

ТЕТЯНА АНДРІЄВСЬКА-БОДЕНЧУК

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9248-7586>

Народна артистка України,
доцентка кафедри спеціального фортепіано
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
tetyana_ab@ukr.net

ФЕНОМЕН ФОРТЕПІАНО

У ТВОРЧОСТІ КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО:

ВІД ЗМІСТУ ДО ЗАПИСУ

Розглянуто основні твори фортепіанного доробку Кармелли Цепколенко. Проаналізовано Концерт-драму №1 та Концерт-драму №2 для фортепіано з оркестром як одну мегаструктуру, яка відкрита для подальшого продовження. Описано застосовані в них композиційні технічні засоби. З'ясовано, що викладення музичного матеріалу засобами сучасної нотації дає можливість виконавцю чіткіше визначитися з власним ставленням до твору і відкриває широкі перспективи для унікальної інтерпретації. Визначено роль фортепіано в творчості Кармелли Цепколенко як провідного інструмента для пошуків нових засобів самовираження та спілкування зі слухачем. Встановлено, що відмова в авангардній музиці від традиційно усталених принципів нотації та зміни в організації звукового матеріалу, а також його викладені на папері відбулися під впливом глибоких кризових явищ ХХ століття й змін у свідомості суспільства. Наголошено на неминучості встановлення емпатійних зв'язків між автором і виконавцем з урахуванням специфіки викладення музичного матеріалу. Встановлено, що для індивідуального композиторського стилю Кармелли Цепколенко характерно застосування не тільки традиційних засобів нотації, а й широке використання таких видів сучасної композиторської техніки, як атональність, алеаторика, пуантілізм, сонористика. Охарактеризовано основну рису індивідуального композиторського стилю композиторки — наявність обов'язкової сценарної розробки кожного твору. Підкреслено загальну спрямованість творчості Кармелли Цепколенко до театральності в музиці всіх жанрів. Доведено, що для створення переконливого художнього образу авторка подекуди звертається до мистецького засобу Перформанс, який вимагає від виконавця певних акторських здібностей. Обґрунтовано доцільність застосування виконавського жесту як особливого художнього засобу, що підсилює емоційний вплив на слухача. Наголошено на необхідності знайомства виконавців з основами сучасної музичної нотації в навчальних закладах.

Ключові слова: фортепіанна музика, композиторські техніки, алеаторика, атональність, театральність, сценарна розробка.

Постановка проблеми... Через соціальні потрясіння, революції, війни, кризу у всіх сферах життя у ХХ столітті художня суспільна свідомість зазнає суттєвих змін. Не оминають ці зміни і музичне мистецтво. Нові реалії життя

приводять до руйнації усталених традицій, вимагають нових видів композиційних технік та художньо-технічних засобів для втілення авторських ідей. Це призводить до суттєвого розширення арсеналу композиторських засобів. Зазнає руйнації та переосмислюється тонально-мелодійний склад академічної музики, суттєво змінюється нотація музичних творів (автори відмовляються від традиційного викладення музичного матеріалу), індивідуальним для митців стає формотворення. Перед виконавцем постають питання грамотного прочитання авторського тексту, без якого неможливо відтворити та втілити ідею музичного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Творчість Кармелли Цепколенко неодноразово ставала об'єктом наукових досліджень. Такі риси індивідуального композиторського стилю, як прагнення до театралізації інструментальної музики та сценарна розробка кожного твору викликають неабиякий інтерес у науковців. Проблеми фортепіанної музики композиторки були розглянуті в роботах:

- «Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості» — О. Перепелиці (2013);

- «Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Сільвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко) — О. Перепелиці (2014);

- «Театральність як форма розвитку драматургії фортепіанних концертів Кармелли Цепколенко» — М. Перепелиця (2015);

- «Концерт-драма для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект» — Т. Андрієвська-Боденчук (2022) тощо.

В означених працях науковцями проаналізовано фортепіанні концерти Кармелли Цепколенко («Концерт-драма №1» і «Концерт-драма №2»), проведено паралелі спорідненості цих творів, а також охарактеризовано таку рису індивідуального композиторського стилю, як прагнення до театралізації,

яка проявляється не лише в музиці, а й розповсюджується на фестивальну форму музичної дійсності. Яскравим прикладом є фестиваль сучасної музики «Два дні і дві ночі нової музики», де Кармелла Цепколенко виступала і сценаристом, і режисером загального дійства. У дослідженні Т. Андрієвської-Боденчук «Концерт-драма №1 Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект» (2022) розглядається означений твір з позицій задач, що постають перед виконавцем у процесі втілення авторської ідеї.

