

УДК 788.6+78.087.1+78.071.1 (Цепколенко К.)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-27>**Олексій Ігорович Тимків**

ORCID: 0009-0009-3482-5215

магістр музичного мистецтва, творчий аспірант 1-го року навчання  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[oleksiy.tymkiv21@gmail.com](mailto:oleksiy.tymkiv21@gmail.com)

## «ТЕАТРАЛЬНА СОНАТА» ДЛЯ КЛАРНЕТА ТА ФОРТЕПІАНО КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

**Мета роботи** — музично-виконавський аналіз, музикознавча та виконавська інтерпретація «Театральної сонати» для кларнета та фортепіано Кармелли Цепколенко. Соната входить у виконавський репертуар автора статті. **Методологія дослідження** спирається на теоретичний та виконавський аналіз музичного тексту, а також культурологічний аналіз контексту створення та історичних зв'язків аналізованого твору. Виконавський аналіз розуміється як поєднання технологічного, концепційного та психологічного підходів. **Наукова новизна.** «Театральна соната» Цепколенко, хоча й була проаналізована самою авторкою тощо, досі ще не ставала об'єктом виконавського аналізу, а також усебічного теоретичного, виконавського та історичного інтерпретування. Доводиться, що «Театральна соната» Кармелли Цепколенко належить до раннього періоду її творчості, тож у цьому творі переважає об'єктивний, «епічний» нарративний (розповідальний) елемент, який, втім, суттєво доповнюється драматичним елементом театралізації та суб'єктивною ліризацією музичною драматургією. **Висновки.** Попри назву «Театральна», ця соната далека від «інструментального театру». Радше це модернізована класична музична форма акустичного типу, тож її зовнішня театралізація шляхом сценічних дій музикантів виглядає проблематично — скоріше можна уявити його мультимедіалізацію. Зазначмо, що «Театральна соната» написана на сценарій фабульного, а не літературного типу, тобто її музичні теми є символами не стільки італійських ляльок, скільки певних психологічних типів та відношень до дійсності. У творчості Цепколенко «Театральна соната» була однією зі спроб постдраматичної театралізації на шляху до таких опусів, як мінімоопера «Між двох вогнів», Дуель-Дует № 7 для кларнета та фортепіано, Соло-соліссімо № 6 для кларнета та інші.

**Ключові слова:** творчість Кармелли Цепколенко, «Театральна соната» для кларнета та фортепіано Цепколенко, музично-виконавський аналіз, музично-виконавська інтерпретація, сценарна розробка.

*Tymkiv Oleksii Igorovich, Master of Musical Arts, 1<sup>st</sup>-year Creative Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***“Theatrical Sonata” for clarinet and piano by Karmella Tsepkolenko: Performance Analysis and Interpretation***

*The research objective is musical and musical-performance analysis, musicological and performance interpretation of “Theatrical Sonata” for clarinet and piano by Karmella Tsepkolenko. The sonata is included in the performing repertoire of the article’s author. The research methodology is based on the theoretical and performance analysis of the musical text, as well as the cultural analysis of the context of creation and historical connections of the analyzed work. Performance analysis is understood as a combination of technological, conceptual and psychological approaches. The scientific novelty: Tsepkolenko’s “Theatrical Sonata”, although it has been analyzed by the author herself, etc., has not yet become the object of performance analysis, as well as comprehensive theoretical, performance and historical interpretation. It is proven that Carmella Tsepkolenko’s “Theatrical Sonata” belongs to the early period of her work, so the objective, “epic” narrative element prevails in this work, which, however, is significantly supplemented by the dramatic element of theatricalization and subjective lyricism of musical drama. Conclusions. Despite the title “Theatrical”, this sonata is far from “instrumental theater”. Rather, it is a modernized classical musical form of the acousmatic type, so its external theatricalization through the stage actions of musicians looks problematic – one can rather imagine its multimedialization. It should be noted that “Theatrical Sonata” is written on the script of a fictional, not a literary type, that is, its musical themes are symbols not so much of Italian dolls, but of certain psychological types and attitudes to reality. In Tsepkolenko’s work, “Theatrical Sonata” was one of the attempts at post-dramatic theatricalization on the way to such opuses as the mini-monoopera “Between Two Fires”, Duel-Duet No. 7 for clarinet and piano, Solo-solissimo No. 6 for clarinet and others.*

**Key words:** *creativity of Carmella Tsepkolenko, “Theatrical Sonata” for clarinet and piano by Tsepkolenko, music-performance analysis, music-performance interpretation, scenario development.*

**Актуальність теми дослідження.** Кармелла Цепколенко – одна з найвидатніших українських композиторок та композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. Її твори виконуються численними як українськими, так і зарубіжними музикантами. Проте, її творчість вивчено ще недостатньо, тож загальний музичний і музично-виконавський аналіз та музикознавча й виконавська інтерпретація її творів мають не тільки велике теоретичне, а й важливе практичне значення.

