

УДК 782.01 + 782.1/784.95

Марина Перепелиця

### ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ КАРМЕЛИ ЦЕПКОЛЕНКО

*У статті досліджено вплив театральності на розвиток драматургії та композиційної форми в концертах Кармели Семенівни Цепколенко. Розглянуто специфіку фортепіанного концерту, показано, що в концертно-симфонічній музиці принципи театральності розгортають мислення композитора до інструментального театру. Охарактеризовано експериментальні форми, нову техніку, засновану на нових уявленнях і відчуттях нового часу, де головними подійними моментами стає музична об'ємність і театральна насиченість.*

**Ключові слова:** фортепіанний концерт, театральність, сценарна розробка, внутрішня театралізація, зовнішня театралізація, подвійна форма театралізації.

Марина Перепелиця

### ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМА РАЗВИТИЯ ДРАМАТУРГИИ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ КАРМЕЛЛЫ ЦЕПКОЛЕНКО

*В статье исследовано влияние театральности на развитие драматургии и композиционной формы в концертах Кармеллы Семёновны Цепколенко. Рассмотрена специфика фортепианного концерта и показано, что в концертно-симфонической музыке принципы театральности разворачивают мышление композитора к инструментальному театру. Охарактеризованы экспериментальные формы, новая техника, основанная на новых представлениях и ощущениях нового времени, где главными событийными моментами становится музыкальная объемность и театральная насыщенность.*

**Ключевые слова:** фортепианный концерт, театральность, сценарная разработка, внутренняя театрализация, внешняя театрализация, двойная форма театрализации.

Maryna Perepelytsia

### THEATRICALITY AS A FORM OF DEVELOPMENT OF THE DRAMATURGY OF KARMELLA TSEPKOLENKOS' PIANO CONCERTS

*The author considers the influence of theatricality on the development of the compositional form in Karmella Tsepkolenkos' concerts. It is shown, that in concert and symphonic music, the theatrical principles turn the composer's thinking towards the instrumental theater, wherein the musical outline of events doesn't edge into the procrustean bed of the traditional, historically formed genres and forms, but turns the composer's thinking towards the innovations, towards the creating of new forms and genres, appropriate to the scenario. In the piano concerts, the composer experiments, invents new technique, develops creative forms, based on new representation and sense of modern time, where the main event-trigger points are musical depth and richness of theater. One of the important elements of theatricality of piano concerts for the composer is a factor of individual time, when constitutional peculiarities of the compositions make the listener "leave" real time.*

*The composer uses a "know-how" – the screenplay development in her creation, as the director's decision. The composer considers the term "theatricality", which is applied towards the music of concerts, primarily in terms of the specific artistic organization of the composition. In this regard, an internal, external and double form of theatricality can be distinguished. Internal theatricality fills the composition with the "characters" of actors by creating the act in the imagination of the audience. External theatricality creates the additional semantic layer of the composition through the plastic gesture, acting situation, trappings. The combination of internal and*

*external theatricality in one composition creates a double theatrical reality.*

*Detailed musicological analysis, carried out in the article showed that K. Tsepkolenko uses a variety of techniques for achieving her goal. They are serial, modal, sonorous, aleatory techniques, methods of reconstruction material. Creation of new techniques and technologies becomes a creative credo of the composer. K. Tsepkolenko has made a significant transformation in the familiar triad of the composer, performer and listener by using theatricality as a principle of artistic development of the musical material. The composer becomes not only the creator of the musical material, but also the director, who builds the material according to the laws of the theater.*

**Key words:** *piano concert, theatricality, scenario development, internal theatricality, external theatricality, double form of theatricality.*

Проблема театральності як феномена культури виникла відносно недавно, і її можна віднести до числа гостро актуальних і в той же час найменш досліджених. Особливої актуальності проблема театральності набула тоді, коли вийшла з кола театру і стала діючим компонентом нетеатральних мистецтв, впливаючи на процес виникнення нових видів мистецтв, зміни та модифікації існуючих форм і жанрових структур, перекомбінування соціальних факторів міжособистісного спілкування.

У сучасній науковій дійсності з приводу театральності розрізняють три основні позиції. Перша з них розглядає театральність як властивість театру, як вираз його видової специфіки. Для другої характерне розуміння театральності як загальнохудожньої властивості художньої комунікації. Нарешті, третій підхід, найбільш широкий виводить театральність за рамки мистецтва і розглядає її як явище культури, що зачіпає і немистецькі її сфери.

Принцип театралізації у музиці нетеатральних форм вперше розглядається в контексті творчості відомого українського композитора Кармели Цепколенко. Деякі особливості творчого почерку композитора висвітлені в роботах Г. Ф. Завгородньої [6], Б. Сюті [7] та ін.

Мета статті – розкрити феномен театральності як основоположного чинника, що сприяє розвитку драматургії фортепіанних концертів композитора, розглянути театральність як відкритий стильовий вимір сучасної музики, дослідити принцип театральності як ключового параметра композиторської форми у творчості К. С. Цепколенко.

Історично фортепіанний концерт склався як спроба “самоактуалізації особистості”. Остаточне прояснення смислової специфіки фортепіанно-оркестрової композиції відбувається в музичному мистецтві в його класико-романтичний стильовий період, коли наскрізна, що починається в глибинах раннього європейського відродження тенденція звеличення творчо обдарованої персони в контексті загальних антропоцентричних орієнтацій підходить до свого апогею. При всій багатоярусності фортепіано-оркестрового художньо-смислового комплексу фундаментальне значення в ньому має установка на підкреслено індивідуальну творчість, яка обумовлена особистісними характеристиками.

