

труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. — М. : МГК, 1995. — Вып. 12. — С. 54–64.

20. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений [Текст] : учеб. пособ. / В. Н. Холопова.* — СПб. : Лань, 1999. — 489 с.

21. Холопов Ю. Н. *Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского [Текст] / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкальной науки.* — М. : Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 8–102.

22. Царева Е. М. *Иоганнес Брамс [Текст] / Е. М. Царева.* — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

УДК 786.2.083.3(477) “19”

Елена Бондаренко

ФОРТЕПИАННАЯ ТОККАТА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX СТОЛЕТИЯ

Токката является одним из наиболее востребованных жанров в истории фортепианной музыки. Возникнув в исполнительской практике более трёх столетий назад, токката и сегодня неизменно привлекает внимание как композиторов, так и слушателей. Подтверждением тому служат программы фортепианных концертов и то, что достаточно часто токката является обязательным произведением на фортепианных конкурсах.

Жанровая природа музыки всегда входила в область изучения музыковедения, но и сегодня нельзя считать теорию жанра завершённой. Живо реагируя на социальные факторы, изменения инструментария и музыкального языка, условия бытования сочинений, жанровая система постоянно видоизменяется [1; 7; 8; 12; 13; 14]. Тем не менее, исторически сложившиеся жанры сохраняют тот самый, скрытый в самом определении каждого из них, код, который и позволяет опознать конкретный жанр, несмотря на все его модификации.

Природа жанра токкаты предполагает демонстрацию технического совершенства исполнителя: энергии движения и метrorитмической пульсации, блеск виртуозности. Это качество обусловило актуальность старинного жанра и в фортепианной культуре XX в.

В самом начале прошлого века появляется сразу несколько произведений, в которых по-разному трактуются не только токкатный жанр, но и звукоизобразительные возможности фортепиано. Это токкаты К. Дебюсси (из «Сюиты для фортепиано», 1901), С. Прокофьева (Токката op. 11, 1912) и М. Равеля (из сюиты «Гробница Куперена», 1917). Названные композиторы значительно расширяют содержательное наполнение механистически-виртуозной пьесы, сохраняя традиционные токкатные черты, создавая яркие концертные произведения.

В дальнейшем жанр токкаты и токкатность как средство музыкальной выразительности широко используются композиторами, представляющими различные стили и национальные школы, вплоть до нашего времени. В творчестве украинских композиторов XX в. жанр фортепианной токкаты развивается с особой интенсивностью¹, так как в нём находят преломление черты национального менталитета: интонационные и песенно-танцевальные особенности украинской музыки. Отметим, что, сохраняя основные признаки жанрового инварианта, украинская токката живо реагирует на изменения, происходящие в музыкальной культуре.

Однако в научной литературе вопросы трактовки жанра фортепианной токкаты в творчестве украинских композиторов остаются недостаточно изученными, что определяет *цели* предлагаемого *исследования*: проследить этапы развития жанра токкаты в творчестве украинских композиторов, выявить общее и единичное в его трактовках, определить основные направления модификации жанра. *Объект* изучения – украинская фортепианная культура XX в., *предмет* – модификация жанра фортепианной токкаты в творчестве украинских композиторов XX ст.

¹ Далеко не полный перечень произведений: «Токкатина» В. Косенко, «Гуцульская токката» А. Кос-Анатольского, «Токката» В. Филипченко, «Токката», «Токката-прелюдия» И. Шамо, «Токкатина» Ю. Щуровского, «Токката» И. Берковича, «Токката» А. Красотова, «Прелюдия, токката, канон» В. Станковича, «Прелюдия и токката» И. Карабица, «Токкатина» из цикла «Пять пьес» В. Сильвестрова, «Токката» М. Скорика, «Токката-поэма» Ж. Колодуб, «Киевский триптих» Б. Фильц, «Токката-кампана», Л. Шукайло, «Интродукция и токката» В. Птушкина, «Токката и мелодия» Б. Бувеского, «Токката» В. Филипченко, «Токката» Ю. Ищенко, «Токката» Г. Сасько.

По-видимому, первый образец украинской фортепианной токкаты появляется в творчестве Н. Лысенко. «Токката» Соль-мажор – яркое, самобытное произведение с характерными украинскими песенно-танцевальными интонациями и ритмами. Она входит в состав «Украинской сюиты» наряду с другими пьесами, представляющими барочно-классическую жанровую линию: прелюдией, курантой, сарабандой, гавотом и скерцо. Сюита была написана Н. Лысенко в 1869 г. во время обучения в Лейпцигской консерватории [9]. Можно предположить, что при написании данного цикла композитор преследовал две цели: самообучение посредством работы по классическому канону и создание первого образца жанра в украинской музыке. Такая двойственность обусловила и специфику композиторского решения, в частности, токкаты, в которой синтезированы старинные традиции и современные Н. Лысенко музыкальные тенденции [2].

