

«ПРЕЛЮДИЯ И ТОККАТА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И. КАРАБИЦА: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЯМИ ЖАНРА

К числу актуальных проблем, характеризующих современное развитие фортепианного искусства, принадлежит взаимодействие традиционного и новаторского в процессе индивидуально претворяемого диалога культур и эпох. Исходя из этого, способность «услышать» и отобразить наше время в значительной степени соотносится с формированием новой художественной реальности в уже существующих семантических, композиционных и жанрово-стилевых параметрах.

В обозначенном аспекте представляется весьма показательным феномен фортепианной токкаты, не только содействующий успешному разрешению перечисленных задач, но и обладающий особым типом коммуникативности. Названными характеристиками предопределяется ярко выраженный интерес к упомянутому жанру на рубеже XX–XXI столетий. Так, в творчестве украинских композиторов этого периода фигурирует целый ряд оригинальных образцов токкатного жанра, которые до сих пор не привлекали внимания исследователей.

Целью данной статьи является освещение индивидуальных особенностей трактовки жанра фортепианной токкаты в творчестве композитора Ивана Карабица. **Материалом** исследования послужили авторская рукопись «Прелюдии и Токкаты» и ряд исполнительских интерпретаций данного произведения (Б. Деменко, О. Копелюк, Н. Кожин).

Диптих «Прелюдия и Токката» был сочинён 20-летним Иваном Карабицем в 1965–1966 годах. Обучаясь в Киевской консерватории (класс композиции Б. Лятошинского), И. Карабиц в тот период стремился к овладению классическими жанрами. Один за другим создавались Квintет (1966), Сонатина для фортепиано (1967), Симфонietta для струнных (1967), Соната для виолончели и фортепиано (1968), Концерт для виолончели с оркестром (1968), Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (1968), Концертino для камерного оркестра (1970), Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (1971) и др.

Уже в ранний период творчества обнаруживается характерное для И. Карабица тяготение к синтезу различных стилей и направлений. Классические традиции в его индивидуальном преломлении сочетаются с новизной образно-смыслового содержания, современными техниками, что предопределяет самообытность музыкального языка И. Карабица. Тяготение к масштабным жанрам, определяющее специфику драматургии и выбор конкретных средств выразительности, свидетельствует о принципиальной установке молодого композитора, стремящегося решать сложные художественные задачи. Названная установка парадоксальным образом перекликается со сценической «биографией» фортепианного опуса – «Прелюдии и Токкаты».

Обладая прекрасными пианистическими возможностями, но будучи от природы очень застенчивым, молодой композитор не рискнул представить вновь созданное произведение на суд специалистов и публики в собственной интерпретации. В 1966 году И. Карабиц попросил своего товарища-пианиста, выпускника Киевской государственной консерватории Бориса Деменко ознакомиться с «Прелюдией и Токкатой» и, если он сочтёт возможным, сыграть цикл в одном из концертов.

К сожалению, именно в это время Б. Деменко был увлечён подготовкой большой концертной программы, состоявшей из ряда крупных произведений композиторов-классиков. Возможно, поэтому пианист не воспринял всерьёз музыку молодого И. Карабица, который из деликатности ни разу не напомнил о своем сочинении. Ноты «Прелюдии и Токкаты» были отложены, затерялись и были обнаружены Б. Деменко много лет спустя: «Побывав на очередном концерте-фестивале премьер музыки молодых композиторов, под наплывом отрицательных впечатлений... вдруг вспомнил, что где-то дома находятся ноты произведения Ванечки. <...> Нашёл. Начал играть и буквально расплакался от удовольствия: музыка согрела, оздоровила, произвела настоящее впечатление...»¹. В 2007 году Б. Деменко впервые

исполнил «Прелюдию и Токкату» в доме И. Карабица для его родных, а затем записал это произведение на компакт-диск.

С этого времени «Прелюдия и Токката» утвердилась в концертном репертуаре украинских пианистов: помимо Б. Деменко, следует упомянуть лауреатов международных конкурсов Олега Копелюка, Николая Кожина и других. По отзывам критиков и широкой аудитории, это произведение, созданное полвека назад, воспринимается как живой отзвук современности.

В поисках истоков этого феномена обратимся к фортепианному наследию И. Карабица. Упомянутая сфера композиторского творчества характеризуется жанровым многообразием: Прелюдия и Токката (1965–1966), Сонатина (1967), Пять прелюдий, 24 прелюдии (1976), Пять музыкальных моментов для фортепиано с оркестром (1999), три концерта для фортепиано с оркестром – № 1 (1968), № 2 (1971), № 3 «Плач» (2000).