Отже, наукові дослідження фортепіанного доробку Кармелли Цепколенко були в основному спрямовані на аналіз найбільших творів (двох Концертів-драм), тоді як поза увагою залишились фортепіанні твори інших жанрів та питання композиторських технік, якими послуговується авторка.

Мета дослідження — розглянути види сучасної композиційної техніки та принципи викладення музичного матеріалу в фортепіанних творах Кармелли Цепколенко.

Для досягнення мети дослідження необхідно вирішити такі **завдання**:

1) простежити еволюцію застосування принципів звукової організації в фортепіанній творчості Кармелли Цепколенко від традиційних форм нотації до викладення музичного матеріалу композиційними техніками, що притаманні митцям авангардизму;

2) розглянути основні проблеми, які постають перед піаністом у процесі ознайомлення з нотним текстом музичного твору, викладеним нетрадиційними засобами, та під час його виконавсько-інтерпретаційного відтворення в умовах прилюдних виступів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Постать композиторки Кармелли Цепколенко в українській академічній музиці безумовно є неординарною. Творчість мисткині є невід'ємною складовою загального процесу розвитку сучасної музики. Перший етап формування особистості (яскравої представниці одеської композиторської школи) проходив під керівництвом професорів О. Красотова та Г. Ципіна. Вже з перших кроків у

мистецтві вона проявила неабияку обдарованість і високу технічну вправність. Відвідування майстер-курсів в Німеччині (Дармштадт та Байрот) сприяло подальшому відточенню майстерності композиторки. Кармелла Цепколенко стає постійною учасницею численних міжнародних фестивалів та форумів, здобуває лавреатські звання національних та міжнародних композиторських конкурсів і гранти від фундацій ім. Генріха Белля (Німеччина), *DAAD* (Німеччина), Міжнародного фонду Відродження (Україна), а також Національного фонду мистецтв США. Композиторка є фундаторкою та артистичним директором щорічного Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Два дні та дві ночі нової музики». Вона є ініціаторкою створення та Головою правління Міжнародної громадської організації «Асоціація — Нова Музика» при Українській секції Міжнародного товариства сучасної музики *ISCM*. Кармелла Цепколенко удостоєна почесного звання Заслуженого діяча мистецтв України. Серед численних нагород, що їх здобула Кармелла Цепколенко, особливо вирізняються «Премія імені Бориса Лятошинського» (2001) та «Національна Премія імені Тараса Шевченка» (2024).

Сьогоднішній день Кармелла Цепколенко зустрічає з вагомим творчим доробком: симфонії, кантати, вокальні цикли, оперні опуси, камерні твори для ансамблів з дуже несподіваним складом, твори для фортепіано, сольні композиції для різних інструментів тощо. У її доробку нараховується більше сотні музичних творів.

Улюбленим інструментом для Кармелли Цепколенко протягом всього життя був і залишається рояль. Цей інструмент задіяний майже у всіх творах композиторки (навіть у симфоніях). І не дивно, бо поліфункційність, багатовимірність, універсальність рояля робить його присутність доречною в будь-якому ансамблі. Фортепіанний доробок авторки чималий: соната, два концерти-драми для фортепіано з оркестром, камерна симфонія «Паралелі» для фортепіано та струнних інструментів, цикл мініатюр «Тонокolorі», «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 пісні» для двох фортепіано тощо. Характерно, що фортепіано завжди виступає в ролі рівноправного соліста ансамблю і ніколи не трактується як звичайний акомпануючий інструмент. Випускниця видатної професорки Одеської консерваторії Л. Гінзбург, (яка в свою чергу була ученицею Г. Нейгауза), Кармелла Цепколенко досконало знає можливості рояля і використовує їх при створенні фортепіанних композицій у повній мірі. Композиторський стиль авторки вирізняється своєрідним ставленням до виразових засобів. Особливості гармонічної мови, образно-емоційних станів, театральної сценічності, яка притаманна всім творам Кармелли Цепколенко, розкривають багатий внутрішній світ митця наших днів. Авторка «розмовляє» сучасною мовою і висловлює її за допомогою сучасних композиторських технік запису нотного тексту.