От старинной токкаты (образцы которой находим в творчестве Д. Фрескобальди, И. Фробергера, И. С. Баха) взяты полифонические приёмы изложения музыкального материала, орнаментика, террасообразная динамика. От современной Н. Лысенко токкаты (вспомним «Токкату» Р. Шумана op. 7, 1833) – романтический тип фактуры, предполагающий широкое применение специфических виртуозных приемов (двойных нот, скачков и т. п.) и иное, *не-ударное*, понимание инструмента.

Связи с творчеством Р. Шумана не случайны, ведь консерваторские учителя Н. Лысенко (Э. Венцель, К. Рейнеке, И. Мошелес) поддерживали тесные творческие контакты с великим немецким композитором и активно пропагандировали его творчество. Очевидно, именно их влияние и обусловило тот факт, что в сочинении Н. Лысенко мы находим черты *новой* токкаты, в которой отчетливо прослеживается специфика концертного пианизма виртуозного плана [4; 2].

Интонационно произведение Н. Лысенко опирается на украинские национальные традиции: характерные для нашей музыки напевность и плавность приносят в звучание токкаты парадоксальные для этого жанра, лирические, нотки.

Таким образом, в токкате классика украинской музыки Н. Лысенко взаимодействуют сразу три составляющие, определившие пути развития жанра в творчестве украинских композиторов XX века:

– жанровый инвариант, сложившийся в барочной культуре – быстрый темп, остинатность ритмической формулы, чёткость артикулирования, динамичность развития;

– черты романтической токкаты, в которой фортепиано понимается как оркестровый инструмент, а фактура уплотняется;

– украинская музыкальная традиция с её опорой на песенно-танцевальные жанры.

Украинские композиторы первой половины XX в. проявляли большой интерес к фортепианной токкате и, ставя перед собой задачу пополнения национального репертуара (в том числе и педагогического), создали ряд произведений для юношества, среди которых – «Токкатина» В. Косенко из цикла «24 пьесы для фортепиано» (1936), «Токката» И. Берковича из цикла «30 легких пьес» (1938), «Две токкаты» И. Шамо (1947). В этих произведениях органично сочетаются все те черты, которые были намечены в «Токкате» Н. Лысенко: ясность формы, запоминающийся тематизм, опора на национальные музыкальные традиции, оркестровый тип звучания фортепиано. Фактурный комплекс удачно адаптирован для педагогических целей, что даёт возможность овладения специфичной для токкаты остинатной моторикой.

Произведения, написанные во второй половине XX в., отражают общие тенденции развития музыкальной культуры: стремление к полистилистике и поиску нового музыкального языка. Это токкаты В. Сильвестрова (из цикла «Пять пьес для фортепиано», 1961), В. Филлипенко (1968), Ж. Колодуб (1972), А. Красотова (1976), М. Скорика (1978), Б. Фильц (1982), Л. Шукайло (1994) и множество других. Характерной особенностью этих произведений становится модификация жанра, приводящая к возникновению жанровых микстов на основе токкаты.

Но основной корпус концертного и конкурсного репертуара пианистов всё же представляют токкаты, в которых основные черты жанра сохранены: произведения А. Кос-Анатольского, Ю. Щуровского, В. Косенко, И. Берковича, И. Шамо («Токката» *h-moll*), В. Филлипенко. Яркие, динамичные, цельные по форме (как правило, трёхчастные), передающие колорит народной музыки, эти токкаты сочетают особенности неоклассического и неофольклорного направлений [3].

Влияние неоклассицизма прослеживается в постоянстве ритмоформулы, ясности, соразмерности формы и достаточно прозрачной фактуре. Черты национального музыкального стиля проступают не только в опоре на характерные ритмические формулы и песенные интонации, но и в использовании специфических приёмов игры, восходящих к украинским народным инструментам.

Так, в «Токкате» А. Кос-Анатольского очевидно подражание звучанию трембит: длительное *мартеллато* чистых кварт и квинт создаёт тембровую имитацию пространственно объёмного звучания трембит. В токкатах В. Косенко и И. Берковича стилизация звучания бандуры создаётся за счёт иллюзии щипкового звукоизвлечения (авторская ремарка – *staccato sempre*), *арпеджирования* аккордов. Отдалённость линии баса от гармонического заполнения соответствует характерной технике игры левой руки бандуристов.

