

УДК 37.013(075.8)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.19>**Енджі Пань Хунь**<https://orcid.org/0000-0001-5441-5816>

аспірант кафедри теорії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

engipanhon@gmail.com

ПРО МУЗИЧНУ ДРАМАТУРГІЮ КОНЦЕРТУ-ДРАМИ № 2 КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО

*Метою статті є аналіз драматургії п'ятичастинного Концерту-драми № 2 для фортепіано, солістів та симфонічного оркестру відомої української композиторки, представниці одеської композиторської школи Кармелли Цепколенко, спрямований на виявлення ознак, що вказують на тип мислення сучасного митця і композиторів минулих епох. **Методологія дослідження** ґрунтується на методах історизму та стильового аналізу, що дає підстави для глибокого вивчення мовно-стильових засобів у виявленні драматургічних ознак сучасності та минулих епох. **Наукова новизна** полягає у вперше здійсненій спробі аналізу змісту музики Концерту крізь призму драматургії театралізованого дійства. **Вказується** на апелювання до виконавських технологій попередніх епох, що створює підстави для проникнення у музичну драматургію твору ідеї театральності та корельованої з нею діалогізації (полідіалогізації) музичної поетики. **Висновки.** Сценарне трактування подієвої канви фортепіанного концерту Драма № 2 К. Цепколенко не вкладається в лоно історично сформованих моделей жанру концерту і зумовлює створення композиторкою індивідуального драматургічного сценарію. Цей твір сучасними виражальними засобами втілює ідею руйнування та відновлення, пошуки недосяжної гармонії та рівноваги у жахливих реаліях сучасного сьогодення – передчуття трагічних подій Революції Гідності. Ознаками барокової драматургії Концерту слід уважати виділення групи солістів та утворення контрастно-складеної форми унаслідок кратності й незавершеності частин, що подібні до розділів, та відкритий фінал. Ці ідеї проростають крізь драматичну канву музичної поетики Концерту і надають драматургії ознак театралізованого дійства. Отже, в основі драматургії Концерту лежить поєднання конфліктно-драматичних концепцій світобудови перших десятиліть ХХІ століття та виконавських технологій музичного мистецтва давніх часів, осучаснених у реаліях сьогодення.*

Ключові слова: український фортепіанний концерт ХХІ століття, фортепіанний концерт Кармелли Цепколенко, музична драматургія.

Engi Pan Hon, Postgraduate Student of the Academic Department of Music Theory of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

About music dramaturgy of Concert-drama № 2 by Karmella Tsepkolenko

Purpose of the paper is dramaturgy analysis of the five-part Concerto-Drama No. 2 for piano, soloists and symphony orchestra by the famous Ukrainian composer С. Tsepkolenko, aimed at revealing signs indicating the type of thinking of a modern artist and music of past epochs. **Research methodology** is based on historicism and stylistic analysis methods, creating the basis for a deep study of the music linguistic and stylistic means of past eras and modern times. **Scientific novelty** is the first attempt to analyse the Concerto from the perspective of theatrical performance dramaturgy. It's indicated the appeal to the performing technologies of previous eras gave rise to the idea of theatricality and corresponding dialogue (polydialogization) of musical poetics approved in musical art during the formation of the collective ensemble performance principles, into the musical drama of the concert. **Conclusions.** The scenario interpretation of the event canvas of the piano concerto Drama No. 2 К. Tsepkolenko does not fit into the fold of historically established models of the concert genre and predetermines the composer's creation of an individual dramatic script. This work by modern expressive means embodies the idea of destruction and restoration, the search for unattainable harmony and balance in the terrible realities of the modern present – a premonition of the tragic events of the Revolution of Dignity. Signs of the baroque dramaturgy of the concert should be considered the allocation of a group of soloists and the formation of a contrast-composite form due to the multiplicity and incompleteness of parts, such sections, and an open finale. These ideas grow through the dramatic outline of the Concert's musical poetics and provide dramaturgy with signs of a theatrical performance. So, the basis of the dramaturgy of the concert is a combination of conflict-dramatic concepts of the universe of the first decades of the 21st century and performing technologies of musical art of ancient times, modernized in the nowadays realities.

