

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ
І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ШАДЬКО МАКСИМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 78.071.1(73)(092):780.616.432.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ
ФЕНОМЕН РОЗШИРЕНОГО ФОРТЕПІАНО
У ТВОРЧОСТІ ДЖ. КРАМА

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ М. О. Шадько

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Мізітова Аділя Абдуллівна

Харків – 2022

АНОТАЦІЯ

Шадько М. О. Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2022.

XX століття, відзначене радикальною зміною композиторських технік, багатокольоровою палітрою національних та індивідуальних стилів, стало благодатним підґрунтям для переосмислення фортепіанної фоніки. Включення рояля у контекст різновекторних пошуків митців початку минулого сторіччя спровокувало низку підходів до його трактування. Мета дисертаційного дослідження полягає у виявленні художньо-естетичних можливостей розширеного фортепіано та їх реалізації в творчості Дж. Крама. Об'єктом дослідження є новітня американська фортепіанна музика XX століття. Предметом – розширене фортепіано у творчості Дж. Крама. Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у музикознавстві вперше: введено в український науковий обіг низку фортепіанних творів Г. Кауелла та Дж. Кейджа; простежено вплив новацій Г. Кауелла на фортепіанні твори західноєвропейських та українських композиторів другої половини XX століття; виявлено своєрідність ігрових модусів і звукоутворення на «струнному» та «підготовленому» фортепіано у їх проекції на художній задум; досліджено феномен розширеного фортепіано Дж. Крама як синергетичної єдності арсеналу виконавських прийомів та філософсько-естетичних концепцій в еволюції композиторського мислення; розглянуті закономірності будови сольних та ансамблевих творів Дж. Крама з визначенням глибинних мотивно-інтонаційних взаємозв'язків.

Наукове осягнення ролі фортепіано у рамках різних композиторських підходів та авангардних течій початку XX століття дозволяє виокремити три головні тенденції оновлення його фоніки й технічного арсеналу: перша –

пов'язана із фокусуванням на збагаченні основних елементів музичної мови (гармонії, ритму, фактури) на тлі розвитку комплексу усталених виконавських прийомів; друга – віддзеркалює різновекторні пошуки у царині мікротоновості; третя – репрезентує експерименти із нетиповими способами звуковидобування та зміною звичного рояльного тембру. Остання з названих тенденцій передбачає істотне переосмислення традиційного звукообразу фортепіано та пов'язується із прогресивними ідеями деяких американських композиторів-ультрамодерністів: Г. Кауелл грав на відкритих струнах та дерев'яному корпусі, а Дж. Кейдж трансформував звичну фоніку, залучаючи немюзичні предмети. У результаті, кожен з митців створив власний впізнаваний підвид клавішного інструмента.

Художні можливості «струнного фортепіано» Г. Кауелл демонструє у низці мініатюр, залучаючи ті чи інші ігрові модули в залежності від їх сюжету. Наприклад, в «Еоловій арфі» *pizzicato* та *glissando* імітують заявлений у назві інструмент; у «Чарівних дзвонах» кластери на клавіатурі відтворюють рух дзвону, в той час як струнне *pizzicato* – народжену ударом мелодію; у «Лепрекони» (другій частині «Ірландської сюїти») образ духу провокує використання шумів, утворених взаємодією зі струнами різних предметів та ударами по корпусу рояля; «Чарівна відповідь» демонструє справжній діалог між струнами та клавіатурою; «Зловісний резонанс» репрезентує вказане фізичне явище за допомогою видобутих на струнах обертонів та ефекту приглушення. Відкриття Г. Кауелла вказали напрямок багатьом сучасним композиторам, зокрема українським, що спровокувало подальшу розробку винаходів митця. «Підготовлене фортепіано» Дж. Кейджа виявилось надзвичайно актуальним у контексті супроводу авангардних танцювальних номерів, яскравим прикладом чого є хореографічно-музичний твір «Дочки самотнього острова». Залучені балетмейстером рухи та алгоритм їх зміни вплинули на форму та метроритмічну організацію музики. З іншого боку, шумові ефекти «підготовленого фортепіано» допомогли яскраво реалізувати філософсько-абстрактний сюжетний задум постановки. Самостійністю художнього задуму, не прив'язаного до сценічного дійства, вирізняється сюїта «Небезпечна ніч». Втілюючи нетипову для

Дж. Кейджа драматургію, засновану насамперед на відтворенні певних емоційних станів, цикл відзначений багатим спектром сонорних одиниць. Згруповані у нерівномірні послідовності – індивідуальні для кожної частини, вони забезпечують унікальність фоніки окремих мініатюр.

Експериментальну лінію попередників продовжив американський новатор наступного покоління Дж. Крам, своєрідність мислення якого забезпечило відсутність безпосередніх запозичень та повторів. Однією з визнаних візитівок композитора стає так зване «розширене фортепіано». Воно вирізняється великим спектром індивідуалізованих виконавських прийомів, що включає: розмаїття спеціально розроблених способів гри на багатьох елементах конструкції рояля, зокрема струнах, дерев'яному корпусі, металевих балках та, звісно ж, клавіатурі; залучення низки музичних та немусичних предметів задля видобутку барвистих звучностей або зміни звичного тембру; поповнення фоніки сольних фортепіанних творів палітрою сонорів, утворених голосовим апаратом піаніста; посилення художньої ролі усіх трьох педалей, особливо середньої. Свої напрацювання Дж. Крам вперше повноцінно апробує у «П'яти фортепіанних п'єсах» (1962), де присутні деякі з майбутніх характерних рис його партитур, зокрема деталізовані примітки до виконання з поясненням особливостей правильного відтворення задіяних спецефектів. В цьому простежується режисерська роль композитора, який прагне досягти достовірної реалізації інтерпретатором своїх звукових уявлень. Протягом наступних десяти років Дж. Крам активно експериментує, поступово збагачуючи ресурси розширеного фортепіано та постійно включаючи його у склад ансамблів. Завершення процесу формування комплексу виконавських засобів знаменує поява перших двох томів «Макрокосмосу» (1972/73), які стали маніфестом крамівського підвиду інструмента та демонстрацією багатого арсеналу інноваційних технік гри. Водночас, вони цілісно репрезентують й художньо-концептуальні засади творчості американського митця та його філософські програмні ідеї, втілені у різноманітних поетичних заголовках: «зовнішній» шар змісту віддзеркалює підзаголовки циклів («12 п'єс-фантазій за знаками зодіаку»), «внутрішній» –

характеристичні назви кожної п'єси. Фортепіанний диптих позначений надзвичайно тісними внутрішніми зв'язками. Спорідненість проявляється у присутності фактурно-тематичних посилянь; двомірності звукового простору фортепіано («на клавіатурі» та «у корпусі»); наявності підциклів, які вінчаються п'єсами-символами з графічним розташуванням нотного тексту тощо. Структурний рівень партитури дешифрує опору Дж. Крама на традицію. Вона проявляється тут через задіяння лейттеми, яка одночасно виступає фактурно-інтонаційним джерелом елементів музичної тканини, та використання деяких сталих принципів побудови циклічної композиції, зокрема наскрізного драматургічного розвитку та сюжетних перегукувань.

Продемонструвавши своє «обличчя» у «Макрокосмосі», Дж. Крам надалі йде шляхом звуження програмних мотивів. Це дозволяє йому точково задіювати задекларовані прийоми гри, котрі працюють на створення опуклого образу. Яскравим прикладом такого роду служить «Маленька різдвяна сюїта». Розвиток єдиної драматургічної ідеї та пов'язана з цим економія виконавських засобів (залучені лише базові струнні техніки), уможливили детальне опрацювання тематичних комплексів, кожен з яких індивідуалізований та несе у собі власний образний заряд. Виникаючі мотивно-інтонаційні зв'язки забезпечують єдність форми. Живописна наочність змісту провокує повне занурення виконавця та слухачів у барвистий звуковий світ та відчуття ними безпосередньої присутності під час звершення дій різдвяної містерії.

Однією з головних рис індивідуального стилю Дж. Крама постає варіаційність, котра часто виступає основним способом розвитку музичного матеріалу в його творах. Показовою з цієї точки зору є фортепіанна п'єса «*Gnomic variations*», де вже у назві заявлене панування варіаційного принципу на всіх рівнях побудови. Водночас, композитор активно користується апробованими у попередніх творах принципами, з-поміж яких: рівномірне групування мініатюр у три частини, присутність фактурно-інтонаційних комплексів, варіювання первинних інтервальних одиниць та тембрів розширеного фортепіано (струнно-педальні ефекти складають окремий шар

музичної тканини). З іншого боку, цикл виступає своєрідною антологією різних підходів до варіювання. Тут можна знайти як алюзію на «суворі варіації», тобто застосування класичних принципів, так і реалізацію ідеї характеристичних варіацій за допомогою прийому узагальнення через жанр.

Твір «Чотири ноктюрни» для скрипки і фортепіано дозволяє осмислити роль розширеного фортепіано у ансамблевій партитурі. На відміну від класичного трактування учасників подібного дуету як двох суперників, Дж. Крам намагається уникнути протиріччя та максимально зблизити два різноманітних тембри. Прагнення композитора уможлиблюється завдяки активному задіянню струн рояля. У результаті, виникає відчуття єдиного політембрового інструмента, здатного відтворити задуманий автором медитативно-живописний абстрактний сюжет. Структура циклу демонструє панування варіаційності на всіх рівнях музичної партитури. Наявність фактурно-тематичних комплексів та логіка їх розвитку дозволяють констатувати симетричну вивіреність та монолітність циклічної композиції.

Феномен розширеного фортепіано Дж. Крама розкривається у нерозривній цілісності інноваційних виконавських прийомів та унікального програмного наповнення. Підтвердженням цьому є сольні та ансамблеві твори сучасного американського класика, позначені, насамперед, прагненням сповна відобразити складні філософсько-естетичні концепції.

Ключові слова: фортепіанна музика ХХ століття, музичний авангард, розширене фортепіано Дж. Крама, фортепіанний цикл, фортепіанна сюїта, програмність, інтерпретація, варіаційність, мотивно-інтонаційна єдність, фактурно-тематичний комплекс, символ, композитор, індивідуальний стиль, композиторський світогляд, індивідуально-композиторська концепція.

ABSTRACT

Shadko M. O. The phenomenon of extended piano in the works of G. Crumb
Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy on specialty 025
“Musical Art” (02 – “Culture and arts”) – Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky
University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv,
2022.

XX century, marked by radical innovation of compositional techniques and by multicoloured palette of national and individual styles, became a fruitful foundation for reconsideration of piano technique. Inclusion of a piano into the context of multidimensional searches by the artists of the beginning of the last century provoked multiple approaches to its interpretation. The aim of this thesis is to reveal artistically-aesthetic possibilities of extended piano and the way they are realised in the works of G. Crumb. The object of this research is new American piano music of XX century. This subject of a research is extended piano in the works by G. Crumb. Scientific novelty of research’s results lies in the fact that for the first time in musicology, a number of piano works by H. Cowell and J. Cage was introduced into Ukrainian scholarly usage; the influence of H. Cowell’s innovation on piano works by Western-European and Ukrainian composers of the second half of XX century was traced; uniqueness of modes of play and sound creation on string and prepared piano in the projection on artists’ creative idea is a revealed; phenomenon of G. Crumb’s extended piano as a synergetic unity of arsenal of compositional tools and philosophically-aesthetic conception is studied in evolution of composer’s thinking; the main constructive principles of solo and ensemble works by G. Crumb are regarded with determination of profound motivic and mutual intonational connections.

Scholarly comprehension of piano’s role in the framework of different compositional approaches and avant-garde tendencies of the beginning of XX century allows to differentiate three main tendencies of renovation of its phonics and technical arsenal: the first one is connected with focusing on enriching the main elements of musical language (harmony, timbre, texture) on the background of development of

complex of traditional compositional tools; the second one reflects multidimensional searches in the domain of microtones; the third one represents experiments with untypical ways of creating the sound and modifications of usual timbre of piano. The latter one suggests significant reconsideration of the traditional sound image of piano and is usually connected to progressive ideas of some American composers-ultramodernists: H. Cowell played on piano's open strings and on wooden panels, while J. Cage transformed usual phonics by employment of non-musical objects. As a result, each from named artists created his unique recognisable subtype of the keyboard instrument.

Artistic possibilities of "string piano" were demonstrated by H. Cowell in multiple miniatures, where he employed different modes, depending on the plot of those miniatures. For instance, in «*Aeolian harp*» *pizzicato* and *glissando* imitate the instrument mentioned in the name of the piece; in «*The Fairy Bells*» keyboard clusters resemble movements of the bell; in the «*Leprechaun*» (the second movement of «*Irish Suite*») the image of the spirit provokes the usage of noises, created by interaction of different objects with the strings, as well as by the knocks on the piano's wooden panels, «*Fairy Answer*» demonstrates a proper dialogue between the strings and the keyboard; «*Sinister Resonance*» represents mentioned acoustic phenomenon by the overtones extracted from the strings and the effect of muffling. H. Cowell's findings showed the way for numerous composers, including the Ukrainian ones, which has provoked the further development of the composer's innovations. J. Cage's «prepared piano» was incredibly relevant in the context of music for avant-garde dance numbers, which can be especially conspicuous on the example of choreographically-musical work «*Daughters of the Lonesome Isle*». The movement, employed by the ballet master and algorithm of their changes influenced the structure and metrically-rhythmical organisation of the music. On the other hand, the effects of noise produced by prepared piano contributed to vivid realisation of the philosophically-abstract plot idea of the play. Suite «*The Perilous Night*» is marked by self-sufficiency of artistic idea which has not been tied to stage action. Incarnating rather untypical for J. Cage dramaturgy, founded, chiefly on reconstruction of certain emotional states, this cycle is marked by

the rich spectre of sonoric units. Been grouped in non-periodical sequences, which are individual for each movement, they provide unique sound image of every miniature.

This experimental line, founded by his predecessors, was further continued by American innovator of next generation J. Crumb, whose peculiar thinking provided absence of obvious borrowings and repetitions. So-called extended piano becomes one of the most significant and a recognisable emblems of the composer. It is characterised by a rich spectrum of individual means of performance, which include: wide variety of specially developed ways of playing on multiple elements of the grand piano's construction, including strings, wooden panels and metal decks, and of course, keyboard; employment of numerous musical and non-musical objects in order to create colourful sonorities, or to change the usual timbre of a piano; extension of phonics of solo works for piano by palette of sonorities, created by the pianist's voice; more significant role of all of the three pedals of a piano, including the middle one.

The first work in which G. Crumb fully employed his findings was «*Five Piano Pieces*» (1962), where some features characteristic for his forthcoming scores are present, including detailed performative remarks explaining the correct way to execute the effects supposed by the composer. This shows directory role of the composer, who wants to ensure that the interpreter will embody his sound images adequately. The next decades become the time of G. Crumb's ceaseless experiments, as the composer keeps gradually broadening the possibilities of extended piano while also including it into the ensembles. The completion of the process of forming of performative devices is marked by the first two volumes of «*Makrokosmos*» (1972/73), which became a manifesto of G. Crumb's subtype of piano as well as a demonstration of ample arsenal of innovative ways of playing the piano.

At the same time, they fully represent artistically-conceptual principles of American author's creativity as well as his philosophical programmatic ideas, embodied in various poetical titles: the «outer» layer of content is reflected by subtitle of the cycle («*Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac*»), the «internal» one is reflected by characteristic titles of each piece. This diptych for piano is marked by especially tight inner integration. Relatedness can be seen in presence of texturally-thematic

references; in two-dimensionality of piano's sound space («on the keyboard» and «in the inner space»); in presence of sub-cycles which culminate in pieces-symbols with graphic placement of sheet music etc. Structural level of the score reveals G. Crumb's foundation on tradition. It is present through usage of leit-theme, which is simultaneously a texturally-intonational source of the musical texture's elements and through usage of certain common principles of cyclical composition, such as throughout dramaturgical development and references of the plot.

Having shown his «physiognomy» in the «*Makrokosmos*», G. Crumb moves in direction of narrowing programmatic motives. It allows him to employ stated ways of playing the piano in an clear manner, as they contribute to creation of vivid image. This can be seen on example of «*A little Suite for Christmas*». The development of a unified dramaturgical idea and restricted usage of performative means, caused by that (as only basic string techniques are employed), allows detailed development of thematic complexes, each of them being highly individual and bearing its own image. Motivic and intonational connections arising by that provide unity of the structure. Picturesqueness of the content provokes total immersion of the performer and the listeners into colourful sound world as well as a feeling of direct presence on the ending of Christmas mystery play.

As variation is often the main method of development in G. Crumb's works, it becomes one of the most distinctive features of his individual style. It is especially conspicuous in his piece «*Gnomic variations*», where the dominance of variative principle of development is stated in the title. At the same time, the composer actively uses principles applied in the previous works, including: periodic grouping of miniatures into three large parts, presence of texturally-intonational complexes, variation of initial intervallic units and timbres of extended piano (effects produced by the strings and pedal constitute a separate layer of musical texture). On the other hand, the cycle can be regarded as an anthology of different approaches to variation. One can find here “strict variations”, based on applying the classical principles, as well as a realisation of an idea of characteristic variations through genre generalization.

Piece «*Four Nocturnes*» for violin and piano allows to comprehend a role of extended piano in ensemble. Stepping aside from classical interpretation of an ensemble as a pair of rivals, G. Crumb tries to neutralize contradictions and bring the timbres closer together as much as it is possible. Composer's intentions are enabled by active usage of piano's strings. This results in creation of unified polytimbre instrument, capable of recreating meditatively-picturesque abstract plot, suggested by the author. The structure of the cycle shows governance of variation on all the levels of the score. Usage of texturally-thematical complexes and logics of their development allow to point out symmetricity and unity of a cyclical composition.

Phenomenon of G. Crumb's extended piano is created from inseparable unity between innovative performative means and unique programmatic content. This can be proven by solo and ensemble works of modern American classic, marked first and foremost, by a desire to fully incarnate complex philosophically-aesthetical concepts.

Key words: XXth century piano music, musical avant-garde, G. Crumb's extended piano, piano cycle, piano suite, programme music, interpretation, variability, motive-intonation unity, texture-thematic complex, symbol, composer, individual style, composer's worldview, individual-composer's concept.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Шадько М. Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2019. Том. 35. С. 343–348.
2. Шадько М. Пьєсы символи в драматургії «Макрокосмоса» Дж. Крама. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 9. С. 440–455.
3. Шадько М. Реалізація сонорної модальності у Небезпечній ночі Дж. Кейджа. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 15. С. 199–213.
4. Шадько М. Своєрідність утілення варіаційного принципу у «Gnostic variations» Джорджа Крама. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 49–57.

Статті у наукових зарубіжних виданнях:

1. Shadko M. Refraction of the principle of variability in the first volume of «Makrokosmos» by G. Crumb. *European journal of Arts* : scientific journal. Vienna, 2020. № 3. p. 199–205.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1 Постать Дж. Крама у панорамі фортепіанних пошуків ХХ століття	21
1.1. Процеси перетворення фортепіано у композиторській практиці ХХ століття.....	21
1.2. Дж. Крам у дзеркалі наукових досліджень.....	36
Висновки до Розділу 1.....	61
РОЗДІЛ 2 Образ фортепіано у творчості та художньо-естетичних поглядах американських композиторів	62
2.1. «Струнне фортепіано» Г. Кауелла та його техніко-семантичні можливості.....	69
2.2. «Підготовлене фортепіано» Дж. Кейджа.....	95
Висновки до Розділу 2.....	124
РОЗДІЛ 3 Звуковий простір фортепіано в уявленнях Дж. Крама	125
3.1. «Макрокосмос» як маніфест творчих ідей Дж. Крама.....	128
3.2. Семантичні функції розширеного фортепіано у сольо-ансамблевих творах Дж. Крама.....	162
Висновки до Розділу 3.....	198
ВИСНОВКИ	200
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	207
ДОДАТОК А	229

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Історія розвитку фортепіанного мистецтва є одночасно історією розвитку клавішно-струнного інструмента та уявлень про його акустичні та техніко-виразові можливості. З цієї точки зору ХХ століття, відзначене радикальною зміною композиторських технік, багатокольоровою палітрою національних та індивідуальних стилів, стало благодатним підґрунтям для переосмислення фортепіанної фоніки. Включення рояля у контекст різновекторних пошуків митців початку минулого сторіччя спровокувало низку підходів до його трактування, з-поміж яких: умовно традиційний, заснований на оновленні таких параметрів музичної мови як ритм, фактура, гармонія; мікрохроматичний, що сприяв модернізації механічної будови інструмента та її підпорядкування мікротоновим системам організації музичної тканини; експериментальний, котрий характеризується, з одного боку, розробкою нових способів звуковидобування на фортепіано, а з другого, – бажанням трансформувати його природний тембр. Останній з окреслених підходів притаманний, насамперед, американським композиторам. Саме вони стали першопроходьцями на шляху опрацювання інноваційних виконавських прийомів та заміни усталеного забарвлення тонів клавішного інструмента. У результаті виникли наступні два його підвиди: «струнне фортепіано» Г. Кауелла та «підготовлене фортепіано» Дж. Кейджа. Не залишаючись у рамках чистого експерименту, обидва автори демонструють художній потенціал своїх винаходів у низці живописних програмних творів.

Естафету попередників підхоплює Дж. Крам (1929–2022), якого нерідко називають класиком сучасної американської музики. Його творчість звертає на себе увагу музикантів різних спеціалізацій, а опуси є показовими не тільки як ілюстрація загальних тенденцій у розвитку фортепіанної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття, але й як наочний приклад невичерпності виразових можливостей, закладених у конструкцію сучасного рояля. Пов'язані з ним крамівські новації відомі під назвою «розширене фортепіано», яке

вирізняється розмаїттям варіантів мальовничих нетипових ігрових технік. Джерелом додаткових барв композитор вважає і голосовий апарат піаніста. Конкретизуючи художній задум у поетичних багатоярусних назвах, автор підпорядковує весь комплекс обраних засобів драматургічним ідеям, які віддзеркалюють його складні філософсько-містичні естетичні погляди. Всебічне осмислення феномена розширеного фортепіано та особливостей його втілення у низці сольо-ансамблевих творів Дж. Крама різних років досі залишаються на периферії наукових інтересів, що обумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі «Сучасні проблеми історичного музикознавства (протокол № 4 від 09.11.2016 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 27.09.2018 р.).

Мета дослідження полягає у виявленні художньо-естетичних можливостей розширеного фортепіано та їх реалізації в творчості Дж. Крама. Сформульована мета передбачає вирішення низки завдань:

- узагальнити наявну науково-критичну літературу щодо шляхів історичного розвитку фортепіано, оцінки його темперованого ладу, перспектив для новітньої музики та пошуків розширення його звукового обсягу;
- визначити ключові наукові позиції по відношенню до творчості Дж. Крама, окреслити ступінь вивченості доробку композитора у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві;
- розглянути творчість американських композиторів-новаторів, зокрема Ч. Айвза, Г. Кауелла та Дж. Кейджа, зосередивши увагу на способах модифікації техніко-виразового арсеналу фортепіано;
- висвітлити особливості трактування Дж. Крамом прихованих ресурсів клавішно-струнного механізму фортепіано;

- довести підпорядкованість розробленого комплексу нових виконавських прийомів художньо-драматургічним задумам та розкрити наявність нерозривного взаємозв'язку між ними у сольних та ансамблевих творах митця.

Об'єктом дослідження є новітня американська фортепіанна музика ХХ століття. **Предметом** – розширене фортепіано у творчості Дж. Крама.

Матеріалом дослідження обрано нотний текст та аудіозаписи «П'яти фортепіанних п'єс» [110, с. 53–65], «Чотирьох ноктюрнів» [201], «Макрокосмосу I» [203], «Макрокосмосу II» [204], «Маленької різдвяної сюїти» [198] та «*Gnomic variations*» [202] Дж. Крама; «Еолової арфи» [110, с. 26], «Чарівних дзвонів» [196], «Чарівної відповіді» [195], «Зловісного резонансу» [194] та «Ірландська сюїти» [223] Г. Кауелла; «Небезпечної ночі» [110, с. 40–52] та «Дочок самотнього острова» [188, с. 46–73] Дж. Кейджа.

Методи дослідження:

- *історичний*, що дозволяє окреслити шляхи розвитку фортепіанного мистецтва та визначити основні тенденції переосмислення інтонаційного строю інструмента у ХХ столітті;
- *структурно-функціональний*, котрий забезпечує всебічне вивчення архітекtonіки музичних творів;
- *компаративний*, за допомогою якого відбувається досягнення зв'язків новітніх художніх явищ з традицією;
- *інтерпретаційний*, що зумовлює індивідуально-суб'єктивне прочитання партитури та віддзеркаленого у ній змісту;
- *системний*, покликаний виявити єдність між усіма складовими музичної тканини та драматургічним задумом;
- *семіотичний*, залучений задля усвідомлення візуально-графічного та музичного втілення символізму у творах Дж. Крама;
- *біографічний*, пов'язаний з вивченням життєвого та творчого шляху композитора

Теоретичну базу дисертації склала сукупність наукових, науково-критичних та публіцистичних праць, згрупованих у наступні тематичні блоки: *музика ХХ століття, притаманні їй явища та пов'язана з ними проблематика* (Л. Адер [2; 3], Ю. Азарова [4], О. Безбородько [12; 13], О. Берегова [14; 15], М. Висоцька [23], Г. Григор'єва [31], Г. Гульд [32], М. Гумаров [34], О. Дубинець [39; 40], Л. Д'ячкова [41], Ю. Євсюкова [42], І. Заславська [44; 45], О. Івашкін [47], Л. Кокорєва [63], Р. Куницька [73], Л. Ландман [75], М. Лобанова [78], О. Маклігін [80], В. Мартинов [84], О. Михайлова [89], О. Овсяннікова-Трель [98; 99; 100; 101], С. Павлишин [103], М. Переверзева [108], Н. Петрусьова [109], Л. Раппопорт [112], А. Росс [113], С. Румянцев [115], Н. Рябуха [116], Л. Сабанєєв [117; 118; 119; 120; 121; 122; 123], І. Сніткова [133], О. Соколов [134; 135], Г. Супонєва [136], С. Х. Кім [137], Ю. Холопов [148], В. Холопова [150; 151; 152; 153], Т. Цареградська [154], Ю. Чекал [155], О. Bezborodko [183] А. Kontarsky [237], E. Pearsall [246], K. Stone [263]); *історія фортепіанного мистецтва та еволюція клавирного інструментарію* (О. Алексєєв [7; 8], Л. Гаккель [25], Н. Кашкадамова [54], Н. Наанс [220], F. Hirt [225], Н. Junghanns [234], E. Steuermann [261], E. Toch [269]); *фортепіанне виконавство та інтерпретація* (Т. Веркіна [22], Н. Голубовська [27], А. Корто [66], Є. Ліберман [76], М. Лонг [79], В. Москаленко [90], Г. Нейгауз [96], Д. Рабинович [111], С. Фейнберг [143], Г. Фергюсон [144], М. Чернявська [156; 157], Л. Шаповалова [162; 163; 164; 165]; E. D'Albert [207], L. Sirota [258]); *музичне мистецтво США та новації американських композиторів, зокрема Дж. Крама* (В. Адаменко [1], П. Ван Еммерік [19], О. Гнатишин [26], Ю. Горбунова [28], О. Григоренко [30], Н. Дроздецька [37], О. Дубинець [38], О. Івашкін [48; 49], М. Катунян [53], В. Конен [64], Ю. Кремльов [70], О. Манулкіна [81; 82; 83], С. Павлишин [102; 104; 105; 106]; М. Переверзева [107], С. Сігіда [128; 129; 130], А. Тимошенко [140], Г. Шнеерсон [169], S. Anderson [177], A. Clough [190], R. Cook [191], E. Crooks [197], Y. Durant [212], M. Hicks [224], R. Ishii [226], H. Kim [235], K. Knowles [236], P. Lalitte [238], Ph. Lambert [239], P. Lea [240],

H. Macdonald [241], A. McDonald [242], M. Nonken [245], E. Pearsall [246], G. Shelton [254], A. Shupe [255], R. Steinitz [260], M. Stevens-Garmon [262], J. Swafford [265], M. Szoka [266], E. Torres [270], а також [176], [189]; *програмність та образотворче мистецтво* (М. Алпатов [9]; М. Арановський [10], Дж. Арган [11], Л. Кияновська [62], В. Конен [65], Г. Краукліс [68; 69], І. Савін [124], К. Тараканова [138], А. Фролкова [147], W. Bland [184], J. Jacob [229]); *інтерв'ю з митцями ХХ століття, їх монографії, статті, лекції та листи* (П. Булез [17], А. Веберн [20], І. Вишнеградський [24], Е. Денисов [36], В. Єкимовський [43], І. Стравінський [46], Дж. Кейдж [55; 56; 57; 58], Р. Костелянець [67], Я. Ксенакіс [71], О. Мессіан [85], В. Сильвестров [131], І. Сікорська [132], М. Фокін [145], А. Шенберг [167; 168], А. Шнітке [170], Д. Шульгін [171], J. Cage [186], Н. Cowell [193], G. Crumb [200; 206], А. Нába [221], В. А. Varga [271]); *відомості з колективних учбових посібників та енциклопедичних видань* (Л. Акопян [5], І. Алдошина [6], Л. Бурмістрова [18], N. Gagne [218], R. Steinitz [259], V. Straebel [264], [51], [86], [87], [91], [92], [93], [94], [95], [139], [142], [172], [267]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у музикознавстві *вперше*:

- введено в український науковий обіг низку фортепіанних творів Г. Кауелла та Дж. Кейджа;
- простежено вплив новацій Г. Кауелла на фортепіанні твори західноєвропейських та українських композиторів другої половини ХХ століття;
- виявлено своєрідність ігрових модусів і звукоутворення на «струнному» та «підготовленому» фортепіано у їх проекції на художній задум;
- досліджено феномен розширеного фортепіано Дж. Крама як синергетичної єдності арсеналу виконавських прийомів та філософсько-естетичних концепцій в еволюції композиторського мислення;
- розглянуті закономірності будови сольних та ансамблевих творів Дж. Крама з визначенням глибинних мотивно-інтонаційних взаємозв'язків.

Уточнено та доповнено:

- відомості щодо переосмислення техніко-виразових можливостей фортепіано та наскрізних тенденцій його трактування у ХХ столітті;
- інформація про творчість Дж. Крама та інших американських новаторів в царині фортепіанної музики;
- питання еволюції збагачення фортепіанної фоніки американськими авангардистами;

Подальшого розвитку набули:

- запропоновані М. Переверзєвою моделі вивчення творів Дж. Кейджа, зокрема «сонорна модальність» та «техніка числового ряду».

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається можливістю використання його матеріалів в учбових курсах «Історія зарубіжної музики», «Сучасна музика», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного мистецтва», «Проблеми сучасного фортепіанного виконавства», Методика викладання гри на спеціальному інструменті»; для фортепіанних кафедр та відділів закладів середньої і вищої освіти України; в класах спеціального інструмента (фортепіано), під час виконавського опрацювання творів з розширеними техніками гри; як основи для подальших досліджень.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її основні положення викладені автором у доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях та міжнародному науковому симпозіумі: «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 9–11 січня 2019), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22–23 березня 2019), «Динаміка становлення індивідуального виконавського стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 5–6 січня 2019), «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, 4–5 жовтня, 2019), «Мистецтво та

наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16 травня 2020; 17–18 травня 2021; 21–22 травня 2022), «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (Київ, 28 лютого 2021), «Дні науки» (Одеса, 26–27 квітня 2021), «Черкашинські читання. Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі» (10–12 грудня 2021).

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири статті у спеціалізованих фахових видання, рекомендованих і затверджених МОН України, та одна стаття у періодичному зарубіжному виданні «*European journal of Arts*» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел та Додатку. Загальний об'єм роботи складає 252 сторінки, з них основного тексту – 195 сторінок. Список використаних джерел налічує 272 позиції, з них 99 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ПОСТАТЬ ДЖ. КРАМА У ПАНОРАМІ ФОРТЕПІАННИХ ПОШУКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Процеси перетворення фортепіано у композиторській практиці ХХ століття

Фортепіанна культура займає одну з провідних позицій в історії музики. Її становлення та подальша еволюція охоплює більш ніж п'ятсот років. Незважаючи на те, що традиційна для сучасного фортепіано механіка затвердилася ще у ХІХ столітті, пошук його нових виразових ресурсів не зупинявся, чому сприяло розмаїття стильових напрямків та індивідуальних композиторських підходів, характерних для «буремного» ХХ століття. На його початку формується декілька полярних тенденцій трактування техніко-фонічних можливостей клавійно-струнного інструмента. Їх виокремлення та осмислення неможливе без окреслення ключових етапів розвитку фортепіанного мистецтва, котре нерозривно пов'язане з довготривалим процесом вдосконалення багаточисельних «пращурів» рояля. Стисло конкретизуємо важливі історичні моменти у форматі переліку, фактологічною базою котрого стали дослідження Г. Юнгханса (*Herbert Junghanns*) [234], Ф. Й. Хірта (*Franz Josef Hirt*) [225], Г. Фергюсона (*Howard Ferguson*) [144], М. Чернявської [157], Н. Кашкадамової [54], О. Алексєєва [7; 8]:

- **XVII сторіччя** – панування клавійно-щипкового гучного клавесину на концертній естраді та клавійно-ударного тихого клавикорду в умовах домашнього музикування. На відміну від першого, позначеного відсутністю динамічних градацій та швидкогаснучим звуком, другий дозволяв поступово змінювати гучність й контролювати час звучання струни. У результаті він виявився більш придатним до подальших модифікацій;

- **межа XVII–XVIII сторіччя** – переосмислення можливостей клавесину Й. С. Бахом, котрий побачив у ньому співучий потенціал¹ та першим почав трактувати його як універсальний інструмент, збагачуючи фоніку елементами органного, скрипкового й вокального мистецтва²;
- **XVIII сторіччя** – епохальне винайдення першого фортепіано – «*gravicembalo col piano e forte*», у 1709 році та подальші метаморфози його механіки, зокрема варіант з *una corda* педаллю (1726), «віденська механіка» (1773), поява демпферної педалі (1781) тощо. Завдяки цьому значно збагачується палітра фактурних прийомів (фігураціями, пасажами, акордами) та, як наслідок, з'являються перші піаністи-віртуози та розквітає знаменитий «блискучий стиль». Його значний технічний арсенал зумовлює наступні зміни: розширення діапазону клавіатури, зміцнення рами, збільшення довжини і щільності струн, зростання і більшу вагу молотків, оновлення їх покриття;
- **перша половина XIX сторіччя** – симфонічне трактування фортепіано, з одного боку (Ф. Ліст), та розквіт більш камерного жанру мініатюри, з другого (окремі п'єси та цикли Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена). Великого значення для композиторів-романтиків набувають реєстрові барви, здатні віддзеркалити найтонкіші психологічні стани та передати багатолікість інструментів симфонічного оркестру. Для виконавців-романтиків характерні різні види туше, увага до музичної фрази, багата динамічна палітра, віртуозна техніка, осмислення важливості педалізації, слухове виокремлення кожного з голосів багатоскладової фактури тощо. Протягом цього періоду фортепіано здобуває статус «короля інструментів»;
- **друга половина XIX сторіччя** – закріплення головної ролі фортепіанного мистецтва у культурному житті суспільства та завершення його механічних трансформацій. Виконавці втрачають інтерес до «блискучих» п'єс,

¹ Попри це, клавесин все ж не відповідав прогресивним слуховим уявленням Й. С. Баха, зумовлюючи, за думкою А. Швейцера, віддання переваги клавикорду з його більшим «нюансуванням удару» [166, с. 259]. На важливість цього параметру для композитора вказує І. Форкель, відзначаючи, що на відпрацювання з учнем правильного туше Й. С. Бах витрачав від півроку до року [146, с. 63].

² Іноді композитор навіть сприймав клавесин як «оркестр у мініатюрі, який включає і соліста і оркестровий супровід (“Італійський концерт”))» [7, с. 52].

концентруючись на підпорядкуванні технічних завоювань серйозним художнім ідеям. Музична мова змінює вектор у сторону хроматизації та розширення тональності. Фортепіано інтерпретується як колористичний інструмент, збагачуються функції демпферної педалі. Нерідко Ф. Ліст фортепіанними засобами змальовує певну картину або пейзаж, імітує звуки природи. Цим композитор проклав шлях до новацій наступного покоління митців.

Підсумовуючи невеликий історичний екскурс, констатуємо, що саме у ХІХ столітті техніко-виразові можливості клавішно-струнного інструмента були доведені до певного піку, що дозволяє сприймати означений період кульмінацією усього попереднього розвитку. Внаслідок цього, на початку ХХ століття виникає резонне питання щодо майбутнього фортепіанної музики як явища та її актуальності у контексті сучасних композиторських підходів. Воно активізує досить гостру дискусію у колі діячів мистецтва, котра залишила слід й у тогочасних літературних джерелах. Наприклад, два випуски австрійського журналу «Музичні сторінки світанку» («*Musikblätter des Anbruch*»), що виходив з 1919 по 1937 роки і мав на меті висвітлення різних явищ сучасної музики, отримали додаткове конкретизуюче найменування «*Das Klavierbuch*» (1927), окреслюючи «предмет» наукового дискурсу [243]. Як бачимо з назви, вони присвячені виключно сукупності проблем, пов'язаних з фортепіано, котрі розглядаються у низці статей різних авторів. Зокрема, піаніст Е. Штойерманн (*Eduard Steuermann*) відзначає спорідненість нових методів письма з класичними у спільному прагненні до суто фортепіанної звучності, на противагу масштабному оркестровому мисленню романтичної епохи. Це аргументує, на його думку, значущість притаманної рояля вивіреної звуковисотності та руйнівну силу педалі, котра порушує природний баланс та повинна включатися тільки за необхідності, як допоміжний засіб [261, с. 367]. Відмова композиторів, з одного боку, від повсюдного вживання повторюваних типізованих формул акомпанементу і великої кількості загальних форм руху, а з другого, переорієнтація в сторону лінійно-поліфонічного ускладнення фактури, що передбачає рівноправність усіх її складових, спровокували пошук такого

способу викладу, котрий дозволив би зберегти відчуття «одноголосся та багатоголосся у звуковому об'ємі або висвітлити зв'язок між мелодичною розчленованістю і гармонічним з'єднанням одних й тих самих мотивів» [261, с. 368]. Це уможлиблюється, згідно з Е. Штойерманном, у рамках дванадцятитонової техніки, яка дозволяє за допомогою розмаїття прийомів гри побачити рельєф кожного голосу у межах тематичної єдності. Для демонстрації сказаного він пропонує подивитися нотний текст «Сюїти» *op. 25* А. Шенберга [261, с. 368].

З інших позицій досліджує феномен піанізму Е. д'Альбер (*Eugen d'Albert*). Німецький піаніст і композитор приходять до висновку про незамінність фортепіано у домашньому використанні, адже воно завдяки відомій універсальності сприяє знайомству з масивом симфонічної, оперної та камерної музики різних епох, тобто «містить у собі розвиток і формування нашого мистецтва в цілому» [207, с. 371]. Водночас, майбутнє інструмента на концертній естраді не є так само чітко визначеним. Е. д'Альбер пов'язує це зі зростанням ролі віртуозно-технічного аспекту виконавства та поступовим нівелюванням художньо-інтелектуального наповнення творів, їх філософсько-духовного індивідуального трактування. З його точки зору, кінцевою точкою означеного процесу може стати повна відмова від «живих» виконань, котрі будуть замінені на піанола-концерти¹. Нагадаємо, що піанола, також відома під назвою механічне фортепіано, є автоматичним приладом, призначеним для відтворення ескізу музичного твору, попередньо нанесеного на паперовий рулон спеціальними позначками, які віддзеркалюють основні параметри звуку, зокрема тривалість, висоту, гучність тощо. Проте, елементи конструкції інструмента були далекими від ідеалу та мали ряд суттєвих недоліків. Серед них Х. Хаас (*Hans Haas*) називає: чутливість рулону до зовнішніх умов (наприклад, погодних), які впливали на тактову структуру; коливання тривалості нот через недосконалу процедуру штампування; зрушення тактового членування,

¹ Згідно з інформацією Е. д'Альбера, подібні заходи проводилися в Англії та Америці вже у першій третині ХХ століття [207, с. 371].

виникаюче у ході зняття паперу з креслярської дошки і подальшого скручування [220, с. 351]. Оскільки, завданням піанолі, за початковим задумом, була репрезентація гри знаменитих тогочасних піаністів, окремим інженерним завданням була проблема фіксації палітри нюансів, притаманних кожному окремому музиканту, особливо мимовільних. З іншого боку, розповсюдженість та модність механічного фортепіано на початку ХХ століття спровокувала появу низки композицій, написаних безпосередньо для відтворення на ньому (взагалі без участі «живого» виконавця). Подібні твори Х. Хаас відносять до так званої «ділової музики», поза увагою котрої знаходяться будь-які прояви індивідуальності, а на перший план виходять абсолютна точність та об'єктивність у представленні заданого алгоритму, який не передбачає жодного відтінку. Однак, під час розгляду «*Die Studie I*» Е. Тоха (*Ernst Toch*) він все ж розмежовує поняття «ділова музика» та «механічна музика». Даний опус спочатку замислювався у контексті першого з них, але технічна недосконалість піанолі спонукала композитора збільшити гучність деяких фрагментів, тобто задіяти нюансування [220, с. 352–353]. Х. Хаас декларує, що до вирішення низки конструктивних проблем існування «ділової музики» у чистому вигляді взагалі залишається під питанням. Його подальші аналітичні роздуми висвітлюють виняткові риси механічного фортепіано. Отже, відсутність обмежень, продиктованих людською анатомією, відкрила авторам нові фактурні можливості, з-поміж яких виділяються багатоярусні акорди, карколомні пасажі, перевантаженість усіх ліній, ультрашвидкі темпи, надскладні ритмічні поєднання тощо. В результаті виникає явище «нездійсненої» фортепіанної музики, у межах якої й викристалізувалася адекватна методика фіксації фонічного задуму у вигляді нанесення умовного малюнку на папір. Підсумовуючи, Х. Хаас доходить висновку, що у звуковій реалізації таких партитур і полягає головне призначення унікального автоматизованого підвиду клавішного інструмента [220, с. 353]. Визначення його ролі та функцій було злободенною темою протягом перших десятиліть ХХ століття. До неї постійно зверталися імениті тогочасні вчені, одним з яких був Л. Сабанєєв. Розглядаючи

на сторінках журналу «Музичний сучасник» у 1916 році явище механізації виконання в аспекті історичної еволюції, музикознавець відзначає існування на сучасному етапі двох типів відносин між живим піаністом та механічним фортепіано. Перший з них передбачає своєрідний розподіл обов'язків – техніка віддається пристрою, а її художньо-експресивне наповнення людині; другий – повне анулювання виконавської частини. Не погоджуючись з виключно негативною оцінкою означених новацій, Л. Сабанєєв вписує їх у загальноісторичний контекст та вбачає у них ресурси для подальшого розвитку мистецтва, втім за умови правильного трактування [121, с. 18]. Таким він вважає часткову механізацію¹, позначену наступними обов'язковими рисами: «1. Збереження за виконавцем потенційної влади (тобто такої, котра може бути у кожний бажаний момент здійснена, проте може бути й пасивною) над усіма якостями звуку <...>. 2. Присутність механізму настільки чутливого, щоб він був здатний до найтоншої передачі вольових імпульсів від художника до звуку» [121, с. 19]. З точки зору дослідника, цим визначенням частково відповідає конструкція фортепіано, існування якої доводить обумовленість подальших пошуків. Суто механічні ж клавішні інструменти можуть у майбутньому стати ідеальними звукозаписувальними приладами. Констатуючи відомі недосконалості тогочасних апаратів такого типу (зокрема «Міньони»), котрі жодним чином не могли зафіксувати притаманну знаменитим піаністам палітру нюансів, Л. Сабанєєв підкреслює потенціал самої ідеї, що потребує доопрацювання. Низка модифікацій, у результаті, цілком ймовірно уможливить повноцінне відтворення «художньої волі виконавця у механізмі» [121, с. 21]. Подібним способом, на думку відомого критика, вдасться досягнути ідеального синтезу музики й науки, їх гармонійного взаємопроникнення.

Повертаючись до питання актуальності фортепіано у рамках новацій початку ХХ століття, коротко представимо позицію вищезгаданого композитора Е. Тоха. Зокрема, він констатує непридатність багатьох авангардних оркестрових

¹ Л. Сабанєєв попереджає, що усебічне представлення повністю механічних інструментів не входить до головних завдань його статті. Водночас, він не відкидає наявність у них певних виразових ресурсів [121, с. 19].

опусів для еквівалентного фортепіанного перекладення, котре давало б «ясну у своїх контурах картину оригіналу» [269, с. 371]. Це фактично перекреслює посередницьку й просвітницьку функції інструмента, якими його наділили у класико-романтичну епоху. Оригінальний же тембр рояля та його ігровий арсенал, зазначає Е. Тох, навпаки, мають очевидний потенціал до оновлення й переосмислення. Головною умовою успішного модифікаційного процесу він вважає появу митця, який, аналогічно романтикам Ф. Шопену й Ф. Лісту, буде амбасадором фортепіано та поєднає у своїй творчості новаторство з традицією [269, с. 371]. Думку про важливість композиторської фігури для наступної хвилі розвитку фортепіанного мистецтва розділяють й інші сучасники Е. Тоха. Зокрема, В. Гізекінг (*Walter Gieseeking*) каже: «<...> я впевнений, що знову й знову буде з'являтися майстер, котрий використає багатство виразових та звукових можливостей фортепіано, вірогідно також нових, задля здійснення свого натхнення» [243, с. 387]. Йому вторить Ф. Кваст-Ходапп (*Frieda Kwast-Hodapp*): «<...> питання, чи встоїть фортепіано серед нових течій, залежить від того, чи знайде геніальний композитор інші шляхи для інструмента в духовній та технічній галузі» [243, с. 388]. Представлені твердження є лише «краплею у морі» різновекторних поглядів на майбутнє фортепіано, змальованих на сторінках випусків «*Das Klavierbuch*». Проте саме вони виявилися одними з найбільш актуальних для оцінки ситуації початку минулого століття з позиції сьогодення.

Отже, у першій третині ХХ століття формуються три антитетичні магістральні тенденції оновлення традиційної рояльної фоніки, кожна з яких (разом із відгалуженнями) пов'язується з певними композиторськими постатями, котрі стали своєрідними обличчями різних підходів. *Перша тенденція* корелюється з характерним для того часу переосмисленням складових музичної мови (інтенсивне збагачення гармонії, активне використання орієнтальних і штучних ладів, зокрема пентатоніки й цілотону) та новими способами організації звукової тканини (через відмову від тональної системи). Сказане не заперечує укорінення означених ідей у романтичній епосі, а навпаки підкреслює, що

завдяки ним утворився благодатний ґрунт для більш радикальних інновацій. Музикознавець Л. Гаккель дуже влучно, на наш погляд, зауважує: «<...> змінені уявлення про звукову природу фортепіано, про його “звуковий світ”, змінені поняття про смислові, виразові, зображальні можливості фортепіанної музики – змінені поняття про можливості й тим самим змінені можливості» [25, с. 7]. Нагадаємо, що окреслений нами раніше історично-еволюційний процес модифікації клавішних інструментів вінчається досконалим фортепіано, якому притаманна надзвичайно багатогранна палітра звучностей: від пісенних інтонацій, розрахованих на тісне коло спілкування, до оркестрової потужності, здатної охопити простір концертного залу. Водночас, той самий процес у аспекті дискретності розвитку постає ланцюгом етапів, кожен з яких містить власне «*know how*» в області інструментарію. Осягнення історії у двох проекціях дозволяє пояснити специфічну різноспрямованість індивідуалізованих композиторських підходів у рамках першої тенденції та визначити декілька її векторів на базі ретроспекції Л. Гаккеля [25, с. 8–25]:

1. *імпресіоністичний* (К. Дебюссі та М. Равель), у рамках котрого за допомогою так званої «ілюзорно-педальної» манери письма відкрилися нові темброво-кolorистичні можливості фортепіано. Особливі гармонічні барви французьких митців неодноразово привертали увагу музикознавців, зокрема Л. Сабанєєв характеризує їх як «складне акустичне щось: в них є спорідненість з природними акустичними сполученнями верхніх гармонічних або негармонічних призвуків» [123, с. 41];
2. *експресіоністичний* (А. Шенберг, А. Берг, пізні твори О. Скрябіна), що продовжує пошуки пізнього романтизму та залучає в тому числі й «ілюзорно-педальну» манеру, підпорядковану зовсім іншим принципам: ладогармонічним, ритмічним, динамічним зсувам з їхнім впливом на загальну форму;
3. *неокласичний* (С. Прокоф'єв, І. Стравінський, Б. Барток, ранні твори Д. Шостаковича), котрий характеризується так званім «ударним піанізмом», заснованим на безпедальних класичних течіях кінця XVIII – початку XIX століть. Окремо відзначимо новації Б. Бартока, що поєднують у собі дві полярності –

модерну музичну мову та фольклор. Композитор вважав: «<...> завдяки сьогоднішній тенденції представити фортепіано як ударний інструмент відповідний йому характер наближається до достовірної значущості» [243, с. 390].

Наступним витком розвитку першої тенденції стає фортепіанна творчість О. Мессіана. Оновлення звучання обумовлене винятковим «приватним» композиторським підходом, детально вербалізованим у масштабній праці «Техніка моєї музичної мови», де він представлений «з 3-х точок зору – ритмічної, мелодичної, гармонічної» [85, с. 7]. Не викликає подиву подальше наукове осмислення грандіозної концепції. Зокрема, В. Холопова у ході дослідження ритмічних ідей митців ХХ століття розгорнуто викладає й напрацювання О. Мессіана, відзначаючи надзвичайну важливість його унікальної теорії [150, с. 46]. Саме новаторство ритмічної організації фортепіанних опусів (елементи аметричності, додаткові тривалості, збільшення і зменшення тривалостей, поліритмія тощо) є головним надбанням французького композитора. В інших засобах виразності він спирається на традицію, наповнюючи її своєю неповторною індивідуальністю (введення мелодико-ритмічних фігур пташиного співу, особливе кольорове сприйняття гармонії, значне розширення модальної складової тощо). Учні О. Мессіана – П. Булез¹ та К. Штокгаузен – розвивають ритмічні знахідки вчителя, спираючись на новий спосіб організації – серіальну техніку. Вона передбачає тотальну підпорядкованість усіх параметрів музичної тканини певним математичним розрахункам та походить з дослідів найрадикальнішого нововіденця А. Веберна. Незважаючи на це, названі автори ніколи не виходять за межі клавіатури, користуючись звичними способами гри на роялі. П'ятдесяті роки, за спостереженнями Л. Гаккеля, позначені зацікавленістю композиторів ще й у задіянні сонористичної складової письма. Вони приділяли увагу кожному зі звуків, котрі розфарбовувалися регістрово, динамічно, тембрально. На форму

¹ Доцільно нагадати про захоплення П. Булеза ритмічними формулами «Весни священної» І. Стравінського. Відомо, що аналізу її партитури О. Мессіан присвятив чимало часу на своїх заняттях. Безпосередньо від останнього П. Булез взяв на замітку ідею автономної організації ритму та звуковисотності [73, с. 118].

творів у даний період вплинули також алеаторичні ідеї [25, с. 281]. Вінцем фортепіанної музики звичного формату у минулому столітті стає, на нашу думку, макроцикл «Етюдів» Д. Лігеті, складений з трьох зошитів, де угорський авангардист фактично узагальнює усі існуючі трактування жанру. Отже, тут співіснують: класичне розуміння етюдів як вправи на певну техніку, романтична його трансформація у художню п'єсу з програмною назвою, ритмічні та фонічно-колеристичні інновації ХХ сторіччя.

Друга тенденція пов'язана із розширенням рівномірно-темперованого строю та зверненням до мікротоновості. Зауважимо, що мікрохроматика була широко розповсюджена у стародавній музиці, а поділ звуку на менші за півтону частини сприймався у ті часи цілком природнім. Достатньо згадати про античні лади (як-то грецька енгармонічна гама) та архаїчні арабсько-персидські, китайські й індійські системи, які включали третини та чверті тонів. Важливим, на наш погляд, постає теоретичне осмислення мікроінтервалів низкою давніх вчених¹, котрі досягли значних успіхів у математичних розрахунках означених акустичних явищ, наділивши їх навіть власним термінологічним словником [2, с. 122–130]. Зокрема, Л. Адер, посилаючись на анонімний давньогрецький трактат, наводить наступні найменування: дієзіси «*trientals*» (в умовах хроматики) та дієзіси «*quadrantals*» (в умовах гармонії) [2, с. 125]. Згідно з джерелами музикознавиці, чвертьтони не були чужими і для середньовічної європейської музичної традиції та активно використовувалися, наприклад, у григоріанському хоралі [2, с. 127]. Окреслені явища, у минулому звичні й закономірні, дивували музикантів класико-романтичної доби. Деякі з них, намагаючись відтворити певний колорит (античний або орієнтальний), залучили мікротони до своїх партитур. Ілюстрацією сказаного у статті Л. Адер виступають: п'ята частина кантати «Прометей прикутий» Ф. Галеві під назвою «Хор океанід», де французький композитор спирається на вищезгадану

¹ З-поміж них Л. Адер називає греків Аристоксена Тарентського, Архіта Тарентського та дві анонімні давньогрецькі праці, перекладені французькою мовою математиком і філософом, професором університету Сорбонни О. Венсаном, до сфери наукових інтересів котрого входило дослідження мікротонної музики різних епох та жанрів [2, с. 124–125].

давньогрецьку енгармонічну гаму; п'єси Ш. Делюсса «*Air à la grecque*» та «*L'art de la flûte traversière*», де чвертьтони виступають штрихом, що наочно репрезентує фонічну своєрідність стародавнього мистецтва; аутентичні китайські мелодії, залучені К. М. Вебером та Г. Фолкнером; чвертьтонові вокальні вправи А. Рейха (вчителя Г. Берліоза) [2, с. 122–130]. Як бачимо, звернення до нетемперованих систем впродовж ХІХ століття обмежується поодинокими випадками. Проте сам факт відновлення зацікавленості ними видається важливим для майбутнього.

Демонстрація передісторії явища мікротоновості дозволяє констатувати його вагомість для музики «незапам'ятних часів» та чимале освоєння різними культурами давнього світу. Незважаючи на це, розуміння даного феномена як техніки композиції формується лише на початку ХХ століття. Одним із перших свої погляди на мікрохроматику задекларував Ф. Бузоні (1866–1924), концепція котрого передбачала взяття за основу третин тонів. Сформульована у 1907 році ідея разом із спеціально розробленою нотацією довгий час залишалася лише на папері, проте у 1920 році відомий композитор і піаніст здійснює спробу конструювання спроектованої ним особливої фісгармонії, стрій якої складався б з третин та шостих частин тону. Подальшої розробки задуми Ф. Бузоні не отримали, що він аргументує небажанням штучно пришвидшувати розвиток радикальних реформ й усвідомленням великої відповідальності. Однією з причин такої позиції І. Заславська вважає саме гостру необхідність винаходження і подальшої кропіткої роботи над удосконаленням нового інструмента, без якого неможливе практичне втілення будь-якої теорії [44, с. 183].

Значний внесок у формування наукової бази мікротонкової музики та пошук способів її практичного застосування зробив Л. Сабанєєв. Можна сказати, що він був одним із тих, хто відкривав широкому загалу незвіданий всесвіт ультрахроматики. Результати своїх аналітичних роздумів музикознавець виклав у низці робіт, зокрема у статті «Нові шляхи музичної творчості» (1911) [117; 118; 119], де намагався довести логічну обумовленість виникнення

подібних інновацій на тлі попереднього історичного процесу. Не відкидаючи вагомість темперації на певному його етапі та написані на її основі музичні шедеври¹, вчений вважає даний стрій вичерпаним і непридатним для модерних композиторів, вишукано-колористичне гармонічне мислення котрих вже не вкладалося у рамки традиційного дванадцятиступенного звукоряду та потребувало його розширення «проміжними» звуками [119, с. 1213]. Суть подальшого прогресу дослідник вбачає не у тотальній відмові від минулих здобутків, а у їх еволюції, тобто побудові нового із урахуванням попереднього досвіду. Саме тому він пропонує план фіксованої гами, складеної із рівномірних п'ятдесяти трьох тонів². Інтервал, котрий складає її основу та дорівнює $\frac{1}{53}$ октави³, Л. Сабанєєв називає запозиченим з акустики терміном «комма» та наголошує, що він «лежить у межах тих інтервалів, які розрізняються вухом не як дисонанс, а як “розстроєний консонанс”» [118, с. 1246]. Такі кардинальні структурні зміни на «квантовому» рівні музичної тканини спровокували думки про створення відповідного інструмента, здатного адекватно репрезентувати оновлений спосіб її організації. Згідно з позицією Л. Сабанєєва, найбільш придатним для експериментів буде клавійно-ударний механізм з пластинами замість струн⁴. Він сприятиме, на відміну від монодичних за природою духових і струнних, збагаченню гармонії, пошуку тембрових кольорів та відтінків, ускладненню поліфонії тощо. Важливою умовою означених модифікацій вчений називає можливість повноцінно імпровізувати, яку надає саме клавійна конструкція, де кожен з тонів з легкістю відокремлюється один від одного навіть візуально. Задля того, щоб виконавці швидше пристосувалися та освоїли новий інструмент, Л. Сабанєєв висуває ідею збереження традиційного вигляду клавіатури, уявляючи наступне: «Ціль досягається найпростіше поділом кожної

¹ Незважаючи на те, що Л. Сабанєєв декларує думку про шкідливий вплив темперації на незатьмареність відчуття природних співзвучь, котрі є, на його думку, саме мікрохроматичними, він визнає безсумнівну її значущість, як свідомого обмеження, яке дозволило «незміцнілому музичному почуттю орієнтуватися у розмаїтті звукових можливостей» [119, с. 1212], спонукавши подальший, розвиток музичного мистецтва.

² Згідно з джерелами Л. Сабанєєва, такий звукоряд був вперше представлений у 1675 році [118, с. 1246].

³ Якщо вважати октаву за одиницю, він буде 0,0188 її частиною [118, с. 1246].

⁴ Даний принцип зумовлений необхідністю довго тримати стрій після налаштування, що не може забезпечити, за Л. Сабанєєвим, традиційний клавійно-струнний механізм, схильний до досить швидкого розстроєння [118, с. 1247].

білої клавіші на чотири маленькі клавіші-кнопки, що дають інтервали комми, а кожної чорної клавіші на п'ять таких кнопок» [117, с. 1269]. Не оминув дослідник і проблему нотування своєї гами, притримуючись у цьому питанні також еволюційного принципу: передбачається обходитися стандартним п'ятилінійним нотним станом та звичними нотними знаками. Одночасно, необхідно утворити систему додаткових позначок мікротонів шляхом збільшення видів і, як наслідок, кількості загальновідомих символів альтерації – діезів та бемолів. Серед художніх перспектив розробленого запису ультрахроматичного звукоряду музикознавець згадує більш деталізоване висвітлення у партитурі найтонших інтонаційних нюансів, спроможних передати ледь вловимі зміни емоційних станів й мерехтіння хистких барв [117, с. 1268–1270]. Підсумовуючи, він наполягає на невідкладності та фундаментальній значущості розробки нового інструмента, запрошуючи до діалогу і обговорення цього питання спеціалістів з різних музичних фабрик [117, с. 1271].

Представлені концепції Ф. Бузоні та Л. Сабанєєва віддзеркалюють ключову проблему, яка постала у процесі становлення мікротонової музики – несумісність традиційного інструментарію з інноваційними слуховими уявленнями. Особливо ця теза стосується фортепіано, будова й механіка котрого із самого початку були прив'язані до рівномірної температури. Його вдосконаленням та модернізацією займався Іван Вишнеградський (1893–1979) – один з найбільш відданих адептів мікрохроматики та прихильник скрябінського філософсько-містичного трактування ідеї синтезу мистецтв¹. Доцільно нагадати про факти, наведені Л. Сабанєєвим ще у 1916 році, котрі засвідчують інтерес О. Скрябіна до так званого «простору між звуками», який композитор не тільки чув, але й хотів графічно позначити у нотному тексті [120, с. 107; 24, с. 75]. Подібні думки зовсім не дивували І. Вишнеградського, адже у цьому він вбачав

¹ Переосмислюючи знаменитий скрябінський проект – «Містерію», – І. Вишнеградський розробляє власну шкалу з дванадцяти кольорів (засновану на веселці), називаючи кожен з них «чвертьтоном кольору». У результаті їх поєднання з музикою, шляхом одночасної проекції на мозаїчний дах спеціально збудованого храму з куполом, мали б утворитися певні нові абстрактні форми [24, с. 234–237].