Подражание игре на цимбалах обогащает колорит звучания фортепиано в «Токкате» В. Филиппенко: быстрое и длительное повторение звуков путём чередования кистевых ударов по клавиатуре по типу тремоло, подражание движению палочек в *глицсандо*, которое осуществляется скольжением по струнам в хроматической гамме, двойное *мартеллато* с перекрещиванием рук.

Вопросы новизны жанровых решений как отражения проблематики жизненных процессов, усложнения художественного мышления становятся во второй половине XX в. весьма актуальными [5]. Незыблемые, казалось бы, рамки образных сфер, закреплённых за конкретными жанрами, становятся всё более размытыми. Композиторы либо вообще отказываются от жанрового определения своей музыки, либо создают новые жанры, объединяющие в своём имени уже существующие. Тяготение к смешанным жанрам М. Лобанова [8] отмечает как основную тенденцию жанрообразования в XX веке.

Так, произведения А. Красотова, Б. Фильц, И. Шамо («Токката-прелюдия»), Л. Шукайло («Токката-кампана»), содержание которых далеко выходит за рамки игровой моторности, представляют нам новый тип токкаты – жанровый микст. «Токката-прелюдия» И. Шамо сочетает драматичность и картинность изложения, сложность архитектоники и чёткость длинных линий музыкальных построений. Лавина октав, напряжение полиритмии, сложность гар-

монического языка, динамический накал – всё подчинено созданию образа, ассоциирующегося со стихией народного бунта. Импровизационность развития музыкального материала помогает, при достаточно мощном звучании, сохранить живую непосредственность высказывания. Многочисленные повторы тем усиливают энергетический накал музыки.

Произведение А. Красотова совмещает жанровые принципы токкаты и полифонических вариаций. Это удивительный синтез: виртуозно-моторная пьеса формируется многократным проведением темы и средствами полифонической техники. Тема излагается в обращении, уменьшении, ракоходно-инверсионном увеличении, контрапункте основного и инверсионного проведения, в каноническом изложении и других вариантах. Мелодия обрастает кластерами, проходит в разных пластах фактуры. Заполняющий фактурный остигатный фон является дополнительным фактором развития из-за изменения своего интервального состава (от малых секунд до нон). Найденные средства обогащают токкату приёмами полифонического развития, утверждая идею трансформации темы как изменяющегося носителя образа [6]. Многократность повторения и модификации темы – один из ведущих принципов формообразования в жанре токкаты. В произведении А. Красотова тема сочетает свою мотивную интервалику в новых вариантах и комбинациях, демонстрируя многоликость (тема-коллаж, тема-хамелеон).

Огромный интерес вызывает такое воплощение жанра, которое, при самобытности тематизма и концепции в целом, формирует ассоциативные связи на уровне жанрового диалога [10]. «Токката-кампана» Л. Шукраило и «Токката» Б. Фильц из «Киевского триптиха» – виртуозные, драматичные пьесы, масштаб содержания и средства воплощения которых придают фортепианному произведению симфоническое звучание.

Новый тип токкаты представляют пьесы М. Скорика и В. Сильвестрова. Важнейшим фактором, определяющим их новизну, является расширение содержательного круга образов, индивидуализация подхода к его формированию. В «Токкате» М. Скорика становление музыкального образа осуществляется в процессе поиска и постепенного формирования темы, введения новых жанровых компонентов

по принципу коллажа. Прерывание движения и паузы заставляют вслушиваться, ожидать продолжения звучания музыки с напряжением. Основная тема воспринимается уже не как данность, а как нечто, обретенное в процессе развития музыкального материала. Рефрен (форма токкаты соединяет трёхчастность и рондальность), связка и первый эпизод носят черты фантазийности. Средний раздел – *tempo mosso* – характеризуется развитием от речитативной декламационности на фоне ритмически заостренного остинато сопровождения к появляющимся затем элементам имитации танцевальных народных наигрышей. Заключительный раздел токкаты основан на традиционном комплексе: единый темп, сквозное динамическое, фактурное и тематическое развитие.

«Токката» В. Сильвестрова – это часть цикла «Пять пьес для фортепиано». Цикл состоит из «Прелюдии», «Токкаты», «Мелодии», «Хорала» и «Прерванной сонатины». В данном случае уменьшительное название не определяет степени сложности произведения. Это, скорее, взгляд автора на классические образцы сквозь призму сомнения в их значимости – одновременно и ретроспектива, и рефлексия [15]. Возможно, суть содержательной сферы токкаты определена посвящением Игорю Блажкову – другу и соратнику, замечательному дирижёру, лишившемуся возможности работать в Украине в связи с пропагандой сочинений современных композиторов.