Key words: Ukrainian piano concert of the XXI century, Carmella Tsepkolenko's piano concert, musical dramaturgy.

Энджи Пань Хунь, аспирант кафедры теории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени М. В. Лысенко.

Про музыкальную драматургию Концерта-драмы № 2 Кармеллы Цепколенко

Цель статьи – анализ драматургии пятичастного Концерта-драмы № 2 для фортепиано, солистов и симфонического оркестра известного украинского композитора К. Цепколенко, направленный на выявление признаков, указывающих на тип мышления современного художника и музыки прошлых эпох. **Методология исследования** основана на методах историзма и стилевого анализа, создающих основания для глубокого изучения языковых и стилевых средств музыки прошлых эпох и современности. **Научная новизна.** Впервые предпринята попытка анализа Концерта сквозь призму драматургии театрализованного действия. Указывается на апелляции к исполнительным технологиям предыдущих

епох, що дає основи для проникнення в музикальну драматургію твору ідеї театральності і коррелованих з нею діалогізації (полідіалогізації) музикальної поезії. **Висновки.** Сценарна трактовка подійної канви фортепіанного концерту Драма № 2 К. Цепколенка не укладається в лоно історично сложившихся моделей жанру концерту і передбачає створення композитором індивідуального драматургічного сценарія. Це творіння сучасними виразними засобами втілює ідею руйнування і відновлення, пошуки недостижимої гармонії і рівноваги в жахливих реаліях сучасного життя – передчуття трагічних подій революції Достоїнства. Признаками барокової драматургії концерту слід вважати виділення групи солістів і формування контрастно-составної форми внаслідок краткості і незавершеності частин, подібних розділів, і відкритого фіналу. Ці ідеї проростають крізь драматичну канву музикальної поезії Концерту і надають драматургії ознак театралізованого дійства. Ітак, в основі драматургії концерту лежить поєднання конфліктно-драматичних концепцій створення перших десятиліть ХХІ століття і виконавських технологій музикального мистецтва давніх часів в сучасних реаліях сьогоднішнього дня.

Ключові слова: український фортепіанний концерт ХХІ століття, фортепіанний концерт Кармелли Цепколенко, музикальна драматургія.

Актуальність. Жанр фортепіанного концерту посідає важливе місце у творчості українських композиторів на сучасному етапі розвитку української музичної культури, яка сьогодні перебуває в ситуації активного творчого оновлення мовленнєвих та структурно-композиційних парадигм. Музична естетика жанру зазнає нових, пов'язаних передусім із глибинним переосмисленням структури циклічної композиції як ознаки класичного інваріанту жанру. У перші десятиліття ХХІ століття спостерігаємо наявність суттєвих відмінностей у трактуванні драматургічних моделей жанру фортепіанного концерту у творчості митців, що репрезентують різні регіональні осередки національної композиторської школи (Львів, Київ, Харків, Одеса) і виявляють існування ментально різноманітної палітри його розвитку в сучасних умовах. У музикознавчій літературі фортепіанні концерти українських авторів, створені в останні десятиліття, дотепер не отримали належної оцінки з позицій їх драматургічної специфіки.

Огляд джерел. Питання розвитку жанру фортепіанного концерту на сучасному етапі розвитку української музики були порушені у кандидатській дисертації Олени Пономаренко «Основні тенденції розвитку українського фортепіанного

