу, характеру або динаміки, то в токати знаходимо десять тільки темпових ремарок, також докладно відзначені дрібні динамічні градації (практично в кожному такті), велика кількість штрихів, детальність фразування, динаміки і навіть аплікатура.

Здається, що авторська ідея полягає в підкресленні жанрової специфіки, де прелюдія передає імпровізаційний початок, виводячи на перший план особистість виконавця, а токати є смисловим центром циклу, квінтесенцією авторської концепції твору. Таким чином, композитор вступає в якийсь діалог з виконавцем, орієнтуючись і на присутність ще одного учасника - слухача.

«Прелюдія і токати» - концертний твір, наділений низкою дуже складних параметрів. Говорити про його віртуозності потрібно тільки після ретельного вивчення музичного тексту, адже інтелектуальні завдання тут виходять на перший план. Час звучання циклу в виконавській версії Б. Деменко - 6 хвилин (прелюдія - 2.4 хвилини, токати - 3.6 хвилин), загальний обсяг - 157 тактів (прелюдія - 26 тактів, токати - 131 такт).

Композиторська інтерпретація старовинного жанру поєднує, з одного боку, данину поваги до традицій а, з іншого, рефлексивність, як індивідуальний прояв стилю композитора: Прелюдія неквапливо імпровізаційного характеру, по типу викладу близька бароковим органним імпровізаціям. Примхливість, мінливість метричної організації прелюдії, в якій немає постійного розміру (2/4; 3/4; 4/4; всього 5 тактів з 26 витримані в єдиному розмірі - 3/4), народжує асоціативний зв'язок зі стилем прелюдії без тактових рис (*non measures*), яка, як вказує С. Шабалтіна, «стала аналогом вільного стилю італійської токати у Франції» [192, с.188]. Цю аналогію підсилює ефект імпровізаційного ритму, який постійно змінюється, а малюнок його (дуолі, триолі, квартолі шістнадцятих і восьмих) створює різну щільність музичної тканини.

Тематизм прелюдії формує початковий двутакт - спадна (від h^3 до h^1) комбінація інтервалів речитативного характеру. Форма проста - тричастинна, реприза видозмінена за рахунок усічення розмірів, також в ній немає двутакту заключної фрази. Закінчується прелюдія кластером в високому регістрі на ферматі, що створює відчуття недовомовленості. Характерно використання великого діапазону клавіатури: септими і октави нижнього регістру (немов призначені для клавіатури ніг органіста) і низхідні мелодичні мотиви (цікава послідовність інтервалів - октави, великі сексти і малі секунди, охоплення яких досягає трьох октав), що створює просторовий ефект і акустичний обсяг. З іншого боку, новизна тонального і ладового рішення (поєднання ознак *h-moll*, *b-dur*, *g-moll*, наявність альтерованих, збільшених акордів і інтервалів), гармонійна мова (з ознаками джазових акордів), відсутність чітких закріплень і кадансів, створюють подібний симбіоз діалогу сучасності з його тривогами, рефлексією і застиглою мудрості давніх часів.

Не випадково Б. Деменко говорить про глибокий сенс цієї музики, що вимагає живого і одночасно концептуального прочитання: «Вона має свій аромат, неповторний сенс як Карпатські масиви» [Додаток]. Це порівняння

особливо дієво при охопленні архітектоніки прелюдії: крайні розділи в силу лінійної графіки асоціюються з підвищеннями, а середня частина схожа на долині між гір - звучить співуча мелодія з явною трихордовою основою на тлі заповнення «колискових» секунд. Токата, що є кульмінаційним центром циклу, наділена чітко висловленою дуальністю традиційних і індивідуальних жанрових параметрів. Генетичний код жанру представлений пружною остинатною ритмічною формулою (головна тема - *vivo*, носій основного способу), з позначеною автором акцентуацією, що підкреслює активність артикуляції, а також яскрава динаміка (*f*, *crescendo*, *sf*) як характеристика енергії і дієвості. Лінійність мотивних побудов, подібних з комбінаторикою інтервалів прелюдії, підкреслює тематичну єдність токати і прелюдії та успадкування принципів барокової токати. Діапазон звучання - від другої октави до контр октави. Створюється образ живої, активної і напористої моторності, не позбавленої грайливості і сарказму.

Тональний остов *in C* швидше визначає характеристику образу, центр тяжіння, ніж стійкі ладо-гармонічні зв'язки. Стрімкість всій формі задає структурна окресленість і пружність характеру головної теми (сприймається як тема-рефрен). У першій частині (такти 11-16) вторинна поява основної теми *a tempo* (такт 17) після проведення епізоду *meno mosso* в репризі, відповідно такти 104-123, - створює поступове прискорення руху (*Tempo poco a poco*) до встановлення основного темпу (*vivo*). Набір швидкості суміщений з динамічним наростанням від *pp*, через *poco a poco crescendo* до *sf*, *f*, *poco crescendo* і досягнення яскравого *ff* і *sff*.

Кода демонструє апофеоз розвитку: несподіване *pp* і сміливе *crescendo* призводять до останнього звучанням мотивів головної теми на *fff*. Спрямованість до фіналу в репризі підкреслюють висхідні секвенційні побудови на матеріалі основного мелодійного матеріалу, що розвиваються за вказівкою автора також з посиленням звучання: від *mp*, *marcato*, *crescendo* до *f*. Таким чином, досягається ефектна динамічність і цілісність форми токати.

Особливу барвистість і індивідуальність токаті надають два розділи середньої частини. Перший побудований на остинатній ритмоформулі акомпанементу - дві шістнадцяті і восьма, що створює ілюзію збереженого як би здалеку токатного фону, на якому протяжно і дещо архаїчно звучить мелодія, викладена акордами (терпкі гармонії нонакордів), свого роду «скіфська» тема. Епізод, що втілює прояв часу минулого, поступово завмирає на *ritenuto*, немов розчиняється. Початок другого розділу середньої частини пов'язаний з появою джазових (такти 75-81) септакордів, які привносять час сьогодення, з його свободою фарб і почуттям томного бродіння, а потім і відчуття пошуку, виклику - акорди стають більш напруженими, наростає динаміка. Знову з'являється токатна ритмоформула, що вступає в протиріччя з владою акордів, посилюється акцентуація. Напруження наростає до кульмінації. Акорди замовкають і залишається звучання остинатної формули, що піднімається поступово і рельєфно з нижнього регістра через весь діапазон клавіатури і розчиняється в сріблястому звучанні третьої октави (такти 97-103) на ферматі. Зіткнення часів закінчено. Гармонічну мову, при всій його складності, підтримує мелодійність горизонтального розвитку музичного матеріалу.

Б. Деменко вважає, що цикл «Прелюдія і токата» може бути обов'язковим твором на фортепіанних конкурсах, адже в ньому є і віртуозні проблеми високого рівня, і концертний масштаб. А головне, «вона вимагає адекватності прочитання змісту, розуміння стилю і володіння виконавськими традиціями. Це музика істинного музиканта, глибоко талановитої і приголомшливої людини, яка усвідомила глибокий сенс української музики» [Додаток].

О. Копелюк, молодий талановитий піаніст, аспірант ХНУМ імені І.П. Котляревського, котрий представив «Прелюдію і токату» на престижних музичних форумах, зазначає: «Музика Івана Карабиця дуже глибока, і музиканту потрібно в неї вникнути і шукати свій “ключик”, щоб передати всі відтінки творів цього прекрасного композитора» [75]. Відзначимо, що ноти

(рукопис) «Прелюдії і токати» вдова композитора М. Копиця-Карабиць особисто передала Олегу Копелюку, вважаючи, що піаніст володіє «тим відчуттям сучасних тенденцій і інтонацій, що для виконання цього твору просто необхідно» [Додаток]. Адже виконавець повинен відчутти і відтворити композиторський діалог культур: «майстра з майстрами - діалог рівного на “рівних”» [112, с. 95].

Саме це два завдання, а вірніше їх виконавська досяжність, є визначальними для появи цього твору в репертуарі піаніста. Рівень завдань «Прелюдії і токати» обумовлений комплексом художніх і технічних проблем, для оволодіння якими і створення власної інтерпретації від виконавця потрібно дотримання цілого ряду умов.

Навряд чи цей твір може стати першим в знайомстві з музичною спадщиною І. Карабиця і бути при цьому виконаним з максимальним розумінням стилю композитора і справжнім проникненням у глибини змісту «Прелюдії і токати». Оволодіння слуховим багажем сучасної музики другої половини ХХ - початку ХХІ століть - одна з відправних крапок у розумінні музичного словника цього періоду. Музика І. Карабиця, що вимагає інтелектуального підходу, вміння зіставити інтонаційні і ритмічні формули різних стилів і епох, знання жанрових законів і їх історичних трансформацій та вміння володіння великою гамою виразних засобів, заздалегідь визначена для піаніста консерваторського (як мінімум) рівня, який володіє неабияким художнім мисленням і віртуозно володіє інструментом.

З точки зору педагогічного підходу до виконання даного твору звертають на себе увагу об'єктивні проблеми академічного виховання молодого піаніста, серед яких головна - це те, що українська музика насамперед представлена творами композиторів, чії ноти видавалися в період до 70-80 років минулого століття, твори, написані після 80-х років і на початку ХХІ століття залишаються мало відомими. Це призводить до того, що репертуарний список давно і міцно зафіксований в програмах державних іспитів і більшості існуючих конкурсів потребує оновлення.

У зв'язку з цим важливо згадати про Всеукраїнський конкурс української фортепіанної музики імені І. Карабиця, що зіграв величезну роль в популяризації сучасної вітчизняної фортепіанної музики в цілому і музики І. Карабиця зокрема. Завдяки цьому конкурсу велика кількість молодих піаністів стала виконавцями цікавої, яскравої, самобутньої музики і долучила свій внесок у справу музичного просвітництва. Так, «24 Прелюдії» І. Карабиця стали своєрідною музичною азбукою, освоївши яку піаністи можуть отримати можливість познайомитися з калейдоскопом музичних образів, своєрідністю мови і стиля композитора, відчутти новизну світосприйняття і сучасні виконавські прийоми, які тут широко представлені. Ці прелюдії - шлях до знайомства з фортепіанною творчістю І. Карабиця і виконання більш складної «Прелюдії і токати».

Як еталон для молодого піаніста, може виступати виконавська інтерпретація «Прелюдії і токати» Б. Деменко (диск «Український фортепіанний авангард»), що вражає балансом між чіткою логікою вибудовування форми і художню змістовністю музики. Медитативність і релаксація течії часу Прелюдії і артикуляційна чіткість метроритмічної пульсації Токати стають контрастними жанровими домінантами, які майстерно позначає піаніст в цьому циклі.

Загальне звучання «Прелюдії і токати» 6 хвилин 26 секунд. Звучання Прелюдії становить 2 хвилини 44 секунди, а протяжність токати - 3 хвилини 41 секунда. Яскраве відчуття сучасної інтонації, характерне для Б. Деменко, підкорює своєю природністю і навіть простотою звучання. Уміння в дисонансних фарбах обвести контур інтонаційної горизонталі стає запорукою вибудовування форми. Піаністу вдається знайти різницю фарб і колоритів звучання фортепіано в циклі. У Прелюдії звучання наповнене м'яким і гнучким дотиком кисті і пальців, що впливає на протяжність і глибину фарбування тембрів. Конкретика пальцевого і кистьового ударного туше в токаті підкреслює загостреність поліритмії та ясність великих метричних поєднань. Б. Деменко грає музику свого друга, немов схиляючись у

віртуальному поклоні перед його пам'яттю і талантом, намагаючись навіть акцентовані акордові побудови наповнити шляхетністю і масштабом процесуального розвитку музики. Підкреслимо, що Б. Деменко, будучи блискучим піаністом з багаторічним концертним досвідом, доктором мистецтвознавства, педагогом з величезним стажем, вважає «Прелюдію і токату» твором, що може стати обов'язковим на будь-якому конкурсі, репертуарні вимоги якого пов'язані з виконанням сучасного віртуозного твору.

Особливість «Прелюдії і токати» І. Карабиця полягає в тому, що вона висвічує не тільки перспективу і оснащеність молодого музиканта, а й дає оцінку його інтелектуальних здібностей, вмінню чути сучасні інтонації. Ця музика вимагає занурення і багатогранності прочитання художнього сенсу, розуміння стильового синтезу, відтворення акустичних можливостей фортепіано і новизни ладогармонічних фарб, розвиненого метроритмічного почуття, вміння проявити свою індивідуальність в оволодінні сучасною музикою.

Таким прикладом конкурсного виконання цього твору може бути виступ на V Міжнародному конкурсі «Подільський водограй» (Вінниця) Юрія Зуба. Піаніст став лауреатом першої премії на цьому конкурсі, а потім став студентом Київської консерваторії, що говорить про його досить високий виконавський рівень підготовки. Але для нашого дослідження його виконання цікаво інтерпретацією «Прелюдії і токати» як піаніста нової конкурсної формації. Час звучання «Прелюдії і токати» у виконанні Зуба Юрія становить 4 хвилини 46 секунд. Прелюдія звучить 1 хвилину 40 секунд, а Токата - 3 хвилини 6 секунд.

Сам по собі час не є головною характеристикою виконання, але він багато в чому визначає швидкість, процес розгортання форми і зміст художнього процесу. Прагнення до яскравості, ефектності конкурсного виступу - природна тенденція творчого змагання і тому таким, що запам'ятовується, стає віртуозне виконання без помилок і недоліків, з

відчутним артистичним блиском. Це виконання таким і є. Але й це завдання визначило скорочення часу звучання Прелюдії (на 1 хвилину 4 секунди) і Токати (на 34 секунди) в порівнянні з виконавської версією Б. Деменко (не визначену «конкурсними» вимогами). Прелюдія придбала ораторсько-декламаційний характер і виражену моторність, втративши зображально-рефлексивний стан роздуму і величного спокою. Токата відзначена молодого енергією, імпульсивністю, яскравістю, але прояв темпераменту позначається на відсутності єдиного темпу, частих накопиченнях і прискореннях руху, занадто виразно підкреслених цезур. Токата набуває перебільшену свободу руху і втрачає ритмічну пружність остинатного метроритму. Обидві п'єси циклу озвучені ударним типом дотику, акцентованою артикуляцією; інтонування націлене на виявлення дисонансної загостреності гармонічних фарб з підкресленою ритмічною примхливістю. Таким чином, стирається контраст і жанрова індивідуальність кожної з п'єс циклу, що призводить одноманітності художнього змісту і невірному розуміння композиторського стилю, які так дбайливо доносить в своєму виконанні Б. Деменко.

Різний виконавський підхід до трактування жанрових параметрів і композиторського стилю обумовлений не тільки відмінністю художнього мислення, віковими або віртуозними параметрами музикантів. Велике значення надає місце і завдання виконання, а також критерії соціального часу, що пред'являються до виконавця.

3.2. Токата у фортепіанній творчості Г. Саська

В сучасних умовах особливо гостро постає питання збереження культурних традицій і національної ідентифікації, оскільки новітні засоби комунікації сприяють не тільки створенню світу без кордонів, а й переважання масової свідомості над цінністю самовизначення особистості. В результаті цих процесів, мистецтво, яке завжди служило еталоном людських

відносин, сьогодні переживає період перенасиченості стилів і експериментів, напрямків, технік. Депресія від втрати критеріїв краси провокує пошуки оновлення і збереження традицій. Усвідомлення цього спонукає багатьох музикантів здійснювати своєрідну подорож у часі, повертаючись в своїй творчості до першовитоків - до національної культури і класичного мистецтва.

Старовинний жанр токати, який у творчості українських композиторів досить часто синтезувався з національним музичним колоритом, органічно поєднує традиції різних епох і культур, показуючи дивовижні можливості художнього трансформації різних музичних параметрів. Нагадаємо, що ця тенденція намітилася вже в першому українському жанровому зразку - «Токаті» з циклу «Українська сюїта» М. Лисенка. Самобутній синтез на основі жанрового інваріанта, акумулював дві базові складові затребуваності токати в українській культурі: національні витoki і звернення до загальноєвропейської традиції професійного мистецтва.

Саме так, зберігаючи спадкоємність культурної традиції, трактує жанр токати член Національної Спілки композиторів України, лауреат премії імені В. Косенко, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії «Київ» ім. Артемія Веделя Геннадій Михайлович Сасько (1946). Діяльність музиканта дуже багатогранна і включає виконавство, педагогіку, музично-громадську і редакторську роботу, видавничу справу. Музична спадщина композитора охоплює широке коло різних жанрів: це монументальні твори і мініатюри, симфонічна, кантатно-ораторіального, камерна музика, твори для дітей, театру і багато іншого.

Фортепіанна музика композитора представлена різноманітною жанровою палітрою, яка відмічена інтересом до токатної стилістики. В цілому, в фортепіанній творчості Г. Саська можна виявити два основні принципи. Перший передбачає інтерес до образної сфері, пов'язаної з національною історією і культурою; другий - звернення до старовинних жанрів. При цьому фольклорні мотиви включаються в твори композитора і це

відбувається абсолютно природно, можна сказати, на генетичному рівні. Можливо, витoki цього явища лежать в історії предків композитора, що йде корінням в XVI століття, до славного козацького роду, представники якого залишили слід у багатьох значних подіях, які відбувалися в Україні.

Прихильність національної культури, естетики краси і особистісного вдосконалення в творчості Г. Саська можна простежити і в спадкуванні їм музичних традицій. Слова Л. Колодуба, консерваторського педагога і наставника композитора, можна вважати їхнім спільним творчим кредо: «Тільки професіоналізмом, знанням певних епох і розумінням серцевини творчості композитора, законів музики і драматургії можна розвивати сучасне мистецтво» [87, с. 4]. Тому червоною ниткою в творчості Г. Саська проходить тема діалогу часів і культур, епох архаїки і сучасності. Досить назвати лише деякі твори: «Слов'янська поема» для симфонічного оркестру, фольк-ораторія «Батьківська нива», хорова поема «Весноньку, весна», цикл п'єс для клавесина «Весняні барви», органна симфонія «Az rex'», твір для хору «Дума про 33- тій» (пам'яті жертв голодомору) на вірші Миколи Ткача та ін.

Яскравий національний колорит творів Г. Саська робить їх виконання на концертній і конкурсній сцені музичною подією, що підтверджується програмами міжнародного конкурсу пам'яті В. Горовиця, міжнародного конкурсу ім. М. Лисенка, всеукраїнського конкурсу молодих піаністів ім. В. Косенко, міжнародного конкурсу ім. В. Барвінського і численних інших конкурсів і концертів. «Я розпещений виконаннями», - зізнається композитор [96, с.13], - і це не випадково, адже, будучи концертним піаністом, Г. Сасько глибоко розуміє звукову природу фортепіано і володіє секретами виконавської майстерності.

