

# «Сценарність» як основа формування драматичного жанру у першому фортепіанному концерті К. С. Цепколенко «Scenarity» as the Basis for the Formation of the Drama Genre in K. Tsepkoenko First Piano Concerto

СЯ МІН  
Аспірант Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
veve\_one@163.com

XIA MING  
Postgraduate student of the Odessa National  
A. V. Nezhdanova Music Academy  
orcid.org/0000-0002-9857-3821

**Анотація.** Розглянуто новаторський метод композиторки Кармелли Цепколенко «Сценарна розробка музичного матеріалу», який є її ноу-хау і широко використовується при складанні творів різних жанрів. Пояснюючи дію сценарної розробки, композиторка говорить: «...сценарій існує тільки для композитора на момент творіння композиції. Це програма, яка дає поштовх уяві. І далі автор кодує в звуки і думки, і переживання, і відчуття космопланетарних тенденцій (такий собі вітер всесвіту), і прагнення суспільства, і відгомони власного генетичного коду, вираженого через блукаючий ген пам'яті, і багато іншого, що, врешті-решт, становить композиторський контекст твору. Звичайно, він невідомий ні слухачеві, ні виконавцю. Сприймаючи або вивчаючи опус, представник публіки і музикант наповнюють його своїм змістом, розумінням, переживаннями, відчуттями [7, с. 218].

У статті покроково показано, як К. С. Цепколенко, дотримуючись принципів нових парадигм у сучасній естетиці, створює свій концерт-драму як індивідуальний проект — і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Театралізація здійснюється за рахунок надання інструментальним солістам та оркестровим групам індивідуально-особистісних якостей, що вступають у діалогічне спілкування з піаністом-солістом. У статті представлені результати дослідження принципів театральності в симфонічній творчості композиторки, що знаходять вираз у драматургічній контрастності, монтажності композиції, мальовничості, «видимості» образів, відстороненості, картинності оповідання.

*Ключові слова:* розробка сценарію, концерт-драма, індивідуальний проект.

**Постановка проблеми.** У статті детально аналізується «ноу-хау» композиторки — метод «сценарної розробки музичного матеріалу», який дозволяє детально опрацювати кожну драматичну лінію твору, вибудовуючи взаємодію оркестрових груп і солістів. Віддаючи перевагу принципам театральності в розвитку нетеатральних музичних жанрів, композиторка створює свій концерт-драму як індивідуальний проект — як за формою, так і за структурою, а також за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Використання принципів театральності спрямовує композиторку на створення нових естетичних моделей, активізує підсвідомість для винайдення нових смислових комплексів як за формою, так і за змістом,

наповнює твір складними діалогічними зв'язками та ігровою енергією. Діалогічне спілкування образів-ролей, їх драматична взаємодія призводить до лінейних напластувань, коли емоційно-вольові напруження, підсилюючи одне одного, створюють картину єдності неоднорідного цілого.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Написанню статті передувало вивчення матеріалів та досліджень щодо методу «сценарної розробки», зокрема праць М. Ю. Перепелиці [8], Г. Ф. Завгородньої [5], Ганни Луніної [7].

**Метою статті** є розкриття особливостей методу «Сценарна розробка» на матеріалі Концерта-драми № 1 для фортепіано та оркестру, виявлення формотворчих та стилістичних принципів,

які спираються на жанрово-стильові контексти, пов'язані з театралізацією, з численними «відсилками» до асоціативно-образних сфер, з мультимедійністю, з драматургічною контрастністю, монтажністю композиції, живописністю, «зоровою» картинністю оповідання.

**Виклад основного матеріалу.** Концерт-драму № 1 для фортепіано та оркестру написано в руслі традицій ХХ століття. Як зазначала М. Ю. Перепелиця, концерт «дещо відходить від історично сформованих канонів і являє собою театральну симфонію-концерт з написаним і побудованим сценарієм розвитку на основі мотивів романів “Фауст” Гете і “Майстер і Маргарита” Булгакова. У концерті-симфонії також можна побачити деякі принципи оперної драматургії і театального дійства: музичні теми і елементи фактури несуть в собі гетевського “Фауста”, “Мефістофеля”, булгаківського “Майстра”, “Воланда зі своєю світою” та інше» [8, с. 146].

К. Цепколенко намагалася надати темам концерту риси театральності, зробити впізнаваними характеристики реальних образів, об'єднати їх наскрізною дією. Переплетення тем любові й долі, сили й ніжності в процесі драматичного розвитку формує складне поліфонічне полотно. У завданні композиторки входило продемонструвати рух почуттів і емоцій героїв, їх розвиток від моментів зародження чуттєвого зерна до вищих ступенів підйому, осяяння засобами музично-інструментальної музики. Так само, як і в театральній виставі, в симфонії-концерті головна роль відводиться драматургії. Конфлікт і його вирішення є суттю драми — чи то роман або спектакль, чи то опера або симфонія. Ця обставина змушує композиторку відійти від уторованого шляху, від канонів, штовхає її до створення форми, адекватної задуму й сенсу драми, що робить твір надзвичайно театральним.

