

УДК 784.011.26.087.6:781.65(510)“195/201”
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-19>

Андрій ЄРЬОМЕНКО,
orcid.org/0000-0002-4349-4288
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) yeremenko.acco@gmail.com

Наталія ЄРЬОМЕНКО,
orcid.org/0000-0001-6038-5940
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) migylevanatasha@gmail.com

Андрій ДУШНИЙ,
orcid.org/0000-0002-5010-9691
кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) accotobile@ukr.net

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається фортепіанна творчість українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття зокрема: Л. Грабовського, С. Зажитька, А. Загайкевич, К. Цепколенко, які активно формували національний стиль сучасної музичної культури.

Автори, досліджуючи основні напрями розвитку українського фортепіанного мистецтва, розкривають ключові стильові тенденції, що яскраво проявилися у галузі вітчизняної фортепіанної музики зазначеного періоду, характеризують їх природу. У статті конкретизовано сучасні напрями композиторської діяльності, а також види експериментальних технік, серед яких: перформанс, авангард, електроакустична музика, які автори досить часто застосовували у своїй креативності. Акцентовано увагу на новітніх формах та жанрах, таких як магнітофонна музика та синтез звукових та візуальних образів, що втілені у творах зазначених митців. Висвітлено знакові життєві факти, пов'язані із композиторською творчістю, що допомагають краще усвідомити особистість творців, їх внутрішній світ. Розкривається хронологія подій, що вплинула на стиль письма композиторів та кар'єру загалом. Так, наприклад, представлені деякі нариси із біографії авангардиста Л. Грабовського, які аргументують причини його еміграції та особливості подальшої роботи у напрямку написання фортепіанної музики.

Деталізовано аналіз окремих фортепіанних опусів, що мають культурно-мистецьку цінність або ж виділяються оригінальністю композиторської мови, ідеї, меседжу тощо. Серед таких фортепіанних опусів: «Cascades» та «Тікати. Дихати. Мовчати» А. Загайкевич, «Доторкання» С. Зажитька, «Selfreflection 1 for piano and tape», «Читаючи історію» та «Концерт-драма» для фортепіано з оркестром К. Цепколенко, які вирізняються оригінальністю композиторської мови.

Зазначаються також приклади залучення до творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття елементів інших видів мистецтва – літератури, живопису, що робить українське фортепіанне мистецтво поліфункціональним та багатовимірним.

Дослідження розкриває важливість взаємодії сучасних електронних технологій з традиційними формами фортепіанного виконання, підкреслюючи вплив новацій на розвиток українського музичного мистецтва.

Ключові слова: творчість Л. Грабовського, сучасні вітчизняні композитори, українське фортепіанне мистецтво, сонористика, перформанс, авангард, tape music.

Andrii YEROMENKO,
orcid.org/0000-0002-4349-4288
Candidate of Art, Associate Professor,
Head of the Department of Musical Art
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) yeremenko.acco@gmail.com

Nataliia YEROMENKO,
orcid.org/0000-0001-6038-5940
Senior Lecturer at the Department Of Musical Art
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) migylevanatasha@gmail.com

Andriy DUSHNIY,
orcid.org/0000-0002-5010-9691
Ph.D. in Education, Professor,
Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) accomobile@ukr.net

PIANO CREATIVITY OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

The article examines the piano work of Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries, in particular: L. Grabovskyi, S. Zazhytka, A. Zagaykevych, K. Tsepkolenko, who actively shaped the national style of modern musical culture

The author, researching the main directions of the development of Ukrainian piano art, reveals the key stylistic trends that were clearly manifested in the field of domestic piano music of the specified period, characterizes their nature. The article specifies modern trends in writing compositions, as well as types of experimental techniques, including: performance, avant-garde, electroacoustic music, which the authors often used in their creativity. Attention is focused on the newest forms and genres, such as tape music and the synthesis of sound and visual images embodied in the works of the mentioned authors. Significant life facts related to the composer's activity are highlighted, which help to better understand the personality of the creators, their inner world. The chronology of events that influenced the authors' writing style and career in general is revealed. So, for example, some essays from the biography of the avant-garde artist L. Grabovsky are presented, which argue the reasons for his emigration and the features of further work in the direction of writing piano music.

