

5. Сусаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии [Текст] / В. Сусаури. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. — 290 с.
6. Bailey, W. B. *Japanese piano compositions of the last hundred years: a history of piano music in Japan and a complete list of Japanese piano compositions* [Text] : Thesis/dissertation : Manuscript Archival Material / W. B. Bailey, J. U. Garrett. — Rice University, 2001. — 313 p.
7. Brinkman, John T. *Simplicity: A Distinctive Quality of Japanese Spirituality (Asian Thought and Culture)* [Text] / John T. Brinkman. — New York : Peter Lang Pub Inc. — 1996. — 275 p.
8. Murakami Kazuo. *Japanese piano sonatas: a discussion and performance guide* [Text] : Theses and Dissertations (DMA) / Kazuo Murakami / Graduate College University of Iowa. — Iowa, 2011. — 80 p.
9. Fukui Masa Kitagawa. *Japanese piano music, 1940–1973: a meeting of eastern and western traditions* [Text] : Thesis (D.M.A.) / Masa Kitagawa Fukui / University Microfilms International, University of Maryland : College Park, 1981. — 164 p.

УДК 781.2 : 780.616.432

Наталья Рябуха

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ А. ШНИТКЕ
КАК КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Творчество Альфреда Гарриевича Шнитке стало знаковым с точки зрения осознания концепции мира звуковых образов всего XX ст. Не случайно именно этому композитору принадлежит идея введения в музыкальный лексикон термина «*полистилистика*», обоснованная им в докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 г. [12, с. 327–331], обозначающего один из ярчайших феноменов музыкальной классики XX в. Музыкальный мир А. Шнитке – уникальный и многогранный, передающий с помощью индивидуально-стилевых средств *звукощущение современной эпохи*. Каждое из его произведений, словно музыкальный документ, отражает «*поэзию мысли*», яркую индивидуальность автора, воссоздаёт сложную ат-

мосферу современности – времени парадоксального и хаотичного. Творческий метод А. Шнитке позволяет передать «звукоощущение действительности» в «сложной простоте», когда в смысловую игру жанровыми и стилевыми аллюзиями включено всё многообразие классической традиции. Его музыка наполнена магией скрытых смыслов и подтекстов: отдельный тон, звуковая структура, целостная композиция или жанр работают на создание *звукового образа как смысловой модели мира*.

Раскрыть поэтику «*звукового образа мира*» как отражение целостной концепции «интонируемого мироощущения» второй половины XX ст. на примере фортепианных сонат А. Шнитке – *цель* нашей статьи.

Анализ фортепианных сонат А. Шнитке в контексте заявленной проблематики ранее не привлекал внимания музыковедов. Проблемы частично касаются авторы известных монографий и научных статей, такие как В. Холопова [11; 12], Е. Чигарева [12; 13], А. Ивашкин [3; 4], Д. Шульгин [16], Дзюн Тиба [10], И. Матюшонок [6] и др., в которых представлен широкий спектр вопросов, касающихся изучения творчества А. Шнитке. Однако звукообразная специфика фортепианной музыки композитора исследована недостаточно.

Три фортепианные сонаты относятся к позднему периоду его творчества (1987–1992), когда композитор стремился уйти от полистилистики как ведущего принципа мышления к свободной атональности на основе интонационной согласованности элементов. К сонатному жанру принадлежат также более ранние произведения Шнитке: Фортепианная соната (1954), три Сонаты для скрипки и фортепиано (1963, 1994), Трио-соната *Quasi una sonata* (1968), Соната для виолончели и фортепиано. В целом сонатный цикл композитор трактует согласно представлениям, сложившимся во второй половине XX ст. Как указывает Дзюн Тиба, в поздний период творчества Шнитке наметились две характерных тенденции: «крайнее упрощение структуры, с одной стороны, и усиление символической выразительности каждой интонации, не имеющей прямой адресованности цитаты, с другой» [10, с. 32].