**Мета дослідження** – музично-виконавський аналіз, музикознавча та виконавська інтерпретація «Театральної сонати»

для кларнета та фортепіано Кармелли Цепколенко. При дослідженні сонати, що входить у виконавський репертуар автора статті, застосовано методологію теоретичного та виконавського аналізу музичного тексту, а також культурологічного аналізу контексту створення та історичних зв'язків аналізованого твору. Виконавський аналіз розуміється як поєднання технологічного, концепційного та психологічного підходів.

**Наукова новизна.** «Театральна соната» для кларнета та фортепіано Кармелли Цепколенко, хоча й була проаналізована самою авторкою, а також Олександром Перепелицею-молодшим та Мариною Перепелицею-Мохряковою, досі ще не ставала об'єктом виконавського аналізу, а також усебічного теоретичного, виконавського та історичного інтерпретування.

**Виклад основного матеріалу.** Українська композиторка, професор Кармелла Семенівна Цепколенко народилась 20 лютого 1955 року в місті Одесі. Вона навчалася в Одеській середній спеціальній музичній школі ім. проф. П. С. Столярського та в Одеській державній консерваторії ім. А. В. Нежданової (нині – Одеська Національна музична академія ім. А. В. Нежданової) за класом композиції та класом фортепіано. Від 1980 року Кармелла Цепколенко викладає композицію в ОНМА ім. А. В. Нежданової. Цепколенко є фундаторкою та головою Асоціації «Нова музика» – Української секції Міжнародного товариства сучасної музики, фундаторкою та художньою керівницею щорічного міжнародного фестивалю «Два дні й дві ночі Нової музики в Одесі», Секретарем Правління Національної спілки композиторів України. 2024 року вона нагороджена Національною премією України імені Тараса Шевченка – найвищою відзнакою за внесок у розвиток української культури та мистецтва.

Цепколенко – авторка понад 100 творів. Її композиторська творчість розпочалася за доби так званого «застою» в СРСР, тож попервах вона писала твори, які стилістично та ідейно відносилися до помірковано прогресивного напрямку тодішньої радянської музики. Зміни сталися у період радянської перебудови (1985–1991), коли в СРСР з'явилася можливість виконувати та пропагувати «нову музику». У цей час Кармелла знаходить свій

власний шлях у мистецтві, її композиторська технологія будується на концепції так званої «розширеної тональності», вільного застосування дисонансів, вільних тональних центрів та нетерцових акордів. Втім, 1980-ті роки – це вже період постмодернізму, й головні пошуки композиторки в ту пору стосуються новаторських підходів до музичної драматургії та форми. Це – концепція так званої «сценарної розробки», яку Цепколенко створює під час написання кандидатської дисертації у співробітництві з відомим психологом та музикознавцем, нині покійним Владіміром Ражніковим.

Сама композиторка характеризує концепцію «сценарної розробки музичного матеріалу» як «принцип породження формотворчого замислу». Його суть полягає в тому, що «композитор у кожному творі виступає як композитор, і режисер, і сценарист, детермінуючи твір музики покроковим сценарієм» [3]. За словами Цепколенко, «на практиці це виражається в тому, що процес компоновання музики попереджається обдумуванням та розроблянням спеціальної “програми”, або, за нашим окресленням, “сценарію”» [5].

Фактично ця концепція «сценарної розробки» близька до так званої «прихованої програмності» XVIII–XX століть. Своєрідність концепції Цепколенко в тому, що вона раціоналізує творчий процес: сам замисел музичного твору, його драматургії стає предметом свідомого обдумування та навіть обговорення з іншими особами ще до того, як починається робота над музичним матеріалом та створення музичної форми. Тож розробляння сценарію відбувається діалогічно і на, сказати б, «домузичному» рівні. Крім того, композитор-сценарист має перебирати на себе ще й функції режисера-постановника. Тож сценарна розробка має передбачати не тільки суто музичне виконання музичного твору, а й його сценічне вирішення, а також прогнозувати його сприймання виконавцями та слухачько-глядацькою аудиторією.