Буремне ХХ століття стало часом пошуку нових шляхів розвитку музики. На зміну традиційним принципам запису романтичної фактури приходять інші варіанти викладення академічної музики. Виникає велика кількість нових композиторських напрямів та стилів, при створенні композицій використовують математичний розрахунок, відмовляються від тональності, з'являються такі поняття як додекафонія, серійна музика, алеаторика, пуантилізм, сонористика тощо. Поширеним стає таке явище, як «підготовлений інструмент», коли композитор «змушує» класичні інструменти видавати нестандартні, нехарактерні для них звуки та тембри. Новий тип музичного мислення призводить до радикальної трансформації викладення нотного матеріалу на папері. Оскільки нотна графіка є живою мовою і видозмінюється під час практики, то процес становлення правил запису музичного матеріалу відбувався безперервно протягом століть. Зміни відбуваються по мірі необхідності більш точної фіксації звукового матеріалу та завдяки розширенню

образної сфери, що надає музичним композиціям більш складної змістовності. Класичної нотації, що сформувалася в XVII–XVIII століттях, виявилось недостатньо для відображення новітніх ідей музики XX століття. Поряд з традиційними формами запису з'являються такі, де автори шукають нові принципи організації нотного тексту: не проставляють сталий розмір, довільно визначають склад акордів, перетворюючи їх на кластери, зникають тактові риси, а подекуди і сам нотний стан. Композитори застосовують специфічні, часом спеціально вигадані знаки та форми запису для підкреслення особливих ефектів звучання, а також супроводжують свої твори таблицями, розшифрування яких дозволяє виконавцю правильно прочитати нотний текст.

Для індивідуальної композиторської манери Кармелли Цепколенко характерне якнайширше використання сучасних стилів викладення музичної думки: вона не відмовляється від традиційних форм запису нотного тексту, але поєднує їх з композиційними техніками, що притаманні митцям авангардної музики. Композиторка зазначає: «Мої засоби вираження віддзеркалюють мої ж відчуття, бажання, прагнення. Якщо мені не вистачає відомих знаків, я вигадую особисті, і ці умовні позначки розшифрую в додатку до твору» (Луніна, 2015, с. 219).

Однак, в ранніх творах Кармелли Цепколенко застосовує лише традиційні засоби викладення музичного матеріалу. Один з них — Соната для фортепіано (1980). Сам цикл чітко відповідає класичним стандартам сонатної форми: Перша частина — сонатне *Allegro (Semplice)* з чітко визначеною головною та побічною темами, широкою розробкою та репризою, де основні теми викладені не по чергово, а паралельно, що створює високу емоційну напругу. Друга частина — прозоре, сповнене лірики *Lento*. Фінал (*Scherzoso*) — відповідає класичній формі рондо-сонати, в розробку якої вбудовано фугато. Композиторка відмовляється в цьому творі від сталої тональності, хоча в кожній тематичній побудові окреслюється центр тяжіння до визначеної «тоніки». Труднощів для виконавців при прочитанні тексту даного твору не

виникає. Фактура викладена традиційно, переважає артикуляція *non legato*, в октавно-акордових епізодах (кульмінаціях першої частини та фіналу) — широко використовується репетейно-мартеллатна техніка. Образний діапазон твору сягає від просвітленої споглядальності другої частини до схвильованого тематизму першої та скерцозно — жвавого фіналу.

Ще одним прикладом традиційного підходу до запису музичного тексту є цикл фортепіанних п'єс «Зустрічі з пам'яттю» (Цепколенко, 1985). У цьому творі композиторка продовжує дотримуватись принципу атональності, але органічно її поєднує з елементами народної музики України та Вірменії.

