

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 фольклора<sup>1</sup>. В таком прочтении жанр токкаты аккумулирует

---

<sup>1</sup> 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».

ет две базовые составляющие актуальности культуры в современном обществе: национальные истоки и обращение к общеевропейской традиции профессионального искусства.

Наследуя традиции Н. В. Лысенко, украинская фортепианная токката, при сохранении традиционных признаков жанрового инварианта, живо реагирует на современную проблематику, открывая новые художественные средства трансформации жанра. Однако в научной литературе вопросы трактовки жанра фортепианной токкаты в творчестве украинских композиторов остаются недостаточно изученными, что определяет *цель предлагаемого исследования* – изучение специфики развития жанра украинской токкаты на современном этапе. *Объект* изучения – украинская фортепианная культура второй половины XX – начала XXI вв., *предмет* – трактовка фортепианной токкаты в творчестве Г. Сасько, *материалом* исследования являются пьесы токкатного жанра в фортепианных циклах композитора «Мозаика» и «Отзвук столетий».

Семантика жанра современной токкаты определена закрепившимися параметрами: это особый токкатный комплекс, объединяющий устремлённое движение, упругость остиной ритмоформулы, чёткость артикуляции, специфическую фактуру, активность моторики. Также большое значение имеет исторически сложившийся акцент на демонстрации исполнительской виртуозности в сочетании с яркой художественной образностью. Предопределённость параметров токкаты стимулирует проявление фантазии композитора в выборе художественных и технических приёмов воплощения музыкального содержания, актуальность же индивидуального решения возрастает при обращении к национальной тематике.

Именно так, сохраняя преемственность культурной традиции, трактует жанр токкаты наш современник, член Национального Союза композиторов Украины, лауреат премии имени В. Косенко, заслуженный деятель искусств Украины, лауреат премии «Киев» имени Артемия Веделя Геннадий Михайлович Сасько. Деятельность Геннадия Михайловича многогранна: это исполнительство, педагогика, музыкально-общественная и редакторская работа, издательское дело. Музыкальное наследие композитора охватывает широкий жанровый диапазон: это монументальные произведения и миниатюры, симфоническая, кан-

татно-ораториальная, камерная музыка, сочинения для детей, театра и многое другое... В творчестве композитора можно выявить два базовых принципа: интерес к образной сфере, связанной с национальной историей и культурой; тяготение к использованию старинных жанров.

Обращение к фольклорной тематике в творчестве Г. Сасько происходит абсолютно естественно, можно сказать, на генетическом уровне. Возможно, истоки этого явления лежат в истории предков композитора, уходящей корнями в XVI век, к славному казацкому роду, представители которого оставили след во многих значительных событиях, происходивших в Украине.

Приверженность к национальной культуре, эстетике красоты и личностного совершенствования в творчестве Г. Сасько можно проследить и в наследовании им музыкальных традиций. Слова Л. Колодуба, консерваторского педагога и наставника композитора, можно считать их общим творческим кредо: «Только профессионализмом, знанием определенных эпох и пониманием сердцевины творчества композитора, законов музыки и драматургии можно развивать современное искусство» [7, с. 4]. Поэтому красной нитью в творчестве Г. Сасько проходит тема диалога времён и культур, эпох архаики и современности («Славянская поэма» для симфонического оркестра, фольк-оратория «Батьківська нива», хоровая поэма «Веснонька, весна», цикл пьес для клавесина «Весняні барви», органная симфония «Азь рехъ», произведение для хора «Дума про 33-тій» (памяти жертв голодомора) на стихи Николая Ткача).

Национальный колорит произведений Г. Сасько делает их исполнение на концертной и конкурсной сцене ярким событием, что подтверждается программами 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», – признается Геннадий Михайлович [6, с.13]. И это не случайно, ведь, будучи концертным пианистом, Г. Сасько глубоко понимает звуковую природу фортепиано и владеет секретами исполнительского мастерства.