Сценарна розробка концерту-драми базується на літературних творах — «Фаусті» Ж.-В. фон Гете та «Майстрі і Маргариті» М. О. Булгакова. Розробка сценарію принципово відрізняється від програми. На відміну від програми, яка окреслює лише

загальний напрямок розвитку, сценарна розробка у всіх деталях, крок за кроком передбачає дію, сприяючи її розгортанню в просторі й часі.

У першій частині концерту основою розвитку є драматичне зіткнення особистості зі стихією. Концерт складається з двох планів розвитку, один з них представлений п'ятьма фортепіанними каденціями, другий — оркестром. Каденції пронизують форму першої і третьої частин концерту, з'являючись в нетрадиційних для них місцях — то на початку, то в середині симфонічних побудов, а не так, як прийнято — в кінці першої частини, об'єднуючи весь цикл в єдине ціле. У змістовному значенні каденції є своєрідними характеристиками героя, тоді як на оркестр покладено ведення всієї драми в усій її складності.

У першій частині розкривається драма Фауста, друга частина — це зв'язок між двома драмами, своєрідна медитація, третя частина розкриває драму Майстра і Маргарити.

Отже, перша частина заснована на трагедії Гете «Фауст» [3]. «Фауст» за своєю формою є драмою для читання, оскільки масштаб твору не співмірний з театральною постановкою. Скоріше, твір Гете можна порівняти з «Одіссеєю» Гомера: обидві поеми складаються приблизно з однакової кількості рядків — трохи більше 12 000. Літературознавці схильні вважати шедевр Гете драматичною поемою, адже він сповнений ліризму, хоча автор позначив його як трагедію.

«Фауст» завжди захоплював увагу композиторів-романтиків і надихав їх на створення творів, присвячених цій темі. Наприклад, перша симфонія Ф. Ліста так і називалася — «Фауст». Працюючи над створенням симфонічної програми, Лист виділив з усього контексту рух почуттів героїв, афекти, пристрасті, які керували їхніми вчинками. Л. Толстой в критичному нарисі про Шекспіра зазначав, що «Шекспір дійсно має особливість, яка при поверхневому спостереженні при грі хороших акторів може бути представлена здатністю зображати характери персонажів. Ця особливість полягає в умінні Шекспіра вести сцени, в яких виражається рух почуттів. Якими б неприродними

не були позиції, в які він розміщує своїх героїв, якою б незвичайною для них не була та мова, якою він змушує їх говорити, якими б безособовими вони не були, сам рух почуття: збільшення його, зміна, зв'язок багатьох суперечливих почуттів виражені часто правильно і сильно в деяких сценах Шекспіра і в грі хороших акторів викликають, нехай і на короткий час, симпатію до персонажів» [9, с. 291]. Цей рух почуттів, а не діяння героїв і мав намір показати Ф. Ліст в своїй програмі твору. Симфонія складається з трьох частин, кожна з яких носить ім'я одного з головних героїв — Фауста, Гретхен, Мефістофеля. Через характеристики головних героїв Ф. Ліст розкриває філософську глибину і драматизм ситуації.

Р. Вагнер також не обійшов увагою цей сюжет. Спочатку він мав намір створити програмну симфонію і навіть написав першу частину, але ідея не була реалізована і матеріал був перероблений в програмну увертюру «Фауст», де композитор зосередився на болісних сумнівах доктора Фауста, яким він був підданий на самому початку розповіді.

Ф. Шуберт у 17 років був зачарований трагедією Гете і написав на невеличкий фрагмент з неї свій перший шедевр — «Гретхен за прядкою».

На вершині своєї творчості Гектор Берліоз звернувся до твору Гете і написав драматичну легенду «Засудження Фауста» в 4 частинах, 7 картинах з епілогом на лібрето, складене самим Берліозом і Альміром Гендоньєром на основі перекладу Жерара де Нерваля. Берліоз вільно інтерпретує образ Фауста. «Фауст Берліоза — типовий романтичний герой зі зм'ятою душею, змучений протиріччями і болісними роздумами, ніде не знаходить спокою і щастя. Для нього немає порятунку ні на землі, ні на небі, смерть Маргарет не приносить йому відкуплення. Берліоз підкреслює неминучість загибелі героя самою назвою — «Засудження Фауста», а закінчує розвиток сюжету стрибком Фауста і Мефістофеля на чорних диявольських конях в пекельну прірву» [10].

У стилі містичної драми запропонував свій варіант трагедії Гете Шарль Гуно. Розвиваючи ліричну лінію, Гуно в центр опери поставив історію

Маргарити з її любовними переживаннями й трагічною долею, тому до його Фауста ставляться як до ліричного персонажа.

Як бачимо, кожен композитор знаходив у Гете те, що викликало його найбільший інтерес, що ставало джерелом натхнення, і втілював це в своєму творі.

К. Цепколенко знайшла цікавим для себе протиставлення Фауста і Мефістофеля. Злети і падіння Фауста знайшли своє відображення і у фортепіанній партії, і в фортепіанних каденціях, а Мефістофель і все, що з ним пов'язано, отримали втілення в партії оркестру.