концерту 80–90-х років ХХ століття» [4] та в наукових роботах автора статті [1] та Марини Перепелиці, присвячених вивченню творчості українських композиторів, які приділяють увагу вивченню концертного жанру [2; 3]. У дисертації О. Пономаренко здійснено огляд тенденцій функціонування жанру фортепіанного концерту в українській музиці кінця ХХ століття. Ці тенденції певною мірою продовжуються й надалі, у розвитку цього жанру в перших десятиліттях ХХІ століття, однак виникають певні новації, що потребують обов'язкового висвітлення. Твори концертного жанру, написані українськими композиторами в перші десятиліття ХХІ століття (а це твори Ігоря Щербакова, Алли Загайкевич, Богдани Фроляк, Олени Серової, Олексія Войтенка та інші), отримали лише часткове висвітлення у науковій літературі (їм присвячені окремі наукові розвідки автора статті). Серед останніх вкажемо на творчість відомої композиторки Кармелли Цепколенко, яка в 2014 році написала Концерт-драму № 2 для фортепіано з оркестром. Цей твір аналізується у дисертації М. Перепелиці «Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко» [3] та у її статті апробаційного характеру, де викладаються основні результати дисертаційного дослідження [2]. Авторка виявляє у цьому творі риси театральності на основі аналізу принципів гри, зіставлення інструментальних тембрів та інтонаційної природи музичного тематизму Концерту-драми № 2, тоді як світоглядна драматургічна концепція твору, що стає фундаментальною для реалізації ідеї театральності, залишається невисвітленою.

Тому **мета статті** – виявити особливості музичної драматургії п'ятичастинного Концерту-драми № 2 Кармелли Цепколенко.

Новизна розвідки полягає у вперше здійсненій спробі аналізу змісту музики Концерту крізь призму драматургії театралізованого дійства, про що йтиметься нижче.

Виклад основного матеріалу. Відома українська композиторка Кармелла Цепколенко (нар. 1958) є яскравою представницею Одеської композиторської школи, яка надзвичайно плідно працює в різних жанрах, надаючи перевагу сучасним принципам організації музичного тексту. Упродовж 1980-х років вона зацікавилася ідеями вільної атональності та почала індивідуалізувати музичні форми композиції на основі сценарної концепції. Згодом композиторка наблизилася до напрямів

європейської Нової музики і почала надавати перевагу вільним композиційним моделям та стилістиці постмодерну.

Головною особливістю індивідуального композиторського стилю авторки є природне тяжіння до створення нових жанрових форм, серед яких трапляються перформанси та фестивальні жанри, що існують у великих часопросторових масштабах фестивальної традиції і конструюються, як синтетичне дійство музики, перформансу та візуального мистецтва.

Вагоме місце у творчості композиторки належить жанру фортепіанного концерту, у якому втілюються різні концепції пізнання світу – через естетику драматичного, що відображає реалії сучасного життя, та ідею комунікації з минулим. К. Цепколенко є автором двох фортепіанних концертів, написаних із проміжком у понад чверть століття – «Драми» (1987) та «Концерту-драми № 2». Тандем двох фортепіанних «драм» – «зовнішньої», про яку всі знають» (за висловом композиторки), пов'язаної з конкретною літературною програмою, – у Першому концерті, та авторської, внутрішньої, зумовленої подіями початку Революції Гідності, – у Другому, цілком неоднорідному у творчості Цепколенко як за своїм наповненням, так і за драматургічним розв'язанням.

За влучним спостереженням М. Перепелиці, у творах К. Цепколенко втілено драматургічний дуалізм – «взаємодія “драматургії кінцевої мети”», типової для симфонізму, та «драматургії гри», що притаманна концертності» [3, с. 12]. Внаслідок цього виникає індивідуальний театралізований драматургічний сценарій на основі поліжанрового синтезу, коли форма створюється ніби заново, керуючись принципом театрального дійства. Яскравим прикладом цього феномена є Концерт-драма № 2 для фортепіано, солістів та симфонічного оркестру, завершений у буремні дні Майдану – 19 лютого 2014 року. У ньому відбувається поєднання конфліктно-драматичної концепції світоустрою, що виникла у ХХІ столітті під впливом світових (в тому числі й національних) історичних катаклізмів, із принципами колективно-ансамблевої гри, сформованими в минулому. Апелювання до виконавських технологій давніх епох дало підстави для появи в музичній драматургії концерту ідеї *театральності*, яка виникла у західноєвропейському музичному мистецтві одночасно з появою та утвердженням принципів колективної ансамблевої гри.