Серед інших особливостей стилю композитора, дослідники відзначають «незмінну вишуканість, рухливий звуковий простір і відповідність сучасним естетичним законам, що впливають на успіх його творів» [96, с.12]. Дійсно, музика композитора володіє імпровізаційною

свіжістю і елегантною простотою, яскравістю і вишуканістю фарб, що створюють гармонійну природність і невимушеність звучання. «Мені цікаво знайти якийсь нетрадиційний склад, незвичний музичний матеріал, тоді я намагаюся їм оволодіти і на ньому побудувати щось, властиве тільки мені, але близьке і цікаве для моїх сучасників », - каже композитор [96, с. 14].

Але, перш за все, музичний текст токатних фортепіанних творів Г. Саська - це втілення ментальних зв'язків з життям, історією та музикою предків. Композитор вступає в діалог з минулим, створюючи сучасними художніми засобами яскраву і видовищну музичну картину. Панорамна об'ємність і барвистість гармонії, енергія ритму, наслідування звучання народних інструментів і характерним мовленнєвими оборотами, особливе почуття приналежності до зображуваного - все це народжує дивовижний ефект візуального образу. Як специфічну рису музики Г. Саська можна відзначити і її стереофонічність.

Унікаючи прямого цитування, використовуючи органіку національних мотивів і фарб, комплекс сучасних композиторських прийомів (сонористика, пуантилістична техніка), володіючи особливим почуттям часу, композитор у своїх творах поєднує воедино різні епохи і культури. О. Корчова зазначає: «Тонкий стиліст і майстер деталі, Г. Сасько наважується сповідувати красу часу, коли про неї воліють забути» [96, с. 12]. Подібний художній результат багато в чому визначається вибором жанрової сфери і оригінальністю використовуваної композитором інтонаційно-гармонійної мови.

Твори Г. Саська характеризуються надзвичайною відточеністю найдрібніших деталей, авторські ремарки буквально «ведуть» виконавця, і, відповідно, й слухача, шляхом створеного композитором тимчасового «коридору». Для автора важливі тонкі градації динаміки, емоційних і звукових станів, найтонші вказівки темпів і їх змін, способів виконання - аж до того, грати з педаллю або без неї, чи брати глибоку педаль або використовувати ефект «половини» педалі. Відчувається високий рівень

розуміння композитором можливостей інструменту і специфіки фортепіанної техніки.

Токата виступає знаковим жанром в фортепіанній музиці композитора, до якого він звертається неодноразово. У чистому вигляді токати представлена в фортепіанному циклі «Мозаїка» (1984), де «діалог у часі» здійснено як звернення до різноманітних жанрових моделей, серед яких є і старовинні барокові (Арія, Поліфонічна фантазія, Токата) і фольклорні жанри (Народне сказання, Веснянка).¹

П'єси циклу розташовані за принципом ускладнення змісту і фактурного втілення, що відповідає етапам формування та розвитку піаніста-музиканта. Вони настільки яскраві і образні, що художня цінність перевершує їх інструктивне значення. Музична мозаїка циклу складається не тільки з п'єс, жанровий виток яких відносяться до різних історичних часів і стилів, але й включає в себе різновікові інтереси людини. Такий задум пояснюється тим, що цикл присвячений синові композитора, підростаючому піаністу.

Таке присвячення стало уособленням дбайливого і зацікавленого ставлення до розвитку дитячого таланту. Мабуть тому, всі п'єси циклу користуються великою популярністю у юних піаністів, а Токата отримала статус конкурсної п'єси. Іноді вона стає «візитною картою» виконавця. Так «Токата» Г. Саська звучала на XI Міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті В. Горовиця (2016 р.), Всеукраїнському конкурсі «Класичний МЕРИДІАН» (2015 р.), IV Всеукраїнському конкурсі юних піаністів Олени Веріківської (2015 р.) у виконанні Романій Дениса (м. Яворів), який став лауреатом цих конкурсів. І це не поодинокий випадок. Звернення до токати, як конкурсного твору підтвердить програма будь-якого творчого змагання, адже тільки на останньому (з перерахованих) крім Токати Г. Саська були виконані токати І. Берковича, П. Захарова, Д. Кабалевського, Л. Колодуб («Біжать в школу»), А. Кос-Анатольського, В. Філіпенка. А на Міжнародному конкурсі «Подільський водограй» (Вінниця, 2013, 2014)

Токату Г. Саська виконували одразу кілька учасників (Корінець Ангеліна, Прицепова Юлія, Рудик Єлизавета, Шикірінська Анастасія).

Токата завершує фортепіанний цикл, який складається з 17 п'єс, що підкреслює її особливу значущість, важливість покладеного саме смислового навантаження. Це підсумок - яскравий, дієвий, віртуозний фінал. Токата (*a-moll*, написана в тричастинній формі) об'єднує традиційні риси жанру (темп - *Presto*, остинатний ритм шістнадцятих, основний тип фактури - мартеллято, чітка акцентуація метричних опор) з оригінальними авторськими рішеннями. Наскрізний розвиток в першій і другій частинах створює ефект народного гуляння, що поступово наближається (динаміка - від *p* до *ff*). Кульмінація припадає на початок репризи, яка побудована на поступовому *diminuendo* – видалення народного дійства. Інтонації коломийок, опора на тетра хорди, лад з підвищеними IV і VI ступенями, бурдонна милозвучність кварт і квінт, імітація звучання цимбал та скрипки, імпровізаційна жвавість характеру і блиск руху уособлюють відкриту енергію народного духу. Драматургічний сенс і масштаб фінальної Токати такий, що її можна виконувати не тільки в циклі, але й як окремий самостійний твір.

Цікаво, що подібна логіка побудови використовується композитором і в циклі «Відлуння століть (Стародавній Київ)». Це твір, присвячений 1500 річчю Києва, був написаний в 1982 році і відразу став дуже популярним. Художні образи восьми п'єс циклу, що втілюють воістину знакові віхи, своєрідні пам'ятники вітчизняної історії та культури немов відтворюють символічну прогулянку по Києву. Події давнини оживають, немов у театрі або кінематографі (мабуть, дається взнаки досвід роботи композитора в перелічених сферах). До жанру токати можна віднести дві кульмінаційні п'єси циклу, пов'язані з народними масовими сценами: четверту – «Бабин торжок» як зразок токати в чистому вигляді і восьму, фінальну – «Свято на Всеволодовім пагорбі» як п'єсу токатного типу.

В особистій бесіді автора дисертації з композитором було отримано підтвердження, що токата є жанровою основою цих п'єс. Й не випадково

перевага настільки ясно відчутна і влучно допомагає відтворити подібну сферу масштабного активного дійства, що на думку Г. Саська «не вимагає додаткових вказівок» [Додаток]. Підкреслимо, що популярність токатного комплексу, досить часто використовуваного сучасними композиторами поряд з народними пісенно-танцювальними інтонаціями і ритмами, зважаючи на обмеженість заданих параметрів могла б привести до втрати свіжості і індивідуальності композиторського рішення жанру. Однак, творчість Г. Саська доводить, що композитор може уникнути тривіальності.

«Бабин торжок», на перший погляд, демонструє картину ярмарки. Створюється відчуття великого різноголосого скупчення народу, його руху, різноманітності дій, вигуків, шумової аури якогось народного гуляння. Однак, при уважному ставленні до епіграфа, який випереджає п'єсу і є цитатою з «Повісті временних літ», образна асоціація змінюється, поступаючись місцем іншому «кадру»: «І люде киевстії прібегоша Киеву і отворіша віче на торговище...». На зміну побутовій картині народних веселощів у сприйнятті виконавця одразу приходить замальовка особливого дійства - прийняття общинних рішень державного значення.

«Бабин торжок», як і інші п'єси циклу, написаний без позначення ключових знаків. Велика кількість альтерацій ускладнює звичне визначення лада (*in F*) Можна простежити спрямованість, згідно з якою великі фрази поступово зсуваються з бемольної сфери через модуляції у дієзові тональності до закріплення в заключному розділі *d-moll* з високою VI сходиною ладу. Наскрізний розвиток форми, складний метр, часта зміна розміру (9/8, 8/8, 3/4, 6/8, 7/8, 8/8, 3/8), поєднання дуольності і триольності шістнадцятих, нанизаних на жорстку пульсацію ритму в темпі *Presto*, ясність артикуляції створюють ефект, подібний пуантилістичній техніці, де відсутність єдиного мазка (індивідуальної мелодійної лінії) надає цілісність звучання за рахунок пролонгованої гармонії і особливої побудови форми. Об'єднання окремих деталей «крапкового пласта» сприймається свідомістю слухача як картина загальним планом - велика масова сцена, єдності якої

сприяють напруга наскрізного розвитку, цілеспрямованість без строкатості, визначаюче мистецьке обличчя токати.

«Свято на Всеволодовім пагорбі» представляє сцену народного гуляння. Йому передує цитата з «Життя Феодосія Печерського»: «І се вигляді многія играюща перед ним: ови гусельния голоси испущающим, другия ж органьния голоси співаючим, і инем замарьния писк що стверджує, і тако всем грає та грав, чкоже звичай є ...». П'єса написана в *G-dur*, в той же час її відрізняє досить активний тональний розвиток, з модуляціями в тональності далекої спорідненості. В основі тричастинної форми з кодою лежить зіставлення двох епізодів: власне остинатно-токатного з характерним мартеллято подвійними нотами і пісенно-танцювального з тематизмом, заснованого на темі, що нагадує гуцульські скрипкові наспіви з типовими для них тритоновими і трихордовими інтонаціями. У цьому творі є і фрагменти, що включають стилізацію звучання народних інструментів (кобзи, цимбали, ударні). Цілісність звуковій конструкції забезпечують остинатний ритм в партії лівої руки, єдність темпу, стійкість метра і розміру, які менш схильні до змін, ніж в попередній п'єсі (2/4, 3/4), а також загальним тонутом характером темпу, позначених автором *Presto Festive*.

Особливий інтерес представляє використання нетрадиційних прийомів фортепіанної гри, наприклад, ковзання декількох звуків до основного (по типу форшлагів). Їх звучання нагадує народні заклички, грайливі «гей», «ой», «ах», гортанні протягування голосних в народній манері співу. Композитор позначає закінчення деяких гліссандо не визначеним звуком, а символом - *x*, що поєднується разом зі *sf* в кінці такту. Часто зустрічається з'єднання акценту і *sf* на слабкому часу, що створює ефект бавовни у долоні, удару, притоптування, посилюючий запальний характер музики. Звучанню надається певний колорит, «тон» - *secco, articolato, sopra, leggero*. Таким чином, відчувається прихильність композитора до звукопису, створення інструментальної барвистості і використання таких прийомів сонорики, які допомагають втілити національну естетику. А. Луніна зазначає, що «діалог

словесного початку (ремарки в тексті) з графічною, місцями акварельною звукопластикою п'єс театралізовано “оживляють” образний зміст творів, розкривають їх в дієвому плані і адаптують для “вербального”, “візуального” і театральні ігрового сприйняття» [110, с.224]. У слухача створюється враження стереоефекту, що оживає чи голограми, фрагментів, кадрів з кінофільму.

«Бабин торжок» і «Свято на Всеволодова пагорбі» складають емоційний і жанровий контраст таємничим, аскетично-стриманим повільним п'єсам циклу, в яких звучання фортепіано набуває казково-фантастичні, акустично об'ємні колорит і тембри. Майстер сонорики, Г. Сасько демонструє широку палітру можливостей клавішного інструмента фортепіано, використовуючи в тому числі і весь діапазон прийомів ударного звуковидобування.

Таке трактування фортепіано українським композитором дозволяє говорити про спадкування деяких творчих принципів С. Прокоф'єва і М. Равеля. Так до С. Прокоф'єва сходять звернення Г. Саська до пласту архаїки і власне жанру токати як втілення ігрової моторики, з властивою їй особливою значущістю метроритма. У той же час, фактура токатної музики Г. Саська досить віртуозна, але не перевантажена, а інструмент трактується як ударно-колористичний. Тим самим, естетика звучання фортепіано наближається до равелівського з її стилістичною елегантністю в поєднанні з токатною віртуозністю і емоційною насиченістю музики, що не тільки відображає авторське розуміння краси, а й відкриває ще одну грань змістовного потенціалу токати як жанру.

Звісно ж, що фортепіанні токати Г. Саська є прикладом органічного синтезу європейських і національних традицій, в якому особливу, що їх об'єднує, роль грає ритм. О. Козаренко, відзначаючи значення ритму в сучасній українській музиці, пише: «Емансипація ритму як глобальна тенденція розвитку музики у ХХ столітті корелюється з навальним вторгненням до національної музичної мови імпульсивних танцювальних

ритмомоделей західноукраїнського походження, що привело до "естетики перемінних метрів" і стало одним із стабільних національних музичних стереотипів» [87, с. 144].

Знаковими, визначальними національну приналежність музичної мови Г. Саська стають прийоми, пов'язані з українською стилістикою: специфічні інтонаційні і ритмічні обороти («багатополюсний інваріант мови» [87, с. 9]), принцип остинато, специфіка фактурної організації, тембральна семантика, народні лади, окремі інтонації, серед яких, як вважає О. Казаренко, «особливого значення набуває тритоновий хід, який немов у згорнутому вигляді конденсує усю етнохарактерну знаковість, "українськість" згаданого трихорду» [87, с. 6].

Музика, що ввібрала цілий калейдоскоп багатовікових символів і різних стилів, залишається відкритою для сприйняття, демонструючи цілісність творчого методу, як єдність авторської музичної мови. Г. Ніколаї підкреслює значення цього феномена для вітчизняної культури: «починаючи з 80-90-х років ХХ століття характерними для української фортепіанної музики стають "гра з традицією" на рівні часів, епох, стилів, жанрів, музична форм; полістилізм як мета-мова, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій» [134, с. 131].

Музичний полістилізм та індивідуальний стиль композитора утворюють художнє ціле як універсальну мову мистецтва, яка стає мета-стилем. Звертаючись до складної задачі - актуалізації національної спадщини музичними засобами - Г. Сасько знаходить самобутнє рішення. Об'єднуючи досягнення європейської та національної, професійної та масової культур, композитор приходить до «мета мови» - полістилістичної гармонії художнього висловлювання як творчого методу і універсалії сучасного музичного мислення.

Музика Г. Саська досягає своєї головної мети, вона не тільки дає естетичну насолоду, а й зачіпає почуття належності до національних витоків.

Завдяки майстерності і таланту композитора, що дозволяє йому здійснювати синтез різних жанрів і стилів, народжується можливість живого спілкування сьогодення з минулим.

Виконавсько-педагогічний аспект, націлений на відтворення національної стилістики, художнього задуму композитора і створення індивідуальної інтерпретації, пов'язаний з деякими завданнями, рішення яких пов'язаний з розривом, який утворився між академічною освітою музиканта і роллю в ньому народної музики, між соціально-індустріальною сферою життя міст, де зосереджені культурно-освітні заклади, а також сфери побутування фольклору, інформаційно-комунікаційними засобами і живим проявом народної музики.

Підкреслимо, що мова йде не про академічну музику, а про ту народну культуру, яка формувалася протягом всього історичного існування нашого народу і стала втіленням його духу. Адже тільки фольклор є тим артефактом, за яким можна судити про первинні якості національного мислення, характеру, мови, інтонаційно, істинно народних пісень і танців, інструментарія і способах гри на ньому, тобто всього того, що входить в розуміння національної ментальності. Однак культурне середовище українського суспільства давно набуло опосередкованого стикання по відношенню до народної музики, що деформує уявлення про національну цілісність витоків давнини. Сьогодні для академічного музиканта стає все більшою проблемою усвідомлення справжніх витоків не тільки народної архаїки, але й менш віддаленого від нас за часом мистецтва, краси і унікальної неповторності якого вже на нашому етапі розвитку вітчизняної музичної освіти можуть стати недоступними для широкого кола молодих музикантів. На наш погляд, фортепіанні цикли Г. Саська є тим джерелом народних (або стилізованих) інтонацій і ритмів, національної харизми характерів і образів, взаємозв'язок семантики і виконавської складності яких вибудовує єдиний шлях освоєння і придбання необхідних вражень і навичок.

Особливо актуальним для піаністів є вміння засобами фортепіано створити колорит і наслідування звучання народних українських інструментів, насамперед кобзи, бандури, цимбалів, різних ударних і бавовняних. Йдеться про цікаве для виконавця завдання, продиктоване великою кількістю академічної музики, написаної в неофольклорному стилі: створення нового «народного» звукового образу фортепіано, наближеного за якістю і характеристикам звучання до національних українських інструментів.

Для успішного вирішення цього завдання необхідне оволодіння певними навичками і прийомами фортепіанної гри, які утворюють дещо інше, в порівнянні з академічною виконавською манерою, нетиповий підхід до звучання інструменту. Специфіка такого підходу обумовлена низкою вимог, що пред'являються сучасному виконавцю, а саме: знання національних обрядів і народних зразків музики, пісень, танців; вміння відтворити народну стилістику характерів, образів; розуміння жанрової специфіки пісенно-танцювальних ритмів і інтонацій; володіння слуховими уявленнями звучання народних інструментів, прийомів гри на них та пошуку відповідних характеристик звучання на фортепіано; готовність до емоційно відкритого озвучення музики і створення характерної енергетики, наближеної до народно-обрядових дійств; володіння музичним почуттям фольклорної мови.

Ці характеристики виконання повністю притаманні Г. Сасько-піаністу. Запис «Токати» з циклу «Мозаїка» і «Свята на Всеволодова пагорбі» з «Відлуння століть (Стародавній Київ)», зроблений на авторському концерті композитора в 2013 році в Донецькій академії музики ім. С. С. Прокоф'єва та присвяченого 40-річчю Донецької організації Національної Спілки композиторів України, є підтвердженням природного відчуття і слухання національної архаїки та інструментальної стилістики музичного фольклору.

Авторське виконання виділяють віртуозна свобода і імпровізаційність, які створюють враження безпосереднього народження музики, рухової

радості і відкритих емоцій. Процесуальність динамічних побудов, соковитість акцентуації, смілива ударність, характерність прийомів звуковидобування подібних гри на народних інструментах (брякання, чіпляння струн), свобода агогіки руху і цезур все це створює жвавий колорит і враження, що ожила справжня архаїка минулих століть.

