

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ НА ЗЛАМІ КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМ

Ся Мін

ВСТУП

XX століття охарактеризувалося зміною культурних парадигм, що особливо відбилося на сучасній музиці. Як зазначає Т. Б. Сіднева «Культурна парадигма одночасно передбачає, з одного боку, позачасову настанову, «зразок», а також предметно конкретне його представлення, історичну модель – з іншого, вона дає змогу побачити мистецтво в сполученості художньо-практичних реалій і рефлексій, відображених у теоретичному і публіцистичному їх осмисленні»¹.

Упродовж історії існування мистецтва змінилося кілька парадигм: від класичних, що ведуть свою історію від стародавньої Греції до постмодерністських. Очевидно, що сама креативна природа мистецтва має ген зміни парадигм, який запускає механізм руйнування і зміни парадигм у той чи інший історичний період розвитку мистецтва.

Особливо радикальною і різкою у зміні попереднього напрямку виявилася парадигма, пов'язана з Новою і Новітньою музикою. Зміни виявилися настільки незвичними, що традиційний слухач і музикант замість музики чув тільки хаотичний набір звуків, що викликало різке неприйняття і відторгнення нового мистецтва.

Як зазначає Ю. М. Холопов: «Механізм дії традиційної музично-естетичної парадигми схематично можна уявити собі так: сприйняття музики, що виконується, її чуттєве, емоційне переживання, позитивні естетичні відчуття та оцінки («подобається», «хороша музика», «повне захоплення!», «геніально» і т. ін.) повноцінно здійснювані лише на основі певної музично-звукової системи та законів краси й порядку, які діють у ній; неусвідомлювана під час звучання музики дія останніх, розгортання і осягнення слухачем у часі музичної думки за умови естетичної досконалості створеного композитором-майстром музичного твору й дає змогу слухачеві «перебувати в Дусі», долучитися до процесу Творіння на його найвищому етапі, просунути в справі свого духовного зростання; онтологічна реальність музики та відповідність музично-естетичній парадигмі втілюється в її звуковій

¹ Сіднева Т. Б. Категория границы в музыке: смена культурных парадигм. : дисс. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 / Росс. гос. пед. унив. им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2014. 428 с.

формі-процесі, й у музиці – на відміну від інших мистецтв – вона детально розробляється у вигляді науки про музичну композицію, що складається з учень про лад і гармонію, мелодіку і контрапункт, тембурологію (інструментування), про музичний синтаксис, музичну форму і музичні форми (пісенні, рондо, сонату, фугу, мотет, месу тощо); але якщо обійтися без історико-еволюційних сполучних ланок і зіштовхнути сприйняття, налаштоване на стару, традиційну музику (заради конкретності – на парадигму музики Чайковського – Вагнера – Римського-Корсакова), одразу з Новітньою музикою (приміром, з електронно-конкретно-алеаторною музикою «Пташиного співу» Денисова, із просторовою музикою «Груп» Штокгаузена для трьох (!) оркестрів одночасно, з «Вакханалією» Кейджа для рояля з переналаштованими (!) струнами), виjde шок сприйняття «хаосу» звуків, вибух емоційного протесту проти якогось жаху; у музиці немає ні вибуху, ні жаху, а в сприйнятті за старої естетичної парадигми неодмінно буде»².

Одним із радикальних моментів новітньої парадигми від середини ХХ стало, як зазначає Ю. Холопов, «витіснення зі структури твору пісенної форми з її «природним» кристалом ритму рядків і каденцій – форми, що ще зберігала історичну пам'ять про первісну триєдність музики, поезії (у ній теж строфа-кристал) і танцю (у ньому та ж сама симетрія тілесного ритму). У всіх ІТ (одинично-індивідуальних задумах творів) усувається краса злагоженої 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 чи військового маршу, кожного танцю на танцмайданчику тощо) – усі вони ґрунтуються на одному й тому самому «мусичному» типі пісенної форми; і раптом ця парадигма, основа основ, зникла).

Штокгаузен констатує: «Та епоха, що розпочалася сотні років тому й навіть 2500 років тому разом зі способом мислення стародавніх греків, завершилася із закінченням останньої війни [тобто в 1945 році. – Ю. Х.]».

Такі композитори як Карлхайнц Штокгаузен, П'єр Булез, Джон Кейдж, Луджі Ноно, Яніс Ксенакіс, Джордж Крам, Кшиштоф Пендереський; Андрій Волконський, Едісон Денисов, Альфред Шнітке, Софія Губайдуліна, Валентин Сильвестров своєю творчістю дали

² Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Эстетика на переломе культурных традиций. Сб. ИФ РАН. 2002. С. 132–147.

