

УДК 78.02:78.021

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-10>**Інна Василівна Годіна**

ORCID: 0000-0002-8660-1928

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії музики та композиції,

завідувач аспірантури та докторантури

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

innavaltornochki@gmail.com

СОНОРНЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК РІВЕНЬ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО ТА СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ К. ЦЕПКОЛЕНКО (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ГРА В КАРТИ» І «ЛІФТУ БАЖАНЬ»)

Актуальність. Художня репрезентація загальнолюдських універсальї через авторську концепцію набуває часом особливї, якї не завжди розрізняються, специфічні форми. Так відбувається і з сучасним авторським стилем, який, як і в попередні епохи, передбачає неповторність творчої особистості композитора, вгадування втілених ним ідей і концепцій за допомогою впізнавання індивідуальних прийомів, що пов'язуються з його творчістю, але вимагає для своєї «розшифровки» не тільки великого слухового досвіду знайомства з музикою минулого та сьогодення, широти кругозору та музикознавчої підготовки, а й певного багажу знань у галузі культурології, антропології, філософії та психології. У сучасному вітчизняному музикознавстві незмінно актуальною залишається проблема вироблення термінологічного апарату та пошуку методів аналізу сонорної музики, тобто інструментарію, який допоміг би найповніше висловити специфіку її звучання та розкрити її образно-сміслові наповнення. У цій статті автор проходить такий дослідницький, водночас, частково творчий та експериментальний шлях, зосереджуючи увагу на сонорно-сонористичному комплексі прийомів, що використовуються одеським композитором К. Цепколенко. **Мета дослідження** — виявити рівень впливу сонорного інтонування на процес стилеутворення шляхом застосування сонорно-сонористичних прийомів у творах К. Цепколенко. **Наукова новизна** полягає у тому, що у статті розглядаються сутність гри і театральності, різні дослідницькі підходи до цього, за допомогою диференціації сонорно-сонористичних засобів, виявлення комплексу сонорного інтонування на прикладі низки творів, властивого авторському стилю К. Цепколенко.

Висновки. Розглядаючи твори Кармели Цепколенко у світлі властивих їй поетиці установок інструментального театру, можна виявити загальні закономірності, такі, як опора на ігрову логіку, аж до перформансу, персоніфікація інструментів (тембрів), інтервалів. Особливого значення в авторській музичній мові композитора набувають при цьому «широка» інтервалака, збільшені та зменшені інтервали, зокрема — тритони.

У циклі «Гра в карти» за допомогою сонорних засобів відтворюються відповідні ігрові ситуації з властивими конфліктними моментами та емоційними проявами гравців. Ініційоване театральністю «дотримання» у створенні цього циклу правилам тієї чи іншої гри проявляється і у позамузичній стороні творів — в акторській грі виконавців з певною мімікою та жестикуляцією.

Ключові слова: гра, карткова гра, стиль, театральність, сонорна музика, сонорне інтонування, сонорно-сонористичні прийоми.

Hodina Inna Vasylyivna, PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of Postgraduate Education Department of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Sonor intonation as the level of the artistic whole and style in the creativity of K. Tsepkolenko (on the example of the cycle “Card game” and “The Lift of Desires”)

Purpose: The artistic representation of universal universals through the author's concept sometimes acquires special, not always distinguishable, specific forms. This is also the case with the modern author's style, which, as in previous eras, presupposes the uniqueness of the composer's creative personality, guessing the ideas and concepts embodied by him through the recognition of individual techniques associated with his work, but requires for its «decoding» not not only a great auditory experience of getting to know the music of the past and present, a breadth of outlook and musicological training, but also a certain baggage of knowledge in the field of cultural studies, anthropology, philosophy and psychology. In modern domestic musicology, the problem of developing a terminological apparatus and finding methods for analyzing sonorous music, i.e. a toolkit that would help to fully express the specifics of its sound and reveal its figurative and meaningful content, is still relevant. In this article, the author goes through such a research, at the same time, partly creative and experimental path, focusing on the sonorous-sonoristic complex of techniques used by the Odessa composer K. Tsepkolenko.

The purpose of the study is to reveal the level of influence of sonorous intonation on the process of style formation through the use of sonorous and sonoristic techniques in the works of K. Tsepkolenko. **The scientific novelty** is that the article examines the essence of the game and theatricality, various research approaches to this phenomenon, with the help of differentiating sonorous-sonoristic means, identifying the complex of sonorous intonation on the example of a number of works characteristic of the author's style of K. Tsepkolenko.