У 1987 році був написаний Концерт-драма №1 для фортепіано з оркестром. Твір має літературну програму, що ґрунтується на мотивах двох романів з різних епох: «Фауст» Й.-В. Гете (Перша частина) і «Майстер та Маргарита» М.Булгакова (Фінал). Насичений образний план літературної основи вимагав від композиторки нестандартних формотворчих рішень. Насичений сюжет Концерта-драми обумовлює складну форму тричастинного твору. Впродовж всього циклу соліст виконує п'ять фортепіанних каденцій. Перші три припадають на першу частину, це деформує сонатне *Allegro*, але дає можливість простежити процес «руйнації» особистості героя (Фауста). Сама авторка коментує загальну логіку розвитку музичного матеріалу так: 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 — сублімація, шлях до творчості, безсмертя. Докладна програма Концерту-драми є своєрідним путівником для виконавця, дає широкі можливості для усвідомлення композиторського задуму та відтворення власного ставлення до твору. Роль рояля в Концерті-драмі досить різноманітна. З одного боку, він виступає як сольний інструмент, що підтверджується наявністю п'яти сольних каденцій, які щоразу стають «емоційними кульмінаціями». З іншого боку, партія рояля є органічною складовою оркестру, повністю йому підпорядковується (найбільш

яскравий цьому приклад — Друга частина Концерту). Що стосується фортепіанної фактури, то Кармелла Цепколенко широко застосовує технічні досягнення традиційного романтичного піанізму (віртуозні пасажі, великі акордно-мартеллатні пласти) у поєднанні з прийомами, характерними для імпресіоністичної гри, яких потребують витончені колористичні епізоди. Це вимагає від піаніста наявності серйозного технічного «арсеналу». Також особливого значення набуває часова організація всіх п'яти сольних каденцій, адже кожна з них авторка трактує як епізоди, де виконавець у повній мірі може проявити свою майстерність володіння *rubato*.

Цікаво, що в нотному тексті Концерта-драми (1987) з'являються розділи, виписані в техніці алеаторики, яка допускає деяку варіантність по відношенню до елементів музичної тканини та деяку невизначеність в послідовності озвучення музичного тексту. Тож алеаторика стає одним з найпоширеніших принципів звукової організації, який застосовує Кармелла Цепколенко. У подальшому авторка завжди поєднує традиційні та авангардні техніки запису нотного матеріалу при викладенні своїх композицій.

Саме таке поєднання різних типів запису ми спостерігаємо в циклі фортепіанних мініатюр «Тоноколорі» (Цепколенко, 1990б), який складається з восьми номерів. Чотири номери циклу — «*Andante doloroso*» (№1), «*Rubato calmato*» (№4), «*Andantino melancolico*» (№6) та «*Allegretto dolce*» (№7) виписані абсолютно класичним способом. В інших чотирьох мініатюрах авторка широко користується прийомами алеаторичного письма. Цікаво, що виконавцю навіть пропонується бути ще й імпровізатором вокальної лінії, яку композиторка планує в мініатюрах «*Vivace*» (№3), «*Allegretto*» (№5), та «*Andante misterioso*» (№8). У всіх номерах циклу застосовано принцип атональності.

Композиція «Кулас 2» (Плач 2), яка написана у 1990 році, витримана в традиційних межах нотного запису і являється авторською версією для фортепіано вокального твору «Серце мое».

Камерна симфонія для фортепіано та струнних «Паралелі» (Цепколенко, 1990а) є прикладом органічного поєднання рояля-соло з оркестром, де оркестр та піаніст часом виступають як одне ціле, разом з тим мають кожний своє «життя», свою лінію розвитку. Каденції оркестру і соліста є територією висловлювань, забарвлених в різні емоційні стани: палкий темперамент кульмінацій співіснує з найтоншими поетичними висловами, вишуканою сонористикою. Алеаторичні епізоди, що присутні в партитурі Камерної симфонії, дають можливість солісту в повній мірі виявити свою індивідуальність.

У 1991–1992 роках був створений цикл «Гра в карти», який складається з трьох частин: «Флеш-рояль» («Гра в карти» 1) для скрипки, віолончелі та фортепіано; «Вечірній пасьянс» («Гра в карти» 2) для фортепіано-соло; «Нічний преферанс» («Гра в карти» 3) для флейти, органу, віолончелі та ударних. Цикл є цікавим прикладом використання Кармеллою Цепколенко такого мистецького засобу, як перформанс. Широко відомим цей прийом стає в 50–60 роки ХХ століття, хоча побутує думка, що перформанс, як мистецький засіб, існує від доби Відродження. На відміну від хепінінгу, де театральні дії виконавців носять чисто імпровізаційний характер, акції перформансу плануються і відбуваються згідно певної програми, що її окреслив автор, або самі виконавці. У своїй творчості Кармелла Цепколенко постійно звертається до принципу сценарної розробки музичного матеріалу, який докладно розглядає у власній науковій роботі «Формування особистості студента-композитора» (2008), і який разом з тенденцією до театралізації інструментальної музики є чи не найхарактернішою рисою індивідуального композиторського стилю авторки. Чітка сценарна розробка є і у «Вечірньому пасьянсі» («Гра в карти» №2) (Цепколенко, 1991): піаніст виходить на сцену з колодою гральних карт, яку кладе на пюпітр. У процесі виконання композиції в чітко зазначених композитором місцях виконавець скидає по одній-дві карті на підлогу. Таким чином, перед музикантом постають не тільки суто піаністичні задачі, твір