Сопоставляя произведения И. Карабица, относящиеся к различным периодам его творчества, можно выявить некоторые характерные черты авторского стиля. Сын композитора, известный дирижер Кирилл Карабиц рассказывает: «Энергия и динамика... преобладали во всех видах творческой деятельности отца. Он говорил: “Моя музыка исходит из традиций Бартока, Шостаковича...”», имея в виду особый нервный стержень и динамическую природу. Музыка отца более всего присущи именно динамическое и лирическое начала»².

По-видимому, приоритетной ролью динамического начала обуславливается многогранное преломление токкатности как важнейшего выразительного средства, одного из стилиобразующих элементов музыкального языка, в фортепианных произведениях И. Карабица. Так, впечатляющий диапазон образно-смысловой сферы воссоздаётся с помощью токкатности в пьесах №№ 3, 5, 11, 20, 21, 23, 24 из цикла «24 прелюдии». В комментариях А. Ляховича к данному циклу фигурируют следующие ремарки: «зловещий танец-шествие», «простые остигатные формулы», «квинтэссенция токкатности XX столетия как своеобразный знак времени», «страшная правда бытия XX века», «наиглавнейший архетип музыки XX столетия», «нашествие – образ злой механистичной силы, которая неумолимо приближается» [5, с. 91].

Признаки токкатности обнаруживаются и во второй части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром, что отмечает О. Копелюк: «По своим жанровым истокам вторая часть близка злему скерцо, а по фактурным – токкате...

Художник отказывается от чрезмерной токкатной мартеллатности, устойчивого ритмического единообразия, благодаря чему главный материал, изложенный в партии солиста, обретает пластичность и певучесть» [4, с. 239].

Посредством многогранной трактовки сепантического потенциала токкатности И. Карабиц не только утверждает собственную творческую индивидуальность и самобытность музыкального языка. С одной стороны, он выступает продолжателем традиций, заложенных в Токкате из «Украинской сюиты» Н. Лысенко, а затем многообразно преломляемых в творчестве украинских композиторов XX века (см.: [1, с. 443, 444]). С другой стороны, Б. Деменко подчёркивает преемственные связи «Прелюдии и Токкаты» с романтической эпохой: «Меня поразили пианистичность и глубина этой музыки, которая близка Шопену, Прокофьеву, Лятошинскому. Карабиц создал свой стиль, продолжив европейские традиции музыкальности, которые сейчас утрачены молодыми композиторами».

По мнению специалистов, фортепианная музыка И. Карабица предъявляет весьма серьёзные требования к исполнителю. Названные выше произведения достаточно трудны для восприятия, что предопределяется яркой самобытностью образно-эмоционального строя и композиторской трактовкой выразительных средств. Всё это требует неординарно развитого слуха, острого метроритмического чутья, обширного технического потенциала, наряду с ощущением новизны в трактовке ладогармонических отношений, тембровой красочности рояля и умением гибко управлять временными процессами в развёртывании исполнительской формы произведения. О задачах музыканта-интерпретатора, связанных с воплощением фортепианных опусов И. Карабица, упоминает И. Касьяненко: «Эта музыка невероятно сложна, как и подобает сочинениям композитора, пишущего классические произведения в XX веке во времена позднего постмодерна. Кроме техники, экспрессии и внутреннего сопереживания, она требует от исполнителя ещё и недюжинного музыкального интеллекта, иначе ноты могут буквально ускользнуть из-под рук музыканта, рассыпаться и превратиться в хаотический набор звуков» [3].

По нашему мнению, в «Прелюдии и Токкате» авторский текст, безусловно, благоприятствует многообразию исполнительских прочтений. Вместе с тем, композитор ясно очерчивает систему координат, направляющую интерпретатора к постижению авторского замысла. Упомянутое разграничение соотносится с

индивидуальным подходом к жанровым моделям, объединённым в рассматриваемом цикле: Прелюдия подразумевает максимальную свободу, предоставляемую исполнителю, Токката устремляется в строго заданном направлении. Об этом наглядно свидетельствуют композиторские ремарки: в Прелюдии не выставлены указания темпа, характера исполнения или динамики, тогда как в Токкате насчитывается десять темповых ремарок, подробно фиксируются мельчайшие громкостные нюансы (практически в каждом такте); показательны обилие штрихов, детальность фразировки и динамики, даже рекомендуемая аппликатура! Авторская идея, как мы полагаем, связана с акцентированием жанровой специфики: в Прелюдии главенствует импровизационное начало, выводя личность исполнителя на первый план; в Токкате – смысловом центре «малого» цикла – доминирует авторская концепция произведения. Таким образом, композитор вступает в диалог с интерпретатором, фактически предполагая одновременное присутствие «третьей стороны» – слушателя.