поштовх розвитку новітньої естетичної парадигми через формування тональності-атональності, коли мелодія базується не на щаблях відомого ладу, а на 12 щаблях «нового» ладу, появою додекафонії, серійної системи, дедалі відходячи від співзвучних біологічним ритмам структур та інтонацій.

Як зазначає Ю. Холопов, слідом за матеріалом змінюється і статус композиторської форми: «Особливого значення тут набуває відкриття третього виміру музики (окрім горизонталі-мелодії та вертикалі-гармонії) – глибинної структури музичної композиції, місця розвитку багатопараметровості... Для кожного твору композитор створює, разом із матеріалом, свою особливу форму, тим самим відмовляючись від вікового принципу типової форми: замість форми-типу, тепер створюється не тип, а індивідуальний проєкт речі»³.

1. Діалогічна парадигма розвитку концерту-драми № 2

К. Цепколенко для фортепіано, солістів та оркестру

У цьому розділі зроблено спробу аналізу трансформаційних процесів в галузі фортепіанного концерту під впливом сучасної культурної парадигми, виявлення жанрово-стильових тенденції розвитку концертного жанру в сучасній музиці. Наше дослідження базується на цілеспрямованому аналізі фортепіанного концерту-драми К. С. Цепколенко. Композиторка під впливом об'єктивних процесів, пов'язаних зі зміною швидкості та щільності інформаційних потоків, культурного коду музичної творчості, використовує ускладнені композиційні структури, нелінійні способи організації композиторського тексту, складно організований асиметричний метро-ритм, власне «ноу-хау» – сценарну розробку музичного матеріалу.

Вперше досліджено стилістику фортепіанного концерту К. С. Цепколенко яка спирається на жанрово-стильові контексти, пов'язані з концепцією поліфонічності, діалогічності мислення, з численними «відсиланнями» до асоціативно-образних сфер, з мультимедійністю. У розділі покроково показано як К. С. Цепколенко, слідуючи засадам нових парадигм у сучасній естетиці, створює свій концерт-драму як індивідуальний проєкт і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп та солістів.

Детально висвітлено основні закономірності процесу становлення і розвитку концертного жанру в системі жанрово-ситуативних

³ Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Эстетика на переломе культурных традиций. Сб. ИФ РАН, 2002. С. 132–147.

контекстів, формотворчих і стильових тенденцій сучасної композиторської творчості.

Новим видається ракурс дослідження, спрямований на виявлення різних способів розв'язання драматичних колізій відповідно до авторського стилю композитора, спрямований на обґрунтування драматичної природи досліджуваного твору, а також інноваційних принципів розвитку жанру драми та закономірностей розвитку і трансформації жанру «драма» під впливом мінливих часових парадигм, що дає змогу простежити новітні трансформації жанру «драма» та виявити закономірності його флуктації.

Вперше досліджується діалогічний механізм художнього мислення композитора у результаті роботи якого здійснюється надання інструментальним солістам та оркестровим групам індивідуально-особистісних якостей, які вступають у діалогічне спілкування з піаністом-солістом. Показано, що у своєму фортепіанному концерті в оркестровій партії композитор використовує лейт-тематичний розвиток, а також широко застосовує один зі своїх улюблених прийомів – лінійне нашарування різноманітних рольових ліній у кульмінаційних структурах, використовує прийоми діалогічного протистояння й лінійного розвитку, що створюють оригінальні звучання по вертикалі, та загалом – головними подієвими моментами стає музична об'ємність і діалогічна насиченість. У процесі формотворчості композитор прагне до створення балансу в симфонічному та концертному началах, де компоненти концертності, персоналізуючи музичні образи, розвиваючи рольові лінії в інструментальних та оркестрових епізодах надають необхідного поліфонічного забарвлення.

У своєму другому фортепіанному концерті композиторка зосереджує увагу на розвитку драматичних ліній, виокремлюючи в симфонічній палітрі протиставлення соліруючих інструментів, окремих груп інструментів усьому оркестру, що нагадує гру акторів, які розвивають драматичні колізії п'єси. Драма стає формотворчим принципом, підпорядковуючи розвиток багаточарових пластів твору структурі сюжету.

Композиторка, довільно оперуючи музичними та позамузичними засобами, для кожного твору створює неповторну форму, як індивідуальний проект, формуючи спектральний ареал із різнорідних різножанрових елементів. Навіть у назві твору автор вказує на жанрову синтетичність, наголошуючи в назві – концерт для фортепіано, солістів та оркестру, тим самим показуючи рівноправність концертної та симфонічної діади.