A detailed analysis of individual piano opuses that have cultural and artistic value or are distinguished by the originality of the composer's language, idea, message, etc. Among such piano opuses: «Cascades» and «Tikaty. Breathe. Silent» by A. Zagaykevich, «Touching» by S. Zazhytka, «Selfreflection 1 for piano and tape», «Reading the story» and «Concert-drama» for piano with orchestra by K. Tsepkolenko, which are distinguished by the originality of the composer's language.

There are also examples of the involvement of elements of other types of art – literature, painting – in the work of national composers of the late 20th – early 21st centuries, which makes Ukrainian piano art multifunctional and multidimensional.

The study reveals the importance of the interaction of modern electronic technologies with traditional forms of piano performance, emphasizing the influence of these innovations on the development of Ukrainian musical art.

Key words: *the work of L. Grabovsky, modern domestic composers, Ukrainian piano art, sound design, performance, avant-garde, tape music.*

Постановка проблеми. Вітчизняне фортепіанне мистецтво періоду кінця ХХ – початку ХХІ століття стрімко прогресує, проживаючи етап своєї самоідентифікації та полістилістичних експериментів. Композитори даного періоду української культури здійснюють активні пошуки в напрямі створення національного стилю нового часу, спираючись як на зразки фольклору, так і європейської фортепіанної музики. Особливо

актуальною, постає сьогодні тема національного фортепіанного мистецтва та його автентичності. Даний напрям представлений провідними композиторами серед яких: В. Сильвестров, Є. Станкович, Л. Дичко, Л. Юріна, Л. Грабовський, О. Щетинський, О. Безбородько, А. Загайкевич, Л. Сидоренко, Б. Фроляк, К. Цепколенко, С. Зажитько, О. Мануляк та інші композитори. Згадані митці неодноразово вирізнялися поєднан-

ням традиційних українських фольклорних мотивів із авангардними техніками, джазом, жанрами хорової музики, електроакустичними колабораціями, тощо. Окрім пошуку новітніх стилістичних відкриттів у роботі вітчизняних авторів спостерігається і розширення жанрових меж: композитори часто застосовують сучасні форми, наприклад, перформанс, інсталяція, музика для кіно чи театру, що дозволяє донести свою творчість більшій кількості аудиторії. Українські музиканти ХХІ століття надихаються іншими видами мистецтва, наприклад, літературою, живописом, скульптурою, кінострічками, втілюючи свої ідеї у фортепіанній творчості, що викликає жвавий інтерес як вітчизняних, так і закордонних прихильників, виконавців і слухачів.

Аналіз досліджень. Творчість українських композиторів періоду кінця ХХ – початку ХХІ століття активно досліджується сучасними мистецтвознавцями. Найвні дослідження галузі фортепіанного мистецтва можна типологізувати, виокремивши декілька напрямків інтересів науковців: національної чи регіональної творчості, окремі персоніології або ж вузькі критерії жанрово-стильового, виконавсько-педагогічного аналізу фортепіанних композицій, тощо. Так, наприклад, фортепіанні композиції Галичини аналізувала З. Жмуркевич, а твори для фортепіано періоду ХІХ – ХХ століть вивчала М. Данілішина. Фортепіанному доробку композиторської спадщини М. Скорика присвятила свою роботу К. Івахова, а фортепіанну творчість В. Губи досліджувала Н. Кульчицька. Фортепіанний альбом митця Р. Никифорова характеризувала У. Молчко, а Ю. Решетара – О. Німлович, творчість Л. Грабовського висвітлювала А. Загайкевич. Регіонально, дослідженням фортепіанного українського мистецтва займалися: Л. Бучок, О. Васюта, О. Довгань, Ю. Портний, Н. Посікіра-Омельчук, А. Рум'янцева, С. Салдан, Т. Федчун, С. Хананаєв (Кравченко, 2023: 155).