додаткове підтвердження взаємозв'язку зі своїм ідейним натхненником [24, с. 75]. Спорідненими вони були і у своїй любові до фортепіано. Попри очевидну інженерну складність розробки нового рояля, призначеного для адекватного відтворення ультрахроматичної музики, І. Вишнеградський невтомно експериментує. У результаті виникають наступні нереалізовані проекти: фортепіано з чотирьохярусною клавіатурою, налаштованою у 1/12 тону; фортепіано з трьома різноналаштованими клавіатурами (нижня у традиційному строї, середня і верхня – з різницею на 1/3 та 2/3 тону до нижньої відповідно). Радикальність цих задумів спричиняла, окрім власне конструктивних, й низку побіжних труднощів, зокрема у питаннях нотації. Компромісним рішенням, на думку митця, виступає чвертьтонове фортепіано з двома клавіатурами, де верхня клавіатура буде звучати на 1/4 тону вище за нижню. Такий рояль збудувала спеціально для нього знаменита фірма «Pleyel» у 1922 році. Водночас, композитором була створена нова система графічної фіксації музики, заснована на поєднанні нотних знаків з кольорами¹ [24, с. 106–111; 150]. Поряд з іншими авангардистами початку ХХ століття, він прагне маніфестувати власні художньо-естетичні принципи. Наведемо декілька тез, актуальних у контексті фортепіанних новацій: «1) Виготовлення інструмента я розумію як пристосування матерії до звучання. 2) Видобування звуку з інструмента я розумію як приведення матерії у стан звучання. 3) Імпровізацію на інструменті я розумію як божественну гру матерії, що звучить, тобто пускання божественних мильних бульбашок. 4) Нотний запис я розумію як приведення мильної бульбашки у твердий стан – переведення його з розряду душі у розряд тіла» [24, с. 111–112].

На жаль, І. Вишнеградський так і не знайшов піаніста, готового до повноцінного освоєння чвертьтонового фортепіано. Це спровокувало переосмислення власної концепції та відмову від подальшого використання новоствореного інструмента, внаслідок чого усі попередні опуси були

¹ Для спрощення освоєння нового незвичного інструмента, І. Вишнеградський пропонує систему різнокольорових клавіш та відповідно розфарбований одинадцятилінійний нотний стан [24, с. 109–110].

переписані й адаптовані для виконання на двох роялях, один з яких мав налаштовуватися на чверть тону нижче за другий [24, с. 190].

Одночасно зі своїм колегою, індивідуальну мікротонову техніку розробляє А. Хаба (1893–1973). Відомо, що у 1920-ті роки митці разом працювали над одним з підвидів чвертьтонового фортепіано з трьома клавіатурами, де верхня і нижня були тотожними. Пізніше А. Хаба запатентував технологію як свою власну та замовив реалізацію проекту фірмам «*Grotrian–Steinweg*» та «*August Förster*» [23, с. 78–79]. Чеський композитор активно демонстрував можливості нового інструмента під час своїх лекцій, підкреслюючи необхідність його наявності у консерваторії. Написавши велику кількість творів з використанням чвертьтонового фортепіано, митець відзначав багатство його тембрових резервів та перспективу застосування «24-ступенної чвертьтонової гама як основи мелодичного, гармонічного і багатоголосного музичного оформлення» [243, с. 368].

Окреслені суб'єктивні підходи до практичного освоєння мікрохроматики є лише частиною з-поміж інших, що паралельно один одному формувалися протягом перших десятиліть ХХ сторіччя. У низці прізвищ, пов'язаних з відмовою від темперації, дослідники називають також Ч. Айвза, В. Мьоллендорфа, Р. Штайна, Х. Каррільо, А. Лур'є, А. Аврамова та інших [23, с. 75]. Актуальність висвітлення у дисертаційному дослідженні новацій І. Вишнеградського та А. Хаби зумовлена їх значним внеском у переосмислення та трансформацію усталених ресурсів фортепіано.

Третя тенденція оновлення традиційної рояльної фоніки визначається радикальним експериментуванням, пов'язаним із винайденням та апробуванням нестандартних прийомів гри на інструменті. Трактуючи фортепіано як багатоскладову універсальну конструкцію, кожний механічний елемент якої має потенцію до звучання, деякі композитори значно розширюють його звичну темброву палітру. Звуковидобування відбувається не лише на клавіатурі, але й шляхом різних маніпуляцій з дерев'яним корпусом, відкритими струнами, металевими балками тощо. Інші митці вдаються до використання різноманітних

предметів (в тому числі побутових), розміщуючи їх всередину рояля задля метаморфози притаманних йому характерних звукових рис. Ідеї включення усіх не задіяних раніше резервів «короля інструментів» у виконавсько-ігровий процес та модифікації його природних ознак були започатковані та найактивніше розроблялися надалі представниками США. У результаті з'явилося декілька авторських підвидів фортепіано, найвідомішими серед яких стали «*string piano*» Г. Кауелла, «*prepared piano*» Дж. Кейджа та «*extended piano*» Дж. Крама. Досліджуючи феномен експерименталізму початку ХХ століття, А. Тимошенко залучає термін відомого композитора та музикознавця П. Гарланда «американське фортепіано», котрий включає у себе усі названі підвиди. Вчена визначає його наступним чином: «<...> новий етап в історії інструмента, пов'язаний з можливістю перетворення його художньо-акустичного обличчя за допомогою нових технік звуковидобування» [140, с. 14]. Наведене твердження лише підкріплює сприйняття описаних інновацій як одного з головних векторів еволюції клавійно-струнного інструмента у минулому столітті. Оскільки змалювання техніко-виразових особливостей кожного з трьох згаданих підвидів фортепіано із ілюстрацією їх застосування у конкретних творах є одним із головних завдань даної дисертації, вони будуть деталізовані у наступних розділах.

1.2 Дж. Крам у дзеркалі наукових досліджень

Американський композитор Джордж Крам/*George Crumb* (1929–2022) був однією з найзначніших фігур сучасної музичної культури. Деякі музикознавці називають його «патріархом американської музики» [23, с. 186], затверджуючи вагомість імені митця. Творчості Дж. Крама, його особистості присвячений обширний пласт іноземної літератури, зокрема монографії, статті у наукових збірниках та журналах, дисертаційні дослідження, тези, інтерв'ю. Часто його ім'я зустрічається у ретроспективних працях про американську та європейську музику ХХ століття. Деталізований перелік наукових робіт розміщено на офіційному веб-сайті композитора [268].

Серед джерел, з якими вдалося ознайомитися, назовемо насамперед деякі іншомовні енциклопедії та словники. Як відомо, подібні видання відрізняються статтями (різних розмірів) узагальнюючого характеру. Зокрема, публікація Фолкера Штрюбеля (*Volker Straebel*) у масштабній німецькій енциклопедії «*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*» містить досить детальні відомості про Дж. Крама [264]¹. Відзначено, що перші твори він написав в десяти- або одинадцятирічному віці. Вони знаходилися під впливом класико-романтичної традиції. У подальшому ж на формування Крама-композитора вплинули Б. Барток, П. Гіндеміт, А. Шенберг, А. Веберн та І. Стравінський. Індивідуальний стиль митця почав проявлятися у перших значних опусах, які «поєднують у собі експериментальні прийоми гри з імпровізаційними структурами» [264, стб. 149]. Серед основних нагород Дж. Крама назовемо престижні стипендії Рокфеллера (1964) та Гугенхайма (1967 і 1973), Пулітцерівську премію (1968), міжнародну композиторську премію Юнеско (1971) тощо. Вибрані вокальні, сценічні та інструментальні твори подані у переліку наприкінці біографії композитора [264, стб. 149].

Узагальнююча стаття Ф. Штрюбеля, яка замикає надані біографічні відомості, висвітлює індивідуальний стиль композитора. В ній дослідник відзначає, що пошуки Дж. Крама на початку шестидесятих років, по суті, стали в опозицію пануючим у той час принципам побудови авангардних творів. Не відкидаючи навіть консонантних звучань, музика митця постає мікстом репетитивного принципу, барвистого своєрідного оркестрування та нестандартних прийомів гри на музичних інструментах, спираючись водночас не

¹ В ній говориться про сім'ю композитора: батько був кларнетистом, грав у різних оркестрах, займав посаду першого кларнетиста Чарлстонського оркестру; мати композитора була віолончелісткою та працювала разом із чоловіком у Чарлстонському оркестрі [264, стб. 148]. Зазначається, що диплом бакалавра за спеціальностями фортепіано і композиція Дж. Крам отримав у коледжі музики і витончених мистецтв Мейсона (м. Чарлстон, 1950 рік); диплом магістра одержав у 1952 році, навчаючись в Іллінойському університеті у Еугене Вайделя. Два роки (1953–1955 роки) вивчав композицію у Мічиганському університеті у Росса Лі Фінні. Отримавши стипендію Фулбрайта, рік практикувався в Берлінській вищій школі музики у Бориса Блахера. Завершує освітній процес отриманням ступеня доктора музики у 1959 році під керівництвом Р. Л. Фінні [264, стб. 148–149]. Надалі Дж. Крам поєднував творчість з активною педагогічною діяльністю, зокрема викладав теорію та аналіз у коледжі Холлінз (штат Вірджинія); з 1958 року – фортепіано та композицію в університеті Колорадо; протягом 1965/97 років – композицію у Пенсільванському університеті (штат Філадельфія) [264, стб. 149].

на серійність і притаманну їй абстрактність, а на певну природність у ході пошуку аналогів звучання доквілля. Свої погляди на цей предмет Дж. Крам виклав у роботі під назвою «Музика: Чи має вона майбутнє?», надрукованій у 1980 році, де закликав «переосмислити античну ідею про те, що музика є відображенням природи. Хоча дискусія про техніку викликає зацікавленість у композиторів, я підозрюю, що істино магічна та спіритична сили музики походять з глибших рівнів нашої психіки» [206, с. 121]. За думкою Ф. Штрюбеля, композитор намагається відтворити природні звучання за допомогою специфічних вказівок. На підтвердження сказаного вчений наводить декілька характерних ремарок, наприклад: «накочує хвилями, пульсує; подібно до звуків природи», «чується здалеку, понад озером, місячним серпневим вечором» тощо [264, стб. 150]. Подібні деталізовані слухові уявлення вимагали пошуку відповідної звукової матерії. Це спонукало до включення у партитури різноманітних нетипових способів гри та співу. Музикознавець припускає взаємозв'язок названих композиторських переконань із сприйняттям його музики в Європі, де твори Дж. Крама розповсюдилися лише у семидесятих роках, коли почалися активні дискусії, присвячені постмодерну. Одним з перших опусів, котрий привернув увагу європейців, став електричний квартет «Чорні янголи», зміст якого пов'язаний з гострою проблемою в'єтнамської війни. Його популяризації та поширенню у великій мірі сприяло використання цієї музики як саундтреку до культового фільму В. Фрідкінса «Екзорцист» (1973 року). Насамкінець Ф. Штрюбель констатує важливість візуальної складової партитур Дж. Крама. За його переконанням, графічний розподіл паралельних пластів музики допомагає додатково усвідомити наступне: «<...> часові та просторові відносини знаходяться у хитросплетінні з естетичними установами» [264, стб. 150].

Поряд зі згаданою німецькою енциклопедією безумовною авторитетністю в сучасному музичному середовищі користується багатотомний англomовний енциклопедичний словник «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*». Його спеціальна онлайн-версія – «*Grove Music Online*», включає десятки тисяч

статей з друкованого видання, поданих у оновленому та доповненому вигляді. Наявні у ній відомості значно розширюють інформаційне поле навколо постаті та напрацювань Дж. Крама [259]. Починаючись короткою та загалом тотожною біографічною довідкою, публікація надалі зосереджується на характеристиці генеральних векторів творчості композитора. Отже, головним літературним натхненником його вокального доробку став Ф. Г. Лорка, на вірші котрого було написано дев'ять опусів, серед яких чотири книги «Мадригалів» (1965/69), «Ніч чотирьох місяців» (1969), «Давні голоси дітей» (1970) та інші. Експресивно-витончений та багатогранний образний світ іспанського поета спонукав Дж. Крама до пошуку нових звучностей, шляхом винайдення індивідуалізованих розширених технік гри на музичних інструментах, які, через свою низьку гучність, досить часто посилюються мікрофоном. Розповсюдженими у творчості американського митця є композиційні прийоми цитування та стилізації¹. Відзначається у тексті й притаманна опусам Дж. Крама театральність, котра багаторазово спонукала танцівників до хореографічної реалізації робіт композитора. Останнім «штрихом» до переліку специфічних рис його стилю представлено незгасаючий інтерес до графічного зображення нотного тексту, викликаний бажанням візуально донести символічний зміст, зокрема у двох томах «Макрокосмосу» (1972/73)². Описана публікація належить британському музикознавцю та композитору Річарду Стайніцу (*Richard Steinitz*). Для «*Grove Music Online*» він не писав виключно новий матеріал, а використав свої попередні напрацювання, вербалізовані як у друкованій версії словника [267, с. 737–739], так і в інших розвідках. Мова йде про минулу статтю вченого, приурочену до приїзду Дж. Крама на фестиваль сучасної музики у місті Хаддерсфілд та надруковану в журналі «*The Musical Times*» у 1978 році

¹ Ілюстрацією першого з них у статті виступає «Музика для літнього вечора» (1974), де у заключній частині з'являються фрагменти фуги *dis-moll* з другого тому «ДТК» Й. С. Баха. У такий спосіб максимально загострюється філософський зміст твору, пов'язаний з духовним становленням людини. Прикладами другого прийому названі алюзія на іспанську сарабанду епохи Відродження у «Чорних янголах»; колискова, що імітує «почерк» Г. Малера, та запозичення загальновідомого фінального жесту «Прощальної» симфонії Й. Гайдна у «Ночі чотирьох місяців» [259].

² Як резюме, у наведеному науковому матеріалі констатується незмінність обраних Дж. Крамом на початку кар'єри підходів та методів, протягом подальшого творчого шляху. Наприкінці розміщено список творів, розбитий на інструментальний та вокальний підрозділи, а також згадані головні видавці партитур Дж. Крама.

[260, с. 844]. Обраний науковий жанр статті для періодичного видання значно менше обмежував свободу викладення результатів аналітичних роздумів. Це дозволило не тільки детально представити новації та принципи американського автора, на матеріалі більшої кількості його партитур, але й ґрунтовно дослідити взаємозв'язки з різними музичними явищами. Зокрема, «Нічна музика II» (1964) для скрипки та фортепіано, на думку науковця, споріднена, з одного боку, із нічними пейзажами Б. Бартока, а з другого – з мініатюрами для струнного квартету *op. 5* А. Веберна [260, с. 845]. Розповідаючи про поєднання і взаємодію у творах Дж. Крама різноманітних стилів та культур минулого й сучасності, Р. Стайніц залучає більшу низку прикладів¹[260, с. 845]. Наостанок зазначимо, що музикознавець дає декілька влучних характеристик музики Дж. Крама, з-поміж яких: «п'янка магія її звуків»; «вражаюча живописність, з частими алюзіями на одухотворені та неодухотворені речі або іншу музику»; «чудова каліграфія партитур, котра створює прекрасну гармонію між вухом та оком» [260, с. 844].

Порівняно з вичерпними даними, розміщеними на сторінках двох енциклопедичних гігантів, сучасний американський «*Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*» Ніколь Ганьє (*Nicole Gagne*) відрізняє надзвичайно стисла замітка про Дж. Крама [218, с. 88–89]. Певна невідповідність виникає через те, що його остання, друга редакція побачила світ у 2019 році, тобто мала б оперувати «найсвіжішими», оновленими відомостями. Проте, наявна у словнику лаконічна інформація нагадує конспект усталених фактів. Єдиним доповненням до них виступає згадка декількох пізніх творів митця, зокрема «*American Songbook, Volumes I–VII*» (2001–2010) та «*Spanish Songbook, Volumes I–III*» (2009–2012) [218, с. 89].

Серед фундаментальних праць останнього десятиріччя виокремимо об'ємну монографію польської науковиці Марти Шоки (*Marta Szoka*)

¹ Доповнимо поданий раніше ряд стилізацій та цитат новими зразками, як-то наслідування звуку мандоліни в «Одинадцяти відлуннях осені», відтворення стилю шопенівського ноктюрну у фіналі «Голосу кита», включення фрагментів музики Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Л. ван Бетховена, О. Скрябіна до партитур «Чорних янголів» та «Макрокосмосу» [260, с. 845].

«Джордж Крам. Музика онейричних видінь та магічних формул» (2011), позначену ґрунтовністю аналітичних спостережень, скрупульозним підходом до матеріалу та багатогранністю розглянутих явищ [266]. Зі вступної частини стає зрозумілим, що ключовим поняттям дослідження виступає «інтертекстуальність»¹. На думку вченої, присутність інтертекстів, контекстів та ремінісценцій в опусах Дж. Крама не тільки не приховується, а навпаки регулярно демонструється, чим обумовлюється обраний вектор аналізу в основних розділах монографії [266, с. 20–21]. Перший з них присвячено загальним питанням, пов'язаним з визначенням магістральних ліній творчості, її періодизацією та родоводом, формулюванням рис стилю². Другий розділ, названий «Поетика», сконцентровано на вивченні образно-естетичних засад музичного мислення Дж. Крама³. Основну його частину займають аналітичні роздуми з приводу символіки та ідейного наповнення робіт Дж. Крама, проявів в них глобальних загальнолюдських концепцій світосприйняття (добро, зло, смерть, час; нумерологія, космологія, магія), живописно-візуального рішення партитур, осмислення митцем природних явищ із подальшою рефлексією на них у вигляді мальовничого зображення музичними засобами, театральних елементів виконавського процесу (розміщення артистів на сцені, їх переміщення по залу, залучення костюмів та сценічного світла, пантоміма, персоналізація поетичних образів). У результаті, М. Шока вбачає у принципах американського

¹ Окреслюючи існуючі західноєвропейські концепції «інтертекстуальності», М. Шока наводить шість її видів, характерних для літератури «1. Внутрішньотекстові відносини; 2. Цитати, алюзії, парафрази... аж до колажу; 3. Стилізація; 4. Місце твору у конкретному жанрі; 5. Відносини з текстами, котрі виникли в результаті появи даного твору; 6. Міжсеміотичні посилання» [266, с. 20]. Доречно, як вважає вчена, спроектувати визначені типи на творчість Дж. Крама, вбачаючи актуальність залучення чотирьох (1, 2, 3, 6) з шести представлених конфігурацій інтертекстуальності у процесі розгляду доробку американського автора [266, с. 20–21].

² Музикознавиця пропонує своєрідне «генеалогічне дерево» кравівського композиторського методу, окреслюючи його праджерела, з-поміж котрих фігурують середньовічна нумерологія, барокова орнаментальність, романтична програмність, зв'язок з культурою корінних американців, усталені фортепіанні традиції, «стилістична близькість» до опусів Ч. Айвза, О. Мессіана, Л. Беріо, Б. Бартока, К. Дебюссі та А. Веберна (конкретизована у поданій діаграмі), дитячі враження від природи гір Аппалачі, поезія Ф. Г. Лорки та інші, розкриті у тезах думок з інтерв'ю митця [266, с. 30–35].

³ Передусім, тут ретельно простежується його зв'язок з літературною спадщиною та світоглядом Ф. Г. Лорки, шляхом проникливого зіставлення первинного віршованого тексту із подальшим звуковим втіленням. Виявленню глибинних філософських смислів лірики іспанського письменника сприяє опрацювання декількох перекладів, представлених безпосередньо на сторінках книги. М. Шока приділяє увагу кожному з десяти вокально-інструментальних творів, натхнених словами Ф. Г. Лорки (останній на момент написання праці датовано 2009 роком), розглядаючи, ніби під мікроскопом, найдрібніші фонічні та формотворчі знахідки композитора. Тотожний принцип використовується й під час розгляду музичної реалізації поезії В. Вітмана [266, с. 49–109].

композитора тяжіння до «неоміфологізму», засвідчуючи свої слова низкою прикладів та теоретичними обґрунтуваннями¹ [266, с. 110–161; 186–221]. Третій розділ монографії розкриває технологічні аспекти та особливості внутрішньої конструкції крамівських опусів. Зокрема, досліджуються: архітектоніка форм, симетричні структури на різних рівнях цілого, особливості роботи зі звуковою тканиною та її складовими, алеаторичні елементи, прояви технологічних новацій, розширені інструментальні та вокальні техніки, своєрідність уживання нетипових інструментів [266, с. 225–342]. Актуальним для нас є висвітлення індивідуалізованого підходу композитора до піанізму. Порівнюючи його з експериментами Дж. Кейджа, вчена констатує кардинальну різницю між двома підвидами інструмента, перший з яких (Дж. Кейджа) передбачає підготовку заздалегідь та подальшу стабільність і незмінність заданого фонічного алгоритму, у той час як другий (Дж. Крама) демонструє ширші сонористичні можливості, позаяк використані іноді предмети змінюють звук тільки певний проміжок часу, тобто тимчасово (потім прибираються) та є лише частиною з арсеналу засобів. М. Шока вбачає корені фортепіанних творів Дж. Крама насамперед не в американських антитрадиційних дослідках, а в звукообразах Ф. Шопена, К. Дебюссі, Б. Бартока, О. Мессіана. Тому контактування зі струнами та інші виконавські прийоми, продумані навіть на м'язовому рівні, не покликані епатувати чи шокувати. Вони служать репрезентації художнього задуму та складають палітру тембрових барв, що провокує наступну тезу теоретика: «<...> звукова структура створюваного опусу не повинна відокремлюватися від носія, тобто виконання та звукових засобів» [266, с. 294]. Подана музикознавицею масштабна таблиця включає перелік специфічних прийомів гри на роялі, вжитих у сольних та ансамблевих партитурах [266, с. 294–306]. Детальний розгляд праці М. Шоки аргументується тим, що її наукові спостереження та узагальнення не знайшли відбиття в україно- та російськомовній літературі, присвяченій Дж. Краму.

¹ Окремо відзначимо вичерпну інформацію щодо використаних Дж. Крамом запозичень та натяків, котрі згруповані у вкрай деталізованому списку за наступними графами: цитати інших композиторів, автоцитати, цитати «артефактів», алюзії, стилізації, пародії, літературні посилання [266, с. 166–185].

Значний пласт наукових розвідок складають дисертації. Як відомо, у європейському та, особливо, американському просторі вони бувають двох умовних типів: теоретичні та виконавські. До першого з них належить робота канадського музикознавця Пітера Лі (*Peter Lea*) «Функціональні трансформації та октатональність у вибраних творах Джорджа Крама» (2014) [240]. Окресливши існуючі підходи до аналізу різних творів композитора та їх вузьку спрямованість на окремі зразки, він розробляє власну більш універсальну модель та іменує її «октатональність». Вона враховує комплекс модусів, притаманний не якомусь одному або групі з аналогічних опусів, а характерний одночасно для великої кількості різножанрових композицій. Це уможливорює ретельне їх співставлення на різних рівнях побудови, знаходження усіляких взаємозв'язків між ними, пошук повторюваних закономірностей. Науковця цікавить, з одного боку, трансформація первинних структур, а з другого – сталі внутрішні елементи. Одночасно, індивідуальні риси творів модель не враховує, що дозволяє побачити й опрацювати конструктивні подробиці не торкаючись сюжетно-психологічної складової. Демонстрація «октатонічного» методу відбувається на прикладі оркестрової п'єси «Примарний пейзаж» та п'ятої частини вокального циклу «Видіння». Знайомство із наведеним ґрунтовним аналізом дозволяє констатувати приналежність праці П. Лі до суто теоретичного напрямку музикознавства, який передбачає заглиблення в архітектоніку мікрорівня партитури, вивчення його функціональних законів (тоново-інтервальні структури, склад акордів тощо) та їх проєкції на загальну форму.

Першою з дисертацій другого типу назвемо докторську роботу Рейко Іші (*Reiko Ishii*) «Розвиток розширених фортепіанних технік в американській музиці двадцятого століття» (2005) [226]. Автор пропонує ретроспективний погляд на еволюцію нетрадиційних способів гри, шляхом демонстрації поповнення їх арсеналу протягом певних часових інтервалів (1910/60; 1960/70; 1980/90). Задля зручності він розбиває виконавські прийоми на декілька груп за способом звуковидобування: отримані на клавіатурі; зіграні всередині фортепіано; одна рука на струнах, друга – на клавіатурі; залучення немусичних предметів. Саме ці

чотири категорії й «мандрують крізь час», щоразу позначаючи нові напрацювання композиторів. Серед залучених прикладів не обійшлося без робіт Дж. Крама, зокрема представлені: «П'ять п'єс для фортепіано», вибрані номери з першого тому «Макрокосмосу», «*Processional*». Зазначимо, що головним завданням дослідження є розгляд та ознайомлення з багатоскладовою палітрою винайдених протягом минулого століття фортепіанних спецефектів. Цим обумовлюється відсутність деталізованого аналізу згаданих крамівських творів. Протилежною за концепцією постає друга докторська дисертація – «Виконавський путівник до Макрокосмосу IV (Небесна механіка) Джорджа Крама» (2008) Хянмі Кіма (*Hyangmee Kim*) [235]. Лаконічна назва одразу дешифрує обраний аналітичний вектор роботи: зосередження на єдиному опусі із його всебічним розглядом з точки зору піаніста-виконавця. Проте, такий підхід на заперечує наявність певного контексту. Окрім висвітлення особливостей обраного циклу автор подає біографічну довідку про композитора та описує базові розширені техніки.

В деяких статтях для періодичних видань музикознавці торкаються різних аспектів самотнього мислення Дж. Крама. Задля ілюстрації розглянемо публікацію Едварда Пірсала (*Edward Pearsall*) «Симетрія та цілеспрямований рух у музиці Бели Бартока та Джорджа Крама» (2004), надруковану у відомому журналі Кембриджського університету «*Tempo*» [246]. Згідно з думкою вченого, характерний для ХХ століття пошук нових шляхів організації різномірних елементів музичної тканини, спровокований відмовою від постулатів тональності, зокрема традиційних тяжінь, приводить деяких митців до використання законів симетрії, що зумовлюють логіку побудови цілого. З метою конкретизації розуміння терміну, Е. Пірсал пропонує наступну дефініцію: «<...> я маю на увазі проєкцію серії подій зверху і знизу або спереду і позаду від центральної осі, з взаємною кореспонденцією між ними» [246, с. 32]. Означений композиційний принцип багатогранно втілюється у творчості композиторів з різним світоглядом, наприклад К. Дебюссі, А. Шенберга та їх послідовників. Не обійшли стороною цю тенденцію й Б. Барток та Дж. Крам, вибрані опуси котрих

стали матеріалом статті. Науковець констатує гармонічне поєднання американським новатором симетричних та асиметричних структур, демонструючи сказане під час аналізу уривків «Відлунь Часу та Ріки», «Давніх голосів дітей», першої книги «Мадригалів» і «Ночі чотирьох місяців». Узагальнюючи результати дослідження, музикознавець затверджує схожість методів обох композиторів в ході роботи із симетричними конструкціями. Завдяки спрямованості до метаморфоз, замість зосередження на розробці певної ізольованої групи тонів, вони допомагають звільнити музику від своєї замкнутості, забезпечуючи її колористичну необмеженість [246, с. 39].

На визнання постаті Дж. Крама у сучасному музичному світі вказує присвячення окремого номеру авторитетного журналу *Contemporary Music Review* [212, с. 2], виданого на початку 2022 року, де досліджуються різні аспекти його стилю та техніки¹. Зокрема, стаття Е. Шупе присвячена квартету «Чорні янголи» та пошуку глибинного змісту твору [255, с. 55–73]; М. Нонкен детально розповідає про Д. Берджа та Р. Міллера – перших виконавців «Макрокосмосу» [245, с. 74–85]; Ф. Лалліт аналізує особливості інтерпретації партитури «Музики літнього вечора» різними виконавцями [238, с. 86–107]; Р. Кук зіставляє реальні китові «пісні» та їх музичне втілення у «Голосі кита» [191, с. 4–29]; К. Ноулз вивчає ритміко-метричні структури та нотний запис опусів Дж. Крама, зосереджуючи увагу на фінальній частині «Голосу кита» [236, с. 30–54].

Одними з найцікавіших літературних джерел постають ті, де представлені міркування безпосередньо самих митців як з приводу власної музики та творчого процесу, так і про загальномустецькі питання. Ряд публіцистичних робіт Балінта Андраша Варги (*Bálint András Varga*), написаних у форматі бесід та інтерв'ю, знайомить читача з позиціями та світоглядом цілої плеяди значних композиторів ХХ століття. Оригінальним задумом вирізняється його книга «Три питання до шістдесяти п'яти композиторів» (2011) [271]. Дешифрована у назві концепція передбачає стислі роздуми на три запропоновані теми: 1. Вплив на

¹ Автор вступної статті Я. Дюранд зазначає, що Дж. Крам помер незадовго до випуску журналу, що обумовлює символічну посвяту цього номеру *Contemporary Music Review* пам'яті американського творця [212, с. 1].

музичне мислення певних ідей та здобутків попередників; 2. Відображення у партитурах оточуючих звуків; 3. Індивідуальний стиль та самоповторення [271, с. XII]. Серед інших своїми думками з означених приводів ділиться й Дж. Крам, самооцінку котрого Б. А. Варга вважає раціонально-об'єктивною. Відсутність можливості зустрітися наживо спровокувала спілкування у листах. Відповідаючи на перше з означених запитань, американський автор вказує декілька прізвищ творців кінця XIX – початку XX століття та окреслює елементи, що позначилися на фоніці і структурі його опусів. Зокрема, тривалі педальні звуки, жанр «нічної музики», імітація пташиних трелей, сповільнений, майже застиглий, рух, будова деяких мотивів віддзеркалюють напрацювання Г. Малера; залучення групи колористичних тонів, широке використання демпферної педалі фортепіано, опора на орієнтальність відбивають характерні риси музики К. Дебюссі; ритмічно-звуквисотна організація відсилає до новацій Б. Бартока; робота з тембром та фактурою репрезентує прийоми А. Веберна [271, с. 49–50]. Відповіддю на друге запитання Дж. Крам маніфестує безумовний вплив навколишніх звуків (спів птахів, шурхіт комах, шум вітру) та натуральних акустичних ефектів на живописно-сонористичну тканину своєї музики. Відзначаючи складність однозначної відповіді на третє питання, композитор у ході осмислення компонентів індивідуального стилю вдається до аналогії з відбитками пальців, котрі, як відомо, є унікальними в кожній людині, виступають її, так би мовити, незмінною «складовою». В контексті творчості такими стабільними параметрами він вважає певні наскрізні стилістичні прикмети та константні технічні модуси. Як приклад наводиться багатолікість стильових пошуків І. Стравінського, який, тим не менш, залишається впізнаваним у кожному опусі. Підсумовуючи, Дж. Крам вбачає природність у присутності сталих ознак авторського «почерку» та резюмує: «Було б психологічно неможливо заново винаходити музику у кожному творі» (цит. за: [271, с. 51]).

Розглянуті іншомовні джерела допомагають, з одного боку, висвітлити напрямки дослідницьких інтересів іноземних музикознавців та виконавців, а з

другого – «з перших вуст» познайомитися з переконаннями та кругозором сучасного американського композитора. Зауважимо, що вони позначені поглибленою загальною інформацією та ґрунтовним аналізом із розгорнутими висновками. Це свідчить, на нашу думку, про вагомість постаті Дж. Крама у світовому музичному середовищі. Зацікавленість доробком митця у російськомовній літературі повноцінно активізувалася лише в останні десятиріччя. Проте, його ім'я кілька разів швидкоплинно з'являлося на сторінках енциклопедичних видань, починаючи з 1980-х років¹.

Досить детальне висвітлення творчості Дж. Крама здійснено Л. Акопяном у авторському енциклопедичному словнику, присвяченому виключно музиці ХХ століття² [5]. Він зосереджується не стільки на біографії митця, скільки на визначенні його творчої своєрідності та індивідуальних рис стилю. Серед останніх дослідник називає яскраву ілюстративність музики, співіснування у ній компонентів різноманітних стилів, жанрів, напрямків та епох, нешаблонний симбіоз полярностей, внаслідок чого виникають наступні пари-опозиції: авангардні техніки письма та навмисна примітивність, тональність й атональність, сучасність та фольклор тощо. Важливою ознакою музики композитора науковець вважає її репрезентативність, виражену залученням розширених технік гри, живописного способу зображення партитур, цитуванням відомих мотивів, театралізацією виконання. Л. Акопян зауважує, що така

¹ До перших офіційних відомостей можна віднести коротку замітку в доповненні до останнього тому «Музичної енциклопедії», опублікованому у 1982 році [92]. Тут вказується дата народження, прізвища викладачів та назви навчальних закладів, окреслена педагогічна діяльність, перелічені отримані нагороди. З творів Дж. Крама названі декілька робіт, котрі існували на момент друку даної книги, зокрема згадуються перші два томи «Макрокосмосу» [92, стб. 804]. Тотожні дані у скороченому вигляді розміщені у «Музичному енциклопедичному словнику» 1990 року [95, с. 276]. Їх ідентичність легко пояснити тим, що обидва видання створювалися під керівництвом та редакцією Ю. Келдиша. Нагадаємо, що схоже найменування має видання, підготовлене Б. Штейнпрессом та І. Ямпольським у 1966 році. На відміну від деяких представників авангарду 1960-х років, зокрема П. Булеза, Л. Ноно, К. Пендерецького Е. Вареза та інших, ім'я Дж. Крама не згадується [172]. Насправді, цей факт не є дивним, адже на той час композитор ще не був загальновідомою фігурою світового рівня та, імовірно, взагалі знайомий радянським музикознавцям.

² Згідно з невеликим описом на титулі, книга не має аналогів у російськомовній науковій літературі. Вона містить статті, присвячені значним музичним діячам (композиторам, виконавцям, музикознавцям), деяким важливим музичним творам означеного періоду, відомим музичним організаціям; у ній подані розшифровки основних понять, тенденцій, стилів і жанрів минулого сторіччя. Враховуючи сказане, закономірною виглядає окрема публікація про вокально-інструментальний цикл «Давні голоси дітей» (1970) Дж. Крама [5, с. 166]. Вчений окреслює період написання опусу, вказує його інструментальний склад, дату прем'єри та перших виконавців. Короткий аналіз містить інформацію про кількість частин, загальну тривалість, витончену складність вокальної партії, незвичайні виконавські прийоми, «підготовку» інструментів, залучений цитований матеріал [5, с. 166].

зовнішня ефектність провокує критиків дорікати композитора відсутністю глибокого змісту. На противагу, музикознавець декларує власну тезу: «Дж. Крам належить до тих сучасних художників, котрі готові поступитися чистотою стилю й умовностями так званого гарного смаку задля розширення спектру виразових засобів, які виступають утіленням серйозних ідей» [5, с. 280]. Висловлена думка підтверджується низкою прикладів: відгук на епохальний для людства перший політ на Місяць у «Ночі чотирьох місяців»; філософські роздуми про апокаліпсис у притчі «Дитя-зірка» тощо.

Надзвичайно вагомий внесок у сучасну російськомовну американістику внесла С. Сігіда. Художньо-естетичні позиції Дж. Крама характеризуються вченою з різних ракурсів, в залежності від завдань конкретної наукової розвідки¹. Педагогічною спрямованістю позначені учбові посібники «Історія зарубіжної музики ХХ століття» (2007) [130] та «Музична культура США ХХ століття» (2007) [129], де перу С. Сігиди належать окремі розділи². Концентрацією напрацювань авторитетної музикознавиці виступає монументальна монографія «Музична культура США кінця ХVІІІ – першої половини ХХ століття. Становлення національної ідентичності» (2012) [128]. Виокремлена частина останньої глави книги розкриває особливості інструментального театру Дж. Крама, під яким С. Сігіда розуміє комплекс індивідуалізованих техніко-драматургічних засобів [128, с. 436–446]. Новації митця вчена репрезентує не як ізольований феномен, а вписує у контекст постмодерних неоромантичних пошуків другої половини ХХ століття. Дослідниця іменує означений процес терміном «нова еkleктика»³, котрим у американській музикознавчій літературі

¹ Сфера її наукових інтересів охоплює розмаїття явищ, притаманних різним періодам музичної історії США, де вона неодноразово стажувалась за різними стипендіальними програмами (Фулбрайта, Рокфеллера тощо). Водночас, дослідниця організовує ряд просвітницьких проєктів, зокрема конференцій, семінарів, фестивалів й майстер-класів, до участі у котрих запрошує видатних представників американського академічного та джазового мистецтва. Дж. Крам є одним з її улюблених митців, про що свідчить не тільки велика кількість публікацій, але й багатократне особисте запрошення композитора до Москви та проведення низки фестивалів, зосереджених виключно на його музиці [127; 128, с. 437, 503].

² У першому з них запропонована інформація відрізняється лаконічністю, оскільки творчий портрет композитора змальовується у контексті досить швидкоплинного огляду американської музики другої половини ХХ сторіччя [130, с. 501–504]. У другому, маркованому вузькоспрямованим тематичним вектором, йому присвячено цілий підрозділ [129, с. 374–383].

³ З'явившись вперше стосовно до архітектури, термін набув свого музичного значення у наукових роботах К. Штокгаузена, який розглядав поняття у контексті феномена «світової музики». [128, с. 436].

називають тяжіння до об'єднання музичних традицій минулого з новітніми авангардними техніками¹. Аналогічне «поєднання непеєднуваного» Дж. Крам здійснює шляхом різноманітних прийомів цитування, завдяки чому уможлиблюється проведення смислових паралелей між музикантами різних епох [128, с. 436]. С. Сігіда послідовно висвітлює ключові риси стилю композитора, супроводжуючи кожен прикладом та поясненнями². Окремо виділимо масив описаних музикознавицею нових ігрових та вокальних прийомів, зокрема одночасний спів і гра на духових, «*bottle neck*» (удари скляною паличкою по струнам³), гра смичком по краю там-тама, спів у деку рояля, включення голосового апарату виконавців-інструменталістів (вигуки, вимовляння фонем або цифр, шипіння, свист, цокання язиком), гра на струнах фортепіано [128, с. 439–445]. Вчена резюмує: «Такого роду виконавські прийоми, за думкою автора, надають його музиці характер магічного заклинання та розкривають метафізичну сутність музики» [128, с. 436]. Схильність до театралізації продемонстрована на прикладі «Ночі чотирьох місяців», «*Lux aeterna*» та «Голос кита», де музиканти мають одягнути визначені костюми; з іншого боку, у циклі «Відлуння Часу та Річки» вони повинні певним чином рухатися по залу. Сценічне дійство інколи доповнюється декораціями та спеціальним освітленням. У своїх коментарях Дж. Крам завжди ґрунтовно прописує всі елементи візуального ряду, виступаючи, у такий спосіб, одночасно сценаристом та режисером-постановником своєї міні-вистави [128, с. 441–442].

Неодноразово ім'я Дж. Крама зустрічається у роботах Г. Григор'євої, написаних одноосібно та у співавторстві. Згадаємо насамперед її учбовий посібник «Музичні форми ХХ століття» (2004), де одним з прикладів нового осмислення варіаційної форми постає твір американського митця «Голос кита».

¹ Приклади літературних джерел та вибрані тези з них наведено у монографії С. Сігіди [128, с. 436].

² Серед них: надання переваги камерним складам, систематичне залучення літературних першоджерел, філософсько-архаїчна програмність, головуюча роль звуку в широкому розумінні та постійний інтерес до збагачення фоніки, розширення традиційного інструментарію незвичними тембрами (мандоліна, музична пила, банджо, варган, сітар, «скляна гармоніка» у вигляді бокалів з водою, по котрим водять смичком, електрогітара, екзотичні ударні), часте посилення звучності через мікрофон, графічне зображення партитур, колаж та полістилістика, числова символіка, переважно експозиційний тип викладу тощо [128, с. 439–445].

³ На сторінках посібника «Музична культура США ХХ століття» до означеного способу виконання С. Сігіда додає ще один варіант – *glissando* по струнам скляним циліндром [129, с. 377].

Дослідниця відносить п'єсу до типу «індивідуалізованих програмних варіацій», відзначаючи типову для композитора «наочність» проявів програмності у формі [31, с. 84]. На думку вченої, вона поєднує різні сучасні способи варіювання: розмаїття варіантів «сонорно-зображальних» фактурних сполучень (розчленовані пласти, що несинхронно рухаються), елементи репетитивності (завдяки поспівковому тематизму). Водночас композитор користується арсеналом прийомів ХХ століття, з-поміж котрих названі мікрохроматика, важливість тембрових ефектів, ритмічна нерегулярність [31, с. 86]. Значно ширше доробок Дж. Крама представлений в учбовому посібнику «Музика ХХ століття: від авангарду до постмодерну» (2011), створеному Г. Григор'євою спільно зі своєю ученицею М. Висоцькою [23]. Тут американський автор передусім змальовується як винахідник нових виконавських прийомів і тембрових поєднань, власник екстраординарного «сонорного» слуху, що забезпечив формування його виняткового звукового світу, де особливою виразністю наділені паузи та фермати [23, с. 186–189]. Завдяки пошуку нових способів гри на роялі, Дж. Крам приходять до репрезентації нового образу клавішного інструмента – так званому «розширеному фортепіано». Його переосмислений технічний арсенал передбачає активне використання відкритих струн та *sostenuto* педалі. Одночасно композитор лише зрідка вдається до зміни тембру допоміжними аксесуарами, перманентно залучаючи *pizzicato*, *glissando* та інші види контактування пальців зі струнами. Гучність вказаних спецефектів постійно посилюється через мікрофон, що відображено у позначках *electric* або *amplified* на титулах партитур [23, с. 187]. Вчені не оминули увагою й специфічну нотацію Дж. Крама та його тяжіння до театралізації, вбачаючи у сукупності сценічних елементів спорідненість із ритуальними діями, що наділяє ідеї композитора магичною складовою [23, с. 188–194].

На відміну від фундаментальної праці М. Висоцької та Г. Григор'євої, головним завданням якої було усебічно представити світову новітню музику в багатому спектрі її художньо-естетичних та технічних проявів, масштабна монографія О. Манулкіної, надрукована у 2010 році, зосереджується на

осмисленні суто американського досвіду. Обраний часовий діапазон значно розширює коло відомостей про мистецтво США в цілому та діяльність низки видатних його представників: від Ч. Айвза до Дж. Адамса¹ [83].. Незважаючи на присутність на сторінках книги інформації про Дж. Крама, представлені тут дані, на жаль, відзначені конспективністю. Вони нагадують скоріше енциклопедичну замітку та узагальнюють відому інформацію про комплекс елементів, властивих творчому почерку композитора [83, с. 547–549].

Нагадаємо, що важливим завданням для митців різних епох була адекватна фіксація на папері своїх слухових уявлень та музичних ідей, позначених багатою палітрою усіляких відтінків. Задля цього було винайдено низку спеціальних нотних знаків та комплекс універсальних, загальноприйнятих словесних ремарок, котрі використовувалися протягом декількох століть та й до сьогодні не стали менш актуальними. Феномен традиційного нотного запису та особливості специфічного процесу нотовидання розглядає М. Нюрнберг у своєму дослідженні «Нотна графіка» (1953) [97]. Характерні для авангардних течій ХХ століття радикальне оновлення музичної мови, переосмислення її тонового складу, реорганізація внутрішніх зв'язків всередині звукової матерії спровокували трансформацію старих та винайдення нових способів нотації. Музикознавче осягнення новацій, пов'язаних із способами фіксації музики, можна знайти у деяких іншомовних працях, серед яких назовемо практичний путівник Курта Стоуна (*Kurt Stone*) «Музична нотація у двадцятому столітті» (1980) [263] та вузькоспрямовану статтю Алоїза Контарського (*Aloys Kontarsky*) «Нотація для фортепіано» (вперше видана на німецькій мові у 1964, перевидана в англійському перекладі у 1972) [237]. На жаль, в обох дослідженнях не

¹ Авторка, з одного боку, окреслює загальні соціально-політичні процеси, притаманні американському суспільству на певних часових проміжках, а з другого – залучає велику кількість цитат з різноманітних іншомовних публіцистичних і наукових праць, котрі до цього не були перекладені та, як наслідок, знаходилися поза зором вітчизняних музикознавців. Окремим фронтом роботи О. Манулкіної стала російськомовна адаптація чималих фрагментів літературно-вербального доробку відомих митців-новаторів, зокрема Ч. Айвза (з книги «Записки»), Е. Вареза (уривки лекцій, скомпоновані у збірник «Звільнення звуку»), Дж. Кейджа (з «Лекцій про ніщо»), М. Фелдмана (з книги «Передай вітання Восьмій вулиці»); бесід з мінімалістами С. Райхом, Ф. Глассом, Т. Райлі. В результаті такого підходу, вченій вдається фундаментально дослідити й ознайомити читачів з багатою палітрою екстраординарних явищ американської музики, які ще й до сьогодні остаточно не вивчені, та змалювати багаторівневий контекст, що супроводжував їх появу [83].

представлений Дж. Крам, котрий є амбасадором залучення графічного способу зображення нотного тексту, інтерпретуючи завдання цього явища дуже незвичайно й індивідуалізовано. Спеціалізовані, зосереджені на репрезентації сучасних форм запису російськомовні наукові розвідки зазвичай не обходяться без імені композитора. Наприклад, у книзі Г. Супонєвої «Проблеми нотації у музиці ХХ століття» (1993) коротко згадується цикл «Пісні, дрони та рефрени смерті», де обрана геометрична фігура (коло) в одній з частин, за думкою вченої, наочно утілює форму та підкріплює певний філософсько-драматургічний задум [136, с. 57]; у статті С. Х. Кіма «Проблема нотації у сучасній музиці»¹ (2013) візуальні рішення Дж. Крама демонструються на матеріалі вибраних номерів першого тому «Макрокосмосу» [137]. Ґрунтовним аналізом та охопленням цілого калейдоскопу підходів вирізняється монографія О. Дубинець «Знаки звуків» (1999) [40]. На її сторінках не тільки багаторазово миготить прізвище американського митця та деталізуються його різні опуси (в залежності від контексту теми, що розглядається), але й присутній виокремлений підрозділ із поглибленою характеристикою особливостей авторських модусів нотного запису та стилю в цілому [40, с. 143–148]. Визначаючи композитора, насамперед, як творця самобутнього, виняткового, темброво-барвистого звукового всесвіту, маркованого, водночас, містично-психологічною атмосферою, дослідниця відзначає вагомість графіки партитур Дж. Крама, де «нотні стани втрачають свою початкову стійкість й зумовленість, починають вигинатися, набувають форму кола або спіралі, віддзеркалюючи гнучкість звукових образів та нагадуючи про символічні зображення у нотних рукописах Ренесансу» [40, с. 46]. Резюмуючи, вона припускає, що подібним способом автор свідомо акцентує увагу на взаємозв'язку між різними епохами². Інакшим науковим вектором позначена наступна монографія О. Дубинець «*Made in USA: Музыка* –

¹ Стаття була опублікована у казахському онлайн виданні «Нова музична газета» [137].

² Окрім цього, О. Дубинець приділяє чималу увагу символічному трактуванню прийомів полістилістики (колажу, цитат, алюзій, стилізацій, самоцитат) та узагальнено змальовує своєрідність кравівського «розширеного фортепіано», ілюструючи деякі притаманні йому техніки гри на «П'яти п'есах» та перших двох томах «Макрокосмосу» [40, с. 62,64]. Всі описані спостереження про композитора так чи інакше дотичні до магістрального завдання праці – вивчення особливостей і видів сучасної нотації та пов'язаних з нею персоналій.

це все, що звучить навкруги» (2006) [38]. Дешифрована у назві головна ціль книги визначається дослідженням експериментального напрямку американської музики, ознайомленням з ідеями його представників. Найавторитетніші та найрадикальніші постаті, до числа котрих належить і Дж. Крам, удостоєні виокремлених великих підрозділів. Незважаючи на те, що подана про нього інформація здебільшого дублює тези (аж до формулювань), висловлені у попередній розвідці, тут вона об'ємніша, піддається перекомпонуванню та доповнюється новими думками. З-поміж них назвемо: аналогію із бароковим *concerto grosso* (принцип концертування, мобільний склад ансамблів, тяжіння до демонстрації віртуозних можливостей інструментів та їх співставлення); визначення способів формобудування; обрис європейських та американських праджерел фоніко-технічних уявлень митця; окреслення наскрізних символічних лейтмотивів тощо [38, с. 284–305]. Головним матеріалом даної праці виступає електричний квартет «Чорні янголи», розглянутий вельми скрупульозно й всебічно [38, с. 295–303]. Підсумовуючи аналітичні спостереження, О. Дубинець зазначає: «Фонічна атмосфера творів Крама з тонкою грою тембрів, динамічних відтінків та химерних мелодичних ліній утілює концепцію містичного символізму й винахідливо передає відношення композитора до оточуючого світу – сповненого небувалою раніше образністю, протиріччями та магією метушні» [38, с. 305].

Цікавим науковим ракурсом вирізняються деякі російськомовні статті для періодичних видань. Згадаємо, насамперед, публікацію В. Адаменко «Про міфологічне у творчості Крама» (2007). Визначений у назві дослідницький вектор є ключовим для музикознавиці, інтереси якої сфокусовані на тлумаченні взаємозв'язків між міфом та музикою. Звернення до доробку Дж. Крама виглядає обґрунтованим через те, що композитор в інтерв'ю неодноразово декларував вплив на образний світ своїх опусів міфологічних сюжетів, котрі нерідко вербально конкретизуються у програмних заголовках і ремарках. Характеризуючи загальновідомі риси стилю митця з точки зору обраних позицій, вчена вказує на доцільність залучення терміну «синестезія», підкріплюючи

висловлену тезу посиленням на спостереження іноземних теоретиків, які порівнюють крамівські ідеї з вагнерівським «*Gesamtkunstwerk*». В. Адаменко резюмує: «Якщо синтез – це поєднання початково розрізнених компонентів, то синестезія дозволяє сприймати елементи один завдяки іншому, за допомогою асоціацій. Саме синестезія є важливим способом міфологізації, оскільки вона містить у собі спробу відтворення певної первісної цілності» [1, с. 55–56]. Однією з найголовніших міфологем у творчості Дж. Крама науковиця вважає коло. Воно присутнє на різних рівнях багатьох партитур митця: візуально-графічному, конструктивному, драматургічному. У низці наведених прикладів фігурують: багатолика кругова нотація, що втілює авторську концепцію «безчасності часу» (буквально заокруглені нотоносці або розкидані у просторі рядки, з'єднані у коло допоміжними лініями); часте використання концентричної форми; розмаїття симетричних та повторюваних структур (звуковисотних, динамічних, тембрових, текстових); розповсюдження міфологеми на сценічні дії музикантів, наближені до ритуально-містичних церемоній тощо¹ [1, с. 57–61].

Актуальність представленої проблематики підтверджується постійним зверненням до напрацювань В. Адаменко у наступних наукових розвідках. Вони неодноразово згадуються у списках залучених джерел статей, присвячених різним аспектам творчості Дж. Крама. Зокрема, Ю. Горбунова називає його музику «особливим філософським світом» у процесі узагальненого розгляду стилю композитора [28]². Оперуючи відомими фактами, музикознавиця аналізує його «константні» прикмети, згруповуючи їх у декілька крупних пунктів. У такий спосіб вона окреслює усі магістральні новації митця. Генеральними образами американського автора вчена вважає «трагедію особистості», виражену перманентним апелюванням до загадок життя і смерті, та «космос» [28].

¹ Свої спостереження авторка супроводжує не тільки розгорнутим описом відповідних фрагментів творів композитора, але й таблицями, котрі спрощують сприйняття та засвоєння наукового тексту. Наприкінці статті В. Адаменко надає власне трактування міфологічної складової творчого почерку Дж. Крама: «<...> це його спроба відновити певну первородну цілність світу та зв'язок людини з природою у цьому світі – до чого прагнули і стародавні оповідачі космологічних міфів, які слугували лікуванню хвороб й вигнанню шкідливих духів» [1, с. 62].

² Стаття Ю. Горбунової опублікована у музичному інтернет-журналі «Ізраїль-XXI» у 2012 році.

Проаналізовані російськомовні джерела дозволяють дійти висновку про неабияку зацікавленість доробком Дж. Крама, котра особливо активізувалася на межі ХХ – ХХІ сторічч та не згасає й до сьогодні. Поступове розширення інформаційного поля призвело до переходу в останнє десятиліття від узагальненого представлення індивідуального стилю митця до ретельного розгляду окремих техніко-драматургічних аспектів. Українська музична наука наразі знаходиться на шляху осягнення як американських мистецьких явищ в цілому, так і ключових здобутків значних культурних діячів США. Зокрема, в другому томі сучасної «Української музичної енциклопедії» (2008) [142] прізвища Ч. Айвза та Дж. Кейджа швидкоплинно згадуються лише у зв'язку з феноменом експериментальної музики [142, с. 14]. Проте, відсутність окремих заміток-«портретів» американських новаторів, до яких зазвичай відносять і Дж. Крама, не позбавлена логічного пояснення, адже, з огляду на інші надруковані тут матеріали, першорядним завданням даного видання є репрезентація персоналій, пов'язаних з українською музичною історією та сучасністю.

Звання головної американістки в українському музикознавстві безумовно належить С. Павлишин¹. Своєрідним вінцем її шукань та потужним спадком в актуальній для нас науковій площині, постає монографія «Американська музика» (2007) [102], де заявлене у назві багатогранне явище розглядається в історичному ракурсі: витoki, відносини з фольклором, професійне становлення, палітра жанрів та стилів тощо. Водночас, музикознавиця демонструє нерозривний зв'язок мистецтва США із соціально-політичним контекстом. Попри те, що центральну роль у книзі знову віддано Ч. Айвзу, значущість котрого безумовна та жодним чином не піддається сумніву, головним здобутком дослідниці, на нашу думку, є останній розділ, що змальовує шляхи розвитку

¹ Нагадаємо, що саме вона написала першу ґрунтовну україномовну монографію про Ч. Айвза, що побачила світ у далекому 1973 році [106] та була ініціаторкою просування його ідей у маси, постійно розглядаючи їх поряд з іншими інноваціями музики ХХ століття. Останньою у низці ретроспективних робіт, в котрих висвітлюються загальносвітові тенденції, є навчальний посібник «Музика двадцятого століття» (2005) [103], котрий резюмує багаторічні напрацювання вченої.

американської музики новітнього часу¹. Серед інших сучасних діячів, фігурує й Дж. Крам², деталізований творчий портрет якого представлений в українському науковому просторі вперше³ [102, с. 280–287]. Не розширюючи загальновідому інформацію про ключові риси стилю композитора та користуючись низкою типових прикладів (з-поміж яких присутній і «Макрокосмос»), С. Павлишин вживає поетичні мовні звороти, які індивідуалізують її висновки й спостереження. Це дозволяє надати влучну загальну характеристику фонічної самобутності митця: «<...> творчість Крамба є типово американським явищем у своєму психологізмі назовні, шумно звукообразальна, ілюстративна, представляюча. <...> Ця музика замкнена у знайдений для себе композитором езотеричній, навіть галюциногенній, астральній, космічній, демонічній сфері» [102, с. 287].

Роботи музикознавиці не тільки стали новим словом в українській американістиці, але й спровокували інтерес до осмислення їх аналітичного підходу. Зокрема, О. Гнатишин вивчає особливості стильового вектору розгляду авторитетною вченою експериментальної фортепіанної музики США [26]. Залучені як приклади опуси К. Реглса, Дж. Крама і Дж. Кейджа були опрацьовані С. Павлишин спочатку у статті, а потім у монографії та представлені у рамках типового для неї пошуку загальних тенденцій. Узагальнюючи спостереження за аналітичним процесом науковиці, О. Гнатишин відзначає цінність її доробку й необхідність руху в означеному напрямі наступних поколінь теоретиків [26, с. 130]. Протилежним завданням позначена стаття О. Берегової [15]. Вона присвячена проблемі взаємодії сучасних композиторів, зокрема українських, з виконавцями і слухачами за допомогою включення прийомів візуалізації в суто інструментальні партитури, одним з яких виступає графічна нотація. Окреслюючи існуючі її варіанти, дослідниця звертається й до творчості

¹ У процесі опису кожної з постатей другої половини ХХ століття музикознавиця незмінно проводить паралелі з новаціями Ч. Айвза, підтверджуючи, в такий спосіб, суттєвість його впливу на майбутнє [102, с. 271–312].

² У монографії прізвище композитора транскрибовано як Крамб [102, с. 280].

³ Мається на увазі поява розширеної інформації у масштабному монографічному дослідженні. Вперше С. Павлишин уводить поглиблені відомості про Дж. Крама у рамках статті «Особливості новаторства американської музики другої половини ХХ століття», датованої 2000 роком [104].

Дж. Крама, констатуючи його оригінальність у цьому питанні та використовуючи типові зразки [15, с. 41–42]. У виданій в 2021 році монографії, О. Берегова знову апелює до музичної спадщини Дж. Крама, висвітлюючи особливості своєрідної символіко-графічної нотації у контексті імагологічного підходу [14, с. 251–252].

Всесвітньо відомий американський митець, як виявилось, має досить тісний безпосередній зв'язок з українським музичним простором. Мова йде про те, що він відвідав нашу країну у 1995 році на запрошення знаменитого просвітницького фестивалю сучасного мистецтва «Київ Музик Фест». Представлені на його сайті архіви, де зібрані публіцистичні рефлексії на концерти фестивалю, дозволять частково реконструювати триденний візит Дж. Крама, котрий викликав неймовірний ажіотаж серед українських музикантів та вважається організаторами головною подією заходу [59]. Отже, на відкритті прозвучали вокальні та інструментальні опуси композитора. Серед них – «Одинадцять відлунь осені», «Ідилія», «Ніч чотирьох місяців», зіграні учасниками ансамблю «Київська камерата» із солісткою Тетяною Піміною (меццо-сопрано). Окрім цього, Дж. Крам провів зустріч зі студентами Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, проконсультувавши їх з приводу тонкощів виконання «Голосу кита». Молоді музиканти дуже вразили його своєю майстерністю, викликавши схвальний відгук: «Уявляєте, зовсім діти, а як чудово грають!» [132]. В інтерв'ю з І. Сікорською американський автор дає позитивну оцінку київському концерту, особливо відзначаючи інтерпретацію «Ночі чотирьох місяців», ділиться емоціями від прогулянок містом [132].

Розглянуті різножанрові джерела дозволяють побачити ключові аспекти, притаманні стилю Дж. Крама. Одним з них є програмність, котра постійно фігурує в іншомовних та україномовних публікаціях як елемент, без якого неможливе повноцінне осягнення доробку митця. Зауважимо, що кожен з творів його попередників – Г. Кауелла та Дж. Кейджа, також позначений програмною назвою. Це актуалізує пошук способів та форматів втілення вербалізованого

авторами драматургічного задуму музичними засобами. У результаті, означений підхід є одним із головних на всіх етапах дисертаційного дослідження, провокуючи необхідність уточнення термінологічної бази.

Отже, програмність, як особливе явище у музичному мистецтві, привертала увагу багатьох дослідників, кожен з яких пропонував свій погляд на її природу та специфічні властивості. До найбільш ранніх зауважень з цього приводу слід віднести деякі висловлювання К. Кузнєцова у контексті нарису про французький класицизм і творчість Ф. Куперена. Історик відзначає, що програмність була характерна не тільки для знаменитого клавесиниста, але й для барокової культури в цілому. Зокрема, автор пише: «Це був узагалі час, коли одне мистецтво потужно запліднювало інше, сусіднє мистецтво. Прагнення у музикантів того часу “малювати звуками” – доволі розповсюджені» [72, с. 134]. У процесі розвитку музичної науки прийшло усвідомлення різних принципів заломлення програмності, які потребували диференціації ознак самого явища та своєрідного обмеження ареалу його дії. М. Арановський відносить такі твори до інструментальної сфери, відзначаючи, що вони складають «окрему її гілку» [10, с. 5], котру зараховує до відкриттів романтиків. Серед ознак вчений називає спеціальні найменування та наявність словесних пояснень, тобто – програми. «Програма та заголовок (або тільки заголовок) й відрізняють програмну музику від так званої “чистої”» [10, с. 9]. Передумовами для виникнення програмних творів, за думкою музикознавця, можуть слугувати або бажання звуками «намалювати» явища зовнішнього світу, або відобразити якусь «поетичну ідею» [10, с. 11]. Як пише автор, «програмна музика за допомогою словесних пояснень та особливих зображальних засобів може передати ідею у більш конкретній формі. Окрім того, ідеї, які лежать в основі програмних творів, зазвичай й більш однозначні, адже пов’язані з якимсь визначеним життєвим явищем» [10, с. 11].