Концерт-Драма № 2 написаний у 2014 році. У бесіді з автором статті композиторка зазначала, що другий концерт, так само, як і перший концерт, має свій сценарний план, але на відміну від першого

концерту, композиторка не хоче його оприлюднювати. Вона вчинила так само, як колись вчинив П. І. Чайковський, коли написав про свою 6-ту симфонію: «Під час подорожі в мене з'явилась думка про іншу симфонію, цього разу програмну, але з такою програмою, що залишиться для всіх загадкою – нехай здогадуються», – писав він, а симфонія так і буде називатись «Програмна симфонія № 6»⁴.

Дотримуючись засад нових парадигм у сучасній естетиці, К. С. Цепколенко створює свій Концерт-драму № 2, використовуючи новітнє розуміння естетичного принципу розвитку, що містить у собі три виміри – горизонтально-мелодичний, вертикально-гармонійний та сонористичний (що базується на створенні структур, які відтворюють глибину звучання, барвистість тканини тощо).

Концерт порушує стандартну «класичну» тричастинну традицію формотворення й умовно складається з п'яти частин, які виконуються без перерви. Також, як і в першому концерті, симфонічну структуру пронизують 5 каденцій, але тепер це не каденції фортепіано соло, а в кожній каденції в парі з фортепіано бере участь ще й один із солістів оркестру (перша каденція фортепіано+перкусія, друга каденція – фортепіано і скрипка, третя каденція – фортепіано і труба, четверта каденція – фортепіано і кларнет, у п'ятій каденції беруть участь усі, хто брав участь у попередніх каденціях – фортепіано, кларнет, труба, ударні, скрипка).

Якщо в першому концерті-драмі каденції в драматичному протиставленні являли собою драму героя в боротьбі з потойбічними силами, спокусами та іншими звабами, з одного боку, з другого – були етапами формування духовності героя, засобом досягнення найвищих вершин емоційного напруження героя, то тут каденції є засобом діалогічного розвитку, що підсилюється від частини до частини й об'єднується в колективному діалозі в останній частині.

На думку М. М. Бахтіна, діалог є найуніверсальнішою формою пізнання особистості та вираження її внутрішнього світу, її настанов та ідей, але також діалог є необхідною передумовою існування ідей у особистостей. «Ідея живе не в ізольованій індивідуальній свідомості людини, – залишаючись тільки в ній, вона вироджується і вмирає. Ідея починає жити, тобто формуватися, розвиватися, знаходити й оновлювати своє словесне вираження, породжувати нові ідеї, тільки вступаючи в істотні діалогічні відносини з іншими чужими ідеями» Співвідносячи свої ідеї з парадигмами нового часу, М. М. Бахтін обґрунтував у своїх працях нову – поліфонічну – картину світу, яка

⁴ Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе. М. : Музыка, 1976. 271 с.

більш адекватна світогляду ХХ століття, ніж монологічні погляди минулих епох.

Поліфонічному мисленню, зазначав Бахтін, «доступні такі сторони людини, і насамперед мисляча людська свідомість і діалогічна сфера її буття, які не піддаються художньому освоєнню з монологічних позицій».

Ось який робить висновок із цього приводу сам Бахтін: «Наукова свідомість сучасної людини навчилася орієнтуватися в складних умовах «імовірнісного всесвіту», не бентежиться жодними «невизначеностями», а вміє їх враховувати й розраховувати. Цій свідомості давно вже став звичним ейнштейнівський світ з його множинністю систем відліку тощо. Але в царині художнього пізнання продовжують іноді вимагати найгрубішої, найпримітивнішої визначеності, яка завідомо не може бути істинною. Необхідно відмовитися від монологічних навичок, щоб освоїтися в тій новій художній сфері»⁵.

Також М. М. Бахтін зазначає, що й акт розуміння є діалогічним, бо розуміння здійснюється в результаті боротьби, результатом якої стає взаємна зміна і збагачення змісту. В акті розуміння нерозривно злиті два моменти – впізнання повторюваного і відкриття нового. Ці «впізнання» і «відкриття» і є робота діалогічного механізму художнього мислення. Таким чином стає зрозумілим, що запровадження принципу діалогічності у своїх фортепіанних каденціях спричинене бажанням відповідати механізмам парадигми нового часу, відповідати поліфонічній картині світу в художньому творі.

Самі каденції з'являються відповідно до усталеної традиції – наприкінці частин, окрім четвертої, де каденція ділить навпіл четверту частину концерту і п'ятої, де каденція звучить на самому початку. Розглянемо структуру концерту в її відповідності новітнім парадигмам часу.

