

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского: избранное [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с.
2. Ефремова И. В. Дирижерские интерпретации балльных сцен из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [Текст] // Мистецтвознавчі записки / [гол. ред. В. Я. Редя]. — К. : Міленіум, 2011. — Вип. 21. — С. 67–75.
3. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре [Текст] / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1952. — 284 с.
4. Покровский Б. Размышления об опере [Текст] / Б. Покровский ; [ред.-сост. М. Чурова, общая ред. И. Попова]. — М. : Сов. композитор, 1979. — 280 с.
5. Станиславский – реформатор оперного искусства [Текст] : материалы и документы / [сост. Г. Кристи, О. Соболевская, ред. Ю. Каляшников]. — М. : Музыка, 1983. — 384 с.
6. Чайковский П. И. Евгений Онегин [Ноты] : Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах / П. И. Чайковский ; либретто П. Чайковского и К. Шилловского по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина [Переложение для пения с фортепиано]. — М. : Музыка, 1970. — 294 с.
7. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе [Текст] / П. И. Чайковский ; [ред. И. В. Голубовский]. — Л. : Музыка, 1976. — 272 с.
8. Шольн А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского [Текст] : очерки. — Л. : Музыка, 1982. — 168 с.

УДК 78.071.1 : 786.2.083.6 (470)

Елена Белаш

ЖАНР СКЕРЦО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Русская фортепианная музыка второй половины XIX ст. во всё её жанровом многообразии неоднократно привлекала внимание музыковедов прошлого столетия. Ей посвящены отдельные специальные исследования А. Д. Алексеева [1; 2], а также сфокусированная на фортепианном творчестве П. И. Чайковского монография А. А. Николаева [14]. Так, А. Д. Алексеев в своем капитальном 2-хтомном труде

даёт общую характеристику фортепианного творчества П. И. Чайковского, включая жанр скерцо. А. А. Николаев в своей монографии особо отмечает роль скерцо у Чайковского как одной из самостоятельных значимых жанровых групп. При классификации фортепианного творчества композитора, наряду с 4-мя основными группами сочинений (лирические миниатюры, пьесы в русском народном духе, фортепианные циклы и картины природы – крупные произведения концертного плана), исследователь выделяет скерцо в особую группу, так как они обладают своими специфическими чертами. Таким образом, А. А. Николаев усматривает нечто общее, объединяющее пьесы данного жанра у П. Чайковского, хотя, согласно его классификации, они и относятся к различным группам.

Среди трудов общеэстетического характера, касающихся жанра скерцо, назовем и монографические исследования Ю. Келдыша [9; 10], Ю. Холопова [17; 18], Л. Мазеля, М. Друскина [7], А. Сохора [16], Е. Царевой [20] и др. Глава, посвященная П. И. Чайковскому, в учебнике Ю. В. Келдыша содержит немало проницательных наблюдений. Многочисленные аналитические находки, ценные в аспекте темы данной работы, имеются также в исследованиях И. С. Драч [6] и Ф. Г. Арзаманова [4].

Впрочем, вопросы жанровой природы скерцо затрагиваются в них лишь косвенно. Так, Л. Мазель [11] не рассматривает подробно скерцо как жанр и форму. В то же время, существует ряд специальных музыкально-теоретических трудов, в которых поднимаются вопросы специфики формы скерцо в русской музыке исследуемого периода, в частности, работы Ю. Н. Холопова [17; 18], где среди прочих форм в творчестве П. И. Чайковского в контексте музыкальной науки его времени рассматривается и скерцо. Ю. Н. Холоповым дана развернутая характеристика формы скерцо у П. И. Чайковского: музыковед вводит новое по отношению к руководству А. Аренского [3, с. 62], понятие «подтемы» или «субтемы» скерцо [21, с. 43].

В то же время, изучение русской фортепианной музыки в жанровом аспекте по сей день не потеряло своей **актуальности**. Так, при всей несомненной важности перечисленных работ, ни в одной из них *не поднимается вопрос о специфике так называемого «русского скерцо»*.

