

УДК 78.03(477)''197''

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339042

Цитування:

Каменська В. Ю. Феномен токатності в українській музиці 1970-х рр. у контексті процесу «українізації» жанру токати в середині ХХ ст.. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 430–435.

Каменська Вероніка Юрївна,*старший викладач кафедри**музичного мистецтва**Національної академії керівних кадрів**культури і мистецтв*<https://orcid.org/0000-0003-0118-7455>v.kamenskaja@gmail.com

Kamenska V. (2025). The Phenomenon of Toccatility in Ukrainian Music of the 1970s in the Context of the "Ukrainization" Process of the Toccata Genre in the Mid-20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 430–435 [in Ukrainian].

ФЕНОМЕН ТОКАТНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 1970-х рр. У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСУ «УКРАЇНІЗАЦІЇ» ЖАНРУ ТОКАТИ В СЕРЕДИНІ ХХ ст.

Мета роботи полягає у дослідженні процесу «українізації» жанру токати у вітчизняній музиці 1940–1960-х рр., аналізі фортепіанних творів композиторів цього періоду на предмет їхньої жанрово-стильової трансформації та виявлення характерних національних рис, а також – у вияві феномену токатності в українській фортепіанній музиці 1970-х рр. ХХ ст. **Методологія роботи** базується на використанні компаративного, аналітичного та теоретико-музикознавчого методів, що дозволяють простежити еволюцію жанру токати в українській музиці та визначити її специфічні риси. **Наукова новизна статті** дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні явища «українізації» жанру токати в українській фортепіанній музиці середини ХХ ст. Визначено характерні риси «українізованої» токати, її зв'язок із фольклорною традицією та особливості втілення в авторських стилях досліджуваних композиторів. Вперше проведено комплексний аналіз феномену токатності на матеріалі трьох творів українських композиторів 1970-х рр. (Є. Станковича, Ю. Іщенко та П. Петрова-Омельчука), що дозволило простежити специфіку його розвитку в контексті національної стилістики. **Висновки:** Дослідження показало, що в період 1940–1960-х рр. в українській фортепіанній музиці спостерігалася тенденція «українізації» жанру токати, що проявлялася через використання народнопісенних інтонацій, ладо-гармонічних особливостей та характерних фактурних рисунків (на прикладі творів Ю. Щуровського, І. Шамо, В. Філіпенка та ін.). У 1970-х рр. цей процес набув нового змісту через розвиток явища «токатності», що виражалось в активному використанні токатного тематизму та його подальшій еволюції в музичній драматургії творів. Подальше дослідження феномена «токатності» дозволить глибше розкрити особливості жанрово-стильової еволюції української фортепіанної музики.

Ключові слова: токата, «українізація» токати, токатний тематизм, токатність, українська музика

Kamenska Veronika, Senior Lecturer of the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management

The Phenomenon of Toccatility in Ukrainian Music of the 1970s in the Context of the "Ukrainization" Process of the Toccata Genre in the Mid-20th Century

The purpose of the article is to explore the process of the 'Ukrainisation' of the toccata genre in Ukrainian music from the 1940s to the 1960s, to analyse the piano works of composers from this period in terms of their genre and stylistic transformation, and to identify their characteristic national traits. Additionally, the study investigates the phenomenon of toccatility in Ukrainian piano music of the 1970s. **The research methodology** is based on comparative, analytical, and theoretical musicological approaches, which allow for tracing the evolution of the toccata genre in Ukrainian music and identifying its distinctive features. **The scientific novelty** of this study lies in the identification and substantiation of the phenomenon of the 'Ukrainisation' of the toccata genre in Ukrainian piano music of the mid-20th century. The study defines the characteristic features of the 'Ukrainised' toccata, its connection to folk traditions, and the ways in which it is manifested in the individual styles of the examined composers. For the first time, a comprehensive analysis of the phenomenon of toccatility has been conducted based on three works by Ukrainian composers of the 1970s (E. Stankovych, Yu. Ishchenko, and P. Petrov-Omelchuk), allowing for a deeper understanding of its development within the context of national stylistics. **Conclusions.** The research demonstrates that during the 1940s–1960s, Ukrainian piano music exhibited a tendency toward the 'Ukrainisation' of the toccata genre, which was

expressed through the incorporation of folk song intonations, modal-harmonic characteristics, and distinctive textural patterns (as exemplified in works by Yu. Shchurovskiy, I. Shamo, V. Filipenko, and others). In the 1970s, this process took on a new dimension with the emergence of the phenomenon of toccatity, characterised by the active use of toccata thematic material and its further evolution in musical dramaturgy. Further study of the phenomenon of toccatity will provide deeper insights into the genre-stylistic evolution of Ukrainian piano music.