Великий п'ятичастинний циклічний твір є нестандартним за композиційно-драматургічними ознаками, якщо виводити їх від жанрового інваріанту. Зауважимо, що в концерті немає окремої частини, написаної у сонатній формі, немає також повільної частини, яка б мала становити ліричний центр циклу та контрастувати з крайніми частинами. Усі п'ять частин витримано в єдиному образно-емоційному стані, який уособлює драматичний первень¹. Усі частини об'єднуються спільною музичною темою-ідеєю, яка звучить на початку твору: вона є квінтесенцією втілення драматичного і надалі, у процесі драматургічного розгортання, зазнає трансформацій за законами принципу монотематизму. При цьому кожен наступну частину не можна назвати черговим етапом розгортання драми. У слідуванні частин можна виявити ознаки драматургії театралізованого видовища, із властивими йому етапами розгортання та компонентами (пролог, монологи, діалоги, масові сцени тощо). У цьому контексті всі частини музично-циклічної композиції перетворюються на дії театральної вистави. Поява елементів театралізації, відображення умовного перебігу подій у певних сценічних ситуаціях безпосередньо вплинули на свободу організації музичної форми в кожній частині і змусили композиторку відмовитися від застосування усталених структур.

Із обов'язкових «компонент» жанру сольного інструментального концерту залишається партія соліста з притаманними ознаками, передусім із наявними в ній каденціями. Але, на протигагу жанровому інваріанту, вони виникають у кожній із частин концерту, однак під впливом ідеї театральності перетворюються з монологів на діалоги. Це відбувається внаслідок додання до фортепіано-соло за кожним разом все нового солюючого інструмента. У першій каденції це – перкусія, у другій – скрипки, у третій – труби, в четвертій – кларнета, у п'ятій – усіх п'яти попередніх інструментів. При цьому лише у трьох перших частинах каденції з'являються у традиційний спосіб, наприкінці частини. У четвертій частині Концерту

¹ За задумом композиторки, всі частини повинні виконуватися *attassa*, хоча на прем'єрі Концерту, що відбулася 3 жовтня 2014 року в рамках Міжнародного музичного фестивалю «Київмузiкфест», Національний симфонічний оркестр під орудою диригента Володимира Сіренка уважав за необхідне виконувати твір із зупинками після кожної частини.

каденція виникає всередині музичного викладу, у п'ятій – на самому початку викладу матеріалу.

Розглянемо детальніше, як виявляються ознаки концертного жанру у кожній із частин, та з'ясуємо, як вони впливають на загальну драматургію твору.

Перша частина (♩ = 90) одразу починається драматичним діалогом соліста й оркестру. Першим свою репліку подає оркестр: на тремоло інструментів струнної групи накладаються уривчасті звучання ударних і дерев'яних духових. Перша репліка звучить упродовж трьох тактів, відповіддю стає двотактова репліка соліста, яка сприймається як перший вихід актора, оскільки має інтонації, що нагадують закличний жест. Між учасниками зав'язується перший діалог, що звучить протягом усього початкового розділу частини (тт. 1–27), при цьому і в сольній, і в оркестровій партіях триває поступове часове й динамічне розростання. Ця побудова у театральному дійстві може слугувати прологом до вистави, а в музичній драматургії першої частини її можна умовно назвати головною партією сонатної форми, оскільки в подальшому (від т. 28) починається наступний розділ першої частини.

Поява нового розділу позначена зміною музичного матеріалу та оркестровки. Тут додаються педаль валторн, струнним інструментам доручено окремі звуки на *pizzicato*, що наближає їхнє звучання до інструментів групи ударних. Репліки піаніста тепер звучать у супроводі оркестру, і до них додається тема у флейт (*Meno mosso*, тт. 55–60), що є уособленням ліричного первня, а звучання окремих партій оркестру поступово переростає в *tutti*.