Conclusions. Considering the works of Karmella Tsepkolenko in the light of the poetics of instrumental theatre, one can discern general regularities

such as reliance on the logic of play, extending as far as performance, as well as the personification of instruments (timbres) and intervals. Of particular importance in the composer's musical language are "wide" intervallic structures, augmented and diminished intervals, and especially tritones.

In the cycle "The Card Game", sonorous means are employed to recreate gaming situations with their inherent conflicts and the emotional manifestations of the players. Theatricality-initiated "compliance" with the rules of a particular game in the creation of this cycle is also revealed in the extramusical dimension of the works – namely, in the acting performance of the musicians with specific facial expressions and gestures.

Key words: *game, card game, style, theatricality, sonorous music, sonorous intonation, sonorous-sonoristic techniques.*

Виклад основного матеріалу. Усі твори Кармели Цепко-ленко мають оригінальні назви. Кожен із творів унікальний і є «провідником» в ігровий простір, у світ фантазії та уяви, що стирають межу між дійсністю та недійсністю.

У XX столітті феномен гри набуває особливої актуальності. Серед вчених, що стосуються цього явища – представники гуманітарних наук, переважно культурологи, філософи та психологи. Особливо важливими для цього дослідницького напрямку є праці Х. Ортегі-і-Гассета, Й. Хейзінгі, М. Бахтіна, Ю. Лотмана та ін.

Однією з робіт останніх років, що узагальнюють різні підходи до явища гри та трактують її як універсальну культури, є дослідження О. Саричева [5]. Автор здійснює соціально-філософський та естетичний аналіз концепцій гри, аналіз «філософії гри» XIX – початку XX століття, вивчає соціокультурну складову гри у європейській філософії XX століття. Гра розглядається, по-перше, як явище реальності та у співвідношенні з пошуком сенсу життя, сутності буття, по-друге, – як вид естетичної діяльності [5].

Вчений виділяє п'ять підходів у дослідженні гри у європейській філософській думці. Перший підхід «формує» сама гра – її предмет та зміст, форми та функції. Тут автор справедливо згадує теорію гри Й. Хейзінгі, який вважає гру основою та джерелом культури.

Вирішенню проблеми гри як культурно-історичної універсальї присвячено відому роботу нідерландського вченого «Homo Ludens». Метою Хейзінгі, за його словами, було «зро-

бити поняття гри частиною поняття культури в цілому», простежити роль гри в поезії, філософії, науці тощо – у всій історії культури [6, с. 20]. Сам автор вважає, що «певно йшов до переконання, що людська культура виникає і розгортається у грі, як гра» [6, с. 19].

У «Homo Ludens» викладено основні положення концепції ігрового елемента культури; при цьому гра постає в декількох аспектах: як вид діяльності, як форма походження культури, як обов'язковий елемент будь-якої культурної активності, як рушійна сила розвитку культури [6].

Таким чином, говорячи про ігровий елемент культури, те, що спочатку було грою, пізніше стало чимось, що грою вже не було і могло по праву називатися культурою – «культура виникає у формі гри, культура спочатку розігрується» [6, с. 60].

У другому підході О. Саричева до вивчення гри з філософської позиції предметом аналізу стають окремі функції гри, пов'язані із суспільною чи індивідуальною життєдіяльністю людини. До цього напрямку Саричев відносить теорії Платона, Г. Спенсера, Г. Плеханова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, де феномен гри вивчається у межах загальних філософських, соціально-філософських, психологічних, історичних проблем.

Основою третього підходу О. Саричева є концепції, автори яких – Х. Ортега-і-Гассет, А. Шопенгауер, А. Бергсон – співвідносять гру з проблемами буття, зосереджують увагу на взаємодії явищ та понять людини і життя.

Серед цих авторів, на наш погляд, особливо слід виділити Ортега-і-Гассета, котрий виклав свої ідеї у книзі «Дегуманізація мистецтва». У його розумінні, еліта творить нову культуру, яка зосереджена у сфері ігрової діяльності та сутність якої становлять життєва активність, спонтанність, імпульсивність [2].

Четвертий підхід О. Саричева розкриває гру як вид естетичної діяльності («гра-мистецтво»). Сюди відносяться теорії І. Канта та Ф. Шіллера, в яких гра відображається за допомогою співвіднесення її з естетичною діяльністю людини та у специфіці природи людини.

І, нарешті, у п'ятому підході зосереджено різні філософії гри, її здатність у методологічному, структуротворчому принципі організації всього філософського матеріалу.