Міркування про специфіку програмної музики виникали і в контексті більш широкої проблематики, пов’язаної з розкриттям взаємодії музично-сценічного та інструментального мистецтва. У фундаментальній праці, присвяченій впливу опери на формування класичної симфонії, В. Конен

говорить про певну залежність музики від поезії чи драми, у подальшому – від літератури, внаслідок чого програмність у музиці романтиків мислиться нею «лише різновидом загального принципу, який незмінно проявлявся протягом усієї відомої нам історії музики» [65, с. 21]. Такий підхід зумовлює широке тлумачення програмної музики, під якою розуміється будь-яка, «котра задля повного розкриття свого образного змісту залучає й позамузичні елементи, такі, як слово, сценічне дійство, ритуал, танець тощо, аж до літературного заголовку. <...> Більш того, – продовжує автор, – нам видається, що безперервна зміна “програмної” та “чистої” музики, або, точніше, процес переходу першої у другу, є однією з кардинальних та сталих закономірностей музичного мистецтва» [65, с. 21]. Дану позицію критикує Г. Краукліс у серії своїх робіт. У статті «Методологічні питання дослідження програмної музики» учений коментує визначення, яке дала В. Конен, наступним чином: «Нам здається, що подібне тлумачення не тільки веде до різних термінологічних незручностей /особливо при вивченні саме романтичного програмного симфонізму/, але й страждає термінологічною неточністю» [69, с. 46]. За думкою музикознавця, «програмна музика це насамперед м у з и к а, щ о м а є п р о г р а м у» [69, с. 46]. Між тим, у своїх подальших роздумах, співставляючи різноманітні визначення програмності, наведені різними авторами, Г. Краукліс доходить висновку, що програмним твором можна вважати такий, у котрому художня ідея, зумовлена позамузичними факторами, відображена у конкретизуючій назві або композиторському поясненні та провокує залучення специфічних засобів втілення, не властивих «чистій» музиці [69, с. 72]. У більш пізній монографії, пов'язаній з вивченням програмного симфонізму романтичної епохи [68], дослідник притримується раніше викладених позицій, розширюючи наукове поле у зв'язку з об'єктом вивчення. У результаті він залучає класифікацію, запропоновану В. Бобровським до програмних симфоній Д. Шостаковича. Згідно з нею, склалося три типи «програмної композиції»: узагальнено несюжетна, узагальнено-сюжетна, послідовно-сюжетна [68, с. 43]. Піддаючи критичній оцінці погляди відомого теоретика, Г. Краукліс відзначає

термінологічну недосконалість першого з названих ним типів, оскільки відсутність сюжету ставить під питання наявність будь-якої програми. На противагу цьому, він пропонує *«виділити картинність як особливий тип програмної композиції, поряд з типами узагальнено-сюжетним та послідовно-сюжетним <...>»* [68, с. 44].

Уточнення термінологічного апарату у наукових працях сприяло розширенню ракурсу вивчення програмної музики. Зокрема, Л. Кияновська звертається до питань її сприйняття й виділяє наступні функції програмності, що забезпечують адекватність осягнення художнього задуму. Серед них названі: *передбачення*, під яким розуміється здібність програми готувати реципієнта до засвоєння почутого; *кореляція*, яка дозволяє дешифрувати літературні аналогії; *структурування*, що роз'яснює зміни в композиції; *семантична*, або *репрезентативна*, функція, під якою авторка розуміє закріпленість певного змісту за засобами виразності, продиктованими конкретним програмним задумом [62].

Не розширюючи існуючі формулювання програмної музики і не заглиблюючись у полеміку, уточнимо, що за відправну точку в дисертації прийняте визначення В. Конен, котре охоплює, по суті, усі відомі форми прояву програмності у музиці. Цей вибір обумовлено специфікою програмності фортепіанних творів «головного героя» дослідження – Дж. Крама, в яких композитор задіює різні типи найменувань, виявляючи зв'язок з живописом, прагне до візуалізації концепції, додає до своїх партитур розгорнуті пояснення задля забезпечення необхідного звукового ефекту або конкретизації смислообразу. Якщо ж уточнювати, виходячи з існуючих класифікацій типів програмності, то твори Дж. Крама важко віднести однозначно до будь-якого з них. Відсутність безпосередніх літературних посилань у його п'єсах актуалізує таке визначення В. Бобровського, як узагальнена несюжетна програмність. Однак, багатозначні підзаголовки дозволяють скласти якийсь сюжет, що зближує концепції американського композитора з узагальнено-сюжетною програмністю. Одночасно, не менш актуальною для його музики є картинність,

особливо у тих випадках, коли автор спирається на конкретні живописні прообрази. У масштабних циклах ці типи органічно взаємодіють, відкриваючи специфіку програмних ідей у творах Дж. Крама.

Висновки до Розділу 1

Перші десятиріччя ХХ століття знаменують собою початок нової ери в історії фортепіанного мистецтва. Характерний для цього періоду процес переоцінки цінностей, виражений у відмові від романтичної ідеології та пошуку нових способів організації музичного матеріалу, здатних замінити традиційну тональність, відбився й на трактуванні можливостей клавійно-струнного інструмента. Підпорядковуючи їх індивідуальним художньо-естетичним поглядам, тогочасні композитори формують три магістральні шляхи розвитку техніко-виразових ресурсів рояля: переосмислення та збагачення складових музичної мови на підґрунті усталеного арсеналу виконавських прийомів; кардинальна трансформація будови і механіки як наслідок відмови від температури; включення у ігровий процес елементів конструкції та додаткових предметів. Останній підхід передбачає істотну зміну традиційного звукообразу фортепіано та сприйняття багатьох його механічних частин придатними для звуковидобування. Одним з його амбасадорів є «головний герой» дисертаційного дослідження Дж. Крам. Новації американського митця привернули увагу багатьох зарубіжних і вітчизняних дослідників. Опрацювання низки літературно-публіцистичних джерел дозволило, з одного боку, познайомитися з естетичними позиціями Дж. Крама через його власні статті та інтерв'ю, а з другого, – окреслити ступінь наукового осмислення творчості композитора, дізнатися аспекти її музикознавчого й виконавського аналізу та побачити проблеми, котрі залишилися на периферії інтересів вчених.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ ТА ХУЖОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДАХ АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Початок ХХ століття відкрив нову сторінку в історії американської музики. Якщо до цього часу вона знаходилася в тіні європейської, фактично не маючи власного впізнаваного «обличчя», то у ХХ столітті постає унікальним і багатограним культурним феноменом. Він репрезентується у творчості блискучої генерації митців, які не були скуті певними канонами та обтяжені значними напрацюваннями попередніх століть. Незважаючи на це, деякі з авторів все ж надали перевагу розробці традиційних методів композиції. Серед них назвемо Дж. Гершвіна, А. Копланда, С. Барбера, Л. Бернстайна, Дж. Менотті тощо. Інші ж вирізнялися радикально-нетрадиційними, іноді навіть шокуючими поглядами на сам процес творчості та завдання мистецтва у цілому. Інакомислення, нестандартне звукове сприйняття, особливий підхід до творення, заснованого на відмові від звичного та відсутності кордонів – все це вирізняло американців не тільки від європейських традиціоналістів, але й від модерністів. Дослідники відзначають, що ключовий вектор розвитку новітньої американської музики склали пошуки, названі «ультрамодернізмом» або «експериментаторством», які стали її своєрідним обличчям для світу. Конкретизуємо погляди деяких значних представників вказаної тенденції. Яскравою індивідуальністю вирізняється творчість американського композитора французького походження Едгара Вареза (1883–1965), котрого науковці, поруч із А. Веберном, визнають одним із стовпів майбутнього післявоєнного авангарду. Втім, композитору притаманний кардинально протилежний вебернівському підхід до трактування завдань музики та методів композиції. Зокрема, його партитурам властиві густі нашарування та паралельне співіснування багатьох різномірних голосів; він не застосовував єдиної виваженої та сформульованої техніки; називав свої твори «організованими

звуками» [51, с. 458] та вивів на перший план колорит і тембр звуку, незалежно від його висоти, адже вважав температурацію «штучно нав'язаною схемою, що позбавила музику тієї свободи, якої вона заслуговує та яку їй необхідно повернути»¹ [91, с. 141]. Представник музичного «футуризму» Джордж Антейл (1900–1959) захоплювався звуками міста та різних машин. Це вилилося у включення в музичну тканину опусів різких дисонансів, у тому числі аккордів-грон, котрі іноді парадоксально поєднувались із джазом – уособленням афроамериканського фольклору. Серед характерних рис партитур митця називають також поліритмію, поліпластовість, розширення палітри тембрових ефектів та звернення до конкретної музики шляхом задіяння механізмів як музичних інструментів – електричних дзвінків, пропелерів, сирен. Важливим фактором композиційного процесу для Дж. Антейла була продумана внутрішня будова творів, що привело його до декларування власної техніки, де головним чинником та підґрунтям конструкції виступає часовий параметр. Він сприймається композитором як новий вимір музичного тексту, пліч-о-пліч з традиційними вертикаллю, горизонталлю та динамікою [91, с. 155–161]. Підхоплює дух пошуку й наступне покоління, значною фігурою якого постає Мортон Фелдман (1926–1987). Оминаючи нетрадиційні способи звуковидобування, композитор, тим не менш, активно розробляє власну графічну нотацію, яка часто-густо передбачає значну свободу для виконавців² [91, с. 303–304]. У своєму прагненні до привнесення у музику живописних постулатів абстрактного експресіонізму, він тяжіє до емансипації звуку. Це провокує появу надзвичайно тихих звукових картин, покликаних зосередити

¹ Певно, саме це переконання стало фундаментом незгасаючого інтересу композитора до барвистої фоніки ударних інструментів. Вони не тільки у великій кількості включалися в оркестрові та ансамблеві партитури («Америки» 1918–1921, «Гіперпризма» 1922–1923, «Інтегралі» 1924–1925 тощо), але й стали «головними героями» спеціально написаних для них композицій («Октандр» 1923, «Іонізація» 1929–1931). Цікавився автор також і творенням та використанням нових інструментів, мрійливо розмірковуючи про втілення своїх ритмічних ідей у рамках нового звукового контексту, підпорядкованого його внутрішньому слуху [83, с. 161].

² Ілюстрацією такого підходу є низка оркестрових, фортепіанних та віолончельних мініатюр, позначених спільною назвою «Перетин». Дані партитури, побудовані за схожим принципом, записані у вигляді розбитих на клітинки графіків, де різного розміру пусті чотирикутники позначають тривалість гри мікрофрагменту фактури, їх розташування – регістр, вписані всередину число або позначка – кількість тонів (клавів) або штрих відповідно. Відсутність будь-яких нотних знаків забезпечує абсолютну звукову імпровізаційність та несхожість кожної інтерпретації [91, с. 303–304; 214; 215].

увагу на вслухуванні у кожний окремих тон, котрий у подібній ситуації стає самодостатньою звуковою подією. В результаті форма та ритм опусів ніби розмиваються та змазуються. Надзвичайно мінімалістично викладені партитури пізніх творів М. Фелдмана, позначені тотальною економією засобів виразності, провокують їх сприйняття як намагання позбутися рамок авангардних експериментів та зосередитися на пошуку ідеалів так званої «нової простоти». Дослідниця цього феномену музики ХХ століття О. Овсяннікова-Трель пов'язує окреслену тенденцію із буддистською філософією та прагненням деяких ультрамодерністів вийти «<...> за межі музичного матеріалу як основного об'єкту творчості, тобто за межі власне музичного, у простір поза-музичних смислів, а головне – до смислових горизонтів *анонімності автора*» [101, с. 20]. Дослідниця підкреслює актуальність такої ідеології для багатьох композиторів, котрі мали безпосереднє відношення до «нової простоти», зокрема Дж. Тавенера, В. Мартинова, А. Пярта, В. Сильвестрова та інших [101, с. 20].

Повертаючись до мистецтва США початку ХХ століття, відзначимо, що провісником більшості описаних відкриттів став Чарльз Айвз (1874–1954), якого Г. Кауелл проголошує «батьком незалежної американської композиторської школи і водночас музикантом, котрий відкриває горизонти майбутнього експериментальної музики» [176, с. 128]. У своїй творчості він передбачив та інтуїтивно апробував майже всі новації, які не тільки надихнули його молодших колег-американців, а й будуть характерні для європейського авангарду 1960-х років¹. Підтвердженням сказаного виступає перелік здобутків Ч. Айвза, озвучений І. Стравінським в одній із бесід з Р. Крафтом. Серед них визнаний класик минулого століття називає політональність, атональність, кластери,

¹ Згідно з представленою у різноманітних джерелах інформацією, дух пошуку та самобутній, незатьмарений, відкритий до сприйняття нових звучань слух передався Ч. Айвзу від його батька, який керував духовим оркестром у рідному місті композитора та був схильний до всіляких дослідів. Наприклад, він сконструював інструмент під назвою «гуманофон», аналізував просторові ефекти, виникаючі під час гри на корнеті на березі ставку, створив ансамбль зі скляних бокалів, змусив два оркестри грати, йдучи назустріч один одному тощо. Будучи для сина першим та головним вчителем, Джордж Айвз приділяв увагу не тільки теоретичним аспектам освіти, як то гармонія чи контрапункт, а й практичним навичкам слухового сприйняття світу. Доручаючи хлопцю грати на барабанах у власному оркестрі та беручи на богослужіння на відкритому повітрі, він стимулював процес схоплення навколишнього світу шляхом цілеспрямованого услухання в нього. З іншого боку, на заняттях, що проводилися у форматі гри, практикувалися політональні й цілотнові поліфонічні та гомофонно-гармонічні п'єси, чвертьтоновий принцип настроювання фортепіано [83, с. 71–102].

випередивший час ритмічний словник, мікроінтервали, серії, паралельне звучання оркестрів, ефекти перспективи, алеаторику, елемент статистики в композиції, незафіксовану імпровізацію та інші. Резюмуючи, І. Стравінський влучно зауважує: «<...> він почав спокійно поглинати пиріг сучасної музики перш, ніж кожен з нас знайшов собі місце за тим самим столом» [46, с. 280].

Постать та новації Ч. Айвза вже довгий час знаходяться під постійним прицілом поглядів музикознавців. Йому присвячено велику кількість наукових праць різного масштабу, а основні твори неодноразово детально проаналізовано з відмінних ракурсів. Одним із перших про Ч. Айвза почав писати Г. Кауелл, що вилилося у створену спільно з дружиною біографію – «Чарльз Айвз та його музика», вперше надруковану у 1955 році [224, с. 1, 147, 171]. У дипломній роботі Г. Шелтона (*Gregory Shelton*, 1985 р.), репрезентується та скрупульозно аналізується фортепіанна «Соната на трьох листках» [254]. Серед англomовних публікацій останніх трьох десятиліть відзначимо монографії Я. Своффорда (*Jan Swafford*) [265] і Ф. Ламберта (*Philip Lambert*) [239], а також збірку «Чарльз Айвз та його світ», у якій декілька авторів висвітлюють різні аспекти особистості композитора [189]. Першим масштабним виданням на вітчизняному просторі стала монографія української музикознавиці С. Павлишин «Чарльз Айвз», (опублікована українською у 1973 році [106]; друга редакція російською у 1979 році [105]). Обидва дослідження мають на меті не тільки представити американського митця, але й містять детальний розгляд багатьох його творів, зокрема фортепіанних. Продовжує означену лінію О. Івашкін у своїй книзі «Чарльз Айвз і музика ХХ століття» (1991) [48]. В ній він одночасно поглиблює аналітичну частину вже опрацьованих опусів та доповнює їх новими, не висвітленими попередницею. З іншого боку, простежується вплив композитора на музичні тенденції минулого століття й сучасності. Привертає увагу подана науковцем бібліографія, що свідчить про неабияку зацікавленість в осмисленні спадщини Ч. Айвза¹ [48, с. 428–432]. Фігура та надбання

¹ Представлено сто двадцять три найменування іноземних та російськомовних літературних джерел, серед яких монографії, збірники, статті, дисертації тощо, присвячені різним аспектам життя та творчості

першовідкривача виступають невід'ємною частиною усіх відомих наукових розвідок, котрі досліджують американську музику у ретроспекції розмаїття притаманних їй явищ. Зазвичай, автори присвячують Ч. Айвзу значні за розміром розділи, де окрім типізованих спостережень та біографічної довідки більш-менш поглиблено опрацьовуються й конкретні приклади [176, с. 128–146; 169, с. 12–50; 64, с. 338–348; 128, с. 322–333; 83, с. 71–110; 23, с. 9–22]. Доведена вивченість та проаналізованість доробку американського новатора, дозволяє не зосереджуватись на ґрунтовній деталізації окремих опусів, а узагальнено окреслити актуальну для дисертаційного дослідження проблематику.

Фортепіанну музику Ч. Айвза можна вважати його приватною композиторською лабораторією. Залишаючись у межах традиційної гри на клавіатурі, він, тим не менш, значно збагачує арсенал ритмічних, фактурних та формотворчих прийомів. Не оминула композитора й тенденція до розширення тембрового потенціалу інструмента, яка відобразилася у зверненні до чвертьтоновості. Нагадаємо, що інтерес до мікрохроматики був одним з векторів розвитку європейської музики початку ХХ століття й асоціюється, насамперед, з іменами Івана Вишнеградського та Алоїза Хаби, які були найбільш послідовними на цьому терені. Створивши масив опусів для різних складів у чвєтьтоновій системі, вони не оминули своєю увагою й фортепіано. Хронологічно лідерство належить все ж І. Вишнеградському, оскільки перші зразки такого типу для двох фортепіано були написані ним у 1918 році. Таким чином, цикл «Три чвєтьтонові п'єси» Ч. Айвза, що побачив світ у 1924 році, на перший погляд, не може претендувати на певну унікальність та пророчість. Однак, враховуючи далекі дитячі досліди разом з батьком, які безперечно стали підґрунтям для багаторічних роздумів, знайдені ескізи чвєтьтонових діаграм до більш ранніх творів, як-то кантата «Небесна країна» (1888/89) [48, с. 204], та індивідуальне трактування завдань розширеного темперованого строю, приходимо до висновку не про наслідування, а про паралельний процес

Ч. Айвза.[48, с. 428–432]. А. Івашкін узагальнено представляє й ті роботи, що з'явилися у процесі написання книги та не були залучені до попереднього переліку [48, с. 442–443].

відкриття нових ресурсів. Сам композитор не вважав цикл художньою концепцією, розглядаючи його гармонічною вправою із залученням чвертьтонів [48, с. 241]. Не дискутуючи з висловленою думкою, виокремимо лише деякі, притаманні опусу, особливості, вербально виражені у авторській замітці перед партитурою. Наприклад, першу та третю мініатюри було задумано для виконання одним піаністом на особливому інструменті з двома клавіатурами, одна з яких має бути налаштована на чвертьтону вище другої. Подібне фортепіано було сконструйоване саме в той час, що й спровокувало фантазію Ч. Айвза. На противагу їм, другий номер, відзначений ускладненою фактурою, передбачався вже для двох роялів, налаштованих за тим самим принципом. Свої погляди на феномен чвертьтоновості американський новатор виклав у окремій статті, опублікованій у 1925 році. В ній він приводить доволі складні розрахунки та описує суб'єктивне відчуття виразності мікрохроматичних інтервалів, які дозволяють максимально загострити традиційні тяжіння, в чому вбачаються нові колористичні можливості [48, с. 241]. Рання фортепіанна творчість Ч. Айвза ховає у собі прообраз й іншої важливої новації початку минулого століття. Мова йде про кластери, винахідником котрих, як відомо, називається молодший сучасник митця, американський експериментатор Генрі Кауелл, який згодом навіть отримав прізвисько «*The Cluster Man*» [83, с. 167; 128, с. 348]. Дійсно, його перу належать не тільки десятки творів з використанням акордів-грон, але й масштабна теоретична праця, де він їх описує, систематизує та класифікує [193, с. 117–139]. Окрім цього, він вигадує й спеціальний графічний спосіб запису кластерів, який дозволяє візуально розвантажити партитуру. Перші тотально кластерні п'єси автора датуються, за різними джерелами, 1912 або 1913 роком. Проте, виявляється, що кауеллівські розробки не виникли на пустому місці. Вони коріняться у ряді фортепіанних опусів Ч. Айвза. Користуючись переважно традиційним нотним записом, він протягом першого десятиріччя ХХ століття систематично впроваджував секундового складу співзвуччя з великою кількістю тонів. Подібні звукові «плями» різного об'єму знаходимо в багатьох творах автора, зокрема у «Сонаті на трьох листках» (1905), «Етюд № 9» із

підзаголовком «Антиаболіціоністські заколоти у 1830-40х роках» (1908-1909), «Сонаті № 1» (1909) тощо. У циклі «Протести» (1910) композитор вдається й до графічної позначки, що передбачає натиснення усіх клавіш в заданому діапазоні за допомогою долоні [110, с. 18]. Особливої уваги заслуговує фрагмент другої частини монументальної «Сонати № 2» (1909–1915), відомої своїм підзаголовком «Конкорд, Массачусетс, 1840-60». Включення у партитуру кластерів не викликає здивування, проте спосіб їх видобування на клавіатурі інтригує. Маркований у нотному тексті маленькою зірочкою, він дешифрується у словесних коментарях. Отже, багатозвучні акорди потрібно натискати не руками, а прямокутним шматком дерев'яної дошки довжиною $4\frac{3}{4}$ дюйма. Водночас, атакувати клавішу потрібно дбайливо, уникаючи моменту удару, що підкреслюється динамікою *pp*. У результаті виникає поліпластова стереофонічна фактура: верхній пласт є кластерним, а нижній представлений мелодичною лінією¹ [227, с. 25–26]. За відомостями С. Павлишин, у такий спосіб музичними засобами репрезентується літературний текст новели Н. Готорна «Небесна залізниця» [105, с. 86]. Зазначені факти, з одного боку, дозволяють вважати Ч. Айвза першопроходцем на шляху освоєння фоніки кластерної вертикалі та її органічного вплетення у музичну тканину, а з другого – демонструють його зацікавленість у поповненні виконавських піаністичних модусів. Інакший спосіб розширення тембрової палітри фортепіанних опусів демонструє вже згадувана «Соната на трьох листках». Тут автор передбачає залучення до загальної фактури додаткового інструмента – дзвоників або челести, якому доручається верхній (третій) рядок партитури, котрий уособлює мелодичну лінію. У нотному тексті це виражено словесно та подано скоріше як прохання, аніж настанова [228, с. 5]. Незважаючи на необов'язковість, означений прийом позначає прагнення композитора доповнити загальновідому фоніку клавішного інструмента нетиповими звучностями. Перераховані досягнення Ч. Айвза у царині

¹ Даний фрагмент досить детально описує С. Павлишин. За її думкою, кластерні «грона», що граються шматком дерев'яної дошки, мають бути натиснені беззвучно. Таким чином, гра мелодичної лінії викликає обертоновий відгомін верхнього регістру [105, с. 86]. Проте, авторські коментарі, подані у партитурі та відео-/аудіозаписи на жаль не підтверджують подібне трактування [227].

фортепіанної музики виступають лише частиною з-поміж багатьох інших. Однак, вони яскраво демонструють масштаб його особистості, унікальний внутрішній слух та неабияку фантазію, що дозволили композитору передректи у своїй творчості ключові тенденції розвитку американської і європейської музики ХХ століття.

2.1 «Струнне фортепіано» Г. Кауелла та його техніко-семантичні можливості

Радикальний погляд на можливості фортепіано, яке можна віднести до найстаріших інструментів музичної Європи, виник у контексті технологічних новацій сучасної музики. Руйнування тональності спричинило пошук нових способів організації дванадцятитонового звукоряду та прагнення вийти за межі темперованого ладу. На цьому тлі деякі композитори зосередилися на розширенні можливостей фортепіано, залучаючи до процесу гри всі складові його конструкції. Піонером у цьому питанні став Генрі Кауелл (*Henry Cowell*, 1897–1965), котрий був значною фігурою культурного життя США початку ХХ століття¹. Свої новації, пов'язані із «нутрощами» клавішного інструмента, він іменував «струнне фортепіано», оскільки використовував різноманітні способи гри на струнах (зокрема, *pizzicato* та *glissando*, приглушення струн руками та сурдинами, видобування флажолетів), що змінювали звичне забарвлення звуку [218, с. 86]. Побіжно зазначимо, що композитор експериментував й з розміщенням всередині рояля немuzичних предметів, які трансформували тембр. Як відомо, ця ідея виявилася знаковою для одного з його учнів – Дж. Кейджа [Манулк, с. 175]. Одним з перших прикладів реалізації арсеналу «струнного

¹ Стаття з сучасного американського словника Н. Ганьє, присвяченого виключно постатям та явищам модерної академічної музики, розкриває ключові сфери інтересів Г. Кауелла. Поряд з важливими біографічними фактами, у ній перераховані основні напрямки експериментів митця, зокрема полігармонія, тони-кластери, графічна нотація, нетипові способи гри на фортепіано, атональність, активне задіяння дисонансів, поліритмія, еластичні форми тощо; висвітлюється його діяльність як пропагандиста нової музики (публікація партитур та організація концертних виконань), плідного теоретика, видавця та педагога. Кожна теза тексту замітки підтверджується прикладами з музичного та літературного доробку американського митця [218, с. 85–87]. Його ім'я та інноваційні досягнення фігурують у низці наукових та виконавських розвідок [190; 176; 224; 226; 222; 262; 70; 64; 169; 48; 49; 40; 38; 82; 83; 128; 139; 51; 91; 23], що склали підґрунтя для дисертаційного дослідження і будуть наводитися у контексті власних аналітичних спостережень надалі.

фортепіано» є п'єса «*Еолова арфа*» («*Aeolian Harp*») [110, с. 26], створена у 1923 році¹. У цій мініатюрі, записаній на одному нотному стані, розкривається звукообразальний потенціал клавійно-струнно-ударного інструмента та знаходить ідеальне втілення заявлений у назві художній образ². П'єса ділиться на чотири речення, останнє з яких точно повторює матеріал першого, утворюючи репризу тричастинної форми. Композитор обіграє вертикаль та горизонталь: це надає йому можливості задіяти різні прийоми гри всередині корпусу. На відміну від непередбачуваності звукового результату еолової арфи, у п'єсі автор чітко прописує свої уявлення. Як і при традиційній грі на фортепіано, тут задіяні обидві руки. Рольова функція лівої руки зводиться до беззвучного натиснення акордів визначеної гармонічної послідовності, які отримують звукову плоть завдяки висхідним та низхідним *glissando* по струнам правою рукою. Увагу привертає простота та вишуканість акордових поєднань, адже, затверджуючи панування мажорного тризвуку як символу краси, чистоти, піднесення, автор ускладнює його при низхідному русі секундними сполученнями, бінарною терцією, грою світлотіні через зміну опорних тонів вертикалі. Загострення-руйнування гармонії врівноважується розкладеним мажорним тризвуком, виконаним на струнах штрихом *pizzicato* та викладеним у вигляді *quasi*-обертонової шкали. Г. Кауелл наприкінці першого та четвертого речень вводить виразову деталь: неочікувана восьма на медіанті тризвуку подібна легкому вітерцю, що нагадує про себе, як головного «виконавця» на еоловій арфі (Додаток А, приклад 1)

Ця мініатюра є визнаною візитівкою Г. Кауелла. Саме тому вона не тільки згадується і побіжно описується майже у кожному виданні, де фігурує ім'я композитора, але й неодноразово аналізується під різними кутами зору. Значно менше уваги дослідники приділяють наступним опусам, які з'явилися наприкінці двадцятих років. Однак вони розвивають попередні винаходи та продовжують

¹ Розгляд п'єси представлено у статті автора дисертації [158].

² Відомо, що еолова арфа отримала свою назву на честь давньогрецького бога вітрів Еола. Її конструкція передбачала наявність дерев'яного резонатора та натягнутих від нього струн різного діаметру, налаштованих на одну висоту. Звуковидобування вироблялося вітром, що приводив струни у рух, а музика складалася з обертонів одного тону [94, с. 1047].

експериментальні маніпуляції з можливостями вже струнного фортепіано. Існуюча ситуація актуалізує необхідність детального розгляду цих партитур.

Отже, у 1929 році Г. Кауелл пише невеличку дрібницю – «*Чарівні дзвони*» [196], яка демонструє багату фантазію композитора в його розумінні можливостей фортепіано в умовах свідомого звуження використаних ресурсів. *Перше обмеження* стосується тематичної сторони, яка, по суті, зводиться до варіантної повторності вихідного матеріалу. Він експонується у вигляді шістнадцятитактового періоду, який містить два речення, пов'язаних між собою комплексом інтонаційно-фактурних прийомів. Водночас друге речення постає своєрідним варіантом початкової ідеї, вносить динаміку розвитку у зовнішньо одноманітний матеріал, створює додатковий хвилеподібний рух, окреслюючи близькість мелодичного рельєфу до пісенних зразків: початок з вершини-джерела, ясні ладотональні звороти, плавність загального руху. Діатонічно-наспівну тему ускладнює гармонічний фон, який будується на коротких мотивах кластерної структури в межах квінтового-тритонових сполучень. *Друге обмеження* є квінтесенцією основних новацій Г. Кауелла, зумовлених грою на струнах та кластерами (Додаток А, приклад 2). Яким же чином вибудовується драматургія п'єси, та що саме служить засобом формотворення?

Звуковий простір та «тіло» інструмента розділені на два рівні – умовно «високий» та «низький». Перший з них реалізує можливості фортепіано як струнного інструмента, тому передбачає видобування теми щипком безпосередньо на струнах. Підкріплено візуальне розташування тематизму також регістром. Згідно з авторською ремаркою, він завжди виконується на октаву вище написаних нот, охоплюючи таким чином простір від другої до четвертої октави. На противагу цьому, «нижній» рівень є кластерним та грається виключно на клавіатурі, проте розташований він також у скрипковому ключі. Великого значення у створенні контрасту між тематичними утвореннями набуває динаміка. Зокрема, мелодія завжди відзначена *f* та *ff* з використанням посилення або зменшення сили звуку. Кластерний матеріал поступово охоплює «територію» від третьої до верхніх тонів малої октави та балансує у динаміці від

pp до *ppp*. Через це звуковий простір мініатюри то звужується, то розширюється. Великого значення набуває й «гра» композитора з зустрічним рухом та протирухом: мелодія та кластери постійно «зустрічаються» та «розходяться», – завдяки чому статична, на перший погляд, фактура набуває внутрішнього плину. Зазначені фактори дозволяють Г. Кауеллу створити по-справжньому імпресіоністичну музичну замальовку. «Нижній» рівень нагадує ледь чутне здалеку розгойдування дзвонів, в той час як «верхній» зображає утворену ударом мелодію. Обрані переважно високі регістри фортепіано вказують, на наш погляд, на традиційне розташування дзвіниці на вершині веж та роблять яскравий звуковий образ мініатюри ще більш наочним. Як бачимо, принцип контрасту, задіяний у нових звукових умовах, допомагає урізноманітнити образний лад мініатюри й утворює ілюзію традиційної фактури – «рельєф – фон».

Разом з цим, автор обіграє і комбінацію двох звукорядів, за котрими у композиторській практиці закріпилися різні емоційні модуси. Білоклавішність початкового періоду сприймається в її незатьмареній просвітленості та, одночасно, на зразок білого кольору у всьому багатстві його колористичного спектру. Композитор ускладнює звуковий простір завдяки багатоярусності інтонаційних утворень, зокрема звичні діатоніка та хроматика доповнюються цілотновістю, яка синтезує діахроматичні ідеї. Обрані художньо-естетичні позиції впливають на композиційно-драматургічний рельєф п'єси, демонструючи різні проявлення комбінаторної техніки Г. Кауелла.

Композиція «Чарівних дзвонів» відзначена взаємодією різних закономірностей. На користь куплетно-варіаційної форми свідчать чіткі межі періодів, їх регулярна повторність та наявність зв'язок, які можуть трактуватися як *quasi*-варіативні приспиви. Разом з тим, тут заявляє про себе універсалізм варіацій, котрі дозволяють показати множинність перетворень вихідного матеріалу. Як засіб, що долає «настирливість» повторюваного наспіву, автор використовує зв'язки та прийом комбінування не тільки способів звуковидобування, але й звукових ресурсів темперованого строю. Другий варіант прочитання структури обумовлюється симетричністю розділів

мініатюри. З цієї точки зору, тут виникає складна двочастинна форма з кодою. На це вказує чіткий поділ п'єси на дві частини, кожна з яких складається з двох періодів: *перший* – шістнадцять тактів, *другий* – двадцять один такт; *кода* – вісім тактів. Такий поділ допускає дещо інший погляд на фази розвитку музичного матеріалу. Перша частина виступає експозиційним етапом, у якому перший період в цілому представляє білоклавішну сферу, другий – чорноклавішну, переходи – цілотновість (Додаток А, приклад 3). Друга ж частина є видозміненою першою, у ній використовуються різноманітні комбінації представлених раніше елементів. Кода підсумовує заданий вектор розвитку та логічно завершує побудову.

Форма мініатюри в цілому підпорядковується принципу динамізації. Мається на увазі збільшення об'єму розділів у кожній наступній варіації. Нагадаємо, що експозиційний фазис (тема) твору вкладається у шістнадцятитактовий період, не дивлячись на те, що хроматичні кластери, які його завершують, виконують одночасно й функцію зв'язки-переходу. Перша варіація складається вже з двадцяти одного такту, шістнадцять з яких займає проведення початкового тематизму, що тут відбувається у різних тональних площинах. Якщо у струнній мелодії Г. Кауелл виставляє усі знаки *Des-dur* біля кожної ноти, то для кластерів, які граються на клавіатурі, він позначає ключові знаки *Des/b*, хоча рух басової лінії будується на ангемітонному звукоряді, що вносить у музику екзотичний елемент. Зв'язка-перехід розширена до п'яти тактів. У ній з'являється мелодичний рельєф, який спирається на заявлені раніше пентатонічні ідеї, а цілотнові кластери складають гармонічну опору.

Перед введенням наступної варіації, яка, на перший погляд, сприймається своєрідною репрізою вихідної теми, Г. Кауелл використовує виразність тяжіння *h* до *c*. Друга варіація являє собою комбінування діатоніки та хроматики у мелодичній лінії, зберігаючи при цьому чіткість шістнадцятитактової побудови з двох речень. Важливо, що композитор відмовляється тут від включення будь-яких елементів зв'язки-переходу, обмежуючись проведенням варіанту початкової мелодії на фоні «білих» кластерів. Таким чином, виникає ефект

несподіванки, адже замість плавного перетікання до подальших перетворень, автор використовує прийом співставлення, яке додатково підкреслено *subito* динамікою: *diminuendo* наприкінці попередньої фрази та *ff* на початку наступної.

Відносини «рельєфу» та «фону» третьої варіації вибудовано за принципом об'єднання поданих раніше варіантів первинних структур. Зокрема, основний її розділ є проведенням варійованої мелодії першої варіації на фоні діатонічних кластерів власне теми та другої варіації, за допомогою чого відбувається загострення контрасту «біле/чорне». П'ятитактова зв'язка-перехід розвиває ідеї розширеної зв'язки між першою і другою варіаціями та обіграє діахроматичні інтонації на тлі цілотонових кластерів.

Кульмінаційною вершиною попередніх метаморфоз сприймається восьмитактова кода. Позначена максимальною у п'єсі динамікою *ff*, вона поєднує скорочено-трансформовану тему у верхньому голосі з цілотоновими кластерами, притаманними перехідним розділам. Не дивлячись на переважання хроматики у п'єсі в цілому, Г. Кауелл все ж завершує її діатонікою, підсумовуючи таким чином біло-чорний простір мініатюри (Додаток А, приклад 4).

Художній задум «Чарівних дзвонів» виявився не вичерпаним для Г. Кауелла й після написання фортепіанної мініатюри. Своєрідною його еволюцією є подальше аранжування п'єси, яке включено в «Ірландську сюїту» для струнного фортепіано та малого оркестру. Створений у 1928/29 роках цикл складається з трьох частин, кожна з яких уособлює образ, навіяний ірландською міфологією. Дві з них, постають трансформованим перекладенням попередніх «струнно-фортепіанних» опусів. Перша її частина розвиває ідею та прийоми п'єси «Банші» (1925), третя – «Чарівних дзвонів» (1929). Збагачення оригінальної фоніки палітрою оркестрових тембрів дозволило композитору не тільки досягти ще більшої наочності своїх музичних картин, але й підвищити емоційний градус їх сприйняття слухачем. Певні запитання викликає походження другої частини – «Лепрекону» (1928). Знайдена про неї інформація обмежується короткою згадкою у монографії Майкла Хікса (*Michael Hicks*), яку присвячено постаті Г. Кауелла [224, с. 131], тому на момент написання

дисертаційного дослідження дослідити родовід мініатюри, на жаль, неможливо. Цим зумовлене її сприйняття як нового музичного матеріалу у рамках скомпонованої багаточастинної композиції. Відсутність партитури «Ірландської сюїти» у вільному доступі унеможливорює повноцінний аналіз та співставлення її номерів з першоджерелами. Однак, наявність аудіозапису все ж дозволяє дійти певних аналітичних висновків [223]. Нагадаємо, що оригінальна версія «Банші» є найзнаменитішою та однією з найбільш новаторських п'єс Г. Кауелла. У ній музичними засобами репрезентується образ духу, якому притаманні гучні й лякаючі стогони-плакання. Задля максимальної наочності композитор винаходить дванадцять способів гри на струнах, заснованих переважно на *glissando* та записаних за допомогою графічної нотації. Виконується мініатюра двома піаністами, функції одного з яких обмежуються натисканням педалі, в той час як інший виконує усі маніпуляції зі струнами. П'єса постійно згадується у музикознавчій літературі та є одним з найбільш проаналізованих творів автора [242; 190, с. 57–82; 83, с. 176; 128, с. 355; 70, с. 112]. Залишаючи в аранжуванні провідну роль фортепіанної партії та зберігаючи логіку розвитку оригіналу, автор досить лаконічно доповнює сонористичну вертикаль включенням оркестрових інструментів. Вони постають у вигляді хорально-вертикального супроводу, створюючи додатковий шар музичної тканини. Короткі мелодичні мотиви, які у першоджерелі гралися прийомом *pizzicato* на струнах, у новій версії п'єси доручаються різним духовим.

Загадковий «Лепрекон» виступає центром «Ірландської сюїти», її своєрідною смисловою кульмінацією. Подібний висновок провокують декілька факторів, серед яких: паритетні відносини між фортепіано і оркестром, виражені рівноцінними розгорнутими партіями, позначеними наявністю власного тематичного матеріалу, та їх взаємопроникненням одна в одну; найдовша у циклі тривалість – шість з половиною хвилин; широка палітра задіяних розширених технік гри на струнах (із включенням у процес різних предметів – барабанних паличок, гітарного медіатора, олівця, штопального яйця) та маніпуляцій із корпусом рояля (металевою рамою, кришкою, іншими частинами дерев'яного

каркасу) [224, с. 131]. За висловом М. Хікса, у п'єсі «Кауелл використав більшу частину анатомії фортепіано» [224, с. 131]. Гармонійне вплетення спецефектів у оркестрову партитуру дозволило розгорнути перед слухачем дійсно унікальну за своєю сміливістю та вражаючу звукову картину, яка й сьогодні сприймається чимось ультрасучасним. Описані деталі лише затверджують висловлену раніше думку про можливість написання «Лепрекону» безпосередньо як частини циклу, а не аранжування попереднього сольного опусу. Цікаво, що у книзі М. Хікса він позначений третім номером сюїти, тоді як у анотації до аналізованого аудіозапису – другим. Яким би не був порядок слідування мініатюр, «Лепрекон» сприймається апогеєм багаточастинної побудови. Якщо орієнтуватись на перший з представлених варіантів, він постає яскравим фіналом-апофеозом, а якщо на другий – центрвою точкою-вибухом, після якої виникає необхідність плавного та спокійного завершення.

Ним стає оркестровий варіант «Чарівних дзвонів», на якому хочеться сконцентруватися більш детально, адже оригінал цієї п'єси розглянуто вище. В першу чергу звертає на себе увагу наявність чотиритактового вступу, якого не було у початковому варіанті. Побудований на інтонаціях верхнього голосу кластерного шару, він все ж не буквально його повторює, а є скоріше варіантом, основна функція якого підготувати вступ головної теми. Водночас, композитор вводить новий елемент, який у подальшому утворить у середньому голосі контрапункт до провідної теми. Новий елемент у вступі представлений фонікою фагота. Потім естафета передається струнним. У такому тембровому контексті виокремлюється головна мелодія та її трансформації, підкреслені як одноголосним викладом, так і звучанням струнного фортепіано. У такий спосіб, композитор зберігає в аранжуванні оригінальну версію верхнього голосу, в тому числі штрих *pizzicato* та теситуру високого регістру (від другої до четвертої октави). Навпаки, кластерний рівень Г. Кауелл цілковито передає оркестру, ніби експериментуючи від варіації до варіації з його тембровим забарвленням. Загальна форма п'єси ідентична первинній, проте наявність вступу з урахуванням коди додає композиції більшої герметичності та завершеності.

Найбільш цікавими є дві деталі музичної тканини, які додалися на етапі інструментального перетворення вихідної п'єси. Зокрема, заявлений у вступі тематичний елемент, новизна якого підкреслена рівномірним четвертним рухом та зміною інтонаційного напрямку (вниз/вгору) кожен такт, розвивається паралельно основній мелодії. Втім, він з'являється лише у двох фрагментах «Чарівних дзвонів»: під час першої трансляції теми, де його виконують низькі струнні штрихом *pizzicato*, та у другій варіації (або ж варіанті теми – в залежності від трактування форми), де грається на фаготі. Подібне вибіркоче задіяння досить активного контрапункту вносить моменти різноманіття у доволі статичну та однакову фактуру опусу. Друга деталь виявляється більш сталою й присутня практично завжди, виступаючи, по суті, окремим шаром багатоскладової вертикалі. Вона постає у вигляді хоральної гармонії, що доповнює мелодію та змінюється разом з нею. Таким чином не тільки утворюється додатковий звуковий об'єм, внаслідок чого зображувана картина стає чіткішою і глибшою, але й деталізується місце дії – дзвіниця храму або каплиці. Зауважимо, що сказане звісно є суб'єктивним трактуванням та виступає скоріше припущенням, аніж єдиним можливим варіантом. Узагальнюючи спостереження, відзначимо неформальний підхід Г. Кауелла до інструментування власного твору. Не вдаючись до кардинального переосмислення первинної ідеї та зберігаючи її оригінальну фактурно-тематичну реалізацію, він лише додає саме ті «прянощі», завдяки яким художній задум розвивається, збагачується новими тембровими барвами, набуває додаткового об'єму і розмаїття, стає ще більш наочним, яскравим й живописним.

Своєрідною «сестрою» п'єси «Чарівні дзвони» виступає інша мініатюра Г. Кауелла, яка має назву «*Чарівна відповідь*» [195]. Схожий казково-містичний заголовок – не єдине, що споріднює твори, адже вони обидва написані у 1929 році та мають аналогічний візуально-зрозумілий поділ рядків партитури за способом гри, де нижньому відповідає традиційне натиснення клавіш, а верхньому – різні маніпуляції зі струнами. За допомогою обраного принципу, композитор досягає максимальної наочності у викладі своєї ідеї виходу за межі

клавіатури, підкреслюючи «внутрішнє» та «зовнішнє» розташування механічних складових інструмента, користуючись, водночас, звичними нотними знаками та поодинокими словесними позначками.

Не дивлячись на певний зв'язок двох опусів, вони все ж значно відрізняються один від одного як за задумом, так і за його реалізацією. На відміну від живописно-зображальних «Чарівних дзвонів», де фактура представлена звучанням мелодії із розміреним кластерним супроводом, яка створює єдине сонористичне звукове поле, художня концепція «Чарівної відповіді» побудована на постійному протиставленні прийомів звуковидобування, завдяки чому виникає відчуття «розмови» між клавіатурою та струнами рояля (Додаток А, приклад 5). Алегоричне сприйняття п'єси наводить на думку про спробу зобразити музичними засобами внутрішню бесіду людини сам-на-сам із собою, завдяки якій час від часу нам вдається знайти ту саму «чарівну» відповідь на складні життєві питання.

Інакшого погляду на її зміст притримується музикознавець Ю. Кремльов. Використовуючи у своїй статті, присвяченій фортепіанному спадку Г. Кауелла, другий варіант перекладу назви – «Відповідь феї» – та не вдаючись до детального аналізу, вчений узагальнено характеризує ідею мініатюри, пов'язуючи її із спробою зобразити у музиці фізичний феномен відлуння. На підтвердження висловленої думки він констатує використання розширених технік та засвідчує: «За акордами, взятими на клавіатурі, йдуть, як відгомін, “тіні” їх, що видобуваються безпосередньо зі струн (арпеджіо та *pizzicato*)» [70, с. 113]. Подібне трактування безумовно має право на існування, однак при більш заглибленому вивченні нотного тексту стає очевидним, що задіяння ефекту відлуння не виступає єдиним ключовим фактором композиційного процесу. Більш того, його виникнення обумовлене особливостями механіки рояля, струни якого сильно натягнуті та, за початковим задумом, не повинні були мати безпосередній контакт з руками піаніста і задіюватися під час гри. Саме тому звук, видобутий на струнах, завжди буде значно тихшим, ніж зіграний на клавіатурі. Цей факт спровокував сучасних виконавців на використання

мікрофону, який розміщують у корпусі інструмента задля посилення гучності струнних спецефектів. Поза увагою Ю. Кремльова залишилося й те, що мотив та його умовне відлуння здебільшого не ідентичні. Наприклад, у репліках, які представлені гармонічною послідовністю, спостерігаємо часткове або повне не співпадіння ланок ланцюга. Під час одноголосного викладу відзначимо різницю у тоновому та інтервальному складі мотивів, протиставлення напрямку руху. Не узгоджується з інтерпретацією Ю. Кремльова і тритакт, де *pizzicato* та традиційна гра на клавіатурі поєднані в єдину вертикаль, та наступний чотиритакт, де одноголосся та низка акордів (варіант найпершого мотиву) утворюють одну фразу, що підкреслено авторською лігатурою. Представлені спостереження змушують визнати певну необґрунтованість позиції музикознавця. Проте, цей факт не відкидає головного здобутку науковця, дослідження якого виявилось однією з «перших ластівок» у пізнанні доробку та винаходів Г. Кауелла на вітчизняному просторі. При відсутності у 1969 році усталеної термінології та методів аналізу подібних партитур, він все ж зміг досить повно представити фортепіанні новації американського творця, чим відкрив шлях для подальшої розробки та вивчення незвіданих до цього матеріалів. З позиції сучасності доцільнішою видається думка про дію у композиції п'єси принципу діалогу, який вплинув як на смислову складову, так і на комбінування музичного матеріалу, побудованого за моделлю «питання – відповідь». У такому випадку описаний тритакт з точки зору сюжету може бути пояснений моментом злиття поглядів, тобто консенсусом, а подальший чотиритакт – поступовим поверненням до обміну думками або ж співставленням різних доводів, якщо притримуватися алегоричного прочитання. Слід зауважити, що переклад «Чарівна відповідь» більше відповідає духу мініатюри, аніж «Відповідь феї», оскільки останній прив'язаний до конкретного персонажу, тоді як перший є більш абстрактним, провокуючи фантазію на широке коло можливих трактувань.

Залучені в опусі модуси взаємодії зі струнами представлені усього двома варіантами. Для їх ідентифікації Г. Кауелл використовує власні унікальні

словесні ремарки, уникаючи застосування термінів *glissando* і *pizzicato*, які мимоволі асоціюються з традиційними прийомами гри на клавішних та струнних. У цьому вбачається бажання композитора підкреслити винятковість нових фортепіанних способів гри, наділити їх особливим термінологічним тезаурусом, адже подібні примітки зустрічаються й у попередніх творах для кауеллівського підвиду інструмента. Тож, продивляючи верхній рядок партитури, названий словом *strings* (струни) знаходимо незрозумілі позначки *Sw.* та *Pl.* над нотним текстом, значення яких передбачувано дешифрується в лаконічних авторських коментарях, заголовок яких можна дослівно перекласти, як «пояснення літер» («*Explanation of letters*») [195, с. 1]. З них стає зрозумілим, що скорочення *Sw.* утворене від дієслова *sweep*, яке у даному контексті означає рух по струнам пальцем, завдяки якому озвучуються натиснені на клавіатурі беззвучні акорди, тобто фактично цей прийом виступає аналогом *glissando*. Доцільно нагадати про його використання із схожим коментарем у більш ранній «Еоловій арфі», яка, імовірно, стала основою подальших творчих пошуків. Скорочення *Pl.* виникає від дієслова *pluck*, яке перекладається «щипати» та вказує на спосіб гри, синонімічний *pizzicato* (Додаток А, приклад б). Аналогічно з вищезгаданою «Еоловою арфою», за кожною з представлених розширених технік закріплено свою фактуру: гармонічно-вертикальний виклад завжди пов'язаний зі словом *sweep*, тоді як мелодично-одноголосний – з *pluck*. Єдиним виключенням з правила є завершення мініатюри, де передостанній її тризвук береться щипком. Звертає на себе увагу й коротка вказівка, подана у дужках під заголовком текстових приміток. Її суть полягає у роз'ясненні того, що спосіб звуковидобування зберігається до його відміни або зміни. Це дозволяє композитору не маркувати кожен акорд словесною міткою – індикатором варіанту гри, а використовувати їх точково, для невеликих груп з декількох співзвучь або нот.

Структурно «Чарівна відповідь» вкладається у модель простої тричастинної форми, втім зі стислими розширювальними елементами. Тож, в даному випадку вона виражається у наступній схемі: *A–B–зв'язка–A'*–мікрокода.

Експозиційний розділ є шістнадцятитактовим періодом з двох нерівнозначних речень, перше з яких складають дев'ять тактів, друге – сім тактів. Як бачимо, Г. Кауелл одразу ж декларує принцип неквадратності, додаючи оригінальності у внутрішню будову зовні класичного періоду. У першій частині представлені усі задіяні у п'єсі фактурно-тематичні складові, такі як хоральний та мелодичний варіанти викладу мотивів, гра зі співставленням гармоній, замість задіяння тональних тяжінь, активне використання хроматики, включення замикаючого такту з витриманою довгою нотою, який герметизує обидва речення. Разом з цим, автор одразу ж демонструє звуковий і візуальний поділ інструмента «навпіл», забезпечуючи моментальне занурення в художній світ мініатюри.

Другий розділ розробляє усі заявлені ідеї. У цьому вбачається прояв опори на традиційні постулати формотворення, що допускає тезу про тісне співіснування у творчості композитора-експериментатора нового поряд зі звичним. На доказ цьому у черговому шістнадцятитактовому періоді виділимо три несиметричні речення з семи, шести та трьох тактів відповідно. В першому з них, музичний матеріал динамізується шляхом переважання коротких мотивів з двох ланок, хвилеподібних змін темпу та зменшення тривалості замикаючого тону на дві чверті. Поступове збільшення гучності призводить до кульмінаційного другого речення, яке з-поміж інших виділяється темповим маркером «*faster*», тобто «швидше», та застосуванням живописної фоніки ефекту відлуння. Зазначимо, що автор досягає неймовірно схожого з природнім звукового результату за допомогою *subito* нюансування, зміні регістру «відповіді» та *glissando* на струнах, яке, до речі, уособлює зменшений замикаючий тон, вписаний у інакший контекст. Для прикладу візьмемо перший мотив, а саме його останнє чотиризвуччя, яке власне й віддзеркалюється. Отже, воно є тонікою *Es-dur* у широкому розташуванні та грається у другій і третій октавах на клавіатурі, у відтінку *f*. Відгомін акорду представлений вже в тісному розташуванні й видобувається на струнах у першій октаві на *p* (Додаток А, приклад 7). Наступні два мотиви побудовані ідентично, за виключенням поступового загального *diminuendo*. Третє речення демонструє

колористичні можливості вертикального «союзу» *pizzicato* із стандартною грою на клавіатурі. Послідовність утворених у такий спосіб гармоній об'єднана лігою та складає монолітну, але швидкоплинну фразу, яка повільно затихає (Додаток А, приклад 8). Межу другого й третього розділів форми знаменує перша за весь час позначка демпферної педалі. Насправді, її гостра необхідність продиктована досить прагматичним моментом, адже взятий штрихом *pizzicato es*¹ не буде тягнутися потрібні дві чверті без педалі, чим унеможливить плавне стикування частин. Проте, це зовсім не означає, що до цього моменту автором передбачена виключно безпедальна гра, позаяк струнні ефекти без включення «душі» рояля взагалі не здатні заповнити простір, залишаючись ескізами.

Тритактова зв'язка-перехід відзначена пануванням *pizzicato* на струнах та одноголосним викладом мелодичної лінії. Починаючись оспівуванням *Es*, вона поступово підіймається з глибин, доходючи до першої октави. Попри висхідний рух, мелодія мало-помалу затихає, проходячи шлях від *pp* до ледь чутних *ppp*, які знаменують прихід наступного розділу форми. Примітно, що зв'язка та перша репліка репризи розміщені під спільною лігою, тобто складають одну безперервну фразу, чим забезпечується безшовне з'єднання двох частин (Додаток А, приклад 9). Момент появи повтору основного мотиву взагалі не одразу прочитується, бо він, з одного боку, виконується за допомогою струнного *glissando*, ще й на *ppp*, а з другого – постає у новому ритмічному оформленні: початкові рівні чверті замінюють три половинні, які складають триоль. Проявом принципу ритмічної динамізації можна вважати й відмову від половинних наприкінці кожної репліки, що в підсумку призводить до пластичнішого їх перетікання одна в одну. Головним композиційним прийомом, задіяним у першому реченні репризи, виступає віддзеркалення, завдяки чому відбувається зміна первинних рольових функцій голосів. Якщо в експозиції перше слово завжди було за клавіатурою, а струни постійно відповідали, то тут це співвідношення перегортається на сто вісімдесят градусів. Повернення до первинних взаємин між «зовнішнім» та «внутрішнім» виникає у замикаючому такті з витриманою довгою нотою, який залишається незмінним за всіма

параметрами, включаючи призначення, тривалість і спосіб гри. У другому ж реченні, яке тотожне експозиційному, він трансформується, оскільки служить своєрідним мостом до мікрокоди. Зберігаючи перехідну інтонацію малої секунди, Г. Кауелл енгармонічно замінює початковий *Dis* на *Es*; зменшується також і тривалість ноти: з цілої плюс одна чверть на половинну. Такі дії продиктовані завершальним етапом формотворення, вираженим мікрокодою, яка триває всього півтора такти, впродовж яких композитор не просто стверджує *es*, як основний тон мініатюри, включаючи його у різних октавах, але й додає йому тонального «присмаку». Це відбувається шляхом створення вертикалі з трьох компонентів, поєднаних на одній педалі, одним з яких є тризвук *Es-dur*. Розташований у першій октаві, він уособлює єдиний за всю п'єсу акорд, зіграний *pizzicato*. Фіналізує весь попередній розвиток останній такт, у якому ціла нота *es* розміщена майже на «дні» – у контроктаві фортепіано¹ (Додаток А, приклад 10).

Наприкінці, відзначимо досить цікаву деталь, яка стосується одного фрагменту надрукованої партитури, який візуально вибивається з загальної діалогічної формули взаємодії клавіатури та струн. Отже, у сорок восьмому-сорок дев'ятому її тактах ми єдиний раз бачимо одночасну гру гармонічної послідовності акордів і на струнах, і на клавіатурі (Додаток А, приклад 11). Пошуки художнього пояснення побаченого передбачувано приводять до прослуховування низки аудіозаписів, серед яких безумовним авторитетом є авторська інтерпретація мініатюри [213]. Завдяки цьому виникає припущення, щодо наявності помилки у нотному виданні «Чарівної відповіді», адже

¹ Проаналізована структура «Чарівної відповіді» провокує уяву та дозволяє пофантазувати щодо її сюжету. Мається на увазі зроблене вище припущення про зображення у п'єсі діалогу людини із внутрішнім «Я» для вирішення важливих інтелектуально-психологічних питань. Експозиційний розділ в такому разі вводить у ситуацію. Відносно спокійний обмін думками започаткований свідомістю, яку символізує клавіатура. Підсвідомість, виражена грою на струнах, тут здебільшого погоджується, не конфліктує з висловленими тезами. У подальшому бесіда стає інтенсивнішою, на що вказують збільшення гучності та переважання півтонів у верхньому голосі акордів. Не співпадіння звуковисотності мелодичних ліній реплік наводить на думку про початок суперечки. Разом з тим доводи розуму явно перемагають, тому підсвідомість вимушена підпорядкуватись, виступаючи відлунням стверджувальних фраз на клавіатурі. Це призводить до консенсусу: клавіатура і струни єднаються у спільній вертикалі. Однак, підсвідомість остаточно не замовкає, діалог продовжується у репрізі, але призвідником тут виступає вже внутрішнє «Я». Панування струнного *pizzicato* у фіналі, вказує на те, що відповідь на поставлене на початку мініатюри питання людини знайшла у підсвідомості. Представлена концепція драматургічного розвитку не претендує на достовірність, а є лише індивідуальною інтерпретацією абстрактного змісту «Чарівної відповіді».

композитор грає даний фрагмент абсолютно так само, як і у першому розділі. Тому виявляється, що ніякої зміни вектору розвитку концепції наприкінці мініатюри автором не закладалося. Не дивлячись на це, ряд виконавців все ж точно відтворює саме надрукований варіант. Звісно, ми не говоримо про якесь кардинальне переосмислення, однак присутнє певне руйнування сталого принципу, зумовленого назвою. Зауважимо, що без аналізу першоджерела, тобто рукопису, важко однозначно сказати, чи це друкарська помилка, чи ні, проте описаний факт вказує на певну поліваріантність виконавського прочитання п'єси.