Токката отмечена определённой двойственностью. В ней есть типичные проявления жанра: остинатность ритмоформулы, быстрое движение. Однако отсутствие единства темпа, энергии моторики, яркого динамического, фактурного и тематического развития свидетельствуют о воплощении рефлексивного круга образов. Автор использует серийную технику. Художественный метод, свойственный композиторам-авангардистам 60-х, воспринимается как отражение сложности процессов общественной жизни второй половины XX в. [11].

Таким образом, мы видим, что жанр токкаты стал для украинских композиторов XX ст. сферой, в которой синтезировались различные художественные методы и стили. Это обусловило эволюцию и трансформацию жанра, круг образов которого существенно расширился.

Токкаты украинских авторов по их жанровым решениям можно объединить в три группы:

- 1) токката неоклассического типа, обогащенная неофольклорными средствами;
- 2) токката – жанровый микст, созданная на основном токкатном комплексе с сохранением концепции виртуозной концертной пьесы моторного склада, обогащённая жанром-двойником;
- 3) токката авангардного типа, вобравшая в себя нетрадиционный круг содержания и средств его воплощения: токката-рефлексия, токката-коллаж, токката-ретроспектива.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке [Текст] / М. Арановский // Музыкальный современник. — М. : Сов. композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–44.
2. Булат Т. Микола Лисенко [1842–1912] [Текст] / Т. Булат. — К. : Музична Україна, 1973. — 106 с.
3. Варуниц В. Музыкальный неоклассицизм [Текст] / В. Варуниц // Вопросы истории, теории, методики. — М. : Музыка, 1998. — С.1–3.
4. Гордийчук М. М., Костюк О. Г. История украинской музыки [Текст] / М. М. Гордийчук, О. Г. Костюк. — К. : Наукова думка, 1989. — 314 с.
5. Драч І. Художня індивідуальність композитора [Текст] / І. Драч. — Харків : Тимченко, 2010. — 13 с.
6. Клин В. Вступительная статья [Текст] // Токкаты для фортепиано [Ноты] / ред. В. Клин. — К. : Музична Україна, 1974. — Т. 4. — С. 5.
7. Кудряшов А. Теория музыкального содержания [Текст] / А. Кудряшов. — СПб. : Лань, 2006. — 14 с.
8. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр [Текст] / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 154 с.
9. Лысенко О. Н. Солнце украинской музыки [Текст] / О. Н. Лысенко. — К. : Музична Україна, 1967. — 18 с.
10. Мальченко А. «Чужое слово» в заглавии художественного текста [Текст] / А. Мальченко // Интертекстуальные связи в художественном тексте. — СПб. : Образование, 1993. — 76 с.
11. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард [Текст] / С. Савенко // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. — М., Государственный институт искусствознания, 1997. — С. 407–432.

12. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров [Текст] / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. — Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — 50 с.

13. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. — Л. : Сов. композитор, 1983. — Вып. 3. — С. 129–142.

14. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с.

15. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

УДК 78. 07 : 781.6 (477)

Римма Сулім

ПЕРШИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЖАННИ КОЛОДУБ ЯК ШЛЯХ ДО ТВОРЧИХ ВЕРШИН

Вершинними досягненнями у творчості Ж. Колодуб є вісім концертів для різних інструментів із симфонічним або камерним оркестром. До цього жанру, який вимагає найвищої професійної майстерності, композиторка звертається протягом усього життя. Нею створені два концерти для фортепіано, чотири – для струнних інструментів (скрипки, альту, віолончелі) та два – для духових (труби і гобоя)¹. Усі ці твори посіли значне місце у концертному та педагогічному репертуарі.

Музикознавці лише частково торкалися цього доробку Ж. Колодуб. Так, М. Черкашиною-Губаренко [14] розглядаються жанро-

¹ Це Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру (1971), Концерт «Драматичний» для труби і камерного оркестру (1986), Концертно для гобоя, струнного оркестру, клавесина та ударних (1988), Концерт для альту, струнного оркестру та фортепіано (1995), Концертно для фортепіано і камерного оркестру під назвою «Immagini fuggevoli» («Зникаючі образи», 1997), «Concerto doloroso» для скрипки та камерного оркестру з фортепіано (1998), Концерт для віолончелі та камерного оркестру (2004) та Концертно для віолончелі та камерного оркестру (2006).