Концерт починається досить незвично з точки зору традиційної форми — з фортепіанної каденції. Тут композиторка, слідуючи за розвитком сценарію, дає картину емоційного стану Фауста з його філософськими роздумами та ірреалістичними бажаннями. Побудова основної теми — мотивна. Звукова палітра сприяє тому, що мотиви плавно перетікають один в одний, створюючи виразну картину. Поступово музичний матеріал, що передає емоційне хвилювання Фауста, який прагне викликати дух, стає більш енергійним і швидкі пасажі спрямовуються вгору, перериваючись жорсткими акцентованими акордами, що віщують появу Мефістофеля. Так починається основна частина концерту — твердо і рішуче. Подальший розвиток ґрунтується на цих дисонансних акордах, до яких додаються синкоповані фігури в фортепіанній партії. Загальну картину доповнюють верескливі форшлаги у дерев'яних духових. Фауст закликає:

«Це дух летить, це дух благання вчув.

Одкривсь мені!

Твій повів серце стрепенув

І владно тягне...

Усе єство до тебе прагне!

Тобі віддав навек я серце й душу,

Нехай і вмру — тебе побачить мушу!» [3].

Композиторка прагне відобразити емоційний стан, який може виникнути в людській душі при зіткненні з екстремальним явищем, яким, безумовно, є Мефістофель. Це гранична мобілізація всіх

почуттів, виникнення страху, жаху і підвищена готовність до сміливих рішучих дій, це чуттєва напруга, загальне емоційне збудження. Це також і стан кризи як своєрідний перехідний етап, в якому перебуває головна дійова особа.

Жорстка акордова фігурація в фортепіанній частині вибухає головною партією *Allegro agitato*. Головна тема, яка вперше проходить в фортепіанній партії унісонними синкопованими фігурами, звучить активно, гостро і навіть грізно. Кожне проведення переривається дисонансними акордами всього оркестру з короткими верескливими форшлагами-вигуками. Потім ролі змінюються. Тема експонується в оркестрі, перериваючись жорсткими акордними вставками фортепіано і повертається в оркестр вже більш насиченою звуковою палітрою духових і перкусії. Все це призводить до емоційної кульмінації з кластерними акордами у мідних і фортепіано. Фауст підписує договір. Феерія жаків знайшла своє втілення в емоційному переживанні, і після кульмінації, після першого душевного потрясіння, відбувається розслаблення, розсіювання й послаблення напруги. Сполучна партія починається з протяжних стоячих звуків валторни, які віщують появу другої каденції у фортепіано. Вона повертає нас до елегантного стану героя:

«О повний місяцю ясний,  
Мій друже тихий і сумний!  
Коли б востаннє з висоти  
Мої страждання бачив ти  
За цим столом чувань нічних,  
Між цих пергаментів і книг!» [3].

Після драматичної кульмінації, при якій «спалюється» почуття страху і жаху, настає психологічна розрядка. Фауст починає свій шлях до оновлення, в свідомості ще є елементи елегантних почуттів, роздумів, просвітленої концентрації, філософії. Однак Фауст вже на порозі змін, які перевернуть все його життя з ніг на голову. Цей хвилюючий стан відчуття нового починається в середині каденції (*rosso a rosso accelerando a crescendo*), в текстурі з'являється безперервний рух вісімками, рух прискорюється і динамічно посилюється, що призводить до невеликого емоційного сплеску, який,

незабаром, змінюється елегантним настроєм.

Каденція створює емоційний фон, на тлі якого народжується побічна партія *Andante cantabile*. Інтерпретуючи Фауста як ліричного героя в цьому епізоді, композиторка допускає ліричні відхилення, які можна трактувати як мрії Фауста про майбутнє: м'якість, ніжність і розслаблююча одноманітність хвилеподібних переливів в фортепіанній частині створюють фон для появи сольного кларнета. (Забігаючи наперед, слід зазначити, що ця ж тема з'являється в кінці третьої частини концерту, ніби поєднуючи образ Фауста та Майстра.) Потім тема змінює регістр, поступово до неї додаються струнні в оркестровій частині, заповнюючи простір м'якими приємними звуками.

Наступне проведення теми при тому ж акомпанементі тягучих, солодкозвучних сонорних структур оркестру повертається в партії рояля, де тема набуває акордової фактури, міцнішає, ніби стверджує у власних мріях. Триразове позиціонування теми в різних текстурних модифікаціях створює ґрунт для домінування ідилічного стану в цій симфонічній картині.

Розділ *Riu toso* знайомить нас з іншим емоційним станом. Фауст і Мефістофель потрапляють на свято Вальпургієвої ночі:

«Біжать, летять, свистять, стукочуть,  
Скриплять, шиплять, киплять, клекочуть,  
Смердять, іскрять, горять, печуть!  
Відьомський дух повсюди чує!  
Держись мене, бо зразу відітруть.  
Та де ж ти?» [3].

Тут все переплуталось — відьми проносяться повз, демони, кікімори й чорти перегукуються одне з одним, чаклуни гіпнотизують і викликають видіння. У цій атмосфері гуляння, стихії пороку Фауст відчуває щось на зразок каяття:

«Чи ж не тинявся я бурлакою бездомним,  
Недолюдком без просвітку й мети,  
Неначе водоспад, що в льоті карколомнім  
Шумить в зівищу хлань з жахної висоти...» [3].