Цю побудову за місцем розташування в частині і характером тематизму умовно можна визначити як побічну партію. На хвилі кульмінаційного розвитку вона переходить у першу каденцію соліста та інструментів ударної групи.

Сольна каденція в характері рухливого *motto*, контрапунктом до якої виступають короткі репліки скрипки, утворює третій розділ першої частини Концерту, в ній розвивається початкова тема, продовжується ведення діалогу, однак вона не має наміченої в попередніх розділах лінії емоційно-динамічного нагнітання, а відразу ж, з перших тактів, позначена високим емоційним напруженням і стає кульмінацією обох хвиль попереднього наростання.

Переривання розвитку форми, яку можна було б визначити як сонатну, дає підстави для виявлення у драматургії музичної побудови першої частини концерту ознак інших, позамузичних видів мистецтва, передусім рис театральності. З цієї позиції можна тлумачити всю цю побудову як дію певної театральної вистави, що складається з окремих сцен – діалогічних, за участі лише кількох персонажів, і масових, коли на сцену виходять усі інші учасники дійства. Об'єднуючим чинником стає спільна музична тема, компоненти якої розвиваються в партії соліста та в оркестрових голосах. У проекції на театральну драматургію вона уособлює певну ідею, що активно розвивається впродвж усіх сцен окремої дії театральної вистави. У завершенні спостерігаємо наявність певних мінімалістичних прийомів розвитку (на постійному повторі в оркестрі однієї фрази, що триває близько 10 хвилин і більше) і тривале нюансування на одному витриманому звуці труби, в діалог із подальшими репліками якої вступає фортепіано.

Цікавою під драматургічним оглядом є друга частина (без вказівки темпу), що розпочинається педальними звучаннями валторни, гобоїв і кларнетів із «вкрапленнями» ударних, на які накладаються репліки соліста. За характером музики вона нагадує початок другої побудови з попередньої частини концерту. Музичні фрази соліста спочатку є короткими, однак насправді, у процесі динамічного нагнітання, вони стають все тривалішими і розлогішими, внаслідок чого діалог соліста з оркестром переростає у повноцінний монолог.

Драматичне нагнітання переривається на найвищій точці емоційного напруження, після кількох спалахів на тремоло у струнних несподівано починається каденція. Вона утворює другу велику побудову в цій частині, що слідує за першою, об'єднуючись з нею за принципом контрасту. Разом із солістом у цій каденції бере участь скрипка. Від попереднього матеріалу каденцію вирізняє моторно-драматичний характер звучання. У проекції на драматургію театральної вистави вона сприймається як хореографічна сценка, у якій відбувається виплеск енергії, а діалог між «акторами» переходить у площину рухів і жестів.

Вся друга частина виявляється надзвичайно стислою, основні розділи в ній викладаються фрагментарно. Ймовірно, що вони тільки намічені композиторкою, оскільки тієї незначної кількості часу, що була відведена на виклад мате-

ріалу, виявляється явно недостатньо для розкриття образної сфери і всебічного показу музичного тематизму, що її репрезентує. Фрагментарність викладу почасти пов'язана з тим, що музичний матеріал вже був представлений в одному з розділів першої частини Концерту, а характер образів сольної каденції надалі буде продовжений у третій частині. Від ліричної частини циклу сольного інструментального концерту тут немає практично нічого, проте відчутно виявляються хореографічні елементи театрального дійства.

Третя частина (♩ = 80) продовжує моторику каденції, яка щойно прозвучала. Стрімка рішуча початкова тема, яку викладають перші скрипки за підтримки усієї струнної групи та інших інструментів оркестру, вже звучала в партії скрипки-соло наприкінці попередньої каденції, але там вона мала зовсім інший вигляд і сприймалася як лірична репліка одинокі розгубленої людини.

