

**ТЕТЯНА АНДРІЄВСЬКА-БОДЕНЧУК**

ORCID iD: 0000-0002-9248-7586

Народна артистка України,

в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

tetyana\_ab@ukr.net

## КОНЦЕРТ-ДРАМА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ

**КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО:**

### ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

*Розглянуто виконавсько-інтерпретаційний аспект Концерта-драми для фортепіано з оркестром (1987) Кармелли Цепколенко. Проаналізовано музичну форму означеного твору. Описано відповідність логіки розвитку музичного матеріалу Концерта-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко літературній програмі та сценарній розробці авторки. Розглянуто основні виконавсько-інтерпретаційні засоби відображення авторського задуму, а саме: фортепіанну фактуру; прийоми звуковидобування; динамічну побудову музичної форми; просторово-часову організацію мелодико-інтонаційних ліній тощо. Визначено особливості фортепіанної фактури, які характеризуються романтично-насиченими складними акордовими структурами та віртуозними пасажами. Зазначено, що ліричні частини Концерту-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко вимагають від піаніста тонкого лінійного поліфонічного мислення, створення особливого звукового колориту. З'ясовано роль інтерпретаційно-виразних засобів для створення переконливого виконавсько-художнього образу. Обґрунтовано специфіку інтерпретації п'яти сольних фортепіанних каденцій. Висвітлено роль каденцій для прояву унікального індивідуального мислення піаніста у процесі концертно-сценічної інтерпретації означеного фортепіанного твору Кармелли Цепколенко. Встановлено взаємозв'язок та вплив авторської сценарної розробки на емоційний творчий простір виконавця та на формування переконливої художньо-виконавської версії. Підкреслено особливу роль фортепіано у творчості Кармелли Цепколенко як інструмента для нових композиторських пошуків та новацій. Доведено, що виконавська стилістика фортепіанної музики Кармелли Цепколенко вимагає від виконавця креативності, артистичності, творчої уяви, гнучкості мислення, емоційного відгуку на сценарно-фабульні пласти твору. Наголошено на доцільності встановлення емпатійних зв'язків між композитором і виконавцем в процесі живої реалізації авторського задуму.*

**Ключові слова:** фортепіанна творчість Кармелли Цепколенко, виконавсько-інтерпретаційні засоби відображення авторського задуму, художній образ, емпатія, сценічне виконавство.

**Постановка проблеми...** Проблеми музичного виконавства викликають неабиякий інтерес сучасних науковців. Від часу, коли концертне виконавство

сформувалось як окрема галузь музичної діяльності та стало частиною формули «композитор — виконавець — слухач», точаться суперечки щодо ролі, співвідношення та взаємодії композитора й виконавця в процесі відтворення музичного тексту. Питання інтерпретації і виконавського стилю широко вивчаються теоретиками та практиками в галузі музикознавства.

Для найбільш оптимального й переконливого відтворення авторського тексту музичного твору важливо проаналізувати та чітко усвідомити всі його аспекти: композиційну структуру (форму), змістово-сюжетну основу, функції різних виражальних засобів, технічні завдання тощо. Інтерпретатору необхідно відчувати цілісність композиції, до якої він звертається, яка функціонує та розгортається в певному часі. З такої позиції цікавим видається практичний досвід музиканта-виконавця, який надає можливість швидше зорієнтуватися в структурному та логічному розвитку музичної думки, спроможний підвищити інтерес до музичної творчості Кармелли Цепколенко.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій...** У сучасній українській музиці постать Кармелли Цепколенко є безумовно неординарною. Творчість композиторки, безперечно, є цікавим об'єктом для дослідження. Марина Перепелиця в роботі «Театральність у нетеатральних музичних жанрах в творчості Кармелли Цепколенко» розглядає одну з найважливіших рис, що притаманні стилю композиторки. Елементи театральності присутні у багатьох творах Кармелли Цепколенко: це може бути або поєднання звучання твору з відеорядом та декламацією, вписані в нотний текст вказівки режисерського характеру, безпосереднє залучення до камерного твору балету тощо. Фестиваль сучасної музики «Два дні та дві ночі», фундаторкою та директором якого є Кармелла Цепколенко, також є яскравим прикладом цікавого поєднання музичного та сценічного (театрального) мистецтва.

