

УДК 785:78.071(477)

ОЛЬГА ГУРКОВА

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР
1980–1990-Х РОКІВ У ТВОРЧОСТІ
ІВАНА КАРАБИЦЯ І КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО:
СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

Подається аналіз творів українських композиторів – «Концертино для дев'яти виконавців» (1983) І. Карабиця та «Аум-Квінтету» для саксофона-тенора, голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі (1993) К. Цепколенко із застосуванням основ теоретичної системи К. Станіславського через призму тенденцій видовищності, візуальності, театралізації сучасного мистецтва і принципу інструментального театру.

Зокрема, «Концертино» для дев'яти виконавців І. Ф. Карабиця – приклад змішаної театралізації жанру, який поєднує традиції театру-«переживання» і театру-«представлення». У творі використано сучасні композиторські техніки, принципи діалогічності, лейтінтонаційності, концертності у плані розуміння кожного інструмента ансамблю як сольного. У фіналі твору проведено цілу низку сольних епізодів: фортепіано, труби, тромбона, кларнета, фагота та яскравий «маленький алеаторичний концерт» ударних інструментів.

«Аум-Квінтет» для саксофон-тенора, голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі К. Цепколенко – приклад інструментального театру і театральності, що виявляються у зовнішніх і внутрішніх ознаках з рисами концертності та зверненням до різних технік композиції. У творі К. Цепколенко кожний інструмент вважає, як і І. Карабиць, сольним. Мовленнєві «засоби» вокальної партії виявляють словесний бік твору, і навіть, свідому сторону світосприйняття, а сольні невербальні партії саксофон-тенора, фортепіано, скрипки і віолончелі – інструментальний бік твору, підсвідоме світосприйняття. Таке своєрідне змагання свідомості і підсвідомості, сольних і ансамблевих звучань, наявність каденцій, колористичний пошук тембральних, фактурних, ритмічних можливостей інструментів та складних технічних прийомів виконання пояснюють основну ідею «Аум-Квінтету» – співіснування зовнішнього і внутрішнього психологічних начал.

Ключові слова: видовищність, візуальність, мистецтво представлення, мистецтво переживання, театральність, концерт-

© Гуркова О. М.

ність, інструментальний театр, театралізований марафон, програмність, персоніфікація героїв-образів.

Протягом останнього десятиліття в сучасних гуманітарних науках набула поширення думка про зміну вербальної культури – візуальною, видовишною. Видовищність, за визначенням російського соціолога А. В. Ємельянова, є зоровою, унаочненою у своїй зовнішній реальності подією, яка підкріплена певною мірою пізнавальним сприйняттям слухачької аудиторії та емоційним сприйняттям як реакцією на дію¹.

Яскравими прикладами видовищності від давнини і до сучасності вважають театральні, циркові, естрадні та спортивні вистави: гладіаторські бої в Давньому Римі, вистави в давньогрецькому амфітеатрі, олімпійські змагання, лицарські турніри, тощо.

У наш час видовищність поширена в різних сферах життя людини: кінематограф, телебачення, реклама, інтернет, інші види сучасної екранної культури. Видовищність переважає й у спорті, коли для досягнення високих результатів використовують найновіше технічне обладнання, для емоційного та естетичного задоволення – художнє оформлення костюмів, програм виступів.

Видовищність завжди була притаманна театру, та особливо посилилась вона в ХХ–ХХІ століттях: крім застосування класичних прийомів, режисери і постановники вдаються до «колажного» принципу, поєднуючи акторську гру, міміку, жести, танець, спів, машинерію, відеоряд, «канонізовані», стереотипні сюжети тощо. Видовищні ефекти, незвичні комбінування матеріалу, яскравість і витонченість деталей спостерігаємо в дизайні (помешкання, офісні приміщення, тощо), моді, у візажі та макіяжі. У 1960-х роках виник авангардний напрям боді-арт – «мистецтво прикрашати ті-

¹ Ємельянов А. В. Феномен зрелища как атрибут массовой культуры: материалы II Всероссийской научной конференции Сорокинские чтения-2005. Будущее России: стратегии развития. 14–15 декабря 2005 г. / А. В. Емельянов. – [Электронный ресурс]. Режим доступа. – <http://lib.socio.msu.ru/library.html>.

ло» – як засіб самовираження (бодіпейтінг, пірсінг, татування, скарт), найпопулярніший сьогодні серед молоді.

У музичному мистецтві також набули виявлення тенденції до його візуалізації. Починаючи з 1910–1920-х і до 1950-х років, виявили себе нові стильові напрями (декаданс, імпресіонізм, експресіонізм, кубізм, фовізм, футуризм, сюрреалізм, дадаїзм та ін.), представники яких творчо експериментують з матеріалом, застосовують засоби театралізації в музичній композиції. У цьому переконує творчість провідних представників нововіденської школи, французької шістки, а також Джона Кейджа (4'33), його послідовників Маурісіо Кагеля, Франко Донатоні, Сильвано Бусотті, Владзімежа Котонського, а починаючи з 1970-х років – П'єра Булеза, Карла Хайнца Штокхаузена, Д'єрдя Лігеті та ін.