Keywords: toccata, 'Ukrainisation' of the toccata, Toccata thematicism, toccatity, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Жанр токати є унікальним явищем музичного мистецтва, що зберіг свою актуальність упродовж різних епох. Від барокових зразків К. Меруло, Я. П. Свелінка, Дж. Фрескобальді до вершинних досягнень Й. С. Баха та постмодерністських інтерпретацій XX–XXI ст. токато еволюціонувала, адаптуючись до нових стилістичних умов. Водночас такі її основні риси, як віртуозність та експресивність, залишалися незмінними, що забезпечило жанру стійке місце в музичній традиції. Після Й. С. Баха токато набуває переважно віртуозного характеру, зосереджуючись на технічній демонстративності. У XIX ст. вона асоціюється з творами складної акордової та фігураційної техніки (К. Черні, Р. Шуман), перетворюючись із прелюдійного жанру на концертну п'єсу. Вплив токати саме в цей час виходить за межі жанру, формуючи токатність як стильову категорію. Характерна для неї ритмічна моторність і акцентна рельєфність проникають у фактурно-ритмічну організацію інших фортепіанних жанрів, збагачуючи музичну драматургію та сприяючи розвитку виконавської техніки.

На межі XIX–XX ст. в європейській музиці відбулося переосмислення традиційних жанрів, зокрема токати, що відобразилося у творчості М. Равеля, Ф. Бузоні, Б. Бартока. Її оновлення зумовили як суспільно-політичні потрясіння, що вимагали нових виражальних засобів, так і загальна еволюція музичного мислення, спрямована на пошук нових гармонічних, метроритмічних і фактурних рішень. Попри модерністські зміни, токато зберегла зв'язок із бароковою традицією, а її моторність і технічна складність набули нових форм через поліметрію, розширену гармонію та складну фігурацію.

Українська музика, як частина загальноєвропейського мистецького простору, активно долучалася до процесів жанрового оновлення. Від кінця XIX ст., починаючи з творчості М. Лисенка, токато інтегрується у вітчизняну композиторську практику, переосмислюючись через фольклорні елементи – народнописанні інтонації, ладо-гармонічні та ритмічні особливості. У другій половині XX ст., особливо у 1970-х роках, явище токатності набуває нового значення,

виходячи за межі традиційного жанру й проникаючи у сонатні та концертні форми. Дослідження цих трансформацій є вкрай актуальним та важливим для розуміння еволюції української композиторської школи.

Аналіз досліджень і публікацій. Існуючі наукові дослідження детально висвітлюють процес становлення та розвитку жанру токати й поняття «токатності» від XVI до XVIII століття. У своїй статті «Das Tokkatische» Г. Герінг досліджує феномен «токатності» як комплексу виразних засобів, що виходить за межі жанру токати й проникає в різні музичні форми. Автор наголошує на імпровізаційному характері токати, її відкритості до індивідуальної свободи виконавця та розширенні фактури завдяки відцентровим силам музичного руху. Х. Герінг зазначає, що чим більш формалізованою стає структура твору, тим більше втрачається первинна довільність і сутнісна риса токатності [9].

Водночас еволюція цього жанру в українській музиці другої половини XX ст., зокрема процес «українізації» токати у 1940–1960-х роках та її подальша трансформація у 1970-х, досліджена недостатньо. Творчість українських композиторів цього періоду, які активно використовували принципи токатності, потребує подальшого аналізу та популяризації у сучасному виконавському просторі. Проте є незначна кількість досліджень, на які слід звернути увагу при аналізі жанру токати та поняття токатності в українській музиці. Одне з перших осмислень цих явищ в українському музикознавстві знаходимо у вступних статтях В. Клини до чотирьох томів збірки «Токати для фортепіано» (1975-1979 р.) та в його монографії «Українська радянська фортепіанна музика» [4-8].