Після зустрічі з привидами Маргарити під впливом побаченого Фауст відчуває докори совісті й кидається рятувати дівчину:

«Ти в даль вдивися пильно:  
Он дівчина, прекрасна і бліда;  
Мов скована — така її хода,  
Лесть сунеться — повільно йде, повільно...  
Мені здається, впізнаю  
В ній Гретхен милую мою» [3].

Цей епізод за формою є розробка сонатного алєгро. Фортепіанна партія й партія оркестру зливаються воедино, щоб створити цілісну картину чуттєвої феєрії. З перших тактів розробки разом з ударами тарілок з'являються пасажі в дерев'яних духових, які розділяються кластерами в партії фортепіано і завершуються ударами великого барабана разом з різкими синкопованими акордами в усього оркестру. Поступово посилюється фактурне нашарування, додаються ударні, особливо малий барабан, посвистують флейти, у складному синкопованому ритмі з'являються призовні активні елементи в труб, у струнних згущується фактура, яка доповнюється динамічним малюнком кластерів у партії фортепіано. Все це призводить до кульмінації, яка фіксується дзвінкими вигуками труб, що повторюються в ритмічному малюнку, і раптом все скочується в пасажі, що висходять із нижнього регістру на тлі лінарного багатоголосся всього оркестру. Драматизація цього епізоду досягається створенням просторової перспективи за участю багатьох «дійових осіб» шляхом складних фактурних напластунів вертикалі та горизонталі, «верескливих» співівок дерев'яних духових, синкопованих ударів перкусії та всього оркестру, а також активною моторною функцією фортепіано.

Підкреслюючи особливу роль перкусії в цьому епізоді, Г. Ф. Завгородня зазначає: «Необхідно підкреслити специфічну роль групи ударних інструментів, яскрава характерність яких, чітка реєстрово-темброва вивіреність їх у просторовому діапазоні симфонії виділяють їх у незалежний та самостійний пласт, що розвивається за своїми внутрішніми законами. У центрі цих законів — свобода метроритмічного дихання з особливою «аритмією» пульсуючого фону

та одночасно колористична багатощаровість, з виділенням окремих тематичних елементів у самостійні лінії» [5, с. 165].

Все разом створює враження справжнього шабашу. Поступово моторний рух призводить до фанфарної теми, яка, кілька разів повторюючись, вводить до третьої фортепіанної каденції. Перша її частина дуже віртуозна та активна. Друга частина хіба що нагадає скачку на конях і перетворюється на жорсткі маршлятні побудови, які призводять до заключного епізоду розробки. Вся сила драматизму ситуації виражена у цій каденції. Третя каденція драматизмом та динамічною напругою провіщає останній розділ розробки першої частини концерту *Allegro drammatico*. Жорсткі синкоповані акорди оркестру, упереміш з ударними та кластерами фортепіано, призводять до появи фрагментів теми у струнних, все зливається у скачці-марші Мефістофеля та Фауста у супроводі відьом та іншої нечистої сили, які повертаються до міста, щоб врятувати Маргариту. Тематичний матеріал цього розділу розробки побудований так, щоб об'єднати в емоційній єдності партії оркестру та роляю. Тут ніби остаточно поєднуються образні субстанції Мефістофеля та Фауста. Фортепіано підтримує оркестр соковитими кластерами, динаміка наростає і все разом нагадує переможну ходу Сатани. Поступово динаміка згасає і складається враження ходи, що віддаляється. Залишаються репліки фаготу в супроводі ударних та фортепіано, закінчується все звуками самотньої китайської коробочки.

Друга частина народжується з цього останнього звуку першої частини, звуку порожнечі та самотності. Спочатку вибудовується акорд із чотирьох тонів, що послідовно звучать у духових інструментів. Так починається хорал, дещо відчуженого звучання, яке створюється «повзучими» квартово-квінтово-терцевими співзвуччями, які ніби повисають у просторі. Дія переміщується в іншу реальність, де немає почуттів, пристрастей, а є лише холодна велич Космосу. Розвиток цього стану підтримується струнними. Спочатку здалеку з'являється боязкий мерехтливий звук, навіть

не звук, скоріше «привид» звуку, потім ще й ще звуки, які також утворюють собою хорал, який набуває ще більшої ілюзорності та загадковості то розпадаючись на окремі звуки, то з'єднуючись у хоральне містичне звучання. Композиторка для досягнення такого ефекту доручила кожній групі оркестру свій відокремлений пласт, свою індивідуальну роль, ніби наблизивши оркестр до театру.

Перший пласт демонструється дерев'яними духовими в квартово-квінтово-терцевих співзвуччях, які створюють враження порожнечі, незорості, несяжності простору. Звуковий образ другого пласта мігує у просторі напівтонових діапазонів «відчуженими» гармонійними послідовностями, створюючи картину мерехтіння, хиткості, ефемерності, нереальності, потойбічності. Після невеликого вихрового сплеску в арф на тлі цього хиткого пласта з'являється тема у фортепіано — вишукана, трохи химерна і спочатку дуже коротка, їй відразу відповідає віолончель короткою фразою, сповненою туги та смутку. Повзучі кварто-квінтово-терцеві звучання у струнних інструментів зберігають атмосферу позазнахідності простору, космосу.