Значно вплинув на театралізацію музичного мистецтва процес синтезу жанрів, характерний для всього ХХ століття. Створено зразки так званих гібридних жанрів: оперу-ораторію, оперу-балет, кантату-симфонію, концерт-симфонію тощо. У другій половині ХХ століття увиразнилась тенденція до театралізації музичної спадщини композиторів різних епох – від бароко до сучасних зразків у балеті, опері, симфонічній музиці (концерт, симфонія, симфонічна поема тощо), камерно-вокальній і камерно-інструментальній. Ці процеси відбилися передусім у балеті, у якому застосовують не тільки набутий уже репертуар, а і сучасні зразки не балетної музики. Театральність виявляється й у симфонічній музиці. Концерт – це яскравий приклад ігрового начала, заснованого на змаганні (партія соліста демонструє віртуозні, імпровізаційні можливості інструмента, а форма твору підпорядкована суворій логіці розвитку матеріалу), на грі учасників оркестру та комбінуванні ролей між ними. Далі починає розвиватися так званий інструментальний театр у творчості італійського композитора Даніні («Дистрофія»), Лучано Беріо („Passagio”), польського – Владзімежа Котонського («Нефольклорні етюди»), німецького – Маурісіо Кагеля («Сім маршів, що не ведуть до перемоги»), російських митців Фараджа Караєва («Маленький не

спектакль» для двох гітар та басової флейти, «В очікуванні» для чотирьох солістів і камерного ансамблю/оркестру, «Сторонній» для інструментального ансамблю, соліста, хору та магнітофонної стрічки тощо), Альфреда Шнітке («Перша симфонія»), Софії Губайдуліної («Сім слів Ісуса»), а також у музиці українських композиторів. Інструментальному театру притаманні: пошук нової музичної мови; наявність драматургії звука; звернення до слова або віршів як фону чи смислового підтексту; прихована полісюжетність; відкритість до протесту і провокації; відповідність кожного амплуа окремим спорідненим групам інструментів або лише одному інструменту, а також сценічна гра виконавців твору тощо.

Сучасні тенденції до театралізації в музичній культурі Західної Європи і США набули творчого вияву і в українській музиці другої половини ХХ століття. Про театральність Р. Розенберг пише наступне: «Саме поняття *“театральність”* достатньо умовне. Під ним можна розуміти один із можливих проявів позамузичного начала, вільного від прямого і неодмінного зв'язку з театральними жанрами, сценою і народженого під впливом видовищних художніх форм, естетики представлення і режисерської творчості їхніх характерних для мистецтва ХХ століття проявах. Закладена у композиторському мисленні театральність такого роду визначає стилістичні особливості музики» [16, с. 284]. Також дослідниця стверджує, що «театральність може проявлятися у поєднанні у незвичному синтезі її (інструментальної музики, – О. Г.) зі словом, з використанням тембрів-тем і тембрів-персонажів, з акторською грою виконавців, яке зрежисовано композитором введенням мімічних моментів, жестів, пластичного малюнку “ролі”»^{1 2}. Ці міркування ніби продовжу-

¹ Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы. / Р. Розенберг. – [Электронный ресурс]. Режим доступа – http://www.musica-ukrainica.odessa.ua_a-rozenberg-theatral.html.

² Приклади: К. Цепколенко – «Історія флейти-пуританки»; п'єси «Нічний преферанс» для кларнета, фортепіано, віолончелі та ударних, «Концерт-

ються у роботі Т. Куришевої «театральність і музика»: «*театральність* як особлива властивість стилю найбільш яскраво демонструє себе в тих випадках, коли у музиці панує триєдність: видовищність, ігрове начало (дух лицедійства) і режисура, що організує ціле». у музичному творі це може «проявлятися у множинності різноманітних засобів»¹.

Явище інструментального театру однією з перших почала вивчати Т. Куришева, котра пропонує його три складові властивості у визначенні: «відмінність (інструментального театру, – О. Г.) від уже відомих синтетичних видів полягає в тому, що видовищність у ньому створюється не спеціальними виконавцями-акторами, танцюристами, а самими музикуючими виконавцями. звідси і слово інструментальний, що протискладається вокальному виконавству традиційного музичного оперного театру. друга особливість – приналежність до концертної музики (з позицій обстановки виконання). поняття “театр” тут пов’язане не із звичними сценічними аксесуарами, а з атмосферою видовищності, представлення, гри, що відбувається на очах у слухача одночасно із виконанням музики. нарешті, третя особливість полягає в тому, що цей зоровий ряд (діяльність учасників) намічений самим автором – синтетичним майстром, “композитором-режисером”»².