Исключением является труд Ю. Н. Холопова. При рассмотрении «Камаринской» Глинки [17] автор отмечает, что форма этого сочинения (сложная 3-хчастная с масштабным контрастным трио), как и организующий её вариационный принцип, типичны для скерцо. И это не удивительно, поскольку *первоначально «Камаринская» Глинки имела подзаголовок «Русское скерцо»* [17]. Учёный характеризует скрытые глубинные истоки жанра «русского» скерцо в «Камаринской»: «Назвав сочинение “Фантазией на темы песен свадебной и плясовой”, Глинка более точно обозначил его жанр и форму, но одновременно скрыл фундамент его жанра и его формы. Ведь “русское скерцо” – абсолютно точное определение основы произведения: скерцо оно потому, что его главная часть, быстрая музыка, по отношению логических, структурных и гармонических функций, а также – по отношению жанровых оттенков – построена в соответствии с формой классического скерцо; а русское оно потому, что по своему материалу и по методу его развития (вариации) произведение это исходит от русской народной музыки» [17, с. 83].

Цель данной статьи – выявление обобщённой жанровой модели «русского скерцо» на основе его различных композиционных типов в фортепианном творчестве П. И. Чайковского.

А. И. Леман заметил: «Всякий композитор-мастер является также и теоретиком; теория запечатлена им в том, как он сочиняет свои произведения, а понятия отлиты в музыкальные формы» [19]. П. И. Чайковский – один из тех композиторов, к которым это высказывание можно отнести с полным основанием.

Очевидно, что название «Русское скерцо» использовано им в фортепианной пьесе ор. 1 № 1 В-dur отнюдь не случайно.

Поэтому мы сочли необходимым, обратившись к **объекту** нашего исследования – жанру скерцо в фортепианной музыке П. И. Чайковского, рассмотреть его **предмет** – скерцо П. И. Чайковского в конкретных композиционных проявлениях – в свете устоявшейся теории музыкальной формы. В связи с этим в работу вовлечен соответствующий научно-терминологический аппарат и сделаны наблюдения над формой скерцо в наиболее весомых музыкально-теоретических трудах и учебных пособиях исследуемого периода [3; 5; 12; 15]. **Аналитическим материалом**, позволившим произвести представленные в статье

обобщения, стали самостоятельные фортепианные скерцо П. И. Чайковского из оп. 1, 2, 7, 19, 21, 40, 51, 72. **Основные методы**, используемые в исследовании – сравнительно-аналитический и системный, базирующийся на типологическом подходе к избранному материалу.

Представляется необходимым решение следующих **задач**:

- охарактеризовать научный взгляд на скерцо в русской музыке XIX в., обобщив представления о нём как о категории формы в руководствах, источниках соответствующего периода;

- создать обобщенную жанрово-композиционную модель фортепианного скерцо П. И. Чайковского в соотношении с «учебной» моделью (по А. Марксу, Л. Бусслеру, Э. Прауту, А. Аренскому);

- проанализировать отдельные ценные наблюдения, соприкасающиеся с проблематикой статьи, в работах современных авторов, в частности, Ю. Холопова;

- выделить жанровый инвариант скерцо в качестве модели для последующего анализа фортепианных скерцо П. И. Чайковского.

Среди основ форм, по П. И. Чайковскому, важнейшими являются «коленный склад» (то есть песенная форма) и «ход» (или «переход»), о чём говорит Ю. Н. Холопов [19]. В качестве типов структуры эта пара терминов так же необходима в учении о форме, как в гармонии контраст «консонанс – диссонанс». «Ход» материально воплощает идею симфонизма, развития, перехода от одного состояния к другому. Этот метод свойственен не только симфониям, концертам, квартетам, но и, подчас, сказывается на мелких формах: «Охота» из «Времен года» или «Русское скерцо» оп. 1 № 1 В-dur; а также – в песенной природе вокальной музыки (например, в арии Иоанны из «Орлеанской девы»).