Друге проведення теми звучить наполегливіше та дещо протяжніше, віолончель також відповідає більш впевнено та протяжніше в часі. Тут хіба що відбувається протиставлення двох чуттєвих позицій: одна злегка примхлива і мрійлива, інша навчена життєвим досвідом і тому у передчутті можливих потрясінь трагічна і сумна.

Якщо перші два проведення теми існували скоріше у вигляді натяків, коротких реплік, то третє проведення теми у фортепіано вже розгорнуте на повне висловлювання і звучить наполегливіше і впевненіше, завзято обстоюючи свою позицію, що ще більше спантеличує віолончелю і вони відповідають довгою фразою в тій же своїй емоційно-чуттєвій позиції на тлі відчуженого звучання струнних у кварто-квінтово-терцевій побудові.

На тлі хоралу в струнних з'являється звучання хоралу в фортепіано. Тема переходить до дерев'яних духових, тоді як в оркестрі посилюється фактура, з'являються нові лінійні нашарування, підключається мідна група, посилюється роль ударних. Фактура

дедалі більше насичується лінійним розвитком окремих послівок, що розташовуються з інтервальним запізненням, що робить фактуру багатощаровою, акорди в партії фортепіано стають жорсткішими, роздратованішими. Завдяки використанню прийомів асинхронного вступу різних голосів, різнопротяжності музичних структур, що вступають у поліфонічні зв'язки, посиленню по вертикалі та горизонталі підвищується загальний емоційний тон, драматизується подійна сторона. Ступінь емоційної напруги з кожним проведенням теми дедалі підвищується, акорди в партії фортепіано, що нагадують хорал початку другої частини концерту, втрачають прозорість і хиткість, стаючи дедалі вразливішими, пронизливо-нищівними. Все разом набуває характеру похмурої ходи, яка досягає свого апогею в кульмінації розділу. Обривається кульмінація двома призовними сигналами в духових. Закінчується частина хоралом духових, який перебивається точковими звуковими краплями партії фортепіано.

Оскільки друга частина, по суті, є «нейтральним полем» між двома драмами, в ній немає вираженого протистояння, тому в ній відсутні фортепіанні каденції, і фортепіано втрачає свою індивідуальну роль, темброво зливається з оркестром, стаючи одним із його інструментів.

Третя частина твору написана вже за сюжетом роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». У концерті два образи — «Фауста» і «Майстра» — зливаються в один узагальнений образ, який переходить з першої частини в третю.

Відомо, що М. Булгаков спочатку планував написати щось на зразок російської фаустіани, а Майстер в оригінальному варіанті роману (який спалив сам автор) називався Поетом і Фаустом. І щоб ніхто не міг сумніватися щодо зв'язку роману з «Фаустом» Гете, М. Булгаков зробив епіграфом до свого твору рядки з твору — відповідь Мефістофеля на питання Фауста: «...та хто ж, на решті, ти? — Я — частка тої сили, що одвіку прагне зла й одвіку ж творить благо...». Цією цитатою М. Булгаков віщує появу Воланда і дає зрозуміти, що у романі пануватиме «нечиста сила».

Історія створення роману не менш трагічна, ніж доля його героїв. Перша редакція роману була написана в 1928–1929 рр. і 1929 року була спалена. У листі до уряду СРСР від 28 березня 1930 р. Булгаков писав: «18 березня 1930 я отримав з Главреперткома папір, який лаконічно повідомляє, що не минула, а нова моя п'єса «Кабала святош» («Мольєр») ДО ПОСТАНОВКИ ЗАБОРОНЕНА. Скажу коротко: під двома рядками казенного паперу поховані роботи в книгосховищах, моя фантазія, п'єса, що отримала від кваліфікованих театральних фахівців незлічені відгуки — блискуча п'єса. Р. Пікель помиляється. Загинули не лише мої минулі твори, а й теперішні та всі майбутні. І особисто я, своїми руками кинув у грубку чернетку роману про диявола, чернетку комедії та початок другого роману «Театр». Усі мої роботи безнадійні» [1]. Однак, як дізнаємося з джерел, восени 1932 р. М. О. Булгаков знову повертається до задуму «роману про диявола»: у тексті з'являються нові герої — спочатку Маргарита, потім Майстер. Дослідники творчості Булгакова пов'язують появу образу Маргарити, а разом з ним теми про велике та вічне кохання з одруженням письменника на Олені Сергіївні Шиловській. «Це була доля», — так пізніше скаже він про зустріч з нею. У 1933–1934 рр. Булгаков інтенсивно працює над рукописом. «Дописати раніше, ніж померти» — такими словами він 30 жовтня 1934 року почав чергову редакцію роману (скільки їх було, дослідники ще й досі не визначились). Структура твору остаточно склалася у 1937 р., тоді ж з'явилася і безсмертна назва «Майстер та Маргарита». Письменник продовжував робити виправлення в тексті до останніх днів життя (він помер 10 березня 1940 р.). Публікацією роману займалася його вдова: у 1966 (№ 11) та 1967 (№ 1) журнал «Москва» він був нарешті надрукований, хоча й з численними спотвореннями. Дослідники підраховали, що було зроблено 159 купюр, «приблизно 12% тексту». Вперше повний текст був надрукований у Парижі 1967 року, 1969-го — у Франкфурті-на-Майні, а на батьківщині автора — лише 1973 року. Роман «Майстер і Маргарита» багато разів перевидавався, зокрема й іспанською