Втім, можливі різні ступені конкретизації сценарію. Цепколенко виділила три такі ступені чи рівні: ідейний, фабульний та літературний. В якості прикладів вона подала стислий аналіз трьох своїх творів [5; 6; 7]. Ідейний сценарний тип найменш

деталізований: його прикладом слугує струнний смичковий квартет «Славлення чотирьох стихій», в якому розвивається ідея числа «чотири». Фабульний та літературний сценарні типи деталізують драматургію як на ідейному, так і на суто музичному рівнях. Відмінність між ними в тому, що фабульний сценарій не має розкриватися для публіки, бо у словесному вираженні він може мати парадоксальний, зовнішньо нелогічний характер: наприклад, музичні репризи, що випадають із сюжетного нарративу, доводиться словесно трактувати як спогади, сни абощо. Літературний сценарний тип, навпаки, потребує вираження в оприлюдненій словесній програмі, назві твору, заголовках його частин тощо, бо без цього адекватне зрозуміння твору неможливе – самої фантазії виконавця чи слухача тут недостатньо, тож літературний текст стає поряд з музичним текстом другим компонентом загального мультимедійного тексту твору.

За словами В. Ражнікова, «сценарна музика створюється не тільки одним автором-композитором, а й з участю другого (і в ідейному сенсі значущого) автора», сказати б, сценариста, тобто твориться в діалозі. Втім, «сам композитор також може бути повноправним сценаристом» (там саме), тож формотворчий діалог може бути внутрішнім. У будь-якому разі композитор-сценарист має бути водночас і «критиком» власного твору під час його задумування та формування.

Як приклад фабульного сценарного типу Цепколенко подає свою «Театральну сонату» для кларнета та фортепіано. За неопублікованими усними спогадами композиторки, соната була написана 1986 року на пропозицію професора Одеської консерваторії кларнетиста Калео Мюльберга, який втім так ніколи її не виконав. Втім, композиторка не схотіла писати стандартну сонату та врешті з участю В. Ражнікова розробила сценарій за мотивами «ліричної драми» «Балаганчик» Александра Блока.

П'єса Блока була написана 1906 року як розширення його раніше написаної однойменної коротенької поезії у часі після революції 1905 року, коли поет розчарувався в політиці та у власній символістській творчості, потрапив в особистісну та творчу кризу, а також зазнав впливу концепції «містичного анархізму» поета

Георгія Чулкова та першої хвилі постдраматичного театру, зокрема Моріса Метерлінка тощо. «Балаганчик», поставлений Всеволодом Мейерхольдом, що виконав головну роль П'єро, з музикою Міхаїла Кузміна у Петербурзі в театрі Ніни Комісаржевської наприкінці 1906 року, викликав гучний скандал на прем'єрі, а втім мав величезний успіх та увійшов в історію театрального мистецтва.

Драматургічна схема «Балаганчику» Александра Блока, в загальних рисах використана в творі Цепколенко, – це трикутник трьох дійових осіб-ляльок італійської комедії масок *commedia dell'arte*: П'єро, Арлекіна та Коломбіна. Кожна з цих, за словами Блока, «картонних» (тобто з пап'є-маше) осіб-ляльок має велике символічне навантаження: Коломбіна – смерть у масці життя та кохання. Арлекін – життя, що прямує до смерті. П'єро – життя, що прагне кохання, тож безсмертя. Втім, відмінність між п'єсою Блока та твором Цепколенко полягає не лише в окремих деталях, а в досить різному підході до мистецької творчості.

У Блоковій «ліричній драмі» «Балаганчик» переважає ліричний елемент, підкреслюється несправжність, умовність дії. Хоча у п'єсі зберігається певна сюжетна єдність, а її головні герої-ляльки є свого роду карикатурами самого Блока (П'єро), його дружини (Коломбіна) та приятеля, поета Андрія Белого (Арлекін), з другого боку всі вони передають думки та почуття поета, відтворюють різні грані його особистості. Як 1917 року іронічно написав сам поет у щоденнику, ««Балаганчик» – це твір, що вийшов з надр департаменту поліції моєї власної душі». В автобіографії 1915 року поет зізнався: «Лише коло 15 років народились перші певні мріяння про любов, а поряд – напади розпачу та іронії, які знайшли собі вихід через багато років – у першому моєму драматичному досвіді («Балаганчик», ліричні сцени)». Ліричний театр, як окреслив Блок у передслові до першого книжкового видання «Балаганчика», подібно до ліричної поезії, передає на сцені «переживання окремої душі, сумніви, пристрасті, невдачі, падіння», але представляє їх у драматичній формі».