«Прелюдия и Токката» – достаточно крупное сочинение, протяжённость которого соответствует масштабам развёрнутой концертной пьесы. Хронометраж звучания в исполнительской версии Б. Деменко – 6 минут (Прелюдия – 2'24", Токката – 3'36"), общее количество тактов – 157 (Прелюдия – 26, Токката – 131). Индивидуальная трактовка старинных жанров характеризуется подчёркнуто уважительным отношением к традициям – об этом свидетельствует, в частности, неторопливо-импровизационный тип изложения в Прелюдии, перекликающийся с барочными органными фантазиями. Эта пьеса прихотливостью ритмики, непостоянством метрической организации с «варьируемой» протяжённостью такта (2/4 – 3/4 – 4/4; всего 5 тактов из 26 выдержаны в едином размере 3/4) близка старинной французской «прелюдии без метра» (*prelude non measure*), которая, по замечанию С. Шабалтиной, в стилистическом плане явилась «...аналогом свободного стиля итальянской токкаты...» [6, с. 188]. Приводимую аналогию усиливает эффект импровизационности ритмической пульсации, «непредсказуемый» характер которой (чередования шестнадцатых и восьмых, группируемых посредством дуолей, триолей, квартелей) обуславливает периодические «уплотнения» и «разрежения» музыкальной ткани.

Тематизм Прелюдии формируется на основе первоначального двутакта – нисходящей (от h^3 до h^1) комбинации интервалов речитативного характера. Форма – простая трёхчастная

(9+11+6 тт.) с сокращённой репризой. Прелюдия заканчивается кластером в высоком регистре на фермате, что создаёт ощущение недосказанности. Примечательно использование обширного диапазона фортепианной клавиатуры: септимы и октавы низкого регистра (словно предназначенные для ножной клавиатуры органа) сопутствуют нисходящим мелодическим мотивам (здесь привлекает внимание интересная комбинация интервалов – октавы, большие сексты и малые секунды), что порождает специфические пространственные эффекты и формирует атмосферу акустической «объёмности» звучания.

Наряду с этим, своеобразие ладотонального и гармонического развития (взаимодействие элементов *h-moll*, *B-dur*, *g-moll*, весомая роль хроматики, увеличенных аккордов и интервалов, использование «архаичных» и современных джазовых аккордов), при отсутствии фиксируемых «опор» и классически ясных кадансов, ассоциируется с неким «симбиозом» черт новейшей эпохи (тревожной, рефлектирующей, склонной к пессимизму) и многовековой мудрости давних времён.

Не случайно Б. Деменко говорит о своеобразной глубине музыки рассматриваемого цикла, сочетающей в себе эмоциональную открытость и концепционную глубину: «“Прелюдии и Токкате” присущ свой аромат, неповторимый смысл, – как Карпатским массивам». Это сравнение представляется особенно наглядным в архитектурном аспекте: крайние разделы Прелюдии, благодаря доминированию линейной «графики», уподобляются возвышениям, среднюю же часть можно сравнить с цветущей долиной в горах – здесь главенствует распеваемая мелодия (с явной опорой на трихордовость) в сопровождении «колыбельных» секундовых интонаций.

Токкату, выступающую образно-смысловым центром цикла, отличает ярко выраженное двуединство традиционных и индивидуальных жанровых параметров. Генетический код жанра представлен упругой остиной ритмоформулой (главная тема – *Vivo*), при этом обозначенные автором акценты подчёркивают особую роль артикуляции, яркая динамика (*f*, *crescendo*, *sf*) соотносится с общим впечатлением неиссякаемой энергии и целеустремлённого напора. Линейность мотивных построений, сходных с интервальными комбинациями Прелюдии, свидетельствует о тематическом единстве цикла (что, в свою очередь, указывает на преемственную связь с барочной моделью жанра). Диапазон звучания Токкаты – от второй октавы до контроктавы. В образном строе

пьесы преобладает темпераментная, живая моторность, не лишённая игривого, порой – саркастического оттенка.