Аскетизм фактурного изложения и символизация звукообразов в фортепианных сонатах А. Шнитке вызывают ассоциации с произ-

ведениями композиторов-современников. Так, в камерных сонатах Д. Шостаковича, Г. Уствольской, В. Сильвестрова и многих других композиторов наблюдаются, с одной стороны, стремление к лаконичной сжатости и концентрированности формы; с другой – сложные интонационно-стилевые и образные взаимодействия, указывающие на масштаб и концептуальность мышления в данном жанре. Концептуализм, стремление к созданию универсального музыкального языка, отражающего единство современного звукового мира – главные творческие задачи, которые всегда ставил перед собой А. Шнитке: «Когда вы пишете своё произведение, вы выстраиваете целый мир» [16, с. 3].

А. Шнитке не избегает классических принципов сонатного мышления (контраст-конфликт тем, интонационно-тематические связи между частями), соединяя их с современными приёмами и техниками композиторского письма. Однако А. Ивашкин справедливо указывает на то, что «способ, которым Шнитке видит мир, больше схож с иконным многообразием и подвижностью точек зрения, нежели с рационализмом классического мышления, господствовавшим в симфонии, сонате, романсе на протяжении нескольких последних веков» [4, с. 16]. В фортепианных сонатах синтезируются различные техники письма (додекафония, сериальность, сонорность, пуантилизм и алеаторика); при этом интонационно-тематическое развитие осуществляется на основе принципа вариантного изменения серии по различным параметрам (звуковысотным, ритмическим, тембровым, динамическим, артикуляционным, регистровым и темповым).

Все три сонаты, созданные практически в один период времени, имеют близкую логику композиции, построены по принципу контрастного чередования частей: Lento (Moderato) – Allegro (Allegretto) – Lento – Allegro. Все сонаты несут на себе печать трагической незавершенности, недосказанности. Ряд жанровых звукообразов создаёт арочные связи внутри сонатного цикла: **речитативный монолог** (I и III ч. Сонаты № 1; I и III ч. Сонаты № 3), **хорал** (I, II и III ч. Сонаты № 1; II и III ч. Сонаты № 2) **сарабанда** (II и III ч. Сонаты № 2; III и IV ч. Сонаты № 3), **колокольность** (I и IV ч. Сонаты № 1; I, III ч. Сонаты № 2), **монограммы** (тема Lento Сонаты № 1 создана из монограмм имён Владимира Фельцмана и Альфреда Шнитке). Таким образом, три самостоятельных произведения тяготеют к объединению

в единую сонатную трилогию, в которой представлена разнообразная палитра звукообразов – от лирико-медитативных до драматических, крайне эмоционально-экспрессивных, развитие которых приводит в каждом из финалов к «заключительному кризису», по выражению А. Ивашкина [14, с. 7].

В сочинениях А. Шнитке отражается одна из ведущих тенденций, характерная для авангардной музыки – расширение понятия и переосмысление *художественно-эстетической концепции звука*. Новая концепция звука связана с тотальной символизацией звукового пространства, привнесением в музыкальный контекст религиозно-философских и культурологических идей (в частности, дзен-буддизма), что подтверждает теорию «фоносферы» М. Тараканова как звуковой среды обитания человека и социума [9, с. 17]. Музыкальное мышление А. Шнитке, направленное на поиск новых средств выразительности и способов их организации, связано с **интеллектуально-психологическим типом звукоощущения**, при котором отношение к звуку как сгустку времени, «свёрнутого в мгновении», направлено на воплощение глубинных измерений внутреннего мира человека.

Важную роль выполняют не только традиционные акустические свойства звука (высота, громкость, длительность, тембр), но и его интенциональные параметры, которые рождаются тонкими психологическими импульсами на основе «интуитивного видения» [7]. На это изменение звукового восприятия современного континуума указывает Н. Герасимова-Персидская: «Композитор, как Демиург, противопоставляет Безмолвию. Он начинает творить мир: Звук появляется вместе с Пространством и Временем. Качество звука, его внутренняя структура определяют свойства всего феномена, который возникает на этой основе» [3, с. 320]. Однако, по словам самого А. Шнитке, «реальная музыка есть лишь небольшая часть огромного музыкального мира, с которым человек имеет дело и, если он будет внимателен, то почувствует этот огромный иллюзорный музыкальный мир» [15, с. 21]. По мнению Е. Чigareвой, подобная установка характеризует мироощущение композитора в поздний период творчества [13, с. 23].