Обратившись к учебным пособиям XIX в., посвящённым теории музыкальной формы, мы обнаружим тот факт, что форма скерцо включалась почти всеми авторами в общую систематику музыкальных форм. Поэтому для выяснения специфики скерцо как категории не только жанра, но и формы, представляется необходимым воссоздать обобщённую описательную модель формы скерцо в соответствии с учением о композиции того времени. Последовательно сопоставив теоретические положения основных русскоязычных учебников и руководств по композиции второй половины XIX в. таких авторов,

как А. Маркс [12], Л. Бусслер [5], Э. Праут [15], А. Аренский [3], мы получили следующие *результаты*.

1. Структурные принципы скерцо. Согласно базовым учебникам [12; 5; 3], форма скерцо возникает как минимум при соотношении двух или трёх периодов-частей (где третья – повторение первой части) или двух или трёх пар частей. Вторая пара частей называется в этом случае «трио», а третья – «трио II», при этом между ними возможен ладовый контраст (*minore, maggiore*). Как указывает А. Маркс [12, с. 286], подобным образом могут строиться менуэт или скерцо в крупной циклической форме (то есть «песня»¹, состоящая из четырех или шести частей, трио и повторение главной темы).

А. Аренский, рассматривая соединение двух «песен» в сложную «песню» в скерцо (то есть песенную форму с трио), отмечает субдоминантовое, одноименное или параллельное соотношение тональностей первой и второй (то есть трио) песен. По Л. Бусслеру, доминантовое соотношение между основными двумя частями скерцо является нетипичным: «Трио в исключительных лишь случаях пишется в тоне доминанты, большею же частью – в том же тоне, в минорных пьесах – в одноименном мажорном тоне» [3, с. 62]. По поводу трио в скерцо в учебниках Л. Бусслера и А. Аренского имеется также указание на то, что иногда трио вместо совершенной каденции может завершаться половинной каденцией главной тональности [3; 5].

Во всех руководствах отмечается, что в скерцо может быть два трио. В таком случае, согласно А. Аренскому, порядок частей следующий: 1-я «песня», 2-я «песня», 1-я «песня» и опять 1-я «песня». При этом вполне возможны масштабные изменения основных частей. «Форма этого рода больше песни двух или трёхколенного склада, разнообразно модифицированная расширениями и сокращениями той, то другой части», – отмечает Л. Бусслер [5, с. 85]. Часто к сложной песенной форме прибавляется кода (дополнение), построенная на

¹ Категория так называемой «песни» является исходной структурной ячейкой теории формы XIX в. Под формой «песни» подразумевалась структура музыкального сочинения с одной главной основной мыслью (темой), которая представляется или в виде вполне законченного предложения или периода (с первым и вторым предложениями), или также в виде двух или трёх периодов – частей (при этом третья часть, в большинстве случаев, есть повторение первой) [12].

мотиве 1-й «песни» или на мотиве трио в главной тональности. Согласно А. Аренскому, кода обычно имеет форму расширенного предложения, заключающегося органичным пунктом на тонике [3].

2. Жанровые признаки скерцо. Э. Праут, в отличие от А. Маркса и Л. Бусслера, описывает форму скерцо в её стилевой эволюции. Так, скерцо от Й. Гайдна до Ф. Шопена включительно, по Э. Прауту, характеризуется трёхчастной формой, современные же «новейшие» скерцо могут иметь любую форму (в качестве примера приводится скерцо из 9-ой симфонии Бетховена как приближающееся к полной сонатной форме) [15, с. 273]. Исследователь впервые обращает внимание читателя на жанровые признаки скерцо, выявляя свойственные ему типичные образность, характер и метрические особенности, отмечая, в частности, как нововведение Л. Бетховена, сочинение скерцо в ином размере (2/4, 6/8), чем менуэт (3/4), из которого оно развилось [15, с. 44]. Таким образом, Э. Праут значительно расширяет границы изучаемого понятия, рассматривая скерцо не только как структуру, но и как жанр.