Створена у 1930 році фортепіанна мініатюра «*Зловісний резонанс*» [194] являє собою, з одного боку, своєрідну поетизацію відображеного у назві фізичного процесу, а з другого, – демонструє його художні можливості. Нагадаємо, що з точки зору фізики, резонанс характеризується дослідниками наступною дефініцією: «Явище резонансу полягає у різкому зростанні амплітуди сталих вимушених коливань, котре має місце під час наближення частоти зовнішнього гармонічного впливу до частоти одного з власних коливань даної коливальної системи» (цит. за: [6, с. 54]). Інакше кажучи, у момент співпадіння двох частот – зовнішньої та власної, амплітуда коливань значно збільшується, досягаючи максимальної інтенсивності. Цей принцип широко застосовується у механіці великої кількості класичних музичних інструментів, у складі яких виділяють три основні «деталі»: генератор (збудник коливань), вібратор (тіло, що звучить) та резонатор (посилювач) [6, с. 201]. Саме резонатор, як виходить з назви, і є тим самим елементом, що забезпечує виникнення фізичного явища. Його суть, у даному контексті, полягає у посиленні звуку за умови, коли його гучність безпосередньо від вібратора є недостатньою та неспроможною повноцінно заповнити простір. Яскравим прикладом виступають інструменти струнно-смичкової групи, які досить близькі як за зовнішнім виглядом, так і за конструкцією. Видобутий будь-яким способом на струнах звук не буде дуже гучним, однак наявність особливо побудованого корпусу, що вміщує повітряний об'єм та завдяки цьому виступає резонатором, забезпечує гучність достатню,

щоб наповнити територію великої концертної зали. Подібний вид резонатору мають й інші інструменти, такі як гітара, арфа тощо. Проте існує досить багато інших підходів, одному з яких притаманне збільшення площі посилювача. Такий варіант властивий роялю, де резонатором є великого розміру дека. Як відомо, вона розміщувалася на дні пращура сучасного фортепіано – клавикорду, ще з XIV століття та з того часу поступово удосконалювалась і збільшувалася, втім не зазнаючи тих радикальних змін, яким піддалися інші конструктивні складові. Спеціалісти з музичної акустики підкреслюють вплив величини деки на потужність відбитого нею звуку, який «<...> забезпечує достатньо високий рівень акустичної енергії (пропорційної площі випромінювання). Таким чином, дека посилює звук та модифікує його спектр за рахунок своїх множинних резонансів» [6, с. 320]. Цей процес, на наш погляд, сприяє виникненню палітри надзвичайно цікавих та барвистих тембрових ефектів, які апробовують та включають у свої партитури композитори XX століття. Одним з них є беззвучно натиснена вертикаль, озвучена віддзеркаленням обертонів звуків інших, часто нижніх, октав, що створює ілюзію демпферної педалі при формальній її відсутності. З іншого боку, утворюється фоніка, близька до флажолетного тембру, адже гармонія виникає з призвуків. Описаний ефект знаходимо у деяких фортепіанних та камерно-інструментальних опусах представників так званої «Нової віденської школи», творчість яких, як відомо, у великій мірі вплинула на майбутні покоління. Наприклад, А. Шенберг у відносно ранніх «Трьох фортепіанних п'єсах» *op.* 11 та знаковому у багатьох сенсах «Місячному П'єро» *op.* 21 застосовує його точково, при цьому виділяючи графічно та пояснюючи словесно. На додаток, композитор залишає поруч примітку *flag.* (скорочення від *flageolet*), натякаючи в такий спосіб на кінцевий звуковий результат [249; 248, с. 3]. Схожого підходу притримується й А. Берг у фінальному номері з «Чотирьох п'єс» для кларнета і фортепіано *op.* 5. Однак він трохи його модифікує, включаючи педаль в одному такті, де піаніст у субконтроктаві грає низку співзвуч секундого-терцієвого складу у дуже гучній динаміці (*fff*) та змінюючи її у наступному. Внаслідок цього досягається більш яскравий

флажолетний відгомін беззвучного, зафіксованого правою рукою, септакорду, що позначено автором ремаркою *quasi flag*. [180, с. 10].

Інакший вектор пошуку обирає знаний експериментатор Г. Кауелл. Поглиблюючи усталену традицію, де резонанс був невід'ємною частиною фортепіано, яка уможливлювала повноцінну гру на ньому, автор винаходить спеціальні прийоми гри на струнах рояля, переосмислюючи, таким чином, спектр дії фізичного явища та відкриваючи його нові колористичні перспективи. В результаті, збагачення фонізму відбувається не за рахунок гармонії, а за рахунок акустичних властивостей, закладених безпосередньо в інструменті. Зауважимо, що це дозволяє досягнути не тільки абстрактного сонористичного ефекту, а й реалізовувати конкретні образні завдання.

Невеличкий нотний текст п'єси «Зловісний резонанс» налічує лише одну сторінку (п'ятдесят шість тактів). Проте навіть на такій «короткій дистанції» композитор задіює широкий спектр нових способів звуковидобування та проявляє неабияку темброву фантазію. Важливо зазначити, що в даному випадку власне партитура не тільки не дає навіть приблизного уявлення про те, яким вийде кінцевий звуковий результат, а навіть вводить слухача в оману своєю аскетичною простотою і деякою примітивністю викладу (Додаток А, приклад 12). Не виключено, що такий дисонанс «написаного/почутого» може бути елементом гри композитора з майбутнім виконавцем та черговою спробою епатувати публіку.

Однак, є декілька елементів, які вказують на наявність «подвійного дна». По-перше, мова йде про цифри від одного до п'яти, що періодично зустрічаються впродовж усього викладу п'єси, по-друге – про умовну позначку гри флажолетів на струнних інструментах в останніх тактах (Додаток А, приклад 13). Тому Г. Кауелл змушений був пояснити свої наміри вербально, що вилилося в «Інструкції¹ для виконання» [194, с. 47]. У «Зловісному резонансі» вони

¹ Цікаво, що одним зі значень англійського слова «*direction*» (в оригіналі інструкції до виконання називаються «*directions for performance*») є «режисура». За контекстом це значення здається також дуже влучним, адже композитор у таких умовах виступає своєрідним режисером майбутнього виконання, прописуючи заздалегідь багато його деталей [194 с. 47].

займаються рівно стільки друкованого простору, скільки й безпосередньо самі ноти, тобто одну сторінку. Цей факт звертає на себе увагу дослідника, оскільки демонструє загальну тенденцію другої половини ХХ століття, коли музика й слово у композиторському ремеслі майже досягли паритету. Текст інструкцій умовно розподіляється на два змістові блоки. *У першому з них* детально описуються усі задіяні прийоми гри, кожен з яких відповідає одній цифрі, та правильний спосіб їх видобування на клавіатурі та струнах інструмента. Уточнимо задум автора, зберігаючи надану ним нумерацію у нотному тексті:

№ 1 – написана мелодія вибудовується завдяки двом одночасно здійсненим операціям: сильно притиснута найнижча струна *A* доповнюється натисканням відповідної їй клавіши; переміщуючись по різних заздалегідь визначених точках притиснутої струни та вдаряючи по клавіші при кожній зміні висоти звуку, виникає ідентична нотному тексту мелодична лінія. Як бачимо, композитор використовує серію обертонів, з якої складає мелодичний рельєф, що можна розцінювати як прообраз спектрального підходу у композиції.

№ 2 – являє собою ілюстрацію ефекту приглушення, яке пропонується виконувати сильним притисненням струн вказаних нот біля мосту (штегу)¹. Цікаво, що автор порівнює його із засурдиненням струнних або духових інструментів. Від № 1 прийом відрізняє задіяння декількох струн. Важливою видається вказівка на включення досить рідкої на той час *sostenuto* педалі, за допомогою якої уможлиблюється витримка довгих нот на декілька тактів;

№ 3 – споріднений з № 1 за винятком того, що тут як основа виступає струна *F*, на октаву нижче написаних нот;

№ 4 – схоже на № 2 приглушення струн, але в даному випадку притискається місце ближче до демпферів;

№ 5 – це гармоніки, а точніше октавні обертони. Запозичений у струнних інструментів прийом, подібно до цього виконується і на роялі – треба лише злегка притиснути необхідну струну у відповідному місці (в даному випадку

¹ Міст («*piano bridge*») або штег – це механічний елемент всередині рояля, котрий зв'язує струни безпосередньо з декою, забезпечуючи посилення гучності [247; 114].

посередині) та натиснути з'єднану з нею клавішу. Звісно, що кожна зі струн має різну довжину, а тому й місце центру буде трохи відрізнятись, однак, на думку композитора, це ніяк не може завадити виконанню, бо вони розташовані близько одна від одної.

У другому змістовому блоці, який називається «Загальні спостереження», Г. Кауелл ділиться своїми думками щодо плану нотного запису твору, обов'язкового слідування запропонованим інструкціям та можливості виконання п'єси на різних марках та моделях тільки роялів, бо вона не може бути зіграна на піаніно. Важливо вказати про можливість дозволених автором деяких змін первісного нотного тексту, як то транспонування мелодії на октаву вище чи нижче. Проте такі «втручання» є аргументованими тільки у тому разі, коли внутрішня конструкція інструмента унеможлиблює відтворення написаного.

Піаністка Стейсі Барілос, якій часто доводилося виконувати музику Г. Кауелла, у тому числі «Зловісний резонанс», не тільки дає важливі практичні поради щодо підготовки себе¹ та інструмента, коментує та ілюструє запропоновані композитором прийоми гри, але й критикує деякі з них. Зокрема, вона має сумніви, щодо можливості точної реалізації метода гри № 3, аргументуючи це надто тонкою струною *F* малої октави для видобутку діатонічних тонів на відміну від достатньо товстої найнижчої струни *A*, яка використовується задля споріднених цілей у методі № 1. На підтримку своєї думки піаністка наводить ряд записів, у тому числі авторський, де виконавцям дійсно не вдається точно відтворити задумане. Більше того, сам Г. Кауелл замінює власноруч написаний текст задля досягнення шуканого звукового ефекту на інший, а саме – прості гармоніки він грає не на одній струні, а на декількох, що знаходяться октавою нижче зафіксованих нот. С. Барілос виправдовує композитора посиланням на його ж слова з «Загальних спостережень», де говориться про певні зміни у партитурі за конструктивної необхідності та врешті решт приходять до висновку, що всі композитори мають

¹ Особливо цінною видається порада обов'язково мити руки, коли збираєшся торкатися струн інструмента [222].

випробовувати свої новації на інструментах різних марок і все ж Г. Кауелл один з небагатьох, хто створював універсальні твори за цим параметром [222].

Окремої уваги заслуговує й неочікувана згадка «Зловісного резонансу» у вже згаданій статті Ю. Кремльова. На думку вченого, художня цінність п'єси обмежується лише експериментаторськими спробами застосувати деякі скрипкові або віолончельні прийоми гри на струнах фортепіано, які навіть не досягають «натуралістичної виразності “Банші”» [70, с. 113]. Такій досить суперечливій позиції протиставимо слова самого композитора, які окремим треком подані на диску, де він грає свої фортепіанні твори: «Всі ці речі (маються на увазі прийоми гри – *М. Ш.*) дають набір кольорів тону, які неможливо отримати ніяким іншим способом» (цит. за: [222]).

На відміну від мінімалістично викладеного нотного тексту, який не настроює, як вже було сказано, на сприйняття чогось незвичного, містична назва мініатюри одразу вказує на наближення чогось потойбічного. Разом з цим, вона пояснює й основну ідею твору: гру з акустичним резонансом задля посилення струнних ефектів, котрі насправді є не дуже гучними. Форма п'єси також підпорядкована прийомам гри і являє собою темброві варіації заданого тематичного зерна та його елементів. Композиційно вона складається з декількох, нерівномірних за кількістю тактів, секцій. Кожна з них відповідає певній цифрі (або двом в останніх двох секціях), якими позначено межі застосування того чи іншого способу гри. Цим підтверджується головне завдання автора – яскраво представити палітру нових звучань, що повністю зумовило всю структуру. Отже, перша секція, з відповідною цифрою один, експонує головну тему, представлену в одноголосному мелодичному викладі без гармонічного супроводу. Одночасно, ключові знаки вказують на наявність тональної опори *f-moll*. Займаючи п'ять тактів, вона відзначена змінним метром (2/4–3/4–2/4). Привертає увагу інтонаційно-динамічна вершина мелодії – *ces*, яка у *f-moll* є зниженою домінантою. Досить рідке використання такої альтерації навіть асоціацію з темою оркестрової Пасакалії *op. 1 А.* Веберна. Друга секція є більш ніж втричі більшою за першу, триваючи вісімнадцять тактів. Змінюючи

темброве забарвлення, вона розвиває первинне тематичне зерно та складається з декількох невеличких речень. Відрізняє її й присутність витриманої на середній педалі квінти, яка виступає гармонічною основою для верхнього голосу та, завдяки зміні звуковисотності, дозволяє виділити два періоди, з двох речень кожний. Перший з них, заснований на квінті $f-c$, демонструє повторення головної теми у іншому регістрі в першому реченні та її скорочений *quasi*-секвенційний варіант у другому. Таким способом композитор готує появу транспозиції теми у першому реченні другого періоду. Основою тут стає квінта $as-es$, натякаючи на модуляцію до паралельного мажору *As-dur*. Про це свідчить також відмова від півтонового ходу на знижену домінанту, що дозволяє змінити й емоційне забарвлення музики. У другому реченні автор повертається до інтонацій первинної мелодії, проводячи її у скороченому вигляді. Завершується розділ плавним перетіканням до початкової квінти $f-c$. Чотиритактова третя секція знову концентрується на одnogолосному викладі мелодичної лінії. Пов'язано це з унікальністю тембрового рішення, яке застосовується у мініатюрі лише у цьому місці. Удавана ідентичність першоджерелу порушується відсутністю зниженої п'ятої ступені. Четверта секція візуально та структурно схожа на другу, втім вона позначена специфічними рисами, які дозволяють сприймати її кульмінацією «Зловісного резонансу». Насамперед такі висновки провокує найгучніша у п'єсі динаміка *ff*, яка поступово готується протягом першого періоду та з'являється у першому реченні другого. Показово й те, що композитор досить кардинально змінює інтервально-інтонаційний вигляд теми, знову відмовляючись від зниженої домінанти, проте включаючи знижену другу ступінь, причому робить це як в умовно оригінальному проведенні в першому реченні, так і у транспозиційному варіанті у третьому. Завершальне четверте речення, яке, до речі, є одночасно й своєрідною зв'язкою-переходом до наступного розділу, вперше поєднує обидві альтеровані ступені – і другу, і п'яту. Подібним способом, на наш погляд, композитор підсумовує після апогею усі попередні перетворення. П'ята секція відзначена зміною рольових функцій голосів. Через те, що мелодична лінія видобувається на найнижчій струні рояля,

витримана квінта $f-c$ тут розміщується у малій октаві. Інтервальна структура теми тотожна її варіанту у третій секції, а от динаміка змінюється на f , замість pp . У фінальній, шостій, секції Г. Кауелл вводить особливу фоніку рояльних флажолетів, завершуючи мініатюру проведенням мелодії у її первинному вигляді. Оскільки автором задіяний октавний обертон, вона фактично звучить у третій октаві інструмента. Таким чином, вибудовується уявна лінія підйому з глибокої прірви першої секції до небесних вершин останньої. Двотактова кода замикає побудову двома, натисненими по черзі, приглушеними квінтами у великій- та субконтроктавах відповідно.

«Зловісний резонанс» Г. Кауелла можна вважати унікальним для свого часу твором-експериментом, який демонструє, з одного боку, незвідані до цього можливості «короля інструментів», а з другого, – наскільки рушійною силою може бути людська фантазія. Знайдені тут прийоми гри доповнюють низку розширених технік, винайдених композитором. Однак, реальна цінність будь-яких досліджень визначається їх впливом на майбутнє. Закладені у п'єсах Г. Кауелла темброво-акустичні ідеї, способи взаємодії зі струнами та іншими складовими конструкції, використання *sostenuto* педалі, яка й зараз не зайняла міцної позиції в арсеналі піаністичних прийомів, та власне дух пошуку і винахідництва виявилися актуальними для наступних поколінь композиторів. Більшість з них застосовували подібні прийоми як «приправу» в оркестрових, камерних та фортепіанних творах, прагнучи максимально збагатити палітру деяких своїх партитур. Для прикладу звернемося до творчості одного з провідних авангардистів, італійця Лучано Беріо, а саме до його макроциклу «Секвенції», покликаною максимально представити технічні та колористичні можливості музичних інструментів із включенням досягнень нової та новітньої, на той час, музики. У написану в першу чергу для труби «Секвенцію Х», автор вводить ефект резонансу струн рояля, що відображено в назві твору у дужках. В обов'язки піаніста входить не тільки формально натискати та змінювати педаль, але й беззвучно брати на клавіатурі задані гармонічні вертикалі, які у результаті відгомону трубного звуку ніби мерехтять та переливаються у повітрі. Зазначимо,

що соліст в основному грає у простір залу, лиш подекуди повертаючись та посилаючи окремі акцентовані ноти прямо під кришку рояля. Внаслідок цього створюється об'єм загального звучання, а акустичний ефект то наближується, то віддаляється за гучністю [182]. Активним задіянням *sostenuto* педалі вирізняється «Секвеція IV», яка демонструє оновлене трактування віртуозних можливостей солюючого фортепіано. Завдяки ній музична тканина п'єси отримує додатковий шар, складений з витриманих дисонуючих співзвучь та їх відгомонів. У результаті виникає постійний сонористичний фон, поданий своєрідним контрапунктом основному тематичному матеріалу. Подекуди композитор включає у партитуру й колористику резонансу. В даному випадку він представлений взятими беззвучно, проте у рамках попередніх звукових нашарувань, акордами, які набувають конкретних контурів у момент зняття демпферної педалі. Отримана вертикаль подовжується вже *sostenuto* педаллю, демонструючи стикання двох темброфонічних елементів [181]. За схожою моделлю побудована перша з «Трьох фортепіанних п'єс» («*Drei Klavierstücke*») сучасного австрійського композитора Беата Фуррера (*Beat Furrer*). Нижній пласт загальної фактури винесено на окремий, третій, рядок партитури. Він постає у вигляді хоральної послідовності дисонансів в басових регістрах, що завжди беззвучно натискаються та одразу ж затримуються на *sostenuto* педалі. Два верхніх пласти, марковані вертикальним або лінійно-поліфонічним способами взаємодії, виконуються *secco*, забезпечуючи вібруючий відгомін басових гармоній. Через це виникає ілюзія багатовимірної звукової матерії [217]. В іншому опусі, названому «Повітря» («*Aer*») та написаному для кларнета, віолончелі і фортепіано, Б. Фуррер використовує масив різнобарвних спецефектів для кожного з учасників ансамблю. Найбільша їх кількість доручена клавійному інструменту. Серед залучених для нього розширених технік наведемо: приглушення звуків руками та резиновими клинами; *glissando* та удари по струнам долонею; гра на струнах медіатором та важким металевим предметом; видобування ряду флажолетів на одній струні; прийом «*arco*» –

проведення по струнам тонким пластиковим шнуром, заздалегідь обробленим каніфоллю; педальні акценти [216].

Наведені приклади є лише «краплею у морі» творів, де тією чи іншою мірою розвинулися експерименти Г. Кауелла. Втім, вони дозволяють окреслити вплив його розробок на європейську музику другої половини ХХ – початку ХХІ століття, констатувати їх необхідність та актуальність для авангардних митців, з-поміж яких представники різних національностей та композиційно-стилістичних течій: Д. Лігеті, К. Пендерецький, А. Шнітке, С. Губайдулліна, Ж. Грізе, Х. Лахенманн, Й. Відманн, З. Краузе та інші. Не оминуло захоплення модерними фортепіанними техніками й українських композиторів, зокрема представників відомої групи «Київський авангард», розквіт якої припав на 1960-ті роки¹. Згадаємо, насамперед, «Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано» Л. Грабовського, відзначене рядом «сонористично-алеаторичних звучань» [155, с. 8]. Керуючись іноземними зразками, композитор активно розробляє власні умовні позначення та графічні способи запису, перелік яких розміщує перед нотним текстом. Це дозволяє одразу побачити та дешифрувати необхідні нам прийоми. Вони формують переважно ударно-шумову палітру фортепіанної партії, що підкреслюється використанням у процесі виконання аксесуарів від ударних інструментів – джазових метелок та жорстких паличок. Доповнюють означену фоніку сонори, утворені гуркотом закриття/відкриття кришки рояля, стуком з силою відпущених педалей, приглушенням тонів та великою кількістю кластерів. Контрастують всьому цьому більш-менш ніжні струнні *pizzicato* [61, с. 77–94]. Макроцикл «Драма» В. Сильвестрова, що об'єднує під спільною назвою три окремі крупні форми², по суті представляє зрежисоване ним музично-театральне дійство, де виконавці мають не тільки формально відтворити нотний

¹ Як відомо, до її складу входили В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Загорцев, В. Губа та Л. Грабовський, котрі, разом з ідейним натхненником братства, диригентом І. Блажковим, вивчали новітні європейські віяння і техніки, заборонені в СРСР [60, с. 6].

² Сонату для скрипки та фортепіано, Сонату для віолончелі і фортепіано та Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано. Композитор навіть допускає окреме виконання першого з названих сегментів «Драми», декларуючи його повноцінність та незалежність від інших [256, с. 3]. Зазначимо, що у контексті загальної форми макроциклу частини йдуть *attacca*, із виписаними сценічно-музичними переходами [131, с. 59].

текст, але й осмислити свої сценічні рухи¹. Цим продиктоване залучення масиву різноманітних ігрових спецефектів, записаних у партитурі графічними позначками, із ґрунтовним описом того, як саме їх реалізовувати технічно та візуально. Не вдаючись до детального аналізу, конкретизуємо деякі фортепіанні прийоми. Окрім популярних приглушених тонів, автор застосовує удари по струнам скрипковим або віолончельним смичком та долонями, *glissando* вздовж однієї струни із одночасним натисненням відповідної їй клавіші, гучні «завивання» від переміщення по струнам керамічної склянки та шурхіт від її обертання на струнах, дзвякання від взаємодії зі струнами алюмінієвих іграшкових тарілочок тощо [256]. Якщо у «Драмі» В. Сильвестрова цікавить не в останню чергу сценічне втілення художнього задуму, тобто зовнішня сторона процесу, то у Другій фортепіанній сонаті автор заглиблюється у внутрішню сторону, підпорядковуючи точково задіяні приглушені тони, легкі кластерні удари по басовим струнам та резонансний відгомін затриманих акордів лірично-інтимній драматургії опусу [257]. Доцільно нагадати, що з часом В. Сильвестров кардинально змінює стильовий вектор в сторону спрощення музичної мови. О. Овсяннікова-Трель визначає пізню творчість митця терміном «слабкий стиль», основною характеристикою якого називає наявність «знайомого матеріалу», тобто опору на укорінені в традиції жанрові моделі: тональність, доступний тематизм, семантично зрозумілу образність [100, с. 173–174]. На відміну від В. Сильвестрова багато українських композиторів послідовно продовжили розвиток різних авангардних напрямків, зокрема ідеї оновлення тембрових ресурсів фортепіано. Серед композиторів, котрі не оминули своєю увагою цю тенденцію назвемо В. Бібіка, В. Загорцева, С. Луньова, О. Безбородька, З. Алмаші, В. Кияницю та інших.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо безсумнівну далекоглядність Г. Кауелла, адже його новації проклали один з векторів пошуків

¹ Серед театралізованих дій, прописаних у партитурі, назвемо запалювання та гасіння сірника на межі скрипкової та віолончельної сонат, переміщення виконавців по сцені тощо. Фіналом «Драми» стає наступне дійство: піаніст закріплює кінець нитки, яка тягнеться з лаштунків, на керамічній склянці та фіксує натиснену педаль; коли всі учасники вже за лаштунками, скрипаль тягне за інший кінець нитки, приводячи склянку у рух. Таким чином, музика продовжується при формальній відсутності музикантів на сцені [256; 131, с. 59–63].

наступних поколінь. Це дозволяє вважати його одним із фундаторів мистецтва ХХ століття, поряд з такими музичними революціонерами як Ч. Айвз, І. Стравінський, А. Веберн, К. Дебюссі та інші. Результати експериментів Г. Кауелла вплинули на багатьох композиторів та надихнули їх на збагачення колористичних засобів деяких своїх опусів через розвиток ідеї поповнення виконавських прийомів, зокрема фортепіанних. Окремі ж автори зробили розширені техніки основою творчості, яскравою ілюстрацією чого є доробок відомого американського композитора Джорджа Крама. Він побудував на цьому тлі цілу концепцію, однією з ключових рис якої є викладення задуманого за допомогою органічного вплетення в музичну тканину нетипових способів звуковидобування.

2.2 «Підготовлене фортепіано» Дж. Кейджа

Найвідомішою та найвпливовішою фігурою американського мистецтва минулого століття був Джон Кейдж (*John Cage*, 1912–1992), ім'я якого стало синонімом усього найбільш епатажного та радикального, що є у музиці. Цю людину важко охарактеризувати лише як композитора, адже коло його інтересів було надзвичайно широким: він був одночасно ще й літератором, філософом, винахідником, виконавцем, лектором, організатором перформансів тощо. «Музика Кейджа – це його спосіб висловлювати думки та устремління, розмовляти з оточуючими, це його філософія» – пише музикознавець О. Дубинець [39, с. 200]. Для багатьох композиторів Дж. Кейдж став «дороговказною зіркою», а для багатьох дослідників та критиків – «золотою жилою», адже мабуть ні про кого стільки не писали, не говорили та не сперечалися. Доречно буде повторити тут загальновідому тезу про те, що його новації зумовили майже всі течії та напрямки, характерні для другої половини ХХ століття. Серед найбільш авторитетних відкриттів називають «метод випадкових дій», який вплинув на формування алеаторики у Європі; трактування

шуму та тиші, як повноцінних учасників музичного процесу¹; різновиди графічної нотації; експерименти з електронною музикою та ударними інструментами², ритмічними структурами, технікою колажу; використання паттернів, які склали основу майбутнього мінімалізму; організація «хеппенінгів»; недетермінованість; «техніка часових меж» та багато інших [39, с. 191–200; 83, с. 400; 107].

Однак, чи не найзнаменитішим винаходом Дж. Кейджа судилося стати «підготовленому фортепіано» («*prepared piano*»), поява якого видається досить закономірною, адже відображає тяжіння композитора до ударних, тобто активне задіяння шумів як основного музичного матеріалу, з одного боку, та потяг до експериментів, з другого. «Якою є природа експериментальної дії?» – питає Дж. Кейдж, – «це просто дія, результат якої не можна передбачити» [56, с. 206]. Внаслідок саме такого акту і виникає «*prepared piano*». Цим терміном іменується підвид фортепіано, звичний тембр якого змінюється завдяки розміщенню у корпусі та між струнами різноманітних побутових предметів, зокрема болтів з гайками, шурупів, фетру, шматків пластику, пористої гуми тощо. Як відзначає сам композитор, ці дії призводять до нівелювання притаманних інструмента характеристик та наділяють його новими, «які навіть не нагадують фортепіано»³ [185, с. 3]. Очевидно, що подібне трактування не виникло на пустому місці, а було спровоковане досить тісним спілкуванням з Г. Кауеллом, який, нагадаємо, досліджував серед іншого й подібний підхід [83, с. 175]. Загальновідомим є безпосередній зв'язок двох композиторів, який починався у форматі «учитель – учень» та згодом переріс у дружні відносини. Як асистент – людина, котра натискала на педаль, – Дж. Кейдж приймав участь у дослідях зі «струнним фортепіано» [186]. Він швидко підхоплює ці ідеї та включає партію «струнного фортепіано» у власні твори, серед яких назовемо «Уявний пейзаж № 1» (1939) для

¹ Дж. Кейдж вважав, що «...шуми так само корисні для нової музики, як і так звані музичні тони, з тої простої причини, що вони є звуки» Дж. Кейдж (цит. за: [56, с. 206]).

² Ударними «інструментами» у «Музиці гостинної» виступають дерев'яні столи, підлога, рами вікон, двері та журнали [83, с. 415].

³ «*An instrument having convincingly its own special characteristics, not even suggesting those of a piano, must be the result*» [185, с. 3].

ансамблю¹ та «Другу конструкцію» (1940) для ансамблю ударних інструментів, де піаніст має притискати струни, грати *glissando* на них металевим циліндром та калаталом від гонгу. Невдовзі американський новатор віднайшов свій власний підхід, не обмежуючись таким чином, лише розвитком чужих концепцій. Доцільно нагадати, що ідея підготовки виникла у Дж. Кейджа за потреби відтворити звучання ударної групи при її формальній відсутності. Саме так і народилася «Вакханалія» (1940) – перший твір для підготовленого фортепіано. Історія його написання стала свого роду легендою, котру Дж. Кейдж не тільки часто ретранслював у інтерв'ю, але й виклав у своєму есе «Як фортепіано стало підготовленим» [186]². Не переказуючи загальновідомі факти, скажемо, що отриманий експериментальним шляхом звуковий результат настільки вразив та захопив композитора, що «Вакханалія» була закінчена у найкоротші терміни та сприяла появі нових творів з подальшою розробкою знайдених винаходів: «Тотемний пращур» (1942), «Примітив» (1942), «В ім'я Голокосту (1942), «Наша весна прийде» (1943), «Спонтанна Земля» (1944), «Корінь розфукусування» (1944) тощо. Слід зазначити, що усі згадані композиції були призначені для супроводу до танцювальних номерів та створювалися на замовлення низки авангардних хореографів, зокрема С. Форт, М. Каннінгема, П. Примус, В. Вільямсона та інших [177, с. 88–107].

Одним із більш зрілих прикладів втілення інноваційних ідей Дж. Кейджа постає «*Небезпечна ніч*» [110, с. 40–52], створена композитором у 1944 році³. Саме вона стала першим масштабним опусом для підготовленого фортепіано, написаним не для супроводу, а як самостійна художня концепція. Жанрове позначення – сюїта – підкреслює орієнтацію композитора-авангардиста на сформовану традицію. Цикл включає у себе шість контрастних за стилістичним

¹ Ансамбль передбачає участь чотирьох виконавців, двоє з яких відтворюють записи постійних та змінних частот, один грає на великих китайських тарілках та один грає на струнному фортепіано [187]

² Вперше цей нарис надрукували у книзі Річарда Бунгера «Добре підготовлене фортепіано» (1972), присвяченій кейджевському підвиду інструмента. Там він виступає передмовою до основного тексту. Доповнений варіант побачив світ у знаменитих «Пустих словах» (1979). Перероблене есе передує нотному тексту в обох томах масштабної ретроспективи п'єс Дж. Кейджа для підготовленого фортепіано «*Prepared piano music*» (2002) [186, с 3].

³ Твір розглядається у двох статтях автора дисертаційного дослідження [158; 160]

виглядом п'єс, остання з яких виконує функцію фіналу, про що свідчить її масштаб, синтезування деяких фактурних та ритмічних формул. Між тим, Дж. Кейдж уникає темброфонічних паралелей, трактуючи фортепіано як ударний інструмент. Завдяки різним немюзичним способам зміни звуку, автор створює ілюзію участі у дійстві цілого ансамблю.

В останнє десятиліття цей твір у різних ракурсах було розглянуто в англомовних дослідженнях Едварда Крукса [197] та Саймона Андерсона [177]. Перша робота має назву «Зв'язок Джона Кейджа з ідеями Кумарасвами». Вона присвячена розгляду проекції певних філософських ідей східних країн, зокрема Індії, Японії, Китаю, та юнгіанської теорії на мислення і творчість американського композитора. Зацікавившись знайденими невідповідностями між концепціями першоджерел та їх репрезентації Дж. Кейджем, науковець обирає шлях співставлення його поглядів із теоріями відомого метафізика та філософа Ананди Кумарасвами. У такому контексті, звернення до «Небезпечної ночі» обумовлене не стільки бажанням розкрити конструктивну специфіку твору, скільки звернути увагу на його філософсько-змістовну складову [197]. Інакший ракурс аналізу притаманний другій роботі, яка зосереджується насамперед на виконавсько-практичних аспектах, що заявлено безпосередньо у назві – «Підготовлена фортепіанна музика Джона Кейджа: назустріч осмисленню звуків та підготовок». Коротко представляючи сюжетні й смислові особливості, дослідник зосереджує увагу на суто прикладних речах, серед яких порівняння довжини струн на різних моделях роялів фірми «*Steinway*»; ґрунтовні таблиці із особливостями підготовки для кожного номеру сюїти та деталізованим описом матеріалів, аж до довжини, діаметру та маси; вичерпний розгляд звучання сонорів «Небезпечної ночі» та порівняння декількох виконань. Зазначимо, що такому ретельному вивченню твору присвячено цілий розділ масштабної праці [177, с. 107–108; 247–268].

Проаналізовані англомовні джерела дозволяють представити два варіанти інтерпретації фабули «Небезпечної ночі», які одночасно не виключають один одного, а скоріше доповнюють, створюючи єдиний абстрактно-психологічний

макрозмiст. Перший з них пов'язаний з iм'ям знаменитого американського дослідника мiфiв Джозефа Кембелла, котрий був досить близьким другом Дж. Кейджа та познайомив його iз мiфом, що, за згадкою композитора, став сюжетною основою циклу. Ця iсторiя є частиною комплексу оповiдей про Святий Грааль та пов'язана iз алегоричним зображенням «небезпечного лiжка» (або ж «лiжка чудес») на яшмовiй пiдлозi, на якому головний герой Гавейн мав провести нiч у Чудесному замку. Зiштовхнувшись з супротивом зi сторони того самого лiжка, Гавейн рятується зверненням до Бога, пiсля чого все заспокоюється. За думкою Дж. Кейджа, образ «небезпечного лiжка» символiзує загрозу з боку еротики, тобто можна припустити, що вiн боявся якихось своїх внутрiшнiх бажань. Можливо, певною вiзуалiзацiєю цього страху й виступила сюїта «Небезпечна нiч», музика якої пронизана вiдчуттям нагнiтання, саспенсу, очiкування чогось моторошного. Важливою деталлю, яка пов'язує мiж собою описаний мiф та музичний твiр, постає англiйське слово, використане для позначення прикметника «небезпечний». Рiч у тому, що митець використовує у назвi циклу досить рiдке слово «*perilous*», яке спокiйно можна було б замiнити бiльш простим, наприклад «*dangerous*». Однак, витоки цього вибору стають очевидними при прочитаннi тої самої легенди, де символ «небезпечного лiжка» позначається словосполученням «*perilous bed*». Таким чином, простежується глибинний зв'язок опусу з представленою iсторiєю, а вплив її на початковий задум стає бiльш очевидним.

Автобiографiчне прочитання твору зумовлене подвiйною психологiчною кризою, яка накрила Дж. Кейджа у той перiод. З одного боку, вiн переживав болiсний розрив зi своєю дружиною, з другого – вiдбувався тяжкий пошук гармонiї з внутрiшньою природною сутнiстю [197, с. 111; 83, с. 421]. Усе це вiдобразилося у настрої циклу, змiст якого композитор охарактеризував такими словами: «<...> самотнiсть та жах, що приходить до людини, коли любов стає нещасливою» (цит. за [83, с. 421]). Тому «Небезпечна нiч» є унiкальним прикладом, де автор, який активно вiдкидав iдею вираження почуттiв через музику, говорить з нами мовою емоцiй. На жаль, твiр не був прийнятий широкою

публікою та критиками, один з яких досить різко висловився про фінальну шосту п'єсу та порівняв її музику зі звуками ударів дзьоба дятла по церковному дзвону. Знайдена критиком метафора наводиться в багатьох дослідженнях [30, с. 59; 83, с. 422; 197, с. 111; 177, с. 247]. Насправді, слухачам було досить важко відчутти та оцінити складні внутрішні перипетії, адже не один із описаних варіантів програми не був вербально сформульований у нотному тексті, а власне музика є досить абстрактною. Сприйняте близько до серця, таке ставлення змусило Дж. Кейджа відтепер назавжди відмовитися від подібної відвертості в подальших опусах та зосередитися на більш відстороненому та філософському їх наповненні. «Я вклав величезну кількість емоцій у цей твір, – згадував композитор, – і в результаті не зміг їх донести. Якщо ж доніс, думав я, то, можливо, всі художники говорять на різних мовах та говорять тільки про себе» (цит. за [30, с. 59]). Порівнюючи ситуацію в музичному середовищі із міфом про Вавилонську вежу, американський новатор натомість вирішує взяти тайм аут у композиторській діяльності задля пошуку смислу творчості в цілому поза аспектом комунікації, що приводить його на шлях прийняття деяких постулатів східної філософії [83, с. 421–422; 197, с. 111].

Візуально нотний текст «Небезпечної ночі» заснований на типовій лексиці та характерних фортепіанних прийомах. Достатньо вказати на реєстрові зіставлення, остинатні ритмогрупи і формули, гротескові елементи у виникаючих мелодичних фразах, різноманітну та деталізовану динаміку. Кожна з п'єс циклу спирається на звичайні логічні закономірності. Основні принципи побудови розглянемо на прикладі першого номеру, де ключовим елементом є ряд з п'яти звуків, комбінація яких піддається фактурно-ритмічному варіюванню: чергуються поступовий рух та остинатні повтори, гармонічна вертикаль та пуантилістичний розкид; постійно змінюється ритмічне групування, безперервно відбувається своєрідна гра паузами. Закладений у початковий звукоряд хроматизм дозволяє оперувати ним не тільки у висхідному, низхідному русі та оспівуванні, але й зібрати його у кластерну або різку дисонуючу вертикаль, що також є одним з проявів варіювання. П'єса складається з шести

секцій, відокремлених одна від одної двома тактовими рисками. Перші три експонують основні її ідеї: **1.** довгої консонуючої вертикалі, заснованої на великій сексті, та хроматичної мелодії з форшлагами, яка в останніх трьох тактах складається у кластер (Додаток А, приклад 14); **2.** співставлення консонуючої вертикалі та дисонуючого її *fis*¹, який багаторазово повторюється та поступово переростає у хроматичний хід (Додаток А, приклад 15); **3.** консонуючої вертикалі *f-D-F*₁ із коливанням восьмих у лівій руці та остинатних ударів у правій, що доповнюється хвилеподібною динамікою (Додаток А, приклад 16). Наступна секція розробляє усі заявлені раніше ідеї та окремі їх елементи. Вони перемішуються, віддзеркалюються, зіставляються між собою. Саме ця секція об'ємніша за попередні. П'ята секція постає різними інтонаційними варіантами хроматичного ходу основного звукоряду у мелодичній лінії. Гармонічна вертикаль тут складається з *f* та *fis*¹, які утворюють збільшену октаву. Остання секція витікає з попередньої та повертає початкову структуру. В останніх кульмінаційних тактах затверджується первинний звукоряд [110, с. 40–42].

Проте, ідея «підготовки» руйнує усталений тісний взаємозв'язок видимого-читаного (нотний текст) і відтворюваного. Досить простий та нехитрий спосіб запису «Небезпечної ночі» провокує уяву на тотожний йому звуковий результат, однак тотальна зміна тембру задіяних звуків, застосована з надзвичайною винахідливістю, розфарбовує музику, робить її дивовижно різноманітною. Можна почути крик невидимого нічного птаха, шелест дерев, ледве вловимі скрипи, неочікувані завмирання віддалених шерехів з наступним вторгненням химерних невідомих звуків. Така палітра асоціацій виникає завдяки фонічному розмаїттю, закладеному у внутрішній будові. Зупинимося на композиційних особливостях «Небезпечної ночі». Вона, як і частина інших творів для підготовленого фортепіано, написана у техніці, яку М. Переверзева іменує «сонорна модальність». Ця назва вказує на поєднання двох підходів – колористичного та структурного. Органіки у цьому союзі композитор досягає створенням для кожного опусу певного ряду, що складається не з традиційних музичних звуків, а з шумів, призвуків та інших барвистих звучностей. Отриману

«*tones scale*»¹ М. Переверзева нарікає «*сонорядом*», який репрезентує «комплекс спеціально створених елементів: шумів та колористичних фігур, що відрізняються за тембровими властивостями» [107, с. 180]. Він стає основою подальших композиційних розробок [107, с. 179–180]. Виходить, що Дж. Кейдж ніби грає з виконавцем у гру, створюючи певну головоломку, яку той має дешифрувати у процесі підготовки до виступу. Ключем до неї виступає так звана «таблиця підготовки», що завжди передує безпосередньо нотному тексту та містить наступні обов'язкові графи: **1.** звук, що записаний за допомогою нотації; **2.** матеріал, потрібний для підготовки; **3.** струни, між якими треба його помістити (від лівої до правої); **4.** відстань розміщення матеріалу, що рахується від демпфера (у дюймах)².

Розширена таблиця «Небезпечної ночі» візуально розподіляється на дві частини, адже кожен з цих елементів дублюється, при цьому в лівій частині знаходимо переважно м'які та дерев'яні предмети (пориста гума, фетр, бамбуковий клин), а в правій – металеві (шурупи та болти з гайкою, чи без неї). Цікаво, що перша колонка повторена не «дослівно»: замість нот в останній графі бачимо відповідні їм латинські літери³ [110, с. 38–39] (Додаток А, приклад 17, с.).

Повний «соноряд» сюїти налічує двадцять шість сонорів, шістнадцять з яких підготовлені одним предметом та десять – одразу двома. Цей факт говорить про постійну зацікавленість Дж. Кейджа до пошуку все нових й нових тембрових комбінацій та наближення музичного процесу до художнього. У такому контексті фортепіано постає палітрою, на якій шляхом змішання фарб

¹ «Шкала звуків», вислів Дж. Кейджа [107, с. 180]

² Підкреслимо, що композитор орієнтувався на певні моделі роялів фірми «*Steinway*» (*L, M, O, A, B*), що відображає авторський коментар. Проте, спираючись на таблицю, представлену у дослідженні С. Андерсона, з якої стає очевидно значна різниця довжини струн на вказаних моделях «*Steinway*», відзначимо можливість розбіжності кінцевих фонічних результатів. На інструментах інших марок виконавцю взагалі доведеться самостійно варіювати місцезнаходження предметів [110, с. 38; 177, с. 108, 248].

³ Російське видання «П'єси американських композиторів ХХ століття» 1991 року включає у себе і «Небезпечну ніч» Дж. Кейджа. Згідно із вступною статтею, перекладом «таблиці підготовки» займався відомий піаніст О. Любимов, якого музикознавець О. Манулкіна називає «апостолом Кейджа у Радянському союзі» [83, с. 399]. Спираючись на власний виконавський досвід, він не тільки залишив невеличкі практичні поради у вигляді приміток, але й трошки адаптував таблицю під наше сприйняття, замінивши незвичні дюйми на звичні сантиметри [110, с. 38–39]

композитор трансформує знайдені раніше кольори. Згідно з правою стороною таблиці, двадцять п'ять звуків мають глушник: у сімнадцяти випадках це м'який предмет (фетр у різних видах – стандартний, дві паралельні смужки або подвійний – та пориста гума), у двох – бамбуковий клин, у чотирьох – болт, обмотаний фетром, та два найнижчі у ряду звуки препаруються одним дерев'яним клином, що обмотаний лейкопластиром¹. В десяти комбінованих варіантах, композитор об'єднує металеві матеріали лише з м'якими та дерев'яними глушниками. Інші ж варіанти останніх є самоцінним тембром, знайденим у низькому регістрі інструмента. Лише в одному випадку Дж. Кейдж взагалі не задіює глушник: *des*² змінюється лише одним, але також унікальним для даної партитури металевим предметом – малим болтом, що розміщується між другою та третьою струнами рояля. Отриманий сонор легко відрізнити від інших на слух. Він постає подвоєним нижньою октавою основним тоном, тому є посиленням за гучністю.

Важливо, що повний «соноряд» фігурує лише у таблиці та може бути використаний у розмові про цикл в цілому. У кожній з шести п'єс композитор оперує певним набором звуків, які звісно входять у нього, проте задіюються надзвичайно вибірково залежно від конкретних художніх завдань. Таким чином, всі номери отримують свою унікальну комбінацію тембрів, що утворюють «мікросоноряд» мініатюри. Кількість сонорів варіюється від п'яти до вісімнадцяти та не залежить від розміру п'єси. Наприклад, найменший номер, який складається лише з двадцяти чотирьох тактів, налічує цілих п'ятнадцять «сонорних одиниць»² проти десяти найбільшого номера, що має сто шістьдесят два такти. Така невідповідність наводить на думку про сприйняття Дж. Кейджем тембру не тільки як певної прикраси, але й як важливого будівного компоненту циклічної форми. Мова йде про те, що історично характерний для жанру сюїти принцип контрасту між частинами виражений тут у співставленні «мікросонорядів», кількісний показник яких підпорядкований певним

¹ Механіка рояля передбачає лише одну басову струну у найнижчих регістрах. Тому цей глушник розміщується між струнами одразу двох тонів.

² Термін М. Переверзевої [107, с. 189].

закономірностям. Перша з них виявляється у максимальному розкритті потенціалу невеличкого ряду на досить довгій дистанції завдяки фактурно-ритмічному варіюванню. Такий спосіб спостерігаємо у першому номері, де лише шість сонорів постають у різних комбінаціях протягом ста тактів, та у останньому, шостому, де ритмічні модифікації десяти сонорів заповнюють сто шістдесят два такти. Для другої закономірності притаманне використання вельми багатого ряду на короткій дистанції. Отримані «швидкоплинності» відзначені великим тембровим різноманіттям. До таких належать другий номер, який має десять сонорів і тридцять шість тактів, та п'ятий – п'ятнадцять сонорів і двадцять чотири такти. Дві мініатюри, що залишилися, марковані власними унікальними рисами. Так, у третій п'єсі композитор застосовує калейдоскоп барв – вісімнадцять «сонорних одиниць», – якими малює задуману картину на просторі ста сорока чотирьох тактів, тобто фактично об'єднує обидві закономірності. Це дає привід вважати її центром циклу. У наступній, четвертій п'єсі реалізується ідея «швидкоплинності» на усіх рівнях: п'ять елементів «мікросоноряду», повторність паттерну з двох звуків у партії правої руки поєданого з різними інтонаційно-ритмічними варіантами комплексу з трьох тонів у партії лівої, досить швидкий темп, завдяки якому стискується час звучання сорока дев'яти тактів. За таким принципом усі частини об'єднуються у пари: перша – шоста, друга – п'ята, третя – четверта. Цікаво, що на подібні зв'язки Дж. Кейдж власноруч натякає і темповими позначеннями: $\text{чверть} = 176$ у першій та шостій п'єсах; $\text{половинна} = 92$ у другій та п'ятій; $\text{половинна} = 80$ у третій та четвертій. Тим самим у циклі виникають багаторівневі відносини між частинами, які, з одного боку, колористично та фактурно-ритмічно контрастують між собою, забезпечуючи протиставлення станів та розмаїття барв, а з другого – формують внутрішні зв'язки, котрі забезпечують неподільність та логіку циклічної композиції.

Розглянемо «мікросоноряд» першого номеру, який налічує усього шість сонорних одиниць, які відповідають на клавіатурі фортепіано наступним звукам – F_1 , D , f , fis^1 , g^1 , as^1 . Фактично, композитор охоплює у цій невеликій

послідовності чотири октави фортепіано, не виходячи за рамки першої. Цей факт, однак, залишається лише для візуального та тактильного сприйняття матеріалу, адже через підготовку усі ці звуки змінюються до невпізнаваності, ніби втрачають своє справжнє обличчя та одягають маски. Натомість отримуємо зовсім іншу, неочікувану висоту чи взагалі шум в одному випадку або заміну основного тону на його гармоніку чи просто призвук, в іншому. Важливим у цьому процесі, на наш погляд, є місце розміщення препаруючих матеріалів, вказане у таблиці, оскільки від цього залежить кінцевий звуковий результат. Тож, представимо кожен елемент «мікросоноряду» окремо¹:

- F_1 препаровано дерев'яним клином, що обмотаний лейкопластиром (6,8 см від демпфера²), який глушить звук, перетворюючи його на шумовий;
- D – болтом, що обмотаний фетром (12,7 см), завдяки чому виникає ілюзія удару по бонангу;
- f – бамбуковим клином між першою та другою струнами (5,7 см) та болтом між другою та третьою (5 см). У підсумку отримуємо яскраво виражений металевий призвук, який залишає по собі шлейф обертонів;
- fis^1 – пористою гумою, розміщеною між усіма трьома струнами (12,7 см). Задана відстань дозволяє видобути октавну гармоніку, яку ми власне й чуємо;
- g^1 – двома паралельними смужками фетру також між усіма трьома струнами (перша на відстані 7,6 см, друга – 8,8 см), що сильно глушать звук при збереженні певної висоти;
- as^1 – однією смужкою фетру між трьома струнами (10,1 см). Звуковий результат схожий на попередній [110, с. 38–39].

З описаного випливає, що замість монохромного малюнку олівцем, який начебто візуально передбачений нотним текстом, виходить барвистий калейдоскоп звукових подій. Кожен сонор, багаторазово повторюючись у різних ритмічних та динамічних варіантах, постає у множині відтінків.

¹ Аналізується запис гри піаніста Джанкарло Сімоначчі, який виконує усі твори для підготовленого фортепіано Дж. Кейджа [232]. Зазначимо, що інші прослухані записи можуть не відповідати описаним тембрам.

² Далі також вказується відстань від демпфера.

Не менш індивідуально трактує Дж. Кейдж принцип застосування певних числових пропорцій у процесі побудови музичного твору. Заснований на поєднанні віянь східної, в першу чергу індійських талу і раги, та західної музики, він склав основу так званої «ритмічної структури» композитора, яку М. Переверзева характеризує, як «кристал з симетричними гранями, відшліфованими математичними операціями. Числовий ряд організує форму творів на різних її рівнях: він визначає ритм тактів, об'єднаних у групи – у секції і блоки» [107, с. 205]. Такий підхід отримав назву «техніка числового ряду» й був застосований Дж. Кейджем у багатьох опусах. Не оминула впливу цієї техніки й сюїта «Небезпечна ніч». В усіх шести частинах можна прослідкувати дію числових пропорцій на різних рівнях побудови.

Нагадаємо, що першу п'єсу композитор візуально розподіляє на шість нерівних секцій, відокремлюючи кожен з них подвійною тактовою рисою. Перші три мають по десять тактів, четверта – сорок, п'ята – двадцять та шоста знову десять, тобто маємо числовий ряд $10+10+10+40+20+10$, що в сумі дає сто тактів. Однак не все так просто. При більш детальному вивченні виявляємо, що на кожні десять тактів п'єси, навіть на ті, які не виділені композитором, розповсюджується своя числова пропорція, а саме $6+1+3$, де цифрою 1 позначено такт-паузу. Цей принцип експонується у перших трьох секціях і дотримується надалі, інколи з невеликим варіюванням: в одному випадку паузу замінює затримана ціла тривалість, в інших двох пауза скорочена на одну чверть. Якщо орієнтуватися на такий поділ, то у композиції мініатюри легко знайти прояв так званого «принципу квадратного кореня»¹, який передбачає виділення секцій, виходячи з квадратного кореня загальної кількості тактів². Чому ж тоді композитор не відокремлює кожні десять тактів? На наш погляд, Дж. Кейдж хотів окреслити межі задуманої їм музичної форми. Спираючись на авторські позначки, визначаємо перші три секції як експонуючі основні ідеї, четверту і

¹ Термін М. Переверзевої [107, с. 205–206].

² $\sqrt{100} = 10$.

п'яту – як розробки обраних для кожної елементів, шосту – як заключну, що повертає початкову структуру.

Другу п'єсу, судячи з нотного тексту, Дж. Кейдж мислить монолітно, без розподілу на менші блоки. Загалом воно й зрозуміло, бо вона охоплює лишень тридцять шість тактів, викладена переважно восьмими та практично не має неозвучених пауз. Однак придивившись до змін у партії лівої руки, усе ж можна розподілити єдину лінію на певні відрізки, керуючись логікою інтонаційних змін. У результаті отримуємо ряд $11+7+12+5+1$, де протягом одинадцяти тактів ритмічно варіюються два звуки у лівій руці, сім тактів вона відпочиває, дванадцять тактів грає сталу фігуру, п'ять тактів заповнює паузи правої. Останній такт замикає побудову.

Яскравим проявом вже названого вище «принципу квадратного кореня» є третя п'єса. Тут він затверджується як на структурному, так і на візуальному рівнях, адже композитор не ховає його, вуалюючи розставленими позначками, як у першій частині, а чітко виділяє двома тактовими рисками дванадцять секцій по дванадцять тактів, тобто 12 у ступені 2. У цій частині спостерігається цікаве співвідношення. Перші чотири секції багаті на звукові події, у них використовуються різні фактурні прийоми та багато тембрів у всіляких комбінаціях. Основним принципом розвитку виступає варіювання первинних елементів, однак жодна секція дослівно не повторюється. Інша картина спостерігається в останніх восьми. Повторність тут розповсюджується не на рівні елементів, а на рівні секцій. П'ята секція цілком дорівнює восьмій, а шоста тотожна сьомій, дев'ятій та одинадцятій. Візуально це підкреслено традиційною позначкою репризи, яка звісно є обов'язковою, інакше порушується форма. Складається враження, що Дж. Кейдж таким чином ніби шукає, як само має закінчитися п'єса, та врешті решт зосереджується на останніх чотирьох тактах шостої (сьомої, дев'ятої та одинадцятої) секції, які стають десятою та дванадцятю секціями, відповідно, та поступово завмирають у просторі.

Четверта п'єса також побудована за «принципом квадратного кореня». Вона складається з семи секцій по сім тактів – 7 у ступені 2. Оскільки загальна

кількість дорівнює сорока дев'яти, цей номер єдиний у циклі має непарну суму тактів. Ця частина являє собою своєрідне *perpetuum mobile*, адже партія правої руки від початку до кінця грає незмінний паттерн з восьмих нот.

Найбільш мініатюрною у циклі вийшла п'ята п'єса – загалом двадцять чотири такти. Дж. Кейдж розділяє її лише на дві секції по дванадцять тактів. Незвичною однак є внутрішня побудова секцій, адже числові пропорції тут досить незвичні. Виокремити їх візуально досить просто, достатньо задіяти динамічний та реєстровий показники. Тож, перша секція містить наступні співвідношення тактів: 1,5+3,5+1,5+5,5. На слух така асиметрія сприймається досить цікаво, оскільки асоціюється з ігровими фігурами омани, несподіваної підміни. Друга секція сприймається більш врівноваженою – 6+6, де в перших шести тактах переважає тиша, ані звуки, останні шість гармонійно завершують дисгармонійну побудову п'ятьма ударами по заглушеному g^2 .

Фінальна шоста п'єса одночасно є й найбільш розгорнутою у циклі. Вона займає собою $5\frac{1}{3}$ сторінок нотного тексту. Не дивлячись на масштаби, тут композитор фактурно-ритмічно варіює усього декілька звуків, що візуально ясно простежується. Дж. Кейдж за допомогою подвійної тактової риски виділяє сім секцій: 18+36+36+18+18+18+18. Отже, головує у цій побудові цифра вісімнадцять, адже якщо уважно подивитися у нотний текст, то кожна секція з тридцяти шести тактів цілком безболісно ділиться навпіл. Винахідливо композитор грається із принципом повторності, застосовуючи його для побудов різної довжини. Так, перша секція цілком симетрична – 9=9. У другій ситуація ускладнюється – $(5=5+4=4)+(5=5+4=4)$. Надалі кількість повторених тактів поступово зменшується, доходючи до одноразового повтору кожного такту, однак Дж. Кейдж чергує принцип димінування з періодичним повернення до симетричних 9=9. Такою є й остання секція. В ній поступово затверджуються чотири крайні точки основного соноряду сюїти: F_1 та e^4 у перших дев'яти тактах і E_1 та h^3 у останніх.

Сюїта «Небезпечна ніч» займає важливе місце у творчому доробку Дж. Кейджа. Ставши першим незалежним від танцю твором крупної форми для

підготовленого фортепіано, вона отримала й унікальну для композитора драматургію, засновану на віддзеркаленні емоційного стану людини. Одночасно, у циклі гармонійно поєднуються принципи сонорної модальності та техніки числових рядів, які є одними з характерних авторських композиційних прийомів.

Твір «*Дочки самотнього острова*» [188, с. 46–73], написаний у 1945 році, демонструє усталений та зрілий погляд Дж. Кейджа не тільки на підготовлене фортепіано, але й на танцювальну музику. У даному випадку композитор вже не виступає у ролі виключно експериментатора, який знаходиться у пошуку індивідуальних прийомів вираження, а використовує попередньо апробовані модули вибірково, так би мовити «зі знанням справи», підпорядковуючи їх певній художній ідеї. Генератором такої цього разу виступила авангардна танцівниця та хореограф Джин Ердман¹, яка замовила Дж. Кейджу музичний супровід до своєї постановки. Скласти певне враження про її сюжет допомагає короткий опис на сайті трупи «*Jean Erdman Dance*»²: «У цьому абстрактному тріо три однаково одягнені танцюристки репрезентують три аспекти жіночої психіки: мати, юна незаймана та досвідчена жінка. Темі рухів є сумішшю світових культур від Гавайської хули до Бразильської самби й розвиваються музично, переплітаючись як у фузі Баха» [210]. Задля втілення свого задуму балетмейстерка використовує виразність змінних ритмів, поєднаних із динамічним малюнком танцю, що відображає її індивідуальний творчий підхід³.

¹ Джин Ердман (1916–2020) увійшла в історію американської культури як танцівниця, хореограф та режисер авангардного театру. Багато з її постановок ставали знаковими, отримуючи суспільний резонанс та велику кількість номінацій і нагород. Серед характерних рис її художнього бачення називають поєднання світових танцювальних й театральних стилів, що утворювали подекуди екстравагантні та незвичні міксти, особливу музичну чутливість. Головними завданнями танцю майстриня вважала втілення проявів людського духу та яскраву індивідуальність. Подібні погляди вилилися у пошук нового стилю рухів для кожної постановки з опорою на конкретний сюжет, але вирішених в абстрактній манері. Чоловік Дж. Ердман – дослідник міфів Джозеф Кембелл, суттєво вплинув на її творчість та погляди. Нагадаємо, що він був близьким другом Дж. Кейджа [174; 230].

² Тroupe «*Jean Erdman Dance*» була створена у 2008 танцівницею Ненсі Еллісон, яка була членом театру Джин Ердман «Відкрите око» з 1976 по 1985 та виконувала провідні ролі у його постановках, а також декілька сольних ердманівських танців 1940-50х років. Метою організації є збереження, вивчення та просування спадку Джин Ердман: її танцювального репертуару, технічних прийомів та філософських поглядів [175].

³ Хореографія «Дочок самотнього острова» викликала суспільний резонанс, не залишивши байдужими ані публіку, ані критиків. Дехто з них порівнював її з місячним сяйвом, а дехто сприймав як своєрідну оду жіночності. Підсумовує різні думки дуже влучна характеристика балерини Віолетти Верді, яка нарекла постановку «перлиною справжнього модернізму» (цит. за: [210]). Про успіх та вплив перформансу свідчить і його переосмислення у вигляді скороченої версії 2010 року під назвою «Дочки: Етюд». Призначений для більшої кількості людей (аж до семи учасників) танець, використовує спрощений варіант оригінальної хореографії під

Написання музики до конкретного сценічного дійства пов'язане із деякими обмеженнями для композитора, адже вона має підпорядковуватись розвитку сюжету, поведінці персонажів, реагувати на ключові події, відповідати духу першоджерела тощо. У випадку з танцем важливим параметром виступає ясність ритмічної організації, оскільки саме ритм є одним з основних елементів, що допомагає організувати рухи. Висловлена теза узгоджується із поглядами Дж. Кейджа, який надавав пульсації першорядне значення: «<...> танець, вірш, музична п'єса (будь-який витвір мистецтва, що існує у часі) займають певний відрізок часу, і у тому, як цей відрізок ділиться спершу на великі частини, потім на фрази (або у тому, як він вибудовується з фраз у великі частини), й полягає, по суті, життєва структура твору» [57, с. 120–121]. З іншого боку, композитор вважав, що музика не може мати виключно прикладне значення та відігравати другорядну роль у хореографічному номері. Критикуючи танцівників, які використовували нехитрий акомпанемент ударних під вже готовий танець, повністю нівелюючи, таким чином, роль звукового супроводу, він пропонує власний варіант правильної взаємодії музики й танцю. Мова йде про паритетні відносини, які уможливають своєрідний діалог двох видів мистецтва, де кожна зі сторін займає рівне за значущістю місце. У результаті відбувається їх максимальне взаємопроникнення: танцювальні модули розповсюджуються на музичну форму, а музичний розвиток провокує танцювальні рухи. Дж. Кейдж наголошує на тому, що ідеального результату можливо досягти лише завдяки акту співтворчості, адже структура «музично-танцювальної композиції обов'язково повинна бути спільною роботою усіх використаних засобів» [57, с. 118].

Зауважимо, що окреслений підхід не є відкриттям американського експериментатора, тому його не слід вважати ще однією з кейджевських новацій. Згадаємо, зокрема, про вектор розвитку балетного мистецтва, заявлений ще на початку ХХ століття у рамках діяльності знаменитого антрепренера

супровід тої самої музики Дж. Кейджа, партитура якої також була трансформована та відредагована згідно з новим таймінгом і драматургічним контекстом [210].