Принципове значення набуває яскрава вираженість авторського початку, оригінальність музичних думок та їх розвитку. Верховенство персонально-особистісного начала в класико-романтичному концерті пояснюється характерною для епохи пильною увагою до індивідуального світу особистості [2, 3, 4].

### **Концерт-драма № 1 для фортепіано та симфонічного оркестру К. Цепколенко (1987)**

Написаний у 1987 році Концерт-драма № 1 в руслі традицій ХХ століття дещо відходить від історично затверджених канонів і являє собою театралізовану симфонію-концерт з виписаною і вибудованою сценарною розробкою, заснованою на мотивах романів “Фауст” Гете і “Майстер і Маргарита” Булгакова. В концерті-симфонії можна углядіти також деякі принципи оперної драматургії та театрального спектаклю: музичні теми та елементи фактури несуть у собі Фауста, Мефістофеля Гете, Булгаковських Майстра, Воланда зі свитою тощо.

Теми, наділені характеристиками реальних образів, вступають в усі перипетії складної акторської гри. Наділені і простотою, і підступністю, і силою, і ніжністю, вони в процесі драматичного розвитку створюють складну поліфонічну тканину, наповнену драматизмом емоційних станів героїв – їх протиборств і страждань, їх щасливих хвилин, любові і ревнощів.

Перед нами розгортається цілий спектакль, де музичні образи “театру уявлень” говорять “музичними словами” своїх героїв, страждають і радіють, плачуть і сміються. Розвиток емоційних станів, буквально зрима відчуття руху почуттів “героїв” від найвищих станів підйому, осяяння до падіння у найбільшій глибині психологічного каяття створює картину театралізованого дійства, і слухач в емоційно-змістовному сенсі отримує такий же емоційно-смысловий концепт, неначебто він був присутній на виставі в театрі. Так само, як і в театральній виставі, в симфонії-концерті головну канву твору складає гра почуттів, дієвість, часове розгортання. Розгортання процесів почуттєвого розвитку в часі, власне, становить суть художнього твору, чи то роман, спектакль, опера або симфонія, і ця обставина робить форму твору гнучкою і гранично театралізованою.

Сценарна розробка твору, яка є, можна сказати, театралізованим сценарієм, заснована на мотивах романів – “Фауст” Й.-В. Гете і “Майстер і Маргарита” М. А. Булгакова. Сценарна розробка відрізняється від програми тим, що у всіх деталях супроводжує дію, сприяючи її розгортанню в часі. Боротьба особистості зі стихією – така основна ідея концерту. В музичному матеріалі герой і всі його духовні дерзання виражаються п’ятьма фортепіанними каденціями, які пронизують концерт і з’єднуються в своєрідний “роман у романі”. Каденції уособлюють кризові стани душі, і кожна з них стає кордоном якісних змін героя.

У каденціях партія фортепіано протиставлена партії оркестру: фортепіано уособлює сили величі і падіння людського духу, а партія оркестру – стихій, що оточують людину: соціум, природу, космос. У першій частині концерту розкривається почуттєва сфера героя, його роздирають всілякі спокуси, насолоди, що, нарешті, приводить його до важкої духовної кризи, друга частина – медитація, блукання в надрах підсвідомості, третя частина – сублімація, або шлях до творчості, до безсмертя.

Перша частина була написана за мотивами роману Гете “Фауст”. Третя частина концерту вже написана за сценарієм роману М. Булгакова “Майстер і Маргарита”. У фортепіанному концерті ці два образи – “Фауст” і “Майстер” – зливаються в один збірний образ, який переходить з першої частини в третю.

Починається концерт з фортепіанної каденції. Головна тема складається з двох мотивів, які діалогічно взаємодіють один з одним – верхнього, що складається з цілих нот, і нижнього, спочатку також елегантного, а потім все більш енергійного. У загальній картині театралізації перша каденція є своєрідним прологом до всієї драматичної дії.

Головна партія *Allegro agitato* починається активно і різко. Головній темі передуює іскрометна синкопована акордова фігурація, яка різко переривається синкопованими акордами всього оркестру. Ці дисонуючі акорди є будівельним матеріалом основних конструкцій концерту. Головна тема експонується у фортепіано унісонними синкопованими фігурами, яка час від часу переривається короткими форшлагами-вигуками оркестру. У формоутворенні композитор часто використовує різного роду остинатні прийоми, які стають своєрідним звуковим стрижнем драматургії. Остинатна вісь музичної матерії концерту проявляється на різних рівнях – від способу організації мікротивів, дрібних структурних ритмокомплексів, мотивів і численних різноманітних ритмо-інтонаційних формул до великих драматизованих комплексів.

У партії фортепіано знаходить своє втілення сам герой – Фауст, а в партії оркестру – Мефістофель, природа, соціум, космос. Тоді як за сценарієм Фауст підписує договір, головна тема переходить до оркестру і звучить у партії оркестру, час від часу перериваючись репліками фортепіано, а ці репліки, в свою чергу, перебиваються короткими синкопованими репліками всього оркестру. Весь цей структурний блок завершується емоційною кульмінацією з кластерними акордами у мідних і фортепіано. Після кульмінації відбувається послаблення всіх фактурних елементів.