Проанализировав все фортепианные пьесы П. И. Чайковского, относящиеся к жанру скерцо, а именно: «Русское скерцо» op. 1 № 1 B-dur, Скерцо op. 2 № 3 (из «Воспоминаний о Гапсале») F-dur, «Вальс-скерцо» op. 7 A-dur, «Юмористическое скерцо» op. 19 № 2 D-dur, «Скерцо» op. 21 № 6 As-dur, Скерцо op. 40 № 11 (из «12 пьес средней трудности») d-moll, «Менуэт-скерцо» op. 51 № 3 Es-dur, «Скерцо-фантазия» op. 72 № 10 es-moll (из «18 характеристических пьес»), мы пришли к следующим обобщениям.

Специфика жанра скерцо в фортепианном творчестве П. И. Чайковского.

1. Композиционная схема. Между всеми фортепианными сочинениями П. И. Чайковского, имеющими заголовок «скерцо», наблюдается сходство в отношении композиционного плана. В целом их структура представляет собой неизменную схему **А В А** (где **В** – трио), что полностью соответствует общей теоретической модели формы скерцо: сложная 3-хчастная форма с трио² (которое композитор почти всегда симфонизирует).

² Чайковский отказывается от использования формы с двумя трио в своих фортепианных скерцо.

а. *Части А и В* – 3-частная «песня» с буквально повторенной экспозицией в репризе³ (заметим, что в трио повторение со знаками репризы не встречаются ни разу).

б. *Часть В* (трио) строится на новом материале и в новой тональности⁴. Это лирический центр, отличающийся камерностью и преобладанием низкого, «грудного» регистра в изложении музыкальной мысли. В крайних частях композитор фактурно уплотняет музыкальный материал, благодаря аккордам, гаммаобразным движениям, усиливая динамические оттенки. Трио значительно отличается от крайних частей, фактура темы становится более прозрачной, а также тема трио проводится поочередно в разных голосах. Иногда в этой части может меняться размер (например, в «Русском скерцо» происходит смена 2/4 на 3/4; в «Скерцо-фантазии» – 12/8 на 4/4).

с. *Связующие части* («ходы», по Ю. Н. Холопову) встречаются во всех скерцо и иногда могут быть достаточно развитыми, разработочными (например, «Вальс-скерцо» ор. 7, «Скерцо» ор. 21 № 6, «Скерцо-фантазия» ор. 72 № 10). Такого рода связующие построения часто располагаются между частями – чаще **В** и повторением **А** (**В св. А**); значительно реже между всеми основными частями скерцо (**А св. В св. А**).

Связка после трио обычно небольшая и воспринимается, скорее, как тональный переход к репризе. Нередко композитор вводит связку речитативного характера (с ремаркой «Речитатив» в «Русском скерцо» ор. 1 № 1 и Скерцо ор. 2 № 3 из «Воспоминаний о Гапсале») с темповым замедлением, задержанием, паузами между репризой и кодой.

Кода во всех проанализированных скерцо динамизированна. П. И. Чайковский строит коду либо на мотиве первой «песни» – «Русское скерцо» ор. 1 № 1 В-dur; Скерцо ор. 2 № 3 F-dur; «Скерцо» ор. 21 № 6 As-dur; «Скерцо-фантазия» ор. 72 № 10 es-moll, либо на мотиве трио в главной тональности – «Вальс-скерцо» ор. 7 A-dur; «Юмористическое скерцо» ор. 19 № 2 D-dur; Скерцо ор. 40 № 11 d-moll. Обычно её форма представляет собой расширенное предло-

³ С выписанным повторением или со знаками репризы ||: :||, как, например, в соч. 40 № 11.

⁴ О тональных соотношениях основных частей скерцо см. далее.

жение, заключающееся органным пунктом на тонике. В «Русском скерцо» и «Скерцо-фантазии» кода значительно расширена, по своим масштабам приближаясь к отдельной части.

d. Для *тональных планов* проанализированных скерцо П. И. Чайковского характерно преобладание мажорных тональностей в крайних частях: В, F, A, D, As, d, Es, es. В трио встречаются как классические, предписанные всеми руководствами, тональные соотношения (одноименные, параллельные, субдоминантовые), так и некоторые другие, например, тональность VII ступени в миноре («Скерцо-фантазия» op. 72 № 10), III низкой ступени в мажоре (Скерцо op. 2 № 3).