вимагає від виконавця певних акторських здібностей. Цікава ця композиція і тим, що в ній виписаний епізод-каденція для фортепіанної педалі-соло: композитор пропонує піаністу після ударного натискання педалі зробити *glissando* ногою вбік та різко її відпустити, що призводить до ударно-шумового ефекту. При цьому бажано точно зберігати ритмічну організацію епізоду.

Композиція «Соло-соліссімо» №2 для правої руки (Цепколенко, 2000) була написана для албанського піаніста Ведата Казала, який мав проблеми з лівою рукою. Це єдиний твір Кармелли Цепколенко, що його було створено для однієї руки. Автор викладає нотний текст таким чином, що при прослуховуванні створюється ефект гри обома руками. На другу руку (ліву) одягається біла рукавичка. При виконанні композиції час від часу ця рукавичка з'являється перед слухачами, коли піаніст її показує, демонструючи театральні жести. Отже, і в цьому творі також є елементи перформансу, до якого неодноразово звертається в своїй творчості Кармелла Цепколенко. У зв'язку з цим особливої ваги для виконавця набувають театральні жести та дії, які дозволяють точніше втілити авторський задум. Виконавський жест піаніста є основою процесу звуковидобування та досягнення необхідного звукового колориту. Залежність між рухами рук піаніста та якістю звука рояля беззаперечна. Можна розглядати виконавський жест як своєрідну мову, особливий художній засіб. Комплекс рухових навичок, які узагальнені назвою «техніка», вимагає від музиканта вільного володіння всім тілом, бо без цього неможливе повноцінне застосування таких засобів виразності, як динаміка, артикуляція, штрихи, фразування тощо. Манера жестикуляції та поведінка музиканта завжди обумовлені художнім змістом твору і безперечно є проявом артистизму виконавця. В музичних композиціях, де задіяний художній принцип перформансу і заздалегідь продумана схема дій і акторської поведінки виконавця, жест набуває особливого виразного значення, стає провідним елементом підсилення емоційного впливу на публіку.

Грою півтонів і світлотіней у гармонічному колориті, примхливим

поліфонічним мереживом голосів наповнена фортепіанна п'єса «Пейзаж-соло» (Цепколенко, 1995). Сам твір — невеликий за розміром. Авторська вказівка «*Allegretto rubato*» та запис тексту такою технікою, як алеаторика, відкривають для виконавця широкі можливості в інтерпретаційному аспекті, дають свободу індивідуального висловлювання. Особливу увагу привертає динаміка твору: автор виписує градацію тихих відтінків — від *ppp* до *p*, і лише один раз з'являється *mf*. Такий динамічний план є для піаніста чудовою нагодою продемонструвати звукову майстерність у відтворенні відтінків *p*. Для зручності прочитання композиції автор забезпечує твір спеціальною табличкою розшифрування символів та позначок.

Цікавий пошук збагачення та розширення звукових виразних можливостей фортепіано постає перед нами в композиції «*Self-reflection*» №1 для фортепіано та магнітної стрічки (Цепколенко, 1996). Поєднання живої та електронної музики створює незвичайний ефект присутності слухача при зародженні нових космічних галактик, коли початковий хаос перетворюється на логічну конструкцію, що підпорядкована законам світобудови. Партія магнітної стрічки записана заздалегідь і складається з трьох ліній: електронні шуми, людський голос та ударні. Для виконання твору необхідно технічне обладнання і обов'язкове підсилення звучання рояля. Незважаючи на те, що композиція написана для двох «партнерів» (рояль та магнітна стрічка), композиторка позиціонує цей опус як сольний фортепіанний твір.