В якості сполучної партії з’являється друга каденція фортепіано. Після драматичної кульмінації вона є своєрідним психологічним розслабленням. Первісний настрій каденції можна охарактеризувати як елегантність. У ній відчувається просвітлена зосередженість, філософічність. У середині каденції, там, де починається *росо а росо accelerando a crescendo*, відчувається деяке пожвавлення фактури за рахунок безперервного руху восьмих, яке

підкреслює хвилюючий стан Фауста на порозі нового життя. Каденція плавно переходить у побічну партію *Andante cantabile*, яка починається з соло кларнета. Це марення або бачення Фауста: м'якість, заколисуючий спокій хвилеподібних переливів в партії фортепіано малюють ідилічну картину, яка розгортається на фоні наскрізних тематичних ліній, з почастишенням метроритмічного дихання у партії фортепіано. Багатшаровість і багатовимірність звучання досягається за рахунок специфічної метроритмічної основи та поліфонізації фактури. Ідилічна тема проходить ще кілька разів, спочатку під акомпанемент тягучих, трохи солодкозвучних сонорних структур оркестру, потім в акордовому посиленні у фортепіано. Триразове проведення теми з подальшими фактурними модифікаціями міцно закріплює ідилічний стан героя.

Мрії обриваються розділом *Piu mosso*. За формою це розробка сонатного алєгро. З перших тактів розробки з'являються тривожні напружені структурні елементи, які з кожним новим проведенням посилюють напругу. Гострі низхідні пасажі дерев'яних духових обриваються акордами оркестру. Ударні, і особливо малий барабан, що миготять у вихороподібних рухах, обривки тематичного матеріалу у мідних духових поступово формують картину жаху. Театралізація цього епізоду, що полягає в створенні просторової перспективи за участю багатьох дійових осіб, досягається складним фактурним нашаруванням, в якому створюється 3D об'ємність за рахунок вертикалі, горизонталі та об'ємної просторовості звучання: низхідні поспівки дерев'яних духових накриваються синкопованими ударами-акордами оркестру, гостра синкопована лінія фортепіано підтримується потужними ударами перкусії. В результаті складних поліфонічних нашарувань народжується величезна просторова перспектива звучання.

Динамізація всіх структурних шарів, поліфонічні нашарування і конструктивізм лінійних потоків створюють складне, багатопланове театралізоване дійство з чіткими смисловими позиціями. В цій структурній єдності особлива роль належить партії ударних, на думку Г. Завгородньої: "Необхідно підкреслити специфічну роль групи ударних інструментів, яскрава характерність яких, чітка реєстрово-темброва вивіреність в просторовому діапазоні симфонії виділяє їх в незалежний і самостійний пласт, що розвивається за своїми внутрішніми законами. У центрі цих законів – свобода метроритмічного дихання з особливою "аритмією" пульсуючого фону і одночасно колористична багатшаровість, з виділенням окремих тематичних елементів у самостійні лінії" [6, с. 165].

Кульмінацією розробки є третя фортепіанна каденція. Будучи найдраматичнішою, вона – результат метань і пошуків героя. Три каденції навмисно руйнують звичну форму сонатного алєгро, руйнування надій героя проходить як структурне руйнування форми самого твору.

Третя каденція вторгається в останній розділ першої частини "Концерту" *Allegro drammatico* – синкопований марш з малими барабанами, де останні надають всьому ходу жорстоку невідворотність того, що відбувається. Тут сталося діалогічне єднання тематичного матеріалу оркестру та фортепіано. Відбулася важлива подія в плані театралізації – злиття образних планів Мефістофеля і Фауста. Фортепіано покійно вторить оркестру кластерами, і вся картина нагадує переможну ходу диявола. Поява перекрученої побічної партії – торжество Мефістофеля – Фауст перейшов на його бік.

Друга частина не має сценарної розробки. Це тунель між двома космічними галактиками. Починається з одного звуку, аналогічно, як загоряється зірка в самотньому космосі. Поступово надбудовуються кварто-квінтово-терцієві співзвуччя, які переходять у хорал. У другій частині відбувається розмежування оркестру на окремі групи, які контрапунктично протистоять одна одній. Кожна група оркестру відокремлюється в окремий пласт, що сприяє створенню ефекту демонстраційної театралізації.

Перший пласт контрапункту проходить у дерев'яних духових квартово-квінтово-терцієвих співзвуччях, які створюють враження індеферентності, вакууму. Другий пласт проводиться у струнних, які відчуженими гармоніями в наповненому об'ємному звучанні, з'їжджаючи на півтони, окремими мотивами-спалахами малюють картину нескінченності в безмежному космічному просторі. На тлі "космічного" пласта з'являється тема у фортепіано – трохи манірна, в ритмі вальсу і спочатку дуже коротка, яка тут же вступає в діалог з

віолончелями – відповідь спочатку також коротка, наповнена тугою та роздумами. Кварто-квінтово-терцієві звучання тепер переходять до групи струнних інструментів, створюючи специфічне музично-темброве забарвлення.

Друге проведення теми вже збільшене і так же пропорційно збільшена відповідь віолончелей. Діалогічність цього дуету трагічна: фортепіано ніби затверджується у своєму праві на отримання задоволень, а віолончелі не бачать у цьому нічого хорошого і передрікають поганий кінець – смуток і туга в їх відповіді.

Третє проведення теми вже оформлене в повне висловлювання, а відповідь віолончелей філософічно відсторонена. До партії віолончелей приєднується відчужене звучання струнних у кварто-квінтово-терцієвій побудові, у партії фортепіано звучить хорал у збільшенні, і у дерев'яних з'являється четверте проведення теми в канонічних нашаруваннях.