Жанри сучасного фортепіанного мистецтва у своєму науковому доробку висвітлювали Л. Ланцута, Н. Рябуха, Л. Свірідовська, О. Тимошук, Я. Олійник, О. Пономаренко, тощо. Питаннями сучасних електроакустичних новацій у перформансах для фортепіано (або за участі фортепіано) цікавилися Ю. Соколова та А. Поліщук, А. Кравченко, А. Загайкевич, Г. Юферова та І. Ракунова та інші (Кравченко, 2023: 156).

Автори даної публікації розглядають фортепіанний доробок митців, що у своїй творчості впроваджують сучасні техніки, зокрема й електронні, акцентуючи увагу на персоналіях Л. Грабовського, А. Загайкевич, С. Зажитька, К. Цепко-

ленко, а також їх новітні композиції на особливо актуальні теми для вітчизняного музичного мистецтва, що обумовлює *новизну одержаних результатів даного дослідження*.

Мета статті – визначити стильові особливості фортепіанного доробку українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Період кінця ХХ століття відкрив нову сторінку в історії фортепіанного мистецтва України, надавши можливість композиторам писати твори, не оглядаючись на цензуру, ідеологію влади чи вимоги до підтримки іміджу радянської культури. Вільні у творчому самовираженні автори почали активно розбудовувати національну фортепіанну школу, її стиль, а також представляти свої роботи на широкий загал як вітчизняної, так і закордонної публіки. Фортепіанні твори вітчизняних авторів мають складну багатшарову гармонічну мову, насичені поліритмічними структурами, часто супроводжуються візуальними спеціальними ефектами чи інсталяціями, постановками, тощо. Родзинкою української музики були діячі «київського авангарду», який у 60-х роках ХХ століття розпочав нову еру у культурному житті країни. Окрім славнозвісного В. Сильвестрова, до його складу входили композитори: В. Годзяцький, В. Губа, Л. Грабовський, а пізніше С. Крутиков і В. Загорцев .

Видатною постаттю сучасної національної фортепіанної музики є Л. Грабовський – автор, що в своїх творах органічно синтезує елементи українського фольклору із рисами авангарду, винайшовши таким чином самобутній стиль. Композиції митця тривалий час були невідомими для широкого загалу і лише протягом останніх десятиліть виконавці починають більш активно включати їх до свого репертуару. «Останніми роками в Києві відбулися два ювілейні концерти його творів: спершу з нагоди 75-річчя, а 2015 р. у відзначенні 80-річного ювілею композитора. Майже всі (якщо не всі повністю) твори Грабовського для фортепіано, майстерно виконав та записав піаніст Євген Громов (один з найцікавіших інтерпретаторів музики Грабовського та загалом найпопулярніший популяризатор фортепіанної музики сучасних українських композиторів)» (Стех, 2015).

Композиторська мова київського авангардиста формувалася під впливом поліфонічної музики, починаючи від імітаційної періоду середньовіччя до ускладненої модерністичної часів ХХ століття. Творчий метод Л. Грабовського, який він винайшов для написання своїх композицій на початку 80-х років вимагав значної кількості математич-

них підрахунків, що потребували систематичного використання комп'ютера. У зв'язку із цим кількість написаних ним творів знижувалася, а тривалість пауз між ними зростала.

Про історію винайдення свого математичного методу написання музики музикант стверджував: «... у мої руки потрапив том польської антології «Res facta», там були зібрані різні статті, матеріали, які стосуються сучасного мистецтва і особливо сучасної музики. ... У тому ж першому випуску «Res facta» я прочитав статтю про використання випадкових чисел у комерційному дизайні – для створення зображень, афіш. Тож випадкові числа – це теж була не моя власна ідея, але я почав її прикладати до створених мною ритмів і звукорядів. Вже методику роботи з ними я розробив самостійно» (Новицька, 2023).

Стиль композицій у музиканта змінювався: на початку творчої діяльності йому були притаманні риси пізнього романтизму та раннього постімпресіонізму із фольклорними елементами. Згодом його музична мова мала вільний дисонуючий характер, а в 60-х роках ХХ століття автор звернувся до дванадцяти тонових систем, що відобразилося у п'яти характерних п'єсах для фортепіано та чотирьох двоголосних інвенціях (1962).