1.1. I частина Allegretto energico

Розпочинається концерт ударом великого барабана, за яким слідує тремоліруючий акорд у *divisi* у струнних, що за кілька тактів перетворюється на педальне тло, на основі якого з'являються невеличкі ритмічні фігури в ударних (маримба, 4 томи, темпельблок і тарілка). Завершує цю фігурацію акорд у всього дерева на синкопуючій частці.

Далі вступає фортепіано короткою темою, що повторюється двічі, вдруге різкіше й уривчастіше – чотири шістнадцяті, розкидані в позиції

⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского : Собр. соч. : В 7 т. М. : «Русские словари: Языки славянской культуры», 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.

двох октав, що закінчуються довгою нотою. Ця тема вступає в діалогічне спілкування з оркестром, який відповідає тремоліруючим акордом струнних у супроводі перкусії. Друге проведення теми більш розгорнуте додаванням уривчастих секундових інтонацій. Відповідь оркестру також більш подовжена в часі і складається з двох невеликих фраз – тремоліруючої у струнних і більш розгорнутої у перкусії. Третє проведення теми у фортепіано розкидано по регістрах і на паузах у діалог вступають Temple blocks.

Наступний розділ починається самотнім звуком валторни, до якої поступово на секундових інтонаціях під'єднуються інші духові інструменти разом із синкопуючими короткими звуками-крапельками (піщикато струнних і маримби) та частими ударами Temple blocks наприкінці фрази.

Слідом за цим розділом (ц. 5–6). у ц. 7 з'являється новий елемент у першої флейти, що являє собою рух широкими інтервалами (сексти) на тлі акомпанементу фортепіано лінеарним рухом спадними восьмими, який час від часу перебивається розбитим акордом у струнних, спочатку розспівний і ліричний поступово набирає сили й переходить в окремі повторювані мотивчики в дерев'яних духових (кларнет, за ним гобой, що тягне довгий тон, та фагот, що підхоплює лінію кларнета, гобой у цей час переходить на низхідні тріольні вісімки), а в партії фортепіано відбувається фактурне нагромадження у вигляді повторюваних у швидкому темпі акордових побудов, і в партії оркестру густішає сонорне наповнення (на тлі педалі у дерев'яних духових і валторн), підвищується градус розжарення, посилюється динаміка і на кульмінації вриваються секундові вигуки труб і різкими ударами перкусія завершує цей епізод.

Організація діалогічного спілкування відбувається таким чином, що окремі групи інструментів обмінюються репліками, фоновий супровід також стає різноманітним, переходячи від одного учасника до іншого. Різні лінії розвитку, що проходять в оркестрі, створюють діалогічне різноголосся, додають об'ємності художній реальності. Невелика репліка струнних, що переривається синкопованими звуками тромбона й ударами перкусії, призводить до першої діалогічної каденції – фортепіано й перкусії (литаври, 4 том-томи, 4 темпльблоки).

Тут фортепіано починає різкими повторюваними розбитими акордами, які завершуються фігурами секстолів шістнадцятими в низькому регістрі. Перкусія відповідає ударами Temple blocks і ритмічними фігурами ударних інструментів – шістнадцятими, тріолями, квінтолями, секстолями, кожна з фігур закінчується на *accelerando*. Друге проведення у фортепіано більш розгорнуте й динамічне і лінія фортепіано звучить одночасно з лінією ударних, відбувається діалогічне злиття позицій.

За формою перша частина являє собою наскрізну структуру драматичного розвитку, що умовно складається з трьох розділів. Композитор не використовує тут традиційну форму Сонатного алєгро, а створює свій проєкт твору, де форма створюється конкретно для даного твору. Потрібно зазначити, що тут роль фортепіано відрізняється від тієї ролі, яка уготована фортепіано в традиційній схемі, коли фортепіано виконує соло, а оркестр здебільшого виконує акомпануючу роль. Тут фортепіано являє собою ніби відокремлену оркестрову «групу», яка виступає нарівні з іншими групами інструментів оркестру. Фактура оркестру насичується глибиною звучання, барвистістю тканини, взаємопроникненням фактурних ліній за звуковисотністю, ритмом, динамікою, поліфонічними нашаруваннями.

1.2. II Частина *Andante*

Друга частина йде без перерви і починається довгими педальними акордами, звуки яких розподілені між чотирма валторнами та всіма дерев'яними духовими. Фортепіано в низькому регістрі в повільному темпі доповнює картину окремими звуками в діапазоні двох октав. Мірне звучання час від часу переривається синкопованими восьмими біля чотирьох темпльблоків.