Сравнивая результаты анализа фортепианных скерцо с вышеизложенными теоретическими представлениями, отметим, что, с одной стороны, скерцо Чайковского структурировано в полном соответствии с современной ему музыкальной наукой как сложная 3-частная песня с кодой: **ABA + coda**, где **A** и **B** представляют собой простые репризные трехчастные песни (хотя и с различным подходом к выписыванию повторов), а кода строится на материале основной темы или трио. С другой стороны, П. И. Чайковский придерживается индивидуальной композиционной модели скерцо, отказывается от двух трио и большое значение придает связующим частям – «ходам», которые нередко у него очень сильно развиты, смело вводит новые тональные соотношения между частями.

2. Как *жанрово-драматургическую особенность фортепианного скерцо Чайковского отметим*, что 6 из 8-ми произведений имеют дополнительные жанровые подзаголовки, такие как, например, «Скерцо-фантазия», «Менуэт-скерцо», «Вальс-скерцо», «Юмористическое скерцо», «Русское скерцо» и «Воспоминание о Гапсале», что, безусловно, вносит в сочинения черты программности, значительно усложняя и обогащая их жанровую природу.

a. *Тема скерцо у Чайковского, как в классическом западноевропейском скерцо*, всегда краткая, состоящая из ряда мотивов, объединенных общей оstinatно повторяющейся ритмической фигурой; тема может подвергаться ритмическому варьированию, усложнению (триоли, синкопы, пунктирный ритм, движение восьмыми, шестнадцатыми), обогащаться благодаря внедрению различных новых моти-

вов («субтемы», по терминологии Ю. Н. Холопова). Тема трио всегда ориентирована на песенный жанр, она более широкого дыхания, с замедленным, как правило, вдвое, ритмическим движением. В скерцо Чайковского задействованы не только традиционные трехдольные размеры – $3/8$, $3/4$, но и двух-, и *четырёхдольные размеры – $12/8$, $6/8$, $2/4$.*

б. *Фактура фортепианного скерцо* своей развитостью, дифференцированностью и, при этом, нередко, масштабностью напоминает оркестровое письмо. Композитор активно использует приемы имитации звучания разных инструментов (струнных, деревянных духовых или даже звона бубенцов), мастерски воспроизводит различные штриховые особенности: это легкое отрывистое staccato, martellato, октавные пассажи, нередко ассоциирующиеся с переключкой различных оркестровых групп, а также приемы гармонической фигурации, гаммаобразные приемы, тонический органнй пункт, секвенции. Например, в «Русском скерцо» главная тема проводится в средних голосах и исполняется одновременно большими пальцами правой и левой руки. В фактуре трио, как правило, преобладают иные черты, связанные с влиянием жанров песни, романса, баркаролы.

с. *Национальное начало* проявляется во всех фортепианных скерцо Чайковского как на структурно-композиционном, так и на «синтаксическом» уровнях, проглядывая не только в особенностях тематизма, как, например в «Русском скерцо» ор. 1 № 1 B-dur, Скерцо ор. 2 № 3 (из «Воспоминаний о Гапсале») F-dur, «Скерцо-фантазии» ор. 72 № 10 es-moll (из «18 характеристических пьес»), но и во всех средствах музыкальной выразительности. В конечном счёте, оно определяет собою тот прочный незримый стержень, который позволяет говорить об индивидуально-стилевом преломлении западноевропейской традиции в жанре «русского скерцо» в творчестве П. И. Чайковского.