Сам же композитор відмічав: «я вважаю себе поміркованим модерністом-центристом, особливо коли пробує позиціонувати себе в сьогоднішній світовий контекст з його крайніми «завихреннями» (Новицька, 2023). Додекафонні «П'ять характерних п'єс» вперше були виконані у 1967-му році одеським піаністом М. Легоцьким, а «Інвенції» зіграв Б. Деменко.

У 1970-му році вийшов твір «Море» для читця, хору, оркестру з органом, двома фортепіано та двома арфами. Композиція була написана під враженням від уривків поеми Сен-Жон Перса «Amers» («Гіркоти»). Даний твір є серійним: у ньому використана специфічна серія із чистих квінт. Якщо взяти до уваги кожен п'яту ноту серії, то можливо отримати хроматичну гаму. Митець запозичив ідею у А. Берга. «Море» є також і сонористичною композицією, де задіяна система алеаторичних квадратів, повторень мотивів, груп, комбінування яких можуть визначатися самими виконавцями. Композиція була виконана у Нідерландах на фестивалі «Gaudeamus». Автор згадував карколомну історію пов'язану із «Морем»: «Вони проводять конкурс: твори, що пройшли відбір, звучать потім на фестивалі. І я подався на цей конкурс. Мені тоді треба було дуже швидко розписати партію. Це робилось неякісним сірим фломастером – на той час чорних фломастерів просто не було в Україні!

Кульковими ручками це було неймовірно складно писати швидко, просто неможливо... Партитуру я відправив звичайною поштою» (Новицька, 2023).

Серед фортепіанних творів композитора: «Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано» (написано у 1964 році «стало одним із найчастіше виконуваних творів композитора») (Щетинський, 2023: 107) «Константи» (для скрипки соло, 4 фортепіано, 6 груп ударних) (1964), «Гомеоморфії I–III» (фортепіано; III, 2 фортепіано) (1968–69 рр.), «I буде» (8 музичних оформлень на вірші М. Воробйова, для меццо-сопрано, фортепіано, синтезатора, скрипки та кларнета) (прем'єра 1993 р.).

Найбільш відоме шанувальникам Л. Грабовського медитативне «Für Elize» для фортепіано написане у 1988-му році. П'єса «На не забудь Елізі» була написана на замовлення В. Балея для його дружини. У цій композиції автор ще використовував свій алгоритмічний метод вручну. У 1992-му році з-під пера Л. Грабовського виходить «Передвістя світла» на слова В. Барки для сопрано, скрипки, кларнета, фортепіано і синтезатора. Серед сучасних творів у фортепіанному доробку митця можна виокремити «EQVIN» для скрипки і фортепіано (2019).

Розглядаючи фортепіанну творчість композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття, відмітимо, що досить часто вони звертаються до візуально-звукового синтезу, створюючи композиції, у яких синестезійний компонент є потужним генератором «метафоричного» художнього мислення. Створено багато опусів, у яких застосовано просторово-візуальний, просторово-пластичний, візуально-рухомий та просторово-чуттєвий синтез, колористично-візуальну синестезію, а також інваріанти екфразису, який втілює різні аспекти візуально-просторових мистецтв. Таким, наприклад, є фортепіанний доробок А. Загайкевич. Серед її композицій у контексті нашого дослідження виділимо: камерний концерт для фортепіано та струнних «Сліпа музика» (1995); «Luceo» фортепіанна мініатюра (2007); фортепіанна мініатюра «Cascades» (2009). Також авторка включала фортепіано і до ансамблевих композицій: Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1991); камерно-інструментального твору «Маре-ікс-невідомість» для сопрано та фортепіано на візуальну поезію А. Чужого (1997); «INTERLUDE» для флейти, кларнету, фаготу, валторни, тромбону, перкусії (два виконавця), фортепіано, скрипки, альту, віолончелі та контрабасу (1998); електроакустичного твору для фагота, фортепіано, скрипки та віолончелі «Геронья» (2002); електроакустичного перформансу для скрипки, голосу, фортепіано,

електронного запису та обробки в реальному часі (2002) «Тікати. Дихати. Мовчати»; твору «Повітряна механіка» для флейти, кларнету, перкусії, фортепіано, скрипки, віолончелі (2005); «Підземною рікою» для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано, скрипки та віолончелі (2008).