Г. Сасько природно і влучно відтворює на фортепіано тип народного тону, властивий горловому співу та звучанням духових народних інструментів. Легкість туше при свободі кистьового кидка позбавляють звучання рояля академічного дотику туше і класичного характеру озвучування. Академічній музиці надається первозданність емоцій, властива народним масовим обрядам. Г. Сасько демонструє ту віртуозність володіння інструментом, що допомагає створенню яскравого художнього образу, який відволікає від складності фактурних прийомів. Вони підкоряються майстерному володінню руховою свободою темпу і токатною пружністю ритму, що властиві як «Токаті», так і «Святу на Всеволодовім пагорбі». Артистичність, захопленість і особлива колористичність інструментального звучання стають наслідком рідкісного художнього смаку і полістилістичного мислення композитора.

3.3. «Конкурсні токати» В. Птушкіна і Л. Шукайло

Відзначимо, що зазвичай репертуар молодого піаніста заснований на демонстрації його кращих якостей, але потрапляючи в конкурсні умови, кожен виконавець повинен осягти загальні вимоги і, як правило, виконати обов'язковий твір. При цьому досить поширена практика, коли обов'язковий твір надається виконавцю лише за 2-4 тижні до відповідного туру. У більшості випадків, як правило, це складний сучасний, яскравий і віртуозний твір. Як видається, замовлення на написання такого конкурсного твору ставить перед композитором не просте завдання, воно обумовлює вибір

жанру, за законами якого автор втілює у творі риси події, якому вона адресована. У таких умовах особистісне звернення неможливе, тому найчастіше обирається якийсь усереднений образ конкурсанта, основною рисою якого стає віртуозність володіння інструментом, що обумовлено самою ідеєю конкурсу як такого.

І. Драч визначає «п'ять основних модусів актуалізації композиторської індивідуальності: школа, комплекс генерації, еґо-рефлексія, поле ілюзій, міфосвідомість» [61, с 55]. До них, на наш погляд, можна додати ще один - модус об'єктивної спрямованості творчого процесу композитора на виконавське втілення твору. Деяка «залежність» автора від спрямованості на конкретну подію, особистість виконавця, гаданий рівень та конкретний музичний інструмент, робить істотний вплив на формування музичного образу твору. Іноді саме ця «залежність» стає потужним стимулом і високим орієнтиром, що визначає рівень кінцевого результату.

У контексті даного дослідження викликає особливий інтерес осмислення творчого стимулу для написання віртуозної п'єси в жанрі токати як обов'язкового твору для Міжнародного конкурсу піаністів Володимира Крайнева на спеціальне прохання його організатора. Уявити на його суд фортепіанне твір - це, безумовно, велика відповідальність. Адже для видатного музиканта, піаніста і педагога В. Крайнева було важливо, щоб підсумки конкурсу стали «стартовим майданчиком» для подальшої професійної долі його учасників: «Багато з наших лауреатів - відомі піаністи і грають у всьому світі», - зазначає В. Крайнев.

Розмірковуючи про підбір програми конкурсу, В. Крайнев в одному з інтерв'ю говорить: «Ми щось міняли, шукали різні варіанти, але вже до 4-го конкурсу прийшли до оптимального варіанту, коли піаністи можуть показати себе у всій красі. З одного боку, у них є ще і вільна програма, з іншого - вони обмежені рамками, в яких повинні показати всі свої можливості в різних стилях і напрямках - віртуозність, музикальність». Вимоги конкурсу визначають основний перелік жанрів і стилів фортепіанних творів. Для того

щоб визначитися з конкретикою твору, у конкурсантів та їх педагогів є досить велика свобода. Адже ключове завдання виконавця - показати свої найкращі сторони.

Підкреслимо, що обов'язковий твір - це певне ускладнення конкурсної ситуації. Навіть невелика похибка, відступ від якості туше, артикуляції або темпу, недостатньо точно виконані авторські рекомендації, відсутність необхідної віртуозності і яскравої індивідуальності в обов'язковому творі, який багаторазово виконують поспіль усі учасники музичного змагання, стають очевидними і чинять негативний враження на подальший результат. Таким чином, виконання обов'язкового твору вирішує багато.

Визначення жанру обов'язкової п'єси здійснюється за принципом вільного вибору композитора, але два харківських музиканта Людмила Шукайло і Володимир Птушкін, отримавши подібне замовлення, звернулися саме до жанру токати. Такий вибір не може бути випадковим. Як сказали автори (незалежно один від одного), в написанні своїх токат або творів токатного жанру (композитори писали такі твори для декількох конкурсів поспіль) вони не мали певного орієнтиру або зразка для наслідування, ними не ставилася мета «написати як у якогось композитора», - розповідає В. Птушкін [Додаток], але: «Є досвід. Багато знаю музики - все ж уже на слуху. Але народжується - своє », - каже Л. Шукайло [Додаток]. І це «своє» - завжди індивідуальне і цікаве, воно опосередковано пов'язано з традиціями жанру, його токатним комплексом, але завжди - це крок вперед і відкриття нових можливостей унікального жанру.

І хоча причинно-наслідковий зв'язок композиторської творчості часто залишається таємницею, в нашому випадку причина зрозуміла: вибір жанру токати зумовлений вимогою змагань піаністів-виконавців. Витоки такої жанрової співзвучності сходять, на наш погляд, і до принципів харківської школи.

Так, досліджуючи проблеми виконавського стилю, І. Сухленко вказує на те, що «етап учнівства і підпорядкування волі Майстра дозволяє

майбутньому виконавцю отримати базу для подальшого незалежного розвитку і забезпечує спадкоємність виконавських традицій. Тому представляється можливим складання генеалогічного древа індивідуального виконавського стилю, де творчий родовід розуміється як механізм історико-культурного процесу, що впливає на становлення творчої особистості та формування її художньо-естетичних установок» [173, с. 53]. Дане висловлювання можна віднести і до композиторського навчання, що обумовлює дослідницький інтерес до музичних «родовидів» Л. Шукайло і В. Птушкіна, творче коріння яких пов'язане з іменами їх педагогів по Харківській консерваторії В. Нахабіна і Д. Клебанова та простягаються далі до імені С. Богатирьова – талановитої особистості, яка відіграла велику роль у розвитку музичного мистецтва України. Діяльність В. Нахабіна і Д. Клебанова залишила красиву і плідну сторінку в культурі Слобожанщини. А імена Людмили Федорівни Шукайло і Володимира Михайловича Птушкіна представляють яскраве і талановите сьогодення композиторської школи Харкова.

Музика Л. Шукайло сповнена світлою життєвою силою і творенням, вона заслужено здобула широку популярність і давно переступила географічні кордони України. Твори Л. Шукайло, наділені яскравою образністю, соковитістю характеристик, індивідуальною і впізнаваною мовою, увійшли до репертуару багатьох виконавців самого різного віку, що є підтвердженням і оцінкою творчості композитора. Л. Шукайло володіє дивовижним поєднанням талантів - вона займалася в харківській школі-десятиріччі при консерваторії за трьома спеціальностями: по фортепіано у Р. Горовіц, по теорії музики у І. Дубініна, по композиції у Л. Булгакова. Крім композиції в консерваторії вона займалася як піаністка у професора А. Лунца.

Творчість композитора багатогранна: Симфонія для струнного оркестру, Сюїта для камерного оркестру, Концертино для скрипки, Концертино для кларнета, два фортепіанні концерти, чудова хорова музика.

Велике місце в творчості Л. Шукайло займає фортепіанна музика, що не дивно - як обізнана піаністка Л. Шукайло знає і відчуває всі тонкощі і межі можливостей фортепіано, її фортепіанна музика піаністично органічна і барвиста, нетипова і самобутня. Вільне володіння інструментом сприяло створенню блискучих віртуозних п'єс, серед яких обов'язкові твори для учасників I, II і III-го міжнародних конкурсів імені Володимира Крайнева. Ці твори міцно увійшли до репертуару багатьох молодих виконавців, їх звучання і сьогодні прикрашає різні концерти.

«Токата-кампана» яскравий концертний твір, що відрізняється художньою масштабністю і барвистою палітрою звучання, він здійснює на слухача незабутнє емоційне враження. Сонорика п'єси має багату й різноманітну палітру втілення, що допомагає відтворити задуманий композитором образ токатної дзвонності, символу свободи і ораторського звернення до людей. П'єса написана в 1994 році в якості обов'язкового твору до міжнародного конкурсу юних піаністів В. Крайнева. Час її звучання - трохи більше 4 хвилин. Токата має 3-х частинну форму з контрастною серединою, зі вступом і кодою. Розширена тональність (*in a*) стверджує дванадцяти тонову рівність всіх ступенів.

Жанрову модель можна уявити як сучасне втілення двочастинної барокової форми, де вступ асоціюється з прелюдією. Авторська ремарка *Sostenuto*, розмір - 4/4 і 3/4, тихе звучання верхнього регістру (*p*, *mp*), що імітує поява малих дзвонів і приглушений тембр субконтроктави нижнього регістру фортепіано в якості великого дзвону створюють відчуття поступового пробудження, появи звуків з тиші. Фактурне рішення також сприяє відчуттю «акустичного повітря»: зіставлення крайніх регістрів розширює простір для звучання чистих октав і акордів з терпкими секундами і нонами. Створюється ефект тремтячого повітря, мов хвилі обертонів від звучання дзвонів.

Прийомом *attacca* починається основний розділ «Токати-кампани». Відбувається зміна розміру на 12/8 - це встановлення токатного пульсу,

рівномірного і остигатного биття дзвонів, імітацію якого втілює фактура подвійних нот, октав, акордів. З 17 по 73 такт музичний розвиток відбувається за принципом хвильової драматургії. На рівні взаємозв'язку зміни темпу (*Allegro non troppo, Piu mosso, Poco a poco piu mosso, poco a poco accelerando*) і зміни динаміки (від *p* до *mf*, від *p* до *f*, від *sp* до *ff*) активно розвивається образ руху, що досягає в своєму звучанні сили дзвонового набату. Лінеарність побудов цікава модифікацією фактури, яка від подвійних нот (спочатку терції, квінти, сексти) розростається до великої акордики (до сім, восьми звуків). Застосовуються паралельні і розходящі типи руху акордів, мартеллято. Фактура насичено і щільно, створюючи картинність епічного розмаху, втілює оркестровий масштаб звукового образу фортепіано.

Середній розділ - епізод, пов'язаний з різким протиставленням образної характеристики, що підтверджується раптовим *sp*, появою *d -moll, una corda*. Створюється атмосфера таємничості, спотворення. Встановлюється новий тип фактури, де в попередній триольній пульсації, що залишилася від токати, з'являються і просторово звучать декілька відставлені друг від друга нерегулярністю появи інтонацій мелодії. З'єднання мелодії і фактури подібного типу не є новим. Прикладом може служити, зокрема, Соната № 14 (1 частина) Л. Бетховена і багато інших фортепіанних творів. Але як несподівано трепетно, створюючи певні аналогії і інтертекстуальні зв'язки, звучить ця музика, немов сум'яття душі, думок на тлі неперервного бігу часу. Середній розділ закінчується також тихо (*pp*), поступово розчиняючись (*morendo*).

Третій розділ «Токати-кампани» (такти 95 – 112) - реприза. Це одна велика хвиля розвитку вихідного тематичного матеріалу, яка знаходить урочистість і міць (від *p* до *f* і *molto crescendo*), а коду (такти 113 - 119) завершує твір на найвищій емоційній, динамічній кульмінації. Тут стрімкість темпу і динамічного розвитку (*poco a poco crescendo e accelerando* від *p* до *ff*) підсилює яскраву звонність великої фактури в *martellato*. Останній кластер - звуки субконтр октави (авторське вказівку - «можно кулаком») символічно

закриває аркову композицію твору. Це звуки початку твору *motto*, які звучали в таємничій тиші і пробудили до дії лавину активного, можливо церковного руху дзвонів, немов руху самого життя.

Символічно, що токатність у творчості Л. Шукайло представлена досить часто і різноманітно. Як принцип вона знаходить втілення у великій кількості концертних фортепіанних творів композитора. Серед них назовемо: Рапсодію (створену до третього Міжнародного конкурсу піаністів Володимира Крайнева); «Купальські ігри», де головна тема пов'язана з токатним рухом, «Жонглер» (з сюїти «Цирк»); «Експромт», «Барабан» (п'єса з джазовими елементами), «Диптих» для двох фортепіано. Токатність в цих п'єсах вирішена по-різному: це фольклорна, ігрова, імпровізаційна, моторна складова тематизму, який втілює образи різних проявів активності і руху. Композитор завжди знаходить самобутнє точне фактурне оформлення, яке найбільш яскраво відображає специфіку образу і створює відповідний тип звучання фортепіано.

В особистій бесіді з Л. Шукайло підтвердилося висловлене припущення про те, що токатність для композитора уособлює образ не випадковий і дуже цікавий. Він пов'язаний не просто з моторикою, але і з тим типом ударності, який несе в собі активний художнє початок. «Рух – основа всього», говорить Л. Шукайло .

В даному контексті доречно навести один цікавий епізод з творчої біографії композитора, який виступає яскравою ілюстрацією цих слів. Будучи на гастролях в Угорщині, Людмила Федорівна отримала запрошення від молодого талановитого піаніста Криштопа Павла приїхати до Франції. Він запросив композитора з метою висловити повагу до автора «Токати-кампани», яка стала знаковою твором в його виконавській практиці. Так, будучи учасником Міжнародного конкурсу сучасної музики, який проводився в Парижі, Криштоп Павло, за його власними словами, став володарем першої премії, завдяки твору Л. Шукайло. Дійсно, «Токата-кампа» виявилася яскравим творчим досягненням у виконавській

біографії багатьох піаністів, які в рамках конкурсної програми змогли досягти високої оцінки членів журі (адже тільки на II Міжнародному конкурсі піаністів Володимира Крайнева її виконували 100 учасників!).

Виконання цієї п'єси як сучасного українського твору на конкурсах, що проводяться за кордоном, стало творчою презентацією не тільки національної композиторської школи, а й фортепіанної культури України. Визнання міжнародним журі художньої цінності твору, його автора і / або виконавця - гідним і яскравим явищем на міжнародному форумі - постає свідченням того, що в «токати-кампані» здійснено продовження традицій і новацій жанру, які в європейському контексті розвитку музичної культури вже знайшли своє місце.

Виконавські версії одного твору висвітлюють різницю і єдність інтерпретаторського завдання і виразно визначають індивідуальність музиканта. Порівняльний аналіз гри піаністів однієї школи, близьких за віковими параметрами і часу виконання, виявляють розуміння цієї конкурентної змагальності, яка подібна до конкурсних умов. Користуючись наявними записами «Токати-кампані» у виконанні Столярчук Єлизавети і Андрія Брігадіна, відзначимо, що час виконання цього твору піаністкою становить 4 хвилини, а час звучання другої версії – 4 хвилини 23 секунди. Є. Столярчук і А. Брігадін демонструють високий рівень технічної підготовки, гарне художнє мислення, розуміння стилю композитора, жанрових особливостей і законів організації форми.

Виконання відрізняють акустичні умови - Є. Столярчук грає в студії, де здійснений запис, а А. Брігадін знаходиться в концертному залі. Завдання виконавців обумовлені заздалегідь. Є. Столярчук націлена на якісну гру без безпосереднього емоційного відгуку, А. Брігадін - на створення яскравого враження і художнього «проживання» музики. Виявляється, що Є. Столярчук першу (повільну) частину «Токати-кампані» грає з прискоренням, що не дослуховує згасаючих закінчень, які в умовах студії не мають акустичної довжини і об'ємності звучання, а А. Брігадін - вільно почуває простір

великого приміщення і темп повільного розділу «тече» спокійно, колористика рояля красиво і барвисто «подає» гармонії і довжину хвиль обертонів. Моторика швидких розділів, як і рівність темпу і артикуляції, має свої відмінності у виконавців. Більш легкий апарат Є. Столярчук не створює тієї щільності звучання, яка властива чоловічому тону А. Брігадіна, а цілісність, чіткість і витриманість довгих ліній, що нагнітають динамічний розвиток, краще вдаються А. Брігадіну в силу його артистичної харизми. Обидва виконання відзначені надійністю і яскравістю, але управління процесом розгортання форми і більшою переконливістю і свободою відзначено виконання А. Брігадіна.

Аналогічні тенденції сприйняття і розвитку жанру фортепіанної токати знаходимо в творчості ще одного представника сучасної харківської композиторської школи, композитора В. Птушкіна. Можливість отримання інформації про процес створення або виконання твору «з перших рук» завжди цікава і плідна, тому бесіда з народним артистом України, професором, завідувачем кафедри композиції Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського В. Птушкіним, композитором, який стверджує, що «токкатности в его музыке гораздо больше, чем чистых образцов жанра» [Додаток] була важливою і цікавою.

Відзначимо, що В. Птушкін успішно реалізується в різних сферах діяльності, в тому числі як композитор і як виконавець. В якості останнього він, зокрема, здійснив фондовий запис власної «Інтродукції і токати». В ході бесіди були з'ясовані особливості композиторського задуму, які В. Птушкін прагнув втілити як виконавець.

«Інтродукція і токати» була написана в 1991 році як обов'язковий твір для учасників першого Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева. В. Крайнев звертався до кількох авторів, але саме «Інтродукція і токати» В. Птушкіна отримала схвалення всесвітньо відомого піаніста і педагога та була запропонована учасникам старшої групи в якості обов'язкового твору. Первинним посилом для створення твору в жанрі

токати стало бажання композитора відобразити активність і вольову спрямованість конкурсантів, що відбилося на виборі ефектних специфічних виразних засобів. У їх числі виділимо: використання ємких фактурних формул, динамічність тимчасового розгортання, ряду прийомів, що дозволяють всебічно продемонструвати технічну оснащеність піаніста.

Показово, що основною характеристикою жанру фортепіанної токати В. Птушкін називає моторику, а «основным проявлением токкатности – артикулированность исполнительского произношения» [Додаток].

Практика фортепіанних конкурсів показує, що нерідко жанр токати обирається учасниками як найбільш показовий для демонстрації не тільки технічної майстерності, а й рівня художнього мислення. Так сталося і в творчій біографії В. Птушкіна, який став в 1968 році єдиним представником Харківської консерваторії на Всесоюзному конкурсі молодих піаністів.

Спеціально для цього конкурсу були написані в якості обов'язкових творів фортепіанні токати В. Філіпенка та Ю. Іщенка. Висловимо припущення, що виконання «Токати» Ю. Іщенка не тільки допомогло В. Птушкіну доторкнутися до сучасного прочитання даного жанру, а й через багато років послужило імпульсом для створення власного зразка конкурсної токати. На думку В. Птушкіна, діапазон властивої для токати образної сфери досить широкий: від живої радості і енергії до сарказму і механістичного напору. При цьому головним завданням композитора стає прояв творчої індивідуальності в досить складних умовах чіткої заданості параметрів звучання.