«Театральна соната» Кармелли Цепколенко належить до раннього періоду її творчості, тож у цьому творі переважає об'єктивний, «епічний» наративний (розповідний) елемент, який,

втім, суттєво доповнюється драматичним елементом театралізації та суб'єктивною ліризацією музичною драматургією.

У «Театральній сонаті» збережено тематично-структурну схему одночастинної сонатної форми. Використовуються п'ять тем, мотивно пов'язаних між собою: загадкова тема гри (також долі) – вступ, вальсова тема Коломбіни – головна партія, співуча тема П'єро – побічна партія, скерцозна тема Арлекіна – кінцева партія експозиції й, нарешті, тема смерті, що з'являється на початку розробки. Після драматичної розробки, в якій «гинуть» теми Арлекіна та П'єро, йде драматизована реприза – тріумф теми Коломбіни-смерті, тема-спогад Арлекіна, несподіваний крах теми Коломбіни, воскресіння теми П'єро, немов перемога кохання, а наприкінці як облямівок повертається тема гри-долі. Теми гри-долі та смерті повторюються, тож Кармелла Цепколенко назвала їх лейттемами, а тему гри-долі ще й темою театральної завіси, бо ця тема з'являється на початку та наприкінці твору, а також розділяє його внутрішні частини. Повернення лейттем надає твору рондоподібний характер. За класичними характеристиками жанр одночастинної сонати можна було б визначити як сонату-фантазію або сонату-баладу чи сонату-поему.

«Театральну сонату» проаналізувала у своїй дисертації та в низці пізніших публікацій і сама Кармелла Цепколенко, зокрема подавши цікаву структурно-тематичну схему цього твору. Авторський аналіз, доповнений іншими музикознавцями, враховано в нашому дослідженні з позицій виконавського аналізу та герменевтичної інтерпретації.

У моєму виконанні разом з піаністкою Ганною Худяковою запис твору триває рівно 15 хвилин.

Експозиція (вступ, цифри 1– 8)

**Вступ (без цифри):** відкриття завіси. Лейттема гри-долі проходить тричі: вперше у фортепіано в різних регістрах від  $c^5$  до  $Dis_1$ , записана цілими нотами *senza metro* (без розміру) *Rubato* *cariccioso* на зразок загадкових музичних монограм «Сфінкси» з «Карнавалу» Роберта Шумана. Не зовсім ясно, в якому темпі виконувати цю тему на фортепіано: цілими нотами як написано чи, як у нашому виконанні, чвертками. Тема квазі-доде-

кафонічна, складається з 14 нот: c-h-a-d-e-cis-gis-dis-e-f-g-a-b-h (використано 11 тонів октави, крім fis; повторюються h, a та e), сприймається як атональна чи політональна з тональним центром С (До), з якого починається й на ввідному тоні до якого закінчується. Лейттема має очевидно загадково-загрозливий характер. Ремарка *cariccioso* (жартливо), вписана замість якоїсь іншої, стосується, вірогідно, до наступних двох проведень теми восьминками та чвертками кларнетом in B (читати на тон нижче від запису). У першому кларнетовому проведенні тема складається з 12 нот (10 тонів октави, крім fis та b; повторюються e та f) та поділяється на дві контрастні частини: перша, скерцозна – спадна діатонічна квартоль з квінтовим стрибком та спадна тріоль по мінорному квартсекстакорду у середньому регістрі кларнета; друга, похмура – хроматично-діатонічний висхідний мотив у низькому регістрі шалюмо з повтором ноти f та зупинкою на ноті g (домінанті до тонального центру c).



У другому проведенні кларнетом тема наприкінці отримує ще одну ноту а, на якій зупиняється: це домінанта до ноти d – тонального центру в наступній цифрі 2. Крім того, у другій частині маємо дві тріолі, кожна на одній ноті, що нагадує бетховенський мотив фатуму. Хоча авторка не завжди зазначає артикуляцію, першу частину теми очевидно треба грати legato, а другу – м'яким, але підкресленим tenuto.