Таким чином, О. Саричев приходиться до висновку, що узагальненню уявлень про гру, що склалися в західноєвропейській філософії, сприяють соціально-філософський та філософсько-культурологічний методи. Гра, як особливий стан людської духовності, дає можливість у рамках філософсько-культурологічного підходу сконцентруватися на виявленні соціокультурної якості гри – розглянути гру як універсалію культури, як обов'язковий елемент, рушійну силу розвитку культури.

Не можна не погодитися з Ю. Лотманом у тому, що «семіотична специфіка» карткової гри полягає, перш за все, в ініціації конфліктної ситуації (як у самій грі, так і «всередині» самого гравця). Оскільки правила гри тією чи іншою мірою та їх поєднання утворюють «виграш» та «програш», то сам ігровий процес відноситься до сфери емоційної, афективної поведінки учасника [8, с. 289]. Автор вважає, що азартні ігри сприймаються як модель соціального світу та універсуму, що функціонують за законами карткової гри. Разом з тим, на думку Лотмана, виникає «протиспрямована аналогія» – за допомогою «мови» карткової гри, на яку перекладалися різноманітні явища зовнішнього світу, надавати активний моделюючий вплив на уявлення про нього (світ) людини.

Дане трактування Ю. Лотманом явища карткової гри набуває яскравого втілення в циклі «Гра в карти» Кармели Цепколенко, що складається з трьох творів: «Вечірній пасьянс» (1991), «Нічний преферанс» (1991) та «Royal-Flush» (1992). Кожна п'єса є інсценізацією карткової гри, іноді з явною персоніфікацією гравців, мастей, як, наприклад, у «Нічному преферансі». Слід зазначити, що склад виконавців (= інструментів) змінюється, крім фортепіано; «Вечірній пасьянс» «розкладає» тільки один виконавець – піаніст.

Весь спектр сонорно-сонористичних прийомів представлений різноманітністю сонорного типу інтонування. Це, насамперед, *сонорно-мелодійне*, і навіть *сонорно-тонове* інтонування,

що передбачає тривале звучання одного, двох, кількох звуків. Інколи *сонорно-тонове* інтонування у музичній тканині з'являється як *сонорно-пуантилістичне* «мерехтіння» окремих тонів *h³-Des¹-h-B¹-f²-G-as¹-e-c¹-des¹* з тривалим звучанням останнього тону. Слід зазначити про не зовсім звичне у виконавстві застосування педалі – «удар і *glissando*» обома педалями – наштовхує на роздуми про використання *сонорно-ударного* інтонування¹. За словами О Перепелиці, тут відбувається «діалог гравця та долі» [3, с. 104].

Таким чином, програмна спрямованість циклу «Гра в карти» дозволяє засобами музичної виразності «відтворити» ситуацію гри й передати внутрішній стан того, хто її розіграє та емоційно переживає різні етапи ігрового дійства. К. Цепколенко використовує ряд прийомів звуковидобування та звуконаслідування за допомогою музичних засобів, властивих *сонорній музиці*. Це, перш за все, різні види *сонорного інтонування*, наприклад, *сонорно-тонове*, яке передбачає продовження звучання окремо взятого тону, а також так звані *сонорно-тонові розсипи*; *сонорно-мелодійний*, коли відбувається безперервний поліфонічний розвиток теми у всіх «голосів», що в результаті сприймається як звукова маса; *сонорно-ударне*, що передбачає посилену акцентність та остинатність.

Твір «**The Lift of Desires**» («Ліфт бажань»), створений у 2009 році, для: флейти, кларнету, тромбону, перкусії, фортепіано, альту і віолончелі. За структурою це одночастинний твір із внутрішнім розподілом на три розділи. Починається із *сонорно-кластерного* звучання у всіх виконавців у вигляді четвертої тривалості. Щоразу за рахунок зміни звуків, що входять до складу кластера, змінюється його інтервальний склад. Між цими акордами протягом від двох до чотирьох тактів перкусійність швидко енергійно виконує ритмічну послідовність на тому-томі, виписану секстолями. На фоні цієї ритмоформули на різні

¹ Детальніше про різні типи інтонування див. Годіна І. Типологія *сонорного інтонування*: у пошуках образно-сислової єдності *сонорної музики* (на прикладі творчості В. Рунчака та К. Цепколенко). Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник, Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. – С. 171–182.