мовою. Перший іспаномовний переклад роману «Майстер і Маргарита» був опублікований в Мадриді видавництвом «Alianza» в 1968 році і перевидавався майже щорічно, а в 2004 році мексиканське видавництво «Lectogum» опублікувало другий іспаномовний переклад роману «Майстер і Маргарита», виконаний кубинським письменником і перекладачем Хуліо Травієсо Серрано [11]. Відомий іспанський літературний критик і письменник Хосе Марія Гелбензу [12] в передмові до іспанського перекладу роману пише, що Булгаков в образі Воланда показує нероздільність добра і зла, що закріплено епіграфом до роману. Слова Мефістофеля повною мірою характеризують булгаковського персонажа — Воланда.

Деякі дослідники вважають, що «Майстер та Маргарита» — це роман-міф. Так, Б. М. Гаспаров пише: «На відміну від традиційного історичного роману, що знаходиться в рамках традиційного історичного мислення, де існують різні дискретні плани, що в кращому разі виявляють схожість між собою (у вигляді “злободенних” історичних сюжетів), тут минуле й сьогодення, побутова реальність і надреальність — це просто одне й те саме, єдина субстанція, що переливається з одного стану в інший по тисячах каналів, так що кожен такий перехід виявляється подібним до повороту калейдоскопа, з нескінченним розмаїттям змінюючи розстановку, поєднання, членування й розподіл все тих же елементів» [2].

Признаючи подібність роману Булгакова до «Фауста» Гете, дослідники відзначають і цікаві розбіжності. Так, наприклад, булгакознавець А. Зеркалов [4] і мексиканський дослідник Домінгес Мічель [13] вважають, що роль Фауста в романі грає не Майстер, а Маргарита — адже саме вона укладає договір з Воландом, щоб звільнити Майстра.

У написанні роману Булгаков користувався кількома філософськими теоріями: на них були засновані деякі композиційні моменти, а також містичні епізоди та епізоди ершлаїмських розділів. Так, у романі відбувається взаємодія трьох світів: людського (всі люди у романі), біблійного (біблейські персонажі) та космічного (Воланд і його почет).

Повертаючись до твору К. Цепколенко, зазначимо, що у третій частині концерту *Allegro energico*, як і в першій частині, композиторка будує драматургію на основі сценарного розвитку, але вже за романом «Майстер і Маргарита». Складність полягала в тому, що в творі Булгакова був використаний прийом розміщення роману в романі, де переплітаються фантастична реальність того, що відбувається в Москві, і історична реальність того, що відбувається в Єршалаїмі. Не маючи можливості відобразити ці два плани, композиторка зосередилася на подіях роману, що мали місце у Москві.

Починається третя частина акцентованим сплеском ударних і потім мірним рухом у струнних, що нагадує скачку; іноді зосереджений рух розрізається синкопованими вставками тромбонів. Це Воланд зі своїм почетом наближається до Москви. Синкоповані фанфарні елементи в тромбонів звучать призовно, ніби передбачаючи майбутні події. Сплеск перкусії передає цю тему партії фортепіано, яка проводиться на тому ж мірному фоні струнних, обростаючи різкими форшлагами на кожному звуці, що надає їй додаткову жорсткість і зухвалість.

Черговий сплеск перкусії поєднує ці дві теми (у фортепіано і тромбонів), причому в партії фортепіано використовуються фрагменти теми в маршлятному посиленні. Наступний сплеск виводить тему в мідну групу духових разом зі струнними, де на кульмінаційних гребнях додається дрібний барабан, який подібністю до військового маршу надає відчуття невідворотності того, що відбувається. Похмурі тромбони завершують цей епізод.

Потім все застигає й з глибини починається четверта фортепіанна каденція *Rubato presto*: тема спочатку будується на матеріалі інверсійних секундових кластерів, які різко й активно звучать на тлі перекотистих низьких гучних пасажів у партії лівої руки.

Інший елемент теми активно переміщається по всіх регістрах клавіатури, закінчуючи кожне проведення жорстким секундовим акцентом. Тема розсувається на всю широту регістру, де в партії

лівої руки загрозливо гудуть пасажі, а в партії правої руки у верхньому регістрі повторюється та сама поспівка, яка через повтори закріплюється у верхньому регістрі і стає тлом, на якому з'являється тема Воланда, яка проходить у мідних духових, посилена ударними із завихреннями дерев'яних, струнних і всього оркестру. Несподівано цей елемент теми мідних духових разом із ударними та пасажами флейт, досягнувши кульмінації, раптово обривається. Жалібні інтонації у струнних починають наступний розділ *Meno mosso*.