Саме індивідуальність важлива для В. Птушкіна і у виконавцях: «Это качество, определяющее музыкальный потенциал, является решающим при определении лучшего исполнителя обязательного произведения» [Додаток]. Не вимагаючи «сліпого» проходження авторської волі, В. Птушкін зазначає: «Я иногда даже не узнаю, что это я написал, но произошло главное – звучание токкаты передает свой главный смысл» [Додаток]. На питання про те, «в чому полягає сенс токати?» Композитор відповідає без роздумів:

«Музыка – временной жанр, в отличие от “застывших” архитектуры и живописи. Музыка – это движение. Это и является отправной точкой для токкаты. Мне кажется, я в этом не оригинален – хочется чего-то живого, как пульсация. Это свойственно пианистам. Роялю свойственна ударность и токкате тоже, здесь не нужно её преодолевать, как в других » [Додаток].

«Інтродукція і токата» В. Птушкіна - досить великий твір. Обсяг циклу - 233 такту, а час звучання в авторській версії становить 6 хвилин. Що стосується форми, то композитором знайдено цікаве рішення, ймовірно пов'язане з історичною пам'яттю жанру, коли барокова токата була частиною багаточастинних творів¹.

Цілісність циклу забезпечується кількома чинниками. Перш за все, застосовується принцип контрасту на всіх рівнях музичного цілого - темпу, ритму, фактури, подібної сфери, що підсилює алузії з бароковими зразками жанру. За задумом автора частини виконуються без перерви - *attacca*. Фактично, токата вривається в спокійну і неквапливу Інтродукцію (такти 24 - 26), а потім і зовсім перериває її (такт 31). «Зворотне» проникнення тематизма інтродукції в стрімкий рух токати (такти 129 - 134, *Tempo I, rubato, improvisato*) остаточно завершує процес цементування циклу в єдине ціле.

Токата є смисловим центром циклу. Це відбивається і в обираємії масштабності п'єс. Обсяг Інтродукції - 30 тактів, Токати - 203 такта. За задумом автора Інтродукція виконує вступну функцію, що визначає її семантичну та композиційну структуру. Поєднання імпровізаційності і речитативних роздумів досягається за допомогою мінливого руху (саме на це вказують авторські ремарки - *Tempo rubato, improvisato, poco ritenuto, molto accelerando, meno mosso, con sentimento, moderato sognando, stretto, con anima.*), контрастної динаміки, відсутності квадратного, що повторюється фразування, об'ємного звучання крайніх регістрів. Для тематизму характерна остинатність низхідної інтерваліки. Весь комплекс виразних засобів націлений на передачу нестійкості, очікування, підготовку, енергії «удару» наступної токати.

У токаті виявляється наскрізний динамізм розвитку, він відбувається на фактурному, динамічному, темброво-колористичному, темповому і емоційному рівнях. Тональність «Інтродукції і токати» (при відсутності знаків) складно однозначно визначити. Це альтероване і гармонійно рухливе явище, причому для Інтродукції (*in C*) характерне тяжіння до дієзової сфери, а в токаті (*in des*) превалує бемольна альтерація. Підкреслена ясність артикуляції, остинатність ритму і темпу (*poco vivace*), рівномірність наростань динаміки, реєстрових пластів, ускладнення модуляційного плану, стрімкість заключного розділу (*presto*) - все підпорядковане становленню розвитку і процесуальності форми.

Наскрізному розвитку і динамізації інтонаційно-тематичного змісту токати сприяє поступове ускладнення фактури. Відчувається первинна сила спрямованості токатного руху, на що звертав увагу ще Б. Асаф'єв: «Толчок вызывает разбег. Чем контрастнее сопоставляемые на пути элементы, тем сильнее разбег и тем интенсивнее последующий разряд» [18, с. 70]. В одноголосну мартеллятну тканину поступово впроваджуються інтервали, октави і акорди. Пишність фактури додає музиці масштаб і об'ємність, кульмінаційні зони звучать оркестрово. Впровадження цікавих жанрових характеристик скерцо (в стилі бурлеск), танцю (*a la Мефісто-вальс*), маршу (акордова ритміка, фонфарність вимови) підкреслює нетривіальність композиторського мислення. Незавершений розвиток теми, яка перетворюється і стає головним символом всього подальшого розвитку музики, поступово набирає обертів.

Одним з найбільш характерних і одночасно вирішених індивідуально в токаті є принцип метричної модифікації. Життя метра в токаті має особливе значення. Основна увага підпорядкована метру великого порядку, який працює на рівні фразування і форми. Фрази і взаємопов'язані з ними метричні опори не мають сталості і квадратності будови. Поєднання рівномірного і нерівномірного акцентування (поряд з динамічним планом) вельми ефективно сприяють загальній динамізації музичного матеріалу.

Чіткість артикуляції і акцентуації, сталість ритмічної одиниці пульсації додає музиці токати остинатної стійкості руху як прояву цілеспрямованого, вольового характеру. Саме ця якість оновлює жанрову традиційність. При цьому рівномірність і силова наповненість руху створюють чоловічу гендерність, «м'язовість» в рамках певної швидкості.

Композитором органічно використаний принцип розвитку сонорики в токаті. Гра регістрових фарб, їх поєднань і контрастів допомагає здійсненню безперервної динамізації образу. В. Птушкін використовує барвисту природу звучання інструменту, створюючи багату варіативність колоритів, тембрів, регістрів і їх поєднань. Сонорика грає важливу роль в динамізації художнього висловлювання. Тракткування фортепіано як ударного інструменту поєднується з відчуттям оркестрового, просторово-об'ємного, акустичного звучання інструменту. Весь арсенал традиційних і індивідуальних токатних засобів реалізований сучасним композитором майстерно, оригінально і на високому художньому рівні.

Велику цінність являє собою фондовий запис «Інтродукції і токати», зроблений самим композитором. Авторське виконання підкорює масштабом виконавських можливостей, ясністю і стрункістю форми, багатством розкриття звукових можливостей інструменту. Художньо - подієвий ряд твору у виконавській інтерпретації автора чітко відповідає концепції, яка відображена в нотному записі. На перший план виходить така важлива для В. Птушкіна активність токатного руху. Характерними для авторського стилю стають рельєфне розкриття інтонаційно-тематичних зв'язків, виразність і барвистість тембрового колориту фортепіано.

На думку багатьох дослідників фортепіанного мистецтва, авторський запис є свого роду еталоном для створення виконавських версій твору. Вивчення цього запису показує, що для В. Птушкіна-піаніста у виконавському трактуванні його токати збереження всіх авторських вказівок не заважає прояву індивідуальності музиканта-інтерпретатора. Свобода живого процесу відтворення не виключає збереження законів жанру, що

проявляється у вірно розрахованій швидкості руху, метроритмічній і артикуляційній ясності. Обов'язковою умовою відтворення цих задач для кожного виконавця є також високий рівень технічної оснащеності піаніста.

Саме таким є яскраве виконання «Інтродукції і токати» харківською піаністкою М. Бондаренко. Воно відзначено свободою, пластичністю, справжнім блиском віртуозності. Однак захопленість швидкістю, імпульсивність все ж вплинули на точність дотримання авторських вказівок щодо темпу, акцентування і збереження характеру. Порівнюючи ці версії, позначимо параметри, що визначають їх відмінність: це темп; вибір метроритмічної одиниці; дотримання авторських ремарок; ясність артикуляції і точність фразування, побудови форми.

Отже, у версії В. Птушкіна часовий параметр виконання (загальне звучання циклу 6 хвилин) Інтродукції - 2.30; Токати - 3.30, що збігається з авторськими ремарками в нотному тексті. Фразування повністю відповідає ступеням метроритмічних і гармонійних етапів розвитку музики, цезури є формотворчим елементом музичної тканини. Точність і рельєфність артикуляції з'єднана з карбованою виразністю, ясністю звуковидобування на тлі контрастної і яскравої динаміки. Метроритмічною одиницею пульсації мислиться тривалість - восьма. Образ токати постає як твердження активності і напористості руху, що відбиває життєву силу і позитивну енергію людини. Відчувається декламаційно-ораторська ясність і масштабність мислення. Стиль виконання токати можна охарактеризувати як класичний, об'єктивний, що поєднує режисерське і диригентське управління виконавською процесом.

В інтерпретації М. Бондаренко загальний час звучання складає 5 хвилин 30 секунд, розподіляючись в такий спосіб: Інтродукція - 2.23 секунди, Токата - 3.07. Таким чином, при невеликому розходженні тимчасового параметра виконання в 30 секунд - виявляється його деяка «деформація»: збільшення протяжності Інтродукції і, відповідно, скорочення часу звучання Токати.

Такому рішенню сприяє вибір виконавицею в якості метроритмічної рахункової одиниці такту половинної тривалості з точкою. В результаті виникає, на наш погляд, дещо швидкий темп першої частини токати, який не відповідає авторській ремарці *poco vivace*. Як наслідок, для того, щоб виконати вказівку композитора *Presto*, що фігурує в заключному розділі, виконавиця змушена грати *Prestissimo*. Занадто швидкий рух робить проживання художнього часу прискореним; точність фразування, цезур, динаміки і артикуляції вже не можуть відтворюватися виразно й опукло. Такий темп перетворює лінійність в швидкі хвильові побудови. Емоційна відкритість і віртуозна свобода створюють образ захопленого руху, яскравого ковзання і романтичної спрямованості. Відкритість і сміливість емоційного висловлювання свідчать про прихильність піаністки до романтичного стилю виконання Токати, визначаючи близькість до суб'єктивного виконавського типу.

Можна зробити висновок, що для збереження традиційних жанрових характеристик фортепіанної токати необхідною умовою є фокусування на об'єктивність, строгість виконання авторських вказівок. Саме тоді буде збережена семантика жанру. Токата, як символ уособлення руху і активності, вимагає міцної логіки і волі, твердого управління часом і загальним процесом розвитку музики. Можна припустити, що в концертній та конкурсній практиці чоловікам частіше, ніж жінкам, вдається зберегти паритет між раціональними та емоційними завданнями виконання, а, отже, токата за типом виконання належить до вольового «чоловічого» жанру фортепіанної музики.

Педагогічний аспект завжди відзначений проблемами відповідності реалізації творчого задуму композитора і конкретних можливостей учня, студента, молодого виконавця, до репертуару якого потрапляє досить складний твір, який потребує віртуозного і вільного виконання. Масштабність і рівень завдань в «Інтродукції і токаті» В. Птушкіна націлені на яскравий концертний виступ і може бути відтворений піаністом з досить

розвиненими художніми і технічними можливостями, який крім того має великий сценічний досвід. Для створення художньо яскравої і вражаючої інтерпретації цієї музики потрібен досвід виконання сучасної музики, слухова готовність до акустичного і інтонаційного пошуку «свіжих» акустичних фарб звучання фортепіано. «Інтродукція і токати» не виключає можливість прояву власної фантазії, сприяє розкриттю внутрішнього потенціалу, але зобов'язує до того поєднання піаністичної пластики і виконавської волі, відкритих емоцій і точного розрахунку, прояву певної імпровізаційності і збереження ясної конструкції, які виявляються «по плечу» рідкісному виконавцю .

Таким чином, семантика сучасної токати, як концертної та конкурсної віртуозної п'єси знаходить поле значень, що постійно еволюціонує і самобутню національну новизну авторських рішень. Асоціативний потенціал жанру виявляє свою відкритість і динамічність, в умовах яких національний художній звукообраз народжує загальноєвропейську значущість.

Авторська індивідуальність втілення жанрової моделі досягається за допомогою передачі відчуття сучасної реальності через розкриття його рухового потенціалу жанру, який завжди поєднує традиційний комплекс виражальних засобів і свіжість творчого відчуття часу, руху як прояви життя. Жанр токати несе в собі невичерпний потенціал активності і творення, сприйняття життя як руху, що дозволяє розглядати токатний феномен у якості носія позитивного творчого початку, який акумулює можливість психологічного протистояння соціальним катастрофам сучасного часу.

Токата, як і інші віртуозні жанри, вимагає міцного підготовленого піаністичного апарату, відточеного туше, ясної артикуляції, коректного використання педалі, володіння широкою палітрою динамічних і тембрових фарб. Педагогічний підхід в роботі над цим твором повинен включати детальну і скрупульозну роботу над особливостями темпового рішення, точністю метроритмічного втілення, обумовленістю градацій динамічного плану. Тільки максимальна сукупність точно і творчо втілених всіх ключових

елементів дозволяють реалізувати в музиці авторську ідею і передати концертний дух цього твору, що необхідно враховувати при підготовці до концертного або конкурсного виступу молодим виконавцям і їх педагогам.

Відзначимо, що в самоактуалізації молодого виконавця особистість педагога і його професійне «кредо» грають величезну роль, впливаючи на збереження морального та професійного здоров'я, творчу долю в цілому. Рання діагностика здібностей, гармонійний художній і технічний розвиток, залучення до концертних виступів і придбання виконавської витримки - запорука гарної професійної перспективи.

Головною метою педагога є виховання особистості музиканта, спрямованості на максимальне виявлення і реалізацію свого потенціалу, готовності професійної самоактуалізації. Так, В. Зеленін підкреслює провідну роль самоактуалізації в процесі розвитку молодих виконавців і визначає її «як процес становлення, саморозвитку і самоствердження особистості, спрямованої на повне розкриття та використання свого таланту на благо суспільства і самого себе, як розвиток творчого та духовного потенціалу людини, максимальну реалізацію усіх її можливостей передусім у власній професії» [69]. На шляху до досягнення цієї мети велику роль відіграє правильно підібраний навчальний і концертний репертуар, який включає твори, що сприяють розкриттю індивідуальних виконавських якостей піаніста.

Ієрархічні блоки виконавських якостей, що впливають на рівень рухового розвитку музиканта розглядає Р. Сулейманов. У числі цих якостей вчений називає, наприклад, первинні «соматичні і нейродинамічні властивості», а також «їх різні прояви у чоловіків і жінок», що впливають на «швидкість сенсомоторних реакцій, які зумовлюють зростання технічної майстерності» [170, с. 25 – 26.]. Ю. Цагареллі вибудовує більшу систему, яка формує професійні музичні можливості, в якій «здібності - це ієрархічні структури, що включають в себе високі рівні психічних відображень: розумовий, комунікативний. Соматичні і нейродинамічні індивідуальні

властивості організму виявляють швидкість течії нервових реакцій і обумовлюють критерії надійності, завадостійкості, саморегуляції, самоконтролю, самоналаштування» [186]. Завдяки винайденому Ю. Цагареллі приладу («Активоціометр»), вчені змогли вивчити на практиці особливості різних вікових груп музикантів і прийшли до висновку, що вроджена швидкість нервових реакцій визначає звичайну психомоторику людини, на базі якої формується спеціальна, професійна моторика, остання з позначених хоча і може стрімко розвиватися, але завжди буде пов'язана зі своєю першоосною, особливо на першому етапі навчання.

Найефективнішим на думку С. Корляковой, є той сенситивний період розвитку психомоторики виконавця, який збігається з навчанням в середньому спеціальному навчальному закладі, коли сила зміцнення нервової системи, особливості нейродинаміки, величина лабільності нервової системи забезпечують максимальну кінестезію. Саме вона характеризує чутливість організму до руху і відповідає за пам'ять і швидкість функціональної рухливості. Відзначено, що особливе значення саме в цей період має відчуття часу і готовність до каузального аспекту діяльності, тобто формування навичок концертних виступів).

Ґрунтуючись на практичних, численних дослідках, експериментах, тестуваннях, опитуваннях, роботі зі спеціальними приладами, С. Корлякова пише: «Актуалізація витривалості, швидкості рухів та координації рухів музикантів більш ефективна в умовах цілеспрямованого загального психомоторного розвитку з урахуванням закономірностей прогресуючого розвитку тимчасового і просторового компонентів психомоторних здібностей. Психомоторна надійність музиканта, що виявляється в процесах саморегуляції, завадостійкості, стабільності, підготовленості, забезпечується автоматизованістю і стійкістю навичок, сформованих на всіх рівнях побудови руху (по Н. А. Бернштейн).

Психомоторна стабільність у концертному виступі залежить від рівня музично-виконавської підготовки, сценічного досвіду, загального

психомоторного розвитку музиканта, загальною психомоторною надійністю, особливостями нейродинаміки» [90].

Таким чином, зроблені висновки вчених-психологів доводять, що збіг необхідних виконавських компетенцій (формування яких є ціллю педагогічного процесу музичного навчання і які є необхідною приналежністю концертного виконавця) цілком відповідають якостям, що формують п'єси токатного жанру. Різноманітність стильових втілень інваріанту жанру дозволяє придбати і розвинути психомоторні виконавські якості з урахуванням індивідуальних особливостей (фізіологічних, емоційних переваг) і можливостей та професійних і завдань.

Цінним в контексті дослідження жанру токати як віртуозної п'єси, є визнання вченими-психологами взаємозв'язку психомоторики виконавця та вікових особливостей, індивідуальності нервової системи і особливого відчуття часу і простору. Цей взаємозв'язок у кінцевому підсумку формує моторні виконавські якості, які необхідні для виконання суто віртуозного жанру токати, де рухові навички допомагають створити художнє втілення образу руху і течії часу.

Ґрунтуючись на вивченні спеціальної літератури, робимо висновки про те, що існує певна психологічна схильність (або її відсутність) тривало відтворювати і контролювати високу швидкість, що виражається не тільки в готовності піаністичного апарату (розвиненої швидкості, артикуляції, володіння певним фактурним набором), але і в хорошому архітектонічному слуху, виконавській волі, розвиненому умінні відтворювати музичний процес розгортання думки.

Однією з важливих виконавських завдань стає оволодіння розумінням часу як філософською категорією і як відображення художнього стилю епохи. Загальновизнано, що, намагаючись досягнути навколишній світ, ми мислимо вимірами і поняттями, серед яких час - одне з найважливіших і невіддільних волі людини явище. Можливо через те, що для людини час не зворотній, наша свідомість сприймає цю проблему як одну з головних,

безпосередньо пов'язану з кінцівкою людського життя. Все це відбивається в культурі, зокрема, культурі музичній, що оперує не так астрономічним, скільки художнім часом, специфіка якого полягає в тому, що воно не тільки лінійно, а й концентроване.