Поступово фактура поліфонізується, лінійний розвиток окремих послівок проходить з інтервальним запізненням, що робить фактуру багатшаровою, загальний емоційний тон, завдяки використанню принципів комплементарності, різночасності і асинхронності, поступово підвищується, подієва основа драматизується. З огляду на те, що ступінь емоційної напруги підвищується, акорди в партії фортепіано, незважаючи на те, що повторюють хорал початку другої частини Концерту, втрачають прозорість і порожнечу і стають різкими, хльосткими і неблаганними. Тричастинний розмір не заважає отриманню враження похмурої ходи, яка приводить до кульмінації, де з'єднуються всі основні фактурні елементи. Закінчується друга частина похмурим хоралом, в якому іноді бликують терцієві послівки теми.

У другій частині немає фортепіанних каденцій, фортепіано стає одним з інструментів оркестру, складаючи з оркестром єдине сонористичне ціле.

Третя частина Концерту *Allegro energico*.

Тут, як і в першій частині Концерту, музичний матеріал ґрунтується на сценарній розробці за мотивами роману М. Булгакова "Майстер і Маргарита". Починається третя частина похмурою темою, яка в мірному русі проходить у всього оркестру, час від часу в неї вклинюються синкоповані фанфарні елементи у тромбонів.

Потім тема переходить до партії фортепіано, посилюючись форшлагами на кожному звуці, далі з'єднуючись в унісон з групою мідних духових, де на кульмінаційних гребнях додається малий барабан, який підвищує відчуття тривожності. Весь цей епізод стрімко переходить у четверту фортепіанну каденцію *Rubato presto*: тема спочатку проходить в інверсії секундних кластерів, потім в акордовій фактурі. За характером каденція вкрай збуджена, навіть істерична. На гранично розжарених емоціях каденція "в'їжджає" в тріумфальну тему Воланда, яка проходить у мідних духових, посилена ударами.

Наступний розділ *Meno mosso* вирішений у сонористичних тонах, де тріольні низхідні пасажі у фортепіано, висячі звуки у дерев'яних духових і струнних, створюють враження часу, що зупинився. Остання каденція фортепіано *Rubato largo* виникає в цьому застиглому часі, проте поступово чаклунські чари спадають, повертається емоційна напруженість і каденція переходить у диявольське фугато. Знущальні гліссандо у духових звучать як останні жарти свити Воланда. На тлі мірного акомпанементу у струнних який символізує стрибки, з'являється перетворена тема побічної партії з першої частини, яка тепер звучить повно і пристрасно, як гімн любові. Вона ніжно пливе над оркестром, залишаючи за собою шлейф умиротворення і любові. Поступово все стихає. Останнє проведення теми побічної партії, теми любові – Майстер і Маргарита направляються до свого вічного місця перебування.

Внутрішня театралізація музичних образів Концерту-драми робить їх зримо відчутними, рельєфно-опуклими, сценарно-фабульні пласти твору відкривають перед слухачем світ емоцій і яскравих переживань. Безумовно дія відбивається асоціативно, відповідно розвитку слухачького сприйняття і уяви. Фортепіанна партія насичена складними акордовими структурами, в найвищих своїх кульмінаціях піднімається до справді драматичного напруження.

### **Концерт-драма № 2 для фортепіано, солістів та оркестру К. Цепколенко (2014)**

Написаний у 2014 році. Сценарний план Концерту, на відміну від першого Концерту, повністю прихований і від слухачів, і від виконавців. Проте, як стверджує композитор, він

існує, але не буде піддаватися розголосу. Колись П. І. Чайковський писав про свою 6-у симфонію: “Під час подорожі у мене з’явилася думка іншої симфонії, на цей раз програмної, але з такою програмою, яка залишиться для всіх загадкою, – нехай здогадуються, а симфонія так і називатиметься “Програмна симфонія” № 6. Програма ця сама, що ні не є перейнята суб’єктивністю, і нерідко під час мандрівки, подумки пишучи її, я дуже плакав” [9, с. 261].

Естетика сучасної музики припускає зміну парадигм: основна новація пов’язана з новою парадигмою тональності-атональності, коли мелодія базується не на шаблях відомого ладу, а на 12 шаблях “нового” ладу, додекафонія є ще однією новою парадигмою, яка приголошує своєю новизною і незвичайним компонуванням мелодії, яка базується на нових принципах – серійній системі. Слідом за матеріалом змінюється і статус композиторської форми. Як зазначає Ю. Холопов: “Особливе значення тут набуває відкриття третього виміру музики (крім горизонталі-мелодії та вертикалі-гармонії) – глибинної структури музичної композиції, місця розвитку багатопараметровості ... Для кожного твору композитор складає, разом з матеріалом свою особливу форму, тим самим відмовляючись від вікового принципу типової форми: замість форми-типу, тепер створюється не тип, а індивідуальний проект речі” [8, с. 141].

Слідуючи принципам нових парадигм у сучасній естетиці, К. С. Цепколенко створює свій Концерт-драму як індивідуальний проект і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Вона відмовляється від типових схем і вибудовує архітектуру твору згідно логіці вигаданих театралізованих подій.

Концерт монотематичний – матеріал, який експонується в першій частині, потім розробляється в наступних частинах. Театралізація відбувається за рахунок діалогу солістів і оркестрових груп. Тут спостерігається справжній інструментальний театр, з прологом, діалогами, масовими сценами і п’ятьма діями. Композитор відмовилася від традиційної сонатної форми в першій частині і форма кожної частини будується як комплекс подій, які самі розгортаються.