Визначення жанру інструментального театру, класифікації жанру і театральних елементів, історію системи явищ, що вплинули на його становлення, етапи розвитку явища,

драма» та «Театральна вистава»; Л. Самодаєва – «Строфи» для скрипки і фортепіано з віршами І. Потоцького; В. Ларчикова – «Серед сліз та печалі» для двох віолончелей та ін., – вокальні цикли «Військові листи» В. Гавриліна, «Театр Беранже» Я. Фрейліна для голосу, скрипки і фортепіано, «Пісні на вірші П. Верлена» для голосу, клавесина, віолончелі, флейти і гобоя М. Безуглова та вокально-інструментальний театр К. Цепколенко «Аум-Квінтет» для голосу, саксофона-тенора, скрипки, віолончелі і фортепіано.

¹ Куришева Т. Театральность и музыка / Т. Куришева. – М. : Советский Композитор, 1984. – С. 63.

² Там само, с. 38.

функції інструментального театру у загальній системі сучасної культури тощо, представлені у докторській дисертації В. Петрова. Науковець пропонує наступне визначення інструментального театру: «*інструментальний театр* – жанр, твори якого передбачені для сценічної реалізації, що суміщають музичні та театральні прийоми, несуть слухову і візуальну/вербальну інформацію, мають конкретні елементи театралізації, котрі направлені на виявлення композиторської ідеї»¹.

Відомо, що в системі К. Станіславський театральне мистецтво розмежоване на мистецтво представлення і мистецтво переживання. Мистецтво представлення є остаточним результатом роботи актора з режисером, який виноситься на суд публіки, а мистецтво переживання, навпаки, – це моментальний, імпульсивний вияв людської емоції і почуття актора на сцені. Ця теоретична система дає можливість зрозуміти і пояснити аналогічні явища в музичному мистецтві. Для музичного театру-«переживання» також характерні драматичний конфлікт образних сфер – романтичного героя та зовнішнього світу («Симфонія-концерт для труби з оркестром» О. Красотова); а для музичного театру-«представлення» – театральний тип задуму твору («Концерт-буфф» для віолончелі з оркестром І. Асєєва), у якому є ознаки і комедійного плану, і карнавалу, тощо.

Застосуємо ці основні поняття теоретичної системи К. Станіславського для аналізу інструментальних творів сучасної музики. До цього питання вже зверталися сучасні музикознавці – Р. Розенберг, Ф. Караєв, М. Висоцька, К. Станіславська. Матеріалом нашого дослідження обрано

¹ Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра [Электронный ресурс]: автореф. дисс. ... на соиск. степ. доктора искусствоведения / 17.00.02 – Музыкальное искусство / Петров Владислав Олегович ; кафедра истории и теории музыки Астраханской государственной консерватории (академии). – Саратов, 2014. – С. 11. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra>. – Дата доступа: 26.11.2015.

твори 1980–1990-х років відомих українських композиторів Івана Карабиця і Кармелли Цепколенко.

У різноманітній за музичними жанрами, стильовими напрямками, тематикою творчій спадщині І. Карабиця можна простежити поступове становлення ознак театралізації. Особливе місце в ній посідають концерти, як найбільш театралізовані жанри «чистої музики». Це характерно для його музики 1970–1980-х років, зокрема яскравою театральною дією типу театр-«представлення» для одного актора є «Музика» для скрипки соло (1974), – типу театру-«переживання» «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано (1970).

«Концертино» для дев'яти виконавців (кларнета, фагота, труби, тромбона, скрипки, контрабаса, фортепіано, вібрафона та двох ударних) створене І. Карабицем 1983 року, в час його творчої зрілості. Це тричастинний за будовою твір (Preludio, Serenade та In tempo: Allegro). У ньому стилістично сплавлені лірико-романтичні, джазові, афро-американські і постмодерністські музичні традиції. За типом театралізації жанру «Концертино» – це змішаний варіант, у якому поєднано принципи театру-«переживання» і театру-«представлення».

Лірико-романтичність виявляється у другій частині «Концертино» як легка, широко інтервальна мелодія в стилі гротескного, саркастичного вальсу з дуольно-квартольним ритмічним малюнком. А назва частини – Серенада – прямо вказує, що композитор задумав цю частину як театралізоване дійство, яке символізує виступ закоханого під балконом обраниці.

Про наявність у творі ознак театру-«представлення» свідчать елементи джазовості, виражені у різкій дисонантно-терпкій акордиці, складній ритміці (друга частина «Концертино»). Автор створив кілька сольних епізодів для фортепіано, труби, тромбона, кларнета, фагота. Тут є й складні ансамблеві ритмічні епізоди, серед яких незабутнє враження справляє алеаторична картина ударних інструментів (маракаси, crotali, campanelli, bongos, вібрафон, свистки тощо). Слухача інтригує незвичність і, водночас, природність музи-

чних образів: ми ніби потрапляємо на безлюдний острів чи у світ людей, які не знають технічного прогресу. Композиторові вдалося знайти такі яскраві темброві, фактурні, ритмічні засоби, що вони викликають справді зорове уявлення про якийсь африканський ритуал.