Особливої уваги заслуговує «Концерт-драма» №2 для фортепіано з оркестром (Цепколенко, 2014). Цей масштабний п'ятичастинний твір став відгуком на події Революції Гідності. Сама композиторка стверджує, що в Концерті є заздалегідь продуманий сценарний план, який залишився в свідомості композитора, але не був оприлюднений. Відправною точкою для виконавця в розумінні емоційних станів і подій, що розгортаються в Концерті, стає визначення «Драма». Характерні для сучасної музики принципи звукової організації, що склалися після винайдення додекафонії та серійної системи,

приводить і до зміни статусу форми музичного твору: для кожної композиції автор створює не тільки звуковий матеріал, а й особливу форму, відмовляючись від типових, історично сформованих. Таким чином формується індивідуальний, неповторний проєкт кожного опусу. Наслідуючи принципи нових парадигм в сучасній музичній естетиці, Кармелла Цепколенко вибудовує партитуру Концерта-драми №2 за формою та структурою саме як індивідуальний проєкт.

Концерт-драма №2 (Цепколенко, 2014) є монотематичним твором: в п'яти частинах, які виконуються без перерви, розробляється музичний матеріал, що представлений в першій частині. Авторка відмовляється від традиційної сонатної форми на початку концертного циклу, форма кожної з п'яти частин є комплексом подій що розвиваються самостійно. Дослідник музики Кармелли Цепколенко О. Перепелиця наголошує, що обидва Концерти разом складають відкриту концертну гіперструктуру (де Другий Концерт є продовженням Першого), яка відкрита для подальшого розвитку. Поєднує обидва твори не тільки назва. В обох Концертах втілюється ідея п'яти сольних фортепіанних каденцій, але в Концерті №2 сольний рояль в кожній з них має «партнера», до нього приєднується один з оркестрових інструментів, щоразу інший: в першій каденції — ударні, в другій — скрипка, в третій — труба, в четвертій — кларнет, п'ята каденція об'єднує всі ці інструменти в єдиному квінтеті. Об'єднуючим моментом для обох Концертів є також втілення принципу театральності, коли є пролог, діалоги солістів та оркестрових груп, масові сцени. Основним принципом побудови драматургії в обох Концертах є протиставлення трагедійності та лірики, структура творів будується на поєднанні контрастних, часом полярних тем, мотивів, інтонацій, епізодів, які композиторка віртуозно поєднує, користуючись принципами симфонічного розвитку. У Концерті-драмі №2 чітко простежується тенденція до інтонаційного зближення усього тематичного комплексу, цікаві фонічні знахідки, винахідливість у доборі ритмічних варіантів інтонаційного матеріалу, примхливе поліфонічне поєднання голосів. Авторка вже традиційно широко

застосовує техніку алеаторичного письма та сонористики, атональність та пуантилізм. Перед солістом-піаністом постають серйозні технічні завдання, адже фактура фортепіанної партії вимагає високого рівня технічної оснащеності, володіння чималим набором прийомів звуковидобування (від найніжніших до демонстрації ударних властивостей фортепіано).

Для виконання творів сучасних авторів, які висловлюють свої ідеї через новітні композиторські техніки, музиканту потрібна неабияка підготовка. На жаль, наша музична освіта здебільшого виховує молодих музикантів на зразках класики, тоді як поза увагою залишаються твори атональної орієнтації, форми нової нотації тощо. Недоліки саме в цих питаннях музичної дидактики безперечно є наслідком загальної політики радянського союзу, коли будь-яке намагання композиторів «вирватися» за рамки соцреалізму закінчувалося нещадною критикою та цькуванням. Зараз, в роки Незалежності, українська музична молодь має можливість вийти на передові позиції музичних досягнень, що відтворюють дух сьогодення.

Сучасні композиторські техніки розширюють межі виконавської свободи. Така організація музичного матеріалу дає можливість піаністу висловити своє власне ставлення до твору, розширює межі його фантазії. Можна навіть говорити про співавторство композитора та виконавця, яке виникає в процесі живого відтворення авторської ідеї. Саме завдяки відносній свободі прочитання нотного тексту, який викладений із застосуванням нотації, що характерна для авангардної музики, виникають цікаві, іноді несподівані інтерпретаційні варіанти, які в змозі утримати увагу слухача і донести не тільки авторський задум, а й особисте ставлення виконавця до твору та надихнути його на подальший творчий пошук, кристалізацію індивідуальних засад.