Фортепіанні твори композиторки сповнені глибокого змісту та образності. Американський піаніст Т. Гофт відмічав, що у «Cascades»: «... багато жестовості. Це чудова назва для твору, вона нагадує мені хвилі, вітри та природні ефекти. Це той тип звуку, який ви іноді чуєте у Мессіана, свого роду імітація природних звуків. І це досить чарівно, у творі багато віртуозності» (Саф'ян, 2022). У п'єсі «Cascades» А. Загайкевич ландшафтний елемент стає основним чинником візуалізації образів. Натомість у камерному концерті для фортепіано та струнних «Сліпа музика» (1995) композиторка втілила візуальну антиконцепцію погляду. Мисткиня досить часто поєднує сучасні технології репарації звуку й тембру з відеорядом, створюючи музику до відеоінсталяцій і перформансів, що чітко прослідковується, наприклад, у «Тікати. Дихати. Мовчати» та інших електроакустичних перформансах.

Трилогія «Тікати. Дихати. Мовчати» – це цілісний твір довжиною 45 хвилин, де кожна композиція триває чверть часу. Перша її частина записана з використанням скрипки, друга – голосу, а до третьої включена сольна партія фортепіано. Всі три частини являють собою гіперактивний клубок звуків та їх послідовностей без жодної, здавалося б, раціональної основи. Якщо описувати настрої музики даного циклу, то «Тікати» має характер перекошений, навіть дещо судомний. У «Дихати» мелодія глухо-насторожена, а в «Мовчати» вона, ніби провалюється у численні повітряні ями.

Події трилогії відбуваються у декількох пластах відразу: то незначні, ледь помітні штрихи-уколи фортепіано чи скрипки відтіняються електронікою, то електроніка раптом вибухає модернізованим фасадом, на фоні якого зітхають акустичні звуки.

Дослідник Д. Колокол висловив свої враження: «В цілому це надзвичайно серйозний академічний авангард. Слухати важко. Але тягне. Тому що за всім цим приховане щось більше, дивне. Ця музика явно говорить з нами – тільки не нашою (що підпорядкована споживацькій логіці), а своєю, суб'єктивно-ідеалістичною, мовою» (Колокол, 2012).

Аналізуючи фортепіанне мистецтво України кінця ХХ століття дослідниця Н. Чабаненко відмічає: «У творчості вітчизняних композиторів 1980–1990 рр. виникають нові та розвиваються звичайні техніки композиції. ... Нове розуміння

просторово-часових відносин у творах українських композиторів втілюється завдяки алеаторичним засобам, переважанню агогічного начала і використанню його, передусім, у ролі головного змістово-конструктивного фактора (твори Л. Дичко, С. Зажитька, О. Некрасова, В. Рунчака, Г. Саська, М. Шуха, О. Щетинського та інших авторів)...» (Чабаненко, 2019: 199). У зв'язку із цим, звертаючи увагу на фортепіанну творчість С. Зажитька, відмітимо її неоднозначність та багатий спектр втілень композиторських рішень. Так, наприклад, зауважимо, що досить часто прагнучи посилити вплив мистецтва на глядачів, композитор залучає полімодальні компоненти у своєму доробку. Зокрема у п'єсі «Герстекер» для фортепіано та персонажа (1995) він створює можливість багатоканального сприйняття, зводячи музичного інтерпретатора і візуального персонажа (актор, танцівник) на одній сцені.

Фортепіанний цикл «Доторкання» С. Зажитька виступає яскравим прикладом використання пуантилізму в музиці. В основі ідеї даного опусу лежить культура народів сходу, зокрема: китайський каліграфічний живопис, японська поезія хоку та загалом буддистські вірування. Три невеликих фортепіанних п'єси циклу як і хоку беззаперечно потребують застосування активної уяви від слухачів та виконавців, а також спільного процесу творчості з композитором у момент відтворення його музики. Їх об'єднуючим фактором є лаконічність – вміння висловити якомога більше, без використання надлишкових музичних засобів. У першій п'єсі, наприклад, спостерігаємо аналогію з мистецтвом китайських художників, які володіють манерою втілення образів-істин одним доторком кисті чи незавершеною лінією. Сполучення звуків об'єднуються в ритмоінтонаційні групи і створюють у своїй сукупності композицію цілого, чим викликають певні аналогії з китайськими ієрогліфами (Зимогляд, 2022: 111).