І. Карабиць вводить у партитуру «Концертино для дев'яти виконавців» стильові знаки інших композиторів, зокрема:

– А. Шнітке (перша частина; використання тембру вібрафона, колористичних знахідок і принципу статичної драматургії з окремими кульмінаційними вкрапленнями-сплесками);

– О. Скрябіна (перша частина; всеосяжна прозорість фактури, ефектність і патетичність кульмінаційної зони (ц. б);

– Дж. Гершвіна (друга частина; різка аккордика, дисонансність, складна ритміка – паралель зі вступом із «Рапсодії в стилі блюз»);

– елементів алеаторичної техніки (третья частина), джазової гармонії і ритмічних структур (друга частина), романтичної вальсовості (друга частина), а також далекої екзотичної африканської музичної традиції.

Усі розазначені особливості свідчать про зародження у творчості І. Карабиця елементів постмодерністського музичного мислення, хоча це явище на початку 1980-х років ХХ століття ще не набуло значного поширення. Дослідники сучасної музичної творчості вважають, що постмодерністські тенденції почали виявлятися лише з другої половини 1980-х – на початку 1990-х років. Вони пов'язують їх із значними соціокультурними зрушеннями в мистецтві цього періоду. З цього погляду, творчість І. Карабиця містить значний евристичний потенціал як пророчий дар композитора-мислителя.

Творчість відомої української композиторки, представниці одеської композиторської школи К. Цепколенко кінця 1980 – початку 1990-х років різноманітна за тематикою, жанрами, експериментами з інструментальними складами творів. Її цікавлять образи світової літератури і філософські ідеї (Й. Гете, О. Уайльда, Г. Гессе, Дж. Карахасана, М. Гоголя,

М. Булгакова), українська, російська і західноєвропейська поезія (В. Ражнікова, П. Тичини, О. Блока, Е. Фонтане, Г. Апполінера, Е. Комінса, Р. Брамбаха, М. Кнайпа). Для її творчості характерні ознаки ігрового стилю постмодерну (за Є. Харченко) – гра з театралізованими жанрами, перформанс, інструментальний театр та його вияв – принцип сценарної композиції (за М. Липецькою). Однією з перших до творчості К. Цепколенко звернулася музикознавець О. Берегова, виявивши одну з найхарактерніших ознак її стилю: поєднання концертності з театралізацією.

Характерні ознаки стилю К. Цепколенко досліджуваного періоду: гра різними принципами творчого мислення – суб'єктивізм, абстрактність, асоціативність, театральність (за А. Фаніною); хроматична імпровізація, техніка контрольованої алеаторики, пуантилізм; вільна атональність (за Є. Харченко); репетитивна техніка (за Л. Фаніною); зацікавлення «принципом “віддзеркалення” форми», принципом динамічних хвиль і «мікроструктур» (за О. Сетун), лінійною й діалогічною фактурою (за М. Липецькою); звернення до «мікрополіфонії» або тембрового колоруювання звуків (за А. Фаніною); використання «мови як музичного виражального засобу» – змістові видозміни й інтертекстуальні зв'язки, можливості біта полілінгвістичних поєднань, а також внутрішніх структур звуків і слів»¹, ритмічно вільне безтактове розгортання музичного матеріалу, а звідси – імпровізаційність (за А. Фаніною).

Камерно-інструментальна музика К. Цепколенко зацікавлює своєрідним застосуванням принципів інструментального театру, театральності, експериментуванням із складами виконавців, наявністю програмності, а також зверненням до різних технік композиції, зважаючи на «сценарність» твору.

Розглянемо детальніше «Аум-Квінтет» для саксофонатенора, голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі (1993). Цей

¹ Фанина А. О проявленні театральності в камерно-інструментальному творчестві Кармеллы Цепколенко / А. Фанина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-fanina_tsepkolenko.html.

твір продовжує створення так званих «театралізованих марафонів» (термін А. Фаніної), природу яких становлять: технічні, темброві, фактурні та інші можливості інструментів, персоніфікація героїв-образів-інструментів у тематизмі, програмність тощо. Композитор обирає сольні й ансамблеві склади. «Театралізований марафон» «Аум-Квінтету» увиразнено за допомогою принципів концертності (за О. Береговою), персоніфікації образів інструментів. Кожен інструмент (саксофон-тенор, голос, фортепіано, скрипка, віолончель) К. Цепколенко вважає сольним. Мовленнєві «засоби» вокальної партії (тобто її вербальність) виявляють словесний зміст твору, навіть, припустимо, свідоме світосприйняття, а сольні невербальні партії саксофон-тенора, фортепіано, скрипки і віолончелі – інструментальність твору, його підсвідоме світосприйняття. Таке своєрідне змагання свідомості і підсвідомості, сольних і ансамблевих звучань, наявність каденцій, колористичний пошук тембральних, фактурних, ритмічних можливостей інструментів і складних технічних прийомів виконання, можливо, пояснюють основну ідею «Аум-Квінтету» – співіснування зовнішнього і внутрішнього психологічних начал в театрі-«переживанні» К. Станіславського.