Друге проведення цього епізоду розширює тембральний супровід оркестрової групи, включаючи в дію всю групу дерев'яних і духових інструментів, а фортепіано розширює діапазон дій на 4 октави, повторюючи кілька разів один і той самий мелодійний малюнок, що доходить до настирливого повторення (20 разів) із посиленням динаміки і щораз більше підживлюючи динамічну напругу, а на кульмінації завершується потужним *tutti* всього оркестру. Акцентуєвані *tutti* всього оркестру з наступним тремоло у струнних повторюються ще кілька разів (три хвилі загасання (тремоло і загасання), де з кожним разом лінія димінундо стає дедалі довшою та довшою) і завершується ця побудова тривалим тремоло у маримби та перкусії. Необхідно відзначити формотворчі особливості цього розділу, який будується на основі педальних звуків і синкоп в ударних. Фонові звуки поступово вибудовуються в комплекси-модулі, які з кожним новим проведенням розширюються і динамічно посилюються, закінчуючись проміжними кульмінаціями. Тут композитор використовує специфічно-конструктивні принципи структурного мислення – арковість, асиметрію окремих структурних елементів, що надають необхідну жорсткість і динаміку. (ц. 13–17).

Друга каденція починається після третьої хвилі загасання (фортепіано і скрипка), що будується на моторному елементі тематичного зерна, яке складається з шістнадцятих, розмішених

у позиції двох октав у фортепіано (з першої частини). Партія фортепіано будується на безперервному токкатному русі, на який накладаються спочатку уривчасті, а потім дедалі триваліші висловлювання в партії скрипки: тріолі подвійними нотами, гліссандо догори, які повискують, все це створює враження тривожності й ірреальності в поєднанні з моторним рухом у партії фортепіано.

Тут композитор використовує принцип прогресуючого стиснення, що сприяє прискоренню темпу, підвищенню «щільності» розвитку до кінця фрази. Під час діалогічної взаємодії моторна структура з партії фортепіано поступово проникає у фактуру скрипки. В обох партіях відбуваються у швидкому моторному ритмі фактурні нагромадження, розширення регістру, посилення динаміки і закінчується динамічною кульмінацією, яка раптово обривається в партії фортепіано, залишаючи скрипку наодинці, що закінчує каденцію невеликим соло, яке є своєрідним містком до третьої частини.

1.3. III Частина Allegro

Третя частина також починається повторюваними мотивами у всього оркестру, ніби продовжуючи моторний рух другої каденції. Спочатку виникає модуль, у якому два з половиною такти в безперервному русі задіяні всі дерев'яні духові та струнні на піано: у струнних дубль штрих, у дерева тріолі шістнадцятими з короткими паузами, у мідних засурдинених інструментів, використовується фактурний елемент із другого розділу другої частини. Тематичний матеріал розподілено між 1-3 валторною, трьома тромбонами і тубою.

Перше проведення цього епізоду закінчується на довгому звуці засурдинованої валторни і після короткого сплеску перкусії вступає фортепіано з короткою реплікою, що наче побіжно починає свій вислів. Далі слідує друге проведення оркестрового епізоду, який більш протяжний у часі. Багаторазово й настирливо повторюваний мотив у струнних у супроводі стакатного акомпанементу дерев'яних і мідних духових створює враження застиглої напруги.

Поступово загугаючи, мотив лишається тільки в струнних і після удару перкусії починається друге висловлювання фортепіано, підсилене октавними ходами в низькому регістрі, що супроводжується самотніми звуками-вискриками засурдинованої сурми. Потім знову вступає оркестр з епізодом настирливо повторюваного мотиву у струнних у супроводі стакатного акомпанементу дерев'яних і мідних духових, фортепіано відповідає короткими фразами в діапазоні кількох регістрів. Застигла фактура, що повторюється, створює статичну напругу, яка все ж має хвилеподібну природу, коли чергова хвиля статичності посилюється то за рахунок введення додаткових

інструментів, то за рахунок наростання динаміки, то за рахунок посилення фактури в партії фортепіано.

Композитор використовує один зі своїх улюблених прийомів – густе фактурне нашарування, що складається з мікроструктур, які, своєю чергою, утворюють фактурний ланцюжок семантичних одиниць, та одночасне використання усіх лінійних пластів звучання, введенням діалогічних перекличок між групами інструментів. З кожним хвилеподібним «накочуванням» фактура насичується за рахунок збільшення об'ємності звучання, що досягається за рахунок посилення структури нашарувань, додавання окремих тематичних вставок-оголосів. Уся ця хвилеподібна побудова призводить до кульмінації з насиченою багатшаровою фактурою, лінійними поведінковими комплексами, діалогічними перекличками.