Приглушені репліки тромбону, жалібні інтонації струнних перетинаються пасажем фортепіано, який завершується ударами китайської коробочки разом з перкусією. Ця структура повторюється кілька разів, піднімаючись вгору по регістрах, входить в наступний епізод, який побудований на тріольних низхідних пасажах у фортепіано, і фрагментах теми в інверсії у дерев'яних духових інструментів. Три плани, на яких побудовано цей фрагмент, — неквапливі пасажі фортепіано, фрагменти теми у дерев'яних духових та підтримка оркестру — створюють картину затишшя, затишшя перед бурєю. Поступово все змовкає.

Остання каденція фортепіано *Rubato largo* починається елегійно. Крізь розбиті арпеджовані акорди проглядає тема в унісон у партії правої руки, елементи теми проходять то в низькому, то у високому регістрі. Поступово тема обростає звуками і вже в акордовому втіленні набуває риси залізної хватки, яка з тупою грубістю жорстко багаторазово скандує останній акорд. З останнім ударом акорду починається епізод, який можна позначити як «диявольське фугато». Вкрадливо починає свою тему фагот, на яку у фугато накладається флейта, тромбон та інші інструменти, які всі разом створюють напружену звукову картину, яка розрізається різкими звуками мідних духових, що глісандують, і завершується ударом великого барабана. Ці глісандуючі звуки у духових можна трактувати як останні уїдливі жарти почету Воланда.



Знову з'являється мірне тло акомпанементу в струнних, що символізує скачку, на тлі якої з'являється перетворена тема побічної партії з першої частини, яка спочатку проходить у низькому регістрі у контрабасів та віолончелей, потім переходить до скрипок і нарешті тепер звучить повно та пристрасно в усього оркестру як гімн кохання.

Несподівано вона переривається репліками фортепіано у супроводі призовних фігур у мідних духових на тлі звукового супроводу всього оркестру. Потім знову з'являється мірний рух, який супроводжується ударами литавр та інших ударних інструментів. Це створює дуже насичений густий колорит, крізь який у високому регістрі в струнних прорізається тема кохання, що згодом тоне в подальшому звуковому потоці, в якому беруть участь усі інструменти оркестру і фортепіано на граничній гучності. Поступово все стихає, звучать останні репліки тромбону та глухі удари великого барабана. Воланд і його почет покинули Землю. У повній тиші, після величезної напруги, виникає на тлі акомпанементу фортепіано та оркестру тема кохання, яка мірно пливе у виконанні гобою. Майстер і Маргарита здобули свій вічний спокій.

Внутрішній драматизм концерту досягається внаслідок наскрізного розвитку музичних образів завдяки тематичним мостам, які об'єднують усі три частини в єдину виставу, в якій буквально зримо відчутні рельєфно-опуклі сценарно-фабульні пласти твору, що відкривають перед слухачем світ емоцій.

**Висновки.** Як показав наш аналіз, визначальним у фортепіанній творчості композитора є індивідуальний проєкт твору, що базується на сценарній розробці драми. Тут композиторка виступає в ролі, яка з'явилася у зв'язку із застосуванням методу сценарної розробки, а саме в ролі режисера музичного процесу, який формує музичний

матеріал з огляду на його фактурну, часову та просторову форми.

Концепція фортепіанного концерту композиторки перебуває у руслі трьох взаємозалежних творчих концепцій — драми як основного принципу розгортання художньої форми, сценарної розробки музичного матеріалу як способу зіставлення та розвитку всіх елементів до цілого і довільної форми індивідуального проєкту, що створюється разом із кожним конкретним твором. Автор, довільно оперуючи музичними та позамузичними засобами для кожного твору, створює неповторну форму як індивідуальний проєкт, формуючи спектральний ареал із різнорідних різножанрових елементів. Навіть у назві твору автор вказує на жанрову синтетичність, підкреслюючи, що це концерт для фортепіано та оркестру, у такий спосіб показуючи рівноправність концертної та симфонічної діади. Віддаючи перевагу принципам театральності в розвитку нетеатральних музичних жанрів, композиторка створює свій концерт-драму як індивідуальний проєкт і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Показано, що використання принципів театральності спрямовує композиторку до створення нових естетичних моделей, активізує підсвідомі структури на залучення нових за формою та змістом смислових комплексів, наповнює твір складними діалогічними зв'язками та ігровою енергетикою. Авторка насичує фортепіанний концерт рольовими побутовими, які у своєму розвитку обростають емоційними нашаруваннями та сенсами, посилюючи драматизм твору. Діалогічне спілкування образів-ролей, їхня взаємодія призводить до лінеарних напластувань, коли емоційно-вольові напруження, посилюючи один одного, створюють картину єдності різнорідного цілого.