К. С. Цепколенко схильна до “великої форми”, насиченої безліччю “персонажів”, що народжуються у складному переплетенні і взаємодії драматургічних ліній. Одним з найбільших творів у цьому плані, своєрідною гіперструктурою можна вважати фестиваль “Два дні і дві ночі нової музики”, який триває впродовж більш ніж 20 років, де композитор є автором ідеї та режисером, який вибудовує 48-годинний фестиваль за законами музичної драми. Другий концерт також можна трактувати як частину відкритої концертної гіперструктури, яка складається вже з двох концертів, де другий є ніби продовженням першого концерту.

З першого концерту, крім назви, як сполучна ланка перейшла ідея 5-ти каденцій, тільки в першому концерті каденції для фортепіано соло, тут же 5 каденцій, але в них, крім фортепіано, бере участь ще й один із солістів (перша каденція – фортепіано + перкусія, друга каденція – фортепіано і скрипка, третя каденція – фортепіано і труба, четверта каденція – фортепіано і кларнет, п’ята каденція – для всіх, хто брав участь у попередніх каденціях, – фортепіано, кларнет, труба, ударні, скрипка. Концерт монотематичний – матеріал, який експонується в першій частині, потім розробляється в наступних частинах. Театралізація відбувається за рахунок діалогу солістів і оркестрових груп. Тут спостерігається справжній інструментальний театр, з прологом, діалогами, масовими сценами і п’ятьма діями.

Якщо в першому Концерті-драмі каденції були, з одного боку, ніби єднальними елементами в глобальному акті театралізації, з іншого – етапами розвитку і страждання героя, то тут каденції є діалогічним розвитком, який переходить з частини в частину. Самі каденції з’являються більш традиційно – в кінці частин, крім четвертої, де каденція в середині частини і п’ятої частини, де каденція звучить на самому початку.

Починається концерт матеріалом, який можна позначити як пролог. Тремолоючий акорд у *divisi* у струнних, з’явившись, швидко загасає і перетворюється на педальний фон, на тлі якого з’являються невеликі ритмічні фігури в ударних (маримба, 4 томи, темпельблок і тарілка). Це перші елементи тематичного матеріалу, це як би перший вихід акторів з невеликими репліками. Закінчує цю фігуру акорд у всього дерева на синкопованій частці. Знімається педаль у струнних – пролог закінчений. Наступний важливий елемент, який буде

розроблятися протягом усіх п'яти частин, виникає у соло фортепіано – чотири шістнадцяті розкидані в позиції двох октав і закінчуються довгою нотою. Цей елемент повторюється двічі у розвитку як заклічний жест. Ця своєрідна репліка звертає на себе увагу епатажністю. Вся ця структура являє собою перший комплекс, який повторюється ще три рази (ц. 1–4), поступово розвиваючись, збільшуючись в обсязі, і завершується невеликою кульмінацією.

Наступний розділ представляє собою контраст порівняно зі вступом і спочатку виникає відчуття спокою і меланхолії. Як зазначає Ю. Холопов: “У музиці Авангарду-II близько середини XX століття відбувається найважливіша подія: витіснення зі структури твору пісенної форми з її “природним” кристалом ритму рядків і каденцій – форми, що зберегла історичну пам'ять про первородну триєдність музики, поезії (в ній теж строфа-кристал) і танцю (у ньому та ж симетрія тілесного ритму). У всіх ОІ (одиночно-індивідуальних задумах творів) усувається краса злагодженої пісенної форми, що і знаменує собою докорінну зміну найголовнішої музично-естетичної парадигми музики. Зокрема, усувається “мусична” пісенна структура, основа класичного тематизму (уявімо собі: всі головні теми в кожній формі кожної класичної симфонії, кожного концерту, кожної сонати, кожної кантати, кожної оперної арії, похоронного або військового маршу, кожного танцю на танцмайданчику і т. д. – всі вони ґрунтуються на одному і тому ж “мусичному” типі пісенної форми; і раптом ця парадигма, основа основ, зникла)” [8, с. 141].

Розглядаючи мелодику другого розділу, потрібно враховувати цю історичну зміну парадигм – це довгі звуки у чотирьох валторн і синкопуючі короткі звуки-крапельки (піцикато струнних і маримба). Цей матеріал не є основним планом цього розділу (ц. 5–6). У ц. 7 з'являється ряд нових елементів-модулів, які на тлі попереднього матеріалу починають між собою гру-діалог. Головний елемент у першому проведенні у першій флейти являє собою рух широкими інтервалами (сексти) – досить протяжний і ліричний. Відразу за флейтою вступає фортепіано – лінійний рух спадними восьмими, який час від часу перебивається розбитим акордом. Після репліки фортепіано вступає кларнет, за ним гобой, який тягне довгий тон, і фагот, який підхоплює лінію кларнета, гобой у цей час переходить на спадні тріольні восьмі. Далі на тлі педаль у дерев'яних духових і валторн слідує моторний елемент у фортепіано (тріольними шістнадцятими), які виглядають досить загрозово, але завершуються на довгій ноті у віолончелей і контрабасів і висхідним пасажем дубль штрихами у струнних. У ході діалогу репліки одного інструмента переходять іншому, фоновий супровід також переходить від одного учасника до іншого. Така плінність багатопланового розвитку, коли одна і та ж музична думка в ході діалогічного спілкування спільного розвивається у всіх учасників діалогу, викликає відчуття сприяння, співтворчості, спільного руху до єдиної мети.