У цей самий час поступово відбуваються зміни і в фактурній структурі партії фортепіано: слідом за окремими вигуками наростає мартеллянтний рух шістнадцятими, кожна фраза якого закінчується акцентованим звуком у високому регістрі. У результаті таких нашарувань ми можемо собі уявити картину юрби чи народних мас, що сконцентровані на великому просторі, і попри те що не відбувається жодної дії, ця структура заряджена величезною енергією та подібна до заведеної пружини, що ось може випростатися і прийти в рух. Драматизм ситуації тут наростає саме за рахунок принципу зіставлення статичних структур.

Поступово кульмінаційна напруга йде на спад, по черзі окремі групи оркестру виходять із гри: виникають акорди, що повторюються, спершу у валторн, потім до них підключаються тромбони й труба, і все завмирає на самотньому звуці труби, що розгойдується.

Починається третя каденція – фортепіано і труба. На тлі безперервно триваючого звуку труби фортепіано відповідає короткими репліками, в низькому регістрі, які потім завершуються у верхньому регістрі. Труба у свою чергу відповідає короткими закличними фігурами. Поступово в партії труби розвивається мелодійна лінія, а фортепіано відповідає короткими репліками, потім лінія мелодії дублюється репетиційними звуками у швидкому темпі, темп прискорюється, динаміка посилюється, що призводить до проміжної кульмінації. Потім триває друга фаза розвитку першого елемента каденції, що приводить до другої кульмінації, де труба завмирає на звуці у високому регістрі, який супроводжує повторюваною фігурою в партії фортепіано також у високому регістрі. На цьому емоційному підйомі все різко обривається.

1.4. IV частина Allegro

Розпочинається побудова ударом перкусії та репетиційними звуками, що є сигнальним елементом у міді, яка по черзі вступає, у струнних – педальні звучання. Структурні побудування складаються з двох комплексів: перший (ц. 29) включає в себе два модулі: спочатку розвиток мікроструктур теми духовими інструментами (ц. 30), а потім – тремоло у великого барабана на піано та пронизливі флажолети перших скрипок. Цей модуль повторюється двічі з фактурним і динамічним посиленням, вдруге завершуючись ударом тарілок за підтримки фортепіано (мартеллятні пасажі) і маримби (висхідні пасажі).

Другий комплекс (ц. 32) будується на діалогічному розвитку тематичних зерен між інструментами дерев'яної групи. Через деякий час підключається струнна група з настирливо повторюваним мотивом. В оркестрі в цей час відбувається діалогічне спілкування дерев'яних духових: фагот – флейта, гобой – кларнет, що закінчується репетиційними пасажами мідних духових на тлі тягнучих звуків у струнних за підтримки перкусії. Різноголосся всіх інструментів і статичне тло в психологічному плані нагадують різноликий натовп, у якому накопичується очікування якоїсь події.

Перший епізод різко обривається і починається діалог між групами мідних духових до яких підключається фортепіано з мартелюючими акордами за підтримки перкусії, звукове нагромадження закінчується динамічною кульмінацією, яка на своїй найвищій точці розвитку різко обривається. І починається четверта каденція із соло кларнета.

Структура побудови мелодії базується на репетиційних нотах, трелях і коротких пасажах. Фортепіано вступає в діалог спочатку короткими уривчастими фразами в нижньому регістрі, які потім переростають у суцільний рух, побудований на злитті уривчастих фраз. Лінійний рух мелодійної складової кожного інструмента відбувається незалежно один від одного, тоді як у фортепіано йде цілісний звуковий потік, у кларнета набувають поширення короткі уривчасті репліки.

На наш погляд, тут представлений діалог зовнішнього спілкування, коли учасники діалогу фактично «не чують» один одного і кожен з них веде свою лінію, не рахуючись з іншими.

Кульмінація досягається роздратованими повторюваними пасажами у фортепіано і кларнета, потім хвиля напруги спадає на тлі однакових повторюваних пасажів у кларнета і фортепіано. Тут ніби настав момент прозріння, і роздратована імпульсивна кінцівка каденції зблизила учасників діалогу, про що свідчать уривки однієї й тієї самої фрази, що по чергово повторюються в партії фортепіано та кларнета на хвилях заспокоєння й загасання.

На тлі загасання вступає оркестр. Знову повертаються пульсуючі репетиційні структури у мідних духових, посилені мірними ударами

перкусії на тлі повторюваного пронизливого мотиву у струнних. Напруга зростає завдяки підключенню до групи духових низьких попівок у фогота й акордів у партії фортепіано. Інтервали між діалогічними репліками струнних і мідних духових стають з кожним разом дедалі коротшими.