**Цифри 1–2:** тема Коломбіни – гармонічно дисонантний та ритмічно синкопований вальс (Tempo di Valse = 63). В акомпанементі фортепіано лейтгармонією є секундсекстакорди на зразок d-e-c, а тема кларнета постійно дисонує партії фортепіано. Кларнетова вальсова хроматична тема *amoroso* (любовно) будується на щемливих спадних малих секундах (у другому проведенні навіть надібується мотив VACH по нотах des-c-es-d) та на висхідній великій сексті (можливо, це танцювальний стрибок). У партії кларнета і далі протиставлені legato та tenuto, а також виділяється контрастна «гримаса» – кінцева тріоль з тритоновим стрибком.





Авторка характеризує образ теми Коломбіни як загадковий, жіночно почуттєвий. Перепелиця-Мохрякова додає, що «поламана інтерваліка» підкреслює «манірність і кокетство», а «елегійність, властива темі», розкриває «жіночність, м'якість Коломбіни» [1, с. 55]. Гармонічна фальш, очевидно, виражає фальшивість, не-справжність, ляльковість образу цієї «фатальної спокусниці» [1, с. 56].

В партії фортепіано потроху готується фанфарна лейттема смерті (висхідна октава та спадна мала секунда), що кричуще вторгається *marcato secco* у високому регістрі наприкінці кожної з цифр 1 та 2. Очевидним є її походження з кінцевого мотиву лейттеми гри-долі.



**Цифра 3:** лейттема гри-долі проходить у партії фортепіано без змін, але наприкінці розв'язується в тональний центр с. Далі в партії кларнета відбувається варіювання та розроблення лейттеми, яка в своїй другій частині втрачає загрозливий характер, діатонізується та набуває артикуляції *legato* задля переходу до теми П'єро.

**Цифри 4–5 (1:45):** тема П'єро зі структурною функцією побічної партії; *Andante cantabile*  $\text{♩} = 63$ , тобто  $\text{♩}$  Коломбіни за тривалістю дорівнює  $\text{♩}$ . П'єро, тож стара чвертка дорівнює новій восьминці ( $\text{♩} = \text{♩}$ ). Таким чином, відчуття вальсовості деякою мірою зберігається, але майже зникає графічно в нотному записі та на слух через особливості мелодики та фактури акомпанементу. Хитливі діатонічні квартали у правій руці піаніста у супроводі *agreggiato* басових акордів нагадують гітарну фактуру, а пентатонічна кларнетова мелодія має аріозно-речитативний характер, що може породити асоціації з венеційською нічною серенадою.



Підкреслена пентатонічність та кантабільність теми П'єро яскраво контрастує з хроматичною танцювальною темою Коломбіни, втім, тема П'єро має 4 мотивні компоненти, й троє з них мають дещо спільне з Коломбіною. Перший мотив (спадна велика секунда) нагадує спадну малу секунду Коломбіни, лише другий (пентатонічний зліт) характеризує самого П'єро, третій (тритоновий стрибок вгору після тріолі) – мотив гримаси Коломбіни,



а кінцевий четвертий (поєднання спадної малої секунди з нижньою секстою) доповнює та переінакшує мотив спадної малої секунди Коломбіни, породжуючи асоціацію з елегійним запитанням.



До того ж, тема П'єро зближується з темою Коломбіни через дисонантне відношення мелодії до супроводу, який сам по собі теж є м'яко дисонантним.

Далі, у цифрі 5 тема П'єро проводиться паралельними секстами у правій, а потім у лівій руці піаніста у супроводі мелодизованої фігурації на базі другого компонента теми П'єро, а кларнет тимчасом паузує, аж наприкінці трічі повторює елегійний четвертий мотив, супроводжуваний хитливою одноголосною фігурацією фортепіано.

Головною проблемою інтерпретації теми П'єро для виконавців є здобуття виконавського контрасту до теми Коломбіни, якого можна сягнути, очевидно, за рахунок тембрових та артикуляційних засобів. Крім того, тема П'єро має підкреслено дуетний характер завдяки своїй репризі у партії фортепіано, а також через проведення паралельними секстами в типово дуетній фактурі. З точки зору психологічної драматургії та театралізації виконавці мають якось вирішити для себе цю проблему дуетності, наприклад, уявивши любовну сцену або що. За словами авторки сонати, головні риси характеру П'єро – чистота, щирість та відданість, прямо протилежні характерові Коломбіни.