Особливе значення в партитурі «Аум-Квінтеті» набувають авторські ремарки і розшифровки абревіатур і символів нотного тексту. Останні становлять одну з найскладніших сторінок роботи виконавців над інтерпретацією композиції (нотація прийомів: довільна імпровізація, довге *glissando*, швидке і повільне *vibrato*, *glissando* з певної ноти до приблизного звучання, на яке вказує стрілка тощо). Ремарки стосуються переважно принципу виконання певного прийому гри. Зокрема, такі німецькомовні ремарки: ц. 8, ц. 14, ц. 27 – «*Eintönege Sprechstimme*» («Інтонувати розмовним голосом», переклад О. Г.), ц. 14 – «*Blasen in Cl ohne den Ton herauszuziehen*» («Тягнути інтонування кларнета без звуку», переклад О. Г.), «*Flüstern*» («шепотіти», переклад О. Г.).

Твір можна умовно розподілити, як зазначав О. Перепелиця в анотації до аудіодиску, на чотири розділи-

блоки. Перший – «Sal» (ц. 1–9), другий – «Ber» (ц. 9–14), третій – «Jon» (ц. 15–23), четвертий – «Roch» (ц. 23–28). Кожен із цих розділів-блоків присвячений «розробці» варіантів інтонування словосполучень «Sal», «Ber», «Jon», «Roch» як акустичних одиниць та їх поєднань із блоками-епізодами, близькими за принципами вокальних розспівів – «A-um o-um i-um u-um» (повторюється тричі – ц. 8, 14, 28) та «Ro-sal Ro-sal Be Jon Jon» (каденція голосу, ц. 26).

Образний зміст першого розділу «Sal» (ц. 1–9) К. Цепколенко відтворює з експресіоністичним загостренням почуттів, наголошуючи на трагічності, невідворотності чогось фатального. Уособленням мовленнєвого, вербального вираження театру-«переживання» є партії голосу і скрипки, а ансамблеві звучання доповнюють образну картину.

Другий розділ «Ber» (ц. 9–14) видається тематично контрастним до першого (як переінтонування матеріалу першого розділу), він продовжує лінію театру-«переживання». Зовнішній психологічний його вияв представлений у контрастному образно-змістовному характері звучання ансамблю (за принципом гри парами – дуетами, інтонаціями малих секунд та їх оберненнями тощо), а внутрішнє – лірично зосередженим дуетом саксофон-тенора і вокальної партії. Особливого значення набуває ансамблевий розмовний епізод виконавців, який поєднує зовнішнє і внутрішнє, завдяки чому композиторка долає грань між свідомим і підсвідомим.

Третій розділ «Jon» *Rubato* (ц. 15–23) розпочинається тематичним і динамічним піком хвилі другого розділу. Він зосереджується на експресіоністичному протиставленні зовнішнього і внутрішнього психологічних виявів театру-«переживання». Зовнішнє тут ніби поглинає «особистий», внутрішній простір інструментального солюючого олюдненого голосу скрипки. Вокальна партія втрачає свою вербальну «людську» функцію і входить у зовнішню ансамблеву сферу. Композитор продовжує розвивати принцип другого

розділу – парами, який тепер нагромаджує звучання для втрати «голосу» партії скрипки в загальному звучанні.

Четвертий розділ «Roch» (ц. 23–28), як і попередні, будується на переінтонуванні мотиву м. 2, надаючи йому фатального, рокового звучання. Його підсумковість виявляється і в дзеркальному звучанні образно-змістовних блоків. Спочатку – інструментальний ансамбль-реакція, тобто вияв зовнішнього в театрі-«переживання» – гра парами, хаотичність, звукові нагромадження або полізвучання. Далі – внутрішнє в театрі-«переживання» – сольна каденція вокальної партії, коли голосу повертається «олюдненість» вербального звучання, а в останньому ансамблевому епізоді поєднуються два начала – зовнішнє і внутрішнє, де зовнішнє – це вербальне (розмовність, шепіт) звучання усіх партій виконавців, а внутрішнє – контрапунктне проведення голосом теми з каденції вокальної партії.

Отже, «Аум-Квінтет» для саксофона-тенора, голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі містить основні стильові ознаки творчості К. Цепколенко, як і музики кінця 1980–початку 1990-х років загалом: зацікавлення інструментальним театром (зовнішнє і внутрішнє театру-«переживання») і театральністю. Це виявилось: в зовнішніх (сценічна інтерпретація твору) і внутрішніх ознаках (наявність авторських ремарок з приводу прийомів гри, індивідуальне виконавське прочитання); програмності, монотематизмі (лейтінтонація м. 2 та її обернення), концертності (наявність сольних епізодів: соло голосу – ц. 1, 3, 8, соло фортепіано – ц. 9, соло скрипки в супроводі ансамблю – ц. 16, каденції голосу – ц. 26; дуетів – партії голосу і саксофона-тенора (ц. 13); в діалогічності, протиставленні соло і ансамблевих епізодів), експериментуванні із складом виконавців; у зверненні до різних технік композиції, зважаючи на «сценарність» твору – пуантилістика, техніка контрольованої алеаторики, а також на підвищену складність виконання партій з точки зору сучасного нотного письма, техніки (прийом довільного імпровізацій-

ного vibrato, різновиди glissando (як у партії голосу, так і у всіх інструментальних партіях), поєднання співу і розмовності, поліфонія діалогів, ритмічні блоки).