Исследователи отмечают и другие особенности стиля композитора, влияющие на успех его сочинений: «В соответствии с современ-

ными эстетическими законами, музыкальный мир Г. Сасько представляется как неизменно изысканный, постоянно подвижный звуковой простор» [6, с.12]. Действительно, музыка композитора обладает импровизационной свежестью и элегантною простотой, яркостью и изысканностью красок, создающих гармоничную естественность и непринужденность звучания. «Мне интересно найти какой-то нетрадиционный состав, непривычный музыкальный материал, тогда я стараюсь им овладеть и на нем построить что-то, свойственное только мне, но близкое и интересное для моих современников», – говорит композитор [6, с. 14].

Но, прежде всего, музыкальный текст фортепианных произведений Г. Сасько – это воплощение ментальных связей с жизнью, историей и музыкой предков. Композитор как бы вступает в диалог с прошлым, создавая современными художественными средствами яркую и зрелищную музыкальную картину. Панорамная объёмность и красочность гармонии, энергия ритма, подражание звучанию народных инструментов и характерным речевым оборотам, особенное чувство принадлежности к изображаемому – всё это рождает удивительный эффект визуализации образа. Как специфическую черту музыки Г. Сасько можно отметить и её стереофоничность.

Избегая прямого цитирования, используя органику национальных мотивов и красок, комплекс современных композиторских приёмов (сонористика, пуантилистическая техника), обладая особым чувством времени, Г. Сасько в своих произведениях связывает воедино различные эпохи и культуры. Е. Корчева отмечает: «Тонкий стилист и мастер детали, Г. Сасько отваживается исповедовать красоту времени, когда о ней предпочитают забыть» [6, с. 12]. Подобный художественный результат во многом определяется выбором жанровой сферы и оригинальностью используемого композитором интонационно-гармонического языка. Произведения Г. Сасько характеризуются чрезвычайной отточенностью мельчайших деталей, авторские ремарки буквально «ведут» исполнителя, а значит, и слушателя, коридором созданного композитором временного перехода. Для Г. Сасько важны тонкие градации динамики, эмоциональных и звуковых состояний, детальнейшие указания темпов и их изменений, способов исполнения – вплоть до того, играть с педалью или без неё, брать ли глубокую педаль или

использовать эффект полупедали [10, с. 20, 23, 25]. Чувствуется высочайший уровень понимания композитором возможностей инструмента и специфики фортепианной техники.

В центре нашего внимания – пьесы Г. Сасько, обозначенные автором как токкаты или же имеющие явные признаки этого жанра. Токката – знаковый жанр в фортепианной музыке композитора, к которому он обращается неоднократно. В чистом виде токката представлена в фортепианном цикле «Мозаика» (1984), где «диалог во времени» осуществлен как обращение к старинным барочным («Ария», «Полифоническая фантазия», «Токката») и народным жанрам («Народное сказание», «Веснянка»). Также в цикле есть джазовые и детские пьесы.

Пьесы цикла расположены по принципу усложнения содержания и фактурного воплощения, что отвечает этапам формирования и развития пианиста-музыканта. Музыкальная мозаика цикла складывается не только из относящихся к разным историческим временам стилей, но включает в себя и возрастные интересы человека. Такой замысел объясняется посвящением цикла сыну композитора, подрастающему пианисту.

Токката заключает цикл, состоящий из 17 пьес, что подчеркивает её особую значимость, важность возлагаемой на неё смысловой нагрузки. Это итог – яркий, действенный, виртуозный финал. Токката (ля-минор, написана в трёхчастной форме) объединяет традиционные черты жанра (темп – *Presto*, оstinатный ритм шестнадцатых, основной тип фактуры – *martellato*, акцентуация метрических опор) с оригинальными авторскими решениями. Сквозное развитие в первой и второй частях создаёт эффект приближающегося народного гуляния (динамика – от *p* до *ff*). Кульминация приходится на начало репризы, которая построена на постепенном диминуэндо-удалении. Интонации коломиек, опора на тетра хорды, лад с повышенными IV и VI ступенями, бурдонная звучность кварт и квинт, имитация звучания цимбал и скрипки, импровизационная живость характера и блеск движения – всё это олицетворяет открытую энергию народного духа. Драматургический смысл и масштаб финальной токкаты таков, что её можно не только воспринимать как завершение цикла, но и исполнять в качестве отдельного произведения.