Особливим інструментом для Кармелли Цепколенко завжди був рояль. Крім суто фортепіанних творів (соната, два концерти-драми, цикли п'єс та окремі твори) рояль використовується як соло-інструмент у більшості композицій авторки (симфоніях, ансамблях різного складу, хоровій та вокальній

музиці тощо).

Фортепіанна творчість Кармелли Цепколенко неодноразово досліджувалась сучасними науковцями. Слід зазначити, що виконавська стилістика клавірної музики композиторки вимагає від виконавця креативності, артистичності, творчої уяви та емоційного відгуку на сценарно-фабульні пласти твору. Саме з таких позицій цікавою є робота Олександра Перепелиці «Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості», де автор досліджує, яким чином «режисерські вказівки» композиторки в нотному тексті музичного твору допомагають виконавцям-інтерпретаторам посилити артистичний вплив на слухачів, точніше передати його емоційно-образний зміст. Інша робота Олександра Перепелиці «Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Сільвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко)» представляє творчість Кармелли Цепколенко як невід'ємну складову загального процесу розвитку сучасної музики. У статті Марини Перепелиці «Театральність як форма розвитку драматургії фортепіанних концертів Кармелли Цепколенко» проводиться детальний аналіз та порівняння обох концертів-драм, створених за різними принципами з часовим проміжком у 27 років.

Разом з тим, аналіз фортепіанного доробку Кармелли Цепколенко з суто інтерпретаційних позицій ніким спеціально не проводився. Науковці зазвичай оминають в своїх дослідженнях багатий досвід музикантів-виконавців, що негативно відображається на інтерпретації її фортепіанних творів.

**Мета дослідження** — розглянути виконавсько-інтерпретаційний аспект Концерту-драми для фортепіано з оркестром (1987) Кармелли Цепколенко. Для досягнення мети дослідження необхідно було вирішити такі **завдання**, як:

- 1) розкрити літературну основу загальної логіки розвитку форми Концерту-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко;
- 2) розглянути основні виконавські проблеми інтерпретації піаністом Концерту-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Питання взаємозв'язку

композиторської та виконавської творчості займає особливе місце в музикознавчій літературі. Г. Коган зазначає: «Композитор перекладає людські переживання в звуки, а ці останні — в умовні знаки; виконавець же проходить зворотній шлях — перетворює знаки в звуки, відроджуючи переживання, що стоять за ними» (1985, с. 30). Не існує двох однакових виконань одного твору. Виконавець, без сумніву, зобов'язаний ретельно проаналізувати текст та втілити вказівки автора якнайточніше. Та все ж кожен по-різному «читає для себе» авторський нотний текст, спираючись на власні почуття, емоції, темперамент, і в результаті пропонує слухачам свій індивідуальний варіант його інтерпретації. Тут важлива особистість виконавця, його вміння зрозуміти задум автора, наповнити виконання твору особливим змістом та емоціями.

Не менш важливою складовою для успішного існування музики в громадській свідомості є і особистість автора. Кармелла Цепколенко — одна з провідних композиторок України, представниця славетної одеської композиторської школи. Вона навчалася в класі професора О. Красотова, продовжила освіту в аспірантурі Московського педагогічного університету під творчим керівництвом Г. Ципіна, була учасницею численних конкурсів та фестивалів, де неодноразово здобувала нагороди та гранти. Композиторка заснувала щорічний Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики», стала фундаторкою та Головою правління Міжнародної громадської організації Асоціація Нова Музика — Української секції Міжнародного товариства сучасної музики. Вона як лауреатка премії імені Б. Лятошинського, професорка Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової радо передає свій величезний досвід молоді.

Творення музики є надзвичайно складним процесом, що обумовлений багатьма факторами: це і внутрішній світ автора, що втілений у тонкій та вельми вразливій організації відчуттів, і особисте естетичне ставлення до самого життя, і зовнішні чинники, які теж можуть виступати мотивацією для творчих ідей. Дуже неоднозначно та складно виглядає сам процес задуму нового твору — це поєднання ідей, вражень, опрацювання накопиченого для

втілення через написання музики. Важливо те, що в процесі роботи між композитором та його твором виникають особливі «стосунки», коли твір починає впливати на композитора, відбувається зворотній зв'язок, акт психічного, інтимного характеру.