частки такту з'являються короткі мелодійні поспівки (спочатку у флейти, кларнета та альту, а потім – у тромбона та віолончелі), кожна з яких закінчується продовженням останнього звуку (ц. 1). Кількість звуків у поспівках становить від двох – у кларнета – до п'яти-шести – у тромбона та віолончелі. Наприкінці ц. 3 фоновим звучанням сонорно-тонового акорду, що триває виступають періодично повторювані виконавцем поєднання септим $as-g^1$ і b^1-a^2 , потім $f-e^1$ і des^2-c^3 на вібрафоні. У момент сонорно-тонового інтонування в партії фортепіано з'являється мелодійна побудова, якій властиві ходи на збільшені та зменшені інтервали, секундові інтонації (нерідко низхідні та висхідні напівтоновий рух), хвилеподібний тип будови, середня динаміка, переважання восьмих тривалостей, звуків. Одночасно з цим у партії лівої руки звучить повторюваний мотив, що складається з двох висхідних зменшеної та збільшеної квінти і низхідної збільшеної кварта.

До кінця ц. 4 ритмічно загострюється звучання септим у вібрафона (про це свідчить поява внутрішньочасткової синкопи та ломбардського ритму) і виконуваного піаністом у протилежному русі $b^2-e^3-es^2$ $h^1-e^2-ces^3$ d у вигляді  – у правій руці та  – у лівій. У цей момент підключаються й інші інструменти, проте ненадовго, оскільки їх із усіх досить спрямовано, місцями наполегливо, продовжують звучати фортепіано, віолончель і вібрафон з том-томом, завершуючи, таким чином, перший розділ твору. Музичний матеріал завершальної побудови будується на постійному повторенні одних і тих же мотивів, що сприймаються в результаті, як сонорно-мелодійні, нерідко – сонорно-моторні – за рахунок «розкатів» присутніх тут ударних інструментів.

Перехід до нового, розробного розділу знаменує появу кластерних утворень, що звучать раніше, які, на відміну від попереднього розділу, повторюються більше разів: на початку – п'ять, тут – десять. Слід зазначити і те, що у перкусії у другому випадку збільшується кількість тактів звучання ритмічної формули (до п'яти після появи перших акордів). Протягом дванадцяти тактів після другого вступу кластерів, на сонорно-моторному фоні

перкусії у всіх виконавців, окрім партії фортепіано, виникає така собі подібність діалогу. Виходячи з музичного матеріалу партій цей так званий діалог здійснюється всередині групи духових на тлі звучання струнних інструментів.

Учасниками діалогу дерев'яних духових інструментів є флейтист, тромбоніст та кларнетист, основна інтонаційна одиниця – секунда (тон, півтон). У партії флейтиста мелодійний рух спрямований нагору, але «ускладнений» ходами на терцію нагору та септиму вниз, які, у поєднанні з тріольною організацією ритму – восьмими тривалостями – і низхідних «сповзаючих» напівтонових квінтолей шістнадцятими в партії тромбона (від звуків – *des, es, f*) немов створюють відчуття спроб подолання складної перешкоди, що неодноразово робляться. Зовсім по-іншому побудовано лінійну партію кларнету, яка ніби «коштує» на місці і ще більше «сковує» розвиток: тут секундні інтонації вгору й вниз послідовно змінюють одна одну.

У групі струнних інструментів партії альт та віолончелі засновані на повторенні ритмо-інтонаційних «фонових» мотивів, побудованих на обіграванні переважно шістнадцятими тривалостями двох тритонів (альт – *d-as*, віолончель – *e-b*). При цьому між партіями тромбона та віолончелі простежується ритмічна схожість – у використанні композитором квінтолей та секстолей у низхідному русі.

Таким чином, у «Ліфті бажань» слід звернути особливу увагу на те, що за групами інструментів та за деякими окремими інструментами у цьому творі виявляється «закріпленою» певна інтерваліка. Наприклад, партії духових інструментів більшою мірою властиві секундові інтонації (нерідко напівтонові); у струнних і фортепіано широко поширені ходи на збільшені та зменшені кварта та квінти у висхідному та низхідному рухах; партія віброфона переважно побудована на гармонійному викладі септими.

Висновки. Розглядаючи твори Кармели Цепколенко у світлі властивих їй поетиці установок інструментального театру, можна виявити загальні закономірності, такі, як опора на ігрову логіку, аж до перфомансу, персоніфікація інструментів (тембрів), інтер-

валів. Особливого значення в авторській музичній мові композитора набувають при цьому «широка» інтерваліка, збільшені та зменшені інтервали, зокрема – тритони.

У циклі «Гра в карти» за допомогою сонорних засобів відтворюються відповідні ігрові ситуації з властивими конфліктними моментами та емоційними проявами гравців. Ініційоване театральністю «дотримання» у створенні цього циклу правилам тієї чи іншої гри проявляється і у позамузичній стороні творів – в акторській грі виконавців з певною мімікою та жестикуляцією.