Подібно до попередньої частини Концерту, третя так само розпадається на два розділи, однак кожен з них є значно тривалішим, тому немає підстав говорити про фрагментарність викладу. Моторний характер першого розділу у процесі динамічного нагнітання набуває зловісного звучання. Партія соліста частково відходить на другий план, поступаючись місцем оркестровому *tutti*, і фортепіано за своєю функцією стає одним із інструментів оркестру.

Оркестрове звучання позначене лінеарністю партій і появою діалогічних реплік між ними. Важливе значення надається інструментам групи мідних духових з їхніми яскравими тембрами. Це підтверджено і характером музики, і вибором другого солюючого інструмента в каденції, якою завершуватиметься ця частина, – труби.

Таким чином, у проєкції на драматургію театральної вистави можемо констатувати, що перший розділ третьої частини уособлює масову сцену. В ній можна виявити лінію поведінки кожного з персонажів і прослідкувати за її розвитком.

Каденція заснована на тематичному матеріалі невеличкого діалогу фортепіано і першої труби з попередньої частини концерту, однак тепер цей тематизм зазнає віртуозного розвитку, а сам каденційний розділ стає смисловою кульмінацією третьої частини. Партії обох солістів є настільки емансипованими, що побудова більше подібна не до діалогу рівних партнерів по сцені, а до змагання, у якому музиканти емоційно

сперечаються між собою, намагаючись виявити ознаки переваги: «хто ж із них є найкращим?». Та виявити «кращого» поки що не вдається. У проєкції на драматургію театральної вистави третя каденція концерту може бути визначена як жорстокий поєдинок, що відповідає прихованій програмі твору.

Четверта частина – *Allegro* – повертає нас до діалогічності двох перших частин Концерту. Повноправним учасником діалогу знову стає соліст. На початку частини діалогічні репліки доручено мідним духовим, в тому числі й трубі, яка брала участь у попередній каденції. Репліки соліста та інструментів оркестру подаються по чергово, що наближує виклад до повноцінного діалогу.

У наступному розділі, де представлені лише струнні та дерев'яні духові інструменти, без участі соліста, відбувається інтенсивне образно-емоційне нагнітання, пов'язане з появою елементів алеаторики. У подальшому повертається початковий тематизм, тому можемо зробити висновок, що у структурі цієї частини вперше у Концерті виникають ознаки репризності.

Під впливом інтенсивних процесів розвитку репризний розділ є динамізованим і скороченим. Партія соліста вже не спрямована на діалог: будучи скерованою «поточною ситуацією», вона намагається висловити все, чого не вдалося сказати раніше, а тому «перебиває» оркестр, говорить з ним одночасно, підвищує голос тощо.

Утворена у такий спосіб хвиля динамічного наростання переходить у наступний розділ четвертої частини, яким виявляється каденція. В ній беруть участь фортепіано і кларнет. Виклад починається в партії кларнета, монолог якого триває доволі довго, і згодом до нього долучається фортепіано. Виникає діалог двох рівноправних партнерів-однотумців, однак ідилія спілкування поступово переростає у скерцозність, що змушує музикантів завершити діалог і передати ініціативу оркестрові.

Каденція солістів розташована всередині четвертої частини. Після неї слідує тривала побудова, що має характер повноцінної розробки, – вперше в Концерті відповідаючи законам не театральної, а музичної драматургії! Розвиток підсилюється поступовим настирливим динамічним наростанням, а кульмінаційне напруження підкреслюється перетворенням фіксованого запису партій фактично на алеаторичний виклад, появою гучних глісандо у партіях мідних духових, після появи в них тріольних фігур та ін. Партія соліста, відповідно до загального

характеру перебування в кульмінаційній зоні, набуває ударного трактування, невдовзі розчиняючись у цьому звуковому потоці та втрачаючи функцію лідера.

Поступово кульмінація починає спадати, і на педальних нотах або на тремоло продовжують звучати інструменти, що братимуть участь в останній каденції Концерту – кларнет, труба, ударні, скрипка та фортепіано.