Цей комплекс повторюється ще раз (ц. 8–12) у деякому динамічному розвитку. Спочатку знову ж звучать педальні звуки і крапельки-синкопи (маримба і піцикато струнних). Головний елемент у вигляді широких інтервалів тут вже являє собою канон між першою і другою флейтою. Спадні ходи восьмими разом з розбитими акордами залишаються у фортепіано. Спадні тріольні вісімки тепер звучать вже у двох кларнетів і двох фаготів, довгі тони ділять між собою два гобої. Весь цей комплекс отримує розвиток, повторюючись і накопичуючись, і в ц. 11 разом з виникненням загрозового елемента тріольних шістнадцятих у фортепіано, крок за кроком додаються низькі струнні, вся мідь і ударні. Вся структура, поступово нашаровуючись, втягує до участі весь оркестр, і в ц. 12 разом зі струнними вже беруть участь всі музиканти. До дерев'яних духових, мідних і ударних інструментів переходять синкоповані сигнальні, призовні репліки, які вперше звучали у фортепіано. Все фактурне накопичення раптово обривається акордом у фортепіано разом з литаврами, томом і темпельблоком. Починається перша каденція, яка представляє собою дует фортепіано і ударних (литаври, 4 том-томи, 4 темпельблоки).

Фактурний матеріал фортепіано представлений розбитими повторюваними акордами і фігурами секстолів шістнадцятими. В ударних ритмічні фігури – шістнадцятими, тріолями, квінтолями, секстолями, всі фігури виконуються на *accelerando*. Спочатку фортепіано полемізує з ударними, але поступово їх позиції зближуються і закінчують каденцію спільним безперервним рухом. За формою перша частина являє собою наскрізну форму розвитку, що

складається з трьох розділів. Композитор широко користується новітнім естетичним принципом сучасної музики, який лежить у галузі сонорики, коли фактура насичується глибиною звучання, барвистістю тканини, взаємопроникненням фактурних ліній по звуковисотності, ритму, динаміці, поліфонічним нашаруванням.

### 2 частина.

У класичній схемі, як правило, друга частина – повільна – зазвичай задумлива, елегійна або пасторальна, тобто присвячена мирним картинам природи, спокійного відпочинку або мрій. Бувають інші частини і скорботні, зосереджені, глибокі. К. С. Цепколенко порушує цей принцип.

Починається друга частина довгими педальними акордами, звуки яких розподілені між чотирма валторнами і всіма дерев'яними духовими. Мірне звучання час від часу переривається синкопованими восьмими у чотирьох темпельблоків. Закінчується ця побудова довгим тремоло у маримбі. У фортепіано звучить фігура шістнадцятими, розкидана на дві октави, тільки в повільному темпі. На перший погляд, здається, що розвиток іде (педальні звуки і синкопи в ударних) за планом другого розділу першої частини. Але тут педальні звуки поступово перетворюються в комплекси-модулі і, поступово розвиваючись і нашаровуючись один на одного, приводять всю побудову до кульмінації. Тут композитор дотримується формотворного принципу структурного ритму – арочність, асиметрія окремих структурних елементів, надають необхідну жорсткість і динаміку. У цьому розділі не приймають участь струнні (ц. 13–17).

Вершиною кульмінації є удар литаври, тарілки і великого барабана в ц. 18, слідом за цим виникає акорд на тремоло (з першого розділу першої частини), який також, як і спочатку, йде на дуже швидке димінуендо. Далі йдуть три хвили загасання (тремоло і затухання), де з кожним разом лінія димінуендо стає все довшою і довшою. Несподівано вривається 2 каденція (фортепіано і скрипка), яка будується на елементі з тричі повторених шістнадцятих, розкиданих в позиції двох октав у фортепіано (з першої частини). Гамоподібний моторний рух шістнадцятими у фортепіано пронизує всю каденцію. Спочатку в двох руках, а коли з'являється у скрипки новий елемент: тріолі подвійними нотами, гліссандо вгору і вісімками піцкато, то права рука у фортепіано продовжує подвійними нотами лінію, яка була у скрипки. В ході діалогічної взаємодії шістнадцяті поступово проникають у фактуру скрипки, потім елементи фактури скрипкової партії перетікають знову до фортепіано. Все це відбувається в швидкому моторному ритмі, у фактурних накопиченнях посиленням динаміки і закінчується кульмінаційною побудовою, яка несподівано переривається невеликим соло, що є своєрідним містком до третьої частини.

### 3 частина.

Третя частина продовжує моторний рух другої каденції. На відміну від другої частини, в якій рух йшов неспинно, тут моторний рух перебивається довгими звуками. Спочатку виникає комплекс: протягом двох з половиною тактів задіяні в моторному русі всі дерев'яні духові та струнні на піано, у струнних дубль-штрих, у дерева тріолі шістнадцятими з короткими паузами, мідні інструменти, крім труби, грають "розбитий" фактурний елемент з другого розділу другої частини. Тема розкидана між 1–3 валторною, трьома тромбонами і тубою. Все це перериває 2–4 валторни з довгою нотою, яку перериває акцент у труби, за яким слідує фактура шістнадцятими з першого розділу першої частини. Матеріал початку другої каденції в третій частині отримує інтенсивний розвиток.

Композитор використовує один зі своїх улюблених прийомів – густе фактурне нашарування, одночасне лінеарне звучання всіх пластів, діалогічні репліки між групами інструментів. Драматичне нагнітання відбувається хвилеподібним способом. Перший кульмінаційний підйом завершується тремоло маримби, друга хвиля (ц. 20) за протяжністю трохи довша (триває 8 тактів). Третя хвиля виникає після вступу валторн на довгій ноті і двох труб з уривчастими сигнальними тонами (ц. 21), після чого починається діалог між фортепіано і тубою. Протяжність кожної хвилі стає з кожним разом довшою. На цей раз цей комплекс вже триває 9 тактів. У 22 ц. починається знову моторний рух у дерев'яних духових і струнних, на цей раз це триває 12 тактів, після чого у дерева і струнних виникає алеаторична перепалка, яка знову переривається валторнами.