Джерелом натхнення для композитора може стати образотворчий або літературний твір. Інколи композитори спеціально шукають ідеї у колег із суміжних видів мистецтв. Музичний твір, який ґрунтується, наприклад, на літературній основі, вимагає від композитора особливої сценарної розробки, а це не означає, що в музиці дослівно буде втілений зміст літературного джерела. Натомість, сценарій в програмній музиці, в основі якої лежить лібрето, безперечно необхідний. Така сценарна розробка є результатом взаємовпливу різних видів мистецтв (перш за все — впливу театрального мистецтва), і є сучасною тенденцією, коли теми для творів композиторів розробляються ззовні.

Отже, простежується потреба у вивченні дії принципу сценарної розробки в суто інструментальній музиці, яка, на відміну від музично-драматичних творів, для яких заздалегідь пишеться лібрето, та вокально-хорових опусів, де «слово» конкретизує зміст, є найбільш абстрактною для розуміння.

У науковій роботі «Формування особистості студента-композитора» Кармелли Цепколенко детально досліджує основні складові принципу «сценарної розробки», дає обґрунтування необхідності плану-сценарію, наводить приклади класичних творів, де програма-сценарій чітко проглядається: «Принцип породження формотворчого задуму полягає в тому, що ми свідомо детермінуємо процес творення музики «першим родом» тем, користуючись термінологією Л. Мазеля. На практиці це виражається в тому, що процес творення музики випереджається обмірковуванням і розробкою спеціальної “програми”, або, як ми позначили, “сценарію”. Сам термін “сценарій” мусить наголосити на тій обставині, що як програма використовується не найзагальніша маловиразна ідея, а з більшою чи меншою

мірою конкретності продумана програма дій, “рівно довга” музиці, яка й визначає структуру твору, його формотворчі принципи, зони емоційної насиченості тощо» (Цепколенко, 2008, с. 55). Авторка вирізняє три види сценарної розробки — ідейну, фабульну та літературну, які можуть бути представлені як окремо, так і співіснувати, збігатися в одному творі. «Ідейна розробка є найзагальнішим видом сценарної розробки в тому розумінні, що жодна з обговорених або змальованих ідей не має драматургійного або конкретно-літературного характеру, а виступає у вигляді образу-поштовху, образу-причини тощо» (Цепколенко, 2008, с. 57). Прикладами ідейної розробки є такі твори Кармелли Цепколенко, як «Цикл Чорного місяця» для скрипки та фортепіано (1991), «Двері навстіж» для кларнета, фортепіано та віолончелі (2000), «Блукання в просторі трикутника» для маримби, скрипки, альту та віолончелі (1994). Вже самі назви дають поштовх для розуміння, вивільняють та стимулюють фантазію автора при створенні музичної композиції. Ось що пише авторка про струнний квартет «Славлення чотирьох стихій» (1982), написаний за принципом ідейної сценарної розробки (в 1983 році нагороджений Почесним дипломом на Міжнародному конкурсі композиторів в Дрездені): «Тут ідея “чотирибічності” декількох рівнів (кількість учасників квартету, можлива кількість частин квартету, кількість струн смичкових інструментів тощо) підказала напрям пошуку в інших немусичних “вимірах”. Ними могли би бути: частини світу, пори року, “класичні” типи темпераментів і навіть геометричні фігури, але автор зупинився на чотирьох стихіях: вогонь, повітря, вода, земля. І це стало основою задуму. Не було потреби в деталізації самої ідеї, оскільки її філософської визначеності виявилось достатньо для інтенсивної роботи уяви та фантазії» (Цепколенко, 2008, сс. 57-58).

Другий тип сценарної розробки — фабульна. «Фабульна розробка інструментальної музики... становить собою відтворену ідею прихованої драматичної дії із внутрішніми ролями та поведінковими лініями» (Цепколенко, 2008, с. 58).

Якщо ідейна розробка може існувати самостійно, то фабульна сценарна

розробка складніша, подібна до принципу оперної драматургії, і передбачає обов'язкову наявність ідейного прошарку сценарію. Яскравим прикладом фабульної розробки в доробку Кармелли Цепколенко є «Театральна соната» для кларнета та фортепіано (1986), в основі якої лежить п'єса О. Блока «Балаганчик». Ретельна фабульна розробка дала композиторці можливість не тільки відтворити персонажі — П'єро, Арлекіна та Коломбїну (кожен має свою музичну характеристику), але й показати їхню поведінку, взаємини та діалоги. Твір «Кабіна для вісьмох» (2002) передбачає покрокове планування дій восьми виконавців, які в процесі гри на сцені переходять в спеціальну металеву конструкцію, де продовжують грати вже на інших інструментах. Цикл «Гра в карти», що складається з трьох творів (частин) — «Флеш-рояль» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), «Вечірній пасьянс» для фортепіано (1990) та «Нічний преферанс» для флейти (кларнету), органу (фортепіано), віолончелі та ударних (1991) — теж є типом фабульної сценарної розробки. В цьому циклі дії виконавців на сцені, що сплановані покроково, стають важливим фактором для створення цілісного художнього образу.