Структурна організація матеріалу будується на тематичному матеріалі другого комплексу (ц. 39). Тривале фактурне нашарування, поява репетиційних тріольних фігур у мідних інструментів, потужні удари перкусії, лінійне об'єднання всіх алеаторических фігур, поява пульсуючих закличних звуків у труб, що прорізають звукову палітру, посилення динаміки призводить до кульмінаційної точки концерту. У кульмінації беруть участь усі інструменти оркестру, створюючи какофонію жаху. З ударом тарілок все закінчується, залишаються тільки протяжні звуки труби і скрипки, що самотньо звучать, до них приєднується фортепіано, кларнет і перкусія. Залишилися тільки ті інструменти, які братимуть участь в останній каденції.

Так починається V частина.

Остання каденція побудована як діалог усіх учасників попередніх каденцій, де кожен виконує структурні елементи своїх тем. Спочатку кожен з учасників (труба, скрипка, перкусія, кларнет і фортепіано) зосереджені на фрагментах своїх тем, що багаторазово повторюються і на кульмінації (52 ц.) вступає весь оркестр, з моторошними гліссандо у мідних духових інструментів. Фатальний рев тромбонів і ритмічна фігура ударних завершує цю частину кульмінаційної побудови. Потім ще тричі повторюється остання фігура і кожне проведення цього елемента вимикає з гри одну з груп оркестру: перший раз замовкають мідні інструменти, потім ударні, дерев'яні духові та струнні, і завершується концерт легким пічікатто у фортепіано.

Своїм фортепіанним концертом композиторка виводить форму концерту з традиційної схеми (тричастинність) і створює нову форму, що відповідає її задуму, новим парадигмам і реаліям нового часу, де головним подієвим моментом стає музична драма. Композиторка прибирає всі елементи декоративності та зовнішньої ефектності (у партії фортепіано немає блискучих пасажів, віртуозних каденцій, де б виконавець міг показати себе в усій красі) та зосереджує свою увагу на розвитку драми в її психологічному та емоційному аспектах.

Нове ставлення також проявляється і в новому баченні ролі та значенні каденцій для формування драматургії єдиного цілого. Діалогічність образів, їхнє протиборство і злиття, внутрішній і зовнішній конфлікти проявляються в кожній каденції та формують послідовну драматичну дію, що повністю розв'язується в злитті з оркестровою стихією.

Для того щоб характеристики створюваних образів були більш опуклими і впізнаваними, композитор застосовує в оркестровій партії своїх фортепіанних концертів симфонічний принцип розроблення лейттем, принцип діалогічного протиборства і лінарного розвитку, принцип лінійного нашарування різних рольових ліній у кульмінаційних структурах свого твору.

Розвиваючи принципи концертності в протиставленні фортепіанної та оркестрової стихій, композитор використовує своє ноу-хау, а саме створення структури фортепіанних каденцій, що пронизують і об'єднують усі частини концерту, виникаючи в різних структурних розділах концерту. Завдяки цьому в концерті здійснюється взаємодія «драматургії кінцевої мети», характерної для симфонізму, та «драматургії гри», яка належить до концертності.

ВИСНОВКИ

Концепція фортепіанного концерту композитора перебуває у річищі трьох взаємопов'язаних творчих конструкцій: драми як основного принципу розгортання художньої форми, сценарної розробки музичного матеріалу як методу співставлення і розвитку всіх частин до цілого та довільної форми – індивідуального проекту, що твориться разом із кожним конкретним твором.

У своєму фортепіанному концерті композиторка зосереджує увагу на розвитку драматичних ліній, виокремлюючи в симфонічній палітрі протиставлення соліруючих інструментів, окремих груп інструментів усьому оркестру, що нагадує гру акторів, які розвивають драматичні колізії п'єси. Драма стає формотворчим принципом, підпорядковуючи розвиток багатшарових пластів твору структурі сюжету.

Згідно з кодом нової естетичної парадигми, фортепіанний концерт композиторки вибудовується як індивідуальний проект, що базується на сценарній розробці драми. У фортепіанному концерті композиторка виступає в якості додаткової функції, що з'явилася у зв'язку із застосуванням методу сценарної розробки, а саме функції режисера музичного процесу, який формує музичний матеріал з огляду на його фактурну, часову та просторову форми. Структурний розвиток формується на протиставленні конфліктів, зіштовхуванні різних тематичних образів у єдиному драматичному розвитку.