Подальше дефініційне оформлення феномену токатності та наукове його переосмислення виявляємо у роботах О. М. Бондаренко: її дисертації «Токато в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру» [1] та статті «Токато і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря» [2]. В дисертації дослідниця зазначає, що формування жанру токати розпочалося в епоху Бароко, коли «токатність

як принцип розвитку отримала свій жанрово-семантичний варіант» [1, 56]. Одночасно О. Бондаренко вводить поняття «токатного комплексу», під яким розуміє «стійке поєднання швидкого темпу, остинатної ритмічної формули, специфічного вимовляння та фактури (репетиції, мартеллято, короткі і довгі арпеджіо та пасажі, октавно-акордова техніка), що закріпили семантику руху в музичному часопросторі» [1, 56]. В статті О. М. Бондаренко розглянуто трансформацію жанру фортепіанної токати в українській музиці початку ХХІ ст., зокрема в творчості Ю. Решетаря. Авторка акцентує увагу на культурному діалозі між музикою епохи бароко та сучасністю, аналізуючи засоби синтезу європейських і національних параметрів жанру. Дослідниця підкреслює використання ударно-шумових прийомів, артикуляції *non legato*, мартеллятної техніки, що є характерними для токати та широко застосовуються в різних жанрах в творчості композитора. Феномен токатності розглядається не лише як жанрова ознака, а й як один із ключових принципів художнього мислення композитора [2, 227-228].

Мета дослідження полягає у дослідженні процесу «українізації» жанру токати у вітчизняній музиці 1940–1960-х рр., аналізі фортепіанних творів композиторів цього періоду на предмет їхньої жанрово-стильової трансформації та виявлення характерних національних рис, а також – у вияві феномену токатності в українській фортепіанній музиці 1970-х рр. ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. В українській музиці перші зразки токати з'явилися ще у ХІХ ст. в творчості М. Лисенка, зокрема в його «Токаті» з циклу «Українська сюїта соль мінор у формі старовинних танців на основі народних пісень» для фортепіано, в якій він використав мелодію пісні «Пішла мати на село». У 1940–1960-х рр. жанр токати привернув увагу українських композиторів, зокрема І. Шамо, Ю. Щуровського, В. Кирейка, А. Кос-Анатольського та В. Філіпенка. І. Шамо ще студентом (1947) створив дві токати, в яких відчутні елементи українського фольклору, особливо в сі-мінорній токаті. Українські ліричні інтонації простежуються і в токаті Ю. Щуровського. Яскравим прикладом національного стилю є «Гуцульська токата» А. Кос-Анатольського (1958), що ґрунтується на карпатському фольклорі. У токаті В. Філіпенка (1968) поєднано гуцульські мелодії з їх ладо-гармонічними особливостями та імітацією

звучання цимбалів, що надає твору колоритності. У цих фортепіанних токатах українських композиторів ми знаходимо одну спільну тенденцію: «українізувати» жанр токати через залучення музичного фольклору різних регіонів нашої країни, не пориваючи зв'язку з історичними особливостями цього жанру.

Поряд із засвоєнням жанру токати в українській музиці постає питання про феномен токатності як ширшого художнього принципу, що проявляється не лише в рамках цього жанру, а й у інших музичних формах. Про токатність ми можемо говорити як про якість тематичного матеріалу, якому властиві деякі технологічні та виразові особливості жанру токати. О. Бондаренко в своїй дисертації визначає такі основні ознаки токатності, як побудова тематичного розвитку на коротких мотивах, ритмічна складність із поєднанням пунктирного, синкопованого ритму та поліритмії, фактурні формули на основі пасажів, арпеджіо, репетицій і мартеллято, форма, що ґрунтується на контрастному зіставленні епізодів, а також динамічний розвиток, спрямований до кульмінації наприкінці циклу [1, 56]. Токатність виявляється як у тематичному розвитку творів через пульсуючу енергію та ритмічну організацію, так і у використанні фактурних і метро-ритмічних елементів, характерних для жанру токати. Вона функціонує одночасно як спосіб викладу музичного матеріалу, принцип його розвитку та стильова характеристика фактури. Водночас твори, що містять токатні риси, можуть втрачати безпосередній зв'язок із жанром токати.

Розглянемо прояви токатності на прикладі фортепіанних творів українських композиторів 1970-х рр., де тематичний матеріал ґрунтується на токатних принципах. Йдеться про Сонату для фортепіано (1972) Є. Станковича, «Концертино-стрето» для фортепіано з камерним оркестром (1975) П. Петрова-Омельчука та Сонату № 3 для фортепіано (1972) Ю. Іщенко. У цих творах токатність проявляється не лише через жанрові ознаки, а й на рівні тематизму, метроритму та фактурної організації, стаючи принципом розвитку музичного матеріалу. Перейдемо до розгляду зазначених творів.