Таким чином, «Концертино для дев'яти виконавців» І. Карабиця і «Аум-Квінтет» для саксофона-тенора, голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі К. Цепколенко можна вважати зразками жанру інструментального театру, в яких композитори окреслили основні напрями і типи театралізації не тільки у своїй творчості, а й загалом в українській музичній культурі періоду 1980–1990-х років.

Список використаних літератури і джерел

1. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 1980 – 1990-х рр. / О. Берегова. – К. : Видавництво НПБУ, 1999. – 141 с.
2. Высоцкая М. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева. / М. Высоцкая. – [Электронный ресурс]. Режим доступа – http://www.karaev.net/t_vysotskaya3_r.html.
3. Горелік Л. Вокальні цикли Кармелли Цепколенко у зв'язку з розвитком камерно-вокального жанру у другій половині ХХ століття / Л. Горелік // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 69 : Виконавське музикознавство. – Кн. 13. – С. 85–93.
4. Емельянов А. В. Феномен зрелища как атрибут массовой культуры: материалы II Всероссийской научной конференции СОРОКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2005. Будущее России: стратегии развития. 14–15 декабря 2005 г. / А. В. Емельянов. – [Электронный ресурс]. Режим доступа. – <http://lib.socio.msu.ru/l/library.html>.
5. Єрмакова Г. Іван Карабиць. / Г. Єрмакова. – К. : Музична Україна, 1983. – 48 с.
6. І. Карабиць. Список творів / Карабиць І. – К. : Центрмузінформ, 2005. – 99 с.
7. Караев Ф. Лекція об інструментальном театре (прочитана в московской консерватории). / Ф. Караев. – [Электронный ресурс]. Режим доступа – http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html.
8. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят: навчальний посібник. / О. П. Кужельний. – К. : НАККіМ, 2012. – 140 с.

9. Курьшева Т. Театральность и музыка / Т. Курьшева. – М. : Сов. Композитор, 1984. – 200 с.

10. Липецька М. Німецькі тексти в камерно-вокальній творчості Кармелли Цепколенко / М. Липецька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Л. Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк, 2009. – С. 20–31. – (Вип. 4).

11. Науковий вісник. *Vivere memento* («Пам'ятай про життя») [під ред. О. А. Голинської]. – К. : Центрмузінформ, 2003. – Вип. 31 – 230 с. – (Статті і спогади про Івана Карабиця).

12. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра [Электронный ресурс]: автореф. дисс. ... на соиск. степ. доктора искусствоведения / 17.00.02 – Музыкальное искусство / Петров Владислав Олегович ; кафедра истории и теории музыки Астраханской государственной консерватории (академии). – Саратов, 2014. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra>. – Дата доступа: 26.11.2015.

13. Пономаренко Е. И. В. Гете и М. Булгаков как основа программы Концерта-Драмы К. Цепколенко / Е. Пономаренко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33 : Музыка у просторі культури : зб. статей. – С. 263–269.

14. Сетун О. Дуалізм роману Г. Гессе «Степовий вовк» та його музична інтерпретація в моноопері К. Цепколенко «Між двох вогнів» / О. Сетун // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2011. – Вип. 95 : Проблеми музичної інтерпретації. – С. 295–301.

15. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы. / Р. Розенберг. – [Электронный ресурс]. Режим доступа – http://www.musica-ukrainica.odessa.ua_a-rozenberg-theatral.html.

16. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: К 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ / Р. Розенберг ; Одесская композиторская школа; Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. – Одесса : Астропринт, 2013. – 328 с. : ил. – 20,00.

17. Фанина А. О проявленні театральності в камерно-інструментальному творчестві Кармелли Цепколенко / А. Фанина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-fanina_tsepkoenko.html.

18. Харченко Є. «Феномен гри» у фортепіанних мініатюрах 1990– 000-х років (на прикладі фортепіанних творів К. Цепколенко, С. Пілютикова, І. Щербакова) / Є. Харченко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 84 : Композитор і сучасність. – С. 130–142.

References

1. Beregova O. Postmodernizm u kamernykh tvorakh ukrayinskykh kompozytoriv 1980–1990-kh rr. [Postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers from the 1980s–1990s.] / O. Beregova. – К. : Vydavnytstvo NPBU, 1999. – 141 s.

2. Vyisotskaya M. Logika paradoksa v instrumentalnom teatre Faradzha Karaeva / M. Vyisotskaya. – [Vyisotskaya M. The logic of the paradox in Faraj Karaev's instrumental theater]. – [Electronic source]. Access mode: http://www.karaev.net/t_vysotskaya3_r.html.