Крім того, музичне час «стисло» і в концентрованій формі передає величезний масив художнього змісту, проживання якого в звичайному фізичному вимірі відбувається в значно більш тривалому проміжку часу. Звідси виникає властиве для музичної діяльності відчуття багатовимірності часу, закріплене, в тому числі, і в системі жанрів, кожен з яких представляє певний алгоритм тимчасового розгортання твору. Зокрема, жанр токати став носієм художнього комплексу виразних засобів, який об'єднав поняття активності і руху, як проявів найважливіших понять і цінностей в житті і діяльності людини.

Висновки до Розділу 3.

Підставою для вибору музичного матеріалу, аналізованого у розділі стали наступні фактори: можливість прямого контакту з композитором, виконавцями цих творів (родичами або близькими для автора людьми); самобутність прочитання жанру, наявність рукопису або нотного тексту, відео або аудіозаписів твору; художня цінність творів, що підтверджена їх затребуваністю у конкурсній, концертній, навчально-педагогічній практиці.

Авторська ідея «Прелюдії та токати» І. Карабиця базується на акцентуванні жанрової специфіки. В Прелюдії панує імпровізаційний початок, який виводить особистість виконавця на перший план; у Токаті – смислового центрі «малого» циклу – домінує авторська концепція твору. Таким чином, композитор вступає в діалог з інтерпретатором, припускаючи одночасну присутність «третьої сторони» – слухача. З одного боку, І. Карабиць виступає продовжувачем традицій, закладених у токаті з «Української сюїти» М. Лисенка, з іншого – орієнтується на суто романтичний потенціал жанру.

Токата постає знаковим жанром у фортепіанній музиці Г. Сасько, до якого він звертається неодноразово. У «чистому» вигляді токато представлена у фортепіанному циклі «Мозаїка» (1984), де «діалог в часі» здійснено як звернення до старовинних барокових (Арія, Поліфонічна фантазія, Токата) і народних жанрів (Народне сказання, Веснянка). Яскрава, віртуозна токато завершує цей цикл, що складається з 17 п'єс. Аналогічна побудова використовується композитором і в циклі «Відлуння століть (Стародавній Київ)». До жанру токати в цьому циклі можна віднести дві кульмінаційні п'єси, пов'язані з народними масовими сценами: четверту – «Бабин торжок» (токата у «чистому» вигляді) і восьму – «Свято на Всеволодовім пагорбі». Фольклорний образ фортепіано здійснюється за допомогою імітацій - прийомів гри на народних інструментах (трембіти, цимбали, ударні інструменти), народно-пісенних закличок (гей», «ой», «ах»).

Об'єднуючи досягнення європейської та національної культур, композитор приходить до «метамови» – полістилістичної гармонії художнього висловлювання як творчого методу і універсалії сучасного музичного мислення.

«Токата-кампана» Л. Шукайло – яскравий концертний твір, що дарує слухачам незабутнє емоційне враження, має великий масштаб і барвисту палітру звучання. Сонорика п'єси містить багате та різноманітне втілення, що допомагає відтворити задуманий композитором образ токати, у якому дзвони уособлюють символ волі і ораторського звернення до людства.

Первинним посилком для створення «Інтродукції і токати» В. Птушкіна за словами самого композитора, стало бажання відобразити активність і вольову спрямованість конкурсантів. Показовим в цьому контексті є факт творчої біографії В. Птушкіна, який став в 1968 р. єдиним представником Харківської консерваторії на всеукраїнському конкурсі молодих піаністів. Спеціально для цього конкурсу молоді композитори того часу В. Філіпенко та Ю. Іщенко написали обов'язкові твори – фортепіанні токати. Виконання «Токати» Ю. Іщенко не тільки допомогло В. Птушкіну доторкнутися до сучасного прочитання жанру, а й через багато років стало імпульсом для створення власного зразка «конкурсної» токати.

Композитор знайшов цікаве рішення щодо організації музичної форми, пов'язане з «історичною пам'яттю» жанру (йдеться про барокову токату, що нерідко входила до багаточастинних творів). Цілісність циклу забезпечується кількома чинниками. Перш за все, це застосування принципу контрасту на всіх рівнях музичного цілого, що підкреслює алюзії із бароковими зразками жанру.

Представлені у третьому розділі твори показують, що у творчості сучасних українських композиторів сформувався новаторський підхід до фортепіанної токати, який завдяки багаторівневій модифікації художніх засобів забезпечує плідну еволюцію жанру, стимулюючи високу виконавську затребуваність в концертній та конкурсній практиці.

ВИСНОВКИ

I

Поетика жанрово-виконавського комплексу зумовила затребуваність токати на різних етапах еволюції європейського музичного мистецтва. Але історія наукового осмислення цього жанру починається, фактично, лише на початку ХХ століття. Перші роботи, присвячені жанру токати, датовані двадцятим роками минулого століття. Однак до сьогоднішнього дня вивчення феномену токати залишається фрагментарним, таким, що не дає цілісного уявлення про роль токатності в еволюції європейського фортепіанного мистецтва. Привертає увагу ще й деяка циклічність повернення дослідників до даної тематики (20-ті, 50-ті, 70-ті роки ХХ століття). Вона може бути пояснена затребуваністю жанру у музичній практиці: популярність жанру вимагає його наукового осягнення на новому етапі історії.

Найбільш повно вивченим є період формування жанрово-семантичного інваріанту токати (XVII – XVIII ст.). Це значний корпус монографій, дисертацій, виконавських рекомендацій, наукових статей, предметом дослідження яких є специфіка жанрово-семантичний комплекс токати, його трактування у творчості композиторів XVII – XVIII ст. та інтерпретація у сучасній виконавській практиці. Але навіть тут виявляються «білі плями». Так, у дисертації надано інформацію про досі не відомі в Україні клавірні токати Алессандро та П'єтро Скарлатті.

Другий блок досліджень пов'язаний з інтерпретацією токатного комплексу у мистецтві ХХ століття. У ньому увага авторів зосереджена на проблемах токатності як принципу розвитку та осягненні звукової природи клавірних інструментів, що визначає як параметри задуму композитора, так і проблеми їх виконавської реалізації.

Третій, найбільш численний блок наукової літератури, систематизованої автором у процесі роботи над дисертацією складає розрізнені відомості про українську фортепіанну токату. Одну з перших згадок знаходимо у вступній статті В. Клима до збірки «Токати для фортепіано» (1975 р.). Лише через чотири роки виходить дисертація Н. Кашкадамової «Токатність у радянській фортепіанній музиці післявоєнного часу і питання її виконавської інтерпретації». Після цього тривалий час українська фортепіанна токата не привертала уваги музикознавців, не дивлячись на величезну затребуваність жанру у композиторській і виконавській практиці.

Тільки на межі ХХ–ХХІ ст. з'являються окремі дослідження, предметом вивчення яких стають окремі аспекти функціонування токатного комплексу у вітчизняній фортепіанній музиці.

II

Токата є унікальним виконавським жанром, що почав своє становлення у період формування професійних клавірних жанрів та сольного виконавського мистецтва. Ввібравши атрибути концертності, жанр токати став своєрідним маркером еволюції клавірних інструментів та виконавських стилів.

Походження назви «токата» найчастіше пов'язують з прийомом звуковидобування на клавірних інструментах, але насправді перші токати – це твори для духового оркестру з літаврами. Зустрічалися токати і в інших сферах інструментального музикування, але поступово назву «токата» стали застосовувати для творів, призначених для виконання на клавірному інструменті. Але вже витoki цього жанру містять його ключову ознаку – прагнення до ударності, що підкреслює значення ритму

На подальше формування жанру істотно вплинула інтонаційно-ритмічна та поетична символіка старовинної вокальної музики, зокрема,

мотету і мадригалу. Серед власне інструментальних жанрів і пов'язаних з ними прийомів, на токату вплинули характерна для *ричеркара* стислість і повторність тематичної формули, *прелюдійний* тип імпровізаційного викладу, урочистість *преамбули*.

Об'єднавши специфічні фактурні формули (пасажі, арпеджіо, розкладені акорди, репетиції, подвійні ноти) і певний інтонаційний тип - закличний, ритмічно-пружний, енергійний, клавірна токато знаходить саме свою оригінальність та пізнаваність, що втілюється у токатному комплексі. Під токатним комплексом у роботі розуміється поєднання швидкого темпу, остинатної ритмічної формули, специфічного вимовлення та фактури (репетиції, мартеллято, короткі і довгі арпеджіо та пасажі, октавно-акордова техніка), що закріпили семантику руху в музичному часопросторі. Токатний комплекс, у свою чергу, може кристалізуватися в самостійну форму і жанр (токата) або залишатися провідним принципом розвитку, який, володіючи унікальною художньою характеристикою, має здатність проникати в інші форми і жанри.

Справжньої єдності художнього змісту та форми барокова токато досягає у творчості Й. С. Баха, який остаточно закріпив семантичний інваріант жанру, завдяки якому токато існує й сьогодні. Завдяки неперевершеній композиторській та бездоганній віртуозній майстерності Й. С. Бах, немов передчуваючи наступні тенденції розвитку музичного мистецтва, створює передумови для появи нового концертного стилю і типу виконавства. Відбувається це за допомогою створення жанрово-семантичного комплексу, в якому об'єднані художній образ руху, пружність ритму і особливий принцип організації фактури.

Окремої уваги заслуговує історія токатності у мистецтві гри на клавесині, адже йдеться про інструмент, характер звучання та спосіб звуковидобування якого, надає виконавцю значно більше віртуозних можливостей, ніж орган. У звучанні клавесина ритмічні та фактурні токатні прийоми (стрибки, репетиції, мартеллято, подвійні звуки, акорди, октави)

отримують нове за змістом трактування. Легкість і напруження удару, стислість кожного звуку, артикуляційна ясність і чіткість, співвідношення регістрів та тембрів формують інший тип віртуозного втілення токати, який своїм корінням пов'язаний з мистецтвом гри на лютні й разом з цим пророкує піаністичні «відкриття» ХХ століття.

В цілому ж, клавірна токата завдяки сольній природі інструментальної віртуозності і специфіки інструменту постає тим жанром, що найбільш мобільно реагує на розвиток музичної мови і виконавського мистецтва, зберігаючи основні ознаки барокової токати:

- основа тематичного розвитку - короткий мотив;
- ритмічна складність, обумовлена поєднанням пунктирного, синкопованого ритму і поліритмії;
- фактурні формули, засновані на пасажах, арпеджіо, репетиціях і мартеллято побудовані на повторності;
- форма, яка виростає із зіставлення контрастних епізодів;
- динамічне становлення процесу розвитку форми до кульмінації в кінці циклу.

Визначено, що щаслива доля токати зумовлена стійкістю жанрових параметрів, що забезпечили плідний розвиток і затребуваність на всьому протязі існування. Це обумовлено взаємодією таких параметрів: токатним комплексом, варіативністю формотворення (як частина циклу або в якості окремого твору), власне токатністю як художнім засобом виразності, що може проникати в інші жанри, сприяючи їх динамізації.

Підкреслено, що одним з факторів, який обумовив долю фортепіанної токати стала еволюція фортепіанного мистецтва, розвиток віртуозного виконавського стилю (показово технологічного). У ХХ – ХХІ століть це багато в чому пов'язане з повсюдним поширенням фортепіанних конкурсів. Можливість презентувати власну творчість на виконавських форумах високого рівня стимулює композиторів до створення ефектних концертних

творів, що демонструють новизну та індивідуальність композиторського розуміння жанрової моделі токати

III

Семантика токати, що втілює рух та час, її виконавська природа, стали фундаментом подальшої багатопланової модифікації жанру. Історія жанру сягає чотирьох століть, що вимагає створення періодизації або типології. Запропанова у роботі типологія жанру токати, сформована з огляду на декілька факторів, серед яких:

- наявність творів токатного жанру;
- домінуючий художній та виконавський стиль конкретної епохи;
- специфіка трактування звукового образу клавішного інструменту.

Тож, першим етапом розвитку клавірної (пізніше – фортепіанної) токати визначено епоху Бароко. Подальшу долю жанру визначило фортепіано, динамічні та темброві можливості якого значно збагатили токатний жанр. Епоха віртуозів, зародження концертного піанізму зробили токату п'єсою, мета якої - захоплена реакція слухача.

Творчі пріоритети знаменитих віртуозів - Ф. Калькбреннера, М. Клементі, К. Черні - зумовили жанровий синтез етюду і токати, який збагатив останню специфічними фортепіанними прийомами гри: затверджується велика техніка подвійних нот і октав, новий тип стрибків, ускладнені формули дрібної техніки, розширення використовуваного діапазону і збільшення динамічної шкали.

Деяка обмеженість інструктивних завдань синтезу токати та етюда легко долається у творчості видатних композиторів-романтиків. Три токати *C-dur* (твори Ф. Ліста, Г. Берліоза, Р. Шумана) презентують різні шляхи трактування жанрового інваріанту й, одночасно, єдність художніх уподобань. Згідно останнім, романтична токата – це концертний віртуозний твір, розрахований на високий рівень віртуозної майстерності музиканта, який здатний з легкістю і блиском виконати найскладніші фактурні прийоми.

На межі ХХ–ХХІ століть еволюція жанру токати була обумовлена декількома факторами, серед яких – інтерес до мистецтва минулих часів, що обумовив нові перспективи старовинних жанрів; зміни у сприйнятті часу; нові тенденції фортепіанного мистецтва, пов'язані з появою нових звукових образів інструменту. Різницю окреслених векторів розвитку жанру токату у роботі презентує аналіз трьох токат, написаних на початку ХХ століття. Це Токата К. Дебюссі з «Сюїти для фортепіано» (1901 р.), Токата М. Равеля з сюїти «Гробниця Куперена» (1917 р.) та Токата С. Прокоф'єва.

Ставши символом нового еталону краси, токата втілює часом діаметрально протилежні естетичні установки, історичні та національні традиції, індивідуальні стилі, уявлення про можливості інструменту, істотно впливаючи на долю фортепіанного мистецтва. Токатна семантика активності, часу і руху сприймалася як одна з найбільш значущих, що влучно відображають настрої епохи модерну.

Подальший розвиток токати пов'язаний з розширенням семантичного поля. Починаючи з другої половини ХХ століття токатний комплекс втілює набагато ширше коло образів: від демонічної енергії руйнування до найяскравіших проявів сили, творення, від національних жанрово-забарвлених тем до рефлексивно-медитативної лірики.

Крім цього, активно розвивається процес «проростання» токатності в інші жанри: етюди, п'єси, варіації, фуги, сонати, концерти і впливає на художній, ритмічний, артикуляційний, фактурний та інші параметри музичних творів композиторів і, в кінцевому підсумку, на виконавський.

Не дивлячись на величезну кількість написаних у ХХ столітті токат і ще більшу кількість прикладів прояву токатності як прийому, всі ці твори досить легко піддаються класифікації, основою якої є принцип роботи з жанровим інваріантом. Це:

- токати, створені за бароковим зразком;
- токати, що втілили стильові пошуки ХХ сторіччя (наприклад, фольклорні);

— токати, у яких переосмислюється жанрова першооснова.

Спираючись на історичну еволюцію токати, запропоновано наступну типологію жанру: барокова токата, романтична токата, токата модерну і токата постмодерну.

IV

Визначено, що розвиток жанру токати в українському музичному просторі обумовлений низкою факторів, серед яких:

- процес формування національної композиторської школи, щільно пов'язаної з загальноєвропейськими традиціями;
- наявність специфічних рис національних способів музикування, а саме – тяжіння до імпровізаційності, специфіки звуковидобування на українських народних інструментах, чіткої ритмічної організації;
- розвиток виконавської культури у другій половині ХХ столітті, підвищення рівня майстерності піаністів, розповсюдження системи музичних конкурсів.

Артефактом, що визначив долю української фортепіанної токати є Токата з «Української сюїти у формі старовинних жанрів» на теми українських народних пісень (1869 р.) М. Лисенка. Композитор написав її під час навчання в Лейпцігській консерваторії, що дає нам можливість припустити, що при написанні даного циклу композитор переслідував дві мети:

- навчання за допомогою роботи за класичним зразком;
- створення першого інваріанта жанру в українській музиці.

Аналіз показав, що у токаті М. Лисенка взаємодіють дві складові:

- 1) на основі барокової і романтичної токати відбувається еволюційний перехід до токати ХХ століття;
- 2) національна стилістика впливає на художній зміст, збагачуючи жанр токати пісенно-танцювальними інтонаціями й ритмами.

Це відкрило нові можливості трансформації жанру та визначило шлях подальшої композиторської роботи для послідовників вже на основі жанрового інваріанта, створеного М. Лисенком.

Окреслено основні напрямки модифікації жанру у творчості українських композиторів:

- неокласичний з рисами неофольклорного напрямку, що вирізняється привнесенням у фортепіанну токату національних стилістичних і жанрових прийомів;
- жанровий мікст, жанровий синтез, що передбачає збагачення основного жанру рисами і параметрами іншого жанру-двійника;
- пошук нових моделей жанру: токато-колаж, токато-рефлексія, токато-ретроспектива, в яких проростають нетипові для токати образи та музичні засоби їх втілення.

V

Аналіз розвитку жанру фортепіанної токати у вітчизняному мистецтві показав, що він суттєво залежав від політичного фактору, та від становлення системи професійної музичної освіти й появи значної кількості вітчизняних піаністів-віртуозів. Так, більшість токат українських композиторів, написаних у першій половині ХХ століття – це віртуозні п'єси для дітей і юнацтва. До них відносяться: Токатина В. Косенко з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано» (1936 р.), Токата І. Берковича з циклу «30 легких п'єс» (1938 р.), «Дві токати» І. Шамо (1947 р.).

Важливо, що ці твори з'явилися у той період, коли формувалася власне українська фортепіанна школа, тож, ці п'єси стали першими зразками національного педагогічного репертуару, який в органічній формі представив різноманітний художній світ яскравих образів, доступних для розуміння дітей. Додавши у навчальний матеріал національний колорит інтонацій та

ритмів, цей репертуар створив можливість оволодіння широкою гамою піаністичних прийомів.

Початок наступного періоду розвитку української фортепіанної токати пов'язується нами з творчістю І. Шамо. Цей вибір обумовлено тим, що:

- І. Шамо – це перший український композитор, який написав декілька творів в жанрі фортепіанної токати;
- токати І. Шамо – вже не навчальні, а концертно-віртуозні твори;
- саме у творчості І. Шамо ми знаходимо перший зразок жанрового міксту на основі токати.

У другій половині ХХ століття композиторський інтерес до токати та п'єс токатного жанру стає загальною тенденцією, яка в українській культурі характеризуються появою нових напрямків трансформацій жанру.