З кожним хвилеподібним оборотом фактура ускладнюється, і в ній збільшується кількість нашарувань. Вся ця хвилеподібна побудова приводить до епізоду з насиченою багатошаровою фактурою, лінеарними поведінковими комплексами, діалогічними перекликами. Змінюється фактура і у фортепіано, виникає широкий рух шістнадцятими, які тривають спочатку з невеликими перервами, а потім переростають у суцільний рух. За характером участі всіх інструментальних груп у масовому діалозі цей епізод можна порівняти з драматичною дією, коли невідворотний ланцюг подій зводить всіх дійових осіб разом.

Завершується кульмінація педальним повторюваним акордом спочатку у валторн, потім до них підключається перший тромбон, потім фактуру доповнюють інші три і труба. Акорд час від часу повторюється (таке повторення акордів було в 11 ц.). Несподівано вривається друга труба і відбувається діалог між першою і другою трубою, побудований на клаптиках тем. Весь оркестр, який бере участь у діалозі, окремими групами виходить з гри: спочатку поступово відключаються струнні та дерев'яні духові, потім мідні інструменти і все завмирає на довгій ноті у труби. Починається третя каденція – фортепіано і труба.

Каденція будується на матеріалі невеликого діалогу між першою трубою і фортепіано з попередньої частини. Тут матеріал отримує віртуозний розвиток і стає смисловою кульмінацією частини.

#### 4 частина.

Тематичні побудови базуються на двох комплексах: перший (ц. 29) складається з двох модулів: перший являє собою сигнальний елемент у мідних інструментів, які почергово вступають, форшлагау з довгою нотою і фігурою на аччелерандо у всіх струнних. Другий модуль (ц. 30) – тремоло у великого барабана на піано, флажолети перших скрипок, на тлі яких звучать відгомони контрапунктного елемента у двох труб, який отримав розвиток у 3-ій каденції. За традицією цей модуль повторюється двічі з невеликими змінами. Закінчується ударом тарілок за підтримки фортепіано (мартеллятні пасажі) і маримби (висхідні пасажі).

Другий комплекс (ц. 32) будується на структурних елементах, які звучали у попередніх частинах, і являє собою діалог між першими і другими інструментами дерев'яної групи. Тематичні зерна других інструментів будуються на однотипному матеріалі: рух вгору тріолями, потім шістнадцятими і довга нота. У перших інструментів – уривки з різноманітних елементів симфонії попередніх частин. Пари по черзі вступають в діалог: фагот-флейта, гобой-кларнет. Потім по черзі вступають струнні: всі вступи представляють собою спадний рух. У дерев'яних духових розробляється матеріал, який був тільки у других інструментів.

Відбувається поступове зближення позицій різних груп оркестру: спочатку кожна з груп вступає через 5 тактів, потім 4, 3, 2 і нарешті всі разом. Все це приводить до кульмінації, яка обривається четвертою каденцією, що виникає в середині частини у соло кларнета. Фортепіано вступає в діалог боязко, дуже делікатно і ніжно, вся ця каденція являє собою ідилію спілкування. Поступово характер змінюється і переростає в скерцозність, яка перебивається всім оркестром на матеріалі першого комплексу 4 частини. Інтервали між діалогічними репліками струнних і мідних духових стають з кожним разом все коротше. Другий модуль першого комплексу пропускається і починається розробка тематичного матеріалу другого комплексу (ц. 39).

Матеріал поступово напластовується, перетворюючись на алеаторику, динамічне наростання посилюється. Кульмінаційний розвиток посилюється тріольними фігурами у мідних інструментів, які переходять у пасажі на гліссандо всіх мідних інструментів. Поступово кульмінація йде на спад, і на довгих нотах залишаються тільки ті інструменти, які будуть брати участь в останній каденції. Так починається П'ята частина.

Залишається кларнет, труба, фортепіано, скрипка і ударні. У всіх духових довгі ноти, фортепіано тримає кластер, ударні тремоло на піанісимо. Остання каденція побудована як діалог всіх учасників попередніх каденцій, де кожен виконує структурні елементи своїх тем. На 52 ц. вступає весь оркестр, на матеріалі акорду у дерев'яних духових і дивізі струнних з початку першої частини. Потім проходять фрагменти з першого комплексу четвертої частини + елементи з каденції секстолями у фортепіано і ударних. Вся ця структура повторюється тричі. На третій раз, під час чергового вступу всього оркестру, синкопою вступають мідь і

фортепіано, все тримається на форте, поки у фортепіано не виникає “розбитий” фактурний елемент з першої частини – шістнадцятки в розкіді двох октав. Кожне проведення цього елемента виключає з гри одну з груп оркестру: перший раз замовкають мідні інструменти, потім ударні, дерев’яні духові і, нарешті, струнні. Так завершується концерт.