Тональный остов *in C* скорее выступает в роли центрального элемента звуковой системы, чем фиксирует определённые ладогармонические связи. Композиционная упорядоченность Токкаты во многом достигается благодаря неоднократным «возвращениям» главной темы (уподобляемой рефрену). В частности, отметим её повторное изложение (*A tempo*, т. 17) по окончании эпизода *Meno mosso*; в коде (тт. 124–131) – заключительное проведение указанной темы как итог предшествующего нарастания (*Tempo poco a poco*, тт. 104–123) вплоть до утверждения основного темпа (*Vivo*). Упомянутому нарастанию сопутствует динамическое: от *pp*, через *poco a poco crescendo*, к *f* и последующему *ff*. Кода включает в себя генеральную кульминацию диптиха: неожиданное *pp* и стремительное *crescendo* предваряют финальное провозглашение мотивов главной темы на *fff*. Устремлённость к данной кульминации в репризе подчеркнута восходящими секвенционными построениями на том же мелодическом материале; их развёртывание, согласно ремаркам автора, сопровождается усилением звучания – от *mp* до *f*. Таким образом, в рассматриваемой пьесе наблюдается органичная сопряжённость сквозной драматургии со структурной закруглённостью (что присуще уже романтической «ипостаси» токкатного жанра).

Особого внимания заслуживает оригинальное авторское решение средней части, включающей в себя два раздела. Первый из них строится на остигатной ритмоформуле аккомпанемента (две шестнадцатые и восьмая), звучащей как бы «издали». Эта пульсация служит фоном для размеренной и несколько архаичной темы, изложенной «терпкими» нонаккордами, – своеобразного «отголоска» далёких времён. Названная тема, вызывающая ассоциации с легендарным прошлым, постепенно замирает на *ritenuto*, словно растворяясь в глубинах Времени. Второй раздел характеризуется появлением джазовых септаккордов (тт. 75–81), которые вызывают ассоциации с новейшей эпохой – временем интенсивных творческих экспериментов и устремлённости к «спонтанному» самовыражению. В дальнейшем звучание «современной» темы становится более взволнованным; последовательному динамическому нагнетанию сопутствуют возвращение токкатной ритмоформулы, которая «вступает в противоречие» с непринуждённо-свободной аккордовой поступью, а также заострённая акцентуация. В момент предельного

напряжения аккордовая тема внезапно «умолкает», тогда как остигатная ритмоформула, постепенно охватывающая весь диапазон клавиатуры, словно «истаивает» в серебристом звучании третьей октавы на фермате (тт. 97–103)... Перед нами – зримо воссоздаваемый композитором «диалог времён». Заметим, что гармонический язык средней части Токкаты, при всей его сложности, не препятствует вольному и естественному развёртыванию мелодического материала.

По мнению Б. Деменко, «“Прелюдия и Токката” может быть обязательным произведением на фортепианных конкурсах» благодаря присутствию подбоающих виртуозных трудностей и концертному размаху. А главное, указанный цикл «...требует адекватного прочтения, понимания стиля и владения исполнительскими традициями. Это создание истинного художника, глубоко талантливого человека, постигшего глубинный смысл украинской музыки».

О. Копелюк, неоднократно представлявший «Прелюдию и Токкату» на престижных музыкальных форумах, отмечает: «Музыка Ивана Карабица очень глубока, исполнителю требуется в неё вникнуть и отыскать свой “ключик”, чтобы передать все образные нюансы произведений этого прекрасного композитора» [6]. Повидимому, следует признать вполне закономерным решение вдовы композитора М. Капицы-Карабиц, лично передавшей Олегу рукопись «Прелюдии и Токкаты»: упомянутому пианисту присуще «...слышание современных тенденций и интонаций, что для исполнения этого произведения просто необходимо»³. Ведь исполнитель должен почувствовать и воссоздать «со-присутствие культур», запечатлённое в музыке И. Карабица, диалог «мастера с мастерами – диалог на “равных”» [5, с. 95].

Подводя итог сказанному, изложим следующие выводы:

- «Прелюдия и Токката», хронологически принадлежащая раннему периоду творчества И. Карабица, запечатлевает приоритетные особенности музыкального языка, которые в дальнейшем станут знаковыми для авторского стиля.

- В «Прелюдии и Токкате» доминирует «синтезирующий» принцип изложения музыкальной мысли, обусловленный спецификой современного художественного мышления, – актуальная проблематика репрезентируется автором в «интеллектуальном диалоге» с культурными традициями прошлого.