3. Gorelik L. Vokalni tsykly Karmelly Tsepkoenko u zvyazku z rozvytkom kamerno-vokalnoho zhanru u druhii polovyni XX stolittia [Vocal cycles of Karmella Tsepkoenko in connection with the development of the chamber vocal genre in the second half of the 20th century] / L. Gorelik // Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho : Vyp. 69 : Vykonavske muzykoznavstvo. – Kn. 13. – S. 85–93.

4. Yemelyanov A. V. Fenomen zrelischa kak atribut massovoy kulturyi [The phenomenon of spectacle as an attribute of mass culture] : materialy II Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii SOROKINSKIYE CHTENIYA-2005. Buduscheye Rossii: strategii razvitiya. 14–15 dekabrya 2005 g. / A. V. Emelyanov. – [Electronic source]. Access mode: <http://lib.socio.msu.ru/1/library.html>.

5. Yermakova G. Ivan Karabyts / G. Yermakova. – [Ermakova G. Ivan Karabits]. – К. : Muzychna Ukrayina, 1983. – 48 s.

6. I. Karabyts. Spysok tvoriv / Karabyts I. – [I. Karabits. List of works]. – К. : Tsentr muzinform, 2005. – 99 s.

7. Karaev F. Lektsiya ob instrumentalnom teatre (prochitana v moskovskoy konservatorii) [Lecture on instrumental theater (read at the Moscow Conservatory)] / F. Karaev. – [Electronic source]. Access mode: http://www/karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html.

8. Kuzhelnyi O. P. Osnovy rezhysury teatralizovanykh vydovyshch i sviat: navchalnyi posibnyk. / O. P. Kuzhelnyi. – [Kuzhelny O. P. Fundamentals of directing theatrical events and holidays: a textbook]. – K. : NAKKKiM, 2012. – 140 s.

9. Kuryшева T. Teatralnost i muzyka / T. Kuryшева. – [Kuryшева T. Theatricality and music]. – M. : Sov. Kompozitor, 1984. – 200 s.

10. Lypetska M. Nimetski teksty v kamerno-vokalnoi tvorchosti Karmelly Tsepkoenko [German texts in the chamber and vocal works of Karmella Tsepkoenko] / M. Lypetska // Muzykoznavchi studiyi instytutu mystecztv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni L. Ukrayinky ta NMAU imeni P. I. Chaikovskogo : zb. nauk. prats. – Lutsk, 2009. – S. 20–31. – (Vyp. 4)..

11. Naukovyi visnyk. Vivere memento (“Pamyatai pro zhyttia”) [pid red. O. A. Holynskoyi]. – [Scientific Herald. Vivere memento (“Remember life”).] – K.: Tsentr muzinform, 2003. – Vyp. 31 – 230 s.

12. Petrov V. O. Instrumentalniy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Petrov V. O. Instrumental theater of the 20th century: the history and theory of the genre] [Electronic source]: avtoref. diss. ... na soisk. step. doktora iskusstvovedeniya / 17.00.02 – Muzykalnoe iskusstvo / Petrov Vladislav Olegovich ; kafedra istorii i teorii muzyki Astrakhanskoy gosudarstvennoy konservatorii (akademii). – Saratov, 2014. – Access mode: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra>. – Access date: 26.11.2015.

13. Ponomarenko E. I. V. Giote i M. Bulgakov kak osnova programy Kontserta-Dramy K. Tsepkoenko [W. Goethe and M. Bulgakov as the basis of the Concert-Drama program by K. Tsepkoenko] / E. Ponomarenko // Naukovi visnik NMAU Imeni P. I. Chaikovskoho. – Vyp. 33: Muzyka u prostori kultury: Zb. statei. – K., 2004. – S. 263–269.

14. Setun O. Dualizm romanu G. Gesse “Stepovyi vovk” ta yogo muzychna interpretatsiya v monooperi K. Tsepkolenko “Mizh dvokh vohniv” [Dualism of the novel by G. Hesse “Steppenwolf” and its musical interpretation in the monoopera by K. Tsepkolenko “Between Two Lights”] / O. Setun // Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. – K., 2011. – Vyp. 95 : Problemy muzychnoyi interpretatsiyi. – S. 295–301].

15. Rozenberg R. K probleme teatralnosti v tvorchestve kompozitorov Odessa [To the problem of theatricality in the work of the composers of Odessa] / R. Rozenberg. – [Electronic source]. Access mode: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua_a-rozenberg-theatral.html.

16. Rozenberg R. Odesskaya kompozitorskaya shkola: K 100-letiyu osnovaniya i 75-letiyu Odesskoy organizatsii NSKU [Odessa Composer School: To the 100th anniversary of the founding and the 75th anniversary of the Odessa organization of the NUCU] / R. Rozenberg; Odesskaya kompozitrskaya shkola; Odesskaya natsionalnaya muzykalnaya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy. – Odessa: Astroprint, 2013. – 328 s.