Композиторський доробок одеської мисткині К. Цепколенко також вражає сучасною стилістикою творів. Наприклад, одна із форм до якої звертається авторка – «tape music», що є схрещенням конкретної музики та власне електронної, втілена у творі «Selfreflection 1 for piano and tape». Дана композиція є сміливим експериментом авторки у спробі поєднати ресурси акустичного і штучного (електронного) звукового середовища. За рахунок співставлення частин звукового матеріалу, що є кардинально протилежними одна одній, виникає унікальна і цілісна картина композиторського задуму, де в музичній формі втілюється глибока проблема сучасності. У творі партія фортепіано

є головною і символізує космос душі людини. Поруч із ним звучить діалог двох жіночих голосів, що записані на магнітну плівку. Ці голоси символізують образ роздвоєної особистості і промовляються різними мовами. Твір «Selfreflection 1 for piano and tape» має потужний філософський посыл, де фортепіано є душею особистості, а жіночі голоси – її думками.

Композиторка здійснила значний внесок у вітчизняне музичне мистецтво. Кількість написаних нею фортепіанних творів досить велика. Серед них: соната (1980), два концерти-драми для фортепіано з оркестром, камерна симфонія «Паралелі» для фортепіано та струнних інструментів, цикл мініатюр «Тоноколорі», «Соло-моменто» № 1 та № 6 для фортепіано соло, «Вечірній пасьянс» («Гра в карти» № 2), «Соло-соліссімо» № 2 (п'еса для правої руки), «Пейзаж-соло для фортепіано», «Від блюзу» (п'еса), «Self-reflection» № 1 для фортепіано та магнітострічки, «Дитячі п'еси», «Дитячі п'еси» для двох фортепіано, «Механічні п'еси» для двох фортепіано.

Досліджуючи творчість К. Цепколенко, Т. Андрієвська-Боденчук відмічала, що «виконавська стилістика клавірної музики композиторки вимагає від виконавця креативності, артистичності, творчої уяви та емоційного відгуку на сценарно-фабульні пласти твору» (Андрієвська-Боденчук, 2022: 115). Досить часто фортепіанні опуси сучасної мисткині мають власний сценарій в основі якого лежать принципи ідейної, фабульної чи літературної розробки. Наприклад, до першого типу можна віднести композиції: «Цикл Чорного місяця» для скрипки та фортепіано (1991) та «Двері навстіж» для кларнета, фортепіано та віолончелі (2000). Ідейна сценарна розробка, як стверджувала сама композиторка, не передбачає драматургії чи конкретного літературного характеру, а грає роль фактору, що є рушійним у створенні образу-причини чи поштовху для усвідомлення авторського задуму композиції.

Прикладом фабульної розробки у фортепіанній творчості К. Цепколенко є «Театральна соната» для кларнета та фортепіано (1986). Опус-трилогія «Гра в карти», що складається з частин: «Флеш-рояль» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), «Вечірній пасьянс» для фортепіано (1990) та «Нічний преферанс» для флейти (кларнету), органу (фортепіано), віолончелі та ударних (1991) – також має фабульну розробку.

За принципом літературної сценарної розробки написаний один із ранніх творів діячки – «Концерт-драма» для фортепіано з оркестром (1987). В основі композиції – мотиви романів «Фауст»

Й. Гете і «Майстер та Маргарита» М. Булгакова. Твір складається із 3-х частин. Протягом циклу піаніст інтерпретує п'ять каденцій, що слугують емоційними кульмінаціями, уособлюючи особистісні трансформації головного героя. Мистецтвознавець Т. Андрієвська-Боденчук відмічає, що «... каденції дуже щільно «вбудовані» в загальну тканину Концерту-драми, їх неможливо виокремити та виконати поза межами даного твору, також їх неможливо вилучити, або замінити іншими варіантами, як це буває в концертах композиторів-класиків. Що стосується фортепіанної фактури, то вона викладена автором в традиційній манері (хоча місцями зустрічаємо запис, що характерний для алеаторики) та здебільшого наближена до романтичних характеристик. Крупна акордова техніка, октавні *martellato* на кульмінаціях співіснують з віртуозними пасажами та сонористичними епізодами, що вимагають від виконавця особливого підходу до звуковидобування наближеного до традицій імпресіонізму ...» (Андрієвська-Боденчук, 2022: 122).