Конфлікт будується на зіткненні протилежних образів, на їхньому драматичному розвитку із застосуванням принципу жанрово-образної трансформації тематичного матеріалу. Найчастіше композитор використовує метод мотивного розчленування тем, коли дрібні мотивчики роздробленого тематичного матеріалу нерідко зливаються в нові, несподівані тематичні сплави шляхом «чіплення» модальних структур.

У репризах, найчастіше відбувається згущення емоційних станів за рахунок поліфонізації музичного матеріалу. Нерідко експозиційні образи якісно оновлюються, постають в іншому фактурному обрамленні.

Застосовуючи різні види структурних побудов – то у вигляді горизонтальних нашарувань, то у вигляді протиборства партії фортепіано з партією оркестру, то у вигляді крещендууючих фактурних нашарувань у складних синкопованих ритмах із застосуванням великої кількості ударних інструментів, композиторка створює драматичну картину за участю багатьох дійових осіб.

АНОТАЦІЯ

Стилістика фортепіанного концерту К. С. Цепколенко спирається на жанрово-стильові контексти, пов'язані з театралізацією, з численними «відсиланнями» до асоціативно-образних сфер, з мультимедійністю. У дослідженні покроково показано як К. С. Цепколенко, слідуючи засадам нових парадигм у сучасній естетиці, створює свій концерт-драму як індивідуальний проєкт і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп та солістів. Театралізація здійснюється за рахунок надання інструментальним солістам і оркестровим групам індивідуально-особистісних якостей, які вступають у діалогічне спілкування з піаністом-солістом. Виявлено особливу роль фортепіанних каденцій у структурі нового жанроутворення концерту: з одного боку, їм відводиться роль зв'язуючих елементів у всеосяжному акті театралізації, з другого – вони несуть у собі динамічні зміни особистості та характеру героя у відповідь на сюжетні події, що відбуваються у творі. Завдяки цьому створюється враження присутності на театральній виставі, організованій згідно з логікою вигаданих театралізованих подій.

У своєму фортепіанному концерті в оркестровій партії композитор використовує лейт-темний розвиток, а також широко застосовує один зі своїх улюблених прийомів – лінійне нашарування різноманітних рольових ліній у кульмінаційних структурах, використовує прийоми діалогічного протистояння та лінійного розвитку, що створюють оригінальні звучання по вертикалі, загалом – головними подієвими моментами стає музична об'ємність і театральна насиченість. У процесі формотворчості композитор прагне до створення балансу в симфонічному та концертному началах, де компоненти концертності, персоналізуючи музичні образи, розвиваючи рольові лінії в інструментальних та оркестрових епізодах надають необхідного забарвлення театральності. Поняття «театральності» композиторка розглядає насамперед у плані особливої художньо-сислової побудови твору. У цьому плані вона виокремлює кілька форм театралізації: внутрішню,

що створює індивідуально-типові «образи» дійових осіб, і зовнішню, що діє через пластику жесту.

Цілеспрямований аналіз фортепіанного концерту-драми К. С. Цепколенко засвідчив, що композиторка при створенні драматичної канви твору поряд із сучасними прийомами композиторської техніки використовує своє «ноу-хау» – сценарне опрацювання музичного матеріалу, що дає змогу детально опрацювати кожну драматичну лінію твору, вибудовуючи взаємодії оркестрових груп і солістів. Показано, що використання принципів театралізації у творі музики спрямовує композитора до створення нових естетичних моделей, активізує підсвідомі структури композитора на створення нових за формою і змістом смислових комплексів, наповнює твір складними діалогічними зв'язками та ігровою енергетикою. Фортепіанний концерт композитор насичує рольовими побудовами, які в драматичному розвитку обростають емоційними нашаруваннями та смислами, посилюючи драматизм твору. Діалогічне спілкування образів-ролей, їхня драматична взаємодія призводить до лінійних нашарувань, коли емоційно-вольові напруження, посилюючи одне одного, створюють картину єдності різномірного цілого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского : Собр. соч. : В 7 т. М. : «Русские словари: Языки славянской культуры», 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.
2. Сиднева Т. Б. Категория границы в музыке: смена культурных парадигм. : дисс. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 / Росс. гос. пед. унив. им. А. И. Герцена Санкт-Петербург, 2014. 428 с.
3. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. *Эстетика на переломе культурных традиций*. Сб. ИФ РАН. 2002. С. 132–147.
4. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе. М. : Музыка, 1976. 271 с.

Information about the author:

Xia Ming,

Postgraduate student of the Department of Music Theory
and Composition
Odesa National A.V. Nezhdanova Music Academy
63, Novoselsky str., Odesa, 65000, Ukraine