В цьому аспекті можна виділити наступні тенденції прочитання жанрового інваріанта:

- 1) необарокова з рисами неофольклорного напрямку, пов'язана з привнесенням в фортепіанну токату національних стилістичних та жанрових прийомів (А. Кос-Анатольський «Гуцульська токата», В. Філіпенко «Токата», В. Птушкін «Інтродукція і токата», І. Карабиць «Прелюдія і токата», Л. Шукайло «Токата-кампана»);
- 2) створення жанрового міксту, пов'язаного із збагаченням основного жанру рисами і параметрами іншого жанру-двійника (Ю. Іщенко «Токата», Ж. Колодуб «Токата-поема», О. Красотов «Токата», М. Скорик «Токата», Б. Фільц «Київський триптих», В. Сильвестров «Токатина», Ю. Шамо «Токата»).

Нова естетика інноваційного пошуку та осмислення традиційних жанрових і стилістичних якостей, як прояв музичного авангарду, стає головною тенденцією часу у музичному мистецтві другої половини ХХ століття. Художній метод націлений на з'єднання різноспрямованих жанрів (моторного рухового і медитативного рефлексивного), як відображення

складних процесів сучасного життя - пошук і переосмислення справжніх цінностей, духовних коренів в суєті і суперечливості життєвих колізій.

Новий тип синтезування жанрових атрибутів токати представляють п'єси М. Скорика і В. Сильвестрова. Найважливішим фактором, що визначає їх новизну, є змістовне коло образів. Так, у токаті М. Скорика вперше здійснюється процес становлення образу, його пошуку. А у токаті В. Сильвестрова вперше знайдені ті музичні засоби ретроспективного погляду на токату, що відтворюють процес осмислення попереднього жанрового змісту як ціннісного витoku руху самого життя.

Окремої уваги заслуговує трактування звукового образу фортепіано у токатах українських композиторів.

Тут можна виокремити наступні напрямки:

- фольклорне трактування фортепіано, пов'язане з імітацією окремих прийомів гри на народних інструментах. Наприклад, на цимбалах: чергування кистьових ударів і використання ефекту рикошету в особливому вигляді тремоло, ковзання з чергуванням паличок і пальців, яка упізнається в різному типі глісандо, подвійному мартеллято з перехрещуванням рук схожою з грою чотирма паличками.
- колористичний образ, коріння якого знаходимо у мистецтві ХІХ – початку ХХ століть;
- палітра дзвонних, ударних образів.

Проведений аналіз дозволяє запропонувати наступну періодизацію розвитку української фортепіанної токати:

- *період становлення* (кінець ХІХ – перша половина ХХ століть) – розвиток жанру у сфері навчального репертуару (токати В. Косенка, І. Берковича);
- *період трансформації жанру* (друга половина ХХ століть) – концертні/конкурсні токати, що презентують авторські прочитання жанру (твори І. Шамо, Ю. Іщенко, В. Філіпенка, М. Скорика, В. Сильвестрова);

- *пошук нових можливостей інтерпретації жанру* (початок ХХІ століть) – токати О. Гончарук, П. Захарова, В. Скуратовського.

VII

Доведено, що сучасна українська токата – це концертна віртуозна п'єса, в якій при збереженні традиційного жанрового комплексу, нові художні і формоутворюючі елементи існують як багаторівнева система музичної тканини, створюючи основу для різнопланової і цікавої модифікації жанру. Українська фортепіанна токата займає одне з провідних місць у сучасному репертуарі вітчизняних піаністів, є сучасною за змістом, демонструє багатий художній потенціал у царині як композиторського, так і виконавського мистецтва.

Останній тезис розкрито на матеріалі третього розділу дисертації, де здійснено виконавсько-педагогічний аналіз найбільш виконуваних на сьогодні українських фортепіанних токат. Твори І. Карабиця, В. Птушкіна, Л. Шукайло, Г. Саська яскраво демонструють, що у творчості сучасних українських композиторів сформувався новаторський підхід до фортепіанної токати, який завдяки багаторівневій модифікації художніх засобів забезпечує плідну еволюцію жанру, стимулюючи високу виконавську затребуваність в концертній та конкурсній практиці.

Підкреслено, що здатність почути та втілити свій час - це основа створення нової художньої реальності у вже існуючих семантичних, формоутворюючих і жанрових параметрах і одне з найважливіших завдань для композитора будь-якої епохи. В рамках зазначеного принципу особливе значення набуває феномен фортепіанної токати, який не тільки дозволяє успішно вирішити окреслені завдання, але й завдяки особливій віртуозній ефектності має високий тип комунікативності зі слухачем, що й пояснює дивну для старовинного жанру актуальність у сьогоденні.

«Прелюдія і токата» І. Карабиця, що хронологічно відносяться до творів раннього пошукового періоду творчості композитора, втілила якості музичної мови, які стали знаковими й для зрілого фортепіанного стилю композитору. Звернення до старовинного жанру як духовної енциклопедії у контексті жанрових, образних та стилістичних асоціацій створює для українського композитора можливість продовження розвитку європейських принципів концертного піанізму. Часте звернення до токатності як принципу втілення динамічності і дієвості виявляє характерні риси творчості сучасного композитора і невичерпний потенціал токатного комплексу як надчасового носія потужної семантики, значимість якої підтверджена величезним історичним періодом активного існування.

Музика І. Карабиця висуває особливі вимоги до виконавця. Вона досить складна і проявляється в новизні розуміння ладогармонічної системи, індивідуальності образної мови, що вимагає підготовленого, чуйного інтелекту і слуху, гострого до метроритмічного чуття, великого виконавського технічного потенціалу поряд з розумінням тембрових особливостей рояля і умінням управляти тимчасовим параметром вибудовування архітектоніки твору.

Яскравий національний колорит творів Г. Саська робить їх виконання на концертній і конкурсній сцені музичною подією, що підтверджується програмами міжнародного конкурсу пам'яті В. Горовиця, міжнародного конкурсу ім. М. Лисенка, всеукраїнського конкурсу молодих піаністів ім. В. Косенко, міжнародного конкурсу ім. В. Барвінського і численних інших конкурсів і концертів.

Твори Г. Саська характеризуються надзвичайною відточеністю найдрібніших деталей, авторські ремарки буквально «ведуть» виконавця, і, відповідно, й слухача, шляхом створеного композитором тимчасового «коридору». Для автора важливі тонкі градації динаміки, емоційних і звукових станів, найтонші вказівки темпів і їх змін, способів виконання - аж до того, грати з педаллю або без неї, чи брати глибоку педаль або

використовувати ефект «половини» педалі. Відчувається високий рівень розуміння композитором можливостей інструменту і специфіки фортепіанної техніки.

У контексті даного дослідження викликає особливий інтерес осмислення творчого стимулу для написання віртуозної п'єси в жанрі токати як обов'язкового конкурсного твору. Відзначено, що зазвичай репертуар молодого піаніста заснований на демонстрації його кращих якостей, але потрапляючи в конкурсні умови, кожен виконавець повинен осягти загальні вимоги і, як правило, виконати обов'язковий твір. При цьому досить поширена практика, коли обов'язковий твір надається виконавцю лише за 2-4 тижні до відповідного туру. У більшості випадків, як правило, це складний сучасний, яскравий і віртуозний твір. Як видається, замовлення на написання такого конкурсного твору ставить перед композитором не просте завдання, воно обумовлює вибір жанру, за законами якого автор втілює у творі риси події, якому вона адресована. У таких умовах особистісне звернення неможливо, тому найчастіше обирається якийсь усереднений образ конкурсанта, основною рисою якого стає віртуозність володіння інструментом, що обумовлено самою ідеєю конкурсу як такого.

Тому таку увагу в роботі приділено токатам, що були написані знаними харківськими композиторами Людмилою Шукайло і Володимиром Птушкіним, які отримавши подібне замовлення, звернулися саме до жанру токати. Такий вибір не може бути випадковим, він зумовлений тими можливостями, що саме токати надає виконавцю для демонстрації художньої та технічної майстерності.

Найяскравішою ілюстрацією потужного потенціалу української фортепіанної токати, виступає, на наш погляд величезний корпус занотованих виконавських версії. Версій, що розкривають широкий спектр трактування динамічних, темпових, артикуляційних параметрів творів. Виконання сучасних українських токат на вітчизняних і міжнародних змаганнях гідно презентує фортепіанні мистецтво України й навіть визначає

долю молодих піаністів. Так сталося з угорським виконавцем Криштопом Павелом, у творчій кар'єрі якого знаковим твором стала «Токата-кампана» Л. Шукайло, з учасниками конкурсів В. Крайнева, які виконували «Інтродукцію і токату» В. Путшкіна, з відомими та молодими українськими виконавцями, до репертуару яких, неодмінно, входить токата вітчизняного композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Теодор В. Адорно ; [пер. с нем. Б. Скуратова]. — М. : Логос, 2001. — 343 с.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
3. Александрова Н. Г. Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке 70-х—80-х годов (на материале советской музыки) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — музык. искусство / Н. Г. Александрова ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Киев, 1987. — 15 с.
4. Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка, 1917—1945 / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1974. — 248 с.
5. Алфеевская Г. С. История отечественной музыки XX века: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин / Г. Алфеевская. — М. : Владос-Пресс, 2009. — 159 с.
6. Альшванг А. Клод Дебюсси : жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество / Арнольд Альшванг. — М. : ОГИЗ, 1935. — 96 с.
7. Антонова С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявления в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02. — музык. искусство / С. Е. Антонова ; Нижегор. Гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Н. Новгород, 2007. — 26 с.
8. Арановский М. Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике / М. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. — Изд. 2-е. — М., 2009. — С. 189—200.
9. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / [сост. и ред.. М. Г. Арановского]. — М., 1974. — С. 90—128.

10. Арановский М. Г. Симфонические искания : проблема жанра симфонии в совет. музыке 1960—1975 годов : исслед. очерки / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. — 288 с.
11. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. / [редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)]. — М., 1987. — Вып. 6. — С. 5—44.
12. Арановский М. Г. Этюды-картины Рахманинова / М. Арановский. — М. : Музгиз, 1963. — 40 с.
13. Ардашев А. П. Преобразования Лоренца. Новые горизонты / А. П. Ардашев. — Киров : [б. и.], 2003. — 50 с.
14. Аристотель. Время есть не что иное... [Электронный ресурс] / Аристотель // Цитаты и афоризмы о времени. — Режим доступа: www.chronos.msu.ru/old/RQUOT/rtemporpublications_13.html (дата звернення: 17.04.2015).
15. Арсенічева Т. Стилiстичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка / Т. Арсенічева // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2010. — Вып. 91. — С. 168—177.
16. Архімович Л. Б. Микола Лисенко : життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. — 3-тє вид., доп. й перероб. — Київ. : Муз. Україна, 1992. — 252 с.
17. Асафьев Б. В. Работы Б. В. Асафьева о русской музыкальной культуре / Б. В. Асафьев // Избр. тр. — М., 1955. — Т. 4. — С. 5—192.
18. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
19. Барсова И. А. Специфика языка музыки в создании художественной картины / И. Барсова // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения мира / отв. ред. Б. М. Кедров. — 1984. — Л., 1986. — С. 99—116.

20. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин — М. : Худож. лит., 1975. — 504 с.
21. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М., 1986. — С. 300—316.
22. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору: (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02 — муз. мистецтво / Н. М. Беліченко ; Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1992. — 16 с.
23. Бендицкий А. А. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время / А. А. Бендицкий, М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. — 2-е изд. — М., 2009. — С. 142—156.
24. Бердяев Н. А. О назначении человека [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. — Париж : Современ. зап., 1931. — Руниверс в форматах [DjVu](#) и [PDF](#).
25. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80—90-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 — муз. мистецтво / О. М. Берегова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2000. — 20 с.
26. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке) / Л. Березовчук // Стилиевые искания в музыке 70—80-х годов ХХ столетия : сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Г. Шевляков. — Ростов н/Д, 1994. — С. 71—90.
27. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. — М. : Музыка, 1973. — 143 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
28. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки ; пер. и вступ. ст. А. Майкапара. — М. : Музыка, 1993. — 388 с.

29. Болотова А. К. Человек и время в познании, деятельности, общении / А. К. Болотова ; Гос. ун-т Высш. шк. экономики. — М. : Издат. дом ГУ-ВШЭ, 2007. — 283 с.
30. Бондаренко Е. Н. «Интродукция и токата» Владимира Птушкина: композиторский замысел и его воплощение / Елена Бондаренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — Вип. 39. — С. 245—254.
31. Бондаренко Е. Н. «Прелюдия и токата» для фортепиано И. Карабица: диалог с традициями жанра / Е. Бондаренко // Южно-Российский музыкальный альманах. — Ростов н/д, 2015. — Вып. 4 (21). — С. 56—63.
32. Бондаренко Е. Н. Жанр токкаты в фортепианном творчестве Г. Сасько: диалог во времени / Елена Бондаренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — Вип. 41. — С. 339—349.
33. Бондаренко Е. Н. Клавирная токата: феномен жанра / Елена Бондаренко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2015. — № 3. — С. 17—21.
34. Бондаренко Е. Н. Фортепианная токата в творчестве украинских композиторов XX столетия / Елена Бондаренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 37. — С. 442—450.
35. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / ред.сост. М. Г. Арановский. — 2-е изд. — М., 2009. — С. 82—141.

36. Булат Т. П. Микола Лисенко / Т. Булат. — Київ : Муз. Україна, 1973. — 108 с. — (Творчі портрети українських композиторів).
37. Бурундуковская Е. В. Клавирные токкаты И. С. Баха. К вопросу генезиса жанра [Электронный ресурс] / Бурундуковская Елена Викторовна // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та. Сер. 15. — 2012. — Вып. 1. — Режим доступа: [CyberLeninka.ru>article/n/klavirnye-tokkaty...baha...](http://CyberLeninka.ru/article/n/klavirnye-tokkaty...baha...) (дата звернення: 16.09.2016).
38. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века) / Е. В. Бурундуковская ; Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. — Казань : КГК им. Н. Г. Жиганова, 2007. — 284 с.
39. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм [Электронный ресурс] / В. Варунц. — Режим доступа: <http://newmuz.narod.ru/st/Neoklass.html> (дата звернення: 19.02.2014).
40. Вендюк О. Я. О феномене жанрового синтеза (на примере вокальных циклических произведений первой трети XX века) [Электронный ресурс] / О. Вендюк. — Режим доступа: 21israel-music.com (дата звернення: 12.05.2015).
41. Гаккель Л. Е. В концертном зале : впечатления 1950—1980-х гг. / Л. Гаккель — СПб. : Композитор, 1997. — 232 с.
42. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. — 288 с.
43. Галацкая В. Шуман. Фортепианное творчество / В. Галацкая // Музыкальная литература зарубежных стран / В. Галацкая. — 4-е изд., доп. и перераб. — М., 1970. — Вып. 3. — С. 393—422.
44. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1994. — 128 с.
45. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное мышление : сущность,

- категории, аспекты исследования : сб. ст. / [сост. Л. И. Дыс]. — Киев, 1989. — С. 54—63.
46. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство / Нина Герасимова-Персидская. — Киев : Дух і літера, 2012. — 408 с.
47. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття / Н. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / [редкол.: Ляшенко І. Ф. (голова) та ін.]. — Київ, 1998. — Вип. 28. — С. 32—47.
48. Гирфанова М. Е. Становление изоритмии в ранних мотетах Филиппа де Витри [Електронний ресурс] / М. Е. Гирфанова. — Режим доступу: <http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Girfanova%20M.E..pdf> (дата звернення: 17.04.2016).
49. Гордійчук М. М. История украинской музыки / М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк. — Київ. : Наук. думка, 1989. — 314 с.
50. Гордійчук М. М. Українська радянська музика : нарис / М. Гордійчук. — Київ : Держ. вид-во образотворч. мистец. і муз. літ. УРСР, 1957. — 46 с.
51. Гуссерль Э. Собрание сочинений Т. 3 (1). Логические исследования. Т. 2 (1) / Эдмунд Гуссерль ; пер. с нем. В. И. Молчанова. — М. : Дом интеллект. книги, 2001. — 472 с.
52. Дальхауз К. К временной структуре музыки / К. Дальхауз ; пер. с нем. и коммент. С. М. Филиппова // Феноменология и герменевтика искусства (музыка – сознание – время) : исследование / С. М. Филиппов. — Пермь, 2003. — С. 139—153.
53. Движение, пространство и время как атрибуты материи [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [psyera.ru\dvizhenie-prostranstvo-i-vremya-kak...](http://psyera.ru/dvizhenie-prostranstvo-i-vremya-kak...) (дата звернення:).
54. Деменко Б. Поліритміка / Б. Деменко. — Київ. : Муз. Україна, 1988. — 119 с.
55. Деменко Б. Розуміння і визначення ритму в музичному мистецтві / Б. Деменко // Українська музика. — Львів, 2014. — Ч. 4 (14).

56. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / І. Є. Денисенко ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — 16 с.
57. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Совет. композитор, 1986. — 208 с.
58. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики. Ч. 1 / В. Довженко. — Київ. : Держ. вид-во образотворч. мистец. і муз. літ. УРСР, 1957. — 240 с.
59. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики. Ч. 2 / В. Довженко. — Київ. : Муз. Україна, 1967. — 320 с.
60. Довжук І. В. Історія культури України : підручник / І. В. Довжук. — Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2009. — 552 с.
61. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : [навч. посіб.] / Ірина Драч. — Харків : Тимченко, 2010. — 105 с.
62. Друскин М. С. Избранное : монографии, ст. / М. Друскин. — М. : Совет. композитор, 1981. — 336 с.
63. Дубравская Т. Н. Токата [Електронний ресурс] / Т. Н. Дубравская. — Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7574/Токата (дата звернення: 15.02.2014).
64. Дубровный Т. М. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби : монографія / Тарас Дубровный. — Львів : НТШ, 2007. — 192 с.
65. Евсеева Т. И. Творчество С. С. Прокофьева-пианиста / Т. Евсеева. — М. : Музыка, 1991. — 111 с. — (Библиотека музыканта-педагога).
66. Жарик А. Вчера, сегодня и завтра «Киев Мюзик Феста» [Електронний ресурс] / Алена Жарик // День. — 2000. — № 181. — Режим доступу:

<http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/vchera-segodnya-i-zavtra-kiev-myuzik-festa> (дата звернення: 16.05.2015).

67. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) / Валерия Жаркова. — Киев. : Автограф, 2009. — 528 с.
68. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы [Электронный ресурс] / О. Захарова. — Режим доступа: [opentextnn.ru>music/interpretation/?id=2165](http://opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2165) (дата звернення: 27.03.2016).
69. Зеленін В. В. Психолого-педагогічні умови професійної самоактуалізації : автореф. дис. ... канд. психологічних наук : спец. 19.00.07 — пед. та вікова психологія / В. В. Зеленін ; Київ. ун-т Бориса Грінченка. — Київ, 2012. — 20 с.
70. Зенкин К. В. Искусство в свете мифа и религии. К изучению эстетики А. Ф. Лосева / К. В. Зенкин // Новое сакральное пространство : духов. традиции и соврем. культур. Контекст : материалы науч. конф. [19—20 апр. 2001 г.] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2004. — С. 101—106.
71. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — музык. искусство / Г. И. Игнатченко ; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — Киев, 1984. — 22 с.
72. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник / А. І. Іваницький. — Вид. 3-є, допр. — Вінниця : Нова книга, 2004. — 315 с.
73. Історія української музики. В 6 т. Т. 1. Від найдавніших часів до середини XIX ст. / редкол.: М. М. Гордійчук (відп. ред.), В. В. Кузик, Л. О. Пархоменко. — Київ. : Наук. думка, 1989. — 448 с

74. Капица С. П. Об ускорении исторического времени [Электронный ресурс] / Капица С. П. — Режим доступа: [vivovoco.astronet.ru>...JOURNAL/NEWHIST/KAPTIME.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/JOURNAL/NEWHIST/KAPTIME.HTM) (дата звернення: 24.04.2013).
75. Касьяненко И. В Сумах прошла научная конференция посвященная трем великим деятелям музыкальной культуры Украины [Электронный ресурс] / Игорь Касьяненко. — Режим доступа: <http://creativpodiya.com/?p=39817> (дата звернення: 12.03.2015).
76. Катала Ж. Заметки об эстетике Дебюсси / Жан Катала ; авторизир. пер. Л. Галинской // Совет. музыка. — 1955. — № 1. — С. 59—65.
77. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.
78. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано), ХІV — ХVІІІ ст. : навч. посіб. / Н. Б. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 1998. — 300 с.
79. Кашкадамова Н. Б. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — музык. искусство / Н. Б. Кашкадамова ; Тбил. гос. консерватория им. Вано Сараджишвили. — Тбилиси, 1979. — 28 с.
80. Кияновська Л. О. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя / Любов Кияновська // Українська музика : традиції та сучасність : зб. ст. / [редкол.: Я. Якуб'як (голова) та ін.]. — Львів, 1993. — С. 37—56.
81. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник / Любов Кияновська. — Львів : Тріада плюс, 2009. — 355 с.
82. Клин В. Л. Токата в ХVІ — ХVІІІ століттях та її еволюція / Віктор Клин // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. — Киев, 1975. — [Вип.] 1. — С. 3—5.

83. Клин В. Л. Токата в творчості радянських композиторів та деякі риси її еволюція / В. Клин // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. — Киев, 1979. — [Вип.] 4. — С. 3—7.
84. Клин В. Л. Токата кінця XVII — XIX століття та її еволюція / Віктор Клин // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. — Киев, 1976. — [Вип.] 2. — С. 3—5.
85. Клин В. Л. Токата у творчості композиторів XX століття та її еволюція / В. Клин // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. — Киев, 1978. — [Вип.] 3. — С. 3—6.
86. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1977—1977) / В. Л. Клин. — Київ. : Наук. думка, 1980. — 316 с.
87. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX-го століття / О. Козаренко // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / [редкол.: Ляшенко І. Ф. (голова) та ін.]. — Київ, 1998. — Вип. 28. — С. 144—154.
88. Копелюк О. О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром) / Олег Копелюк. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — Вип. 39. — С. 234—244.
89. Копелюк О. О. Формування композиторського стилю І. Карабиця (на прикладі фортепіанного циклу «Прелюдія і токато») / О. О. Копелюк // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2014. — № 3. — С. 162—168.
90. Корлякова С. Г. Генезис и формирование психомоторных способностей музыкантов [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... д-ра психолог. наук : спец. 19.00.07 — пед. психологія / С. Г. Корлякова ; Ставроп. гос. ун-т. — М., 2009. — Режим доступу: <http://refdb.ru/look/2812627-pall.html> (дата звернення: 14.03.2017).

91. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) : підручник / Лідія Корній. — Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. — 315 с.
92. Корній Л. П. Українська музична культура : погляд крізь віки / Лідія Корній, Богдан Сюта. — Київ : Муз. Україна, 2014. — 592 с.
93. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А. Коробова. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 173 с.
94. Корто А. О фортепианном искусстве : ст., материалы, докум. / Альфред Корто ; сост., пер., ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. — М. : Музыка, 1965. — 364 с.
95. Корчевая Е. Немецкий культурный опыт в творческой практике Николая Лысенко [Електронний ресурс] / Елена Корчевая. — Режим доступу: irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...2... (дата звернення: 15.11.2016).
96. Корчова О. Позначений прихильністю долі / Олена Корчова // Музика. — 2006. — № 5. — С. 6—8.
97. Коскин В. Увидеть музыку / В. Коскин // Зеркало недели. — 2008. — № 31. — С. 4.
98. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания : худож. идеи европ. музыки XVII—XX вв. : учеб. пособие / А. Ю. Кудряшов. — СПб. : Лань, 2006. — 432 с.
99. Левченко Е. Б. Автор и интерпретатор: парасубъект философии и культуры / Е. Б. Левченко, Е. Н. Юркевич. — Харьков : Фолио, 1995. — 92 с.
100. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. [В 2 т.] Т. 1. По XVIII век / Т. Ливанова. — 2-е, перераб. и доп. изд. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.

101. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення / О. Лисенко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2000. — Вип. 7. — С. 162—170.
102. Лисенко О. М. Солнце украинской музыки / Остап Лисенко. — Киев : Знання, 1967. — 48 с.
103. Лобанова М. Н. Барокко: связь и разрыв времен / М. Лобанова // Совет. музыка. — 1981. — № 6. — С. 116—120.
104. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М. : Совет. композитор, 1990. — 224 с.
105. Лонг М. За роялем с Дебюсси / Маргерит Лонг ; пер. с фр. Ж. Грушанской под ред. Е. Бронфин. — М. : Совет. композитор, 1985. — 160 с.
106. Лосев А. Ф. Аристотель и поздняя классика [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/lose004/index.htm> (дата звернення: 24.12.2014).
107. Лосев А. Ф. Логика символа / А. Лосев // Философия. Мифология. Культура / А. Лосев. — М., 1991. — С. 247—274.
108. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики [Электронный ресурс] / А. Лосев // Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. — М., 1995. — Режим доступа: <http://predanie.ru/losev-aleksey-fedorovich/book/129563-forma-stil-vyrazhenie/#toc73> (дата звернення: 05.11.2014).
109. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1975. — 384 с.
110. Лунина А. «Лимож» М. Мусоргского — «Бабин торжок» Г. Сасько: ярмарочные параллели / Анна Лунина // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2007. — Вип. 22. — С. 218—227.
111. Лысенко О. Г. Микола Лысенко / О. Лысенко. — Киев : Молод. гвардия, 1960. — 256 с. — (Жизнь замечательных людей).

112. Ляхович А. Післямова / А. Ляхович // 24 прелюдії [Ноти] : для фп. / І. Карабиць. — Київ, 2012. — С. 89—95.
113. Ляшенко И. Ф. О традициях в современной украинской музыке / И. Ляшенко // Музыкальный современник : сб. ст. / [Л. В. Данилевич (ред.), С. С. Зив (сост.), В. И. Зак]. — М., 1973. — Вып. 1. — С. 82—102.
114. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ф. Ляшенко. — Київ : Наук. думка, 1991. — 270 с.
115. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений : элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.
116. Макаров А. Світло українського барокко / А. Макаров. — Київ : Мистецтво, 1994. — 288 с.
117. Макина А. В. Музыкальное время: философско-эстетические и музыковедческие концепции XX века [Электронный ресурс] / Макина А. В. — Режим доступа: vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=795 (дата звернення: 10.09.2014).
118. Мальченко А. «Чужое слово» в заглавии художественного текста / А. Мальченко // Интертекстуальные связи в художественном тексте : межвуз. сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 1993. — С. 76—82.
119. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен ; пер. с нем. В. Л. Михелис. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.
120. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 1 [Электронный ресурс] / Медушевский В. В. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php> (дата звернення: 05.12.2015).
121. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культур : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Генсиных. — М., 1994. — Вып. 129. — С. 3—16.

122. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. Мильштейн // Искусство игры на клавесине / Франсуа Куперен ; [пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик]. — М., 1973. — С. 76—118.
123. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, ленингр. отд-ние. 1981. — 263 с.
124. Молчанов В. Гуссерль и Бергсон: введение времени [Электронный ресурс] / Виктор Молчанов. — Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/03/12/1212041796/Logos_2009_3_82-97_Molchanov.pdf (дата звернення: 04.10.2014).
125. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / [редкол.: Ляшенко І. Ф. (голова) та ін.]. — Київ, 1998. — Вип. 28. — С. 48—53.
126. Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації : учеб. пособие / В. Москаленко. — Київ : Клякса, 2012. — 272 с.
127. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст / Віктор Москаленко // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. — Київ, 1998. — Вип. 7. — С. 3—10.
128. Москаленко В. Г. Об организации темпоритма в исполнениях Владимира Горовица / Виктор Москаленко // Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття : зб. наук. пр. / Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Міжнар. благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця [та ін.]. — Київ, 2006. — С. 99—108.
129. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації / Віктор Москаленко // Київське музикознавство : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. — Київ, 1999. — Вип. 2. — С. 4—14.
130. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.02 —

- муз. мистецтво / В. Г. Москаленко ; Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1994. — 25 с.
131. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) / В. Москаленко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2000. — Вип. 7. — С. 56—64.
132. Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский — М. : КомКнига, 2007. — 234 с.
133. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — 1095 с.
134. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття / Г. Ніколаї // Культура. — 2010. — № 1. — С. 121—132.
135. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 320 с.
136. Назайкинский Е. В. О предметности музыкальной мысли / Е. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : [сб. ст.] / ред.-сост. М. Г. Арановский. — Изд. 2-е. — М., 2009. — С. 44—69.
137. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 384 с.
138. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учебное пособие для вузов).
139. Налетова И. К проблеме анализа сложных масштабных жанров как целого. Выявление единицы исследования / И. Налетова // Проблемы музыкального жанра : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных — М., 1981. — Вып. 54. — С. 21—37.
140. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Нейгауз. — Изд. 5-е. — М. : Музыка, 1987. — 240 с.
141. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. — 2-е, перераб. и доп. изд. — М. : Совет. композитор, 1973. — 713 с.

142. Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича : [сб. ст / под. ред. Л. А. Баренбойма и К. И. Южак]. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 216 с.
143. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век : рус. музык. искусство в истории худож. культуры XX века : [сб. ст.] / ред.-сост. М. Арановский. — М., 1997. — С. 407—432.
144. Продьма Т. Ф. История токкаты : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — музык. искусство / Т. Ф. Продьма ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1989. — 24 с.
145. Прокофьев С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. — Изд. 2-е, доп. — М. : Совет. композитор, 1982. — 600 с.
146. Пухляк М. Є. Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору [Електронний ресурс] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 — теорія та історія культури / Пухляк Марія Євгенівна. — Київ, 2014. — 160 с.
147. Раабен Л. Н. Еще раз о неоклассицизме / Л. Раабен // История и современность : сб. ст. / ред.-сост.: А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. — Л., 1981. — С. 196—214.
148. Равель в зеркале своих писем / сост. Марсель Жерар, Рене Шалю. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1988. — 248 с.
149. Распутина М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — музык. искусство / М. В. Распутина ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — 24 с.
150. Ржевська М. Ю. Категорія національного та процесу самоутвердження і самопізнання української музичної культури першої половини ХХ століття : автореф. ... дис. д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / М. Ю. Ржевська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2006. — 36 с.

151. Розеншильд К. К. Молодой Дебюсси и его современники / К. Розеншильд. — М. : Музгиз, 1963. — 144 с.
152. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ — ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 — теорія та історія культури / Н. О. Рябуха ; Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2004. — 20 с.
153. Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова / С. Савенко // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / [ред. В. Ценова, В. Барский]. — М., 1994. — Вып. 1. — С. 72—90.
154. Самин Д. К. 100 великих композиторов / Д. К. Самин. — М. : Вече, 2002. — 455 с.
155. Сартр Ж. П. Экзистенциализм — это гуманизм / Сартр Ж.-П. ; пер. с фр. М. Грецкого. — М. : Изд-во иностр. лит., 1953. — 40 с.
156. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. — М. : Республика, 2000. — 639 с. — (Мыслители ХХ века).
157. Симонянц Е. М. Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины ХХ — начала ХХІ столетий : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — музык.искусство / Е. М. Симонянц ; Моск. гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. — М., 2014. — Режим доступа: [cheloveknauka.com>tokkatno-udarnaya-traktovka...xxi-](http://cheloveknauka.com/tokkatno-udarnaya-traktovka...xxi-)(дата звернення: 15.04.2015).
158. Сікорська Н. В. Клавірна музика Барокко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Н. В. Сікорська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2016. — 17 с.

159. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів. / Григорій Сковорода ; за ред. Леоніда Ушкалова. — Едмонтон ; Торонто : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій ; Харків : Майдан, 2011. — 1400 с.
160. Скорульська Р. Лисенко і Леся Українка [Електронний ресурс] / Роксана Скорульська. — Режим доступу: <http://mvduk.kiev.ua/wp-content/uploads/2014/11/> (дата звернення: 07.10.2014).
161. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
162. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : худож. возможности, структура, функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 288 с.
163. Смирнов В. Морис Равель / В. Смирнов // Вопросы теории и эстетики музыки : [сб. ст. / редкол.: А. А. Гозенпуд, А. И. Климовицкий (отв. ред.), Л. Н. Раабен]. — Л., 1981. — Вып. 14. — С. 102—156.
164. Сокол А. В. Жанровые и образно-стилистические особенности артикуляций И. С. Баха / А. В. Сокол // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2005. — Вип. 6, кн. 2. — С. 7—24.
165. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. К. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. ст. / редкол.: В. М. Цендровский (гл. ред.) и др.]. — Горький, 1977. — С. 12—58.
166. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / А. Сохор. — Л., 1983. — [Т.] 3. — С. 129—142.
167. Старчеус М. С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.08 ; 19.00.01 / Старчеус Марина Сергеевна. — М., 2008, — 433 с. — Режим доступу: dissercat.com/content/slukh-muzykanta-psikhologo-... (дата звернення: 27.10.2014).

168. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ — перше десятиріччя ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / А. Я. Сташевський ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2014. — 36 с.
169. Степаненко М. Б. Клавірне мистецтво України (ХVI — початок ХІХ століття) / М. Степаненко // Українська фортепіанна спадщина [Ноти] : хрестоматія / М. Степаненко. — Київ, 1983. — Вип. 1. — С. 6—10.
170. Сулейманов Р. Ф. Психологія професійного мистецтва музиканта-виконавця [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... канд. психол. наук : спец. 19.00.03 — психологія праці, інженерна психологія, ергономіка / Р. Ф. Сулейманов ; Рос. гос. пед. ун-т ім. А. І. Герцена. — СПб., 2004. — Режим доступу: www.dslib.net > ... > Психологія праці, інженерна психологія, ергономіка (дата звернення: 15.02.2016).
171. Сулім Р. А. Перший фортепіанний концерт Жанни Колодуб як шлях до творчих вершин / Римма Сулім // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 37. — С. 450—469.
172. Сухленко І. Ю. О генеалогії виконавського стилю / І. Сухленко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 362—373.
173. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовица в русло розвитку романтичної : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Сухленко Ірина Юрьевна. — Харків, 2011. — 207 л.
174. Тукова І. Г. Теорія жанру і музикальна практика ХХ — початок ХХІ століття / І. Тукова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2009. — Вип. 81. — С. 153—156.

175. Тукова И. Г. Функционирование инструментальных жанровых моделей западноевропейского барокко в украинской музыке второй половины XX столетия : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / И. Г. Тукова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2003. — 19 с.
176. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / О. В. Фекете ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 17 с.
177. Филиппов С. М. Время-становление. К феноменологии музыкального времени А. Ф. Лосева [Электронный ресурс] / С. М. Филиппов // Эстетика: прошлое, настоящее, будущее : материалы междунар. науч. конф. в память 90-лет. со дня рожд. М. Ф. Овсянникова / общ. ред. Миронова В. В. — М., 2007. — Режим доступа: sarcons.ru/tl...Publikacii...Filosofija...29.06.11.pdf (дата звернення: 25.03.2014).
178. Хайдеггер М. Бытие и время [Электронный ресурс] / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. — Харьков : Фолио, 2003. — 512 с. — (Philosophy). — Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/haydegger-butie_i_vremya-81.pdf (дата звернення: 03.03.2015).
179. Холопов Ю. Н. А. Ф. Лосев и советская музыкальная наука / Ю. Холопов // Лосев и культура XX века : Лосевские чтения : / . — М., 1991. — С. 95—101.
180. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Холопов. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.
181. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : [сб. ст. / сост. А. М. Гольцман]. — М., 1982. — С. 52—104.

182. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века / В. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — 304 с.
183. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
184. Холопова В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 88 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
185. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2001. — 491 с.
186. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Ю. А. Цагарелли. — СПб. : Композитор, 1989. — Режим доступа: <http://eanw.info/enzilkopedia/psycholigy-muzikalino.pdf> (дата звернення: 05.05.2016).
187. Цанк Е. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах / Е. Цанк // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2000. — Вип. 12. — С. 53—59.
188. Ценова В. Время ритма, или Ритм времени [Электронный ресурс] : о новейшей музыке XX века / Ценова В. — Режим доступа: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/handle/123456789/509> (дата звернення: 11.10.2014).
189. Цитаты: Екклесиаст Ветхозаветная Библейская книга [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nachalnikov.net/archives/1291> (дата звернення: 24.11.2015).
190. Цуккерман В. Н. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с.
191. Шабалтина С. Клавесин сквозь века : заметки исполнителя / С. Шабалтина. — Киев : Укр. пріоритет, 2013. — 160 с.
192. Шабалтина С. Ритмическая свобода как средство выразительности клавесинной музыки XVII—XVIII вв. / Светлана Шабалтина // Наук.

- вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2007. — Вип. 61, кн. 3. — С. 186—193.
193. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 — музык. искусство / Л. В. Шаповалова ; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. — Киев, 1984. — 29 с.
194. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник : проблемы рефлексии в музык. творчестве / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.
195. Шапченко Т. В. Музыкальная онтология Ф. Ницше и понятие «время» [Электронный ресурс] / Шапченко Т. В. — Режим доступа: www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe?...2... (дата звернення: 16.03.2015).
196. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Электронный ресурс] / А. Швейцер. — Режим доступа: imwerden.de > Альберт Иоганн Себастьян Бах (дата звернення: 04.11.2014).
197. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. / Сергій Шип. — Київ : Заповіт, 1998. — 368 с.
198. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
199. Шпенглер О. Цитаты [Электронный ресурс] / Шпенглер О. — Режим доступа: cpsy.ru/cit1308.htm (дата звернення: 05.11.2014).
200. Щербаков Ю. Семантика танца как фактор формирования жанра сюиты / Ю. Щербаков // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2010. — Вип. 11. — С. 268—278.
201. Эйнштейн А. К электродинамике движущихся тел [Электронный ресурс] / Альберт Эйнштейн. — Режим доступа: scibook.net/istoriya-filosofii/elektrodinamike... (дата звернення: 16.12.2014).

202. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский. — М. : Классика XXI, 2002. — 65 с.
203. Adler G. Der Stil in der Musik : Prinzipien und Arten des musikalischen Stils / Guido Adler. — Hamburg : Severus Verlag, 2012. — VII, 279 S.
204. Donington R. The Operatic Composer: Monteverdi's First Opera [Electronic resource] / Robert Donington // The Monteverdi Companion / by Denis Arnold (ed.), Nigel Fortune (ed.), Claude V. Palisca (contributor). — London, 1968. — P. 257—271.
205. Hering H. Das Tokkatische / Hans Hering // Die Musikforschung. — Kassel ; Basel, 1954. — Vol. VII, 3. — S. 277—294.
206. Redlich H. F. Claudio Monteverdi: Life and Works / Hans Ferdinand Redlich. — London : Oxford Univ. Press, 1952. — 204 p.
207. Ringer M. Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi / Mark Ringer. — Newark, New Jersey : Amadeus Press, 2006.— 132 p.
208. Schrade L. Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Tokkata : Dissertation / Leo Schrade ; University of Leipzig. — Münster, 1927.
209. Schrade L. Polyphonic Music of Fourteenth Century : in 4 vol. / Leo Schrade. — Monaco : Ed. de L'Oiseau-Lyre, 1956—1958. — 4 vol.
210. Valentin E. Die Entwicklung Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert / E. Valentine. — Westfalen : Monster, 1930.

**Стенограмма беседы с Борисом Вадимовичем Деменко, профессором,
членом НСКУ, доктором искусствоведения**

Е. Бондаренко: Борис Вадимович, добрый день! Расскажите, пожалуйста, о Вашем друге – Иване Федоровиче Карабице и о его «Прелюдии и токкате».

Б. В. Деменко: Ваня очень мне дорог. Он был замечательный, чудесный человек, интеллигентный, талантливый... Мы вместе проходили службу в армии... В 1966 году Иван Федорович попросил меня, выпускника Киевской государственной консерватории, посмотреть «Прелюдию и токкату» и, если представится такая возможность, где-то ее сыграть. От природы он был невероятно скромным и даже застенчивым. Однако, обстоятельства сложились так, что по воле случая (или провидения) именно в это время я был увлечен подготовкой сложной большой программы, состоящей из ряда крупных произведений композиторов-классиков. Находясь во власти музыки Л. Бетховена, С. Прокофьева и Б. Лятошинского, я не смог сразу найти время и отложил ее до удобного случая. А Ваня из деликатности ни разу не напомнил о своем сочинении. Так на полке она и ждала своего часа.

Побывав на очередном концерте-фестивале премьер музыки молодых композиторов, под наплывом отрицательных впечатлений от композиторской гадости, вдруг вспомнил, что где-то дома находятся ноты произведения Ванечки. Стал их срочно искать, чтобы убедиться, что уж у Ванечки не могло быть подобного. Нашел. Начал играть и буквально расплакался от удовольствия: музыка согрела, оздоровила, произвела настоящее впечатление. Было потрясение... Потом «Прелюдию и токкату» в 2007 году сыграл в доме И. Карабица для его родных, а затем сделал запись диска.

Е. Бондаренко: Борис Вадимович, а что Вас так поразило?

Б. В. Деменко: Меня поразила пианистичность и углубленность этой музыки, которая близка Шопену, Прокофьеву, Лятошинскому. Он [И. Карабиц – Е. Б.] создал свой стиль, продолжив европейские традиции музыкальности, которые сейчас теряют молодые композиторы

Ваня был выдающимся деятелем музыкальной культуры, гениальным композитором, продолжателем мировой европейской традиции пианистического искусства. Он позаботился об украинской музыке на государственном уровне. Он хотел, чтобы об Украине говорили, как о независимой, европейской стране и создал предмет этого разговора как для практиков, так и для теоретиков

Е. Бондаренко: Чем, как для исполнителя, особенна «Прелюдия и токата, ведь в Вашем репертуаре большое количество разных сочинений современных композиторов?

Б. В. Деменко: В ней есть сочетание динамичности и мелодичности, глубокий смысл этой, требующей живого и одновременно концептуального прочтения. Она имеет свой аромат, неповторимый смысл как Карпатские массивы.

Е. Бондаренко: Скажите, пожалуйста, может ли «Прелюдия и токата» быть конкурсным произведением, например, стать обязательным произведением?

Б. В. Деменко: Да, конечно. Ведь в ней есть и виртуозные проблемы высокого уровня, и концертный масштаб. А главное, она требует адекватности прочтения содержания, понимания стиля и владения исполнительскими традициями. Это музыка истинного музыканта, глубоко талантливого и потрясающего человека, понявшего глубокий смысл украинской музыки.

Е. Бондаренко: Я Вам очень признательна за беседу. Это бесценная информация для моей работы. Спасибо огромное!

**Стенограмма беседы с Марьяной Давыдовной Капицей – Карабиц,
доктором искусствоведения, профессором Национальной музыкальной
академии Украины им. П. И. Чайковского**

Е. Бондаренко: Здравствуйте, Марианна Давыдовна! Мне хотелось бы, если возможно, поговорить с Вами об Иване Федоровиче и о его музыке. К сожалению, сейчас трудно найти о таком ярком и талантливом композиторе, оставившему большое творческое наследие, интересную информацию. Вся имеющаяся – немного однотипна.

Как педагог музыкального училища, студенты которого до 2013 года принимали активное участие во Всеукраинском конкурсе пианистов им. И. Карабица, я была давно знакома с фортепианными прелюдиями композитора. Но его «Прелюдия и токката» стала для меня настоящим открытием.

М. Д. Капица-Карабиц: Вы знаете, «Прелюдия и токката» стала открытием не только для Вас. Для нас ее открыл Борис Деменко, друг Ивана Федоровича. Очень интересная музыка. Еще будучи молодым, когда они вместе служили в армии, Иван Федорович попросил Бориса сыграть при случае его произведение. Боря взял, конечно. Но тогда он готовился к концерту и был занят большой программой и отложил «Прелюдию и токкату» до случая. Но, ноты потерялись. А нашлись не так давно. Дождались своей премьеры, к сожалению, уже после смерти. Но мы были очень рады этой встрече. Я их дала играть Олегу Копелюку. Мы с ним познакомились на конкурсе в Артемовске, я сразу поняла, что он обладает слышанием современных тенденций и интонаций, что для исполнения этого произведения просто необходимо.

Е. Бондаренко: Скажите, Марианна Давыдовна, каким был Иван Федорович?

М. Д. Карабиц: Ваня был удивительным человеком. В своей «Эпистологии в лабиринтах музыкальной истории», я написала о нем. И все,

чего достиг Иван Карабиц, можно сказать, с нулевой отметки, идя по жизненной и творческой траектории, – это победа – над годами, над судьбой, жизнью, ее взлетами и падениями. Гордый, красивый внешне и внутренне, закрытый и одинокий (что присуще многим неординарным личностям), он был искренним и честным. Вам может о нем Кирилл рассказать и Борис Деменко. Они очень дружили.

Е. Бондаренко: Можно ли говорить о том, что творчеству Ивана Федоровича характерна токкатность? Ее ведь много в «24 прелюдиях», неправда ли?

М. Д. Капица-Карабиц: Да, конечно. Об этом очень хорошо написал Артем Ляхович в предисловии к недавно переизданным Прелюдиям. Мне понравилась его мысль о том, что эти Прелюдии – энциклопедия музыкальных образов. Артем аргументировал свои мысли, почитайте.

Е. Бондаренко: Марианна Давыдовна, мне очень приятно было побеседовать с Вами. Спасибо Вам большое!

**Стенограмма беседы с Кириллом Карабицем, дирижером,
сыном композитора И. Карабца.**

Е. Бондаренко: Добрый день, Кирилл! Скажите, пожалуйста, чем характерна музыка Вашего отца? Какие качества ее отличают и что ей присуще, на Ваш взгляд?

К. Карабиц: Энергия и динамика в творчестве отца была сродни вере в Украину, энергетическое начало было во всех видах его деятельности. Сам отец говорил: «Моя музыка исходит из традиций Бартока, Шостаковича», имея ввиду особый нервный стержень и динамическое начало. Музыкае отца больше всего характерны именно динамическое и лирическое начало.

Е.Бондаренко: А свойственны ли эти активные качества характеру Вашего отца? Как токкатность в его музыке?

К. Карабиц: Не нужно искать прямых аналогий личности композитора с его музыкой. Музыка и жизнь человека, ее создавшего, не всегда полностью совпадают. Хотя токкатность встречается часто, например, в Прелюдиях или в «Пяти музыкальных моментах» для фортепиано с оркестром.

**Стенограмма беседы с Владимиром Михайловичем Птушкиным,
Народным артистом Украины, профессором, заведующим кафедрой
композиции Харьковского Национального Университета Искусств
имени И.П. Котляревского**

Е. Бондаренко: Владимир Михайлович, здравствуйте! Скажите пожалуйста, часто ли Вы используете токкатность в своих произведениях?

В.М. Птушкин: да, конечно, достаточно часто. Вот, например, есть у меня «Украинская токката» для детей, а есть «Интродукция и токката» и много других. А «Интродукция и токката» была написана специально для Международного конкурса Владимира Крайнева. Он сам заказал нам, харьковским композиторам, написать что-то яркое для ребят, которые будут участвовать в конкурсе. И Валентина Шукайло написала тогда, и я. Крайнев сам лично для обязательной пьесы выбрал мое произведение. Тогда более 100 участников ее исполняли и совершенно по-разному. Я иногда даже не узнавал, что это я написал, так по-разному все играли, но все при этом – интересно... Я очень ценю индивидуальность. Ведь происходит главное – звучание токкаты передает свой смысл. А вообще, токкатности в моей музыке гораздо больше, чем чистых образцов жанра. Вот, например, в моей сонате тоже есть токкатность.

Е. Бондаренко: Владимир Михайлович, а что для Вас, как для композитора, олицетворяет токкатность?

В. М. Птушкин: Конечно, активность, движение. Знаете, все привыкли, что это какая особенная энергия. Но я считаю, что активность и еще артикулированность. Ясная, подчеркнутая артикулированность – одно из основных качеств токкатности и токкаты. Я ведь в 1968 году стал единственным представителем Харьковской консерватории на всеукраинском конкурсе молодых пианистов. Специально для этого конкурса были написаны в качестве обязательных произведений фортепианные

токкаты В. Филиппенко и Ю. Ищенко. Все играли Филиппенко, а я выбрал Ищенко. Эта токката мне больше понравилась.

Е. Бондаренко: А как Вы относитесь к тому, что Вашу музыку играют по-разному?

В. М. Птушкин: Для меня важна именно индивидуальность в исполнителе. Это качество, определяющее музыкальный потенциал и оно является решающим при определении лучшего исполнителя обязательного произведения».

Е. Бондаренко: В чем заключается смысл токкаты как жанра?

В. М. Птушкин: Музыка вообще – временной жанр, в отличие от “застывших” архитектуры и живописи. Музыка – это движение. Это и является отправной точкой для токкаты. Мне кажется, я в этом не оригинален – хочется чего-то живого, как пульсация. Это свойственно пианистам. Роялю свойственна ударность и токкаты тоже, здесь не нужно её преодолевать, как в других жанрах.

Е. Бондаренко: Владимир Михайлович, есть ли для Вас токкаты, которые являются образцами в этом жанре? Например, И. С. Бах или С. Прокофьев?

В. М. Птушкин: Почему только эти две токкаты? Я гораздо больше токкат, композиторов ведь учат очень хорошо (смеется) Но, когда пишешь свое – никогда не на что нельзя «равняться» на что-то. Нет, я не стремился подражать каким-то канонам.

Е. Бондаренко: Большое спасибо, я Вам очень благодарна за беседу.

**Стенограмма беседы с Геннадием Михайловичем Сасько, членом
Национального Союза композиторов Украины, заслуженным деятелем
искусств Украины**

Е. Бондаренко: Геннадий Михайлович, здравствуйте! Я была очень рада открыть для себя страницы Вашей музыки. Меня увлекли два фортепианных цикла «Мозаика» и «Отзвуки столетий (Древний Киев)». Яркий национальный колорит произведений помогает услышать далекое прошлое. Как часто эти пьесы звучат на концертной или конкурсной сцене?

Г. М. Сасько: Их можно встретить в программах Международного конкурса памяти В. Горовица, Международного конкурса им. Н. Лысенко, Всеукраинского конкурса молодых пианистов им. В. Косенко, Международного конкурса им. В. Барвинского и многочисленных концертов. Я избалован исполнениями.

Е. Бондаренко: Геннадий Михайлович, в ходе изучения Ваших циклов, я обнаружила, что Вы используете токкатность в пьесах, которые не имеют обозначения «Токата». Например, в «Отзвуках времени (Древний Киев)» две пьесы «Бабин торжок» и «Праздник на Всеволодовом холме» включают в себя принципы токкатности – быстрый темп, остигатность ритма, токкатную фактуру, целеустремленность и динамичность. Это так?

Г. М. Сасько: ну, в общем-то, да. Конечно. «Бабин торжок» - это токката в чистом виде, а в «Празднике на Всеволодовом холме» - тоже есть токкатность. Это виртуозные, моторные пьесы. Но это же та сфера, которая не требует дополнительных указаний.

Е. Бондаренко: Спасибо большое, мне было очень важно найти подтверждение своих предположений у Вас, автора этих произведений.

**Стенограмма беседы с Людмилой Федоровной Шукайло, композитором,
заслуженным деятелем искусств Украины,
преподавателем Харьковской специализированной школы-интерната**

Е. Бондаренко: Добрый день, Валентина Федоровна! Скажите, пожалуйста, каким образом представлена токкатность в Вашем творчестве? Интересен ли Вам жанр токкаты и чем?

Л. Ф. Шукайло: Токкатность для меня – не случайна. Она мне интересна и представлена достаточно часто и разнообразно. Она как принцип находит воплощение в большом количестве концертных фортепианных произведений. Среди них: Рапсодия (создана к третьему Международному конкурсу пианистов Владимира Крайнева); «Купальские игры», где главная тема связана с токкатным образом, «Жонглер» (из сюиты «Цирк»); «Экспромт», «Барабан» (пьеса с джазовыми элементами), «Диптих» для двух фортепиано.

Е. Бондаренко: Вы вводите токкатность в виртуозные произведения с очень разным художественным содержанием, это потому, что токкатность связана с моторикой?

Л. Ф. Шукайло: Нет, не только. Ведь она связана не просто с моторикой, но и с тем типом ударности, который несет в себе активное художественное начало. Движение – основа всего, основа жизни.

Е. Бондаренко: Валентина Федоровна, почему Вы остановили свой выбор на токкатном жанре, когда создавали свои произведения для Международного конкурса В. Крайнева?

Л. Ф. Шукайло: Конечно, такой выбор не может быть случайным, но и не было цели написать, как у кого-то. Есть опыт. Много знаю музыки – все ведь уже на слуху. Но рождается – свое и это «свое» – всегда индивидуально, оно опосредованно связано с традициями жанра, его традиционным токкатным комплексом, но всегда – это шаг вперед и открытие новых возможностей жанра. Вы знаете, что в моей биографии есть интересный

случай, связанный с этим жанром. Будучи на гастролях в Венгрии, я получила приглашение приехать во Францию от молодого талантливого пианиста Криштопа Павела. Он пригласил меня с целью выразить уважение как к автору «Токкаты-кампаны», которая стала знаковым произведением в его исполнительской практике. Так, будучи участником Международного конкурса современной музыки, который проводился в Париже, Криштоп Павел, по его собственным словам, стал обладателем первой премии, благодаря моей «Токкате-кампане», она очень понравилась всем на конкурсе и то, как он ее сыграл, конечно, тоже.

Е. Бондаренко: Спасибо огромное, я Вам очень признательна за интересную беседу.

СПИСОК ФОРТЕПІАННИХ ТОКАТ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ

1. Беркович І. Токата (1938)
2. Бібик В. Токата (без вказівки дати створення)
3. Богданов Ф. Токата з «Української сюїти» (1948)
4. Гончарук О. Токата (2013)
5. Довженко В. Дві токати на теми українських народних пісень (1955, 1969)
6. Захаров П. Токата-прелюдія на тему Маленької прелюдії Й. С. Баха *c moll* BWV 999 (2014)
7. Іщенко Ю. Токата (1968)
8. Карабиць І. Прелюдія і токата (1966)
9. Колодуб Ж. Токата-поема (1972)
10. Колодуб Л. Токата «Біжать до школи» з циклу «Альбом для дітей: фортепіанні п'єси
11. Кос-Анатольський А. «Гуцульська токата» (1958)
12. Косенко В. Токатина (1936)
13. Красотов О. Токата (1976)
14. Лисенко М. Токата з «Української сюїти у формі старовинних танців» (1869)
15. Надененко Ф. Прелюдія-токата з «Сюїти у формі старовинних танців» (1958)
16. Птушкін В. «Інтродукція і токата у стилі бурлеск» (1991)

17. Птушкін В. «Українська токата»
18. Сасько Г. Токата (1984)
19. Сільванський М. Токата (1976)
20. Сильвестров В. Токатина з циклу «Пять п'єс» (1961)
21. Скорик М. Токата (1978)
22. Скуратовський В. Токата (2003)
- 23.** Філіпенко В. Токата (1968)
24. Фільц Б. «Київський триптих» (1982)
25. Шамо І. Токата *h moll* (1947)
26. Шамо І. «Токата-прелюдія» (1947)
27. Шамо І. Токата (1979)
28. Шамо Ю. «Імпровізація і токата»
29. Шукайло В., «Токата-кампана» (1994)
30. Щуровський Ю. Токатина (1977)