Третім типом сценарної розробки інструментальної музики є літературний тип, який, як правило, базується на ідейній та фабульній розробках і передбачає наявність літературного першоджерела. Наприклад, для сюїти «Історія флейти-пуританки» (для флейти, гобоя, скрипки, віолончелі та клавесина) була спеціально написана літературна розробка, яку виконав В. Ражніков. Твір для камерного ансамблю «Аврора» передбачає балетне дійство на камерній сцені та має за основу сюжет «Сплячої красуні». Твір «Вій» для брас-квінтету — суто літературна сценарна розробка. Цікаво, що кожен з інструментів відтворює певний персонаж: дві труби — два жіночих образи (Панночка та Відьма); тромбон — Хома; туба — Вій; валторна — від автора.

Ранній твір Кармелли Цепколенко «Концерт-драма» для фортепіано з оркестром (1987) є теж яскравим прикладом втілення в життя принципу літературної сценарної розробки. Твір ґрунтується на мотивах двох романів з різних епох — «Фауст» Й.-В. фон Гете і «Майстер та Маргарита» М. Булгакова.

Головні герої обох творів проходять складний шлях становлення особистості: злети та падіння, пошук власного шляху та місця в житті. Кризові стани душі, сила людського духу, кохання, розпач, надія — саме це філософське та чуттєве наповнення обох літературних джерел дає композитору надзвичайно широкі можливості для створення яскравих образів концерту. Насичений образний план вимагає від композиторки нестандартних формотворчих рішень. Концерт-драма має три частини. Впродовж всього циклу соліст виконує п'ять фортепіанних каденцій, які щоразу стають емоційними кульмінаціями, кожна з яких — своєрідний щабель, що уособлює глибинні зміни героя.

Першу частину Концерту-драми, яка написана за мотивами «Фауста» Й. В. фон Гете, розпочинає сольна каденція №1 (*rubato andante*). Це своєрідний пролог до всього твору. Спершу дещо нерішучі, запитальні фрази фортепіано поступово перетворюються у енергійний рух, що переходить у потужну головну партію (*allegro agitato*). Перед слухачем розгортається історія взаємовідносин головних героїв — Фауста (партія фортепіано), та Мефістофеля (партія оркестру). Характер музики рішучий, наполегливий, два герої ніби ведуть між собою діалог. Напруженість музичного матеріалу підкреслена прийомами остинато, синкопами, верескливими форшлагами в оркестрі. На вершині кульмінації головної партії несподівано розпочинається друга фортепіанна каденція (*rubato moderato*), характер якої контрастує з попереднім матеріалом. Це — сфера роздумів, які просякнуті світлом, лірикою. Ця каденція плавно переходить у побічну партію (*andante cantabile*), яку з повним правом можна називати темою кохання. Музика в цьому розділі Концерту сповнена ніжності. Прозорість та пасторальність звучання стають головними ознаками побічної партії.

Розробка першої частини (*pizz. mosso*) має насичений поліфонічний та фактурний розвиток і нагадує своєрідний «шабаш». Логічним завершенням розробки є третя каденція соліста (*rubato allegro*), яка сповнена страждань: надії героя руйнуються, його охоплює відчай. Останній розділ першої частини концерту (*allegro drammatico*) — повний крах Фауста. Мефістофель тріумфує: на



фоні мілітаристського маршу звучить навмисно спотворена Побічна партія (тема кохання).

Три сольні фортепіанні каденції, що присутні в першій частині Концерту-драми, руйнують класичну форму сонатного *allegro*. Водночас такий варіант формотворення дає можливість простежити процес руйнації особистості героя, змальовує логічний та довершений образ людини, що занурюється в глибоку душевну кризу.

Для другої частини Концерту-драми характерний стан відчуженості. Рояль перестає бути соло-інструментом і стає складовою частиною, одним цілим з оркестром. Групи дерев'яних духових та струнних інструментів уособлюються композитором в окремі пласти, переплетіння яких створює особливу сонористику, що дає відчуття невагомості, «космосу». З часом все перетворюється на ходу, сповнену драматизму, яка раптово переривається, і стан медитації повертається. Друга частина закінчується хоралом, що «розчиняється» у всесвіті.