17. Fanina A. O proyavlenii teatralnosti v kamerno-instrumentalnom tvorchestve Karmelly Tsepkolenko [On the manifestation of theatricality in the chamber-instrumental works by Karmella Tsepkolenko] / A. Fanina [Electronic source]. – Access mode: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-fanina_tsepkolenko.html.

18. Kharchenko Ye. “Fenomen hry” u fortepiannykh miniatyurakh 1990–2000-kh rokiv (na prykladi fortepiannykh tvoriv K. Tsepkolenko, S. Pilyutykova, I. Shcherbakova) [“The phenomenon of play” in piano miniatures of 1990–2000s (on the example of piano works by K. Tsepkolenko, S. Pilyutykov, I. Scherbakov)] / Ye. Kharchenko // Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. – K., 2009. – Vyp. 84 : Kompozytor i suchasnist. – S. 130–142.

Ольга Гуркова. Инструментальный театр 1980–1990-х годов в творчестве Ивана Карабица и Кармеллы Цепколенко: стилевой аспект. Предлагается анализ произведений украинских композиторов – «Концертино для девяти исполнителей» (1983) И. Ф. Карабица и «Аум-Квинтега» для саксофона-тенора, голоса, фортепиано, скрипки и виолончели (1993) К. Цепколенко с применением основ теоретической системы К. Станиславского через призму тенденций

зрелищности, визуальности, театрализации современного искусства и принципа инструментального театра.

В частности, «Концертино» для девяти исполнителей И. Ф. Карабица – пример смешанной театрализации жанра, который сочетает традиции театра-«переживания» и театра-«представления». В произведении использованы современные композиторские техники, принципы диалогичности, лейтинтонационности, концертности в плане понимания каждого инструмента ансамбля как сольного. В финале произведения проведен целый ряд сольных эпизодов: фортепиано, трубы, тромбона, кларнета, фагота и «маленький алеаторичный концерт» ударных инструментов.

«Аум-Квинтет» для саксофон-тенор, голоса, фортепиано, скрипки и виолончели К. Цепколенко – пример инструментального театра и театральности, которые проявляются во внешних и внутренних признаках с чертами концертности и обращением к различным техникам композиции. В произведении К. Цепколенко каждый инструмент считает, как и И. Карабиц, сольным. Речевые «средства» вокальной партии проявляют словесную сторону произведения, а также, сознательную сторону мировосприятия, а сольные невербальные партии саксофона-тенора, фортепиано, скрипки и виолончели – инструментальную сторону произведения, подсознательное мировосприятия. Такое своеобразное соревнование сознания и подсознания, сольных и ансамблевых звучаний, наличие каденций, колористический поиск тембральных, фактурных, ритмических возможностей инструментов и сложных технических приемов исполнения объясняют основную идею «Аум-Квинтета» – сосуществование внешнего и внутреннего психологических начал.

Ключевые слова: зрелищность, визуальность, искусство представления, искусство переживания, театральность, концертность, инструментальный театр, театрализованный марафон, программность, персонификация героев-образов.

Olha Hurkova. Instrumental Theatre of the 1980s–1990s in the works of Ivan Karabyts and Karmella Tsepkoenko: the stylistic aspect. The author analyses the works of Ukrainian composers – “Concertino for Nine Performers” (1983) by I. F. Karabyts and “Aum-Quintet” for tenor saxophone, voice, piano, violin and cello (1993) by K. Tsepkoenko using the foundations of K. Stanislavsky’s theoretical system through the prism of the trends of spectacle, visibility, theatricalisation of contemporary art and the principle of instrumental theatre.

In particular, “Concertino for Nine Performers” by I. Karabyts is an example of a mixed theatricalisation of the genre, which combines the traditions of the theatre of “experiencing” and the theatre of “representation”. The work includes contemporary composing techniques, the

principles of dialogue, leit-intonationalism, and concert performability in terms of understanding each instrument in the ensemble as a solo one. At the end of the work, there is a series of solo episodes: piano, trumpet, trombone, clarinet, bassoon and a striking “little aleatory concerto” of percussion instruments.

“Aum-Quintet” for tenor saxophone, voice, piano, violin and cello by K. Tsepkenko is an example of instrumental theatre and theatricality, manifested externally and internally with features of concert performability and use of various techniques of composition. In this work, K. Tsepkenko, as did I. Karabyts, considers each instrument a solo one. The linguistic “means” of the vocal part reveal the verbal side of the work, or the conscious side of the perception of the world, and the solo non-verbal parts of tenor saxophone, piano, violin and cello represent the instrumental side of the work, the subconscious side of the perception of the world. This seeming competition of consciousness and subconscious, solo and ensemble sounds, the presence of cadences, a colouristic search for timbral, textural, rhythmic capabilities of instruments and complex technical methods of execution explain the main idea of “Aum-Quintet” – the coexistence of external and internal psychological principles.

Keywords: spectacle, visuality, art of representation, art of experiencing, theatricality, concert performability, instrumental theatre, dramatized marathon, programmability, personification of heroes-images.