Не менш проникливий, трагічний та актуальний доробок авторки «Читаючи історію» за поезією Оксани Забужко для голосу, фортепіано і віолончелі, написаний як твір-реакція на події повномасштабного вторгнення росії на територію України 2022-го року. Свою кантату для сопраністки, віолончеліста та піаніста К. Цепколенко створила у березні 2022 року, в Одесі, під обстрілами армії росії. Вперше її оприлюднення відбулося у травні 2022 р. одеським ансамблем SENZA SFORZANDO. Запис швидко набув популярності, зібравши більше 1000 переглядів на YouTube. «Кантата стала першим твором задуманої Цепколенко концертної програми, яка виникла як реакція композиторки на розв'язану росією війну. Партитура написана з використанням сучасних прийомів композиторської техніки. За формою нагадує мініоперу із сольними епізодами віолончелі та фортепіано» (Волкова, 2024).

Аналізуючи фортепіанну творчість К. Цепколенко, відмітимо, що фортепіано присутнє у більшості камерних творів композиторки (як інструментальних, так і вокальних), виступаючи в ролі рівноправного соліста ансамблю, а не трактується як акомпануючий інструмент.

Висновки. Українське мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття та його сфери: кінематограф, література, скульптура, різні перформанси та синергії жанрів культури представляють широкі можливості для композиторських пошуків. Трагічні суспільно-політичні події останнього десятиліття в Україні також виступають рушій-

ною силою у фортепіанній творчості вітчизняних авторів. Тому дослідження композиторської діяльності персоналій українського фортепіанного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття надає можливість стверджувати, що сучасні митці знаходяться в активному пошуку способів вираження новітніх художньо-сонористичних засобів, тенденцій та комп'ютерно-електронних

технологій у своїй творчості. Еру сміливих експериментів у фортепіанній музиці відкрили представники «київського авангарду», серед яких і видатний Л. Грабовський. Продовжувачами цієї ініціативи сьогодні можна вважати талановитих та неординарних авторів: К. Цепколенко, С. Зажитько, А. Загайкевич, чия творчість розглядається авторами статті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська-Боденчук Т. Концерт-драма для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 3-4. С. 113–127.
2. Берегова О. Трансформація культурних практик і виконавських шкіл в умовах глобалізації (на прикладі фортепіанного виконавства). *Людина. Діалог. Цифрова культура*. 2021. С. 16–19.
3. Волкова К. Одеська композиторка стала лауреаткою Шевченківської премії. *Суспільне Одеса*. 2024. URL: <https://suspilne.media/odesa/702116-odeska-kompozitorka-stala-laureatkou-sevcenkivskoi-premii/>
4. Зимогляд Н. Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі ХХ – ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [Ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52. Том 1. С. 109–114. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/52_2022/part_1/15.pdf
5. Колокол Д. Алла Загайкевич. 2012. *Вперед*. URL: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/09/kolokol-zagaykevych/>
6. Кравченко А. Фортепіано в електроакустичному дискурсі звукообразних репрезентацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. Вип. 2. С. 154–161.
7. Новицька Т. Відкривати несподівані перспективи. Інтерв'ю з Леонідом Грабовським. *The Claquers*. 2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/12248>
8. Саф'ян Д. Тімоті Гофт та Вірко Балей: розмова про сучасну українську фортепіанну музику. *The Claquers*. 2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/9705>
9. Соколова Ю., Поліщук А. Електроакустичні твори Алли Загайкевич та їхній вплив на українське виконавське мистецтво. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 40. С. 92–95.
10. Стех М. Авангардна музика Леоніда Грабовського. *Очима культури*. 2015. Вип. 40. URL: <https://kharkiv-nspru.org.ua/archives/3823>
11. Чабаненко Н. О. Українська фортепіанна музика кінця ХХ ст. та тенденції авангардизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 4. С. 198–200.
12. Щетинський О. Запозичене й оригінальне в Тріо Леоніда Грабовського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 132. С. 106–120.