Отже, артистизм, стихія “показу”, “персоніфікація” соло інструментів, їх характерність у музичних образах, розробленість інструментальних “монологів” висловлює театральність музичної дії у фортепіанних концертах К. С. Цепколенко. Прагнення до чисто ігрового способу розробки матеріалу, до вільного змагання інструментів у концертній грі відображає важливі, сутнісні сторони задуму фортепіанних концертів. Іншими словами, в них здійснюється взаємодія “драматургії кінцевої мети”, яка є характерною для симфонізму, і “драматургії гри”, яка відноситься до концертності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Г. Антонова. – Киев, 1989. – 227 с.
2. Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры: в. 3-х т. – Т. 3 / И. Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1972. – 233 с.
3. Гаккель Л. Е. Бела Барток и фортепианная музыка XX века: дисс. ... доктора искусствоведения : В 2-х т. / Л. Е. Гаккель, 1977., Т. 1. – 228 с. Т. 2. – 417 с.
4. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Б. Г. Гнилов. – М., 2008. – 45 с.
5. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия : Исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2006. – 560 с.
6. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества: аналитические очерки: монография / Г. Ф. Завгородняя. – Одесса : Астропринт, 2012. – 304 с.
7. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років : параметри художньої цілісності / Б. О. Сюта. – Київ : Грамота, 2006. – 256 с.
8. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. В сб. Эстетика на переломе культурных традиций / Ю. Холопов. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 132–147.
9. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1976. – 271 с.
10. Шнитке А. Г. Оркестр и новая музыка // Статьи о музыке / [Ред.-сост. А. Ивашкин] / А. Шнитке. – М. : Композитор, 2004. – 408 с.

#### REFERENCES

1. Antonova, E. G. (1989), “Genre signs instrumental concert and their implementation in the before classic period”, Thesis abstract...Cand. Sc., Kyiv, 227 p. (in Russian).
2. Belza, I. F. (1972), Istorija polskoy muzykalnoy kultury: v 3-kh T. T. 3 [The history of Polish musical culture in. 3 vol. V. 3], Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Gakkell, L. E. (1977), “Bela Bartok and the piano music of the XX century”, Thesis abstract...Doctor Sc. (Arts). (in Russian).
4. Gnilov, B. G. (2008), “Musical composition for piano and orchestra as a genre-composite phenomenon (classical-panchromatic era)”, Thesis abstract ... Doctor Sc. (Arts), Moscow, 45 p. (in Russian).
5. Dolinskaya, E. B. (2006), Fortepiannyy konzert v russkoy muzyke XX stoletia: Issledovatel'skie ocherki [Piano Concerto in Russian music of the XX century: Research Essays], Moscow, Kompositor. (in Russian).
6. Zavgorodniaya, G. F. (2012), Polifonicheskie osnovy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: analiticheskiye ocherki: monografiya [Polyphonic foundations of modern composing art: analytical essays: monograph], Odessa, Astoprint. (in Russian).

7. Suta, B. O. (2006), *Muzichna tvorchist' 1970–1990 rokiv: Parametry khudozhnoi tsilisnosti* [Musical creativity 1970–1990-ies: artistic options integrity], Kyiv, Gramota. (in Ukrainian).
8. Holopov, Y. N. (2002), *Novye paradigmy musicalnoy esthetiki XX veka, V sb. Aesthetica na perelome kulturnykh traditsij* [New paradigms of musical aesthetics of the XX century. In Proc. Aesthetics at the turn of cultural traditions], Moscow, IF RAN. (in Russian).
9. Tchaikovsky, P. I. (1976), *O muzyke, o zhyzni, o sebe.* [About music, about life, about yourself], Moscow, Music. (in Russian).
10. Schmitke, A. G. (2004), *Orchestr i novaya muzyka* [Orchestra and New Music], *Statii o muzyke* [Articles about the music], Ed. A. Ivashkin, red.-sostavitel. A. Ivashkin, Moscow, Kompositor. (in Russian).

УДК – 78.03+782.1

Хе Цзяньхуй

### АМПЛУА ВЫСОКОГО БАСА – БАСА-БАРИТОНА В ПРАКТИКЕ ОПЕРНОГО ПЕНИЯ

*В статье представлено осмысление данных певческой практики тех партий, которые признаны в принадлежности певцам типа высокого баса или бас-баритона в направленности выражения на некоторое сценическое амплуа героев, заявленных в указанном тембре. В исследовании сделана систематизация сведений относительно специфики высокого баса или бас-баритонного пения, а также проанализирован певческий запас вокалистов, носителей указанного тембрального свойства в соответствующих партиях оперной классики.*

**Ключевые слова:** бас, баритон, бас-баритон, высокий бас, амплуа, оперное пение.

Хе Цзяньхуй

### АМПЛУА ВИСОКОГО БАСА – БАСА-БАРИТОНА У ПРАКТИЦІ ОПЕРНОГО СПІВУ

*У статті представлено осмислення даних співацької практики тих партій, які визнані в належності співакам типу високого баса чи баса-баритона в спрямованості вираження на деяке сценічне амплуа героїв, представлених в указаному тембрі. У дослідженні здійснена систематизація відомостей за спеціальною літературою відносно специфіки високого баса чи бас-баритонного співу, зроблено аналіз співацького запасу вокалістів, які зазначені у довідкових виданнях у якості носіїв вказаної тембральної ознаки у співвіднесенні з відповідними партіями оперної класики.*

**Ключові слова:** бас, баритон, бас-баритон, високий бас, амплуа, оперний спів.

He Jianhui

### POSITION HIGH BASS – BASS-BARITONE IN OPERA SINGING PRACTICE

*In a study presented data, comprehension practice singing those parties that is recognized in the accessories singers such as high bass or bass-baritone in the direction of expression for a stage role of heroes, represented in this timbre.*

*The article carried the systematization of information on the literature regarding the specifics of high-bass or bass baritone singing, made an analysis of vocalists singing stock, defined in reference books as carriers of said timbre characteristics in correlation with the respective parties, opera classics.*