В фортепианных сонатах А. Шнитке звукообразность создают интенциональные свойства звука, обусловленные инструментальной спецификой. Она отражает индивидуальное отношение А. Шнитке как

к семантике звука, так и к звуковой природе инструмента, который является связующим звеном между внутренним миром композитора и «звучащим миром» исполнителя. Композитор отдаёт предпочтение сонорно-колористической трактовке инструмента с неоклассическим сочетанием приёмов иллюзорно-педального и концертного изложений. В сонатах представлены разные звукообразные сферы: от предельно тихого «отдалённого» звучания, передающего ощущение тени, призрака, потусторонности – до выражения драматической экспрессии, отражающей конфликт человека с миром. Перечислим формообразующие факторы, влияющие на звукообразную специфику:

- самодостаточность отдельного «звука-атома» как важного драматургического элемента;

- многослойность и сконцентрированность пространственно-акустической фактуры, создающей эффект объёмности и бесконечности звукового пространства;

- разнообразие тембродинамической палитры звука с динамическим рельефом в пределах от *ffff* до *pppp*;

- максимальное использование выразительных возможностей инструмента, благодаря чему каждый *звуко-тембр*, *звуко-ритм* обретает невероятную объёмность, глубину и пространственную перспективу;

- создание разнообразных звуковых эффектов: «воздушный», «вибрирующий», «ирреальный», «затухающий» звук с эффектом «шлейфа», создающего ощущение продолжения звучания в виртуальном пространстве; ударно-шумовые пианистические приёмы с преобладанием артикуляции *non legato*, репетиционно-мартеллятной техники, хроматических кластеров; педальные наложения и напластования, порождающие сложный фактурно-звуковой эффект, новое качество звука.

Указанные факторы свидетельствуют об обновлении художественно-акустических и фактурно-пространственных характеристик фортепиано в современной музыке. Гармонические, динамические, ритмоинтонационные, жанрово-стилевые и фактурные решения возникают на основе нового авторского слышания и понимания тембрового потенциала инструмента, открытия его новых фонических свойств. Это выражается в особом внимании к тембровым краскам, к использованию акустических приёмов и звуковых имитаций инструментальных (струнных, духовых, органных, клавишных, ко-

локольных) и вокально-хоровых звучаний, а также создании стереофонических эффектов, создающих многомерность музыкального пространства. Удивительное «видение» и «слышание» инструмента, проявляющееся у А. Шнитке в «беспрецедентном умении находить новые вещи в недрах традиционной техники», позволяет осуществить трудноуловимую связь смысла и звука [4, с. 16]. Следовательно, звуковая драматургия на основе экзистенциального мироощущения для поэтики А. Шнитке является смыслообразующим фактором, благодаря чему музыка становится, по выражению В. Сильвестрова, «...философским отражением структуры мира», «голосом мира», «пением мира о самом себе» [8, с. 90].

В обоснование сказанного выше о стилевом своеобразии инструментально-звукового мира фортепианных сонат композитора приведём краткие аналитические наблюдения.

Соната № 1 (1987). Образно-смысловая логика композиции объединяет все четыре части, идущие *attassa*, в масштабную одночастную форму с чертами сонатности – угадывается аналогия с романтической идеей симфонического цикла-поэмы. Первые такты сонаты погружают в атмосферу философского размышления. В основе тематизма, обрамляющего всю сонату, лежит монограмма, выполняющая образно-смысловую и формообразующую функции – музыкальный эквивалент имени Владимира Фельцмана, близкого друга композитора, переехавшего в конце 80-х из Москвы в Нью-Йорк – пианиста (ученика Я. В. Флиера), чей стиль отличают аристократизм, сдержанность и изысканная манера исполнения.

Первая часть (*Lento*) строится на основе двух контрастных образов, сочетание которых напоминает барочную диспозицию «речитатив – хорал». Тембр фортепиано в речитативе приближен к человеческой речи. С развитием звукообраза по принципу динамизации экспрессии (от шёпота до крика) тембровая окраска звучания видоизменяется. Использование предельно высокого регистра инструмента (4 октава) в сочетании с динамикой *fff* и ритмическим остинато перевоплощает инструментальный голос в жёсткий металлический стук.