Интересно, что такая же логика построения используется композитором и в цикле «Отзвуки столетий (Древний Киев)». Это сочинение, посвященное 1500-летию Киева, было написано в 1982 г. и сразу стало очень популярным. Необыкновенные образы восьми пьес цикла – поистине знаковые вехи, своеобразные памятники нашей истории и культуры – символическая прогулка по Киеву. События древности оживают, словно в театре или кинематографе (видимо, сказывается опыт работы композитора в этих сферах). К жанру токкаты можно отнести две кульминационные пьесы цикла, связанные с народными массовыми сценами: четвертую – «Бабин торжок» (токката в чистом виде) и восьмую – «Праздник на Всеволодовом холме» – пьесу токкатного типа, финал цикла.

Отметим, что признаки токкаты могут проявляться и в пьесах, которым автор даёт иное программное название. Поэтому в научной литературе сложилась традиция различения понятий *токкаты* и *токкатности*. Так, изучая основные тенденции развития фортепианной музыки XX в., Л. Гаккель отмечает особое значение *токкатности* – характерных для токкаты звуковых приёмов: «<...> власть ритмизирующих приёмов изложения, кратковзвучие как главный принцип инструментальной поэтики, ударной многокрасочности, почти универсальной в смысловых и стилевых своих применениях» [1, с. 288]. Более того, популярность токкатного комплекса в фортепианном искусстве XX в. была столь велика, что, по мнению Н. Кашкадамовой, имела негативные последствия: «Процесс широкого распространения токкатности в современной музыке имеет свои теневые стороны: в некоторых произведениях данный музыкальный комплекс грозит стать стандартным, превратиться в музыкальный штамп и потерять свежесть воздействия» [2, с. 13–14].

Однако творчество Г. Сасько доказывает, что композитор может избежать тривиальности. В беседе автора статьи с композитором<sup>2</sup> было получено подтверждение принадлежности двух пьес цикла «Отзвуки столетий» к одному жанру. Геннадий Михайлович определяет «Бабин торжок» как токкату, а «Праздник на Всеволодовом холме» – как пьесу токкатного плана. Можно предположить, что жанровая основа, так

---

<sup>2</sup> Телефонный разговор состоялся 18.12.2013.

точно помогающая воссоздать образную сферу масштабного активно-го действия, настолько ясна, что не требует дополнительных указаний.

«Бабин торжок», казалось бы, демонстрирует картину ярмарки. Есть здесь и ощущение большого разноголосого скопления народа, его движения, разнообразия действий, выкриков, шумовой ауры народного гуляния. Но при внимательном отношении к предваряющей пьесу цитате из «Повести временных лет» образная ассоциация изменяется, уступая место другому «кадру»: «И люде киевстии прибе-гоша Киеву и отвориша вече на торговищи...» [10, с. 15]. На смену бытовой картине народного веселья приходит зарисовка особого действия – принятия общинных решений государственного значения.

«Бабин торжок», как и остальные пьесы цикла, написан без указания ключевых знаков. Обилие альтерации затрудняет обычное определение лада (альтерированный фа-минор). Можно проследить направленность, согласно которой крупные фразы постепенно сдвигаются из бемольной сферы через диззную к закреплению в заключительном разделе ре-минора с высокой VI ступенью. Сквозное развитие формы, сложный метр, частая смена размера (9/8, 8/8, 3/4, 6/8, 7/8, 8/8, 3/8), сочетание дуольности и триольности шестнадцатых, нанизанных на жёсткую пульсацию ритма в темпе *Presto*, ясность артикуляции создают эффект применения пуантилистической техники, где отсутствие индивидуальной мелодической линии придаёт обобщённость звучанию. Объединение отдельных деталей «точечного пласта» воспринимается сознанием слушателя как «крупный план» картины – большой массовой сцены, единству которой способствуют напряжение сквозного развития, целеустремлённость без пестроты, выступающие как бы вторым, «общим», планом токкаты.