Сергія Дягілева. Розмірковуючи в одному зі своїх інтерв'ю над питанням про нововведення «російського балету», імпресарію порівнює їх з поглядами знаменитої танцівниці Айседори Дункан, прогресивне мистецтво котрої, натхненне давньогрецькою пластикою, виражалося в прагненні до граничної емоційності й природності задіяних рухів, органічно прив'язаних до музики [126, с. 431; 145, с. 311, 330]. С. Дягілев підкреслює, що для «російського балету» характерне взаємопроникнення один в одного, рівноправність та неподільність усіх складових хореографічної постановки – музики, декорацій, костюмів тощо, які для А. Дункан були лишень додатком до основного виду мистецтва – танцю. Влучно підсумовує досягнення «російського балету» живописець Лев Бакст, який мимоволі став учасником бесіди. Його резюме, на нашу думку, відображає саме ті тенденції, які були підхоплені наступними поколіннями та розвинені у тому числі Дж. Кейджем, сприйняття якого узгоджується з висловленими тезами: «Таємниця нашого балету полягає у ритмі. Ми знайшли можливість передати не почуття та пристрасті, як це робить драма, й не форми, як це робить живопис, а самий ритм і почуттів і форм. Наші танці, і декорації, і костюми – усе це захоплює, тому що відображає найневловиміше та таємне – ритм життя» [126, с. 214]. Спорідненої точки зору притримується й один з фундаторів хореографічного мистецтва ХХ століття Михайло Фокін. Вербалізуючи п'ять основних принципів нового балету, він акцентує важливість абсолютної рівноправності усіх учасників творчого процесу, які не повинні бути обмеженими у своїх пошуках і способах вираження. Від композитора більше не вимагають «правильної» балетної музики, так само як і танець не має повністю підпорядковуватися звуковому ряду. Незалежність кожної складової, з одного боку, та їх гармонійне поєднання, з другого, гарантують оновлення традиційного підходу, його модифікацію [145, с312–313]. Новації трупі С. Дягілева були загальновідомими у багатьох куточках світу, завдяки активній гастрольній діяльності колективу. Артисти не оминули своєю увагою й американську публіку, здійснивши надзвичайно успішне турне територією США у 1915–1916 роках. Ставши подією культурного життя, воно забезпечило демонстрацію

постулатів модерного підходу до хореографічних постановок та, ймовірно, сприяло розвитку професійного американського балету, якого на той час, за думкою М. Фокіна, взагалі не існувало [145, с.329–334]. Отже, цілком допустимою є думка, що наступна генерація американських авангардних танцівників, з котрими й співпрацював Дж. Кейдж, формувалася під впливом у тому числі й «російського балету».

Повертаючись до доробку композитора, скажемо, що описані вище його позиції послідовно втілюються у низці творів для підготовленого фортепіано, які хоч і були написані спочатку у форматі «музика до танцю», проте впевнено увійшли у виконавську практику і як самостійні опуси, що мають власну, незалежну лише від танцю, драматургію та можуть бути сприйняті й осмислені окремо від візуального ряду, тобто існувати у вигляді «чистої» музики. Підтвердженням висловленої думки можна вважати багаточисельні аудіозаписи подібних п'єс та включення їх у концертні програми сучасних піаністів¹. Не виключенням стали і «Дочки самотнього острова», на які цікаво поглянути з точки зору як виключно музичних законів побудови, так і певної проєкції на них первинного танцювального задуму.

Перше, що традиційно привертає увагу, є своєрідним містком до безпосередньо нотного тексту та, паралельно, ключем до розуміння кінцевого звукового результату, – це звісно ж «таблиця підготовки». Порівняння із подібною таблицею сюїти «Небезпечна ніч» дозволяє дійти висновку про майже ідентичну їх внутрішню структуру. Очевидних візуальних відмінностей усього дві. Перша з них полягає у відсутності останнього стовпчика в макеті графіку «Дочок самотнього острова», де мали б бути вказані літерні еквіваленти нотованих звуків першої колонки. Друга стосується формату викладу тих самих нотованих звуків: від верхнього до нижнього у першому випадку та навпаки, від нижнього до верхнього, у другому. Одночасно, наповнення двох списків

¹ В цьому вбачається прояв загальної для ХХ століття тенденції, пов'язаної із існуванням низки опусів, створених спочатку для сценічної реалізації, проте в подальшому значно більше виконуваних у вигляді звичайної симфонічної партитури. Згадаємо хоча б балети «Петрушка» та «Весна священна» І. Стравінського, хореографічну поему «Вальс» М. Равеля, «Скіфську сюїту» С. Прокоф'єва тощо.

передбачувано значно відрізняється, що свідчить про завжди унікальний підхід до творення кожного наступного опусу для підготовленого фортепіано, їх безумовну фонічну винятковість (Додаток А, приклад 18). Отже, повний «соноряд» п'єси складають тридцять дев'ять змінених тонів. Протилежно «Небезпечній ночі», де між задіяними сонорами є певні проміжки, завдяки чому охоплюється надзвичайно широкий діапазон, тут Дж. Кейдж застосовує повністю заповнений хроматичний звукоряд від d до e^3 . Переважна більшість з цих звуків, а саме двадцять два, трансформовано за допомогою двох предметів, чотирнадцять – одним, три – одразу трьома. Розмаїття використаних матеріалів, загальна кількість яких дорівнює дванадцяти, доцільно скомпонувати у **три** великі групи: **1. болти** (болт, малий болт, середній болт, великий болт, тонкий болт, довгий болт, *typewriterbolt*, малий болт з гайкою); **2. гвинти** (гвинт, товстий гвинт, гвинт з гайками); **3. резина**.

Слід зазначити, що наймеш задіяними у п'єсі виявилися глушники. Як видно зі сформованого переліку, цей вид тембромінювачів представлений тільки резиною. З восьми тонів, між струнами яких розміщено шматочки резини, тричі вони поєднуються з двома іншими предметами та одного разу з одним. Лише у чотирьох випадках резина виступає єдиним матеріалом підготовки, проте навіть тоді вона поміщується тільки на одній з трьох струн, що не дозволяє приглушити ноту повністю. В результаті, твір отримує особливу сріблясто-дзвінку колористичну палітру, набуває практично постійного металевого «присмаку». Незважаючи на це, композитор прагне до максимально можливого фонічного різноманіття, чого досягає шляхом включення у процес звукоутворення болтів і гвинтів та їх варіантів різного діаметру й довжини. Ретельний підхід до пошуку й фіксації знайдених тембрів виражено у чітких та детальних вказівках місця розміщення використаного об'єкту. Вони подані у дюймах із уточненням найменшої відстані за допомогою дробів, приписаних до основного числа, наприклад $2\frac{5}{8}$, $1\frac{7}{8}$, $2\frac{3}{4}$ тощо. Зауважимо, що у процесі міксування двох чи більше матеріалів на струнах одного тону, вони можуть розташовуватись як на одній відстані, тобто поруч один з одним, так і на певному

віддаленні. У такий спосіб Дж. Кейджу вдається уникнути очікуваної монохромності та представити справжній калейдоскоп барвистих металевих сонорних одиниць.

З точки зору структури п'єса «Дочки самотнього острова» постає монолітною замкненою конструкцією із внутрішнім членуванням на секції. Подібний спосіб побудови є певною мірою традиційним для танцювальних опусів Дж. Кейджа¹. Незважаючи на те, що в деяких матеріалах фігурує думка про поділ п'єси на дев'ятнадцять секцій [233], заглиблений погляд у партитуру викликає питання про походження цієї цифри. Його провокує візуальне виокремлення певних фрагментів нотного тексту двома тактовими рисками, які зазвичай і є тим самим індикатором закінчення розділу. Проте, якщо порахувати секції, спираючись на даний параметр, сумарно отримуємо п'ятнадцять. Слід також уточнити й цю цифру, оскільки перша секція, яка займає усього три такти, фактично є частиною наступної та являє собою своєрідний мікроступ, функція якого полягає у введенні в ситуацію та музичний світ твору. На це вказує однорідний фактурний виклад та відсутність «монтажної склейки», чим забезпечується плавна безперервна течія хроматичних фігурацій восьмих, які на слух взагалі не диференціюються відокремлено. З іншого боку, висловлена теза знаходить підтвердження завдяки рукописному фрагменту першої сторінки партитури, факсиміле якого представлено безпосередньо перед основним текстом «Дочок самотнього острова» у другому томі видання «*Prepared piano music*», де зібрані усі опуси Дж. Кейджа для підготовленого фортепіано [188, с. 46]. Отже, згідно з авторським рукописом, виокремлення перших трьох тактів пов'язане з початком власне танцю з четвертого такту музичного супроводу. Таким чином, композитор власноруч декларує прикладне значення цієї примітки, що дозволяє нам поєднати вступ і першу секцію у єдине ціле

¹ Доречно нагадати про залучення терміну «секція» музикознавицею Т. Кюрегян у контексті розмови про структуру барокових дво- та тричастинних форм. Використовуючи його задля окреслення внутрішньої організації крупних розділів, вчена констатує відносну несамотійність тематизму секцій, їх незначний розмір, внаслідок чого вони не можуть сприйматися повноцінними самотійними частинами. Без огляду на таке полярне тлумачення, важливими видаються наведені приклади, які репрезентують різні танцювальні жанри епохи бароко [74 с. 148, 151]. Якщо проектувати зауваження науковиці на хореографічну п'єсу Дж. Кейджа, то виникають несподівані паралелі. Це дозволяє згадати знаменитий крилатий вислів: «все нове, то добре забуде старе».

(Додаток А, приклад 19). В результаті загальна сума скорочується до чотирнадцяти. Тоді чому ж деякі дослідники оперують зовсім іншими даними? Відповідь на поставлене запитання криється у метрономічних позначках, які періодично змінюються всередині більш довгих частин твору, адже виокремлені двома тактовими рисками фрагменти не є симетричними та іноді значно різняться за кількістю тактів. Підрахувавши кількість темпових маркерів отримуємо потрібне число секцій – дев'ятнадцять. Описане дозволяє констатувати можливість двоякого трактування загальної форми «Дочок самотнього острова». З одного боку, допустиме мислення більш крупними блоками, які інколи складаються з декількох менших, відзначених, у тому числі, зміною темпоритму. У такому випадку простежується явний взаємозв'язок з традиційними постулатами побудови складних форм, що передбачають наявність простих форм всередині себе. З другого боку, якщо брати до уваги певну підпорядкованість формотворення п'єси змінам танцювальних рухів, які, в свою чергу, спираються насамперед на ритмічну пульсацію, більш переконливо, на нашу думку, виглядає все ж опора на цифрові ремарки ударів метроному та виокремлення кількості секцій саме за цим параметром. Підкріплює даний висновок авторський опис твору, у якому головує думка про атмосферний характер музики, фразування якої засноване на хореографічних па, вигаданих Дж. Ердман [177, с. 111]. Важливим є і той факт, що модифікація метроритму ніколи не відбувається формально та ізольовано від інших складових музичної тканини. Навпаки, вона завжди супроводжується або трансформацією фактурного викладу, або реєстровою перестановкою, або оновленням *quasi*-тематичного утворення, або поєднанням цих елементів.

Не дивлячись на те, що кожна з дев'ятнадцяти секцій постає відносно самостійною частиною цілого, в них є деякі спільні риси, що дозволяє розподілити їх на декілька груп. Параметр, який це уможливорює, досить легко ідентифікувати візуально, адже мова йде про фактурне оформлення музичного матеріалу. Отже, основних способів викладення, періодичне варіантне

повернення яких простежується протягом п'єси, чотири. Усі вони з'являються у початкових секціях, тобто мають умовну експозицію.

Зокрема, перший фактурний тип демонструється у першій секції. Його вирізняє опора на горизонталь, яку складає майже безперервний потік восьмих, поєднаних у групи по шість нот. Представлені у нотному тексті як хроматизовані погойдкування, вони, завдяки підготовці, у своєму аудіальному втіленні постають каскадом дзвінких шумів із практично нівельованою звуковисотністю (Додаток А, приклад 20). Переважну більшість з тридцяти шести тактів початкового розділу, а саме двадцять п'ять, композитор притримується одноголосного формату викладу. Враховуючи останній такт, який є однією великою паузою, лише у десяти тактах до верхнього голосу додається близько розташований (у тій самій октаві) нижній, позначаючи присутність умовної вертикалі. Певною унікальністю відзначений дев'ятнадцятий такт, де верхній голос несподівано набуває вигляду чвертей, згрупованих у мотиви по три, а нижній вторить йому повтором одного й того ж звуку восьмими через паузу. На жаль, ця унікальність залишається у полі зору тільки тих, хто дивиться у партитуру, бо на слух цей такт особливо не відрізняється, сприймаючись у руслі попереднього шурхоту *perpetuum mobile*. Звертає на себе увагу виписана композитором довга демпферна педаль, яка тримається протягом всього першого фрагменту та забезпечує постійний сонористичний фон металевих призвуків. Окремої уваги заслуговує й *una corda*, котра також береться з самого початку, однак не знімається взагалі до самого кінця твору за виключенням лише однієї, вісімнадцятої, частини. Додаючи, таким чином, своєрідної туманності загальній звучності, Дж. Кейдж, на наш погляд, підкреслює абстрактність та безсюжетність з нальотом містичності й потойбіччя, притаманні як музиці, так і змісту «Дочок самотнього острова». Наостанок позначимо темповий маркер першого сегменту: половинна з точкою дорівнює сімдесят шість.

Другий фактурний тип експонується протягом другої секції. Його вирізняють декілька моментів. Серед них назовемо панування чвертей, що подеколи розбавляються поодинокими цілими, половинними з точкою і

восьмими, та стабільну присутність активного нижнього голосу у партії лівої руки, який знаходиться у постійній взаємодії з верхнім голосом у партії правої. Нижній голос, представлений усього п'ятьма звуками у різних комбінаціях, утворює, у такий спосіб, щось на кшталт протискладення основному тематичному матеріалу (Додаток А, приклад 21). Привертає увагу й викликає деякі запитання енгармонічна заміна початкових *es* та *ges* на *dis* та *fis* на певних відрізках партитури (такти 47–64; 75–82). У контексті звукової палітри підготовленого фортепіано, вона фактично не має сенсу, адже тембротрансформуючі предмети розміщені на тотожних струнах, забезпечуючи незмінність кінцевого фонічного результату та відсутність будь-яких тональних тяжінь. Схожу ситуацію бачимо й у лінії верхнього голосу, де один й той самий звук записаний як *cis*¹, коли він постає у вигляді цілої ноти, і як *des*¹, коли з'являється серед ряду чвертей. Констатуючи інтонаційну опору теми на пентатонічність, яка з легкістю ідентифікується візуально завдяки наявності знаків альтерації (переважно бемолів) біля кожної ноти, зауважимо, що на слух екзотичний лад або вгадується ескізно в одній інтерпретації, бо лише частині залучених сонорів притаманна відносна звуковисотність, або не чутний взагалі у другій¹. Подібна полярність може бути пов'язана з різними факторами: розташуванням болтів між струнами, яке, не дивлячись на точно вказану відстань, все ж може трохи відрізнитись; довжиною самої струни в залежності від марки та розміру інструмента тощо. Інакше кажучи, незважаючи на заздалегідь передбачений та продуманий, на перший погляд, кінцевий результат, у творах для підготовленого фортепіано, аналогічно традиційним фортепіанним творам, залишається як перспектива індивідуального трактування, так і можливість варіантності фонічного втілення. Висловлена теза узгоджується з авторськими роздумами, висловленими у згаданому вище есе «Як фортепіано стало підготовленим». Їх результатом стає усвідомлення множинності допустимих інтерпретацій, що залежать не в останню чергу від зовнішніх

¹ Порівнюються два аудіозаписи твору, зроблені Лазарем Берманом [208] та Джанкарло Сімоначчі [209]. Обидва піаністи є досвідченими інтерпретаторами творчості Дж. Кейджа та записали значну кількість його творів для підготовленого фортепіано.

факторів, серед яких присутня і несхожість конструкції різних роялів. Цілком приймаючи цю об'єктивну дійсність, композитор пише: «Замість можливості повторення ми стикаємося у житті з унікальними якостями та особливостями кожного випадку» [186]. У будові форми другої секції Дж. Кейдж не цурається принципу репризності. Це дозволяє виділити тут дві частини, які вкладаються у схему $A-A^1$, де на першу припадає двадцять вісім тактів, а на другу – вісімнадцять. Обидва розділи є повноцінними неквадратними періодами із декількох несиметричних речень. Перший з них складають три речення – 11+8+9 тактів відповідно, де третє виступає злегка подовженим повтором другого. Додатковий такт забезпечує плавне і безшовне настання репризи, у якій перше речення ідентичне початковому, а друге скорочене на один такт. Наприкінці секції композитор використовує зв'язку-перехід до наступної, з'єднуючи їх практично *attacca*. Відсутність демпферної педалі протягом усього другого сегменту п'єси мала б протиставити його досить густим сонористичним нашаруванням попереднього. Проте, багатьом з задіяних тут тонів притаманний доволі гучний обертоновий відгомін, що пояснюється особливостями підготовки. Помножений на повторність музичного матеріалу, він утворює стабільний звуковий шлейф з металевого скреготу та брязкоту. Не дивлячись на ледь вловиму більшу сухість, фоніка другої секції все ж кардинально не контрастує звуковому світу першої. Суттєвіше змінюється темпоритм: тепер половинна дорівнює ста двадцяти.

Третій фактурний тип (третя секція) демонструє спорідненість із першим, позаяк композитором знову використано принцип безперервного руху восьмими. Попри це, він позначений яскравою індивідуальністю, відрізняючись, насамперед, способом викладу. В даному випадку восьмі зображені не у вигляді безкінечної одноголосної горизонталі, а розподілені між двома голосами, які стабільно змінюють один одний, утворюючи постійне чергування (Додаток А, приклад 22). Верхній голос є умовною мелодичною лінією, складеною з п'яти сонорів, які видобуваються на чорних клавішах – *es, ges, as, b, des*¹. Постійна рекомбінація порядку їх слідування та періодична повторність

виступають основними способами розвитку музичного матеріалу. Аналогічну ситуацію спостерігаємо й у нижньому голосі, який утворюють шість сонорів – *d, e, f, g, a, h*. Відмінність полягає у тому, що усі вони граються на білих клавішах, тобто Дж. Кейдж застосовує ідею співставлення двох основних кольорів фортепіано на візуальному рівні: у нотному тексті та під час виконання, коли руки піаніста пересуваються ніби паралельно, але у двох вимірах. Описане дозволяє трактувати форму секції як єдиний неподільний великий період з сорока шести тактів із різкою зупинкою руху наприкінці (1,5 т.), де витримана довга нота *des*¹ знаменує момент переходу до наступного розділу твору. Йому передують певні підготовки у вигляді натиснення відсутньої до цього моменту демпферної педалі у сороковому такті. Вона ніби «склеює» дві сусідні секції, забезпечуючи подовження звучання відгомону попереднього шурхоту восьмих протягом витриманого *des*¹. У порівнянні з попередніми двома сегментами, темп третього істотно прискорюється: половинна тут дорівнює вже ста двадцяти шести.

Найлаконічніше експонується четвертий фактурний тип. Займаючи лише тринадцять тактів, які відповідають розмірам четвертої секції, він маркований рисами одразу двох своїх попередників: рівномірний четвертний рух нагадує про другий вид викладу, у той час як взаємодія голосів – про третій. Водночас, його виокремлюють й власні особливості, серед яких в першу чергу назвемо рух вертикально викладеними інтервалами у партії правої руки. Таким чином автор трішки розбавляє попереднє домінування лінійно-одноголосного способу розвитку голосів та додає новий елемент у фактурний словник «Дочок самотнього острова» (Додаток А, приклад 23). Партія лівої руки підпорядковується загальному висхідному ходу, декларуючи, разом, хроматизацію нижнього голосу. Він постає у вигляді поступового підйому від *c*¹ до *h*³ крихітними кроками малих секунд. У результаті, на невеличкій дистанції четвертої секції композитору вдається продемонструвати чи не найбільшу кількість знайдених ним сонористичних одиниць. Охоплюючи майже дві повністю заповнені октави хроматичної гами, нижній голос не рівномірно плине,

а поданий через паузи різної довжини, чим підкреслюється ритмічна нерегулярність, притаманна музичному мисленню Дж. Кейджа. Демпферна педаль, яка береться, нагадаємо, наприкінці попереднього розділу, з того моменту не знімається, утворюючи барвистий гомін звукових нашарувань. Змінюється ж вона лише на межі четвертого та п'ятого сегментів. Метрономічний показник четвертої секції – половинна дорівнює вісімдесят вісім, вказує на різке сповільнення заданого до цього алгоритму розгону. Це можна пояснити закругленням етапу експонування, з одного боку, або потребами хореографії, з другого.

Кожен з представлених фактурних типів розвивається впродовж подальшого музичного процесу. Відбувається це двома способами, перший з яких пов'язаний із пануванням у цілому розділі одного виду. Зокрема, п'ята секція експлуатує ідею вічного руху восьмими, представляючи скорочений, прискорений та інтонаційно оновлений варіант першого фактурного типу; сьома, дев'ята та вісімнадцята секції продовжують задум другого, зберігаючи концепцію четвертого ходу, але варіюючи тоново-інтервальний склад й відносини між голосами; одинадцята секція побудована на візуально ідентичному, проте структурно переосмисленому та урізаному третьому; тринадцята секція задіює манеру викладу знову першого, який тут підпорядковується іншому метру та поданий уривчастими фразами з перервами між ними. В усіх інших випадках Дж. Кейдж використовує другий спосіб розвитку, що передбачає винахідливе поєднання елементів декількох фактурних видів. Взаємопроникнення двох з них відбувається у переважній більшості таких сегментів, а одразу трьох – лише в одному. Задля конкретизації змікстованих часток, деталізуємо архітектоніку кожного розділу у форматі списку, де початкова цифра відповідатиме його умовному порядковому номеру у п'єсі:

6. *quasi*-мелодійний лінійний рух чвертями нагадує про другий фактурний тип, а вертикально викладені квінти та фрагмент хроматичної гами у партії лівої руки – про четвертий;

8. головують елементи четвертого фактурного типу: це і вертикальні співзвуччя (терції, кварта та навіть акорд з трьох нот), і хроматичний нижній голос, прикрашений демпферною педаллю, і розділення голосів паузами. Лише у двох тактах з натяком на горизонтальні лінії умовно залучений другий;
10. рівномірна присутність четвертого та другого фактурних типів: верхній голос повністю побудований з кварт, а нижній, складений з чвертей;
12. виникає новий варіант використання другого та четвертого фактурних типів: горизонтальна четвертна хода обох голосів перегукується зі структурою першого з названих, у той час як їх тотальна хроматизація, включення довгої демпферної педалі та використання ідентичної з першоджерелом ударної «секунди» – з останнім;
16. розмір та деякі інтонації дозволяють побачити тут «примару» першого фактурного типу, хоч й дуже ритмічно динамізованого. Одночасно, лінійний четвертний рух говорить про присутність другого;
17. низхідні пасажі восьмими представляють у секції перший фактурний тип; відносини голосів, візуальна пентатонічність, деякі особливості ритмічної організації – другий; секундові ходи паралельними квартами у партії лівої руки – четвертий.

Узагальнюючи наведені спостереження, скажемо, що завдяки властивій Дж. Кейджу вигадливості у роботі з музичним матеріалом, йому вдається уникнути банальної повторності та формального комбінування елементів, заданих на початку формул. Важливим фактором, що додає твору контрастності, виступає й темповий показник, який змінюється практично у кожному сегменті. Результатом стає ланцюг хитросплетених за структурою мініатюр, сконструйованих з чотирьох першоджерел, чим забезпечується їх своєрідний «родинний» зв'язок. Проте, у загальній композиції присутня одна деталь, яка вносить певний дисонанс в описану ідилічну картину. Мова йде про чотирнадцяту секцію, основою котрої стають *glissando* й розкладені секундові акорди, які фактично отримують повноцінну експозицію саме у цей момент. Номінально, *glissando* з'являється у дванадцятій секції, де воно сприймається

спочатку як зв'язка з попередньою частиною, а потім – як розділовий знак перед наступним хроматичним спуском. Рухливий темп спонукає відчувати його швидкоплинною прикрасою. Ідентично вводиться у партитуру й перший розкладений акорд, який поміщено на межі тринадцятої та чотирнадцятої секцій. Він спочатку видається просто незвичайним переходом, однак скоро виявляє свої функціональні якості (Додаток А, приклад 24). Нові складові фактурного словника п'єси демонструються протягом чотирнадцятої і п'ятнадцятої секцій, остання з котрих не тільки найменша у творі (всього чотири такти), але й позначена пануванням пауз, що дозволяє розчинитися у повітрі обертонам зіграного у першому її такті *glissando*, яке виявляється єдиним звуковим матеріалом даного розділу (Додаток А, приклад 25).

Драматургічного сенсу описані елементи музичної тканини «Дочок самотнього острова» набувають у фінальній дев'ятнадцятій секції. Вона виступає генеральною кульмінацією опусу та досить цікавим способом синтезує його фактурні фігури. Цей момент ідентифікується не одразу, тому реципієнту, що читає нотний текст, потрібно залучити логіку та кмітливість. Отже, композитор використовує прийом димінування, перетворюючи початкові чверті на восьмі, а восьмі – на шістнадцяті. Спираючись саме на такий принцип, стає досить просто прослідкувати втілення фактурних типів у фіналі, а композиція цілого набуває замкнутості. Перший з них реалізовано у вигляді одноголосного потоку шістнадцятих, другий – лінійного руху восьмих у двох голосах, третій – паралельного руху двох голосів на близькій відстані один від одного, четвертий – у домінуючому хроматизмі. Нові ж елементи повторені буквально і служать іншому завданню заключної секції. Воно полягає у демонстрації практично повного (окрім трьох звуків) соноряду твору. Головну роль у цьому процесі зіграли звісно хроматичні гами, що дозволили задіяти максимальну кількість сонорних одиниць. Втім, саме *glissando*, багатоголосні розкладені акордові грона та їх гучні відгомони дозволили максимально ущільнити звуковий простір фіналу, надавши йому риси монументальності. Важливу роль тут зіграла й демпферна педаль, яка не відпускається до кінця секції, захоплюючи усі барвисті

тони та їх обертони. У результаті виникає вражаюча сонористична картина, у гулі котрої присутня «душа» п'єси «Дочки самотнього острова» – панорама винайдених Дж. Кейджем незрівнянних та неповторних тонів-фарб.

Заглиблене аналітичне осмислення нотного тексту уможливорює свіжий погляд на трактування загальної форми. Не дивлячись на чітке членування на дев'ятнадцять несиметричних секцій, виявлені закономірності дозволяють побачити тут риси тричастинної композиції, складеної з більш крупних блоків. Вони утворені поєднанням декількох сегментів та доволі легко візуально виокремлюються у партитурі. Індикатором поділу стає перший фактурний тип та два його варіанти, поміщені безпосередньо на початку кожної з трьох частин. Вони знаменують віхи розвитку музичного матеріалу, що вкладається в один експозиційний та два розробкових фазиси. Внаслідок цього, виникає наступна схема:

A	B	C
<i>експозиція фактурних типів (I–IV секції)</i>	<i>перший етап розробки (V–XII секції)</i>	<i>другий етап розробки з кульмінацією у фіналі (XIII–XIX секції)</i>

«Підготовлене фортепіано» Дж. Кейджа виступає логічним розвитком ідеї радикального оновлення усталеної фоніки «короля інструментів», започаткованої Г. Кауеллом у часи зародження авангарду ХХ століття. Затверджуючи індивідуальний підхід до збагачення тембрового арсеналу рояля, воно яскраво демонструє свій виразовий потенціал насамперед у співдружності з хореографічним сценічним втіленням. Трансформація звичних звуків за допомогою різних предметів, результатом котрої стає характерна живописна шумова палітра, перетворює клавішний інструмент у повноцінний ансамбль ударних. Це уможливорює музичну реалізацію абстрактних танцювальних номерів, драматургічний задум котрих не передбачає традиційної персоніфікації та конкретизації сюжету, зосереджуючись на узагальненому представленні певного художнього змісту. З іншого боку, підготовлене фортепіано заявляє про себе як про самостійний, не прив'язаний до візуального ряду підвид інструмента, здатний утілювати складні філософські концепції суто музичними засобами.

Висновки до Розділу 2

Американський «ультрамодернізм», що виник на початку ХХ століття, склав окрему гілку тогочасного музичного мистецтва. Радикальні погляди представників цього напрямку, засновані на запереченні усталених канонів західно-європейської традиції, дозволили відкрити незвідані звукові світи та прокласти шлях для пошуків післявоєнного авангарду. Першість в означеному питанні належить Ч. Айвзу, котрий передбачив майже усі майбутні музичні явища та композиційні техніки. У фортепіанній творчості композитор провів кластери, цікавився мікрохроматикою, модернізував виконавські прийоми, ритм та фактуру. Революційним підходом до можливостей клавішного інструмента позначена творчість Г. Кауелла. У ході експериментів зі звуковидобуванням на струнах та корпусі він розробив низку нових способів гри та продемонстрував їх художні перспективи у програмних фортепіанних мініатюрах. Окреслені новації Г. Кауелла увійшли в історію під назвою «струнне фортепіано» та значно вплинули на наступні покоління авангардистів. Своєрідним спадкоємцем митця став його учень Дж. Кейдж. Спочатку розвиваючи ідеї вчителя, він поступово знаходить свій власний шлях, котрий передбачає трансформацію звичних рояльних звуків у калейдоскоп живописних шумів за допомогою поміщення між струнами різних предметів. Отриманий таким чином підвид інструмента називається «підготовлене фортепіано». Його виразовий потенціал Дж. Кейдж реалізовує з двох боків: у співдружності з хореографічними сценічними втіленнями та у контексті самодостатнього музично-драматургічного задуму.

РОЗДІЛ 3

ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР ФОРТЕПІАНО В УЯВЛЕННЯХ ДЖ. КРАМА

Творчість видатного сучасного американського композитора Джорджа Крама ще й досі залишається маловідомою в Україні. Його твори, які вже декілька десятиліть постійно фігурують у програмах європейських та американських фестивалів, на жаль, досить рідко звучать в українських концертних залах. Саме цим обумовлюється як виконавський, так і дослідницький інтерес до постаті та творчого доробку одного із значних новаторів музичної культури.

Фортепіано є улюбленим інструментом композитора. Цей факт підтверджується його включенням у переважну більшість партитур для різноманітних складів. Йдучи у ногу з часом, Дж. Крам трактує фортепіано як універсальну конструкцію, компоненти якої мають не менший музичний потенціал, ніж клавіатура. На тлі поданої у другому розділі дисертаційного дослідження ретроспекції діяльності та доробку американських композиторів-експериментаторів дозволимо собі констатувати: концепція Дж. Крама не виникла на пустці, а є логічним продовженням заданого Г. Кауеллом та Дж. Кейджем вектору. Незважаючи на це, сам митець неодноразово підкреслював, що під час формування власного підходу та першої апробації розроблених прийомів не був знайомий з фонікою ані «струнного», ані «підготовленого» фортепіано. Почувши пізніше винахід Дж. Кейджа, він неодноразово висловлював зачарування його тембровою своєрідністю та виразовим арсеналом [128, с. 439; 49, с. 6]. Подібна ізольованість, на нашу думку, дозволила композитору уникнути безпосередніх повторів, затвердивши, натомість, свій власний незатьмарений погляд на шляхи оновлення «короля інструментів» та індивідуальне трактування його унікальних можливостей. Це призвело до появи у творчості композитора особливого підвиду клавійно-

струнного інструмента, котрий отримав назву «розширене фортепіано» (*«extended piano»*). Передусім, воно характеризується включенням у звуковий простір твору нових сонорів, які видобуваються за допомогою струн, дерев'яного корпусу та інших механічних складових. Серед таких спецефектів наведемо: розмаїття різновидів струнних *glissando, pizzicato, martellato*, гармонік (флажолетів), приглушених тонів; прийом «шарпання» металеві обмотки басових струн; удари по корпусу та поперечним балкам рояля. Нерідко палітра тембрів доповнюється шляхом задіяння у процес звуковидобування музичних та немусичних предметів, зокрема паперу, склянок, металевих ланцюжку, плектру, лінійки, наперстку, деяких аксесуарів перкуссионістів (наприклад щітки для ударних) тощо. Окремо відзначимо надзвичайно вагому роль середньої *sostenuto* педалі, принцип роботи якої полягає у подовженні визначених звуків або співзвуч. Оскільки усі названі способи гри є недостатньо гучними та будуть ледь вловимими у великому просторі концертного залу, їх звучання передбачається посилювати через мікрофон, що відображається на титульних сторінках партитур написом «електронно-посилене фортепіано» (*«amplified piano»*).

Однією з визначальних рис стилю Дж. Крама є глибинний та нерозривний взаємозв'язок усіх новацій з драматургічним наповненням творів. Художні задуми композитора – це своєрідний всесвіт з філософських, релігійних, міфологічних, астрологічних, літературних, історичних, містичних та музичних уявлень, які він реалізує за допомогою нетрадиційних виконавських модусів. Такого роду реакція на досвід культури кореспондує з важливим теоретичним поняттям «рефлексивний художник», розробленим та введеним у науковий обіг Л. Шаповаловою [165]. Для досягнення наочності своїх концепцій, американський автор активно залучає засоби візуалізації та театралізації. Перший виражається за допомогою авторської графічної нотації, другий – перетворює піаніста у актора, котрий має кричати, шепотіти, шипіти, проговорювати різноманітні звуки, співати та свистіти. Важливим для нас є той факт, що саме фортепіано виявилось для Дж. Крама універсальним

інструментом, здатним ретранслювати його індивідуальну систему естетичних переконань.

Як відомо, кристалізація будь-якого явища постає в еволюційній зміні його істотних якостей. Так сталося і з розширеним фортепіано, основні прийоми якого мало-помалу формувалися протягом десятиліття. Відправною точкою означеного процесу стало написання «*П'яти фортепіанних п'єс*» [110, с. 53–65] у 1962 році¹. Саме тут композитор вперше послідовно використовує ті доміанти, які активно розвиватимуться та стануть своєрідним «обличчям» його партитур. Отже, насамперед звертають на себе увагу ґрунтовні «*performance notes*», подані у вигляді пронумерованого переліку перед нотним текстом, де автор детально пояснює особливості своїх умовних позначок, нотації та способів звуковидобування. Примітки до виконання «П'яти п'єс» є важливими для простеження еволюції творчого почерку Дж. Крама, адже вони містять паростки ідей, що прогресуватимуть надалі. До них відносяться, наприклад, чітке розгалуження прийому *pizzicato* на два типи – подушечкою пальця (*finger tip*) та нігтем (*finger nail*); наявність таблиці тонів, які потребують спеціального маркування відповідних їм струн задля точного відтворення запропонованих ефектів, зокрема гармонік, із поясненням найліпшого способу реалізації задуманого; докладний опис інноваційних експериментальних технік – в даному випадку «металевого вібрато» (грається скрипкою для паперів) та вібрації подушечкою пальця на струні; розшифровка специфічних позначок стандартних музичних елементів, таких як педаль (PI, PII, PIII) та паузи (квадратні горизонтальні дужки із цифрами, котрі вказують довжину пауз у секундах [110, с. 53]. Незважаючи на відсутність частой у майбутньому ремарки «*amplified piano*» на титульній сторінці, Дж. Крам у примітках оговорює можливість посилення звучності через мікрофон у надто великих приміщеннях. Згідно зі спостереженнями О. Івашкіна та А. Хітрука, основним завданням «П'яти п'єс» є декларування композитором свого власного бачення фортепіано: «Елементи стилю, що нагадують про вебернівську економію засобів, пуантилізм,

¹ Твір представлено у статті автора дисертації [158].

в поєднанні з віяннями фольклору Західної Вірджинії (батьківщини композитора), а також спеціальні тембральні ефекти, – усе це в підсумку народжує відчуття нового інструмента <...>» [49, с. 6]. На нашу думку, цим фактом можна пояснити відсутність у творі характерної крамівської програмності.

Трансформація заявлених у «П'яти п'єсах» принципів відбувалася у рамках камерно-ансамблевих творів за участю розширеного фортепіано. Пояснюється це тим, що композитору потрібен був не тільки час, а й лабораторія для проведення своїх дослідів. Протягом десяти років, котрі відділяють «П'ять п'єс» від наступного масштабного фортепіанного циклу, драматургічні ідеї Дж. Крама поступово ускладнюються, а світогляд значно збагачується. Це віддзеркалюється у назвах творів, які з часом ставали більш вишуканими та охоплювали все більше тем і явищ¹. Розроблена й опрацьована ціла система виконавських прийомів, з одного боку, та поглиблення філософсько-естетичних поглядів, з другого, потребували певного узагальнення та демонстрації у всій своїй повноті. Подібні умови стали підґрунтям для появи грандіозного «Макрокосмосу», де Дж. Крам яскраво репрезентує свою багатогранну художню концепцію й усі виразові можливості «розширеного фортепіано».

3.1. «Макрокосмос» як маніфест творчих ідей Дж. Крама

Два цикли «*Макрокосмосу*» Дж. Крама [203; 204], написані для електронно-посиленого фортепіано у 1972/73 роках², можна вважати своєрідною антологією творчих ідей американського митця³. Монументальний програмний задум творів постає квінтесенцією різносторонніх уявлень Дж. Крама про

¹ Для ілюстрації назвемо сім опусів, які народилися у цьому часовому інтервалі: «Нічна музика I» (1963), «Чотири ноктюрни (Нічна музика II)» (1964), «Одинадцять відлунь осені (Відлуння I)» 1965/66), «Відлуння Часу та Річки (Відлуння II)» (1967), «Пісні, дрони та рефрени смерті» (1968), «Давні голоси дітей» (1970), «Голос кита» (1971) [268].

² Після сольних фортепіанних циклів композитор створює ще два, у котрих фігурує найменування «Макрокосмос». Проте у них ця назва не є основною, а подана у дужках, виступаючи підзаголовком. Окрім цього, цикли призначені для фортепіанних ансамблів. Зокрема, «Музика для літніх вечорів (Макрокосмос 3)» написана для двох фортепіано та двох виконавців на ударних [205], а «Небесна механіка (Макрокосмос 4)» – це «космічні танці» для чотириручного фортепіанного ансамблю з невеликим доповненням у вигляді граючого перегортача сторінок, котрий у творі має невеличку партію [199].

³ Твори розглядаються у двох статтях автора дисертації [159; 251].

релігію, міфологію, астрологію, містику, історію тощо, спроектованих на музичну матерію. Сама назва – «Макрокосмос», провокує на сприйняття опусу як певного Абсолюту, який охоплює усі світові явища. В такому контексті закономірною виглядає концентрація тут характерних композиційних принципів та розмаїття розширених технік гри, покликаних продемонструвати увесь спектр можливостей нового крамівського підвиду фортепіано. Органічне поєднання світогляду композитора з розробленим оригінальним комплексом музично-виразових засобів дозволяють оцінювати «Макрокосмос» як своєрідний музичний автопортрет.

Згідно з уточнюючим підзаголовком, поданим на титульних сторінках партитур, в обидва фортепіанні томи увійшли по «12 п'єс-фантазій за знаками зодіаку» [203; 204]. Про масштабність їх змістового наповнення свідчать багатоскладові назви кожної з мініатюр. Підіймаючи загальнолюдські проблеми, вони отримують у творах Дж. Крама, як і у інструментально-симфонічній музиці в цілому, метафоричне вираження. Обидва цикли позначені присвятою їх першим виконавцям: перший – Девіду Берджу (*David Burge*), другий – Роберту Міллеру (*Robert Miller*)¹. Зашифрованість змісту усіх п'єс доповнюють ініціали з відповідними знаками зодіаку, адресати котрих відомі лише композитору. Два томи «Макрокосмосу» мають схожу внутрішню будову: дванадцять мініатюр рівномірно (по чотири) згруповані у три частини-підцикли. Кожна з них завершується п'єсою-символом, буквально намальованою засобами індивідуалізованої крамівської графічної нотації. Співставлення числових величин – 3, 4, 12 – висвітлює ще один змістовний ряд, який спирається на сталу традицію символічного прочитання чисел. Зазначимо, що епоха постмодерну, яка затвердила та помножила новації ХХ століття, зберігає спадкоємні зв'язки з докласичним часом, коли числові пропорції несли на собі не тільки

¹ Як відомо, подібні присвяти давно увійшли у творчу практику. Достатньо згадати прізвища низки не тільки митців класико-романтичної доби, але й новаторів ХХ століття, зокрема Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, І. Стравінського, А. Берга, Ф. Пуленка, О. Мессіана, П. Булеза та багатьох інших. З цієї точки зору Дж. Крам наслідує та закріплює традицію.

архітектонічне навантаження, але й сигналізували про прихований від поверхневого погляду зміст вищого порядку¹.

На самотню художню концепцію «Макрокосмосу» разом із залученими Дж. Крамом іновативними технічними прийомами неодноразово звертали увагу зарубіжні й вітчизняні дослідники. Інформація про фортепіанні цикли у більшій або меншій мірі постійно фігурує у різноманітних енциклопедичних виданнях; монографіях та учбових посібниках, присвячених як загальним питанням, наприклад, історії європейської та американської музики ХХ століття або сучасним композиторським технікам, так і окремим персоналіям; дисертаціях; вузькоспрямованих наукових статтях тощо. Зокрема, у монографії польської музикознавиці М. Шоки перші два томи «Макрокосмосу» розглянуті з декількох ракурсів: проаналізовано символіко-метафоричну складову образного світу циклів; представлені використані Дж. Крамом елементи театралізації; перераховані залучені цитати та алюзії; розшифровані деякі особливості живописної графіки символічних п'єс; розкрито певні структурно-композиційні особливості; деталізовано нові виконавські прийоми [266]. О. Дубинець у своїх роботах насамперед концентрує увагу на особливостях крамівського нотного запису, що відображає драматургічні та колористичні ідеї «Макрокосмосу» й інших творів. Водночас, вчена описує винайдені композитором специфічні способи гри на фортепіано та демонструє вибрані графічні партитури п'єс-символів [38; 40]. Наукові інтереси С. Сіґіди присвячені історії американської музики від її витоків і до сучасності, де Дж. Крам постає важливим художником другої половини ХХ століття, яскравим представником мистецтва постмодерну та творцем неповторного інструментального театру. Його частиною музикознавиця вважає і «розширене фортепіано», ілюструючи висловлені тези зразками з «Макрокосмосу» [128].

¹ Доцільно згадати твердження історика-медієвіста А. Гуревича, який у своїй книзі «Категорії середньовічної культури» відмічає, що деякі числа у Середньовіччя були прийняті «як обов'язкові та істинні. Число три – число святої Трійці та символ усього духовного. Чотири – символ чотирьох великих пророків і чотирьох євангелістів. Одночасно, чотири було й числом світових елементів, тобто символом матеріального світу. Саме тому множення три на чотири означало у містичному смислі проникнення духу у матерію <...>» [35, с. 264–265].

Представлена література дозволяє окреслити вектори пізнання «Макрокосмосу» Дж. Крама зарубіжними і вітчизняними теоретиками та побачити проблематику, що залишилася на периферії наукових інтересів. Одним з досі не вивчених питань є мотивно-інтонаційна єдність п'єс першого тому «Макрокосмосу», яка демонструє його явну опору на традицію. Дане твердження в першу чергу стосується задіяних у циклі лейттематичних зв'язків. Таку роль виконує початкова тема. Згідно з програмою, вона малює образ простору-часу, що повільно розгортається, підіймаючись *quasi martellato* акордовими послідовностями з глибоких басів. Настільки яскравий та, одночасно, явний асоціативний ряд дозволяє нам назвати лейтмотив темою «руху часу»¹ (Додаток А, приклад 26). Він експонується та повертається у своєму первинному вигляді саме в тих п'єсах, у назві яких фігурує часовий маркер – «Доісторичні звуки (Генезис І)» (№ 1) і «Прірва часу» (№ 9). Виключенням у представленому ряді є, на перший погляд, п'єса-символ «*Crucifixus*» (№ 4). Як відомо, ця назва у перекладі з латини означає «розп'яття». Чому ж і тут композитор проводить лейттему? Роздуми з урахуванням цілком конкретних історичних фактів дозволяють дійти висновку, що саме розп'яття Ісуса Христа стало тією поворотною подією, з якої почалося сучасне літочислення, розбивши, тим самим, періоди історії людства на «нашу еру» та «до нашої ери». Цей розподіл включено композитором безпосередньо у графіку п'єси, оскільки горизонтальні секції «А» і «В», котрі транслюють частини лейтмотиву, розрізані вертикальною секцією «С», відповідно до традиційного малюнку хреста. Наведені факти не тільки доводять обумовленість появи у мініатюрі лейтмотиву «руху часу», але й ще раз вказують на багат шаровість ідей та смислів циклу, його МАКРОдраматургію.

Розглянемо ініціальну тему першого тому «Макрокосмосу» як інтонаційно-фактурну основу подальших побудов. Складається вона з двох, візуально чітко окреслених, елементів. Перший з них є ланцюгом консонуючих

¹ Образ руху, під яким розуміється універсальне вираження течії музичної думки, складає основу драматургії «Макрокосмосу». Нагадаємо, про його трактування в епоху бароко, коли за рахунок різноманітних ритмічних конфігурацій в умовах різної швидкості руху передавалися уявлення епохи про Час та Вічність. «Рух – одна з найважливіших категорій бароко, – пише М. Лобанова. – один з символів епохи – бог – Вічний годинник, який творить, заводить та регулює універсум» [77, с. 66].

співзвучь, поєднаних у пари – перекреслений форшлаг та половинна нота, – які граються звичайним способом, тобто на клавіатурі. Другий – звукобарвистий, із використанням засобів розширеного фортепіано. У вступній частині він з'являється двічі, причому другий раз у темброво-доповненому варіанті: початкове просте *glissando* по басовим струнам прикрашається звуками і призвуками вібруючого металевого ланцюжка, котрий розміщується на струнах у процесі гри. Окресленим способом Дж. Крам вже у вступі розділяє звуковий простір на реальне та ірреальне, експонуючи як тематичний матеріал, так і характерне співставлення традиційної гри з грою у корпусі інструмента.

Основний розділ *першої п'єси* розвиває заявлені у вступі тематичні елементи. Тут вони не протиставляються, а знаходяться у паралельних площинах, що в партитурі виражено винесенням спецефектів на окремий, третій, нотний стан. Серед варіантів звуковидобування представлені *glissando*, приглушені звуки та гармоніки. Головна тема, зберігаючи хоральність першого елемента, викладена у інакшому ритмі й ускладнена групами дрібних нот, завдяки чому відбувається її природне динамічне наростання. Не можна не сказати й про особливий елемент вертикалі, який відноситься до сфери ірреального. Мова йде про шум, утворений взаємодією металевого ланцюжка з крупними басовими струнами рояля, наслідком якої стає характерний дзвінкий фон, що супроводжує весь центральний епізод мініатюри. Фінальні тринадцять секунд першого номеру є одночасно початком *другого*, оскільки саме у цей момент другий елемент ініціальної теми трансформується з *glissando* по басовим струнам у беззвучно зафіксований на середній педалі хроматичний кластер в ультранизькому регістрі. У результаті, безпедальні скерцозні пасажі відгукуються відлунням, а звукова картина набуває перспективу. За аналогічним принципом побудована і *третья п'єса*. Середня педаль залишається глибоко затисненою, а відгомін кластеру супроводжує сухі та гострі групи дрібних тривалостей. Виникаючі у паузах або під затриманими довгими нотами мелодії чисті квінти у субконтроктаві, з одного боку, нагадують про перший елемент ініціального комплексу, а з другого – готують його повернення як лейттеми у

горизонтальних секціях наступної, *четвертої п'єси-символу*, де він поданий повністю ідентично оригіналу, без транспозиції. Другий же елемент постає тут у вигляді іншого темброво-інтонаційного варіанту з задіянням гармонік заданих тонів.

Початок *п'ятої п'єси* також можна вважати темброво-оновленим варіантом другого елемента. Початкове *glissando* по декількох струнах у визначеному діапазоні Дж. Крам перетворює у своєрідне *glissando* уздовж однієї струни, котре виконується за допомогою вдягнутого на палець наперстку¹. Надалі з'являється й традиційне *glissando* по басовим струнам, що дозволяє констатувати цікаву композиторську знахідку: поєднання початкового та варійованого тембрів. Виникаючі у партії лівої руки ланцюги чистих квінт, розташованих через паузу одна від одної, є варіацією першого елемента лейткомплексу. Їх образне завдання полягає в імітації розкачування гондоли у водах каналу. Найбільш аскетично проявляється ініціальна тема у *шостій п'єсі*. В першому її розділі, сповненому барвистими звуковими ефектами, двічі виникає тремоло кінчиками пальців по струнам, яке є, на наш погляд, похідною другого елемента. В другому розділі двічі з'являється тризвук *f-moll* у субконтроктаві, котрий виступає нагадуванням про перший елемент. *Сьома п'єса* демонструє трансформацію початкового ланцюга тризвучних (із оберненнями) консонансів у послідовність беззвучно натиснених дисонансів секундового складу у партії лівої руки. Одночасно, гра *glissando* по струнам набуває тут основоположне драматургічне значення, зображаючи «спів» еолової арфи під впливом вітру. З його ж допомогою озвучуються й беззвучні кластери. Як бачимо, два елементи викладаються у мініатюрі не у горизонтальній послідовності, а у вертикальній зчепленості. Примітним видається повторення ситуації попереднього підциклу. Мова йде про своєрідну підготовку наступної *восьмої п'єси-символу*, де перший елемент ініціальної теми постає у вигляді низки кластерів у високому регістрі. Незважаючи на зміну місця розташування, ритмічної пульсації, динаміки, штрихів та тривалостей, композитор зберігає явну

¹ У партитурі прийом називається «шарпанням металевої обмотки басової струни» [203, с. 11].

візуальну схожість з першоджерелом – перекреслений форшлаг з подовженим основним співзвуччям.

Перший розділ *дев'ятої п'єси* навіть зовнішньо нагадує ініціальний тематичний комплекс у його експозиційному варіанті. Привертає увагу й розширений та сонорно розмальований другий його елемент, який виступає інтонаційною основою майже всієї мініатюри. Основне темброве нововведення досягається використанням металевого плектру, яким піаніст або шарпає металеву обмотку басових струн, або видобуває подібним способом гармоніки. Зустрічаються тут й відносно стандартні *pizzicato*, *glissando*, приглушені тони й звичайні обертони, котрі шляхом швидкого співставлення створюють неповторний барвистий «вінегрет» у другому розділі п'єси. Зауважимо, що його адекватне втілення потребує від виконавця певної вправності і швидкості реакції. Саме на цю точку, на нашу думку, у циклі припадає кульмінація розвитку другого елемента як ідеї виходу за межі клавіатури. Перший же елемент знов повертається у вигляді лейттеми без зміни звуковисотності. Під час другого проведення ланцюга акордів Дж. Крам додає до вже впізнаваної вертикалі нові сонори, народжені голосовим апаратом виконавця. Цікаво, що і на цей елемент музичної партитури розповсюджується варіаційний принцип, адже композитор у другому розділі п'єси варіює спосіб проголошення тексту. Первинний фактурно-тематичний комплекс нетривіально заломлюється у *десятій п'єсі*. Перший елемент перетворюється на багатозвучний кластер з кластером-форшлагом. Охоплюючи широкий діапазон, обидва співзвуччя беруться тильною стороною руки від долоні до передпліччя¹ Один з кластерів складається тільки з чорних клавіш, а другий – лише з білих, а їх співвідношення періодично змінюється впродовж мініатюри. Довгу послідовність акордів тут замінює або одноразовий «вибух *fff*» міні-групи «форшлаг/акорд», або декілька таких «вибухів». Другий елемент постає у двох іпостасях: спочатку у вигляді скреготливого гліссандуючого кластеру, виникаючого завдяки взаємодії нігтів чотирьох пальців з металевою обмоткою басової струни, а далі – як звичайне,

¹ Дж. Крам називає їх «передплічними кластерами» [203, с. 15].

можна сказати традиційне, *glissando* по білим клавішам. У результаті, початково ірреальний елемент ніби ховається під маскою, переміщуючись ненадовго у реальну площину. *Одинадцята п'єса* маркована кульмінаційною появою ланцюга тризвучних консонансів. Їх розширена послідовність, викладена протягом усієї тривалості мініатюри, утворює константну гармонічну основу та складається лише з довгих нот, без форшлагів. Виникає відчуття спокою та рівноваги, перед внутрішнім поглядом постає картина, яка зображує людину, що спокійно прощається з життям, усвідомлюючи не даремно витрачений час, та готова возз'єднатися із Всесвітом. Наприкінці один раз грається *glissando* на струнах у діапазоні від малої до другої октави та в динаміці *ppppp*. Авторський коментар – «як дихання» («*Like a breath*») [203, с. 18] – підказує думку про останній подих. Остання, *дванадцята п'єса-символ* позначена консолідацією двох первинних тематичних елементів. Об'єднавшись, вони надають звукове тіло початково беззвучній вертикалі, яка складає акорд з двох чистих квінт. Якщо раніше тризвуки, тобто квінти з терцовим тоном – ознакою тональності, співставлялися за допомогою форшлягу, то тепер вони очистилися та поєдналися. Співзвуччя реалізується поступово із задіянням струнного *glissando*, яке кожного разу розширює діапазон. В результаті з кожною восьмою до вертикалі додається по одному звуку. Замикається побудова трьома гармоніками-*zf*, що забезпечують безперервний рух вгору. Остання з них, багаторазово повторюючись із зростанням/спадом гучності та прискоренням/сповільненням, ніби затверджує досягнуту вершину. Завершується п'єса невеликим епізодом, де головує перший елемент ініціального комплексу у вигляді кластерної вертикалі¹. Водночас тут відсутні форшляги, котрі стали частиною єдиної гармонії, половинні змінилися восьмими, а спільне прагнення угору перетворилось у рух рук назустріч одна

¹ У першому випадку вона утворена шляхом поліритмічного накладення горизонтальних ліній: квінтолі по білим клавішам у партії правої руки на триолі по чорним клавішам у партії лівої руки. Кожна з ліній містить всього з чотири звуки – a^2, h^2, d^2, e^2 та as^2, b^2, des^2, es^2 , відповідно, – рекомбінація яких у заданих ритмічних групах створює ефект безкінечного руху по спіралі. Такому типу викладу протиставляється хоральний, який вертикально складається з двох акордів-кластерів. Утворений ланцюг з семи кластерних співзвучь репрезентує початкову послідовність семи консонансів.

одній. Внаслідок цього, поступово охоплюються усі реєстри рояля й виникає образ бездонного космічного простору.

Як бачимо, Дж. Крам трактує один і той самий звукокомплекс і як лейттему, і як фактурно-інтонаційне джерело для постійного оновлення музичної тканини. Це дозволяє говорити про заломлення у першому томі «Макрокосмосу» принципу варіативної множинності. Разом з цим, його періодичне повернення задає алгоритм рефренності на макрорівні, цементуючи багаточастинну композицію. Такий тісний взаємозв'язок всіх п'єс анітрохи не обмежує політ фантазії композитора. Скоріше навпаки, міцний фундамент сприяє певній свободі у створенні калейдоскопу яскравих мініатюр-замальовок, поєднаних у три крупні частини за принципом змістової спільності. Це не заважає Дж. Краму притримуватися традиції узагальнення ключових інтонаційних ідей у заключних п'єсах кожного з трьох підциклів.

Перша частина розгортає перед слухачами картину давнього світу в різних його іпостасях¹. В музиці п'єси «Доісторичні звуки (Генезис I)» (№ 1) домінує постійно крещендууюча хода головної теми, яка поступово обростає обтяжуючими септолями, вируючі пасажі й тремолоючі співзвуччя, які виростають від *pp* до *ff* за мить (Додаток А, приклад 27). Відлуння металевого ланцюжка, що здригається на струнах, доповнює цю сейсмічно активну картину пра-епохи. Образний лад «Протею» (№ 2) відзначений більшою конкретикою, оскільки має під собою літературне першоджерело – міфи Давньої Греції². Це зумовлює скерцозний характер п'єси, її швидкий темп, нерегулярний ритм, велику кількість гострих штрихів й часті зміни динаміки на коротких відстанях (Додаток А, приклад 28). «Пастораль (з королівства Атлантів, близько 10000 років до н. е.)» (№ 3) малює уявну природу міфічної Атлантиди. Саме тому її мелодичною основою стають мотиви, що нагадують пташиний спів (Додаток А, приклад 29). Наступний «*Crucifixus* [СИМВОЛ]» (№ 4) знаменую

¹ Вона сприймається як зображення Землі до початку часів з її небезпечними гігантськими тваринами, вируючими глибокими океанами та потужними виверженнями.

² Мова тут про морське божество, яке володіє даром передбачення. Його здатність приймати різні форми дозволяє швидко вислизати від жадаючих почути пророцтва.

руйнування язичницького світосприйняття з появою християнства та початок нової ери. Окрім графічного зображення хреста, котре наочно втілює конкретний зміст та надає звукообразам всього підциклу всесвітнього характеру, заявлений сюжет підкреслено вигуком імені Христа («*Criste!*») на початку вертикальної секції «С». Він уособлює плач істинно віруючого християнина та різко вривається у попередню містично-приглушену звучність на *ff*, супроводжуючись кластером, розміщеним у крайніх регістрах фортепіано. Тематичне наповнення вертикального «стовпа» пов'язане з варіативним обігриванням терцово-секундового звороту, який у темпі *Adagio molto*, на найтихішому *piano* (*pppp* та *ppppp*) асоціюється зі стогоном, завмерлим питанням (Додаток А, приклад 30). У такому контексті незвичний нотний запис набуває семантичну аргументацію. Важливо підкреслити, що лейтмотив «руху часу» з'являється на кордонах розповіді – на самому початку першої п'єси та у фінальній, четвертій, п'єсі підциклу, – виявляючи таким чином свою включеність у драматургічний процес й символізуючи, у даному випадку, найважливіші віхи розвитку планети та історії людства.

Загальна тематика другої частини пов'язана з потойбічними, містичними явищами, чим пояснюється максимальна концентрація у ній різноманітних засобів розширеного фортепіано. Якщо у першому підциклі одиничні прийоми сприймаються як додаткова барва, то у другому підциклі їх фоніка визначає смислообраз усієї п'єси. Отже, «Фантомний гондольєр» (№ 5) сповнений характерним для трилерів саспенсом і почуттям присутності злих сил. Напруження тут досягається використанням незвичних спецефектів, видобутих, нагадаємо, за допомогою двох металевих наперстків, одягнутих на вказівний та середній пальці. Серед них шарпання металевої обмотки басових струн, *martellato*, *glissando*. Окрім цього, задіяні й *glissando* та *pizzicato* подушечками пальців (Додаток А, приклад 31). Не можна не сказати також про включення голосу піаніста, який має «гудіти», домагаючись «потойбічного стогнучого звучання» («*pianist hums: a ghostly moaning sound*»), «лякаючи напівпроспівувати заклинання» («*half sung, like an incantation; spookily*») та «шипіти» («*hissing*»)

[203, с. 11]. «Нічне заклинання I» (№ 6) контрастує попередньому номеру. Судячи з усього, дія відбувається у нічному лісі, оскільки композитор користується засобами звуконаслідування. Мова йде про використання свисту піаніста, який зображує «спів нічного птаха» («*nightbirds song*»), складений з «трелей» («*warbling*») та «цвірінькання» («*chirping*») [203, с. 12]. Лісові постукування по стволах дерев репрезентуються ударами по деці і металевим балкам рояля (Додаток А, приклад 32). Друга половина п'єси побудована на цитуванні мотиву відомого баптистського гімну «*Will There Be Any Stars In My Crown?*», реалізованого через *pizzicato* та свист. Багаторазове його повторення проковує думку, що це те саме заклинання, заявлене у назві (Додаток А, приклад 33). Найменування «Музика тіней (для Еолової арфи)» (№ 7) пояснює панування у мініатюрі єдиного образу: Дж. Крам відтворює звучання давнього інструмента шляхом *glissando* на струнах, особливим способом зіграного та багаторазово повтореного (Додаток А, приклад 34). У фінальній п'єсі підциклу – «Магічне коло безкінечності (Вічний рух) [СИМВОЛ]» (№ 8) – нема жодного спецефекту. Наочність образу досягається графічною нотацією, буквально повторюючи назву круговим малюнком нотного стану. Символічний сюжет мініатюри конкретизується другою половиною назви. Це проковує широке поле асоціативних зв'язків: від ідеї циклічності початку і кінця, народження і смерті до коловороту явищ живої та неживої природи. Завдяки відсутності розширених технік гри підсумковий номер другого підциклу по суті протистоїть передуючим йому ірреальним картинам¹. Виявити безпосередні інтонаційні зв'язки заключної п'єси-символа з попередніми достатньо складно, однак простежуються певні деталі, котрі забезпечують опосередковану їх взаємодію. Зокрема, це стосується різного роду інтервальних елементів, форшлагів, злітаючих пасажів, триольних фігур тощо. Більш тісна спорідненість виявляється з символічною п'єсою першого підциклу та п'єсою, що відкриває перший том «Макрокосмосу». Невипадково кластерний комплекс,

¹ В цьому проглядається тісний взаємозв'язок американського новатора із європейською романтичною культурою, для котрої феномен «двосвіття» став однією з центральних тем художньої творчості.