## Література

1. Булгаков М. А. Письмо Правительству СССР. URL: [https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b\\_letter.dhtml](https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b_letter.dhtml) (дата обращения: 27.08.2022).
2. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». URL: <https://shakko.wordpress.com/2016/05/01> (дата обращения: 27.08.2022).
3. Гете Й. В. Фауст. Трагедія / Пер. з нім. М. Лукаш. Київ: КЕТС, 2012. 399 с.
4. Зеркалов А. И. Этика Михаила Булгакова. М.: Текст, 2004. 239 с.
5. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества. Аналитические очерки: монография. Одесса: Астропринт, 2012. 304 с.
6. История создания романа «Мастер и Маргарита». URL: <https://obrazovaka.ru/sochinenie/master-i-margarita/istoriya-sozdaniya-romana.html> (дата обращения: 27.08.2022)
7. Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2 т. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. Т. 2. 472 с.
8. Перепелица М. Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 276 с.
9. Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Л. Н. Толстой. Собр. соч.: в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 258–314.
10. Цодоков Е. Берлиоз. «Осуждение Фауста» // Belcanto.ru: интернет-портал. URL: <https://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html> (дата обращения: 27.08.2022).
11. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de Julio Travieso Serrano. México: Lectorum, 2004. 419 p.
12. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de José María Guelbenzu. Madrid: Debate, 1990. 378 p.
13. Domínguez Michael Christopher. El Maestro y Margarita // Letras Libres. 2000. № 15. P. 86–88, URL: <https://www.letraslibres.com/mexico/el-maestro-y-margarita-mijail-bulgakov> (last accessed: 27.08.2022).

## References

1. Bulgakov M. A. Pismo Pravitelstvu SSSR. URL: [https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b\\_letter.shtml](https://lib.misto.kiev.ua/BULGAKOW/b_letter.shtml) (data obrascheniya: 27.08.2022).
2. Gasparov B. M. Iz nablyudeniya nad motivnoy strukturoy romana M. A. Bulgakova «Master i Margarita». URL: <https://shakko.wordpress.com/2016/05/01> (data obrascheniya: 27.08.2022).
3. Gete J. V. Faust. Tragediya / Per. Z. nim. M. Lukash. Ky`yiv: KETS, 2012. 399 s.
4. Zerkalov A. I. Etika Mihaila Bulgakova. M.: Tekst, 2004. 239 s.
5. Zagorodnyaya G. F. Polifonicheskie osnovy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva. Analiticheskie ocherki: monografiya. Odessa: Astroprint, 2012. 304 s.
6. Istoriya sozdaniya romana «Master i Margarita». URL: <https://obrazovaka.ru/sochinenie/master-i-margarita/istoriya-sozdaniya-romana.html> (data obrascheniya: 27.08.2022)
7. Lunina A. Kompozitor v zerkale sovremennosti: v 2 t. K.: DUH I LITERA, 2015. T. 2. 472 s.
8. Perepely`cya M. Yu. Teatral`nist` u neteatral`ny`x muzy`chny`x zhanrax tvorchosti Karmelly` Cepkolenko : dy`s. ... kand. my`stecztvoznavstva: 17.00.03. Ky`yiv, 2017. 276 s.
9. Tolstoy L. N. O Shekspire i o drame // L. N. Tolstoy. Sobr. soch.: v 22 t. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1983. T. 15. S 258–314.
10. Tsodokov E. Berlioz. «Osuzhdenie Fausta» // Belcanto.ru: internet-portal. URL: <https://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html> (data obrascheniya: 27.08.2022).
11. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de Julio Travieso Serrano. México: Lectorum, 2004. 419 p.
12. Bulgakov M. El Maestro y Margarita. Prólogo de José María Guelbenzu. Madrid: Debate, 1990. 378 p.
13. Domínguez Michael Christopher. El Maestro y Margarita // Letras Libres. 2000. № 15. P. 86–88, URL: <https://www.letraslibres.com/mexico/el-maestro-y-margarita-mijail-bulgakov> (last accessed: 27.08.2022).

*Xia Ming. «Scenarity» as the Basis for the Formation of the Drama Genre in K. Tsepkenko First Piano Concerto*

**Abstract.** The article reveals the peculiarities of creating the dramatic form of the Concerto-Drama for Piano and Orchestra. The paper substantiates the principles of dramatization of the composer's piano concerto from the position of her creative method — her own genre concept, namely “scenario development” of musical material and general stylistic foundations of her creative work. The internal dramatic effect of the concerto is achieved thanks to the through development of musical images in the concerto-drama thanks to thematic bridges that unite all three parts into a single performance, in which the relief and convex script-fabula layers of the work are literally perceptible, revealing to the listener a world of emotions and vivid feelings. The article shows that the composer, developing the concerto genre in a dramatic turn, uses playful methods of form-making to enhance the dramatization of his works. In the orchestra part she widely uses the competitiveness of the individual instruments and orchestra groups, in the climactic moments the texture is saturated by poly-linear multi-layered semantic structures. The composer makes innovative use of piano cadenzas that appear on the crest of the hero's emotions, appearing in various structural sections of the concerto and serving as unifying material that binds together the dramatic plot of the concerto. The individual project of the work based on the script featured development of the drama is decisive in the composer's concerto-symphonic works. Here the composer acts as another function that emerged in connection with the application of the script development method, namely that of the director of the musical process, who shapes the musical material taking into account its texture, temporal and spatial forms.

*Keywords:* scenario development, concerto-drama, individual project.