«Праздник на Всеволодовом холме» представляет сцену народного гуляния: «И се виде многыа играюща пред ним: овы гусельныя гласы испущающем, другыя же органьныя гласы поющем, и инем замарьныя пискы гласящем, и тако всем играющем и веселящемся, якоже обычай есть...» [10, с. 37]. Пьеса написана в Соль-мажоре, однако её отличает достаточно активное тональное развитие, с модуляциями в тональности далёких степеней родства. Пьеса (трёхчастная форма с кодой) строится на сопоставлении двух эпизодов: собственно токкатного с характерным мартеллято двойными нотами и последую-

щего, основанного на песенно-танцевальной теме, напоминающей гуцульские скрипичные наигрыши с типичными для них тритоновыми и трихордовыми интонациями. В пьесе есть и фрагменты, включающие подражания звучаниям народных инструментов (кобзы, цимбал, других ударных). Цельность конструкции обеспечивают остинатный ритм в левой руке, единство темпа и настроения – *Presto, Festive*, устойчивость метра и размера, который менее подвержен переменам, чем в предыдущей пьесе (2/4, 3/4).

Представляют интерес нетрадиционные приёмы использования скольжения нескольких звуков к основному (по типу форшлаггов). Их звучание напоминает народные заклички, игривые «гей», «ой», «ах», гортанные протягивания гласных в народной манере пения. Композитор обозначает окончание некоторых глиссандо не определённым звуком, а символом – *x*, сочетающимся со *sf* в конце такта. Часто встречается соединение акцента и *sf* на слабом времени, что создаёт эффект хлопка, удара, притопывания, усиливая зажигающий характер музыки. Звучанию придан определённый колорит, «тон» – *secco, articolato, sopra, leggiero*. Таким образом, ощущается приверженность композитора к звукописи, созданию инструментальной красочности и использованию приёмов сонорики, помогающих воплотить национальную эстетику. В то же время, «диалог словесного начала (ремарки в тексте) с графической, местами акварельной звукопластикой пьес театрализируют, “оживляют” образное содержание произведений, раскрывают их в действенном плане и адаптируют их для “вербального”, “визуального” и театрально-игрового восприятия», – отмечает А. Лунина [8, с. 224]. У слушателя создаётся впечатление стереоэффекта, оживающей голограммы, фрагментов, кадров из кинофильма.

«Бабин торжок» и «Праздник на Всеволодовом холме» составляют эмоциональный и жанровый контраст таинственным, аскетично-сдержанным медленным пьесам цикла, звучание фортепиано в которых приобретает сказочно-фантазийные, акустически объёмные колориты и тембры. Мастер сонористики, Г. Сасько демонстрирует широкую палитру возможностей фортепиано, используя и весь диапазон приёмов ударного звукоизвлечения.

Такая трактовка фортепиано украинским композитором позволяет говорить о наследовании им некоторых творческих принципов



С. Прокофьева и М. Равеля. Так, к С. Прокофьеву восходит обращение Г. Сасько к пласту архаики<sup>3</sup> и собственно жанру токкаты как воплощению игровой моторики, с особой значимостью метроритма. В то же время, фактура токкатной музыки Г. Сасько достаточно виртуозна, но не перегружена, а инструмент трактуется как ударно-колодистический. Тем самым, эстетика звучания фортепиано приближается к равелевской, с её стилистической элегантностью в сочетании с токкатной виртуозностью и эмоциональной насыщенностью музыки, что не только отражает авторское понимание красоты, но и открывает ещё одну грань содержательного потенциала токкаты как жанра.

**Выводы.** Как видим, фортепианные токкаты Г. Сасько являются примером удивительно органичного синтеза европейских и национальных традиций, в котором особую, объединяющую, роль играет ритм. О. Козаренко, отмечая значение ритма в современной украинской музыке, пишет: «Емансипація ритму як глобальна тенденція розвитку музики у ХХ столітті корелюється з навальним вторгненням до національної музичної мови імпульсивних танцювальних ритмо-моделей західноукраїнського походження, що привела до “естетики перемінних метрів” і стала одним із стабільних національних музичних стереотипів...» [3, с. 144].