Если речитатив окрашен тёмной палитрой эмоционально-экспрессивных красок за счёт преобладания сериальных и алеаторических приёмов с «речевой» подачей инструментального голоса, то в хора-

ле жанрово-стилевая ассоциативность создаётся иными средствами: подчёркнутой сонорно-звуковой лаконичностью темы, использующей элементы тонального мышления. Звукотембровая палитра и динамическая шкала (*ppp – pp – p – mp – p – pp – ppp*) дополняют образ «самообщения». Жанровый диалог двух образных сфер моделирует движение души от мрака к свету, от хроматических, сгущённых красок медленного речитатива к «чистому», «небесному» звучанию хорала. Появление в конце части первого звукообраза-монограммы говорит о строгой логике и тонкости в ощущении формы, стремлении к зеркальной симметрии, отражающей идею круга. А. Ивашкин справедливо отмечает, что «в сочинениях А. Шнитке нет развязки, настоящего конца. Музыка возвращает к своему истоку – безмолвию» [14, с. 7].

Вторая часть (*Allegretto*), в которой предвосхищается дальнейшее развитие тем в финале сонатного цикла, написана в духе пасторали, «как видение детства и невинности» [14, с. 7]. Идея образной диспозиции I части повторяется и здесь: игривость и лиричность «темы детства» контрастирует с внезапно вторгающимся контрапунктированным эпизодом. В результате активной разработки звукообраз первой темы, отличающийся ясностью и лёгкостью фактуры, в кульминационной зоне (т. 221) утяжеляется более «жёсткой» манерой письма: использован стреттный принцип изложения с применением хроматических кластеров, динамических контрастов с резким скачкообразным движением в разных регистрах, требующим острой артикулированности.

Третья часть (*Lento*) незаметно вливается в звучащий мир экспрессивного звукообраза на фоне расслаивающегося кластера. Это – лирико-медитативный центр сонатного цикла, в котором чувствуется манера письма А. Шёнберга и А. Веберна. Проведение темы хорала из I части создаёт звукообразную арку, перерастая затем в динамизированный эпизод, отмеченный использованием техники *martellato* и кластеров (*fff*).

Четвёртая часть (*Allegro*) выполняет функцию финала, поскольку в ней в трансформированном виде проводятся основные темы цикла. Стреттный тематизм требует механизированного, сухого и ритмически точного исполнения. Эпизод *Pesanto*, выполняющий роль коды и драматической кульминации сонаты, обрывается резко звучащим

кластером, рвущим струны рояля. Логика драматургической концепции с нарастающими кульминациями и динамизированными репризами соответствует «шостаковическому драматическому симфонизму» [14, с. 28].

Соната № 2 (1990–1991) представляет свою драматургию жанровых звукообразов. «Чистота» жанров хорала и сарабанды контрастирует с экспрессией атональности лирической темы I части, развитие элементов которой приводит к первой кульминационной развязке: тема лёгкой романтической полётности трансформируется в образ воспоминаний о безвозвратно ушедшем, иллюзорном, недостижимом.

В сонате складываются две полярные, но, в то же время, драматургически взаимодействующие образные сферы: жизни и смерти, настоящего и прошлого, надежды и отчаяния, мечты и прощания. Во второй части контрастные жанровые начала хорала и сарабанды сплетаются, как символы вечности и тленности жизни. Это попытка подняться над временем, выразить сакральный смысл и духовные основы бытия, хотя при этом композитор использует знаки современной культуры (атональность, серийность и сонорные эффекты).

Заключительная часть сонаты демонстрирует идею трансформированного пространства на основе сближения одновременных событий – прошлого и настоящего. Вновь звучит тема хорала из II части сонаты. Подобный приём был использован уже в Сонате № 1. А. Шнитке вновь обращается к полифонии как средству динамизации образа. Но особое внимание композитора обращено на макро- и микроканонические формы развития, где отдельный мотивный комплекс прорастает из предыдущего. Террасообразная динамика свидетельствует о связи с традицией барочного инструментализма.

Внезапному появлению хорала, усиливающему, благодаря арочным связям цикла, внутренний конфликт, отвечает алеаторический эпизод (т. 39), заканчивающийся оstinатными ударами в крайне низком регистре. Ассоциативный образ колокольности символизирует духовную рефлексию, контрастирующую с общим контекстом кульминации. Интересным решением финала является проведение в третий раз темы хорала как символа прощания с мечтой и ухода из жизни.