Выводы. Жанрово-структурная модель скерцо в фортепианном творчестве П. И. Чайковского в целом соответствует музыкально-теоретическим установкам XIX в., описывающим фактически классическую западноевропейскую схему скерцо (сложная трехчастная форма с трио), но обладает и своей спецификой. *Во-первых*, почти во всех фортепианных сочинениях П. И. Чайковского имеется дополнительный жанровый подзаголовок. *Во-вторых*, композитор отказывается

от двух трио, всегда используя только одно трио. *В-третьих*, особое значение П. И. Чайковский придает связующим частям, так называемым «ходам», в отдельных случаях значительно их развивая. *В-четвертых*, главные особенности тематического материала и его развития, фактуры, тональных соотношений фортепианных скерцо П. И. Чайковского обусловлены ярко выраженным национальным колоритом, национальной спецификой, которая продолжает линию, идущую от «Камаринской» М. И. Глинки. В частности, речь идёт об интонационной природе и специфике изложения и развития мелодического материала, базирующихся на народно-песенных традициях, а также о ладогармоническом «оформлении» и развитии тематизма (насыщенность гармонической ткани плагальностью, параллельным мажоро-минором и т. п.; вариационный тип развития, наличие секвенционных элементов), о связанных со всем этим особенностях фактуры (подголосочность).

Комплекс средств, используемых П. И. Чайковским в скерцо, объединяет в себе достижения М. И. Глинки, чётко наметившего пути развития жанров западноевропейской музыки на русской национальной основе, и авторские стилевые черты. Лирическое начало, связанное с распевностью и задушевностью мелодики народных песен, интонациями которых «питается» музыка П. И. Чайковского, становится тем важным фактором, который серьёзно повлиял на процесс рождения индивидуальной стилевой модели скерцо в творчестве великого русского композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. *Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества [Текст]* / А. Д. Алексеев. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 272 с.
2. Алексеев А. Д. *Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века [Текст]* / А. Д. Алексеев. — М. : Наука, 1969. — 391 с.
3. Аренский А. *Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки [Текст]* / А. Аренский. — М. : Музгиз, 1920. — 115 с.
4. Арзаманов Ф. Г. С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм [Текст] / Ф. Г. Арзаманов. — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1984. — 97 с.
5. Бусслер Л. *Учебник музыкальных форм в 30 задачах с многочисленными примерами, упражнениями и отрывками классических произ-*

ведений, напечатанными в тексте для преподавания и самообучения [Текст] / Л. Бусслер ; [пер. Ю. А. Пухальской ; под ред. А. И. Юскевича-Красковско-го]. — СПб. : Бессель, 1883. — 244 с.

6. Драч И. Д. Д. Шостакович в лоне Петербургской композиторской школы [Текст] / И. Драч // Науковий вісник : зб. наук. пр. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2007. — Вип. 6. — С. 292–299.

7. Друскин М. Иоганнес Брамс [Текст] / М. Друскин. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1970. — III с.

8. Задерацкий В. Музыкальная форма [Текст] : [учебник] / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1995. — 544 с.

9. Келдыш Ю. История русской музыки [Текст] : в 10 т. / Ю. Келдыш. — Л. : Музгиз, 1947. — Т. 1. — 472 с.

10. Келдыш Ю. История русской музыки [Текст] : в 10 т. / Ю. Келдыш. — Л. : Музгиз, 1948. — Т. 2. — 389 с.

11. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм [Текст] : учебник / Л. А. Мазель и В. А. Цукерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.

12. Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки [Текст] / А. Б. Маркс ; [ред. А. С. Фаминцына, пер. с 8 нем. изд.]. — СПб. : 1872. — 421 с.

13. Музыкальная форма [Текст] : учебник / [общ. ред. Ю. Н. Тюлина]. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Музыка, 1974. — 359 с.

14. Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского [Текст] / А. А. Николаев. — Изд. 2-е, перераб. — М. : Музгиз, 1958. — 285 с.

15. Праут Э. Прикладные формы [Текст] / Э. Праут. — М. : Юргенсон, 1934. — 282 с.

16. Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, музыкальное творчество [Текст] / А. Сохор. — Л. : Музыка, 1965. — 882 с.

17. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы форм и жанров. — М., 1967. — С. 56–98.

18. Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях П. И. Чайковского [Текст] / Ю. Н. Холопов // Советская музыка. — 1971. — № 2. — С. 65–94.

19. Холопов Ю. Н. Что же делать с музыкальными формами [Текст] / Ю. Н. Холопов // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти / Научные

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 метроритмической пульсации, блеск виртуозности. Это качество обусловило актуальность старинного жанра и в фортепианной культуре XX в.