Обращение к жанру токкаты как своеобразной «энциклопедии» европейского пианизма, изобилующей образно-смысловыми и жанрово-

стилистическими ассоциациями, таит в себе впечатляющие перспективы развития сегоднешнего концертного репертуара.

Неоднократное обращение к токкатности как принципу воплощения универсально трактуемого динамизма и действенного начала

позволяет выявить не только характерные черты творчества современного композитора, но и безусловную актуальность соответствующего жанрово-стилевого «комплекса» как универсального носителя «исторической памяти» музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее цитируются фрагменты беседы автора настоящей статьи с Б. Деменко (март 2015 года).

² Из беседы К. Карабица с автором статьи (март 2015 года).

³ Фрагмент из беседы автора данной статьи с М. Капицей-Карабиц (март 2015 года).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бондаренко Е.* Фортепианная токката в творчестве украинских композиторов XX столетия // Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти: зб. наук. ст. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2012. (Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Вип. 37.) С. 442–450 [Путь к мастерству в реалиях художественной практики и образования: сб. науч. ст. Харьков: Изд-во «С. А. М.», 2012. (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: Вып. 37.) С. 442–450].
2. *Жарик А.* Вчера, сегодня и завтра «Киев Мюзик Феста» // День (Киев). 2000. № 181. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura>.
3. *Касьяненко И.* В Сумах прошла научная конференция, посвященная трем великим деятелям музыкальной культуры Украины // Агентство творческих событий. 2015. 25 апреля. URL: <http://creativpodiya.com/?p=39817>.
4. *Копелюк О.* Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту для фортепіано з оркестром) // На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття): зб. наук. ст. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2014. (Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Вип. 39.) С. 234–245 [Копелюк О. Гармоническое мышление Ивана Карабица (на материале Второго концерта для фортепиано с оркестром) // В честь Тараса Кравцова (к 90-летию): сб. науч. ст. Харьков: Изд-во «С. А. М.», 2014 (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: Вып. 39.) С. 234–245].
5. *Ляхович А.* Коментарії // Карабиць І. 24 прелюдії для фортепіано. Київ: Міжнародний благодійний фонд конкурса пам'яті В. Горовиця, 2012. С. 89–95 [Карабиц И. 24 прелюдии для фортепиано. Киев: Международный благотворительный фонд конкурса памяти В. Горовица, 2012. С. 89–95].
6. *Шабалтина С.* Ритмическая свобода как средство выразительности клавесинной музыки XVII–XVIII веков // Старовинна музика: сучасний погляд: зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. (Науковий вісник НМАУ: Вип. 61. Кн. 3.) С. 186–193 [Старинная музыка: современный взгляд: сб. науч. тр. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2007. (Научный вестник НМАУ: Вып. 61. Кн. 3.) С. 186–193].

REFERENCES

1. *Bondarenko E.* Fortepiannaya tokkata v tvorchestve ukrainskikh kompozitorov XX stoletiya [Piano Toccata in the Works by the Ukrainian Composers of the XXth Century]. Shlyakh do maysternosti v realiyakh mystets'koyi praktyky ta osvity [A Way to Mastery in the Realities of Artistic Practice and Education]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2012. (Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]. Issue 37. P. 442–450.
2. *Zharik A.* Vchera, segodnya i zavtra «Kiev Myuzik Festa» [Yesterday, Today and Tomorrow of «Kiev Music Fest»]. Den' (Kiev)[Day (Kiev)]. 2000. No. 181. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura>.
3. *Kas'yanenko I.* V Sumakh proshla nauchnaya konferentsiya, posvyaschyonnaya tryom velikim deyatel'nyam muzykal'noy kul'tury Ukrainy [In Sumy There Was a Research Conference Dedicated to the Three Great Figures of Ukrainian Musical Culture]. Agenstvo tvorcheskikh sobyttyi [Agency of Creative Events]. 2015. 25 April. URL: <http://creativpodiya.com/?p=39817>.
4. *Kopelyuk O.* Garmonichne myslennya Ivana Karabitsa (na materialy Drugogo kontsertu dlya fortepiano z orkestrom) (In Ukrainian) [I. Karabits' Harmonic Thinking (on the Material of the Second Concerto for Piano and Orchestra)]. Na chest' Tarasa Kravtsova (do 90-littyi) [In Honour of Taras Kravtsov (Towards the Ninetieth Birthday): collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2014. (Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]. Issue 39). P. 234–245.
5. *Lyakhovich A.* Kommentarii [Commentaries]. Karabits I. 24 prelyudiyi dlya fortepiano [24 Preludes for Piano]. Kiev: International Charitable Fund of the Competition in Memory of Vladimir Horowitz, 2012. P. 89–95.
6. *Shabaltina S.* Ritmicheskaya svoboda kak sredstvo vyrazitel'nosti klavesinnoy muzyki XVII–XVIII vekov [Free-in-time as Means of Expression in Harpsichord Music of the XVII–XVIIIth Centuries]. Starovynna muzyka: suchasnyj poglyad [Early Music: A Contemporary View]: collected research works. Kiev: National P. Tchaikovsky Musical Academy of the Ukraine, 2007. (Naukovyj visnyk NMAU [Scholar Bulletin of P. Tchaikovsky Academy]. Vol. 61. Issue 3. P. 186–193.