Висновки.

1. Характерною рисою композиторського стилю Кармелли Цепколенко є широке застосування таких видів сучасної композиторської техніки як атональність, алеаторика, пуантилізм, сонористика та поєднання їх з

традиційними способами викладення музичного матеріалу. Не менш цікавою складовою індивідуального стилю композиторки є загальна тенденція театралізації інструментальної музики (зокрема фортепіанної), звернення до сценарних розробок в більшості композицій. Принцип поєднання традиційних та характерних для авангардизму способів організації нотного тексту суттєво розширює інтерпретаційні можливості піаніста, підсилює імпровізаційність виконання, робить його унікальним та неповторним.

2. Важливою складовою неповторності кожного виконання є сценарні задачі, які композиторка ставить перед виконавцем, та застосування такого художнього засобу як перформанс, що суттєво підсилює емоційний вплив на слухача, а також створює ефект миттєвості та імпровізаційності. Починати знайомити виконавців з сучасними композиторськими техніками бажано з шкільних років, поступово наповнюючи репертуар молодих музикантів творами композиторів ХХ–ХХІ століть.

Перспективи подальших розвідок... Дана робота присвячена сольним фортепіанним композиціям Кармелли Цепколенко і не розглядає роль і місце фортепіано в камерно-ансамблевій, вокальній і симфонічній музиці композиторки. Висвітлення особливої ролі фортепіано і аналіз характеру впливу цього інструмента на загальну картину відтворення авторської ідеї в ансамблях різного складу є цікавим та перспективним напрямком подальшої розвідки.

Список використаної літератури і джерел

1. Андрієвська-Боденчук, Т., 2022. Концерт-драма для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.113–127.
2. Лунина, А., 2015. *Композитор в зеркале современности: в 2 томах*. Т. 2. Київ: Дух і Літера.
3. Перепелица, М. Ю., 2015. Театральность как форма развития драматургии фортепианных концертов Кармеллы Цепколенко. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*, 1(33), сс.9–19.
4. 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.

5. Перепелиця, О., 2013. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити*, 1, сс.170–181.
6. Цепколенко, К., 1985. *«Зустрічі з пам'яттю»*. Одеса: International Renaissance Foundation.
7. Цепколенко, К., 1990а. «Паралелі» Камерна симфонія №1 для фортепіано та струнних, [online]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=acylP7Tcp_Y> [дата звернення: 21.03.2024].
8. Цепколенко, К., 1990б. *«Тоноколорі» цикл мініатюр*. Одеса: International Renaissance Foundation.
9. Цепколенко, К., 1991. «Вечірній пасьянс» («Гра в карти» №2), [online]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=NwZaAKkl_U> [дата звернення: 23.03.2024].
10. Цепколенко, К., 1995. *«Пейзаж-соло»*. Одеса: International Renaissance Foundation.
11. Цепколенко, К., 1996. *«Self-Reflection» №1 для фортепіано та магніострічки*. Одеса: International Renaissance Foundation.
12. Цепколенко, К., 2000. Соло-соліссімо №2 – п'єса для правої руки, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMcwgl9pYzo>> [дата звернення: 22.03.2024].
13. Цепколенко, К., 2008. *Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції)*: навчально-методичний посібник. Одеса: Друк.
14. Цепколенко, К., 2014. Концерт-драма №2 для фортепіано з оркестром, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-NB7bDuo3g>> [дата звернення: 20.03.2024].