Фінал концерту (без зазначення темпу) відкриває каденція ансамблю солістів, яка триває практично до самого завершення твору. У партіях кожного інструмента з'являються та розвиваються інтонації «власного» тематичного комплексу, запозиченого із каденцій попередніх частин. Виділити одного з учасників як провідного, а всіх інших оголосити «підлеглими» – неможливо, позаяк музичне спілкування «партнерів» відбувається на основі принципу абсолютної рівноправності.

Ідея об'єднання солістів в останній каденції викликає асоціації з фіналом театральної вистави, коли на сцені з'являються як усі головні герої, так і інші, другорядні персонажі. Роль останніх виконує оркестр, що приєднується до солістів і завершує «Драму № 2» короткою, але надзвичайно динамічною післямовою, яка, фактично, є продовженням розвиткової хвилі з четвертої частини Концерту, що була перервана каденцією солістів.

Висновки. Сценарне трактування подієвої канви фортепіанного концерту Драма № 2 К. Цепколенко не вкладається в лоно історично сформованих моделей жанру концерту і зумовлює створення композиторкою індивідуального драматургічного сценарію. Докладний аналіз драматургії твору переконує в тому, що цей нестандартно скомпонований твір сучасними виражальними засобами втілює ідею руйнування та відновлення, пошуки недосяжної гармонії та рівноваги у жадливих реаліях сучасного сьогодення – передчуття трагічних подій Революції Гідності. Це відбувається через звернення до «вічних цінностей», чим стає музика епохи бароко, з її тенденціями до колективно-ансамблевого музикування та театралізації висловлювання. Ознаками барокової драматургії Концерту слід уважати виділення групи солістів та утворення контрастно-складеної форми унаслідок кратності й незавершеності частин, що подібні до розділів, та відкритий фінал. Ці ідеї проростають крізь драматичну канву музичної поетики Концерту і надають драматургії ознак театралізованого дійства. Партія соліста вступає у діалоги з іншими учасниками процесу музикування, що

цілком відповідає принципам колективно-ансамблевого виконавства та естетиці театралізованого дійства.

Отже, в основі драматургії Концерту лежить поєднання конфліктно-драматичних концепцій світобудови перших десятиліть ХХІ століття та виконавських технологій музичного мистецтва давніх часів, осучаснених у реаліях сьогодення. Перше позначилося на образно-поетичній сфері твору та його музичній поезиці, друге – на особливостях трактування партій музичних інструментів та їх взаємодії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Енджі П.Х. Жанрово-стильові особливості Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Мистецтвознавство*. Київ : НАКККіМ. 2017. № 2 (9). С. 238–243.
2. Перепелиця М.Ю. Театральність як форма розвитку драматургії фортепіанних концертів Кармелли Цепколенко. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / ред. О. С. Смоляк. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1. С. 9–19.
3. Перепелиця М.Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : автореферат дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2017. 16 с.
4. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2003. 21 с.

REFERENCES

1. Engy P.Kh. (2017) Genre-style specific aspects of the Second Piano Concert by Bogdana Frolak. *International Herald. Cultural Studies. Philology. Art Studies*. Kyiv: National Academy of Senior Executives in Culture and Arts. 2017. No. 2 (9). P. 238–243 [in Ukrainian].
2. Perepelytsia M. Yu. (2015) Theatricality as a Form of Dramaturgy Development in Piano Concerts by Carmella Tsepkoenko. *Scientific Notes of the Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art Studies/Ed. O.S. Smoliak*. Ternopil: Publishing House of TNPU n.a.. V. Hnatiuk, 2015. No. 1. P. 9–19 [in Ukrainian].
3. Perepelytsia M. Yu. (2017) Theatricality in non-theatrical musical genres of Carmella Tsepkoenko's creative work. *Abstracts of Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Ponomarenko O. Yu. (2003) Main trends of Ukrainian piano concert development of 80-90s of the XX century. *Abstracts of Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.07.2019