Соната № 3 (1992) является зеркальным отражением образности первых двух сонат, поскольку в ней фигурируют те же жанровые ал-

люзии (сарабанда, монолог). Первая часть (Lento), с её образно-семантической и жанрово-стилевой основой – монологом – образует арочную связь с I частью Сонаты № 1. Однако в ней наблюдается стремление к лаконизму, передаче затаённой, сумрачной атмосферы, ощущения ирреального пространства. Композитор тяготеет к эстетике минимализма, согласно которой небольшое количество звуков с высокой удельной значимостью каждого из них выстраивает звуковую идею. Это приводит к тому, что каждый звук, мотив или сонорный кластер – простейшие элементы музыкального языка – оказываются основной действующей силой в драматургии произведений. Такой принцип развития, по словам Н. Каспаровой, в поздний период творчества композитора означает его уход от программно-конфликтной драматургии к «морфологическому симфонизму» [1, с. 301]. В пользу симфонизма как принципа мышления позднего А. Шнитке свидетельствует и то, что после написания Сонаты № 3 композитор создал ещё четыре – последние – симфонии. Последняя соната, написанная после перенесённого композитором инсульта, во многом перекликается с другими поздними сочинениями композитора. Так, трагические образы господствуют в Симфониях № 6 и 9, четырёхручном Концерте для фортепиано № 2, кантате «История доктора Иоганна Фауста».

Тревожная взволнованность II части цикла (Allegro), образы «наваждения» подчёркнуты фактурно (обилие скачков) и ритмически (прерывистые остинатные фигуры). Кластер, внезапно обрывающий линию развития тематизма, также не становится опорной точкой, смысловым разрешением ситуации. Накопленная усталость «передаётся» в III часть сонаты (Lento), где мелодико-ритмические знаки сарабанды согласуются с общим аскетичным безжизненным тоном музыки. Господствует ощущение «текущего момента», когда каждое созвучие должно быть «прожито» максимально насыщено – до полного затухания звучания.

Финал (Allegro) выполняет функцию объединения всех тем и образов сонатного цикла, однако трансформирует их смысловые миры в духе ирреальности, представляя их как размышления-воспоминания о пережитом или высказанные «мысли вслух». Звуковая идея сопоставления разноплановых тем подчёркнута темповыми соотношениями внутри части.

Выводы. Фортепианные сонаты А. Шнитке – музыкальные полотна, в которых картина современности воссоздаётся сквозь призму уникального звукового мира композитора. Несмотря на драматургические различия, прослеживаются объединяющие концептуальные черты в трактовке композитором данного жанра. Это, прежде всего, отношение к традициям и новаторству, монолитность и цельность полярных звукообразных сфер, связанных с идеями фаустианства и духовности; противопоставление тем-образов через символизацию знаков культуры; скрытая программность. Концептуализм мышления А. Шнитке проявляется не только в следовании идее «плюрализма культурной памяти»¹. Переосмысление композитором художественно-эстетических принципов музыкального авангарда, сосредоточенных на поиске принципиально новых путей в искусстве, проявляется в сохранении исторической преемственности по отношению к предыдущим эпохам, в понимании стилистической многомерности, интертекстуальности и универсальности художественного наследия в контексте современной культуры. А. Шнитке, обращаясь к известным принципам полистилистики (цитирования, адаптации, аллюзии, стилизации), воссоздаёт звуковые образы отдалённых эпох как символы или знаки культуры, выражающие тоску по трагической невозвратности времени, невозможности пережить и прочувствовать сегодня то, что было давным-давно. Переходя из сочинения в сочинение, образы памяти прошлого культуры обретают смысловую многозначность, полисемантическую неопределённость.

При создании звукового облика своих фортепианных сонат А. Шнитке, выстраивая диалоги со стилями и жанрами разных эпох, демонстрирует путь преодоления духовного кризиса современного мира посредством приобщения к ценностям и опыту прошлого. Новые методы организации звукового материала не вступают при этом в противоречие с функциональными основами сонатной композиции. Напротив, именно соната как жанровый архетип западноевропейской культуры стала хранителем творческой мысли музыкального гения современности, чьё движение было направлено на раскрытие глубинных смыслов духовного бытия человечества.