На наш погляд, Кармелла Цепколенко, слідом за Ю. Лотманом, розуміє карткову гру не тільки у вузькому сенсі, як розвага, спосіб проведення часу, а й у широкому – як певну дію або комплекс дій, з одного боку, що відтворюють своєрідну модель соціуму, що розкривають у опосередкованому вигляді поведінковий комплекс людини, з іншого боку, які впливають навколишній світ і підпорядковують все що відбувається у ньому логіці гри. Саме тому, використання сонорних прийомів у сфері фактури, тематизму, артикуляції, штрихів, способів звуковидобування і т. д. послужили створенню не тільки ігрової атмосфери у творах, але і демонстрації пов'язаних з нею переживань та емоцій, усвідомлення реалії (буття) в даний момент, тут і зараз.

У «Ліфті бажань» – із усіх типів сонорного інтонування переважним є сонорно-тоновий.

Таким чином, К. Цепколенко, керуючись індивідуальними стильовими уподобаннями та ідеями, по-різному застосовує сонорні засоби, що стосуються зміни щодо звуку, тембру, артикуляції, динаміки, фактури, гармонії, метроритміки.

Сонорно-тоновий, сонорно-мелодійний, сонорно-моторний, сонорно-динамічний, сонорно-тембровий та сонорно-ударний різновиди інтонування слід віднести до «чистих», тобто не взаємодіючих один з одним, типів. Загалом можна отримати ще більше різновидів сонорного інтонування, комбінуючи запропоновані нами варіанти шляхом з'єднання того чи іншого типу один з одним.

При взаємодії різних типів утворюються їх комбінації, наприклад, сонорно-тоново-динамічний або сонорно-ударно-динаміч-

ний та сонорно-темброво-мелодійний варіанти і т.д. При цьому найбільшу здатність до синтезування з іншими «чистими» видами виявляють сонорно-тембровий і сонорно-динамічний типи.



Сонорний фактор, такий значущий у музичній мові Цепколенко, загалом має важливе значення у сучасному українському композиторському стилеутворенні. Треба зазначити, що у процесі взаємного резонування стилю та ідеї не можна не враховувати роль індивідуальної лексики., тому, саме сонорні прийоми, які складають важливу частину цієї «лексики», як нам здається, в силу своєї специфіки, – це матеріал, який спочатку надихає композитора сам по собі, своїм особливим звучанням, і, як би «запрограмованою» заздалегідь універсальною образністю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Годіна І. Типологія сонорного інтонування: у пошуках образно-сміслові єдності сонорної музики (на прикладі творчості В. Рунчака та К. Цепколенко). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. Вип. 16. С. 171–182.
2. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. М.: Веселка, 1991. 432с.
3. Перепелиця А. Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на прикладі творів Б. Бартока, В. Сильвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко): дис. ... канд. мист. — Одеса: 2014. — 207 с.

4. Ретюнських Л.Т. Філософія гри. Москва, Вузівська книга, 2002. – 256 с.
5. Саричев О. Філософія гри в європейській думці: Історико-проблемний розгляд. Дис.канд.філос.наук...09.00.03 – Історія Філософії. 2002. 181 с.
6. Хейзінга Й. Людина грає. М.: Наука, 1992. 383с.
7. Цепколенко К. «Ліфт бажань» для камерного ансамблю. Рукописна партитура. 2008 – 53 с.
8. Lotman Jurij M. La semiosfera. La nave di Teseo. 2022. 336 p.

REFERENCES

1. Godina I. Typology of sonorous intonation: in search of figurative and meaningful unity of sonorous music (on the example of works of V. Runchak and K. Tsepkolenko) Musical art and culture: Scientific Bulletin Odesa: Astroprint, 2012. Vol. 16. P. 171–182.
2. Ortega-y-Gasset X. Dehumanization of art. M.: Raduga, 1991. 432 p.
3. Perepelitsa A. Actual genre and style trends of modern piano performance (on the example of the works of B. Bartok, V. Sylvestrov, V. Runchak, K. Tsepkolenko): diss. ... candidate Arts. Odesa: 2014. 207 p.
4. Retyunskikh L.T. Philosophy of games./ Moscow, Vuzovskaya kniga, 2002. 256 p.
5. Sarychev O. The philosophy of play in European thought: Historical and problematic consideration. Dissertation on the History of Philosophy. 2002. 181 p.
6. Huizinga J. Man plays. M.: Nauka, 1992. 383 p.
7. Tsepkolenko K. «The Lift of Desires» for chamber ensemble. Handwritten score. 2008. 53 p.
8. Lotman Jurij M. La semiosfera. La nave di Teseo. 2022. 336 p.