**Цифри 6–7 (2:55):** вторгнення теми Арлекіна *Rubato moderato senza metro*; кінцева партія експозиції та перехід до розробляння. Композиторка у сценарній розробці подає досить складний психологічний портрет цього персонажа як фальшивої порожньої людини, що намагається створити враження неординарного успішного чоловіка. Втім, музична тема створює типовий демонічно-комічний образ трикстера, пересмішника, бешкетника, руйнівника ілюзій. Цей образ створюється завдяки вертикально та горизонтально розірваній фактурі (фортепіано та кларнет грають по чергово коротенькі фрагменти, з'єднуючись лише наприкінці теми) та химерній, викрутній декламаційній мелодії *rubato* й фігурації фортепіано.



Як бачимо, акомпанемент фортепіано – фігурований кластер з мелодичним мотивом спадної малої секунди Коломбіни: це можна інтерпретувати як свого роду вкрадливе підлазіння.

Перший мотив теми Арлекіна – пародія, карикатура елегічного мотиву П'єро, другий мотив (прискорюване повторення однієї ноти) – пародія відповідного мотиву теми гри-долі. За авторською ремаркою, кларнетист має грати *grazioso e giocoso* (граціозно і грайливо), не гучніше за *mf* та *f*, втім, можна уявити собі й варіант глузливого перекривляння з нюансом *ff* та заміною артикуляції *tenuto* на *staccato*. Третій та четвертий мотив розвивають ідею спадного хроматичного ходу, п'ятий «ракетний» зліт догори перекривлює та «фанфаризує» другий мотив П'єро (та, можливо, обернення теми гри-долі), шостий (останній) – новий варіант теми смерті, з якого починається розробка – наступний розділ.

**Розробка. Розділ 1 (цифри 8–13): Коломбіна проти Арлекіна.**

**Цифри 8–9 (3:25):**  $\frac{3}{4}$  Moderato ( $\downarrow = 132$ ), тобто, порівнюючи з вальсом Коломбіни  $\downarrow = 63$ , темп уповільнюється до  $\downarrow = 44$ , метричною одиницею стає не  $\downarrow$ , а  $\downarrow$ , легкий вальс перетворюється на досить брутальне скерцо. Тема Арлекіно В партії кларнета розробляється тема Арлекіна (очевидно, попервах грайливо), в партії фортепіано – тема Коломбіни *amoroso* (любовно) та тема смерті *lugubre* (похмуро), які комбінуються за принципами контрастної поліфонії.

**Цифри 10–12 (4:10):** значна динамізація, що веде до першої кульмінації. Тема Коломбіни паралельними септимами (права рука фортепіано) енергічно супроводжується швидкою фігурацією шістнадцятками (партія кларнета та ліва рука фортепіано), яка створює враження канону чи фугето, свого роду гонитви. У партії кларнета впродовж 3-х тактів до цифри 11 та починаючи з такта 2 цифри 12 розробляється тема Арлекіна, а фігурацію шістнадцятками переймає права рука піаніста. Динамізація, густість та насиченість фактури (загальне *crescendo*, фігурація шістнадцятками, масивна тема Коломбіни у горішньому регістрі, нарешті, тема смерті в оберненні у низькому регістрі шалюмо кларнета *ff*) приводять до зриву в тему долі-гри *ff*. За сценарною розробкою це – перемога Коломбіни та смерть Арлекіна.

**Цифра 13 (4:55):** розробка теми гри-долі. Спочатку кульмінація в партії фортепіано *Rubato agitato senza metro ff*. Ремарка *molto accelerando* може бути доводом того, що цілі ноти в темі

треба витримувати повністю, а не грати завжди швидко. Кларнет продовжує тему *sarcissioso* (жартливо) *mf*, й поволі відбувається дединамізація (динамічний спад) аж до повної тиші (паузи).

Розділ 2 (цифри 14–13): Коломбіна проти П'єро

**Цифра 14** (6:00): *Adagio cantabile* (*rubato*) *piano*  $\frac{3}{4}$  ( $\text{♩} = 112$ ), можливо, найліричніший розділ всієї сонати. За сценарною розробкою це – любовні мрії П'єро. Тему П'єро виконує права рука піаніста, ліва рука грає гітарні *arpeggiato*, кларнет паузує. Кінцевий елегантний мотив видозмінюється: замість стрибка униз на сексту та догори на квінту, маємо квінту та тритон.

**Цифра 15** (6:00): тему П'єро виконує кларнет *dolce amoroso mp*, права рука піаніста грає гітарні *arpeggiato*, ліва рука розробляє тему гри-долі у спадному та висхідному русі.