¹ Понятие, предложенное И. В. Кондаковым [5].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альфреду Шнитке посвящается [Текст] : сб. ст. [ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская]. — М. : Композитор, 2010. — Вып. 7. — 352 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство [Текст] / Н. Герасимова-Персидская [ред. И. Тукова]. — Киев : Дух і Літера, 2012. — 408 с.
3. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке [Текст] / А. Ивашкин. — М. : РИК «Культура», 1994. — 304 с.
4. Ивашкин А. Будущее равнодушно к страстям ушедших времен [Текст] / А. Ивашкин. — Музыкальная академия. — 2004. — № 4. — С. 15–17.
5. Кондаков И. Прорыв к полистилистике [Текст] / И. В. Кондаков // Общественные науки и современность. — 2006. — № 1. — С. 147–159.
6. Матюшонок И. Звуковой образ в камерно-инструментальных сочинениях А. Шнитке [Текст] / И. Матюшонок // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : сб. ст. — 2010. — № 2 (14). — С. 8–11.
7. Сальм А. Интенциональная динамика в фортепианных сонатах Валентина Сильвестрова [Электронный ресурс] / А. Сальм. — Режим доступа : <http://vestnikram.ru/file/salm.pdf>.
8. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны [Текст] : беседы, статьи, письма [автор ст., сост., собеседник М. Нестьева]. — Киев, 2004. — 265 с.
9. Тараканов М. Фольклор и фоносфера [Текст] / М. Тараканов // Курьер ЮНЕСКО. — 1986. — № 5. — С. 17.
10. Тиба Дз. Путь к последним симфониям [Текст] / Дзюн Тиба. — Музыкальная академия. — 2004. — № 4. — С. 32–38.
11. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке [Текст] / В. Холопова. — Челябинск : Аркаим, 2003. — 256 с.
12. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке [Текст] : Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. — М. : Советский композитор, 1990. — 350 с.
13. Чигарева Е. О позднем стиле (Инструментальное творчество) [Текст] / Е. Чигарева // Музыкальная академия. — 2004. — № 4. — С. 17–23.
14. Шнитке А. Собрание сочинений. Сер. VII. Сочинения для клавишных инструментов [Ноты] : по материалам архива композитора [проект издания, общ. ред. и предисл. А. Ивашкина]. — СПб. : Композитор, 2009. — Том I: Сочинения для фортепиано, тетрадь I: Соната № 1. — 43 с.

15. Шнитке А. *Реальность, которую ждал всю жизнь* [Текст] / А. Шнитке // *Советская музыка*. — 1988. — № 9. — С. 17–28.

16. Шульгин Д. *Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором* [Текст] / Д. Шульгин. — М. : Деловая Лига, 1993. — 110 с.

УДК 78.083.3

Елена Бондаренко

ЖАНР ТОККАТЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. САСЬКО: ДИАЛОГ ВО ВРЕМЕНИ

В современных условиях особенно остро стоит вопрос сохранения традиций и национального самосознания – новейшие средства коммуникации способствуют не только созданию мира без границ, но и превалированию массового сознания над ценностью самоопределения личности. А искусство, всегда служившее эталоном человеческих отношений, сегодня переживает период пресыщения обилием стилей, направлений, техник, и, как следствие, депрессию от утраты критериев красоты. Осознание этого побуждает многих музыкантов совершать своеобразное путешествие во времени, возвращаясь к «первоистокам» – национальной культуре и классическому искусству.

В этой связи особый интерес вызывает музыкальный жанр, словно воплощающий само течение времени – старинный жанр токкаты, который в творчестве украинских композиторов зачастую органично сочетается с национальным музыкальным колоритом. Эта тенденция наметилась уже в первом образце украинской токкаты – «Токкате» из цикла «Украинская сюита» Н. В. Лысенко, датированной 1869 г. Это – самобытный синтез на основе жанрового инварианта, сложившегося в барочной музыке, приёмов, выразительных средств, идущих как от нового романтического пианизма, так и традиций украинского музыкального фольклора¹. В таком прочтении жанр токкаты аккумулирует

¹ Все части «Украинской сюиты» Н. В. Лысенко воплотили двойную семантику: конкретного барочного жанра и народной песни, являющейся интонационной основой пьесы. Так, третья часть – «Токката» («Пішла мати на село») – имеет подзаголовок «Гречаники».