Знаковыми, определяющими национальную принадлежность музыкального языка Г. Сасько становятся приёмы, связанные с национальной стилистикой: специфические интонационные и ритмические обороты («багатополосний інваріант мови» [4, с. 9]), принцип остинато, специфика фактурной организации, тембральная семантика, народные лады: «...особливого значення набуває тритоновий хід, який немов у згорнутому вигляді конденсує усю етнохарактерну знаковість, “українськість” згаданого трихорду» [5, с. 6].

При этом музыка, вобравшая целый калейдоскоп многовековых символов и различных стилей, остаётся открытой для восприятия, демонстрируя как целостность творческого метода, так и единство авторского музыкального языка. Г. Николаи отмечает значение данного феномена: «Починаючи з 80–90-х років ХХ століття характер-

---

<sup>3</sup> Возможно, определённую роль сыграла и общность национальной традиции – напомним о значении для С. Прокофьева его «малой» родины – Украины.

ними для української фортепіанної музики стають “гра з традицією” на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм; полістилізм як мета-мова, що об’єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музичний полістилізм не порушує індивідуального стилю композитора, але стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, “мета-стилем”, який знімає суперечності та об’єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі» [9, с. 131].

Обрачаєсь к сложной задаче – актуализации национального наследия музыкальными средствами – Г. Сасько находит самобытное решение. Объединяя достижения европейской и национальной, профессиональной и традиционной народной культур, композитор приходит к «мета-языку» – полистилистической гармонии художественного высказывания как творческого метода и универсалии современного музыкального мышления.

Таким образом, музыка Г. Сасько достигает своей главной цели, так как, кроме того, что она даёт эстетическое наслаждение, она затрагивает и чувство принадлежности к национальным истокам. Благодаря мастерству и таланту композитора, позволяющим ему осуществлять синтез различных жанров и стилей, рождается возможность живого общения настоящего с прошлым.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века [Текст] : Очерки / Л. Гаккель. — Л. : Сов. композитор, 1976. — 295 с.
2. Кашкадамова Н. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы её исполнительской интерпретации [Текст] : автореф. дис.... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Кашкадамова. — Тбилиси, 1979. — 28 с.
3. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX століття [Текст] / О.В. Козаренко // Українське музикознавство. — К., 1998. — Вип. 28. — С. 144–154.
4. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку [Текст] : автореф. дис.... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Козаренко. — К., 2001. — 21 с.

5. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс] / О. Козаренко. — Режим доступу : <http://www.musicaukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html>. — 13 с. — Загол. з екрану.

6. Корчова О. Позначений прихильністю долі [Текст] / О. Корчова // Музика. — 2006. — № 6. — С. 12.

7. Коскин В. Увидеть музыку [Текст] / В. Коскин // Зеркало недели. Украина. — 2008. — № 31. — С. 4.

8. Лунина А. Е. «Лимож» М. Мусоргского – «Бабин торжок» Г. Сасько: ярмарочные параллели [Текст] / А. Е. Лунина // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; КДВМУ ім. Р. М. Глієра. — К., 2007. — Вип. 22. — С. 218–227.

9. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття [Електронний ресурс] / Г. Ніколаї // *Ars inter Culturas*. — 2010. — № 1. — С. 131. — Режим доступу : <http://www.ais.apsl.edu.pl/aicnr1/121.pdf>.

10. Сасько Г. Відгомін століть (Стародавній Київ) [Ноти] : цикл п'єс для фортепіано / Г. Сасько. — К. : Гроно, 2007. — 48 с.

УДК 78.03 : 785 (477.62)

*Анна Утина*

**АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ  
В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
(об отражении классических тенденций)**

Камерно-инструментальная музыка Донбасса представлена большим числом жанров, состав которых значительно варьируется в рамках определённого исторического периода и стиля конкретного композитора. Условно среди всего этого жанрового многообразия можно выделить традиционные, или, как их часто называют, академические, жанры, в процессе длительного исторического развития сформировавшие устойчивое структурно-семантическое ядро, и относительно новые жанры, отмеченные нестабильностью своих количественных и качественных характеристик.