**Цифри 16–17** (7:00): *Allegretto scherzando*  $\text{♩} = 72$  ( $\text{♩} = \text{♩}$ ), за сценарною розробкою відбувається зваблювання П'єро Коломбіною. Тема гри-долі розробляється у партії кларнета, спочатку соло, відтак з фігураційним супроводом фортепіано. У цифрі 17 дедалі більша динамізація.

**Цифра 18** (7:55): тема Коломбіни у найвищому регістрі кларнета *altissimo* з яскравими *glissandi* супроводжується фігурованою темою гри-долі та проведеннями теми смерті в партії фортепіано. У 2-х тактах перед цифрою 19 кларнет і собі грає тему смерті з трелями. Можна вважати, що в цій сцені Коломбіна відкрила своє справжнє обличчя.

**Цифра 19**: соло фортепіано, що виконує фігуровану тему гри-долі в ракоході. Можна трактувати як музичну ілюстрацію краху ілюзій.

**Цифра 20**: понад алеаторично повторюваною фігурацією теми гри-долі в одночасному спадному та висхідному русі в партії фортепіано кларнет у низькому регістрі шалюмо виконує тему Коломбіни *misterioso* (таємничо), завмираючи на найнижчому кларнетовому тоні мі малої октави.

Розділ 3 (цифри 21–29): подвійна fuga

**Цифри 21–29** (8:45): подвійна триголосо́на fuga  $\frac{4}{4}$  ( $\text{♩} = 152$ ). Перша тема *Risoluto piano marcato* побудована на темі Коломбіни, має характер лихого скерцо. У цифрі 23, починаючи з такта 6, ця

тема проводиться у ракоході. У цифрі 24 з'являється друга тема, побудована на ракоході теми П'єро, що її характер змінюється з елегійного на маршово-гимнічний. У цифрі 26 друга тема проводиться у ракоході, у цифрі 27 – у зменшенні, а в кульмінаційній цифрі 29 перша тема проводиться у збільшенні *ff* та *fff*: це – ще одна перемога Коломбіни. По мірі затухання фортепіано проводить тему смерті в нюансі *pp*. За планом сценарної розробки цей момент можна вважати загибеллю П'єро.

### **Реприза (цифри 30–37)**

**Цифри 30–32** (11:40): *Tempo di Valse*  $\frac{3}{4}$  ( $\downarrow = 160$ ), недобрий лиховісний вальс. Тема Коломбіни тріумфує у партії фортепіано (кларнет паузує): у цифрі 30 спочатку *piano*, потім *molto crescendo*, нарешті *appassionato*. Втім, подано й контраст: у перших 2-х тактах цифри 31 в низькому регістрі фортепіано проходить тема смерті *mezzo-forte*, *molto diminuendo*, *piano* у супроводі поодинокі щемливої ноти кларнета. Аналогічна картина у цифрі 32, де щемлива нота кларнета супроводжує мотив Коломбіни та тему гри-долі в ракоході.

**Цифра 33** (12:30): *Rubato moderato senza metro*, реприза кларнетової теми Арлекіна у супроводі повторюваної щемливої ноти в партії фортепіано.

**Цифри 34–35** (13:00): *Tempo di Valse*  $\frac{3}{4}$  ( $\downarrow = 160$ ), остаточний апофеоз теми Коломбіни у партії фортепіано, що закінчується громовими акордами *fff* (кларнет паузує) та несподівано зникає, поступаючись кларнетовому соло. За планом сценарної розробки цей момент показує, як лялька Коомбіни луснула.

**Цифра 36** (13:50): *Andante cantabile*  $\frac{6}{8}$  ( $\downarrow = 60$ ), сольний кларнет востаннє виконує тему П'єро: тут виконавцеві особливо важко знайти можливості темброві, артикуляційні та ритміко-провізаційні (*rubato*) для того, щоб це проведення пролунало свіжо й оригінально.

**Цифра 37** (15:00): у супроводі фігурацій лівої руки піаніста кларнет виконує четвертий, елегійний мотив теми П'єро, а потім фортепіано виконує перший мотив цієї теми. Наприкінці у партії фортепіано проходить тема гри-долі в її кларнетовому варіанті (такт 10 тощо). Все закінчується на ноті *re*, яка перебирає на себе роль тонального центру.