«Концертино-стрето» П. Петрова-Омельчука має тричастинну форму, де кожна частина виконує специфічну драматургічну функцію. Перша частина («Прелюдія») слугує ліричним прологом, готуючи контрастний перехід до другої («Токата»), яка є

композиційним і виразовим центром циклу. Завершальна третя частина (Хорал) повертає стан рівноваги, відновлюючи спокій і мелодичне розгортання, подібне до першої частини.

Зупинимось детальніше на аналізі другої частини, де найяскравіше проявляються токатні принципи. Токатність проявляється тут не на рівні жанрової форми барокового зразка, а як окремий композиційний прийом. Хоча лише одна з тем другої частини (цифри 14–17) має виразні токатні риси, її ритмічна моторність і динамічний рух формують загальний характер розділу. Водночас інші теми, хоч і не є суто токатними, проте перебувають під впливом цього стилю завдяки використанню характерного фактурного тла та ритмічних моделей, що створюють відчуття безперервного руху. Таким чином, токатна тема визначає драматургічний центр частини, а її елементи проникають у загальну музичну тканину твору.

Друга частина виступає яскравим контрастом до ліричної першої частини та спокійної умироствореної третьої, надаючи загальному розвитку твору енергійності та моторності. Її музична тканина пронизана імпульсивним токатним рухом, що створює ефект безперервної пульсації. Основний тематичний матеріал представлено у формі сонатного алегро. Композитор формує метроритмічну основу через зміну розмірів: початковий вступ базується на чергуванні 5/8 і 6/8, що створює відчуття ритмічної нестабільності й напруженості. Головна партія (ц. 11–12) з'являється в тональності мі мінор, після чого слідує поліфонічна зв'язка (ц. 12). Побічна партія (ц. 13) проходить у домінантовій тональності (сі мінор), зберігаючи загальну імпульсивність, властиву всій частині. Важливим структурним елементом є заключна партія (ц. 14–17), яка містить токатну тему. Вона має виразний моторний характер, побудована на повторюваних ритмічних формулах і динамічному русі, її тематичне зерно активне, пульсуюче, сповнене волевих рис, що визначає загальну драматургію частини. Реприза має дзеркальний характер і відзначається відсутністю розробки. Вона розпочинається зі сполучної партії (поліфонічні проведення, ц. 18), за якою слідує повернення побічної партії у тональності сі мінор (ц. 19), що функціонує як метроритмічний фон. Заключна партія (ц. 20) знову вводить токатну тему, підкреслюючи її конструктивну роль у формотворенні. У

п'ятому такті ц. 23 головна партія звучить у тональності мі мінор, що завершує сонатну форму. Заключний розділ представлений згасаючою кодою, яка поступово нейтралізує динамічну енергію попередніх розділів.

Так своєрідно П. Петров-Омельчук вибудував «Концертино-стрето», вмістивши «Токату» в середину, зробивши її головним носієм образності у циклі. «Токата» за часом звучання не є більшою від «Прелюдії». У виконанні частини звучать приблизно однаково, але своєю динамікою й навальністю руху складає враження центру ваги циклу, наповненості та енергетики. Таким чином, друга частина «Концертино-стрето» є ключовою з точки зору реалізації принципу токатності, що проявляється як у тематичному матеріалі, так і в загальній структурній організації форми.

Сонату № 3 для фортепіано Ю. Іщенко написав у 1972 р. (запис її виконання на компакт-диск зробив піаніст Борис Деменко у 1973 р.). Тут є три частини, що витримані в контрастних темпах: *Allegro patetico*, *Sostenuto sognando*, *Vivace impetuoso*. Перша частина Сонати побудована за тричастинною контрастною формою (А-Б-А). Драматична, енергійна тема контрастує зі стриманою ліричною серединою, після чого повертається напружена реприза, що завершується спокійною кодою. Друга частина має повільний, мрійливий характер: перша тема – оповідна й спокійна, тоді як друга спершу контрастує, але поступово згасає. Фінальна третя частина Сонати – сповнена динаміки, неспокою та драматизму, втілюючи яскраво виражені токатні риси. В її основі звучить тема, що пройнята токатним пульсом та нестримністю динаміки. Тема будується на невинному ритмічному русі, насиченому моторними фігураціями, що створюють ефект невинного потоку енергії. Ця токатна пульсація визначає загальний характер частини, надаючи їй імпульсивності та рухливості. Після інтенсивного розвитку з'являється нова, акордово-епічна тема, що контрастує своєю монументальністю та узагальнюючим характером. Вона відіграє роль кульмінаційного узагальнення, на якому формується завершальний розділ твору, врівноважуючи енергію токатного потоку й надаючи фіналу величозвучання.