Третя частина Концерту-драми має сценарну розробку, що ґрунтується на романі М. Булгакова «Майстер та Маргарита». Вона починається похмурою ходою, «скоком» зловісних вершників. Цей епізод переходить у четверту фортепіанну каденцію (*rubato presto*) — бурхливу, неспокійну за характером, яка на гранично високих емоціях переходить у триумфальну ходу Воланда. Наступний розділ (*meno mosso*) — різкий контраст, в якому завдяки досконалому володінню тембровою драматургією композиторка створює надзвичайно вишуканий колористичний епізод. Стан умиротворення та очікування підхоплює остання, п'ята фортепіанна каденція (*rubato largo*). Та поступово емоції досягають драматичної напруги і в наступному епізоді — фугато — «зустрічаються» всі герої. Декілька разів звучить тема Побічної партії із першої частини. Тепер вона позбавлена характеру пасторалі, звучить як гімн кохання, проводиться у всьому оркестрі, підсилюється контрапунктом теми Головної партії першої частини. Ця ж тема і завершує весь твір, але останнє її проведення набуває прощального характеру, коли герої здійснюють

перехід у безсмертя.

Ми бачимо, що частини Концерту-драми пов'язані між собою не тільки програмою-сценарієм, але й тематично, що є ознакою симфонічного мислення. Сама авторка так коментує загальну логіку розвитку музичного матеріалу цього твору: перша частина — заглиблення в чуттєву сферу героя, який проходить шлях від бажань насолоди до розчарування та глибокої душевної кризи. Друга частина — медитація, блукання в надрах підсвідомості. Третя частина — сублимація, шлях до творчості, безсмертя.

Насичений сюжет Концерту-драми обумовлює складну форму твору, наповнює його різноманітними характерами та емоціями. Це дає широкі можливості виконавцю втілити композиторський задум та висловити власне ставлення до твору. Докладна програма Концерту-драми є своєрідним путівником для виконавця. З іншого боку, відсутність традиції виконання цього твору також сприяє виявленню індивідуальності соліста, дає можливість стати «співавтором».

Роль рояля в Концерті-драмі досить різноманітна і цим цікава: з одного боку, він виступає як сольний інструмент, що підтверджується наявністю п'яти фортепіанних каденцій; з іншого боку, рояль органічно використовується як складова частина оркестру, повністю йому підпорядковується, стає з ним одним цілим. Самі каденції дуже щільно «вбудовані» в загальну тканину Концерту-драми, їх неможливо виокремити та виконати поза межами даного твору, також їх неможливо вилучити, або замінити іншими варіантами, як це буває в концертах композиторів-класиків. Що стосується фортепіанної фактури, то вона викладена автором в традиційній манері (хоча місцями зустрічаємо запис, що характерний для алеаторики) та здебільшого наближена до романтичних характеристик. Крупна акордова техніка, октавні *martellato* на кульмінаціях співіснують з віртуозними пасажами та сонористичними епізодами, що вимагають від виконавця особливого підходу до звуковидобування наближеного до традицій імпресіонізму. В цілому, набір технічних прийомів виконання, присутній в Концерті-драмі, є характерним для будь-якого великого

твору, і саме завдяки наближеності до класичних засобів не створює особливих труднощів для підготовленого піаніста.

Хочеться звернути увагу виконавців на часовий аспект організації матеріалу в сольних каденціях. У темпових позначеннях всіх п'яти каденцій присутній термін «*rubato*»: в «лірично-прозорих» за настроєм каденціях (№1, №2); в драматично-схвильованих (№3, №4); в трагічній п'ятій каденції час стає одним із головних засобів створення художньої образності, виступає формотворчим моментом. Саме реальне вміння розпоряджатися часом демонструє рівень майстерності виконавця, дає йому можливість підсилити та доповнити композиторські ідеї, висловити особисте ставлення до виконуваного твору. Привабливо, що Концерт-драма №2 в 5-ти частинах (2011–2014) теж має п'ять каденцій, але в цьому творі кожна каденція — це дуєт з одним із оркестрових інструментів (щоразу іншим).