«ПРЕЛЮДИЯ И ТОККАТА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
И. КАРАБИЦА: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЯМИ ЖАНРА

Настоящая статья посвящена раннему произведению известного украинского композитора, пополнившего современный фортепианный репертуар на рубеже 2000–2010-х годов. Исследователь обращается к истории создания «Прелюдии и токкаты», характеризует индивидуальные прочтения этого опуса, предложенные украинскими пианистами Борисом Деменко и Олегом Копелюком. Особое внимание в статье уделяется жанрово-стилевому диалогу с музыкой эпохи барокко – явлению, которое свойственно не только указанному «малому» циклу, но и фортепианному творчеству И. Карабица в целом. Исходя из этого, исследователем рассматриваются специфические приёмы и выразительные средства, используемые в «Прелюдии и токкате», прежде всего, особенности взаимодействий между европейскими и

национальными, традиционными и актуальными «ипостасями» жанра токкаты. Самобытная трактовка упомянутого жанра, представленная И. Карабицем, выступает наглядным отражением синтезирующего художественного мышления композитора. «Диалогичность», присущая стилистике «Прелюдии и токкаты», соотносится в статье с оригинальным решением драматургических и композиционных задач. Таким образом, сочинение полувековой давности явственно перекликается с приоритетными тенденциями эпохи постмодерна, чем обуславливается неуклонно возрастающий интерес современных музыкантов-интерпретаторов к освещаемому циклу.

Ключевые слова: И. Карабиц, фортепианное творчество, жанр токкаты, индивидуальный композиторский стиль, Б. Деменко, О. Копелюк.

«PRELUDE AND TOCCATA» FOR PIANO
BY I. KARABITS: A DIALOGUE WITH THE GENRE TRADITIONS

The article is devoted to the early work by the famous Ukrainian composer; this piece enlarged a contemporary piano repertoire on the boundary of the 2000–2010s. The researcher notices to the history of «Prelude and Toccata» creation and characterizes the individual perusals of this opus that were represented by the Ukrainian pianists Boris Demenko and Oleg Kopelyuk. The special attention is aided for the genre-style dialog with music of Baroque Age – this phenomenon is inherent not only in the mentioned «small» cycle but also the piano works by I. Karabits in the whole. Hence the researcher examines the specific devices used in the «Prelude and Toccata», first of all the peculiarities of interactions between the European and national,

traditional and actual «roles» of toccata genre. The original interpretation of the named genre embodied by I. Karabits serves as obvious reflection of his synthesizing art thinking. The «dialogicalness» as distinctive feature of the «Prelude and Toccata» stylistics is correlated with the original solution of the dramaturgical and composition problems. In this way, the work of the semi-centennial remoteness has something in the clear common with the priority tendencies of Postmodern Age. It causes the steady increasing interest of contemporary musicians-interpreters in the elucidated cycle.

Key words: I. Karabits, piano work, toccata genre, individual style of composer, B. Demenko, O. Kopelyuk.

Бондаренко Елена Николаевна

заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель-методист
Северодонецкое областное музыкальное училище им. С. С. Прокофьева
Украина, 93414, Северодонецк
e-mail: andre.bond69@gmail.com

Bondarenko Elena N.

Assistant Director in Teaching and Educational Work, lecturer-methodologist
Severodonetsk Regional S. Prokofiev Music College
Ukraine, 93414, Severodonetsk
e-mail: andre.bond69@gmail.com