Отже, Соната № 3 Ю. Іщенко розвиває традицію драматичних фортепіанних творів, у яких ключову роль відіграє «токатність». Найбільш виразно цей принцип проявляється у фінальній частині, де токатна пульсація

формує динаміку й драматичний розвиток. Важливим є застосування токатності не лише як стилістичної ознаки, а й як засобу формування музичної драматургії, що надає твору внутрішньої напруги та енергетичного імпульсу.

Є. Станкович у Сонаті для фортепіано по-новому застосовує принцип «токатності». Композитор надає жанрове визначення лише другій частині – Інтерлюдії, що виконує функцію контрастної зв'язки. Водночас основна драматична напруга та виразна токатна енергія зосереджені в першій і третій частинах, що визначає їхню ключову роль у структурі твору. Токатні принципи відіграють ключову роль у першій частині Сонати, що написана у сонатній формі. Динамізм та енергійність характерні для головної теми, першої теми побічної партії, а також частково сполучної партії. Враховуючи, що ці тематичні елементи повертаються у фіналі, їхня функція в архітектоніці твору є визначальною.

Соната Є. Станковича демонструє структурну чіткість і водночас експресивну напруженість, значною мірою зумовлену впливом токатності. Перша частина починається коротким вступом (тт. 1–4), нейтральним за тематизмом, що функціонує як підготовчий елемент. Головна партія (тт. 5–23) одразу вводить енергійну пульсацію з характерним токатним рухом, посиленням перемінними метрами (4/4, 3/4, 5/4 тощо), нерівномірним ритмом фактури (бас-акорд у пульсуючому русі) та дисонантною, кластерною гармонією. Сполучна партія виконує функцію плавного переходу до побічної, містить зародкові інтонації нової теми. Перша тема побічної партії (тт. 31–49) зберігає динамізм та енергійність головної, доводячи напруження до кульмінації. Натомість друга її тема (тт. 49–92) контрастує ліричністю, рівномірним плавним рухом, що надає сонатному розвитку глибшої образної полярності. Ця тема має тричастинну структуру (A–B–A¹): крайні розділи наближені до ноктюрну, середній – пасаажний.

Розробка (тт. 93–113) коротка, проте драматично напружена. Її основу становить варіативний розвиток тематичного матеріалу вступу та токатної головної партії, представлених у тріольному русі. Динамічне зростання досягає кульмінації, яка різко переривається двома дисонуючими акордами (тт. 108–109). Реприза (Allegro, т. 111) починається реекспозицією вступу (тт. 111–112), після чого вступає головна партія (т. 113). Вона загалом збережена, але дещо

скорочена (13 тактів замість 19). Сполучна партія також зазнає редукції, а друга тема побічної партії подається без середнього розділу. Частина завершується ліричною кодою, яка врівноважує загальний драматизм першої частини.

Друга частина («Інтерлюдія») виступає контрастним епізодом щодо динамічно-енергійної першої частини, створюючи ефект тимчасового уповільнення драматичного розвитку. Попри поступові зміни темпу (*Lento* – *Andante* – *Moderato*), загальне звучання залишається статичним, ніби застиглим у просторі. Інтерлюдія виконує функцію своєрідної зупинки між двома токатно-енергійними розділами циклу.

Фінальна частина (Allegro) концептуально продовжує і розвиває ідеї першої частини, відзначаючись високою динамічною напругою та енергійним рухом. Структурно вона побудована за принципом сонатного алегро, де провідну роль відіграє токатна тема головної партії, що походить із першої частини. Її пульсуючий характер, метроритмічна варіативність і акцентна рельєфність надають частині напруженого й невпинного руху. Розробка (т. 272–303) поєднує інтонаційні елементи головної теми I частини, вступу фіналу та ліричної побічної партії, що створює динамічний тематичний розвиток. Реприза (т. 314) акцентує на поверненні головної токатної теми, яка звучить двічі, з контрастною ліричною серединою. Завершує Сонату масштабна кода, що, підсумовуючи драматичний розвиток твору, надає фіналу урочистого й піднесеного звучання.

Таким чином, ми бачимо, що у Сонаті для фортепіано Є. Станковича токатність є ключовим виразовим засобом, що формує її драматургічну концепцію. Вона визначає енергійну, напружену атмосферу першої та третьої частин, слугуючи рушійною силою розвитку. Токатність тут не лише визначає фактурно-ритмічну організацію матеріалу, а й відіграє концептуальну роль у побудові емоційної динаміки, спрямовуючи розвиток твору від енергійного напруження до моменту спокою та знову до кульмінаційного фінального висловлення.