Для Кармелли Цепколенко рояль завжди є «ареною» пошуків нових ідей, оригінальних звучань, цей інструмент є для композиторки найбільш зручним і практичним у здійсненні контактів зі слухачем. Фортепіанний доробок Кармелли Цепколенко чималий: соната (1980), два концерти-драми для фортепіано з оркестром, камерна симфонія «Паралелі» для фортепіано та струнних інструментів, цикл мініатюр «Тоноколорі», «Соло-моменто» №1 та №6 для фортепіано соло, «Вечірній пасьянс» («Гра в карти №2»), «Соло-соліссімо» №2 (п'єса для правої руки), «Пейзаж-соло для фортепіано», «Від блюзу» (п'єса), «Self-reflection» №1 для фортепіано та магнітострічки, «Дитячі п'єси», «Дитячі п'єси» для двох фортепіано, «Механічні п'єси» для двох фортепіано. Характерно, що фортепіано присутнє у більшості камерних творів композиторки (як інструментальних, так і вокальних), де воно виступає в ролі рівноправного соліста ансамблю та ніколи не трактується як звичайний акомпануючий інструмент. Будучи чудовою піаністкою (випускницею видатної професорки Одеської консерваторії Л. Гінзбург, яка в свою чергу була ученицею Г. Нейгауза), Кармелла Цепколенко у фортепіанних творах використовує фактуру, яку вимагає від виконавця «серйозного» та

різноманітного піаністичного «арсеналу» — від найніжніших імпресіоністичних колоритів до масштабної крупної техніки. Разом з тим її фортепіанні твори виписані завжди зручно, із знанням особливостей інструменту і можливостей виконавця. Досконалі знання в області піанізму дозволяють Кармеллі Цепколенко якнайрізноманітніше представляти в своїх творах рояль багатограним, універсальним інструментом, розширювати його колористичні можливості.

Минуле століття суттєво змінило ставлення композиторів до фортепіано. Л. Гаккель в нарисах «Фортепіанна музика ХХ століття» простежує еволюцію таких змін: відхід від романтичного образу фортепіано та усталення, з одного боку, естетики ударно-шумового рояля, з другого боку — надзвичайних вершин досягає сонористика, і фортепіано набуває “образ... імматеріальний” (Гаккель, 1976, с. 282). Л. Гаккель наводить вислів Богуслава Шеффера, який яскраво характеризує зміни і дає повне уявлення про розширення піаністичних прийомів у виконавській практиці: «Фортепіано, трактоване у всій повноті його універсальних можливостей, виявляється інструментом архібагатим... Бачимо гру на клавіатурі з широким використанням педалей, гру всередині фортепіано та навіть гру під клавіатурою та під фортепіано...Звук глушиться пальцем на струнах, глушаться дві струни з трьох... Гра на струнах палкою, *glissando* по струнах, удар в металеву деку та т.п. утворюють шкалу нових можливостей, які могли би бути зібрані в спеціальну систему» (Гаккель, 1976, с. 283).

Кармелла Цепколенко широко використовує прийоми, що притаманні сучасній музиці. Полігармонія, політональність, алеаторика, перемінність фактури, багатство динаміки, нестандартне формотворення характерні для її творів, а фортепіанні опуси, і Концерт-драма для фортепіано з оркестром зокрема, представляють неабиякий інтерес для піаністів та дають можливість через музику поспілкуватись з надзвичайно цікавою, неординарною особистістю авторки.

### **Висновки.**

1. Загальна логіка розвитку форми Концерту-драми для фортепіано з

оркестром (1987) Кармелли Цепколенко спирається на два літературні твори — «Фауст» Й.-В. фон Гете та «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, головною ідеєю яких є добро і зло в контексті боротьби й пошуку сенсу буття людини на Землі. Колізії сюжетів, філософське наповнення обох літературних джерел дали можливість композиторці втілити в музиці яскраві образи героїв. Знання програми музичного твору має вирішальне значення для виконавця, бо надає змогу чіткіше зрозуміти логіку побудови його матеріалу, допомагає створити найбільш переконливий варіант інтерпретації означеного твору.

2. Основними виконавсько-інтерпретаційними засобами відображення авторського задуму є:

- віртуозна «презентація» фортепіанної фактури, яку можна охарактеризувати як романтичну, адже композиторка використовує традиційну систему нотного запису (за виключенням кількох епізодів, де виписано такти за принципом алеаторики) без застосування прийомів авангардизму;

- майстерне використання прийомів звуковидобування та динамічної побудови музичної форми з урахуванням просторово-часової організації мелодико-інтонаційних ліній тощо.