варіативно втілюючий вступну тему, поміщено у центр кола. Саме він дає своєрідний імпульс вічному руху¹ (Додаток А, приклад 35).

Чотири п'єси третьої частини важко об'єднати єдиною тематикою, адже кожна з них уособлює окремий образний світ. «Прірва часу» (№ 9) – це абстракція, без прив'язки до чогось конкретного, земного. Недивно, що її звукову основу складають багаточисельні нестандартні прийоми гри. Активно застосовується і голосовий апарат піаніста, який повинен шипіти, зображаючи звук вітру, шепотіти (пошепки вимовляються задані слова, підкреслюючи останню «s»), скрикувати і говорити. Виникаючий лейтмотив «руху часу», як вісник початку заключного підциклу, під час другого проведення буквально тоне у звуці шепоту, а потім – в скупченні різних струнних тембрів. Уява малює картину всепоглинаючої чорної діри, котра всмоктує у себе простір, час, матерію (Додаток А, приклад 36). Велика кількість пасажів та приголомшливих вибухів у «Весняній пожежі» (№ 10) живописує невблаганну міць і швидкість розповсюдження вогню (Додаток А, приклад 37). Ліричним центром першого тому «Макрокосмосу» стає «Зображення мрії (Музика любові-смерті)» (№ 11). Доволі розпливчата назва сприяє множинності її трактувань, одне з яких запропоноване нами раніше. Об'єктивно – ця мініатюра є острівком спокою та краси, а узагальнений образ «мрії» втілено у цитаті середнього епізоду *Des-dur* з «Фантазії-експромту» Ф. Шопена (Додаток А, приклад 38). Безпосереднє зіставлення десятого та одинадцятого номерів дозволяє побачити у них своєрідну пару-опозицію, котра резонує у пам'яті культури завдяки репрезентації двох полярностей: образу руху у «Весняній пожежі», витриманого у єдиному стилістичному ключі, та інтимно-ліричного висловлювання у «Зображенні мрії (Музиці любові та смерті)», що розгортається у діалозі авторського і запозиченого матеріалу. Таке рішення дозволяє Дж. Краму узагальнити пануючі у циклі образно-емоційні сфери. Символічна п'єса, яка

¹ На наш погляд, Дж. Крам наділяє цю музику специфічним ірреальним характером, оскільки, поміщена виключно у верхню частину клавіатури, вона немов би долає земне тяжіння, завдяки чому вибудовується цілеспрямований рух від глибинних басів п'ятої п'єси до сяючих вершин восьмої. Не позбавлена графіка «Магічного кола безкінечності» й візуальних паралелей із заявленим зодіакальним знаком, викликаючи яскраву асоціацію з гривою лева.

замикає третій підцикл та перший том «Макрокосмосу», названа композитором «Спіральна галактика», що відображено у її візуальному малюнку. Нагадаємо, що спіралевидний рух закріпився у філософсько-науковій та художній свідомості у вигляді різнонаправлених векторів пізнання. В одному з них заломлюється ідея «заперечення заперечення» та спрямованість у майбутнє, в іншому, дзеркально відображеному, розкривається безодня криниці людської пам'яті. З цієї точки зору, процес акумулювання у фіналі першого тому «Макрокосмосу» ключових тематичних утворень сприймається цілком природнім та передбачуваним. Згадаємо, наприклад, лейттематичний тризвуковий комплекс, котрий тут набуває іншу фонічну підсвітку – замість багатозвучного форшлагу використовується *glissando* по струнам, яке поступово озвучує беззвучно узятий акорд. Підсумком стає послідовне досягнення звукових «вершин», доповнених гармоніками. Іншими словами, композитор відтворює шлях з глибин у звукову далечінь (Додаток А, приклад 39). Узагальнює він й інші структури попередніх п'єс-символів, завдяки чому вибудовується цілеспрямований рух до фіналу, а зміст «Спіральної галактики» затверджує всеосяжність художнього задуму¹. Цікаво, що формально композитор «не завершує» п'єсу. Виставляючи знак фермати за межами нотного стану, він ніби розмикає її назовні. Подібне закінчення сприймається не остаточною крапкою розповіді, а як три крапки – погляд у нескінченність (Додаток А, приклад 40). Драматургічна обумовленість сказаного розкривається у ході зіставлення «Спіральної галактики» з фінальною п'єсою «*Agnus Dei*» другого тому, де фермату розміщено над двома тактовими рисками та посилено позначенням «*Fine*». Цей факт лише підтверджує тісний взаємозв'язок двох циклів «Макрокосмосу» та нероздільну єдність їх спільної художньої концепції.

У результаті аналітичних спостережень виявляються глибинні інтонаційні зв'язки між п'єсами першого тому «Макрокосмосу», що виростають з єдиного пра-джерела – ініціальної теми, котра відкриває цикл. Запропонований аналіз

¹ У заключному номері відображаються й інтонації секції «С» четвертого номеру, й кластерні співзвуччя секції «А» восьмого. Тим самим Дж. Крам вибудовує напрям пізнання вічних істин, який відкриває «позачасовий», «безкінечний» космічний простір з його безмовною самотністю [203, с. 19].

нотного тексту розкриває ще один шар змісту цього унікального макроциклу, направлено не назовні, тобто на слухове сприйняття, а всередину виконавського процесу, оскільки малюнки п'єс-символів надають додаткову інформацію для граючого музиканта, служать йому візуально-сисловою підказкою до розуміння художньої ідеї всього твору.

Винахідливі подвійні назви, у котрих зашифровано складний зміст усіх двадцятичотирьох мініатюр першого та другого «Макрокосмосів», складаються із поетичного основного заголовку (нерідко багатоярусного), котрий транслює сюжет п'єси, та найменування знаку зодіаку. Це дозволяє виокремити два основних образно-сислових плани, які існують та розвиваються у циклах паралельно. Перший з них, названий нами «зовнішнім», відображено безпосередньо у підзаголовку – «12 п'єс-фантазій за знаками зодіаку». Зауважимо, що композитор не рухається механічно за загальноприйнятим зодіакальним колом, а комбінує знаки вільно. Конкретизовані у назві кожної п'єси, вони кореспондують з ініціалами-присвятами, виставленими у квадратних дужках наприкінці¹. Аналізуючи музичний матеріал, спочатку досить складно знайти безпосереднє втілення «зовнішнього» змістового плану. Однак, заглиблення у міфологічне походження знаків зодіаку та їх особистісно-психологічні характеристики, виявляє його тісний взаємозв'язок не тільки з музичним матеріалом, але й з графічним зображенням партитури. На підтвердження сказаного наведемо приклади декількох номерів другого циклу.

Рак, як зодіакальний знак, виставлений у підзаголовку першої п'єси, провокує згадку про міфологічні історії пов'язані з Гераклом. Відомо, що цей культурний герой здійснив дванадцять подвигів. В одному з них йому протистояла не тільки знаменита Лернейська гідра, але й гігантський Рак, якого послала богиня Гера [18, с. 49]. Виникаюча яскрава картина на перший погляд зовсім не відповідає музиці Дж. Крама. Однак, неспішний характер руху, багаторазове повторення схожих мотивів, їх погрожуюча звучність часто

¹ Неможливість уточнення адресатів присвят не виключає припущення про віддзеркалення у музиці сприйняття Дж. Крамом тої чи іншої особистості.

досягаюча *fff*, стиснення та розширення мелодичних побудов, форшлаги й групетто з прискоренням та акцентуванням більш крупних тривалостей, поліритмія, двоїсте відчуття застигlosti й внутрішньої схвильованості цієї музики якнайкраще відтворює вигляд неповороткої та, одночасно, атакуючої морської тварини. Сказане не означає зведення музики Дж. Крама до ілюстрації або ж звукозображальної замальовки. Пошук подібних аналогій повинен лише стимулювати творчу фантазію виконавця під час відбору виразових засобів й вибудовування темпоритму п'єси в умовах аметричної музики.

Цікавим видається відображення у третьому номері міфологічної історії виникнення зодіакального сузір'я Риб. Легенда розповідає про історію любовних відносин давньогрецької богині Афродити з молодим парубком Адонісом, на котрих, під час однієї з прогулянок, напало чудовисько Тифон. Задля порятунку закохані кинулися у море, де перетворилися на риб, а їх поєднані руки стали стрічками [18, с. 51]. Проекція описаного сюжету простежується у процесі виконавської реалізації партитури та у її візуальному рішенні. З одного боку, максимально близьке розташування верхнього та нижнього голосів провокує своєрідну зчепленість рук піаніста, а з другого – графіка канонічних спусків, котрі є похідними від основного тематичного матеріалу, нагадує загальновідому емблема – ☒ (Додаток А, приклад 41).

Оскільки другий смисловий план зачіпає глибинний шар смислообразів «Макрокосмосу», назвемо його «внутрішнім». Він характеризується широким спектром явищ, дешифрованих в основних заголовках п'єс. Наявні у них змістові акценти дозволяють згрупувати мініатюри у тематичні блоки. Продемонструємо сказане на прикладі другого тому, частини котрого можна класифікувати наступним чином:

- *релігійно-містичні* – «Містичний акорд» (№ 2), «Примарний ноктюрн: для друїдів Стоунхенджу» (№ 5), «Горгульї» (№ 6), «*Tora! Tora! Tora!* (Апокаліптична каденція)» (№ 7), «Пророцтво Нострадамуса» (№ 8), «Літанія галактичних дзвонів» (№ 11), «*Agnus Dei*» (№ 12);

- *астрологічні* – «Два сонця-близнюка (Двійник з вічності)» (№ 4), «Пророцтво Нострадамуса» (№ 8), «Космічний вітер» (№ 9), «Голоси з “Північної корони”» (№ 10), «Літанія галактичних дзвонів» (№ 11);
- *метафоричні* – «Ранкова музика (Генезис II)» (№ 1), «*Tora! Tora! Tora!* (Апокаліптична каденція)» (№ 7);
- *конструктивно-алегоричні* – «Містичний акорд» (№ 2), «Варіації на тему дощу та смерті» (№ 3);
- *п'єси-символи* – «Два сонця-близнюка (Двійник з вічності)» (№ 4), «Пророцтво Нострадамуса» (№ 8), «*Agnus Dei*» (№ 12).

Як бачимо, поліваріантність прочитання назв деяких п'єс провокує їх віднесення одразу до декількох груп. Це додатково підтверджує багат шаровість програмних ідей, відображених автором у «Макрокосмосі». Зауважимо, що Дж. Крам майже в усіх випадках дає досить конкретні вказівки на джерела, у яких слід здійснювати пошук інформації щодо сюжету. Водночас, композитор залишає широкий спектр можливостей для інтенцій реципієнтів «Макрокосмоса», створюючи благодатне підґрунтя процесу фантазування. Задля підтвердження сказаного заглибимося у зміст кожної з п'єс другого тому.

Відкриває цикл «Ранкова музика (Генезис II)» (№ 1). Згідно з назвою, композитор створює тут картину пробудження природи, вдаючись до прийомів звуконаслідування¹. Дж. Крам майстерно живописує окреслений сюжет музичними засобами. Зокрема, за допомогою форшлагів, трелей та репетицій у мелодичних лініях відтворюється спів пташок; накладення, переплетіння, суміщення мілких мотивів, політональність та різкі динамічні зміни репрезентують Хаос пробудження світу. Задля імітації нерозчленованих, ледве вловимих природних шумів композитор вимагає покласти папір на струни. Витримана протягом усієї тривалості музики демпферна педаль не тільки

¹ Перед внутрішнім поглядом постає приголомшливий пейзаж: світанок, ліс прокидається; по одній починають співати пташки, з усіх боків чутно різноманітні шерехи, що утворюються рухами тварин, легкий вітерець колихає листя дерев, яке шелестить у відповідь. Вступаючи у складний «багатохорний» діалог, ці звуки створюють неповторні суміші, притаманні музиці природи. Мимоволі виникає асоціація зі вступом до балету «Весна священна» І. Стравінського та орнітологічними опусами О. Мессіана (наприклад «Каталогом птахів»).

доповнює цілісне сприйняття зображуваного пейзажу, але й розширює вібруючий простір (Додаток А, приклад 42). Примітно, що друга половина заголовку, а саме «Генезис II», відсилає нас до ініціальної мініатюри першого тому «Макрокосмосу». Цей факт не тільки підтверджує існування глибинних сюжетних зв'язків між двома циклами, але й демонструє еволюційну трансформацію попередніх ідей: заявлений у «Генезисі I» образ сейсмічно активної пра-епохи логічно перетікає у картину переродження очищеної природи у «Генезисі II». З іншого боку, описані властивості першого номеру «Макрокосмосу II» дозволяють віднести його зміст до сфери реального, що технічно підкріплюється використанням автором лише клавіатури рояля¹.

Друга п'єса переключає нас у сферу медитативного споглядання. На це налаштовує темп та характер музики². Заголовок «Містичний акорд» сприймається достатньо розмитим за змістом, спонукаючи до пошуку суб'єктивних асоціативних рядів. Композитор доповнює традиційну палітру виконавських засобів широким задіянням гри на струнах, що вказує на приналежність п'єси до сфери ірреального. Початок другого номеру знаменує собою застиглий рух. Виникає відчуття ширяючої над тілом свідомості, яка потім відноситься у невідому далечінь, кудись поза хмари (Додаток А, приклад 43). Несподівано безтурботний стан обривається сплеском енергії незвіданої сили. Це, згідно з авторською вказівкою, «Музика боротьби» або «Музика протидії»³. Інтрузивно⁴, еруптивно⁵, несамовито, *fff* – саме так композитор характеризує цей фрагмент. Виокремлений він ще й візуально: Дж. Крам виписує «Музику боротьби» на окремому нотному стані, котрий розміщується паралельно першому, чим, на наш погляд, підкреслено синхронне існування різноманітних образів (Додаток А, приклад 44). Активність різко переривається *subito* поверненням медитативної атмосфера. Вона повністю

¹ Виключаючи папір на струнах, котрий виконує звукозображальне завдання.

² *Adagio molto*, чверть = 34; «безтурботно, як у нірванному трансі» [204, с. 8]

³ Можливі варіанти перекладу.

⁴ Інтрузивний – пов'язаний з геологічним поняттям «інтрузія», під яким мається на увазі «входження у земну кору розплавленої магми, яка утворює під час застигання різні форми магматичних тіл» [50].

⁵ Існує два визначення слова «еруптивний». Перше – геологічне, пов'язує поняття з процесом виверження вулкану. Друге – астрологічне, говорить про зміну шляхом спалаху вигляду зірок [173].

покриває собою увесь простір. Підпорядковується їй і «Музика боротьби», яка наприкінці п'єси повертається як відлуння. Як бачимо, у другому номері яскраво втілюється біполярність Універсуму – взаємодія споглядання тиші й бурхливості, що протистоїть єдності образного плану першого номеру й вказує на подвійність смислів усього циклу. Конкретне утілення програмної ідеї п'єси присутнє у її структурній складовій: з самого початку на середній педалі беззвучно затримується той самий «містичний акорд» (тритоно-квінтове симетричне співзвуччя), котрий стає інтонаційною основою наступних мотивів. Цікаво, що беззвучний акорд у нотному тексті подано у лапках, чим автор додатково підкреслює взаємозв'язок із назвою п'єси та головуючу роль у її драматургії. Не обійшлося тут і без ідеї відображення: споглядальним та спокійним епізодам притаманний рух направлений угору, а дієвим та активним, навпаки, вниз.

Образний лад третьої п'єси – «Варіацій на тему дощу та смерті» – пов'язаний із водною стихією. Це підкреслено не тільки програмною назвою, але й знаком зодіаку – «Риби». У багатьох міфологічних системах вода представляється двояко: як символ усього живого, животворчий початок та одночасно уособлення смерті (достатньо загадати загальновідомий поділ води на живу та мертву)¹ [86, с. 240]. Дж. Крам об'єднує воду-дощ та смерть, демонструючи їх взаємодію за допомогою двох контрастних елементів, котрі диференціюються фактурно, динамічно, візуально. Водночас, на слух п'єса сприймається як дещо єдине, позбавлене протилежностей, що також відображено у нотному тексті: композитор оперує прийомами аметричної музики, підкреслюючи цілісність побудови та спаяність усіх складових. Вельми гостре стаккато, велика кількість перекреслених форшлагів, відсутність демпферної педалі та певна незграбність інтонаційної матерії викликають у свідомості певні картини². Просторовий об'єм створюється Дж. Крамом завдяки

¹ Часто зустрічається поділ води на небесну і земну (нижню). Подібні мотиви присутні у Біблії: «І створив Бог твердь; і відділив воду, яка під твердю, від води, яка над твердю; Бут. 1, 7» [86, с. 240].

² Уявляється дуже мілкий, швидкий і неприємний дощ, скоріше навіть град, який складається з надзвичайно маленьких та гострих крижинок, здатних вбити усе живе на своєму шляху.

беззвучно узятому на середній педалі хроматичному кластеру у найнижчому регістрі фортепіано. Подекуди, у невеликій кількості використані гармоніки та приглушені тони, які завдяки штриху й напруженому звучанню органічно доповнюють уявний сюжет (Додаток А, приклад 45).

Заключною п'єсою першої частини другого тому «Макрокосмосу» є «Два сонця-близнюка (Двійник з вічності) [СИМВОЛ]» (№ 4), де зміст втілюється не тільки музичними засобами, але й графічною нотацією. Нотні стани тут зображені у вигляді двох тотожних кіл. Особливості їх малюнку викликають відчуття об'єму зображених геометричних фігур, завдяки чому вони дійсно сприймаються двома кулями-зірками. Програмний підзаголовок та знак зодіаку вступають у мініатюрі в тісний смисловий взаємозв'язок¹, підпорядковуючись загальній змістовій ідеї, вираженій надзвичайно ілюстративним способом. Загальна форма п'єси розділена автором навпіл. У розділі «А» Дж. Крам змальовує безмежний, бездонний Космос з його непроглядною темрявою, скупченнями туманностей і зірок, планет і сузір'їв. Про це свідчать: практично одночасний охват усіх регістрів рояля на глибоко натисненій правій педалі; використані пусті інтервали (чисті квінти), які утворюють певну неживу невагомність; авторська ремарка «велично», що посилює відчуття неосяжності космічних масштабів. Об'ємність музичної матерії додатково виражена у партитурі трьома нотними станами. Це дозволяє візуально створити «повітря» між регістрами інструмента (Додаток А, приклад 46). Другий розділ – «В», є урочистим «Гімном пришествя дітей-зірок» [204, с. 10]. Виникає ілюзія присутності невидимого хору, який прорізує своїм звучанням тишу та заповнює ним усю цю чорну нескінченність. Хорал звучить впевнено та благородно, що змушує згадати про початкове значення слова «гімн»². Дж. Крам наділяє його виключною тембровою характеристикою та вимагає скоїти ряд наступних ігрових операцій: у найнижчому регістрі рояля беззвучно затримується на середній педалі співзвуччя, складене з чистих квінт і кварт, яке озвучується

¹ «Два сонця-близнюка (Двійник з вічності)», знак зодіаку – Близнюки.

² «Гімн – урочиста пісня. У античності – пісенспів на честь богів, героїв або видатних людей. У християнському богослужінні – строфічна пісня під славу Бога й святих» [94, с. 239].

glissando по басовим струнам; після чотирисекундної паузи у малій октаві беззвучно натискаються один за одним кварто-квінтові акорди й сектакорди, кожен з яких отримує «музичну плоть» аналогічним способом. Водночас, у кожній з акордових послідовностей є своя кульмінація та *diminuendo* після неї, а усі ланки вибудовуються у ланцюг наростань та спадів. Фоніка беззвучно затиснутого на початку співзвуччя постійно підтримується *glissando* по басовим струнам після проведення кожної частини «хоралу» (Додаток А, приклад 47). Рівно посередині розділу «В» на *fff* вривається музичний матеріал з розділу «А», ніби нагадуючи про те, що ми знаходимося у величному Космосі. Наостанок відзначимо, що театральність, як складова частина задуму символічних п'єс, визначає не тільки реальну обстановку виконання, але й процес розумування подібних візуалізованих творів: розбираючи текст та рухаючись згідно геометрії заданого автором шляху, виконавець мимоволі просочується духом та ідеєю твору, залучаючись до заздалегідь продуманої музично-візуальної атмосфери.

Багатоскладова назва п'ятої п'єси – «Примарний ноктюрн: для друїдів Стоунхенджу (Нічне закляття II)» (№ 5) – дозволяє виявити у ній два змістових плани. Другий з них, вербалізований в розміщеному у дужках підзаголовку, демонструє черговий приклад наскрізних смислових взаємозв'язків між двома томами «Макрокосмосу»¹. Абстрактно-конкретний основний заголовок у сукупності з авторськими вказівками щодо характеру музики² одночасно дешифрує художній задум мініатюри та провокує його суб'єктивне сприйняття. Заглиблюючись у «звукову безодню» п'єси, ніби переносишся через тисячі кілометрів до таємничого Стоунхенджу³. Живописна атмосфера створюється Дж. Крамом за допомогою різноманітних звукових ефектів на струнах рояля, що однозначно дозволяє віднести цю п'єсу до сфери ірреального. Найбільше зацікавлення викликає використання позамузичних предметів, а саме двох

¹ Нагадаємо, що шостий номер першого тому іменується «Нічне закляття I».

² «Фантасмагорично», «темно» [204, с. 11].

³ Навкруги панує непроглядна темрява, на небі майже відсутні зірки; чутно лише лякаючі завивання вітру. Землю застеляє туман. Людина прийшла у це містичне місце задля того, щоб провести певний магічний «чорний» ритуал. Ставши на коліна, вона промовляє закляття, акомпануючи собі на щипковому музичному інструменті. Відчувається неминуче наближення чогось страшного.

склянок. Одна з них розміщується у першій октаві, а друга – у субконтроктаві¹. Нашарування двох сонорів – *glissando* по струнам склянками, здійснюване їх переміщенням від місця одразу за демпферами до центру струни, та звичайної трелі у діапазоні півтону з різким *zf* на форшлагах – утворює характеристичну й лякаючу звучність. Не дивно, що саме з неї композитор розпочинає п'єсу, моментально вводячи слухачів у потрібний стан (Додаток А, приклад 48). Закляття у буквальному сенсі вимовляється виконавцем – він його співає. Вокальна партія виписана у партитурі на окремому рядку, який позначено «*pianist sings*»². Згідно з авторською вказівкою, досягнутий голосом тембр має бути «назальним», «металевим»³, а акомпанемент нагадувати звучання «*Indian Tambora*»⁴. Гра на щипковому музичному інструменті імітується за рахунок *pizzicato* нігтем та його моментального заглушення кінчиком пальця⁵. Загальний колорит підкреслюють й жорсткі *zf* й *zff*, які несподівано прорізають в цілому тиху динаміку. Повноцінна реалізація окреслених прийомів була б неможливою без демпферної педалі. Саме тому вона повинна бути глибоко затисненою протягом усієї п'єси. Мініатюрна форма «Примарного ноктюрна» візуально містить три елементи, схожі за інтонаційними ідеями. Їх взаємодія визначає логіку розгортання музичних подій. Перший елемент заснований на трелі та фоніці ковзання склянки по струнам; другий – складається з *pizzicato* на струнах та співу піаніста; третій – представлений кластерними «гронами» на фоні *glissando* склянкою. Співставлення контрастних сонорних одиниць не призводить до руйнування єдиного емоційного стану п'єси. Її закінчення залишає по собі повисле у повітрі відчуття тривожного передчуття.

¹ Подобиці їх застосування викладені Дж. Крамом у восьмому пункті Приміток до виконання. Автор вказує, що стакани потрібні для вигину струн інструмента; для того, щоб досягнути рівномірного тиску на усі струни потрібно підібрати склянки з ідеально прямими сторонами [204, с. 4].

² Викладення її у басовому ключі нагадує про те, що «Макрокосмос» спочатку створювався під виконавця-чоловіка, хоча у своїх примітках композитор обумовлює можливість сценічної реалізації циклу піаністкою. У такому випадку, голосові уривки мають бути заспівані октавою вище [204, с. 4, п. 11].

³ У виносці наводяться ще й нюанси промовляння голосних звуків [204, с. 11].

⁴ *Indian Tambora* (Індійська тампура) – «чотириструнна лютня з довгою шийкою. Використовується як бурдонуючий, супроводжуючий спів інструмент» [94, с. 841].

⁵ Відзначимо, що у даній п'єсі використовується тільки *pizzicato* нігтем, різкий звук котрого підкріплює лякаючу картину.

Йому протистоїть дієвість музики наступної п'єси – «Горгульї» (№ 6)¹. У зв'язку з цим виникає питання – яким смислом наповнює Дж. Крам це поняття? Малоімовірно, що його цікавить їх початкова функція. Навпаки, композитор, на наш погляд, зображує тут не стільки застиглих у камені, скільки цілком живих потойбічних істот у русі. Їм чужі будь-які людські почуття, рухи їх різкі, проте абсолютно чеканні та ритмічні. Здається, ніби вони мають свою чітко визначену ціль, до котрої непохитно йдуть, не помічаючи нічого навкруги. За вказівкою Дж. Крама, музика є «гротескним маршем», котрий необхідно виконати «варварськи», але «з іронією» [204, с. 12]. Жорстко, різко, гостро – такими словами можна описати характер досягнутої звучності². Композитор використовує характерні музичні засоби, котрі тут знадобилися для створення задуманого образу. Серед них: переважання гучної динаміки, *subito* переключень, різкого та дещо дзвінкого акцентування у вигляді *z_f* та *z_{ff}*, гранично чіткої й чеканної ритмічної пульсації у розмірі 5/8; перекреслених форшлагів і репетицій *staccatissimo* квінтолями у мелодії (Додаток А, приклад 49). Досить логічним постає й практично повна відсутність демпферної педалі, яка використовується лише для створення відлуння деяких акордів у басовому регістрі³. Розширення звукового об'єму здійснюється за допомогою середньої педалі, на котрій утримуються два кластери: перший у діапазоні від «g» малої октави до «d¹», другий – від «f¹» до «cis²». Важливо зазначити, що з нетипових прийомів у «Горгульях» задіяне лише *glissando* по струнам, яке, задля посилення властивостей колючості й жорсткості, виконується виключно нігтем.

Основна назва сьомої п'єси транслює конкретний зміст, пов'язаний з реальною історичною подією – бомбардуванням «Перл Харбору», яке відбулося

¹ Назва відсилає нас до широко відомих кам'яних скульптур гротескних створінь на фасадах готичних соборів. Відомо, що початкове призначення цих статуй досить функціональне – вони були відводом дощових вод від стін споруд. Незважаючи на певні перегукування з легендою про дракона Гаргуйля з міста Руана прямих доказів існування взаємозв'язку між нею та вказаними архітектурними деталями соборів немає. У ХХ ж століття завдяки фантастичній літературі та кінематографу на першому плані опинилися безпосередньо зображувані істоти. Таким чином народився міф про те, що горгульї – це містичні створіння, які поміщувалися на будівлі задля охорони від злих духів [29].

² Не дивно, що в купі з вищевказаними авторськими позначеннями, вона провокує асоціації з такими «скіфськими» фортепіанними творами, як «*Allegro barbaro*» Б. Бартока або «Сарказми» С. Прокоф'єва. Подібний ряд виникає через схожу стилістику творів.

³ Про це композитор досить детально пише у пояснювальній виносці [204, с. 12].

7 грудня 1941 року. Кодова фраза «*Tora! Tora! Tora!*» позначала успішність запланованого японцями нападу¹. Друга половина заголовку – «(Апокаліптична каденція)», розкриває глибший смисловий пласт та декларує наступну тезу: війни несуть загибель людству. Обмежуючись одним прикладом, композитор з реалістичною достовірністю відтворює руйнівну силу знарядь смерті. Музика п'єси наповнена відчуттями хаосу та жаху, які виникли під час несподіваної атаки. Перший мотив – низка кластерів у високому регістрі – виконується, згідно авторській примітці, «подібно вибуху» й ілюструє бомбу, яка щойно розірвалася². Після трьохсекундної паузи виникає безперервна низка коротких фігурацій, які складають основний музичний матеріал. Коми, які зазвичай розділяють різнорідні тематичні утворення та дають можливість переключитися у інший план дії, перекреслені Дж. Крамом. У такий спосіб композитор виражає охопившу людей паніку, коли навіть вдихнути немає часу. Лише одна кома збережена композитором у незмінному вигляді – вона виокремлює кульмінаційний момент п'єси. Серед задіяних задля досягнення необхідної атмосфери прийомів слід назвати аметричність, панування максимальної гучності (*ff*, *fff* та *ffff*), хвилеподібну динаміку (ланцюг наростань та спадів, кожна з ланок якого більш гучна), *glissando* одночасно по білим й чорним клавішам через всю клавіатуру, велику кількість змішаних на «глибоко затриманій» правій педалі мілких тривалостей³ (Додаток А, приклад 50). Граничній візуалізації звукообразів сприяють елементи звукозображальності. Зокрема, один з мотивів – крещендуючі тремолоючі фігури позначені чергуванням секунд на білих клавішах з окремими звуками на чорних у дуже швидкому темпі (викладені шістдесятчетвертими тривалостями), – явно асоціюються з кулеметною чергою. Окремої згадки заслуговують вперше використаний тут прийом *martellato* по

¹ Можливо, що поштовхом звернення композитора до цієї теми став фільм з однойменним заголовком, який вийшов на екрани трьома роками раніше створення другого тому «Макрокосмосу» та отримав репутацію найбільш достовірного відтворення сумно відомого факту [141]. Допустиме також і прагнення Дж. Крама через назву нагадати сучасникам і про історію, і про фільм їй присвячений.

² «Мотив вибуху» буде повторений ще три рази, два з яких із зміною звуковисотності кластерів. Кластери у базовому регістрі перед та після *glissando* є похідними від нього [204, с. 13-14].

³ Цікавими є й авторські позначення характеру музики – «драматично, з великою інтенсивністю; сильно, невпинно» [204, с. 13].

стунам нігтем¹. Різкий тембр як результат дотику нігтя до струни найбільше відповідає загальному жорсткому звучанню й імітує тупіт людей, що біжать. Апофеозом стає крик піаніста², котрий скандує основну назву п'єси з поступовим наростанням гучності від *f* до *ffff*. Заключне *glissando* служить «мостом» до наступного номеру, який вивершує другий підцикл (Додаток А, приклад 51).

Восьма п'єса-символ (№ 8) носить узагальнену назву – «Пророцтво Нострадамуса». Відсутність заданого сюжету дозволяє кожному її інтерпретатору домислити свій, спираючись на суб'єктивні асоціації. Ясно одне: мова йде про дещо містичне, потойбічне, але водночас й достатньо об'єктивне. Адже пророцтво – це передчуття майбутніх подій. Провісник лише описує картини майбутнього, які постають перед його поглядом, не висловлюючи власного до них відношення. Це пояснює відсторонений, позбавлений рефлексивності характер музики. Пошукувана якість досягається насамперед завдяки гармонії. Композитор використовує тут консонанси – повні тризвуки, співзвуччя кварто-квінтового складу, сектакорди, які, завдяки розташуванню та структурі, створюють відчуття порожнечі. Змішуючись на одній педалі, вони візуально асоціюються із нанизуванням дисонантних грон. Однак, прийом динаміки-відлуння, співставлення крайніх регістрів, час тривалості гармоній, який гасить обертоновий шлейф, зберігають відому «чистоту» повнозвучних досконаlih тризвучних послідовностей (Додаток А, приклад 52). У випадку символічних п'єс важливу роль відіграє їх малюнок. При першому ж погляді на графічне зображення восьмого номеру стає очевидним, що основною його ідеєю є дзеркальне відображення. Це підтверджується не тільки зовнішнім виглядом, але й композицією. Дж. Крам використовує тут фактично еталонну концентричну форму, традиційні розділи якої постають у наступній відповідності з авторськими позначками – *A B C A₁ B₁/A B (C+D) E F*. Зовнішній шар (секції «*A*» та «*F*») пов'язаний із розвитком тризвучного комплексу та його варіантним викладенням «догори дригом»; внутрішній шар (секції «*B*» та «*E*») –

¹ У примітках Дж. Крам пише: «<...> чіпляти струни різко, вигнутими пальцями так, щоб нігті пальців контактували зі струнами, тим самим створюючи, скоріше, металевий тембр» [204, с. 4].

² Позначений у партитурі «*pianist shouts*» [204, с. 14].

з ланцюгом висхідних співзвучь та його інверсією. Серцевина концентричної форми (секція «C/D») розташована у центрі двох розімкнутих окружностей. Тут цитується середньовічна секвенція «*Dies irae*», названа композитором «*Tema enigmatico*»¹ [204, с. 15]. Записана у скрипковому та альтовому ключах, вона після повороту на 180 градусів набуває іншу фонічну забарвленість за рахунок зміни регістру. Задумане композитор дешифрує шляхом внесення у виконання елементу театральної гри: зігравши першу половину п'єси, піаніст має перевернути партитуру для того, щоб мати можливість успішно виконати другу (Додаток А, приклад 53). Ідея відображеності реалізується Дж. Крамом на усіх рівнях музичної тканини, включаючи направленість голосів та динаміку. Отже, у першій половині п'єси акорди наприкінці розділу «А» й у розділі «В» рухаються вгору, а у аналогічних місцях другої половини – униз. Важливим є і динамічне вирішення схожих мотивів: *crescendo* у першому випадку перетворюється на *diminuendo* у другому, й навпаки. Окрім просторової координати автор залучає і звукове середовище, що втілюється за допомогою прийому відлуння, виступаючого еквівалентом відображеного звуку. Даний факт виражено у відтінках гучності: співставлення *ffff tutta con forza* та *subito pp* у секціях «А» і «F»; висхідні мотиви секції «В» крещендуються від *mf* до *molto ff*, а їх інверсія у секції «Е» дімінується від *pp* до *ppp*. Під час вивчення багаточисельних приміток автора знаходимо, що він просить виконати «відображений варіант «*Dies irae*» (секція «D») «як відлуння»².

Перші три п'єси третього підциклу підпорядковані єдиному сюжету, пов'язаному із космосом, про що сигналізують яскраві підзаголовки кожної з мініатюр. Важливо й те, що подібна тематика поєднує їх і з фінальною п'єсою-символом першого підциклу «Два сонця-близнюка (Двійник з вічності)» (№ 4), утворюючи одну з генеральних програмних ліній «Макрокосмосу».

Музика дев'ятого номеру, названого «Комічний вітер», надзвичайно ілюстративна. Слухаючи її, складається досить реальне відчуття знаходження у

¹ У перекладі – «Загадкова тема».

² Позначка у партитурі «*like an echo*» [204, с. 15].

нескінченному, неосяжному, широченному, непроглядно чорному космічному просторі. Його беззвучність порушується ледь вловимими для людського вуха шерехами й вібраціями, народженими пилом, уламками планет, астероїдів, комет, що несуться на величезній швидкості. Летять вони завдяки потужній енергії зіркового вітру, наближаючись до нашого погляду та віддаляючись від нього. Відтворення такої живописної картини змусило композитора задіяти велику кількість специфічних прийомів гри, які до цього не застосовувалися. Саме тому усі елементи музичної тканини п'єси виконуються на струнах, що дозволяє віднести її до сфери ірреального. Використані прийоми гри можна розподілити на дві групи, з огляду на спосіб звуковидобування. До першої з них віднесемо звучання, видобуті предметами. Задля досягнення задуманого ефекту Дж. Крам експлуатує стандартну для ударників металеву щітку, за допомогою якої здійснюється ряд ігрових операцій: злегка крещендуюче *glissando* по струнам нижніх регістрів фортепіано на початку, всередині та наприкінці п'єси; сильне тремоло у першій октаві, котре виконується дуже швидким боковим рухом щітки, а потрібний сонор виникає від доторку її дротяних волосків між струнами. Виписаний над нотним станом *quasi* пунктирний ритм вилкою, яка розкривається до останньої шістнадцятої та *zf* на ній створює низку наростань та спадів під час тремоло (*ppp < zf > ppp...*) (Додаток А, приклад 54). До другої групи відносяться звучання, котрі видобуваються пальцями. Охарактеризуємо кожний з прийомів згідно місця задіяння у п'єсі. Перший з них є швидким тремоло усіма пальцями (кінчиками пальців) по басовим струнам, яке глісандує вгору та вниз. Дж. Крам вимагає виконати наступні вказівки: дуже швидке та безперервне чергування усіх пальців; під час *glissando* схема зберігається, а рука повільно переміщується по сусідніх струнах. Динамічно прийом вирішено у вигляді *poco crescendo* та *poco diminuendo* відповідно руху *glissando*. Другий прийом – це *pizzicato* кінчиком пальця тридцятьдругими тривалостями, зростаюче у гучності від *ppp* до *f* й знов спадаюче до *ppp*. З кожним повторенням такого *pizzicato* граничний нюанс стає тихішим (*poco f, mf, mp*). Третій спосіб звуковидобування передбачає дряпання металевої обмотки басових струн.

Композитор у виносці роз'яснює, що «шкребти» струни треба дуже швидко, уздовж приблизно $\frac{1}{2}$ дюйма струни та близько до її кінця [204, с. 16]. Своєрідною варіацією даного прийому є дряпання струн чотирма пальцями. Від попереднього його відрізняє напрямок та довжина рухів, адже тут треба «шкребти» у напрямку до центру струни, уздовж приблизно чотирьох її дюймів. Четвертий прийом – це знову *pizzicato*. Але у даному випадку кінчиком пальця зачіпляється не один звук, а інтервал – мала секунда. Водночас, верхній її тон моментально заглушується, а нижній продовжує тягнутися. До описаних методів звуковидобування, які створюють тремолоючу й вібруючу звукову тканину та передбачають різноманітні маніпуляції зі струнами рояля, тісно примикає так званий «беззвучний спів», котрий, як пише Дж. Крам, імітує звук вітру [204, с. 16]. Піаніст на одному диханні, у вказаному ритмі та *legatissimo* стійким шепотом промовляє потрібні голосні звуки. Останній з них є шиплячим й на видиху крещендує та димінує, наслідуючи дихання вітру. В сукупності з *pizzicato* тридцятьдругими, схожим за динамікою, виникає ефект «приближення-віддалення» (Додаток А, приклад 55). Наприкінці п'єси «співаний» мотив будується дещо інакше: шиплячий звук знаходиться на початку, а голосні, які тривають вдвічі довше, – після нього. Важливим фактором, який наділяє об'ємом мальовану картину та дозволяє усім незвичайним прийомам зазвучати, є вже традиційно демпферна педаль, котра глибоко натискається на початку п'єси. Закінчуючи опис «Комічного вітру» (№ 9), слід сказати, що всі нетипові способи гри породжують опуклу, яскраво-ілюстративну фоніку, втілюючи образ невагомої, масивної, безкрайньої матерії.

Наступна за ним п'єса під назвою «Голоси з “Північної корони”» (№ 10) є вираженням думок Дж. Крама з приводу проблеми пошуку позаземного життя. Композитор вигадує гіпотетичну ситуацію, у якій люди вловлюють невідомі неземні голоси, що лунають з далекого сузір'я «Північна корона»¹. Саме тому музика мініатюри сповнена станом тривожного заціпеніння. Відчувається страх

¹ «Північна корона» – сузір'я північної півкулі, яке має форму півкола. Згідно з давньогрецькою легендою, корону помістив на небо бог виноробства Діоніс, задля демонстрації своєї божественної сутності. У такий спосіб він хотів домогтися уваги дівчини на ім'я Аріадна [125; 18, с. 55].

перед невідомим та одночасно хвилювання від можливості відкриття нового, незвіданого. У зв'язку з цим пошук нетипових звучностей, що видобуваються з «нутроців» рояля, та включення людського голосового апарату є досить передбачуваним. Відсутність стандартної гри на клавіатурі у дев'ятому та десятому номерах обумовлює авторську примітку, щодо їх виконання піаністом стоячи. Усі перераховані фактори дозволяють безпомилково віднести п'єсу до сфери ірреального. Зображаючи інопланетні голоси, Дж. Крам задіює нотований художній свист, причому свистіти потрібно у корпус інструмента. В такий спосіб свист має виробляти сильні симпатичні вібрації у фортепіано. Тривалість кожного тону передбачається приблизно на восьму коротше, аніж вказано у нотному тексті, а його динаміка – однаковою протягом всієї п'єси та відповідати схемі: $pp < f > ppp$. Важливо ще, щоб свист був максимально легатним, у чому допомагає відлуння кожного звуку (Додаток А, приклад 56). Незвичайний сюжетний задум спонукав композитора до пошуку форми, здатної виразити його у повній мірі. Такою для Дж. Крама виявилася традиційна пасакалія – варіації на тему *basso ostinato*. Водночас, він порушує сформовані канони, розміщуючи основну тему у сопрано. Більш того, саме вона й свиститься. В умовах нового звукового середовища залучений Дж. Крамом принцип димінування тривалостей від варіації до варіації, характерний для пасакалії, набуває нові відтінки. Разом з ним на перший план виходить темброво-фонічне забарвлення музичного матеріалу, яке породжує різне звучання кожної з варіацій. У першій з них виникає канон до основної теми. Повністю повторюючи її ритмічний малюнок (викладений переважно половинними з точками з рідкісними половинними), він написаний із запізненням на одну долю та зміною висотної позиції. Особливий колорит йому надають використані гармоніки у вигляді п'ятого обертону основного тону. Сама тема також набуває інакший відтінок – тут вона звучить з більшою вібрацією, нагадуючи відомий електронний музичний інструмент Терменвокс¹. Зв'язкою до наступної варіації служать

¹ Терменвокс (від прізвища винахідника, від лат. *vox* – голос) – електронний музичний інструмент, винайдений Левом Терменом на початку ХХ століття. Звук на ньому виробляється завдяки випромінюваному двома антенами магнітному полю. Грати на інструменті потрібно наступним чином: двома руками здійснювати визначені рухи

чверть з форшлагом та трель, які ілюструють ще дві знахідки Дж. Крама. У виносках він пояснює нюанси правильного їх виконання. Чверть з форшлагом озвучується ударом кісточками пальців по поперечним балкам рояля¹, а трель «грається» на одній з них двома пучками пальців у дуже швидкому темпі [204, с. 17]. Зв'язка контрастує темі, вриваючись на *f*. Другу варіацію вирізняє не тільки стандартне димінування тривалостей (тут зустрічаються виключно половинні), але й інший спосіб видобування гармонік. Задля досягнення потрібного тембру піаніст має «шкребти» металеву обмотку струни нігтем, уздовж двох-трьох дюймів її довжини. Обертон має бути чутним обов'язково. Головна тема теж зазнає фонічного перетворення: свиститься способом, який композитор іменує «співаюча трель» [204, с. 17]. Він передбачає швидку серію *staccato* з викидом дихання. Важливим є і застосування співставлення контрастних тематичних елементів: основному матеріалу у динаміці *ppp* протистоїть матеріал зв'язуючого такту – удари по поперечним балкам на *f*. У третій варіації окрім половинок задіюються й чверті. Вона відмічена найбільшим колористичним розмаїттям, адже тут упереміж застосовуються три види видобування гармонік: за допомогою клавіш, *pizzicato* та тремоло нігтем по струні. Останнє виробляється наступним чином: потрібно «шкребти» металеву обмотку струни у дуже швидкому темпі, уздовж $\frac{1}{2}$ дюйма її довжини. Разом з цим обертон не має потонути у загальному шумі та бути явно чутним. Початкові два такти фінального проведення теми супроводжуються ударами по балкам. У першому з них чотири удари у динаміці *f*, у другому – два на *p*, неначе підкоряючись стану теми. Наприкінці вона звучить сама та поступово динамічно сходиться нанівець. Підсумовуючи спостереження, зазначимо: якщо розглядати тему без контрапунктів, то вона складається у дзеркальну композицію, центром якої стає її третє проведення. Розбіжності, які дозволяють зробити подібні висновки, стосуються її «фонічного» варіювання: показ свиститься без вібрації,

неподалік випромінювачів, водночас одна з них відповідає за висоту звуку, а інша – за гучність. Терменвокс включали у своє партитури такі автори, як Е. Вarez та Б. Мартіну [94, с. 854].

¹ Нагадаємо, що у шостій п'єсі першого тому «Макрокосмосу» під назвою «Нічне закляття I», де композитор використовує художній свист, присутні разом з ним й удари по корпусу та поперечним балкам рояля [204, с. 12].

нагадуючи звучання флейти, друге проведення – з сильною, однак повільною вібрацією (як Терменвокс), третє – із застосуванням ефекту «співаюча трель», четверте як друге й останнє, п'яте – як показ.

Інакший емоційний стан, що контрастує попереднім номерам, репрезентує «Літанія галактичних дзвонів» (№ 11). Її характер визначено як «радісний, урочистий» [204, с. 17]. Дійсно, з перших тактів нібито вивільняється енергія величезної сили. Уявляється, що комічний простір заповнюється надзвичайно потужним дзвоном. Його відгомін та шлейф обертонів доносяться до усіх куточків Всесвіту. Якщо подивитись на будову п'єси, то досить легко побачити проекцію сталої форми літанії¹. Звісно, що композитор наділяє її традиційні розділи відповідним програмі змістом. Отже, «відозви» представлені низкою кластерів, котрі завдяки одній педалі охоплюють увесь верхній регістр рояля, та похідними від них мотивами «дзвону» (Додаток А, приклад 57). «Радісно» увірвавшись на гучності *fff*, вони прорізають пануючу тишу, залишаючи по собі хвіст відгомонів й проносячись відлунням по всьому простору. Усе це відображено у динамічній шкалі: мотивам на *fff* за допомогою *subito* протиставляються інтонаційно-подібні мотиви на *pp* й *ppp*. Задля надання більшого об'єму звуковій матерії задіюються нижні регістри інструмента у вигляді *glissando* по басовим струнам кінчиком пальця. У протилежному ключі вирішені «відповіді громади». Їх звучання охарактеризоване Дж. Крамом у примітці: «ніби здалеку, цнотливо та спокійно» [204, с. 18], – й додатково підкреслено позначенням гучності *pppp sempre*. Вони графічно виокремлені у партитурі додатковим нотоносцем, розміщеним під основним, який названо «*Descant*»². Дж. Крам використовує триголосся, у якому голоси рухаються синхронно, а мелодична лінія поміщена у верхній, що узгоджується з одним значень дисканту. Досить передбачуваним виявляється і той факт, що композитор переосмислює сформовані канони та замість прийнятих паралельних

¹ Літанію визначають як «молитву, де відозви та прошення, які зазвичай промовляються дияконом, чергуються з короткими “відповідями” громади [94, с. 494].

² Існує дві дефініції «дисканту». Перша вказує на особливий вид багатоголосся, друга – пов'язана з дитячим співочим голосом [94, с. 303].

досконалих консонансів рухається паралельними септимами, всередині яких, завдяки середньому голосу, виникає секста та тритон (зменшена кварта) (Додаток А, приклад 58). Важливо й те, що зберігається характерне протиставлення дисканта «фрагментам мелізматичного стилю» [94, с. 303], адже уривкам його мелодії контрастують довгі перекреслені форшлаги зі сфери «відозв». Уособленням усього людського, чистого, світлого є цитата з третьої частини Сонати *op. 106 B-dur* Л. ван Бетховена, відомої за назвою «Хаммерклавір», котра органічно включена у музичну матерію одинадцятого номеру. Гармонічність досягнута завдяки використанню квартових інтонацій у темі «дзвону» та її відлунні-відгомоні, які плавно перетікають у аналогічні інтервали цитованого фрагменту (Додаток А, приклад 59). На перший погляд, така сюжетна характеристика конфліктує з ремаркою Дж. Крама, який просить, щоб цитата звучала «поза фокусом, сюрреалістично» [204, с. 18]. Однак, враховуючи тематику окремо узятого номеру циклу та єдиних з ним попередніх двох п'єс третього підциклу, пов'язану із космічним простором й позаземними, інопланетними голосами, «земне» та «людське» опиняються у опозиції, репрезентуючи іншу реальність. «Літанія галактичних дзвонів» (№ 11) безпосередньо пов'язана з декількома мініатюрами першого тому «Макрокосмосу». Зокрема, виявляється мотивно-тематичне перегукування з «Магічним колом нескінченності (Вічний рух)» (№ 8), котре виражено буквальним відтворенням початкової низки кластерів зі збереженням їх висотної позиції, ритмічного та динамічного малюнку; схожий і похідний від них матеріал. Примітно, що обидві п'єси мають спільний знак зодіаку – Лев. Можливо, саме це й спровокувало окреслену спільність. Зв'язок іншого роду простежується з одинадцятим номером першого циклу – «Зображенням мрії (Музикою любові-смерті)», адже саме у одинадцятих п'єсах обох «Макрокосмосів» композитор використовує цитати, візуально відокремлені у партитурі. Звертає на себе увагу й наступна деталь: Дж. Крам обов'язково вказує у партитурі автора та назву твору запозиченої музики, зберігаючи усі формальні

правила цитування ([*Chopin Fantaisie-impromptu*] у № 11 першого тому; [*Beethoven Hammerklavier Sonata*] у № 11 другого тому [203, с. 18; 204, с. 18]).

Фінальна п'єса третього підциклу й усього другого тому «Макрокосмосу» має заголовок «*Agnus Dei* [СИМВОЛ]» (№ 12). Назва, взята з католицької меси, підкріплена використанням канонічного тексту, який розповідає про жертву Христа¹. Відповідно до авторської ремарки, перша його фраза виконується піаністом «як піснеспів» [204, с. 19]. Підтекстована псалмодія виписана окремо та викладена у традиції вокально-фортепіанної фактури. Складається відчуття реальної присутності на богослужінні, оскільки образ «храму» виникає завдяки «порожнім» кварто-квінтовим співзвуччям у низькому регістрі. У прагненні досягти необхідного асоціативного ефекту, Дж. Крам позбавляє фортепіанну партію «земної плоти» та озвучує попередньо натиснені клавіші завдяки *glissando* по струнам. У такий спосіб утворюється резонуючий простір, який посилює молитовний стан (Додаток А, приклад 60). Інакше композитор обходиться з другою фразою тексту. Вона розташована у розділі під назвою «Молитовне колесо» та повинна промовлятися пошепки [204, с. 19]. Її чотирикратне повторення підкреслює смислову ідею та стверджує призов до життя у мирі. Притаманна Дж. Краму візуалізація програмного задуму найбільш яскраво відображена у графічному малюнку п'єси. Його вирішено у вигляді емблеми миру, підтверджуючи тісну взаємодію у символічних п'єсах «Макрокосмосу» усіх смислоутворюючих елементів. Власне емблема є колом з внутрішніми лініями, які нагадують птаха у польоті. Завдяки такому зображенню, п'єса розподіляється на декілька секцій, виокремлених композитором латинськими літерами. Авторська думка рухається зсередини назовні, надаючи священному тексту всевітній характер. Своєрідний вихід на орбіту театралізується прийомом розвороту партитури на дев'яносто градусів задля виконання третьої секції – «С», звучання котрої автор уявляє «ніжним» та «замисленим». Найбільш зашифрованою і багатоскладовою є секція «D». Вона масштабніша за інші, її

¹ «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem*» – у перекладі «Агнець Божий, що бере на Себе гріхи світу, помилуй нас. Даруй нам мир» (пер. за: [94, с. 18]).

графіка описує незамкнене коло та синтезую вокально-інструментальні ідеї попередніх секцій. Тематизм розділу містить декілька комплексів. Перший з них представлений кварто-квінтовим акордом, узятим у крайніх регістрах. Він покликаний надати музичній матерії об'єм і просторову глибину (Додаток А, приклад 61). Другий комплекс передбачає біфункціональність виконавця як піаніста та читця. Фортепіанна партія обіграє секундово-терцові звороти в різноманітних комбінаціях у другій октаві з поліритмічним підключенням промовленого пошепки молитовного тексту (Додаток А, приклад 62). Третій комплекс складається з акордів тритонового складу, які чергуються між собою. У кожній ланці утвореного завдяки чотирикратному повторенню послідовності трьох комплексів ланцюга, Дж. Крам змінює лише звуковисотність. Це надає музиці характер навіювання, фраза «Даруй нам мир» буквально застрягає у свідомості (Додаток А, приклад 63). Динамічний план усієї мініатюри в цілому доповнює створену атмосферу та коливається у межах різноманітних відтінків сфери *p*: від *p*, через *pp* до *ppp* й апофеозом стають *pppppp* (другий та третій тематичні комплекси мають бути зіграні «неймовірно м'яко, на порозі мовчання» [204, с. 19]). Важливо, що у даній п'єсі композитор активно використовує *una corda* педаль з її особливою тембровою фарбою. Утримувана «наскільки можливо глибоко» [204, с. 19] протягом секцій «С» і «D», вона сприяє м'якому та злегка затуманеному звучанню, підкріплюючи пануючий медитативний стан.

Драматургічна роль останньої п'єси виходить за межі даного циклу, об'єднуючи обидва томи «Макрокосмосу» наскрізною духовною ідеєю. Мова йде про сакральні мотиви, які висвітлюють особливе відношення композитора до християнства. На такий висновок наштовхує вирішення деяких узагальнюючих п'єс. Нагадаємо, що у першому томі «Макрокосмосу» початковий підцикл замикається «*Crucifixus*», символом якого стає графічний запис нотного тексту у вигляді хреста. Завершаючий другий том «*Agnus Dei*» створює смислову арку, змушуючи згадати найбільш напружений, дієвий момент з «*Credo*» Високої меси *h-moll* Й. С. Баха: «Розп'ятий» – «Воскрес». Про

важливість цього концептуального моменту свідчать багаточисельні додаткові прийоми об'єднання, які виставлені Дж. Крамом. Назвемо, насамперед, зодіакальний знак Козерогу, задіяння голосу піаніста, *una corda* педалі, насамкінець, цитування вертикально викладеного тематизму з «*Crucifixus*» із збереженням специфіки зображення у «*Agnus Dei*». Ключові позиції, котрі ці смислообрази займають у грандіозному полотні «Макрокосмосу» для електронно-посиленого фортепіано, дозволяють оцінити їх як концептуальний стрижень усього твору.

Узагальнюючи аналітичні спостереження за першими двома томами «Макрокосмосу» Дж. Крама, зауважимо, що величний фортепіанний диптих, позначений надзвичайно тісними внутрішніми зв'язками (аж до фактурно-тематичних та сюжетних посилань), має низку як спільних, так й відмінних рис. Спорідненість заявляє про себе у багатошаровості програмних назв; в ідентичності програмного підзаголовку – «12 п'єс-фантазій за знаками зодіаку»; в двомірності звукового простору фортепіано («на клавіатурі» та «у корпусі»); наявності підциклів, які вінчаються п'єсами-символами з графічним розташуванням нотного тексту; нарешті, обидва цикли написані для електронно-посиленого фортепіано та забезпечені авторською інструкцією та коментарями, котрі у другому томі лише доповнені через розширення палітри виразових засобів. Розбіжності полягають у виборі знаків зодіаку; конкретних та унікальних графічних зображеннях п'єс-символів; у використанні індивідуалізованих засобів звуковидобування: задля озвучування деяких п'єс першого тому знадобляться металевий ланцюжок, металеві наперстки, металевий медіатор у вигляді скріпки середнього розміру; у другому – знадобляться шматок або смужка паперу, скляні стакани, металева щітка. Вказані відмінності дозволяють розглядати обидва томи не лише у єдності, але й як два окремих повноцінних твори.

3.2. Семантичні функції «розширеного фортепіано» у сольо-ансамблевих творах Дж. Крама

Потужна маніфестація художньо-естетичної концепції та широкої палітри розширених технік гри на фортепіано у перших двох томах «Макрокосмосу» спонукала Дж. Крама до певної економності та вибіркості включення специфічних засобів виразності у подальшому. Яскравим прикладом окресленого напрямку постає «*Маленька різдвяна сюїта*» із підзаголовком «*За різдвяними фресками Джотто каплиці Арена у Падуї*» [198], де залучені лише ті прийоми, котрі були максимально необхідні у процесі музичного утілення заявленої у назві живописної програми. Невеличкий цикл було завершено у лютому 1980 року, про що сигналізує виставлена наприкінці твору дата¹. Мимоволі виникає питання: чим же так примітна маленька каплиця у Падуї? За словами В. Бланда, її розпис у 1305 році закінчив Джотто, зобразивши на фресках сцени з життя Ісуса. Як відзначає дослідник, вони «зіграли важливу роль у здійсненні переходу від Середньовіччя до Ренесансного “стилю експресії” та носять революційний характер не тільки за сміливе використання кольору, але й за людяність рис у портретному живописі» [184]. Висловлені зауваження, однак, не дають повного уявлення про роботу Джотто. Саме тому детальніше зупинимося на внутрішньому оздобленні каплиці.

За інформацією Дж. Аргана, Падуанська каплиця є прямокутним приміщенням, яке вінчає циліндричне склепіння. Його внутрішні стіни не містять архітектурних елементів, що надає свободу для художнього розпису. На думку мистецтвознавця, відсутність заданих членувань зумовило відмову від ритуальної впорядкованості різноманітних епізодів зі Священного писання та життя Христа. Зокрема, цикл фресок відкриває епізод, пов'язаний з народженням Діви Марії, потім епізоди з її життя та життя Христа, котрі замикаються сценою «Сходження Святого Духу». Дослідник підкреслює важливість такого завершення, оскільки, згідно з іудейсько-християнською легендою, ця подія

¹ Як доповнення до основної назви на титульній сторінці партитури фігурує позначка «A. D. 1979», що означає 1979 від Різдва Христового (від лат. A. D. – Anno Domini). Даного позначення притримується у своїх програмних нотатках Вільям К. Бланд, підкреслюючи тим самим єдність назви [184].

«символізує роль церкви у розповсюдженні Святого вчення» [11, с. 169–170]. Дж. Арган дає максимально повне уявлення про багатоярусну роботу Джотто вказуючи, що під рядом епізодів, нав'язаних сценами з Євангелія¹, розташовані алегоричні зображення «Чеснот» та «Пороків». А. Фролкова відзначає важливу роль алегоричних зображень у мистецтві. За її відомостями, вони є окремим жанром, риси котрого вперше проявляються в епоху античності й набувають особливої значущості у часи Середньовіччя та Відродження. Художники та скульптори того часу користуються стабільними атрибутами, які символізують певні загальнолюдські істини. Зокрема, у процесі зображенні міфологічних персонажів їм надавалися предмети, що вказували на конкретну область діяльності, властивої визначеному богу або герою². Перші чотири «Чесноти» були сформульовані Платоном, наступні три – середньовічними схоластами. Виглядали вони як людські фігури, переважно жіночі, кожна із своїм розпізнавальним знаком³. А. Фролкова підкреслює, що за дві тисячі років історії християнства чесноти, пороки та деякі інші алегорії набули значного розповсюдження, а їх символи укорінилися у суспільстві як загальновідомі та легко впізнавані⁴ [147].

Повертаючись до опису каплиці Дж. Арганом, зауважимо, що на вхідній стіні розміщується картина «Страшного суду», яка домінує над іншими сюжетами та зумовлює загальну атмосферу усієї серії. Незважаючи на такі значні змістові акценти, Джотто, за думкою мистецтвознавця, керувався ідеєю гармонії цілого, колористики, вирішення просторової єдності. Велику роль відіграють переважаючі блакитні тони у фонах фресок та забарвленні склепіння. Вчений відмічає, що у Падуанських фресках світовідчуття художника повністю передається за допомогою кольору, ототожнюючи, таким чином, живопис не з історією, а з поезією. Особливо цікавим є музичне сприйняття італійським

¹ Відомо, що Джотто надихався не тільки Євангельськими сюжетами, але й апокрифічними текстами, серед яких називають «Золоту легенду», протоевангеліє Іакова «Історія Іакова про народження Марії» [52]. Розмаїття сюжетної канви зумовило розгалуженість мотивів у фресках Джотто.

² Наприклад, богу морів Нептуну домальовувався тризуб і риба [147].

³ Зокрема, Мудрості були притаманні два обличчя – молоде й старе, а біля її ніг розташовувався дракон [147].

⁴ Справедливість утілюють меч та ваги, кохання – серце, смерть – череп або коса тощо [147].