Наукова новизна полягає у виявленні та обґрунтуванні явища «українізації» жанру токати в українській фортепіанній музиці середини XX століття. Вперше проведено комплексний аналіз феномену токатності на матеріалі трьох творів українських композиторів 1970-х років, що дозволило простежити специфіку його розвитку в

контексті національної стилістики. Визначено характерні риси «українізованої» токати, її зв'язок із фольклорною традицією та особливості втілення в авторських стилях досліджуваних композиторів.

Висновки. У ході дослідження було розглянуто низку фортепіанних токат українських композиторів другої половини ХХ століття, періоду активного зацікавлення цим жанром в українській музиці. З огляду на цілі дослідження лише побіжно згадано фортепіанну токату М. Лисенка та окремі зразки першої половини ХХ століття, оскільки головну увагу зосереджено на двох ключових аспектах розвитку жанру – процесі його «українізації» та явищі «токатності» як наступного етапу його еволюції. Дослідження показало, що прагнення українських композиторів до «українізації» жанру токати реалізувалося через інтеграцію національно-стилістичних елементів, зокрема використання народнопісенних інтонацій, цитат або фрагментів мелодій, характерних ладо-гармонічних зворотів, а також специфічних фактурних рисунків. Це простежується в токатах І. Шамо, Ю. Щуровського, В. Філіпенка та інших композиторів.

Окремим аспектом дослідження став аналіз феномена «токатності» на прикладі творів Є. Станковича, Ю. Іщенко та П. Петрова-Омельчука. Виявлено, що «токатність» проявляється у використанні тем, що містять характерні риси жанру токати, а також у розвитку музичного матеріалу в динамічному токатному русі. Отримані результати відкривають перспективи для подальшого дослідження явища «токатності» та його проявів в українській музиці наступних періодів.

Література

1. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : дис ... канд. мист.-ва : 17.00.03. Харків: 2017. 195 с.
2. Бондаренко О. М. Токата і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. 21. С. 217–229.
3. Клендїй О. М. Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури ХІХ століття : дис... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). / ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків: 2021. 254 с.

4. Клин В. Л. Токата в XVI — XVIII століттях та її еволюція / Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1975. [Вип.] 1. С. 3–5.
5. Клин В. Л. Токата в творчості радянських композиторів та деякі риси її еволюція // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1979. [Вип.] 4. С. 3–7.
6. Клин В. Л. Токата кінця XVII – XIX століття та її еволюція. *Токкати* [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1976. [Вип.] 2. С. 3–5.
7. Клин В. Л. Токата у творчості композиторів ХХ століття та її еволюція // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1978. [Вип.] 3. С. 3–6.
8. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика: монографія. Київ: «Наукова думка», 1980. 313 с.
9. Hering H. Das Tokkatische. *Die Musikforschung*. Kassel ; Basel, 1954. Vol. VII, 3. S. 277–294.

References

1. Bondarenko, O. M. (2017). Tocata in Ukrainian Piano Art: Genesis and Transformation Paths of the Genre. *PhD Dissertation*. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Bondarenko, O. M. (2020). Tocata and Toccability in the Piano Works of Yurii Reshetiar. *Aspects of Historical Musicology*, 21, 217–229 [in Ukrainian].
3. Klendii, O. M. (2021). Piano Style of C. Saint-Saëns as an Embodiment of the Performing Ideal of 19th-Century European Culture. *PhD Dissertation*. Kharkiv I.P. Kotliarevskiy National University of Arts [in Ukrainian].
4. Klyn, V. L. (1975). Tocata in the 16th–18th Centuries and Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 1, 3–5 [in Ukrainian].
5. Klyn, V. L. (1979). Tocata in the Works of Soviet Composers and Some Features of Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 4, 3–7 [in Ukrainian].
6. Klyn, V. L. (1976). Tocata of the Late 17th–19th Century and Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 2, 3–5 [in Ukrainian].
7. Klyn, V. L. (1978). Tocata in the Works of 20th Century Composers and Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 3, 3–6 [in Ukrainian].
8. Klyn, V. L. (1980). *Ukrainian Soviet Piano Music: Monograph*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Hering H. (1954). Das Tokkatische. *Die Musikforschung*, VII (3), 277–294 [in German].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.06.2025
Прийнято до друку 24.06.2025