**Перспективи подальших розвідок...** Звичайно, викладена інформація не в повному обсязі розкриває інтерпретаційні проблеми фортепіанної музики Кармелли Цепколенко. За її межами залишився розгляд фортепіанних композицій, в яких авторка широко використовує виразні прийоми, що притаманні авангардній музиці, а також в статті не висвітлено риси індивідуального стилю Кармелли Цепколенко, які необхідно враховувати піаністу під час інтерпретації її творів.

#### **Список використаної літератури і джерел**

1. Гаккель, Л., 1976. *Фортепианная музыка XX века. Очерки*. Ленинград–Москва: Советский композитор.
2. Коган, Г., 1985. *Избранные статьи*. 3-ий вып. Москва: Советский композитор.
3. Перепелица, А. А., 2014. *Актуальные жанрово-стилевые тенденции современного фортепианного исполнительства (на материале сочинений Б. Бартока, В. Сильвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко)*. Дисс. канд. искусствоведения. Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой.
4. Цепколенко, К., 2008. *Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): навчально-методичний посібник*. Одеса: Друк.

### References

1. Gakkel', L., 1976. *Fortepiannaya muzyka KhKh veka. Ocherki* [Piano music of the twentieth century. Essays.]. Leningrad–Moskva: Sovetskii kompozitor.
2. Kogan, G., 1985. *Izbrannye stat'* [Selected articles]. 3rd ed. Moskva: Sovetskii kompozitor.
3. Perepelitsa, A. A., 2014. *Actual genre and style trends of modern piano performance (based on the works of B. Bartok, V. Silvestrov, V. Runchak, K. Tsepkolenko)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Odessa National Musical Academy named after A. V. Nezhdanova.
4. Tsepkolenko, K., 2008. *Formuvannia osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsyipy metodyky navchannia v klasi z kompozytsii): navchalno-metodychnyi posibnyk* [Formation of the personality of a student-composer (the main principles of teaching methods in the composition class): educational and methodological guide]. Odesa: Druk.

**TETYANA ANDRIEVSKA-BODENCHUK**

ORCID iD: 0000-0002-9248-7586

*People's Artist of Ukraine,*

*Acting Associate Professor at the Special Piano Department at the*

*P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

*(Kyiv, Ukraine)*

*tetyana\_ab@ukr.net*

### KARMELLA TSEPKOLENKO'S

#### CONCERT-DRAMA FOR PIANO WITH THE ORCHESTRA:

#### PERFORMANCE AND INTERPRETATION ASPECT

*The author of the study considered the performance and interpretation aspects of the Concerto-drama for piano and orchestra (1987) by the Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko. After analyzing the musical form of the given work, it became possible to describe the correspondence of the logic involved in the development of the musical material applied in the Concerto-drama for piano with orchestra to the literary program and scenario designed by the author. The main performance and interpretation means of reflecting the author's idea are singled out, namely: piano texture; techniques of sound production; dynamic construction of musical form; spatio-temporal organization of melodic and intonation lines, etc. The peculiarities of the piano texture, which are characterized by romantically rich complex chordal structures and virtuosic passages, were also determined. It is noted that the lyrical parts of Karmella Tsepkolenko's Concerto-drama for piano and orchestra require subtle linear polyphonic thinking from the pianist, creating a special sound color. The role of interpretative and expressive means for creating a convincing performance and artistic image is clarified. The specificity of the interpretation of five solo piano cadenzas is substantiated. The role of cadences for the manifestation of the unique individual thinking of the pianist in the process of concert and stage interpretation of the specified piano piece by Karmella Tsepkolenko is highlighted. The relationship and influence of the author's scenario development on the emotional creative space of the performer and on the formation of a convincing artistic and performing version have been established. The special role of the piano in the work of Karmella Tsepkolenko as a tool for new compositional searches and innovations is emphasized. It has been proven that the performance style of Karmella Tsepkolenko's piano music requires creativity, artistry, creative imagination, flexibility of thinking, and an emotional response to the script-plot layers of the work. Emphasis is placed on the expediency of establishing empathetic connections between the composer and the performer in the process of live implementation of the author's idea.*

***Keywords:** the piano work of Karmella Tsepkoenko, performance and interpretation means of reflecting the author's idea, artistic image, empathy, stage performance.*

*Стаття надійшла до редакції 24.09.2022 року.*