**Висновки.** Попри назву «Театральна», ця соната, хоча вже далеченько відійшла від звичайної одночастинної сонати-фантазії чи сонати-поєми, але ще дуже й дуже далека від концепції «інструментального театру». Радше це модернізована класична музична форма акустатичного типу, тобто музика, яку можна слухати в залі або в запису, не глядячи на виконавців, а уявляючи розвиток сюжету у власній фантазії. Про це свідчить і той факт, що теми-персонажі не закріплені за музичними інструментами, які досить вільно обмінюються тематичним матеріалом. Тож зовнішня театралізація цього твору шляхом сценічних дій музикантів-виконавців виглядає проблематично – скоріше можна уявити його мультимедіалізацію, наприклад, створення ігрового чи мультиплікаційного фільму та його показ під час виконання.

Варто також зазначити, що «Театральна соната» написана на сценарій фабульного, а не літературного типу, тобто її музичні теми не є символами італійських ляльок, ба й самі ці ляльки у сценарії не є самостійними персонажами, а скоріше символами певних психологічних типів та відношень до дійсності. Тож вальсовість як символ спокуси, fuga в розробці як символ боротьби чи початкова загадкова квазисерія теми гри, що нагадує загадкові теми Шумана, є топосами, досить звичними у класичній музичній композиції. В нашому музикознавстві їх нерідко називають «узагальненням через жанр», оскільки жанровість використовується як музичний образ. За бажання можна було б сфантазувати й якусь іншу фабулу цього твору.

У творчості Кармелли Цепколенко «Театральна соната» була однією з перших спроб постдраматичної театралізації на шляху до таких опусів, як мінімоноопера «Між двох вогнів», та багатьох суто інструментальних творів, як-от Дуель-Дует № 7 для кларнета та фортепіано та Соло-соліссімо № 6 для кларнета та інші.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Перепелиця М. Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко. Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2017. 276 с.

2. Семенов Ю. Є. Кармелла Цепколенко – контекст та постать композиторки // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-semenov-tsepkolenko.html>

3. Цепколенко К. С. Как важно все делать вовремя // Порто-Франко. Одесса. № 15 (1504), 11.06.2020 // [http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art\\_num=art023&year=2020&nnumb=15](http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art023&year=2020&nnumb=15)

4. Цепколенко К. С. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции // [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-tsepkolenko-ped.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html). 2001

5. Цепколенко К. С. Сценарная разработка музыкального материала (лекция) // [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-tsepkolenko-ped01.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped01.html)

6. Цепколенко К. С. Театральная соната для кларнета и фортепиано (сценарная разработка) // Театральная соната для кларнета и фортепиано (ноты). Одесса, 1986.

7. Цепколенко К. С. Формування особистості студента–композитора (основні принципи методики навчання в класі композиції): навч.-методич. посібник / Одеськ. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. 118 с.

8. Perepelytsia Oleksandr O. “Scenary Development of Musical Material” as a Method of Composition and Instruction Created by Ukrainian Composer Karmella Tsepkolenko // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 101–109.

#### REFERENCES

1. Perepelytsia, M. (2017). Yu. Theatricality in non-theatrical musical genres of Karmella Tsepkolenko’s work. Dis ... candidate art studies: 17.00.03 – musical art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Semenov, Y. E. Karmella Tsepkolenko – the context and character of the composer // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-semenov-tsepkolenko.html> [in Ukrainian]

3. Tsepkolenko, K. S. (2020). How important it is to do everything in time // Porto-Franco. Odessa. No. 15 (1504), 11.06.2020 // [http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art\\_num=art023&year=2020&nnumb=15](http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art023&year=2020&nnumb=15) [in Russian]

4. Tsepkolenko, K. S. (2001). Scenario development of musical material (author’s teaching method in composition class // [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-tsepkolenko-ped.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html). 2001 [in Russian].

5. Tsepkolenko, K.S. Scenario development of musical material (lecture) // [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-tsepkolenko-ped01.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped01.html) [in Russian].

6. Tsepkolenko, K. S. (1986). Theatrical sonata for clarinet and piano (scenario development) // Theatrical sonata for clarinet and piano (notes). Odessa [in Russian].

7. Tsepkolenko, K. S. (2008). Formation of the personality of a student-composer (the main principles of teaching methods in the composition class) / Odesa State Music A. V. Nezhdanova Academy. Odessa: Druk [in Ukrainian].

8. Perepelytsia, Oleksandr O. (2020). “Scenario Development of Musical Material” as a Method of Composition and Instruction Created by Ukrainian Composer Karmella Tsepkolenko // Music Scholarship. No. 1. P. 101–109 [in English].