дослідником кольорового рішення фресок: «<...> на фоні цієї лазури сприймаються, неначе мелодичні варіації основної теми, світлі, ясні тони інших кольорів» [11, с. 170]. І далі: «Це свого роду світлотіньові модуляції, які змінюються від фігури до фігури та пронизуючі усі тональні відтінки» [11, с. 171]. Згідно з позицією мистецтвознавця, завдяки відсутності зв'язку між фігурою та простором, контури, які замикають об'єми, виражають вже не дію, а внутрішній душевний порив. Простір, що оточує фігури, погашається рівномірно накладеним блакитним фоном. У такий спосіб прибирається вплив на них зовнішнього світла, а кольорові градації виникають ніби зсередини. За думкою дослідника, «подібний живопис, який відрізняється новизною світлового дозування та кольорової якості, є вже *in nuce*¹ тональним» [11, с. 171]. У результаті наукових пошуків Дж. Арган доходить висновку, що у Падуанських розписах живопис для Джотто перестає бути засобом образної розповіді про речі, котрі можуть бути виражені словами. Навпаки, він утілює фундаментальні інтелектуальні та моральні цінності, у «добре продуманих об'ємних та колористичних структурах» [11, с. 171]. Сказане підкріплюється спостереженнями інших мистецтвознавців, які вказують на переосмислення Джотто традиційних атрибутів середньовічного живопису. Зокрема, заповнення живописного простору детальною промальовкою предметів матеріального світу зводиться у нього до узагальнено-умовного зображення. Головний акцент переноситься на ключові фігури, внаслідок чого пози та жести містять у собі енергетичний заряд [52].

«Маленька різдвяна сюїта *A. D. 1979*» складається з семи п'єс. В. Бланд вказує, що тільки дві частини навіяні враженнями від реально існуючих панелей капели – це «Відвідування» (№ 1) та «Поклоніння волхвів» (№ 4). Інші – «Колискова для немовляти Ісуса» (№ 2), «Різдвяна пісня пастуха» (№ 5), «Різдвяний танець» (№ 5), «Пісня про святу ніч» (№ 6) та «Різдвяний гімн дзвонів» (№ 7) – є плодом уяви композитора, який розвинув різдвяну тематику. Дотримуючись законів циклічної композиції, Дж. Крам вибудовує цикл за

¹ Від лат. – у зародку [11, с. 170].

принципом контрасту. На це вказує зміна темпу, фактури, метру та тематизму. Враховуючи релігійний характер сюжету, багато п'єс відзначені тихою звучністю, котра домінує у циклі. Зокрема, виключно у динаміці сфери *p* витримані мініатюри «Колискова для немовляти Ісуса», «Різдвяна пісня пастуха» та «Пісня про святу ніч» (за виключенням *rosso f* у невеликому фрагменті мелодичної лінії останньої). В інших п'єсах – «Відвідування», «Поклоніння волхвів», «Різдвяний танець» та «Різдвяний гімн дзвонів» Дж. Крам користується контрастним переключенням динаміки. Сфера *f* застосовується автором насамперед у моменти зображення дзвону, а також під час ілюстрації ритуального танцю. В інших випадках, поодинокі *f* та *zf* з'являються ненадовго, швидкоплинно повертаючись у молитовно-медитативну тишу.

«Маленька різдвяна сюїта» позначена відносно невеликою кількістю розширених технік гри, що зумовлено, насамперед, камерністю її художньої концепції. Деталізуємо своєрідність кожного з залучених ігрових модусів у їх проекції на програмний задум циклу, його образні сфери та колористичні завдання. Традиційно для себе, композитор передбачає виконання двох видів *pizzicato* на струнах: *pizzicato* кінчиком пальця («*pizz. f. t.*»)¹ та *pizzicato* нігтем («*pizz. f. n.*»)². Спеціальну ремарку – «*on keys*» («на клавішах»), має стандартна гра на клавіатурі, адже у нових звукових умовах її задіяння також потребує вербалізації в нотному тексті [198, с. 2]. У партитурі сюїти переважає позначення «*pizz. f. t.*», в той час як «*pizz. f. n.*» зустрічається лише у третій мініатюрі. Це пов'язано, на нашу думку з прагненням Дж. Крама досягнути приємного, теплого звучання, котре виникає внаслідок щипка струни м'якою подушечкою пальця, адже звук, утворений дією по струні нігтя, передбачувано більш різкий та гострий. Панування першого з двох типів звуковидобування цілком узгоджується й з окресленим динамічним планом опусу. Прийом *pizzicato* зустрічається у «Різдвяній пісні пастуха» (№ 3) «Поклонінні волхвів» (№ 4) та «Пісні про святу ніч» (№ 6). У перших двох п'єсах він має узагальнено-образне

¹ Від *fingertip* – кінчик пальця.

² Від *fingernail* – ніготь пальця (якщо дослівно).

наповнення, посилюючи колористику та працюючи на передачу загального містичного настрою; у третій – демонструє звукообразальний потенціал, імітуючи щипки на старовинній арфі.

Glissando у «Маленькій різдвяній сюїті» грається виключно кінчиком пальця. Водночас, піаніст сам обирає, на котрій з частин струни його видобути: перед демпферами або позаду них. Подібно до *pizzicato*, *glissando* зустрічається у декількох мініатюрах – «Різдвяній пісні пастуха» (№ 3), «Пісні про святу ніч» (№ 6), «Різдвяному гімні дзвонів» (№ 7), – та виявляє здатність до конкретизації музичного образу. Зокрема, завдяки цьому прийому уможлиблюється виникнення ілюзії фоніки арфи менестреля (авторська ремарка – «*like a minstrel's harp*» [198, с. 12]), котра з'являється у шостій частині циклу в момент цитування «Ковентрійського різдвяного хоралу» (відомого з 1591 року) [192]. Запозичений музичний матеріал виникає на клавіатурі без звуку та втілюється за допомогою струнного *glissando*. У результаті, «німі» гармонії матеріалізуються одна за одною, набуваючи звукову «плоть» після підміни демпферної педалі. У такий спосіб, фоніка давнього хоралу отримує сонористичну забарвленість, актуалізуючись у контексті звучання світу ХХ століття (Додаток А, приклад 64).

Техніка приглушення або ж засурдинення тонів використовується Дж. Крамом у двох варіантах. У першому випадку краєм руки легенько притискаються декілька струн (відповідна авторська примітка вказує «*mute strings with edge of hand*» [198, с. 6]), котрі охоплюють діапазон або певного акорду, вказаного у партитурі (як у «Відвідуванні», № 1), або сукупності зіграних на клавіатурі звуків (як у «Поклонінні волхвів», № 4). У другому – пальцем досить сильно притискається край струни однієї потрібної ноти (як у «Різдвяній пісні пастуха», № 3) [198, с. 8]. Особлива темброва фарба приглушених тонів дозволяє імітувати певні шуми навколишнього середовища та людської діяльності, як, наприклад, відлуння кроків у тиші, що зустрічається у першій мініатюрі. Приглушення у даному випадку виконується у найнижчому регістрі рояля, тобто відлуння виникає, можна сказати, природним способом.

Найбільш незвичайним та барвистим ефектом з арсеналу «розширеного фортепіано» є безумовно видобування гармонік, чи то флажолетів на роялі. Розвиваючи відкриття свого старшого колеги-експериментатора Г. Кауелла, який пунктирно позначив його у своїх опусах та створив благодатний ґрунт для подальших розробок, Дж. Крам активно залучає його у своїй фортепіанній творчості (достатньо знову згадати «Макрокосмос»). Виконавцю «Маленької різдвяної сюїти» необхідно видобувати два типи гармонік: другий та п'ятий обертони. У циклі спостерігається часте включення фоніки флажолетів, що цілком відповідає програмному задуму, втілення котрого потребує нижніх та невагомих сонорних одиниць. Через них репрезентується притаманний твору відсторонений та містичний настрій, який символізує відмову від мирського, відчуття чогось неземного. Саме тому гармоніки зустрічаються у найбільшій кількості номерів сюїти: «Відвідування» (№ 1), «Колискова для немовляти Ісуса» (№ 2), «Поклоніння волхвів» (№ 4) та «Різдвяний гімн дзвонів» (№ 7).

У нових звукових умовах цілком природнім у творчості Дж. Крама виглядає розширене використання педалі – тенденції, котра виникла у першій половині ХХ століття й активно розвивається наступними поколіннями композиторів¹. Не є виключенням і творчість Дж. Крама, яскравою ілюстрацією чого виступає твір, що аналізується. В окремому пункті приміток автор

¹ Її витoki можна виявити у деяких фортепіанних сонатах великого Л. ван Бетховена (знамениті речитативи з першої частини Сонати *op.* 31 № 2 *d-moll*, виписані автором на одній педалі у шеститактових побудовах, та розвиток цієї ідеї у пізніх Сонатах *op.* 101 *A-dur* і 110 *As-dur*). Його відкриття розвинули Ф. Шопен та Ф. Ліст, творчість яких призвела до розширення функцій демпферної педалі в опусах К. Дебюссі та М. Равеля. У деяких мініатюрах останніх (наприклад прелюдії «Затонулий собор» К. Дебюссі або «Долині дзвонів» з циклу «Відоображення» М. Равеля) містяться передумови до використання педалі *sostenuto*, так званої середньої педалі (про це можна здогадатися виходячи з довжини виписаних басів, які можуть достовірно відтворитися лише з її допомогою.). Нагадаємо, що середню педаль трошки пізніше включив у свій «Зловісний резонанс» Г. Кауелл, чим проклав шлях до її активного використання у майбутньому. Свідченням того, наскільки важливою була педалізація для композиторів другої хвилі авангарду є їхні фортепіанні опуси. У багатьох з них вона детально виписана авторами від початку і до кінця твору, шляхом різноманітних індивідуалізованих позначок. Наприклад, у «*Klavierstück X*» К. Штокгаузена педаль вказана за допомогою дужок під нотними станами; у «*Konfiguration*» Б. А. Ціммермана автор використовує власний спосіб позначення, розміщуючи під нотоносцями дві додаткові лінійки, на яких нотними знаками різної довжини та паузами прописує педаль; у Сонаті № 2 В. Сильвестрова бачимо скрупульозно вивірені, аж до третини-, чверті- та вібрації, педальні вказівки, записані, у більшості, традиційними способами [257]. Водночас, середня педаль у другій половині ХХ століття набуває не менше значення, аніж права чи ліва. Пригадаємо «Секвенцію IV» Л. Беріо, де автор широко застосовує *sostenuto* педаль, використовуючи ефект затриманих на ній акордів протягом усієї п'єси [181]. У даному випадку мова йде не про поодинокі включення, а скоріше про майстерне володіння технологією, що складає додаткову технічну проблему для піаніста.

зосереджує нашу увагу на необхідності точного виконання виписаної педалі. Для позначення педалі у «Маленькій різдвяній сюїті» він використовує звичні для себе власні ремарки: *Ped I* для правої (*damper*), *Ped II* для середньої (*sostenuto*) й *Ped III* для лівої (*una corda*) відповідно [198, с. 2]. Велика кількість педальних позначок у нотному тексті потребує від виконавця окремої уваги та детального опрацювання. На важливу роль демпферної педалі у створенні потрібної живописно-містичної фоніки циклу звертає увагу О. Безбородько. У своїй статті піаніст відзначає її першочергове значення у вказаному процесі «як самостійної переважаючої манери висловлювання» [183, с. 93]. Зупинимося на середній педалі, оскільки її впровадження представляє найбільший інтерес. Вона зустрічається у двох номерах – п'ятому та шостому, й задіяна протягом усієї їх тривалості. У «Різдвяному танці» (№ 5) вживання *sostenuto* педалі створює звуковий краєвид до зображуваного ритуального хороводу. На ній беззвучно натискається хроматичний кластер у найнижчому регістрі, який завдяки цьому тягнеться від початку й до кінця мініатюри. Решта матеріалу грається без педалі, переважно надзвичайно гострим та колючим штрихом. Середня педаль знімається чітко з останнім акордом п'єси (ремарка автора – «*Ped II off*» [198, с. 11]). У «Пісні про святу ніч» (№ 6) принцип використання середньої педалі в цілому зберігається. Різниця полягає лише у тому, що на ній затримується не абстрактне «гроно», а точно виписаний акорд. Водночас, важливу роль у п'єсі відіграє й демпферна педаль, без задіяння якої авторський задум неможливо виконати. Витримані завдяки *Ped II*, переважно у нижньому регістрі, звукові комплекси працюють, передусім, на розширення звукового простору та надають йому додатковий об'єм. Намальовані композитором картини набувають глибини та перспективу. Застосовуючи описані прийоми гри на фортепіано, Дж. Краму вдається домогтися ефекту тривимірності звукової матерії, через що він досягає відчуття «присутності». Живописні образи послідовно оживають не десь, а прямо тут, саме цієї миті. Слухачі разом з виконавцем стають не просто спостерігачами, а безпосередніми учасниками барвистої різдвяної містерії.

Представлений арсенал виконавських прийомів виступає підтвердженням висловленої раніше тези про вибіркове та бережливе задіяння ресурсів розширеного фортепіано в «Маленькій різдвяній сюїті» у порівнянні з продемонстрованим у «Макрокосмосі» розмаїттям спецефектів. Окреслений шлях обумовлений вузькоспрямованістю її художньої ідеї та характером тематизму, тісно пов'язаного з програмним задумом. Уявляючи кожну п'єсу у вигляді живописної картини, а, з іншого боку, вписуючи її у композицію цілого, Дж. Крам задля досягнення інтонаційної єдності оперує тематичними комплексами, кожен з яких народжує власний асоціативний ряд.

Перша п'єса циклу постає своєрідним вступом: вона ніби відкриває перед нами двері каплиці Арена у Падуї, заворожуючи містичною тишою. Програмною назвою «Відвідування» композитор запрошує нас разом з ним оглянути храм й насолодитися фресками Джотто. Музика Дж. Крама викликає видимі образи, мимоволі втягуючи як слухачів, так і виконавця у створену ним музично-поетичну атмосферу. Перший з них – це живописний образ храму: колони; глибока тиша; спокій, який налаштовує на релігійно-молитовний стан. Ніби збоку бачиш себе у повільному русі приміщеннями знаменитої капели. Побожне мовчання порушується потужним дзвоном. У динаміці *ff* він прорізає тишу та заповнює простір відгомоном обертонів. Після його поступово розчинення у просторі, увага реципієнта знов зосереджується на спогляданні запанувавшої безмовності. Неспішні кроки, відбиваючись від стін, лунають у просторі. У напівтемряву храму проривається зовсім трохи вуличного світла, відблиски якого висвітлюють вітражі та виблискують на фресках. Оглядаючи зображення, ми періодично концентруємося на деяких, які найбільше припали до душі. Водночас, не зупиняємося перед ними надовго, прагнучи вивчити усі розписи. Повністю обійшовши храм, поступово наближуємось до вівтарю. Несподівано знову лунає дзвін. Після другого передзвону герой завмирає перед вівтарем, заглибившись у власні думки. Наостанок знову чуємо дзвін, що цього разу символізує перехід Дж. Крама до безпосереднього опису самих фресок та дійств різдвяної містерії.

Описану уявну, але надзвичайно явну живописну картину композитор змальовує перед нами засобами розширеного фортепіано. Образ храму представлено мірним рухом кластерних комплексів. Вибрана автором динаміка: починаючи з *pp*, потім поступово виростаючи до *f*, а потім *subito* повертаючись у сферу *p* (*mp diminuendo ppp*), лише підкреслює образ величності та тиші. Задля характеристики дзвону автор обирає дуже високий регістр фортепіано, який ототожнюється із реальним місцезнаходженням дзвіниці у церкві. Дзвін лунає чотири рази, трохи стихаючи і знову заповнюючи простір. Невипадково композитор широко використовує виразові можливості пауз, ніби розраховуючи на акустику каплиці: такт тиші метрично дорівнює попередньому такту зі дзвонами. Дж. Крам виявляє майстерність драматургу, розставляючи точно усі образно-сміслові акценти. Зокрема, він надає можливість дослухати відлуння дзвону, котре поступово розсіюється, після чого повертає тему початкових тактів, надаючи музичним подіям вид завершеної картини. Приглушені звуки та гармоніки в ультранизькому регістрі зображають мірні кроки, а багаточисельні форшлаги у мелодії – тонкі світлові відблиски, що прориваються всередину приміщення¹. У результаті створюється відчуття особистої присутності у храмі. Повільна хода уявного героя асоціюється з прогулянкою. Нагадаємо, що у французькому мистецтві початку ХХ століття існує декілька творів, пов'язаних з цим образом. Розглядаючи феномен прогулянок у тогочасних французьких фортепіанних циклах, О. Михайлова відзначає важливість використання колористичних звукозображальних темброво-фактурних прийомів, які уможливають досягнення максимальної наочності втілення художнього образу [89]. Спорідненим підходом позначена й перша п'єса «Маленької різдвяної сюїти» Дж. Крама.

Примітно, що композитор не залишив вказівок щодо зміни правої педалі протягом першої п'єси. Даний факт додатково підкреслює важливість просторової координати в образному ладі твору. Інакше кажучи, педаль виступає

¹ Мимоволі згадується цикл М. Мусоргського «Картинки з виставки», де прогулянка, зазвичай, пов'язується з уявним відвідувачем, який переходить від картини до картини.

одним із засобів музичної виразності, претендуючи на самодостатність. Розширюючи простір, вона утримує в актуальному звуковому полі усі співзвуччя, що виникли раніше, народжуючи шлейф обертонових нашарувань. Завдяки цьому невеликий за діапазоном інтонаційний комплекс (кластерні співзвуччя, які відкривають п'єсу, розміщуються у межах двох з половиною октав) набуває, користуючись мовою живопису, перспективу: перед слухачами виростає барвиста й доволі детальна картина, яка малює суб'єктивно сприйняті Дж. Крамом внутрішнє оздоблення та атмосферу капели Арена у Падуї.

Окрім введення в образну сферу, перша мініатюра експонує усі ключові тематичні утворення. Виступаючи основним тематичним зерном циклу та протягуючи доволі зримі нитки від початку та до кінця партитури, вона, таким чином, забезпечує єдність та герметичність циклічної композиції. Кожен з тематичних комплексів позначений індивідуальними рисами, тому вони контрастують між собою та несуть різний образно-емоційний заряд. Зацікавлює й той факт, що Дж. Крам підкреслює їхню самоцінність двома тактовими рисками виділяючи з загального контексту. Деталізуємо кожне з тематичних утворень з урахуванням їх асоціативно-програмного наповнення. Задля стимулювання візуально-слухових образів дозволимо собі дати їм найменування: першу тему назвемо «темою храму», другу – «темою дзвонів», третю – «темою світлових відблисків».

«Тема храму», котра виконує роль рефрену, є, по суті, мелодичним ядром п'єси й циклу в цілому. Кластер заснований на цілотоні та його транспозиції, що змушує згадати лади обмеженої транспозиції О. Мессіана [43; 85]. Результатом стає охоплення усіх ступенів хроматичного ряду, який виступає своєрідною звуковою універсалиєю та творчою моделлю (Додаток А, приклад 65). Невипадково усі нові тематичні ідеї сприймаються похідними. Цілотоновий комплекс, зібраний у кластер, відкриває не тільки «Відвідування» (№ 1), але й «Різдвяний танець» (№ 5). Разом з цим Дж. Крам уникає механічної повторності через зміни висотної позиції «трона», динаміки, ритмічної пульсації: тривалості й штрих димінуються, а динаміка кресцендується, виростаючи до *ff*.

Другий комплекс – «тема дзвонів» (такт 6), з'явиться у циклі ще раз лишень у фінальному сьомому номері, виявляючи цим свою істотну формотворчу роль. На противагу «рефрену» вона демонструє широкий спектр гучної динаміки та має інтервальну структуру. Якщо подивитися на кожну з партій, то зовнішньо вони цілком консонантні, оскільки базуються на секстовості. Проте, уніфікованість ритмічного руху призводить до сполучення інтервалів, народжуючи терпкі звучання. Помножені на витриману педаль, вони створюють не менш яскравий сонорний ефект (Додаток А, приклад 66). Є ще одна важлива для розуміння особливості цього комплексу деталь: поєднання руху-зміни з остинатною повторністю. Як це не парадоксально, але такий прийом викликає наочний образ дзвіниці. У композиції першої п'єси «тема дзвонів» виконує функцію першого епізоду.

Третій комплекс, названий нами «темою світлових відблисків», індивідуалізований форшлагами, котрі вносять у музику риси орнаментальності та мають виразний вигляд, впливаючи на всю мелодично лінію. Вибудований на контрасті подвійного пунктиру та групи шістдесятчетвертих, він позначений особливою закрутістю та чарівним колоритом. Не дивлячись на свою новизну, тема синтезує попередньо заявлені ідеї. Зокрема, у ній зберігається принцип співставлення кластерної вертикалі та більш розрідженої фактури, динаміки при максимальному розсуванні регістрів, що посилює контраст різкими переключеннями з глибоких басів у верхню теситуру інструмента (Додаток А, приклад 67). Важливість описаного тематичного комплексу підтверджується наступними музичними «картинами». Зокрема, збагачена форшлагами мелодія з'явиться у «Колисковій для немовляти Ісуса» (№ 2), «Різдвяній пісні пастуха» (№ 3), «Різдвяному танці» (№ 5), «Пісні про святу ніч» (№ 6). Вага даної мелодії підтверджується ще й тим, що вона сама виступає творчою моделлю, оскільки містить звороти, котрі отримують варіантне втілення у інших мініатюрах циклу. Серед найбільш очевидних назовемо два:

1. **Висхідні мотиви** (такти 25-26) у різноманітних трансформаціях виникають у «Колисковій для немовляти Ісуса» (№ 2), «Поклонінні волхвів» (№ 4), «Пісні про святу ніч» (№ 6);
2. **Сповзаючі мотиви** (такти 28, 30, 32), у котрих обіграється інтонація малої септими тотожної збільшеній сексті, використовуються у «Різдвяній пісні пастуха» (№ 3), де складають основу усієї п'єси, заявлену з першого ж такту; «Різдвяному танці» (№ 5), де повністю змінюють характер; «Пісні про святу ніч» (№ 6) – такти 2, 4, 10-12, 19-21, 23.

Повертаючись до третьої теми, відзначимо її двоелементність. Хоча перший «кластерний» мотив не отримує такого різноманітного втілення, його фонічна своєрідність стане джерелом для експериментування у сфері звукоутворення. У такій ролі він з'явиться і у «Колисковій для немовляти Ісуса» (№ 2) – гармоніки у крайньому нижньому регістрі фортепіано, і у «Поклонінні волхвів» (№ 4) – кластерний комплекс у басу, і у «Різдвяному гімні дзвонів» (№ 7) – гармоніки у тому самому нижньому регістрі. Специфічним варіантом цього елемента можна вважати й затримані на середній педалі акорди у «Різдвяному танці» (№ 5) та у «Пісні про святу ніч» (№ 6). Родинний зв'язок простежується у функції цих комплексів – розширенні звукового простору.

Особливої уваги заслуговують закінчення п'єси, яке вносить у композицію риси симетрії. Уявний огляд краплі переривається звучанням «теми дзвону», яка ставить багатозначні три крапки наприкінці. Враховуючи періодичну повторність низки кластерів та наявність трьох тем, можна констатувати тут риси рондальної композиції із невеликою кодою. Кожен з описаних тематичних комплексів «Маленької різдвяної сюїти» проходить свій шлях розвитку у циклі. У відповідності до конкретного образного наповнення вони набувають новий вигляд й змістові відтінки. Зупинимося на цьому моменті докладніше, щоби простежити їхню еволюцію.

Найбільш сталим тематичним утворенням виявляється комплекс «дзвонів». Експонований на початку циклу, він у результаті невеликого розвитку знаходить своє завершення у останньому номері – «Різдвяному гімні дзвонів»,

де навіть з назви видно його головуюча позиція. Інші теми піддаються більш значним перетворенням. Отже, «тема храму» є не тільки інтонаційною основою усього циклу, але й проходить власний шлях розвитку. Вона з'являється у «Різдвяному танці» (№ 5), де постає у кардинально протилежному характері, ілюструючи ритуальний танок (мимоволі запрошується аналогія із «Весною Священною» І. Стравінського). Новий емоційний план не вступає у протиріччя з обраною для неї назвою, оскільки танцювальне дійство відбувається також у храмовому просторі. Як уявляється, кульмінаційне своє вираження цей комплекс отримує у момент цитування «Ковентрійського різдвяного хоралу» в «Пісні про святу ніч» (№ 6). У фінальній же п'єсі він подається як нагадування, складаючи фон для іншого тематизму. Задля досягнення радикального оновлення початкової тематичної ідеї, композитор оперує не звичними способами інтонаційної роботи, результатом якою, як правило, стає трансформація первинного матеріалу, а йде іншим шляхом: змінює мелодію, зберігаючи хоральну фактуру та загальний релігійно-містичний настрій. У результаті сонорний кластерний комплекс ніби скидає з себе обертоновий шлейф, набуваючи вигляду нічим незатьмареного, чистого співзвуччя *Des-dur*.

Найбільшим трансформаціям піддається «тема світлових відблисків». Протягом циклу її елементи зустрічаються в усіх п'єсах, виключаючи фінальну. Композитор максимально розкриває виразовий потенціал теми, підпорядковуючи її варіантні різновиди різноманітним образним завданням. Велику участь у цьому процесі приймають жанрові засоби. Наприклад, у «Колисковій для немовляти Ісуса» (№ 2) вона стає піснею; у «Різдвяній пісні пастуха» (№ 3) нагадує сопілковий наспів; у «Поклонінні волхвів» (№ 4) створює особливий колорит; а у «Різдвяному танці» (№ 5) доповнює зображувану картину ритуального танцю. Лінія розвитку завершується у «Пісні про святу ніч» (№ 6). Тут тема звучить винятково, викликаючи наочний образ Святої ночі, у темряві якої звучить співанка – «Ковентрійський різдвяний хорал».

Підсумовуючи, скажемо, що кожен з тематичних комплексів сюїти має власну експозицію, розвиток та логічне завершення. Дж. Крам розкриває їх

виразові можливості шляхом включення у багатогранне образне середовище. Останнє можна трактувати двояко: як абстрактний звуковий світ, який отримує образно-сміслову наповненість у свідомості кожного з реципієнтів, та у вигляді живописних картин, сюжет яких запрограмовано у назвах п'єс. Виходячи з цього, мініатюри можна розподілити на дві групи: у першій домінує узагальнено-символічний характер, у другій прочитується конкретний сюжет. Зауважимо, що запропонована класифікація в жодній мірі не претендує на остаточну істину, оскільки навіть програмна музика позбавлена слова, більше тяжіє до так званої «абсолютної музики». До *першої* групи відносимо: «Відвідування» (№ 1), «Різдвяний танець» (№ 5), «Різдвяний гімн дзвонів» (№ 7). У цих п'єсах відсутні авторські ремарки з приводу конкретних персонажів. Навпаки, вони провокують сприйняття запропонованої ситуації в цілому, вводячи слухача у певний настрій, заданий композитором. У *другій* групі знаходяться: «Колискова для немовляти Ісуса» (№ 2), «Різдвяна пісня пастуха» (№ 3), «Поклоніння волхвів» (№ 4). Тут звісно немає прописаного до дрібниць сценарію. Але Дж. Крам у назвах відображає конкретну сцену, у котрій навіть є дійові особи (немовля Ісус, пастух, волхви). Про деяку конкретність сигналізує й те, що композитор залучає прийом жанрово-сміслові імітації: колискова у другому номері, сопілковий наспів у третьому. Відокремлено у циклі стоїть «Пісня про святу ніч» (№ 6), у якій поєднуються риси і першої, і другої груп. Композитор уникає деталізації сюжетного типу, направляючи сприйняття у русло релігійно-містичного почуття. Водночас, у момент введення мелодії хоралу автор коментує – «як арфа менестреля», – змальовуючи, таким чином, співаючих персонажів.

Єдність музичного задуму сприяє тому, що Дж. Крам притримується не тільки законів циклічної композиції, згідно з якими крайні п'єси нерідко виявляють спорідненість, але й пов'язує між собою інші мініатюри тематичними та фактурними прийомами. Наприклад, «Колискова для немовляти Ісуса» (№ 2) та «Різдвяний танець» (№ 5) мають візуально схожий малюнок співвідношення мелодії та акомпанементу; у «Поклонінні волхвів» (№ 4) та у «Пісні про святу ніч» (№ 6) використовуються схожі за нотною графікою мелодичні лінії.

Резюмуючи аналітичні спостереження, підкреслимо, що задля об'єднання форми Дж. Крам використовує мотивно-інтонаційну єдність. Найменші мелодичні знахідки піддаються розробці, трансформуються, розфарбовуються різноманітними звуковими тембрами, демонструючи слухачеві калейдоскоп зображень, намальованих за допомогою розширеного фортепіано. Відчуття абсолютної замкненості та герметичності циклу підкреслене «темою дзвонів», яка, на перший погляд, повною мірою відповідає програмі. Одночасно, створений Дж. Крамом звуковий світ, з його безмежним простором, як уявляється, виходить за межі описаної капели, народжуючи широке поле смислових аналогій та образних асоціацій.

Композитор створює для виконавця багато «ігрових пасток», втягуючи у їх орбіту уяву інтерпретатора. Балансуючи поміж абстрактним та конкретним, апелюючи до духовного досвіду та візуально-чуттєвому сприйняттю, узагальненим уявленням та конкретним знанням капели Арена у Падуї й фресок Джотто, Дж. Крам програмує поліваріантність прочитань, яка дозволяє кожному з музикантів розкрити власне бачення «Маленької різдвяної сюїти», створити індивідуальну інтерпретаційну версію. Доречно у зв'язку з цим нагадати деякі методологічно цінні положення, висловлені В. Москаленко про розуміння музичного твору. За думкою вченого, останнє передбачає взаємодію двох начал: інтонаційно-репродуктивного та інтонаційно-продуктивного. Під першим автор розуміє сукупність інформації про опус. Під другим – процес «прагнення до інтонаційного пошуку та оновленню музичного сприйняття твору» [90, с. 152-153]. Безумовно, у процесі освоєння циклу Дж. Крама виконавець застосовує обидві описані вченим позиції. Старанно й уважно засвоївши відомості про композитора, його творчість, філософські ідеї та ґрунтовно опрацювавши партитуру, він зможе поєднати ці знання зі своїми художньо-звуковими знахідками й створити унікальне сплетіння авторської концепції та пропущеної крізь власне світосприйняття музики. У результаті, піаніст формує власну індивідуальну інтерпретаційну версію.

Однією з основних рис композиційного методу Дж. Крама незмінно називається варіаційність, котра простежується на мікро- та макрорівнях побудови: від варіювання дрібних структур до організації цілого¹. В означеному контексті актуальним, на нашу думку, є звернення до поглядів на роль взаємозв'язку в надрах тематизму твору А. Веберна, діяльність котрого, як ми знаємо, значно вплинула на становлення світогляду американського митця. Для одного з видатних нововіденців важливим було показати можливість виведення музичного матеріалу з однієї головної думки. Найбільш універсальною формою для реалізації прагнення до максимальної єдності він вважав саме варіації [20, с. 48–49]. Своєрідною «одою» варіаційності серед опусів Дж. Крама виступає цикл «*Gnomic variations*» для фортепіано соло [202], котрий яскраво репрезентує її можливості одночасно як жанру, форми та принципу тематичного розвитку². Необхідність вивчення цього твору не в останню чергу продиктована відсутністю повноцінного його аналізу у наукових роботах вітчизняних музикознавців.

Цикл «*Gnomic variations*» Дж. Крама був закінчений у 1981 році та вперше виконаний у Національній галереї мистецтв (в місті Вашингтон) 12 грудня 1982 року піаністом Джеффри Джейкобом, якому власне композитор його й присвятив. У програмних примітках, що передують партитурі³, піаніст зазначає, що «гном» символізує максимум, згідно з якою за допомогою невеликої кількості слів транслюється велика ідея [229]. Незважаючи на це, автор явно мислить цикл як замкнуту композицію, адже остання, вісімнадцята, варіація є темброво-оновленим повторенням теми: початкові приглушені тони композитор замінює більш барвистими гармоніками. Коментуючи завдання виконавця у «*Gnomic variations*», Дж. Джейкоб акцентує увагу на різноманітних способах звуковидобування в середині фортепіано. Поєднання розширених технік із стандартною грою на клавішах та швидке переключення між ними, за словами

¹ Особливості функціонування варіаційного принципу у першому томі «Макрокосмосу» продемонстровано у першому підрозділі третього розділу дисертаційного дослідження.

² Твір розглядається в одній зі статей автора дисертаційного дослідження [161]

³ У них піаніст стисло характеризує композиційні принципи опусу, задіяні способи гри та ділиться власними асоціаціями і враженнями від цієї музики [229].

піаніста, виявляється «іноді диявольськи важким» [229]. Таким чином заявляє про себе новий тип віртуозного володіння усіма можливостями інструмента, що є характерним для фортепіанних композицій Дж. Крама.

Авторські примітки до виконання у «*Gnomic variations*» виглядають цілком стандартно, окрім декількох невеличких, але значних, на нашу думку, змін. Насамперед звертає на себе увагу удосконалений вигляд шкали звуків, котрі піддаються тембровим трансформаціям. Над поданим нотним станом композитор розміщує таблицю, яку складають три довгі горизонтальні колонки. Перша з них (колонка А), як пояснює Дж. Крам, вказує на струни, що будуть щипатися, друга (колонка В) – на струни, що піддадуться приглушенню, третя (колонка С) – на струни, що будуть задіяні під час видобування гармонік з обов'язковим номером потрібного обертону (Додаток А, приклад 68). Серед інших доповнень даних приміток назвемо допис автора про критичну необхідність добре функціонуючої *sostenuto* педалі на роялі, що буде задіяний для виконання твору [202, с. 2].

Основна композиційна ідея циклу полягає у грі структур. Ключовий мотив теми експонує не тільки основну інтервальну одиницю – тритон, але й гру протилежним рухом, принцип розсування і стиснення темброво-регістрового простору. За словами Дж. Джейкоба, досить коротка лінія пов'язаних між собою тритонів підкреслює небагатослівний та афористичний характер «*Gnomic variations*» [229]. Продовжуючи традицію, Дж. Крам мислить тему у вигляді мелодичної лінії, звуки котрої розкидані у звуковому просторі¹. Привертає увагу прийом прихованого двоголосся, посиленого не тільки регістровим протиставленням, але й виокремленням партії лівої руки крупними

¹ Доречно нагадати спостереження Е. Денисова щодо мелодичного начала у сучасній музиці. Відомий композитор підкреслює його часту відсутність, в традиційному розумінні цього слова, та заміщення іншими елементами музичної тканини. Власне ж мелодизм «підмінено горизонтальними послідовностями певним чином вибудованих інтервальних комплексів» [36, с. 137–138]. Розглядаючи численні зразки, у яких сучасна стилістика нейтралізувала змістову та емоційну наповненість інтонаційної мови, композитор звертає увагу на виниклу ностальгію за давніми ідеалами. «Інтонація, – пише автор, – <...> володіє дивовижною якістю нескінченної варійованості та нескінченної інформаційної ємності». Та далі: «Один і той самий інтервал може слугувати і абстрактною конструктивною одиницею і бути наповненим (іноді гранично) смисловим та експресивним навантаженням» [36, с. 146]. Ці спостереження знавця сучасної музики виявляють свою універсальність та легко упізнаються у музичній тканині «*Gnomic variations*» Дж. Крама, оскільки тема тут постає як закінчена, структурно оформлена думка.

тривалостями. Більш того, якщо зібрати усі тони, які її утворюють, то вимальовується пластична, кантиленна мелодія, позбавлена ходів на загострені інтервали. Її пісенність не руйнує *pizzicato* на струнах, утворюючи лише шлейф вібруючої звукової точки. Двоголосся розповсюджується й на візуальний ряд виконавського процесу, адже ліва рука знаходиться у корпусі інструмента, притискаючи струни та граючи *pizzicato*, у той час як права – натискає клавіші (Додаток А, приклад 69).

Семитактова будова теми виявляє внутрішню логіку, яка виникає завдяки повторності та зміні напрямку руху. З цієї точки зору, запропонована піаністом Дж. Джейкобом інтерпретація форми як двочастинної репризної ($AA'BA''$) суперечить реальному музичному процесу. Зокрема, ініціальний мотив з чотирьох звуків, який охоплює один такт, має хвилеподібний вигляд, повторюється двічі, спрямований вгору та розширює вихідний діапазон. Розвиток тематичної ідеї, навпаки, прямує униз. Зберігаючи мотивну структуру, він підсумовує початковий процес та утворює хвилю на макрорівні. Контраст руху, що виникає, та масштаби, які перевищують першу фразу (три такти), дозволяють говорити про новий розділ, враховуючи мініатюрність теми та наступних варіацій. Заключний двотакт підсумовує висхідний та низхідний принципи, виконуючи функцію своєрідної репризи-коди [202, с. 6]. Часова урівноваженість усіх побудов дозволяє трактувати форму теми, як тричастинну – $ABAB$. На рівні числових пропорцій складається симетрична конструкція – $2+3+2^1$. Як бачимо, Дж. Крам дотримується загальних принципів логіки, незважаючи на безсумнівне оновлення музичної мови. Це забезпечує сприйняття цілісного викладення звукообразу у темі з його подальшим збагаченням через різні прийоми варіювання. Тричастинна конструкція простежується у кожній варіації циклу, незалежно від її розміру: навіть у аметричних сьомій та дванадцятій вона реалізована чітко та наочно. Тричастинність

¹ Нагадаємо спостереження Ю. Холопова про збереження симетрії при порушенні квадратності. Плідною є думка вченого, згідно якої музична форма може тлумачитись не тільки як композиційна схема, «сукупність та взаємодія засобів вираження конкретного змісту», не тільки як «форма-процес», але й «як досконалість, завершеність, гармонічність цілого, ідеальне злиття вираження з ідеєю» [148, с. 83]. Такого роду числову упорядкованість музикознавець пов'язує з естетичною категорією краси.

розповсюджується й на макрорівень побудови форми, що доводить її визначну роль у «*Gnomic variations*».

Одним із своєрідних способів розвитку тематичного матеріалу, використаних Дж. Крамом у циклі, є прийом тембрового варіювання. Його реалізація у рамках одного інструмента стає можливою завдяки задіянню темброво-педальних ефектів фортепіано, поєднаних із розширеними техніками гри на ньому. Найбільш послідовно цей принцип заявляє про себе у першій частині твору, у якій прочитується й алюзія на так звані «суворі варіації». У перших п'яти варіаціях композитор ніби віддає данину традиції, а вже в шостій, яка відмічена змінним метром (4/4, 5/4, 7/4, 3/4, 6/4) та більшим масштабом (дванадцять тактів), демонструє індивідуальний підхід, адже вона, з одного боку, замикає попередню побудову, а з другого – налаштовує на більш вільний підхід до конструювання у наступних варіаціях. Зокрема, звертає на себе увагу задіяний прийом димінування тривалостей з першої до четвертої варіації. П'ята ж варіація дещо сповільнює темп та репрезентує інакший настрій, через звукові ефекти, які, за висловом Дж. Джейкоба, «одразу западають в пам'ять та зачаровують» [229]. Це дозволяє сприймати її як ліричний центр першої частини циклу та заміник традиційної мінорної варіації. Наступною важливою ознакою суворих варіацій, яка тут присутня та чітко ідентифікується, незважаючи на перетворення музичного матеріалу, є легкопрочитуваний малюнок теми. Серед інших наявних прикмет назовемо збереження семитакту, його внутрішньої структури та сталого метру.

Можливість тембрових трансформацій закладено безпосередньо протягом експонування теми, адже вона занурює слухачів у царину звукових ефектів розширеного фортепіано. Не використовуючи стандартну гру на клавішах та замінюючи її співставленням приглушених тонів і *pizzicato*, Дж. Крам одразу натякає на головний спосіб розвитку вихідного матеріалу. Кожна з початкових п'яти варіацій позначена індивідуальною фонікою. Зокрема, *перша* з них цілком побудована на відгомоні вертикально викладених співзвучь (Додаток А, приклад 70). Подібний ефект не є новим та використовувався

композиторами ще в ХІХ столітті, адже він витікає з акустичних можливостей, закладених у інструменті. Алгоритм дій наступний: в зазначеній октаві беззвучно затримується акорд, звуки якого одразу натискаються на клавішах в іншій октаві. Таким чином й виникає відгомін, що озвучує початковий акорд, створюючи цікавий сонорний ефект. Однак Дж. Крам додає невеличку дрібницю в усталену традицію, поєднуючи його з *glissando* на струнах басового регістру, після якого *Cis*₁ затримується на *sostenuto* педалі. Завдяки цьому збільшується об'єм звучання та з'являється перспектива у невеличкій замальовці. **Друга варіація** постає спадкоємицею попередньої, бо спирається на той самий принцип. Суттєвою відмінністю між ними є заміна вертикального викладення на горизонтальне, тобто беззвучно затримані акорди оживають після зіграного на клавішах мелодичного фрагменту (Додаток А, приклад 71). Основу **третьої варіації** складає, згідно з авторською позначкою, «слабке “відлуння” резонансу» [202, с. 8], яке реалізується за допомогою демпферної педалі: спочатку натискається восьмизвучний акорд-*zff* різким *staccatissimo* без педалі, після чого потрібно «зловити» луну та підхопити її педаллю. Це породжує мальовниче просторове явище (Додаток А, приклад 72). Наступна, **четверта**, варіація значно контрастує попереднім, оскільки взагалі не має спецефектів. В даному випадку це лише один з можливих тембрових варіантів теми, яка від самого початку ще не поставала у такому вигляді. Містична фоніка її супроводу виникає через ліву педаль, що використовується тут вперше, та поліритмічне нашарування дуолей з тріолями (Додаток А, приклад 73). Особливою фантастично-потойбічною звучністю відзначена **п'ята варіація**. Її неповторний колорит досягається протиставленням двох складових: темброво-оновленого проведення теми на струнах лівою рукою та «музики срібних тонів», яка грається на клавішах у високому регістрі фортепіано правою рукою (Додаток А, приклад 74). Застосована Дж. Крамом техніка гри на струнах заслуговує окремої уваги, адже вона відзначена унікальною сонорною забарвленістю. Гармоніка тут видобувається специфічним способом: піаніст повинен шкребти металеву обмотку басової струни нігтем вказівного пальця,

одночасно затискаючи вузлову точку потрібного обертопу великим пальцем. Так званий «активний звук» гармоніки у таких умовах з'являється з металевого шуму та супроводжується яскравими призвуками. Фінальна у першій частині **шоста варіація** змішує усі заявлені раніше темброві ефекти, утворюючи своєрідний калейдоскоп. Присутні елементи теми, тим не менш, знову представлені у новому вигляді: «німі» акорди озвучуються *glissando* на струнах (Додаток А, приклад 75). Як видно, використаний Дж. Крамом прийом тембрового варіювання виявляється одним з основних у розвитку інтонаційних подій у циклі «*Gnomic variations*».

Будуючи ціле, Дж. Крам дотримується принципу контрасту, про що свідчать характеристичні ремарки поряд з метрономічними вказівками. Виходячи з цього, змінюється фактура, тип викладення, прийом варіювання, динаміка тощо. Наприклад, неспішній темі протиставлюється енергійна **перша** варіація (*energicamente, un poco più mosso*), яка отримує своєрідне продовження в ритмічно підкресленій **другій** (*molto ritmico, ancora un poco più mosso*) з подальшим посиленням позначених емоційних фарб у **третьій** (*capriccioso, ancora più mosso*) і **четвертій** (*un poco agitato, ma velato*). Як бачимо, перші чотири варіації вибудовуються як цілеспрямоване нагнітання енергетичного заряду. Далі Дж. Крам перемикає увагу в іншу образну сферу, досягаючи ефекту не стільки зміною темпу, скільки фактурно-динамічними та темброво-виразними прийомами (**п'ята** варіація), замикаючи першу серію варіацій повільною музикою, чий пафос позначено ремаркою «*retoricamente*» (**шоста** варіація).

Серединна частина циклу охоплює також шість варіацій (з сьомої по дванадцятую). Зберігаючи ідею контрасту та демонструючи різноманітні образно-емоційні можливості такої незвичної теми, Дж. Крам тут дотримується інакших принципів варіювання. Перш за все він активізує розширення масштабів та тактометричні параметри. Зокрема сьома та дванадцяті варіації є зразками асиметричної музики, відокремлюючи другу частину з загального контексту та підкреслюючи її центральність. Яскрава характеристичність кожної з варіацій, збагачення та різноманітність фактури, вільне тлумачення форми початкової

теми дозволяють говорити про відгомони романтичної культури. Не вдаючись до цитування, як однієї з прикмет авторського стилю, композитор широко використовує прийом узагальнення через жанр, який репрезентується тут шляхом типових фактурних комплексів.

Зокрема, «grave» **сьомої** варіації представляє звукообраз, пов'язаний із знаменитою дзвонністю. Спонукаючи згадати музику С. Рахманінова, він, насправді, отримав втілення у контексті різнонаціональних індивідуальних стилів. Важливу роль у цьому зіграло, на наш погляд, широке розповсюдження на Заході «Бориса Годунова» М. Мусоргського, композитора, котрого у повній мірі можна вважати першовідкривачем фактурно-гармонічного комплексу дзвонності. Дж. Крам майстерно імітує розкачування великого дзвону, відгомони малих, просторове протиставлення густих та більш дзвінких тембрів, посилення та згасання звучності. Гармонічна вертикаль сприяє збереженню тематичного ядра та утримує генетичний взаємозв'язок з вихідним матеріалом (Додаток А, приклад 76). **Восьма** варіація безпосередньо апелює до досягнень бартоковської музики, до його знаменитого так званого «бартоковського *pizzicato*», грі остинатними ритмоформулами та контрастам ритмічно-загострених структур з *quasi* арпеджіато по уявним струнним. Тема завдяки цьому зберігає свій легко впізнаваний тритоновий склад з характерним секундовим замиканням. Стильові алюзії підкріплені схожістю фактурних прийомів у концертах, етюдах, *Allegro barbaro*, Сонаті для двох фортепіано та інших творах Б. Бартока (Додаток А, приклад 77). **Дев'ята** варіація несе на собі печатку імпресіоністичної звучності з її милуванням фонізмом, регістровими зіставленнями, багатозвуччям акордових грон (Додаток А, приклад 78). Примхливо-вишукана музика **десятої** варіації, постає у вигляді діалогу двох персонажів. Вона будується на різких перемиканнях повільного (*tempo 1* – чверть = 86) та швидкого (*tempo 2 – doppio tempo*, чверть = 172) руху. Плавні низхідні інтонації, що імітуються партією лівої руки, з внутрішньою градацією гучності від *zf* до *p*, викликають асоціації із скаргами такого герою *commedia del'arte*, як П'єро, у той час як іскрометні перебіги у широкому діапазоні та колючі пунктири

– із задерикуватим Арлекіном (Додаток А, приклад 79). **Одинадцята** варіація з ремаркою «*grazioso un poco scherzando*» у досить повільному темпі (чверть = 66) поєднує ноктюрнові переливи з грайливою танцювальністю (Додаток А, приклад 80), а **дванадцята** змушує згадати ажурні фіоритури так званих блискучих творів ХІХ століття – етюдів, рондо, варіацій тощо (Додаток А, приклад 81).

Третя частина варіаційного циклу відрізняється взаємодією двох тенденцій. Перша тенденція пов'язана з розвитком ідеї створення характеристичних варіацій, завдяки чому загострюється контраст між ними. Так, **тринадцята** варіація позначена ремаркою «*misterioso*». Її таємничому світу протиставлена риторика **чотирнадцятої** варіації – «*quasi recitativo, decisamente*». Вольовий характер підхоплює **п'ятнадцята** варіація «*implacabilmente*» з подальшим накопиченням енергетичних зльотів у **шістнадцятій** варіації, що підводять до кульмінаційного ствердження дзвонно-колеристичної звучності (**сімнадцята** варіація – «*sonoro, maestoso*»), яка згасає наприкінці. Друга тенденція визначається поступовим процесом відновлення теми, який вивершується варіантом її проведення у **вісімнадцятій** варіації. Іншими словами, тут діють відцентрові та доцентрові сили. Третя частина відзначена ще однією рисою, що дозволяє зрозуміти, яким чином при оновленій лексиці досягається єдність композиції. Звертають на себе увагу фактурні, метроритмічні та фонічні прийоми. Аметрична **сьома** варіація кореспондує з **дванадцятою** та **чотирнадцятою**; зміна метру, задана у **шостій** варіації (перша частина), підхоплюється у **дев'ятій** (друга частина) і у **п'ятнадцятій** та **шістнадцятій** (третя частина). Сталість трьохдольного метру початкових варіацій (три половини з точкою) модифікується у трьохдольність іншого плану (три половини), завдяки чому відтіняється відновлення заданого алгоритму у фінальному проведенні теми. Серед фактурно-інтонаційних комплексів назовемо: 1. вертикально-гармонічний, як наслідок проекції лінійно-горизонтальної структури теми; 2. речитативний; 3. моторно-фігуративний, що породжує як мікрополіфонію, так і згортається у кластер. Кожен з них, сприяючи

варіаційному перетворенню теми у першій частині, експонує свої виразові можливості, які отримують подальший розвиток.

Узагальнюючи аналітичні спостереження над варіаційним процесом у «*Gnomic variations*», підкреслимо збереження основних принципів, які були втілені Дж. Крамом у перших двох томах «Макрокосмосу» та «Маленькій різдвяній сюїті». Мається на увазі опора на виразні інтервальні структури, їх варіаційне перетворення у процесі розвитку музичного матеріалу, залучення комбінаторної техніки, фактурно-гармонічного комплексу та усіх темброво-фонічних можливостей розширеного фортепіано. В такому сенсі перелічені риси постають сталими ознаками індивідуального стилю митця. Водночас, цикл відзначений реалізацією варіаційності на рівні форми та жанру. Детальне вивчення досягнень Дж. Крама в царині фортепіанної музики, не тільки розширює уявлення сучасного музиканта, але й допомагає йому включити до своєї піаністичної техніки новітні прийоми гри, сприяє розвитку внутрішнього слуху, зорієнтованості в часопросторі сучасного мистецтва. Накопичений аналітичний матеріал відкриває можливість для збагачення учбової літератури зразками авангардного напрямку музики ХХ століття.

Розглянуті опуси Дж. Крама дозволили максимально повно окреслити спектр техніко-виразових можливостей «розширеного фортепіано» та побачити способи їх реалізації у контексті конкретних художніх задумів низки різних за масштабом циклічних композицій для рояля соло. Не менш цікавим та необхідним постає визначення його функцій і ролі у рамках камерно-ансамблевих творів, котрі, як відомо, складають основу доробку американського митця. Для демонстрації взаємодії нового підвиду клавійно-струнного інструмента з іншими тембрами було обрано один з небагатьох дуетних циклів Дж. Крама, що зумовлено виконавською практикою автора дисертаційного дослідження¹.

Цикл «*Чотири ноктюрни*» із підзаголовком «(Нічна музика II)» [201] був завершений Дж. Крамом у 1964 році та й до сьогодні залишається єдиним його

¹ Мається на увазі досить великий досвід саме дуетного виконавства у тандемі зі скрипкою та кларнетом.

твором для скрипки та фортепіано. Незважаючи на те, що опус постає одним із перших у доробку композитора¹, він яскраво репрезентує його індивідуальність та вектор творчих пошуків, адже вже тут простежується багато характерних рис та ідей, які набудуть подальшого розвитку й стануть наскрізними. Насамперед мова йде про збагачення виконавських прийомів гри та поширення принципів варіаційності, як одного з універсальних методів розвитку, на всі складові музичної тканини. Цикл постає серією варіацій на початкові семантико-звукові комплекси, образність, обраний інструментарій (взаємодію інструментів у ансамблі), тембровість тощо. Композитор об'єднує такі різні за можливостями інструменти, виходячи, насамперед, з наявності в обох струн та резонуючого корпусу. Вони не стільки протиставляються, скільки взаємопроникають один в одного, внаслідок чого виникає своєрідний багатотембровий єдиний інструмент². Звертає на себе увагу лаконічна присвята «*for Ann*», яка, судячи з усього, вказує на доньку композитора *Ann Crumb*³. Цікавим видається співпадіння імен з найвідомішою згодом виконавицею циклу – скрипалькою Анне-Софі Муттер⁴, яка описала свої враження від музики Дж. Крама такими словами: «відчувається, наче потратив у цілковито новий світ звуків» («*one feels as if one has entered into a completely new world of sound*») [270].

Кожен із чотирьох ноктюрнів не має додаткової назви, однак маркований позначкою характеру: № 1 – «*serenamente*» (безтурботно); № 2 – «*scorrevole*» (пролітаючи); № 3 – «*contemplativo*» (споглядально); № 4 – «*con un sentimento di nostalgia*» (з почуттям ностальгії) [201]. Спираючись на слова самого Дж. Крама, цикл продовжує розвивати «тихий нічний настрій» попереднього твору – «Нічна музика I», з яким він безпосередньо пов'язаний підзаголовком. Композитор

¹ Згідно з хронологічним порядком, поданим на офіційному сайті Дж. Крама [268].

² У своєму Скрипковому концерті Е. Денисов подібним чином трактує концертуючу оркестрову групу, котру складають англійський ріжок, маримба та фагот. Коментуючи композиційні особливості твору, композитор описує її як монолітний «триголосний інструмент» [171, с. 242].

³ Повне ім'я Елізабет Енн Крам (1950–2019) – відома американська акторка та співачка (сопрано). В архіві її записів присутні й декілька творів батька, серед яких «Три ранні пісні» (1947) та «Американська книга пісень III: До пагорбів» (2001) [219; 179]

⁴ У дуеті з піаністом Ламбертом Оркісом, якому присвячена «Маленька різдвяна сюїта» Дж. Крама.

наголошує на «переважанні відчуття “зупинки у часі”» («*the prevailing sense of “suspension in time”*»)¹ [200], якому контрастує лише швидка друга п'єса².

При більш детальному зануренні у нотний текст стає очевидною монолітність композиції, кожен зі складових якої Дж. Крам вибудовує з одних й тих самих фактурно-тематичних блоків. Вони експонуються протягом першого розділу складної двочастинної форми «*Ноктюрну I*» та піддаються різного роду варіюванню надалі. Кожен з комплексів має власну сонористичну забарвленість, що дає привід автору власноруч їх охарактеризувати. Тож, **перший комплекс**, згідно з його думкою, є «*сталюю ліричною ідеєю*» («*the sustained lyric idea*») [200]. Складається він із двох елементів: 1. фактурно-гармонічного («фон») та 2. мелодичного («рельєф»). «Фон» постає у вигляді горизонтально-вертикально викладених тридцятьдругими квінтолей двох великих септим на відстані тритону у високому регістрі фортепіано, які відзначені співставленням штриху *pizzicato* на струнах з грою на клавішах (Додаток А, приклад 82). Спостерігається використання принципу прогресії при кожному наступному проведенні мотиву, завдяки чому вимальовується ряд: одна–дві–три квінтोलі. Розповсюджується подібна логіка і на міжсекційні розділові знаки: перша пауза триває три секунди, друга – п'ять. Необхідність вибору такого підходу обумовлена смисловою стороною, вираженою у словесному коментарі «*hauntingly*» (нав'язливо). «Рельєф» представлений ліричною мелодією у скрипки, заснованою на тих самих інтервальних структурах та написаною у пуантилістичній манері, що дозволяє кожному окремому звуку мелодичної лінії набути власного темброво-регістрового забарвлення. Важливо зазначити, що скрипка з фортепіано тут фактично не грають разом, адже мелодія з'являється у паузах, а довгі її ноти заповнюються звучанням фортепіано. Таким чином заявляють про себе

¹ Подібне трактування цілком узгоджується не тільки зі значенням французького слова «*nocturne*», яке перекладається як «нічний», але й з первинним розумінням жанру інструментального ноктюрну. Він з'явився у XVIII столітті, був схожим на дивертисмент або серенаду та виконувався різного складу камерними ансамблями у нічний час [94, с. 609].

² Така побудова цілого нагадує про «Чотири п'єси» для скрипки та фортепіано ор. 7 А. Веберна, де друга мініатюра представляє стихію руху та протиставляється повільним роздумам інших трьох. Враховуючи однаковий склад ансамблю, ідентичну кількість частин, схожий темповий та образний план циклів, можна дійти висновку про прямий вплив визнаного кумира авангарду на американського новатора.

закономірності барокового принципу комплементарності. Єдина сонорна вертикаль пов'язана з активним задіянням демпферної (правої) педалі. **Другий комплекс** композитор іменує «*нервовими тремоло ефектами*» («*the nervous tremolo effects*») [200]. Він виникає у фортепіано та також має два характерні елементи: 1) перекреслений форшлаг-*zf*, що поєднує у вертикаль різкий удар по струнам долонею та удар кісточками пальців по металевій балці рояля; 2) швидке тремоло, виражене чергуванням кластерів у заданому регістрі, яке видобувається ударами подушечок пальців по струнам (Додаток А, приклад 83). **Третій комплекс** Дж. Крам називає «*стилізовані пташині нісні*» («*the stylized bird songs*») [200] та презентує за допомогою скрипки. Його складають форшлаг-*pizzicato* лівою рукою та швидкі фігурації тридцятьдругими тривалостями, що імітують пташиний спів¹ (Додаток А, приклад 84). Визначну роль першого тематичного комплексу у циклі підкреслено його поданням – як самотньої закінченої думки з виокремленням двома тактовими ризками, у той час як другий та третій комплекси взаємопов'язані, з'являючись одразу пліч-о-пліч. З образно-сислової точки зору перший комплекс уособлює мрійливу людину, яка поринула у власний внутрішній світ та відокремилася від реальності, у той час як другий і третій комплекси у парі виконують скоріше зображальну функцію, малюючи нічні шерехи та звуки. Таким чином композитор дешифрує підзаголовок циклу.

Симетрія експозиційної фази досягається шляхом введення заключного блоку, який сформовано з варіантів раніше поданих елементів та відділено від попереднього матеріалу цезурою. Скрипка та фортепіано у цьому своєрідному «кадансі» взаємодіють найактивніше, утворюючи єдине тембробарвисте звукове поле: дещо розширена лірична мелодія з першого тематичного комплексу тепер

¹ Доцільно нагадати, що вплетення у музичну тканину занотованих наспівів різноманітних птахів є однією з характерних рис стилю О. Мессіана. Вони досить часто виступали мелодичною основою творів композитора, який відзначав винахідливість і вишуканість пташиних трелей та їх перевагу над усіма мелодіями, народженими людською уявою. Неможливість точного відтворення звуків природи, через нетемперовані інтервали іноді менші за півтон, обумовила необхідність обробки записаних «<...> залпів та рулад наших маленьких служителів неземної радості» [85, с. 42]. Зіставляючи сказане зі словесним описом третього комплексу, відзначимо очевидний зв'язок Дж. Крама з ідеями впливового французького автора та включення американської музики у європейський контекст другої половини ХХ століття.

плавно перетікає від скрипки до фортепіано (Додаток А, приклад 85). Прикрашена короткими *glissando*, вона з'являється у партії скрипки на кульмінаційній звучності *f* та сповзає униз, ніби шукаючи основний тон з якого почнеться тема, та поступово знижуючи динамічний показник. Далі мелодія переходить до фортепіано, де темброво розмальовується: перший звук, доповнений форшлагом, грається на клавіатурі, наступний же постає у вигляді *pizzicato* в нижньому регістрі. Взаємопроникнення інструментів додатково підкреслюється й спільним форшлагом, який завершує кожне з трьох скрипкових *glissando* та має єдину риску з фортепіанним *pizzicato*. Інші два комплекси представлені досить лаконічно, постаючи як прикраси продовження мелодичної лінії. Форшлаг-удар кісточками пальців по металевій балці фортепіано та досить різке *pizzicato* нігтем мелодичної ноти нагадують про елементи другого комплексу, а септоль, яку складає повторення гармоніки звуку *a* – про «пташиний» третій комплекс.