References

1. Andriievskya-Bodenchuk, T., 2022. Kонтсерт-драма dlia fortepiano z orkestrom Karmelly Tsepkoленko: vykonavsko-interpretatsiyni aspekt [Concert-drama for piano with orchestra by Carmella Tsepkoленko: performance and interpretation aspect]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(56–57), pp.113–127.
2. Lunina, A., 2015. *Kompozitor v zerkale sovremennosti: v 2 tomakh* [The composer in the mirror of modernity: in 2 volumes]. Vol. 2. Kyiv: Dukh i Litera.
3. Perepelytsya, M. Yu., 2015. Teatralnost kak forma razvytyia dramaturhyi fortepyannykh kontsertov Karmelly Tsepkoленko [Theatricality as a form of dramaturgy development of Carmella Tsepkoленko's piano concerts]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*, 1(33), pp.9–19.
4. Perepelitsa, A. A., 2014. Current genre and style trends in modern piano performance (based on the works of B. Bartok, V. Silvestrov, V. Runchak, K. Tsepkoленko). Ph.D. in Art History. Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.
5. Perepelytsya, O., 2013. Zhestykuliatsiia pianista yak zasib vykonavskoi vyrazovosti [Pianist gesticulation as a means of performance expressiveness]. *Lvivsko-Riashivski naukovi zoshyty*, 1, pp.170–181.
6. Tsepkoленko, K., 1985. *"Zustrichi z pamiattiu"* ["Meetings with memory"]. Odessa: International Renaissance Foundation.
7. Tsepkoленko, K., 1990а. "Parallels" Chamber Symphony No. 1 for piano and strings, [online]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=acylP7Tcp_Y> [accessed: 21 March 2024].
8. Tsepkoленko, K., 1990б. *"Tonokolori" tsykl miniatiur* ["Tonocolor" cycle of miniatures]. Odessa: International Renaissance Foundation.
9. Tsepkoленko, K., 1991. "Evening Solitaire" ("Card Game" No. 2), [online]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=NwZaAKkl_U> [accessed: 23 March 2024].
10. Tsepkoленko, K., 1995. *"Peizazh-solo"* ["Landscape-solo"]. Odessa: International Renaissance Foundation.

11. Tsepkenko, K., 1996. *"Self-Reflection" №1 dlia fortepiano ta mahnitostrichky* ["Self-Reflection" No. 1 for piano and tape]. Odesa: International Renaissance Foundation.
12. Tsepkenko, K., 2000. Solo-solissimo No. 2 – a piece for the right hand, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMcwgl9pYzo>> [accessed: 22 March 2024].
13. Tsepkenko, K., 2008. *Formuvannia osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsypy 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 manual]. Odesa: Druk.
14. Tsepkenko, K., 2014. Concerto-drama No. 2 for piano and orchestra, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-NB7bDuo3g>> [accessed: 20 March 2024].

TETYANA ANDRIEVSKA-BODENCHUK

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9248-7586>

People's Artist of Ukraine,

*Associate Professor of the Department of Special Piano
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

tetyana_ab@ukr.net

THE PIANO PHENOMENON

IN KARMELLA TSEPKOLENKO'S CREATIVITY:

FROM CONTENT TO RECORD

The study is focused on the main works of the piano creativity by Carmella Tsepkenko. This concerns her Concerto-drama No. 1 and Concerto-drama No. 2 for piano and orchestra, which are seen as one megastructure that is open to further continuation. The compositional techniques used in them are described. It has been found that the presentation of musical material by means of modern notation gives the performer the opportunity to more clearly define his own attitude to the work and opens wide prospects for a unique interpretation. The role of the piano in Carmella Tsepkenko's work is emphasized as a leading tool for searching for new means of self-expression and communication with the listener. It has been established that the rejection in avant-garde music of traditionally established principles of notation and changes in the organization of sound material, as well as its presentation on paper, took place under the influence of deep crisis phenomena of the 20th century and changes in society's consciousness. Emphasis is placed on the inevitability of establishing empathic connections between the author and the performer, taking into account the specifics of the presentation of the musical material. It was established that Carmella Tsepkenko's individual compositional style is characterized by the use of not only traditional means of notation, but also the wide use of such types of modern compositional techniques as atonality, aleatorics, pointillism, sonoristics. The main feature of the composer's individual compositional style is characterized — the presence of obligatory scenario development of each work. The general orientation of Carmella Tsepkenko's work towards theatricality in music of all genres is emphasized. It is proven that in order to create a convincing artistic image, the author sometimes turns to the artistic medium so-called Performance, which requires certain acting skills from the performer. The expediency of using a performing gesture as a special artistic tool that enhances the emotional impact on the listener is substantiated. Emphasis is placed on the need for performers to familiarize themselves with the basics of modern musical notation in educational institutions.

Keywords: *piano music, compositional techniques, aleatorics, atonality, theatricality, scenario development.*

Стаття надійшла до редакції 25.03.2024 р.