REFERENCES

1. Andrievska-Bodenchuk, T. (2022). *Kontsert-drama dlia fortepiano z orkestrom Karmelly TsepkoLenko: vykonavsko-interpretatsiynyi aspekt* [Concert-drama for piano with orchestra by Carmella TsepkoLenko: performance and interpretation aspect]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2020. Vyp. 3-4. Pp. 113–127 [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2021). *Transformatsiia kulturnykh praktyk i vykonavskykh shkil v umovakh hlobalizatsii (na prykladi fortepiannoho vykonavstva)* [Transformation of cultural practices and performance schools in the conditions of globalization (on the example of piano performance)]. *Liudyna. Dialoh. Tsyfrova kultura*. Pp. 16–19. [in Ukrainian].
3. Volkova, K. (2024). *Odeska kompozytorka stala laureatkoiu Shevchenkivskoi premii* [The Odesa composer became a laureate of the Shevchenko Prize. Society Odesa]. *Suspilne Odesa*. URL: <https://suspilne.media/odesa/702116-odeska-kompozitorka-stala-laureatkou-sevcenkivskoi-premii/> [in Ukrainian].
4. Zymoglyad, N. (2022). *Transformatsii zhanru fortepiannoho kontsertu u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv na mezhi XX – XXI st.* [Transformations of the genre of the piano concerto in the work of Ukrainian composers at the turn of the 20th – 21st centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* / [Red.-uporiad. M. Pantiuk, A. Dushniy, V. Pnytskyi, I. Zymomria]. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2022. Vyp. 52. Tom 1. Pp. 109–114. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/52_2022/part_1/15.pdf [in Ukrainian].
5. Kolokol, D. (2012). *Alla Zahaikevych* [Alla Zagaikevich]. *Vpered*. URL: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/09/kolokol-zagaykevych/> [in Ukrainian].
6. Kravchenko, A. (2023). *Fortepiano v elektroakustychnomu dyskursi zvukoobraznykh reprezentatsii* [Piano in the electroacoustic discourse of sound representations]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2023. Vyp. 2. Pp. 154–161. [in Ukrainian].
7. Novytska, T. (2023). *Vidkryvaty nespodivani perspektyvy. Interviu z Leonidom Hrabovskym* [Open unexpected perspectives. Interview with Leonid Grabovsky]. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/12248> [in Ukrainian].

8. Saf'yan, D. (2022). *Timoti Hofi ta Virko Balei: rozmova pro suchasnu ukrainsku fortepiannu muzyku* [Timothy Hoft and Virko Baley: a conversation about modern Ukrainian piano music]. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/9705> [in Ukrainian].

9. Sokolova, Y., Polishchuk, A. (2021). *Elektroakustychni tvory Ally Zahaikevych ta yikhonii vplyv na ukrainske vykonavske mystetstvo* [Electroacoustic works of Alla Zagaykevych and their influence on Ukrainian performing arts]. *Innovatsiina pedahohika*. Vyp. 40. Pp. 92 – 95 [in Ukrainian].

10. Stech, M. (2015). *Avanhardna muzyka Leonida Hrabovskoho* [Avant-garde music of Leonid Hrabovsky]. *Ochyma kultury*. Vyp. 40. URL: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3823> [in Ukrainian].

11. Chabanenko, N. (2019). *Ukrainska fortepianna muzyka kintsia XX st. ta tendentsii avanhardyzmu* [Ukrainian piano music of the late 20th century and avant-garde tendencies]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. Vyp. 4. Pp. 198–200 [in Ukrainian].

12. Shchetynskyi, O. (2021). *Zapozychene y oryhinalne v Trio Leonida Hrabovskoho* [Borrowed and original from Leonid Grabovsky's Trio]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. Vyp. 132. Pp. 106–120 [in Ukrainian].