Описані фактурно-інтонаційні блоки, їх перетворення та засоби звуковидобування складають експозиційну фазу форми «Ноктюрну І», розділи якої візуально виділені у партитурі. Друга частина є динамізованим її варіантом. При проведенні першого комплексу композитор використовує прийом інверсії, дзеркально відображаючи транспозицію початкової мелодії скрипки та помітно скорочує «фон»: замість чотирьох секцій маємо неповні три. Перехід відрізняє семисекундна пауза (замість шестисекундної), а перший елемент другого комплексу постає у віддзеркаленні, адже цього разу удар кісточками пальців приходиться на поперечну балку верхнього регістру, а удар долонею – на струни нижнього. Разом з цим, другий елемент, а саме тремоло, фокусується тільки на субконтроктаві та видобувається тут швидкою зміною пальців, а не рук. Третій комплекс подано на октаву нижче і він також має елемент дзеркального відображення – форшлаг тут завжди направлений униз¹. Як бачимо, «Ноктюрн І»

¹ Композитор урізноманітнює штрихову палітру скрипки, використовуючи чергування прийомів *sul ponticello* та *col legno*, замість звичайного *arco* в експозиції, та доповнює «пташині співи» двома гострими *pizzicato* нігтем у верхньому регістрі рояля. Заключний «каданс» виникає цього разу без цезури і починається з трелі на *ff*. Скорочуючи усі *glissando*, Дж. Крам залишає тут лише кінцевий елемент первинної фігури – пунктир, восьму та подовжену групою гармонік шістнадцяту. При цьому пунктир всередині прикрашено спільним для фортепіано і

представляє усі фактурно-тематичні комплекси циклу та демонструє вектор подальшого розвитку музичного матеріалу.

Рухливість «Ноктюрну II» контрастує переважній у циклі медитативності. Його музика є досить збудженою, нервовою та тривожною. Таке враження досягається дуже швидким темпом, грою виключно прийомом *pizzicato*, тобто відмовою від використання смичка, задіянням ударів пальцями по корпусу скрипки та гострих штрихів у фортепіано (Додаток А, приклад 86). Незважаючи на те, що, на відміну від першого номеру, тут відсутній чіткий поділ на розділи форми і, на перший погляд, п'єса написана майже без розділових знаків, все ж можна умовно виділити дві частини та маленьку коду. Індикатором поділу є невеличке уповільнення та п'ятисекундна пауза на початку третьої аколади. Насправді вона продиктована суто технічною необхідністю, адже цей час піаніст використовує на беззвучне натиснення складеної з п'яти нот вертикалі та її фіксацію на середній педалі. Однак при більш уважному погляді прояснюється друга функція цієї зупинки, а саме виокремлення першої частини, у якій використовується хоч і дуже суха, але виключно стандартна гра на клавіатурі, від другої, де вона співставляється з *pizzicato*, ударами по струнам і «шарпанням» нігтем металевої обмотки басової струни та на значному проміжку партитури виникають приглушені звуки. Крихітна кода позначена ремаркою «*fuggevole*» (швидкоплинно); вона логічно замикає побудову.

У «Ноктюрні II» у різній кількості присутні елементи усіх трьох фактурно-тематичних комплексів циклу, а також «кадансового» блоку «Ноктюрна I». Згідно з характером п'єси вони трансформуються та вільно комбінуються між собою. Найбільш яскравим проявом «фону» першого комплексу виступає велика кількість форшлагів, заснованих на інтонації великої септими, та усі фігурації шістнадцятими, у яких цей інтервал завжди чітко простежується¹. Зазначимо, що

скрипки форшлагом; восьму з точкою паузу замінює подовжена нота, а удар по металевій балці – «шарпання» нігтем струни нижнього регістру рояля; замість септолі гармонік маємо квінтоль.

¹ Розкиданість у просторі шістнадцятих нагадує про формат викладу ліричної теми у скрипки, тобто «рельєфу» першого комплексу. Його варіантом є й пуантилістична фактура початку другого розділу мініатюри. В перекликаннях реплік у зав'язці другого ноктюрну виявляється схожість з викладом першого фактурно-тематичного блоку, де, як відзначалося раніше, скрипка й фортепіано фактично не грають разом.

«стала лірична ідея» виявилася дуже тендітною та змінилася до невпізнаваності під впливом деструктивної сили «Ноктюрну II». Це наводить на думку про його роль у драматургічному процесі циклу в цілому. Якщо перша, третя та четверта п'єси пов'язуються з образами мрії, споглядання, медитації та роздумів, тобто з усім, що відгороджує людину від світу, дозволяє підключити уяву та відпочити душею, то друга п'єса постає «вікном до реальності», поверненням до жахливої буденності. Саме тому, її основою став комплекс «нервових тремоло ефектів» і насамперед його перший ударний елемент, який присутній тут у багатьох варіантах: **1.** різкий удар долонею по струнам першої октави фортепіано в кінці п'єси; **2.** «шарпання» металевої обмотки басової струни; **3.** «приглушені тони» фортепіано, які мають ударний призвук та додатково позначені ремаркою «*molto percussivo*»; **4.** різноманітні удари подушечками пальців по корпусу скрипки; **5.** «бартоківське» *pizzicato*; **6.** різкі три- та чотиризвучні акорди *zff* у скрипки, позначені ремаркою «*ruvidamente!*» (грубо!); **7.** досить різке, хоч і дуже тихе *pizzicato* нігтем на скрипці – останній звук мініатюри.

«Пташині співи» представлені у другому ноктюрні лише у двох місцях і тільки у фортепіано: це репетиційно повторений f^3 у другій репліці рояля та так само викладений h^3 на початку четвертої аколади. Однак, варіантом цього комплексу, на нашу думку, постають об'єднані довгими лігами шістнадцяті, які є репліками скрипки на початку та наприкінці п'єси. Проявом «кадансового» блоку є серія *glissando* в партії скрипки, у тому числі чотиризвучними акордами, візуальний виклад яких асоціюється з другою частиною – «Блюз» – Скрипкової сонати *G-dur* М. Равеля та сприймається алюзією на неї.

Насичений спецефектами та фактурними прийомами «Ноктюрн III», структурно практично тотожний «Ноктюрну I». Незважаючи на те, що тут розділи форми не одразу візуально охоплюються, вони так само чітко виділяються та підпорядковуються тому самому «сценарію». Зокрема, відкриває та займає перший рядок мініатюри темброво-фактурний варіант першого комплексу. Значних змін зазнав «фоновий» елемент, головну роль в якому відведено розширеним технікам гри, таким як *pizzicato*, видобування гармонік,

зовсім легеньке «шарпання» басової струни. Найбільш східною з оригіналом є коротесенька друга репліка фортепіано, де знову обіграються інтонації тритону та великої септими й співставляється гра на клавіатурі з *pizzicato* на струнах. У двох інших випадках виникає швидше варіант заключного елемента «кадансового» блоку, а саме групи репетиційно повторених гармонік, які є варіантом комплексу «пташиного співу». Тобто, у третьому ноктюрні Дж. Крам «грає» з поєднанням декількох елементів різних розділів експозиційної фази, що дозволяє йому створити барвисті темброві міксти та урізноманітнити початковий матеріал (Додаток А, приклад 87). Візуально впізнаваним залишився «рельєфний» елемент першого комплексу, хоча друга половина ліричної скрипкової теми інакше ритмічно оформлена. Завдяки використанню складного технічного прийому об'єднання натуральних та штучних флажолетів у подвійні ноти, композитору вдається досягнути неймовірно красивого безтілесного звучання, яке у повній мірі відповідає його власній ремарці «*innocentemente*» (цнотливо). Звернемо увагу на співставлення фортепіанних та скрипкових гармонік, які доповнюють одне одного, лише додаючи фарб у спільну палітру. Цей факт ще раз підтверджує раніше висловлену думку про трактування Дж. Крамом дуету скрипки та фортепіано як єдиного інструмента з двома тембрами.

Наступний розділ форми представлений, як і у «Ноктюрні І», одночасним проведенням другого і третього комплексів. Починається він з вертикалі, яку цього разу складають *pizzicato* кінчиками пальців у субконтроктаві та різкий удар по деці рояля, через круглий отвір у металевому каркасі. У такий спосіб оновлюється звучання першого елемента комплексу «нервових тремоло ефектів». Другим його елементом, який постає у скороченому вигляді, залишається власне тремоло, яке тут грається двома пальцями по одній басовій струні з форшлагом-*pizzicato* нігтем. «Пташиний» комплекс у третьому ноктюрні поданий у форматі дуету, адже фіоритури *sul ponticello* у скрипки перебиваються схожими швидкими пасажами у фортепіано, які граються на клавіатурі. Момент вступу кожного з інструментів позначено приблизно, тобто це дійсно має

нагадувати такий собі лісовий діалог декількох птахів, коли один голос накладається на інший.

«Кадансова» частина зберігає логіку побудови, закладену в першому номері циклу. Відділена від попереднього розділу двохсекундною паузою, вона являє собою темброво-ритмічну варіацію ліричної скрипкової мелодії, яка непропорційно розкидана між двома інструментами. Використані сонорні одиниці, утворені різними розширеними техніками, змінюють звуковий образ мелодії та перетворюють її на калейдоскоп кольорових плям. З ряду спецефектів виокремимо *glissando* натуральними флажолетами у партії скрипки, котре вирізняється надзвичайною тембровою живописністю¹.

Подальший розвиток демонструє глибоку інтеграцію фактурно-тематичних блоків, їх зв'язок та множинність варіантів взаємодії. Автор зберігає обрис варіанту «рельєфу» «сталого ліричного ідеї», поданого на початку «Ноктюрну III» (подвійні флажолети та нове ритмічне оформлення), проводячи транспозицію теми у інверсії. «Фон» постає комбінацією елементів усіх трьох комплексів: від *першого* з них – це форшлаг, що поєднує гру на клавішах і *pizzicato* подушечкою пальця, яким озвучується велика септима; від *другого* – *pizzicato* нігтем та швидке тремоло нігтями двох пальців, яке безшовно переходить у скрипкове тремоло *sul ponticello*; від *третього* – секстоль репетиційно повторених *c*⁴. Через невеличку кому-цезуру у партії скрипки виникає ще одна варіація мелодії у прямому русі. По-перше, мелодія постає у транспозиції та виконується в довільному ритмі, при цьому кожен з основних тонів відмічений знаком фермати. По-друге, тема прикрашена *glissando*, що спускається до кожного наступного її звуку через перекреслений форшлаг, але без паузи. Такий виклад продовжує ідею заключного блоку експозиційної фази першої п'єси. По-третє, матеріал «рельєфу» скорочено, а друга половина замінена на тритонове тремоло. Водночас піаніст беззвучно натискає

¹ Цей прийом гри не є винаходом Дж. Крама, адже був задіяний ще у 1910 році І. Стравінським у партитурі балету «Жар-птиця». Оскільки включення цитат та посилань на творців минулого є притаманною рисою творчого почерку американського композитора, дозволимо собі трактувати таке *glissando* як данину поваги, своєрідне приношення одному з знакових революціонерів музики ХХ століття.

секундового складу акорд з восьми нот, що фіксується на середній педалі. «Оживляє» його швидке *glissando* по струнам у динаміці *mp*, яке через невеличку паузу переростає у довгий ланцюжок безперервного «ковзання» між крайніми нотами заданого діапазону вже на *ppp*. Відлуння кластерної гармонії ніби вібує у повітрі, переливаючись кольорами й залишаючи ледь видимі тіні майже до кінця мініатюри. З конструктивної точки зору описана серія *glissando* є трансформованим другим елементом комплексу «нервових тремоло ефектів» та забезпечує плавний перехід до наступного розділу форми. Композитор неочікувано надає йому програмну назву: «Музика дощу-смерті¹». Над описаним вище сонористичним супроводом у фортепіано виникають короткі рвані репліки в третій та четвертій октавах, похідні від комплексу «пташиних співів». Образне наповнення зумовлює звернення до гострого стаккато та появу примітки «*secco*». Динаміка, однак, коливається у межах відтінків *p*: від *ppp* до *mp*. Доповнює картину низка мікротивів скрипки, кожен з яких викладений новим штрихом або способом гри. Перерахуємо їх у порядку виникнення: *glissando sul ponticello*, *col legno*, удар подушечкою пальця по дерев'яному корпусу, *arco*, *arco sul ponticello*, *pizzicato*. Отриманий звуковий результат народжує майже фізичне відчуття колючого неприємного «Щось», яке торкається твоє шкіри і доставляє дискомфорт, наче дощ з льоду. Проте метафоричність назви спонукає сприйняття даного епізоду, як нагадування про пережиті у другій п'єсі перипетії. Їх взаємозв'язок присутній також безпосередньо у нотному тексті, адже висота останньої ноти скрипки і спосіб її звуковидобування (*pizzicato* нігтем) повністю співпадають в обох ноктюрнах.

Фінальний «*Ноктюрн IV*» не тільки логічно замикає побудову, зв'язуючи воєдино крайні п'єси, але й виступає кульмінацією всього попереднього варіаційного процесу, вирішеного переважно у ледь чутній динаміці з періодичними спалахами *zf* та *rosso f*. Його форма складається з двох розділів,

¹ Продовження окресленої у назві фрагменту образності знаходимо в інших творах Дж. Крама. Зокрема, третій номер написаного дев'ять років потому другого тому «Макрокосмосу» має заголовок «Варіації дощу-смерті», а його музичний матеріал, штрихове рішення, фактура та форма викладу розвивають описані принципи. Це свідчить про важливість образу у філософії композитора, його наскрізний характер, оскільки у «Макрокосмосі» задекларовані усі складові індивідуального світогляду американського творця.

відділених двома тактовими рисками одна від одної. Кожен з них є вдвічі збільшеним варіантом частин експозиційної фази, яка у першому ноктюрні займала обмежений обсяг партитури (одну сторінку). Зауважимо, що композитор прагматично притримується пропорцій у візуальному розміщенні музичного матеріалу. Зокрема, початкові два рядки (по одному на кожний умовний період) перетворюються на чотири (по два на кожний розширений період відповідно). Таким чином, це ще раз показує важливість для Дж. Крама зовнішнього вигляду нотного тексту та бачимо розповсюдження заявлених раніше принципів прогресії на макрорівень твору.

У першому розділі «Ноктюрну IV» панує варіаційно змінена «стала лірична ідея», доповнена крихітними «уламками» інших комплексів, серед яких від другого з них задіяні удари кісточками пальців одразу по двом металевим балкам рояля і «шарпання» металевої обмотки басової струни, від третього – декілька груп репетиційно повторених звуків, у тому числі гармонік (Додаток А, приклад 88). «Фон» у первинному вигляді постає у партії фортепіано на початку мініатюри, зберігаючи опору на інтонацію великої септими, квінтолі, співставлення гри на клавіатурі з *pizzicato* на струнах, ряд прогресії секцій і пауз між ними, однак трохи прикрашений форшлагами та, цього разу, не «нав'язливий», а «далекий» («*quasi lontano*»). Надалі ж композитор замінує його мікстом елементів «кадансового» блоку, заснованих в першу чергу на інтонаціях і ритмогрупах «рельєфу» першого комплексу¹. Скрипкова партія закономірно трансліює два варіанти ліричної мелодії, тобто «рельєфу», підряд. При першому проведенні мелодія має впізнаваний зовнішній вигляд із незначними ритмічними доповненнями та тембровими змінами. До них відносяться подвійний октавний флажолет замість звичайної першої ноти, додання четверних перекреслених форшлагів із внутрішнім прискоренням, заміна довгого заліганого четвертого тону на групу повторів одного звуку з поступовим прискоренням, модифікація інтервальної структури кінцевої

¹ Окремі звуки розкидані по всім регістрам рояля та розцвічені багатьма варіантами звуковидобування як на струнах, так і на клавішах. Виникає відчуття, ніби дивишся на відображення на водній поверхні нічного неба, з його мільярдами зірок та планет, світло яких доходить до нас у вигляді маленьких, але яскравих точок.

секстолі. Остання поява схожої на первинну теми має звучати «*teneramente*» (лагідно). Наступний варіант більш експресивний та опосередковано нагадує її обрис. Мова йде лише про однакову з оригіналом початкову ритмогрупу, інтонаційне наповнення якої суттєво відрізняється. Автор подає тему подвійними нотами, де верхній голос побудований на інакших інтервальних тяжіннях. Подальший процес демонструє скоріше використання пуантилістичного викладу, заявленого під час її першої появи, аніж розвиток власне мелодичної лінії: тони розміщені на далекій відстані один від одного у різних регістрах, іноді разом з форшлагами. Останнім звуком фрази виступає g^4 у нюансі *pppp*, від якого надзвичайно повільно, але з вібрацією високої інтенсивності (майже трель), спускається *glissando*. За задумом композитора, воно нагадує зітхання та повинно звучати «*quasi niente*» («як нічого»). Даний момент символічно знаменує завершення життєвого шляху «сталого ліричного ідеї» у циклі, вона ніби тане і розчиняється у просторі: «людина занурилася у сон».

Після цього другий розділ «Ноктюрну IV» сприймається своєрідним епілогом, післямовою. Йому передують семисекундна пауза, протягом якої затримані на педалі попередні звуки майже повністю зникають. Можливо, у драматургії циклу в цілому ця частина носить характер постскриптуму, але якщо поглянути під іншим кутом, то вимальовується дещо інакше її змістовне наповнення: вона постає повноцінним та логічним закінченням розповіді. На користь цієї думки свідчить поява другого та третього фактурно-тематичних комплексів, які виступають тут фундаментом, в абсолютно нових, дотепер не бачених, темброво-фонічних образах, хоча і зберігають візуальну схожість з першоджерелом. Тож, «нервові тремоло ефекти», як і раніше, складаються з пари елементів у фортепіанній партії. Форшлаг-вертикаль зберігає «обличчя» й об'єднує під одним ребром удар кісточками пальців по металевій балці і *pizzicato* двох струн у субконтроктаві. «Прикріплене» до нього тремоло зазнає звукових метаморфоз: композитор залучає до процесу звуковидобування металеву щітку, якою потрібно легесенько «лоскотати» струни. Отриманий шумовий ефект є, на нашу думку, кульмінацією варіювання другого комплексу. Виконання

«стилізованих пташиних співів» знову доручене скрипалеві, проте автор звертається до штриху *sul tasto*, який раніше у циклі не використовувався (Додаток А, приклад 89). Про його важливість говорить написана поруч примітка «*flautando*», функція якої полягає в додатковому приверненні уваги до обов'язкової гри біля грифу та посиленні асоціативного ряду, оскільки термін передбачає також імітацію звучання флейти. Інше значення терміну пов'язане з флажолетами, велика кількість яких сприяє наслідуванню духового інструмента. Третя репліка першої секції задіює *sul ponticello*, квінтове *pizzicato* лівою рукою та маленьке *glissando*.

Загалом другий розділ «Ноктюрну IV» складають три, відділені одна від одної паузами, секції. Динамічно вони вибудовані за принципом поступового зменшення інтенсивності звучання до *pppp*, а кожна наступна виходить коротшою за попередню через зменшення кількості «пташиних» мотивів у скрипковій партії. Отриманий ряд нагадує інверсію прогресії «фону» (три-два...), що простежується на початку циклу, за виключенням останньої секції, у якій партія скрипки взагалі відсутня. Наприкінці залишається лише шурхіт металеві щітки. Її взаємодія зі струнами створює калейдоскоп унікальних дзвінких призвуків. Подібний фінал можна трактувати по-різному. Імпресіоністичне прочитання буде більш прагматичним та приведе до висновку про завершення у другому розділі звукозображальної лінії пари другого та третього фактурно-тематичних комплексів. У такому випадку виникає картина зовнішнього світу за вікном вітальні, який живе своїм невинним нічним життям, що, між іншим, натякає й на вагомість підзаголовку твору. Інше тлумачення змісту п'єси продиктоване наявністю в ній емоційно-філософської лінії, закладеної у «Ноктюрні II» та продовженої епізодом «Музика дощу-смерті». Маються на увазі відносини людини-мрійника з жорстоким оточуючим середовищем. У цьому ключі нервовий варіант «пташиних співів» у першій репліці скрипки та напружений металевий фон нагадують про невідворотну реальність і складність життя – непростого, багатогранного, не завжди

приємного, але явного, повсякденного, від якого неможливо та й не варто ховатися у вигаданому, ілюзорному внутрішньому світі.

Завершуючи аналітичні спостереження, підкреслимо особливе місце циклу «Чотири ноктюрни» як у доробку Дж. Крама, так і в камерному репертуарі другої половини ХХ століття. Для композитора, основні опуси якого написані для ансамблів з великою кількістю учасників, він виявився одним з небагатьох інструментальних дуетів. Тембри скрипки та фортепіано не протиставляються одне одному, уникаючи класичного конфлікту та суперництва. Подібній єдності сприяє включення різноманітних розширених технік гри на роялі, які у повній мірі розкривають виразний потенціал його струнної складової та резонуючого корпусу. Автору вдається максимально зблизити дві протилежності, фактично зливши їх у монолітний «політембровий інструмент», барвіста палітра якого дозволяє малювати звуками, споріднюючи музику з живописом. Основним композиційним прийомом у циклі виступає варіювання первинного зерна, яке складають три яскраво виражені фактурно-тематичні комплекси. Кожен з них відмічений яскравою образною характеристикою в експозиційній фазі та має власний шлях розвитку, змінюючи «обличчя» від п'єси до п'єси. Простежені трансформації вказують на розповсюдження варіаційних принципів на всі складові музичної тканини. Симетричність побудови досягається логічним завершенням метаморфоз у фінальній п'єсі, завдяки чому цикл «Чотири ноктюрни» сприймається замкненим та абсолютно цілісним твором, усі лінії якого пройшли повний «життєвий цикл».

Висновки до Розділу 3

«Розширене фортепіано» Дж. Крама вирізняється великим спектром індивідуалізованих виконавських прийомів, що дозволяє констатувати його винятковість та сприймати як унікальний феномен. Розроблений арсенал нових технік звуковидобування з різних конструктивних складових рояля разом із додатковими тембрами, створеними голосовим апаратом піаніста, існують не ізольовано, а у тісному взаємозв'язку з художнім задумом та слугують

конкретній цілі: максимально виразно та наочно реалізувати багатоскладові філософсько-живописні концепції американського митця, котрі нерідко отримують наскрізний розвиток у декількох творах. Висловлене твердження яскраво ілюструє представлена у третьому розділі дисертаційного дослідження низка сольно-ансамблевих опусів. З іншого боку, внутрішня структура кожного з проаналізованих циклів відображає особливості композиційного методу Дж. Крама, зокрема тяжіння до варіативності, використання лейттем та фактурно-тематичних комплексів, глибинні мотивно-інтонаційні зв'язки на мікро- та макрорівні цілого, залучення числових пропорцій та законів симетрії, відповідну до сюжету візуалізацію нотного тексту тощо. Знайдені закономірності дозволяють впевнено говорити про гармонічне поєднання у творчості Дж. Крама інноваційно-авангардних досягнень із традиційними моделями та принципами побудови багаточастинної циклічної композиції.

ВИСНОВКИ

1. Наукове осмислення ролі фортепіано в контексті різних композиторських підходів та авангардних течій початку ХХ століття дозволяє виокремити три головні тенденції оновлення його усталених фоніки й технічного арсеналу. Значним підґрунтям подібних узагальнень стало знайомство із професійними публіцистичними джерелами початку минулого століття, котрі висвітлюють тогочасну мистецьку ситуацію зсередини, безпосередньо «очима очевидців». Перша тенденція пов'язана із фокусуванням на збагаченні основних елементів музичної мови, зокрема гармонії, ритму, фактури, на тлі розвитку комплексу усталених виконавських прийомів. З цієї точки зору, нонлегатний, так званий «ударний піанізм» сприймається відродженням безпедальних класичних стилів; «тембральне» фортепіано імпресіоністів, ладогармонічні та ритмічні зсуви, характерні для експресіонізму – логічним продовженням пошуків композиторів другої половини ХІХ століття. Друга тенденція віддзеркалює різновекторні пошуки у царині мікротоновості. Досліджені ультрахроматичні концепції Ф. Бузоні, Л. Сабанєєва, І. Вишнеградського та А. Хаби споріднює ідея створення спеціального клавійного інструмента, призначеного для адекватного відтворення мікроінтервалів. Потяг до конструювання нового й модернізації базового інструментарію можна вважати окремим напрямом новацій початку ХХ століття. Яскравим прикладом такого роду постає механічне фортепіано, специфічні можливості якого неодноразово привертали увагу композиторів, що вилилося у низку спеціально написаних опусів. Третя тенденція репрезентує експерименти із нетиповими способами звуковидобування та зміною звичного рояльного тембру. У першому випадку металеві та дерев'яні елементи конструкції (струни, балки, корпус) сприймаються як звукоутворюючі, у результаті чого до палітри клавійного інструмента додаються нові тембри; у другому – звична фоніка трансформується завдяки залученню немусичних предметів. Відкривачами окреслених підходів стали американські композитори Г. Кауелл та Дж. Кейдж, кожен з яких створив

власний впізнаваний підвид фортепіано. Експериментальну лінію попередників продовжив сучасний американський композитор Дж. Крам.

2. Про вагомість фігури Дж. Крама у світовому музичному контексті другої половини ХХ – початку ХХІ століття свідчить значний пласт іншомовних літературних джерел, з-поміж котрих є: монографії, в яких творчість митця комплексно представлена з різних ракурсів; виконавські та теоретичні дисертації, де автори ґрунтовно концентруються на обраному аспекті або окремому творі; статті у періодичних виданнях, що лаконічно висвітлюють певні елементи композиторської техніки; розгорнуті матеріали узагальненого характеру в авторитетних музичних словниках. Окрему увагу привертають статті та інтерв'ю самого Дж. Крама, в яких він висловлює власну точку зору на завдання мистецтва та коментує свою творчість. Незважаючи на те, що у російськомовній науковій літературі активізація інтересу до вивчення доробку американського новатора спостерігається лише протягом останніх двох десятиліть, вона вже позначена досить значними відомостями та серйозними висновками. Окрім типової характеристики творчого портрету нерідко зустрічається деталізований аналіз деяких опусів й ключових елементів композиційного методу, спроби осягнення і пояснення філософсько-драматургічних задумів тощо. У порівнянні з цим, україномовні джерела наразі відрізняються малочисельністю та залученням лише загальновідомих фактів. Це актуалізує необхідність повноцінного включення постаті Дж. Крама у поле української музичної науки та провокує скрупульозне вивчення його напрацювань. Однією з усталених ознак індивідуального стилю митця є програмність, яка виступає для нього головним ретранслятором художніх ідей. Серед відомих музикознавчих концепцій програмності найбільшою універсальністю відрізняється дефініція В. Конен. Враховуючи специфіку найменувань опусів Дж. Крама, заснованих на його багатогранному світогляді, саме її було обрано за основу в дисертаційному дослідженні.

3. Сміливі творчі ідеї американських композиторів-експерименталістів значною мірою випередили свій час та зумовили цілу низку відкриттів

європейських авангардистів другої хвилі. Чи не найбільше прогресивних винаходів задекларував Ч. Айвз, доробок котрого з позиції сьогодення можна оцінити як по-справжньому пророчий. Подібна характеристика стосується і його фортепіанних опусів, де композитор, залишаючись у межах клавіатури, апробував кластери та чвертьтони, збагатив ритм і фактуру, прагнув розширити палітру тембрів і виконавських прийомів.

Молодший колега Ч. Айвза та, за сумісництвом, його перший біограф, Г. Кауелл став першопроходцем на шляху експериментування із нестандартними способами гри на клавішному інструменті. У ході своїх дослідів композитор активно використовував відкриті струни, а видобуті у процесі різноманітної взаємодії з ними звучності стали джерелом оновлення звичної рояльної фоніки. У результаті виникає кауеллівський підвид інструмента – «струнне фортепіано». Його художні можливості американський новатор демонструє у низці мініатюр, залучаючи ті чи інші ігрові модули в залежності від їх сюжету. Наприклад, в «Еоловій арфі» *pizzicato* та *glissando* імітують заявлений у назві інструмент; у «Чарівних дзвонах» кластери на клавіатурі відтворюють рух дзвону, в той час як струнне *pizzicato* – народжену ударом мелодію; у «Лепреконі» (другій частині «Ірландської сюїти») образ духу провокує використання шумів, утворених взаємодією зі струнами різних предметів та ударами по корпусу рояля; «Чарівна відповідь» демонструє справжній діалог між струнами та клавіатурою; «Зловісний резонанс» репрезентує вказане фізичне явище за допомогою видобутих на струнах обертонів та ефекту приглушення. Здійснене Г. Кауеллом переосмислення можливостей «короля інструментів» вказало напрямок багатьом сучасним композиторам, зокрема українським, що спровокувало подальшу розробку винаходів митця.

Серед послідовників ідей Г. Кауелла особливе місце займає його учень Дж. Кейдж. Увійшовши в історію музики як живе втілення найрадикальніших музичних концепцій ХХ століття, він залишив свій слід і у фортепіанному мистецтві. Знамените кейджевське «підготовлене фортепіано» передбачає тотальну модифікацію природного тембру інструмента шляхом розміщення між

струнами одного або декількох дрібних побутових предметів. У результаті виникає палітра незвичних сонорів, котрі нагадують скоріше політембровий ансамбль екзотичних ударних. Подібний підхід виявився дуже актуальним у контексті супроводу авангардних танцювальних номерів, яскравим прикладом чого є хореографічно-музичний твір «Дочки самотнього острова». Залучені балетмейстером рухи та алгоритм їх зміни вплинули на форму та метроритмічну організацію музики. З іншого боку, шумові ефекти «підготовленого фортепіано» допомогли яскраво реалізувати філософсько-абстрактний сюжетний задум постановки. Самостійністю художнього задуму, не прив'язаного до сценічного дійства, вирізняється сюїта «Небезпечна ніч». Втілюючи нетипову для Дж. Кейджа драматургію, засновану насамперед на передачі певних емоційних станів, цикл відзначений багатим спектром сонорних одиниць. Згруповані у нерівномірні послідовності – індивідуальні для кожної частини, вони забезпечують унікальність фоніки окремих мініатюр. Представлений у дисертаційному дослідженні структурний аналіз «Небезпечної ночі» зроблено на основі запропонованого М. Переверзевою принципу «сонорної модальності» та знайдених у сюїті числових пропорцій.

4. Однією з головних візитівок класика сучасної американської музики Дж. Крама стало так зване «розширене фортепіано» – особливий підвид клавійно-струнного інструмента. Його вирізняє надзвичайно багатий арсенал техніко-виразових прийомів, що включає розмаїття спеціально розроблених способів гри на багатьох елементах конструкції рояля, зокрема струнах, дерев'яному корпусі, металевих балках та, звісно ж, клавіатурі; залучення низки музичних та немусичних предметів задля видобутку барвистих звучностей або зміни звичного тембру; поповнення фоніки сольних фортепіанних творів палітрою сонорів, утворених голосовим апаратом піаніста; посилення художньої ролі усіх трьох педалей, особливо середньої. Новації Дж. Крама не позбавлені спадкоємних зв'язків із винаходами його відомих попередників Г. Кауелла та Дж. Кейджа, проте гранично індивідуалізований підхід до трактування можливостей фортепіано забезпечив відсутність прямих запозичень та повторів.

Свої напрацювання Дж. Крам вперше повноцінно апробує у «П'яти фортепіанних п'єсах» (1962), в яких присутні деякі з майбутніх характерних рис його партитур, зокрема деталізовані примітки до виконання з поясненням особливостей правильного відтворення задіяних спецефектів. В цьому простежується режисерська роль композитора, який прагне достовірної реалізації інтерпретатором своїх звукових уявлень. Протягом наступних десяти років Дж. Крам активно експериментує, поступово збагачуючи ресурси розширеного фортепіано та постійно включаючи його у склад ансамблів. Завершення процесу формування комплексу виконавських засобів знаменує поява перших двох томів «Макрокосмосу» (1972/73), які стали маніфестом крамівського підвиду інструмента. Водночас, вони цілісно репрезентують й художньо-концептуальні засади творчості американського митця. Насамперед мова йде про програмність, котра виступає однією з властивостей його музичного мислення. Саме у ній він бачить провідника усіх ідей, які хвилюють його як художника, творця. Програмність відображає широкий світогляд композитора, його обізнаність у різноманітних областях наукового знання, історії, ритуальних та містичних уявленнях, релігійних віруваннях, символіці; зацікавленість вирішенням складних «вічних» питань буття. Хоча Дж. Крам не виявляє схильності до літературних аналогій, за допомогою різноманітних за змістом поетичних заголовків він, у сутності, створює свій сюжет, послідовно втілений у музичному тексті. Конкретизації авторського задуму та адекватному його озвучуванню сприяють винайдені композитором інноваційні техніки гри, що дозволяє констатувати їх підпорядкованість заданій драматургії.

5. Детальне вивчення партитури «Макрокосмосу» виявляє багатоплановість змісту твору. «Зовнішній» його шар лежить на поверхні та виражений у підзаголовку твору – «Дванадцять п'єс-фантазій за знаками зодіаку». «Внутрішній» – передбачає розкриття більш «глибоких» образів та знаходить вираження у характеристичних назвах кожної п'єси. З іншого боку, звукові полярності розщепленого на декілька ігрових територій інструмента набувають різноманітне смислове навантаження, розкриваючи співіснування

реального та ірреального світів у спільному просторі. Незважаючи на очевидне новаторство «Макрокосмосу», аналіз його внутрішньої структури дешифрує опору Дж. Крама на традицію. Вона проявляється тут через задіяння лейттеми, яка одночасно виступає фактурно-інтонаційним джерелом елементів музичної тканини, та використання деяких сталих принципів побудови циклічної композиції, зокрема наскрізного драматургічного розвитку та сюжетних перегукувань.

Продемонструвавши своє «обличчя» у «Макрокосмосі», Дж. Крам надалі йде шляхом звуження програмних мотивів. Це дозволяє йому точково задіювати задекларовані прийоми гри, котрі працюють на створення опуклого образу. Яскравим прикладом такого роду служить невеликий багаточастинний твір під назвою «Маленька різдвяна сюїта». Розвиток єдиної драматургічної ідеї та пов'язана з цим економія виконавських засобів (залучені лише базові струнні техніки), уможливили детальне опрацювання тематичних комплексів, кожен з яких індивідуалізований та несе у собі власний образний заряд. Виникаючі мотивно-інтонаційні зв'язки забезпечують єдність форми. Живописна наочність змісту провокує повне занурення виконавця та слухачів у барвистий звуковий світ та відчуття ними безпосередньої присутності під час звершення дій різдвяної містерії.

Однією з головних рис індивідуального стилю Дж. Крама постає варіаційність, котра часто виступає основним способом розвитку музичного матеріалу в його творах. Показовою з цієї точки зору є фортепіанна п'єса «*Gnomic variations*», де вже у назві заявлене панування варіаційного принципу на всіх рівнях побудови. Водночас, композитор активно користується апробованими у попередніх творах принципами, з-поміж яких: рівномірне групування мініатюр у три частини, присутність фактурно-інтонаційних комплексів, варіювання первинних інтервальних одиниць та тембрів розширеного фортепіано (струнно-педальні ефекти складають окремий шар музичної тканини). З іншого боку, цикл виступає своєрідною антологією різних підходів до варіювання. Тут можна знайти як алюзію на «суворі варіації», тобто

застосування класичних принципів, так і реалізацію ідеї характеристичних варіацій за допомогою прийому узагальнення через жанр.

Цикл «Чотири ноктюрни» для скрипки і фортепіано дозволяє осмислити роль розширеного фортепіано у ансамблевій партитурі. На відміну від класичного трактування учасників подібного дуету як двох суперників, Дж. Крам намагається уникнути протиріччя та максимально зблизити два різномірних тембри. Прагнення композитора уможлиблюється завдяки активному задіянню струн рояля. У результаті, виникає відчуття єдиного політембрового інструмента, здатного відтворити задуманий автором медитативно-живописний абстрактний сюжет. Структурний аналіз твору виявив панування варіаційності на всіх рівнях музичної партитури. Наявність фактурно-тематичних комплексів та логіка їх розвитку дозволяють констатувати симетричну вивіреність та монолітність циклічної композиції.

Підсумовуючи результати дослідження підкреслимо, що феномен розширеного фортепіано Дж. Крама розкривається у нерозривній цілісності інноваційних виконавських прийомів та унікального програмного наповнення. Підтвердженням цьому є сольні та ансамблеві твори сучасного американського класика, позначені, насамперед, прагненням сповна відобразити складні філософсько-естетичні концепції. Перспективи подальших досліджень запропонованої теми бачаться у залученні до наукового обігу інших творів не тільки Дж. Крама, але й композиторів, які вплинули на уявлення про виразово-темброві можливості фортепіано, чия природа тісно пов'язана з темперованим ладом. Особливу цінність наукових розвідок може скласти вивчення творчості українських композиторів, котрі наслідували та індивідуально розвивали винаходи американських новаторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адаменко В. О мифологическом в творчестве Крама. *Миф. Музыка. Обряд* : сб. ст. Москва : «Композитор», 2007. С. 53–62.
2. Адэр Л. Микротоновая идея: истоки и предпосылки. *Opera musicologica*. 2011. № 3–4[9–10]. С. 114–134.
3. Адэр Л. Штаб-квартира авангарда (кружок четвертитоновой музыки в консерватории). *Opera musicologica*. 2012. № 2[12]. С. 80–88.
4. Азарова Ю. Запад и восток в музыке постмодернизма. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* : зб. наук. пр. (мистецькі обрії). Київ : Музична Україна, 2016-2017. Вип. 8–9. С. 165–176.
5. Акопян Л. О. Музыка XX века : энцикл. словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
6. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика : учебник. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 720 с.
7. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учебник. Москва : Музыка, 1988. 2-е изд., доп. 416 с.
8. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3 : учебник. Москва : Музыка, 1982. 288 с.
9. Алпатов М. Образ человека в фресках Джотто капеллы Дель Арена в Падуе. *Искусство : живопись, скульптура, графика, архитектура* : кн. для чтения. Москва, 1969. С. 83–87.
10. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? Москва : Музгиз, 1962. 120 с.
11. Арган Дж. К. История итальянского искусства : в 2 т. Москва : Радуга, 1990. Т. 1. 320 с.
12. Безбородько О. «Чому вони бояться?» (Інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131 : Інтерпретаційний потенціал музичного твору. С. 38–50.

13. Безбородько О. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 122. С. 110–124.
14. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
15. Берегова О. Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 35–45.
16. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: структуры тональной музыки : в 2 ч. Москва : «Владос», 2003. Ч. 2. 208 с.
17. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с франц. Б. Скуратов. Москва : «Логос-Альтера», 2004. 200 с.
18. Бурмистрова Л. Космос. Москва : Эксмо, 2003. 128 с.
19. Ван Эммерик П. Джон Кейдж и «креолизация сериализма» / пер. с англ. С. Завражновой. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 201–205
20. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. Москва : Музыка, 1975. 144 с.
21. Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество : журнал. [В 150 ч.]. Ч. 31. Джотто ди Бондоне / Марк Дюпети. Киев : Иглмосс Юкрейн, 2003. 32 с.
22. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
23. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. Москва : Моск. консерватория, 2011. 440 с.
24. Вышнеградский И. Пирамида жизни: дневник, статьи, письма, воспоминания. Москва : «Композитор», 2001. 320 с.
25. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. Ленинград : Советский композитор, 1990. 2-е изд. 288 с.

26. Гнатишин О. Сильові тенденції як пріоритетний ракурс у дослідженнях С. Павлишин (на прикладі нової американської фортепіанної музики). *Молодий вчений*. 2021. № 2(90). С. 127–130.
27. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Ленинград : Музыка, 1974. 96 с.
28. Горбунова Ю. О стиле Джорджа. Израель XXI : музыкальный журнал. URL: <https://web.archive.org/web/20130603105349/http://www.21israel-music.com/Crumb.htm> (дата звернення: 30.01.2022).
29. Горгульи. URL: <https://mythological-creations.fandom.com/ru/wiki/Горгульи> (дата звернення: 30.01.2022).
30. Григоренко Е. Джон Кейдж: творчество. Киев : Музична Україна, 2012. 232 с.
31. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2004. 176 с.
32. Гульд Г. Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее / пер. с англ. С. Исхаковой. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 215–222.
33. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. Москва : Музыка, 2009. 256 с.
34. Гумаров М. В. Фортепианные сочинения Дьёрдя Лигети в контексте современного музыкального искусства : учебное пособие для музыкальных ВУЗов. Ташкент : «Musiq», 2010. 78 с.
35. Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва : Наука, 1972. 320 с.
36. Денисов Э. В. О некоторых типах мелодизма в современной музыке. Денисов Э. В. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Советский композитор, 1986. С. 137–149.
37. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. Г. Супонева. *Проблемы нотации в музыке в музыке XX века*. Москва, 1993. С. 75–99.

38. Дубинец Е. *Made in USA: музыка – это все, что звучит вокруг*. Москва : «Композитор», 2006. 416 с.
39. Дубинец Е. Творчество сквозь призму нотации. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 191–201.
40. Дубинец Е. А. *Знаки звуков: О современной музыкальной композиции*. Киев : Гамаюн, 1999. 316 с.
41. Дьячкова Л. *Гармония в музыке XX века*. Москва : Музыка, 1994. 144 с.
42. Евсюкова Ю. А. *Природа и искусство: Особенности композиции в экологической музыке. Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество* : сб. науч. ст. Ростов н/Д., 2013. С. 24–36.
43. Екимовский В. *Оливье Мессиа́н: жизнь и творчество*. Москва : Советский композитор, 1987. 304 с.
44. Заславская И. Музыкально-эстетические взгляды Ф. Бузони. «Юная классичность». *Волгоград–фортепиано–2008* : сб. ст. и материалов по истории фортепианного искусства. Волгоград : «МИРИА», 2008. С. 182–196.
45. Заславская И. Б. *Эстетическая концепция «юной классичности» Феруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора* : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1997. 23 с.
46. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Советский композитор, 1988. 504 с.
47. Ивашкин А. *Кшиштоф Пендерецкий : моногр. очерк*. Москва : Советский композитор, 1983. 128 с.
48. Ивашкин А. *Чарльз Айвз и музыка XX века*. Москва : Советский композитор, 1991. 464 с.
49. Ивашкин А., Хитрук А. В поисках традиций. О фортепианной музыке США XX века. *Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано*. Москва : Музыка, 1991. С. 2–6
50. ИНТРУЗИЯ. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/dictionary-foreign-term-5655.htm>. (дата звернения: 20.12.2021).

51. История зарубежной музыки. XX век : учебн. пособ. / отв. ред. Н. А. Гаврилова. Москва : Музыка, 2005. 576 с.
52. Капелла Скровеньи. *Wikipedia*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Капелла_Скровеньи. (дата звернення: 20.12.2021).
53. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника. “Новая простота”. *Теория современной композиции* : учеб. пособие. Москва, 2007. Гл. 15. С. 465–488.
54. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
55. Кейдж Дж. Будущее музыки: Credo / пер. с англ. Е. Дубинец и С. Завражновой. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 21—211.
56. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США / пер. с англ. Е. Дубинец и С. Завражновой. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 205–210.
57. Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи / Пер. с англ: Г. Дурново, В. Коган, Е. Миллер, М. Переверзева, М. Сапонов, Д. Ухов, М. Фадеева. Вологда, 2012. 384 с.
58. Кейдж Дж. Экспериментальная музыка (фрагмент) / пер. с англ. Е. Дубинец и С. Завражновой. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 211.
59. Київ Музик Фест Епоха в історії : відгуки преси 1995. URL: <http://kmf.karabits.com/press/1995.html> (дата звернення: 30.01.2022).
60. Київський авангард: антологія камерної музики № 1 : твори для фортепіано. Київ : Музична Україна, 2020. 144 с.
61. Київський авангард: антологія камерної музики № 2 : твори для ансамблю. Київ : Музична Україна, 2020. 228 с.
62. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : республ. межвід. наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
63. Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий : очерки. Москва, 1997. 162 с.
64. Конен В. Пути американской музыки : очерки по истории муз. культуры США, Изд. 3-е, переработанное. Москва : Советский композитор, 1977. 446 с.

65. Конен В. Д. Театр и симфония : роль оперы в формировании классич. симфонии. Москва : Музыка, 1968. 352 с.
66. Корто А. О фортепианном искусстве : ст., материалы, документы / пер. К. Х. Аджемова. Москва : Музыка, 1965. 364 с.
67. Костелянец Р. Разговоры с Кейджем / пер. Г. Шульга. Москва : Ad Marginem, 2015. 400 с.
68. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм : проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века. Москва : Московская консерватория, 1999. 316 с.
69. Крауклис Г. В. Методологические вопросы исследования программной музыки. *Вопросы методологии советского музыкознания* : сб. науч. тр. Москва, 1981. С. 44–76.
70. Кремлев Ю. Фортепианные новации Генри Коуэла. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград : Музыка, 1969. Вып. 9. С. 103–118.
71. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. Пер. с франц. Санкт-Петербург, 2008. 123 с.
72. Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты : биогр. композиторов, избр. страницы их творчества. Москва : Музгиз, 1937. 200 с.
73. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва : ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
74. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
75. Ландман Л. О. О некоторых особенностях творческого метода Л. Берио (на примере анализа Симфонии для 8 голосов и оркестра) : дипл. работа. Москва, 1981. 81 с.
76. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 239 с.
77. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 322 с.

78. Лобанова М. Логика и композиция “Новой музыкальной драмы” – “Aventures” (“Приключения”) Дьердя Лигети. *Московский музыковед* : ежегодник. Москва, 1990. Вып. 1. С. 152–177.
79. Лонг М. За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушанской. Москва : Советский композитор, 1985. 159 с.
80. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *LAUDAMUS : к 60-летию Ю. Н. Холопова*. Москва, 1992. С. 129–137.
81. Манулкина О. Американская музыка в советской критике 1920-х и 1930-х. *Opera musicologica*. 2012. № 3[13]. С. 43–65.
82. Манулкина О. Композиция для ритмикона и четырех модернистов. *Opera musicologica*. 2011. № 3–4[9–10]. С. 151–166.
83. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
84. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград, 1974. С. 238–249.
85. Мессиан О. Техника моего музыкального языка / пер. с фр. М. Чебуркиной. Москва : Греко-латин. каб. Ю. А. Шичалина, 1994. 128 с.
86. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 1 / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Советская энциклопедия, 1987. 672 с.
87. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2 / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Советская энциклопедия, 1987. 720 с.
88. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
89. Михайлова О. Феномен «Прогулянок» у французькому мистецтві. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 15 С. 119–137.
90. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
91. Музыкальная культура США XX века : учебн. пособие. Москва : «Московская консерватория», 2007. 480 с.

92. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. 1008 стб.
93. Музыкальная энциклопедия 6: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Москва : Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. 1104 стб.
94. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095 с.
95. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
96. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры: записки педагога. Москва : Музгиз, 1961. 2-е изд. 320 с.
97. Нюрнберг М. Нотная графика. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1953. 255 с.
98. Овсяннікова-Трель О. А. “Нова простота” як явище сучасної музики в понятійному контексті новизни. *Українське музикознавство*, 2020. Вип. 46. С. 113–128.
99. Овсяннікова-Трель О. А. Категорія простоти як художня інтенція індивідуально-стильових концепцій “нової простоти” у творчості сучасних композиторів.
100. Овсяннікова-Трель О. А. Ліричний модус жанрової семантики в концепції "слабкого стилю" В. Сильвестрова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 2021. Вип. 27–28. С. 172–179.
101. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 45 с.
102. Павлишин С. Американська музика. Львів : БаК, 2007. 316 с.
103. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
104. Павлишин С. Особливості новаторства американської музики другої половини ХХ ст. *Syntagmation* : зб. наук. ст. на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. Львів, 2000. С. 7–35.

105. Павлишин С. Чарлз Айвз. Москва : Советский композитор, 1979. 185 с.
106. Павлишин С. Чарльз Айвз. Київ : Музична Україна, 1973. 77 с.
107. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. Москва : «Русаки», 2006. 333 с.
108. Переверзева М. К проблеме формообразования алеаторной музыки. *Musicus*. 2010. № 1–2. С. 15–25.
109. Петрусева Н. А. Траектории: Лахенманн, Адорно, Арто, Бодрийяр. Девять тезисов к интерпретации музыки Лахенманна. *Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество* : сб. науч. ст. Ростов н/Д., 2013. С. 58–71.
110. Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано / сост. А. Хитрук. Москва : Музыка, 1991. 80 с.
111. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Ленинград : Советский композитор, 1979. 320 с.
112. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. Москва : Музыка, 1976. 136 с.
113. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер. М. Калужский, А. Гиндина. Москва : «Астрель», 2012. 560 с.
114. Рояль. URL: <https://www.royali.info/royal> (дата звернення: 30.01.2022).
115. Румянцев С. Ю. Полистилистика как форма художественного обобщения. Вопросы теории музыки : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им.Гнесиных. Москва, 1977. Вып. 30. С. 20—30.
116. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва XX – початку XXI ст. : монографія. Харків : ФОП Бровін О. В., 216. 336 с.
117. Сабанеев Л. Новые пути музыкального творчества (окончание). *Музыка. Еженедельник*. 1911. № 56. С. 1268–1271.
118. Сабанеев Л. Новые пути музыкального творчества (продолжение). *Музыка. Еженедельник*. 1911. № 55. С. 1242–1248.
119. Сабанеев Л. Новые пути музыкального творчества. *Музыка. Еженедельник*. 1911. № 54. С. 1210–1214.

120. Сабанеев Л. Письма о музыке. I. Ультрахроматическая полемика. *Музыкальный современник*. 1916. № 6. С. 99–108.
121. Сабанеев Л. Письма о музыке. II. Процесс механизации в исполнении. *Музыкальный современник*. 1916. № 1. С. 17–23.
122. Сабанеев Л. Современные течения в музыкальном искусстве (продолжение). *Музыка. Еженедельник*. 1910. № 4–5. С. 85–88
123. Сабанеев Л. Современные течения в музыкальном искусстве. *Музыка. Еженедельник*. 1910. № 2. С. 38–42
124. Савин И. Программность: новые тенденции, новая образность (на примере авангардных фортепианных циклов миниатюр второй половины XX века). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 149—158.
125. Северная корона (созвездие). URL: https://www.galactic.name/constellations/corona_borealis_constellation.php. (дата звернення: 30.01.2022).
126. Сергей Дягилев и русское искусство : в 2 т. / сост. И. Зильберштейн и В. Самков. Москва : «Изобраз. искусство», Т. 1. 1982. 496 с.
127. Сигида Светлана Юрьевна. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8932> (дата звернення: 30.01.2022).
128. Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Москва : «Композитор», 2012. 504 с.
129. Сигида С. Ю. Постмодернизм. *Музыкальная культура США XX века* : учеб. пособие. Москва, 2007. С. 373—383.
130. Сигида С. Ю. Соединенные Штаты Америки. *История зарубежной музыки. XX век* : учеб. пособие. Москва, 2007. С. 433—515.
131. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции и беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.

132. Сікорська І. Джордж Крамб: «“Одне з моїх тріо потрібно виконувати в напівмасках при синьому світлі...”». *Вечірній Київ*. 1995. 7 жовтня. № 187. URL: <http://kmf.karabits.com/press/3/319.html> (дата звернення: 30.01.2022).
133. Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия. *Современное искусство музыкальной композиции* : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Москва, 1985. Вып. 79. С. 49–66.
134. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2004. 235с.
135. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : исследование. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
136. Супонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века. *Н. К. Дроздецкая Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни*. Москва : Петит, 1993. 112 с.
137. Сэ Хёнг Ким. Проблема нотации в современной музыке. URL: <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/> (дата звернення: 30.01.2022).
138. Тараканова Е. “Путешествие” по спирали (метафизика программной музыки). *Московский музыковед*. Москва, 1990. Вып. 1. С. 178—194.
139. Теория современной композиции : учебное пособие. Москва : Музыка, 2005. — 624 с.
140. Тимошенко А. А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепции инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. 28 с.
141. Тора! Тора! Тора! *Wikipedia*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Тора!_Тора!_Тора!. (дата звернення: 30.01.2022).
142. Українська музична енциклопедія. В 3 т. Т. 2 / редкол.: Г. Скрипник (гол.) та ін. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. 664 с.

143. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1969. – 599 с.
144. Фергюсон Г. Фортеп'янное виконавство / пер. з англ. Мирона Кушніра. Львів : Сполом, 2007. 224 с.
145. Фокин М. Против течения. Ленинград : Искусство, 1981. 2-е изд., доп. и испр. 512 с.
146. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. Е. Сазоновой. Москва : Музыка, 1974. 168 с.
147. Фролкова А. Д. Аллегория в изобразительном искусстве. URL: <https://www.bestreferat.ru/referat-212525.html> (дата звернення: 30.01.2022).
148. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва, 1982. С. 52–104.
149. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва, 2006. 432 с.
150. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
151. Холопова В. Музыкальный ритм : очерк. Москва : Музыка, 1980. — 72 с.
152. Холопова В. Фактура : очерк. Москва : Музыка, 1979. 88 с.
153. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн: жизнь и творчество / предисловие Р. Щедрина. Москва : Советский композитор, 1984. 320 с.
154. Цареградская Т. Аспекты музыки XX века (обзор некоторых англо-американских трудов 70-х годов). *Современное искусство музыкальной композиции* : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Москва, 1985. Вып. 79. С. 96–111.
155. Чекан Ю. Камерна музика «Київського авангарду» 60-х. *Київський авангард: антологія камерної музики № 1 : твори для фортепіано*. Київ : Музична Україна, 2020. С. 5–9.
156. Чернявська М. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 17. С. 213–231.

157. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смугаста тип., 2015. 208 с.
158. Шадько М. Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2019. Том. 35. С. 343–348.
159. Шадько М. Пьєсы символи в драматургії «Макрокосмоса» Дж. Крама. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 9. С. 440–455.
160. Шадько М. Реалізація сонорної модальності у Небезпечній ночі Дж. Кейджа. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 15. С. 199–213.
161. Шадько М. Своєрідність утілення варіаційного принципу у «Gnostic variations» Джорджа Крама. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 49–57.
162. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
163. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 565–578.
164. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2008. 31 с.
165. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монографія. Харків : «Скорпіон», 2004. 812 с.
166. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. Москва : Музыка, 1964. 725 с.

167. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Москва : «Композитор», 2006. 528 с.
168. Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих / пер. с англ. и коммент. Е. Доленко. Москва: Классика-XXI, 2003. 68 с.
169. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Москва : Музыка, 1977. 232 с.
170. Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. Москва : Композитор, 2004. 408 с.
171. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : По материалам бесед. Москва : Композитор, 1998. 438 с.
172. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Советская энциклопедия, 1966. 632 с.
173. ЭРУПТИВНЫЙ. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/dictionary-foreign-term-15625.htm> (дата звернения: 30.01.2022).
174. About Jean Erdman (1916-2020). URL: <http://jeanerdmandance.com/about.html#aboutjeanerdman> (дата звернения: 30.01.2022).
175. About Jean Erdman Dance. URL: <http://jeanerdmandance.com/about.html#aboutjeanerdmandance> (дата звернения: 30.01.2022).
176. American Composers on American Music: A Symposium / edited by Henry Cowell. New York : F. Ungar Publishing Co, 1962. 226 p.
177. Anderson S. P. The Prepared Piano Music of John Cage: Towards an Understanding Sounds and Preparations : A thesis submitted to the University of Huddersfield in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Philosophy. Huddersfield, 2012. 278 p.
178. Anfilova S., Mykhailova O. Naples As Seen by Musicians: Intus Et Extra Cultura. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9(1). p. 236–248.

179. Ann Crumb. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ann_Crumb (дата звернення: 30.01.2022).
180. Berg A. Vier stücke : für klarinette und klavier op. 5. Vienna : Universal Edition, 1998. 10 S.
181. Berio L. Sequenza IV : per pianoforte. Vienna : Universal Edition, 2007. 24 p.
182. Berio L. Sequenza X : per trompa in do (e risonanze di pianoforte). Vienna : Universal Edition, 1985. 16 p.
183. Bezborodko O. Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 3. С. 89–94.
184. Bland W. K. Program note. *A Little Suite for Cristmas, A. D. 1979 : for piano solo*. New York [etc.] : C. F. Peters, 1980. P. 3.
185. Cage J. Amores : piano and percussion. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 16 p.
186. Cage J. How to the piano came to be prepared. *Prepared piano music. Vol. 2. 1940–47*. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. P. 3.
187. Cage J. Imaginary landscape No. 1 : for records of constant and variable frequency, large chinese cymbal and string piano. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 5 p.
188. Cage J. Prepared piano music. Vol. 2. 1940–47. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 78 p.
189. Charles Ives and His World / edited by J. Peter Burkholder. Princeton : Princeton University Press, 1996. 464 p.
190. Clough A. R. A performance guide for selected works for piano by Cowell : Submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Tuscaloosa, Alabama, 2013, 105 p.
191. Cook R. Heterospecific Song and Ecological Politics: Whale Song and Crumb's Vox Balaenae. *Contemporary Music Review*. United Kingdom, 2022. Vol. 41. p. 4–29. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2033568>.

192. Coventry Carol *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Coventry_Carol. (дата звернення: 30.01.2022).
193. Cowell H. *New Musical Resources*. New York : A. A. Knopf, 1930. 143 p.
194. Cowell H. *Sinister resonance. Piano music : volume two*. New York : Associated music publishers, 1982. p. 47–48.
195. Cowell H. *The fairy answer : for piano solo*. New York : Associated music publishers, 2006. 3 p.
196. Cowell H. *The fairy bells. Piano music : volume two*. New York : Associated music publishers, 1982. p. 24–26.
197. Crooks E. J. *John Cage's entanglement with the ideas of Coomaraswamy : PhD thesis*. York : University of York, 2011, 330 p.
198. Crumb G. *A Little Suite for Christmas, A. D. 1979 (after Giotto's Nativity frescoes in the Arena Chapel at Padua) : for piano solo*. New York [etc.] : C. F. Peters, 1980. 15 p.
199. Crumb G. *Celestial Mechanics: Makrokosmos IV : Cosmic Dances for amplified piano*. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 36 p.
200. Crumb G. *Four Nocturnes (Night Music II) (1964) by George Crumb for violin and prepared piano*. URL: <http://www.earplay.org/www/notes.php?id=Crumb5> (дата звернення: 30.01.2022).
201. Crumb G. *Four Nocturnes: Night Music II : for violin and piano*. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 12 p.
202. Crumb G. *Gnomic Variations : for piano solo*. New York [etc.] : C. F. Peters, 1981. 26 p.
203. Crumb G. *Makrokosmos: Volume 1 : for amplified piano*. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 20 p.
204. Crumb G. *Makrokosmos: Volume 2 : for amplified piano*. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 20 p.
205. Crumb G. *Music for a Summer Evening: Makrokosmos III : for two amplified pianos and percussion*. New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 28 p.

206. Crumb G. Music: Does It Have a Future? *The Kenyon Review*, New Series. 1980. Vol. 2. No. 3. p. 115–122.
207. D'Albert E. Klavier und Pianistentum. *Musikblätter des Anbruch*, 1927. № 8–9. S. 371–372.
208. Daughters of the Lonesome Isle. Boris Berman. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=dEaEarfIOpo&feature=youtu.be> (дата звернення: 30.01.2022).
209. Daughters of the Lonesome Isle. Giancarlo Simonacci. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JEG0VpGsNfs&feature=youtu.be> (дата звернення: 30.01.2022).
210. Daughters of the Lonesome Isle. URL: <http://jeanerdmandance.com/repertory.html#PART7> (дата звернення: 30.01.2022).
211. Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. Francis Poulenc's Music Through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*: Cambridge University Press, 2021. Vol. 9. No. 2. P. 92–105.
212. Durant Y. A Personal Musical Introduction to George Crumb. *Contemporary Music Review*. United Kingdom, 2022. Vol. 41. p. 1–3. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2033565>.
213. Fairy Answer. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-UzKfldqgv0> (дата звернення: 30.01.2022).
214. Feldman M. Intersection 3 : for piano solo. New York [etc.] : C. F. Peters, 1962. 4 p.
215. Feldman M. Intersection IV : for violoncello solo (Autograph edition). New York [etc.] : C. F. Peters, 2002. 1 p.
216. Furrer B. Aer : für klarinette, violoncello und klavier. Vienna : Universal Edition, 1996. 14 p.

217. Furrer: Drei Klavierstücke (2004) (Hodges). *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MEsR8vvx5wk> (дата звернення: 30.01.2022).
218. Gagne N. V. Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music (Historical Dictionaries of Literature and The Arts). Lanham [etc.] : Rowman & Littlefield, 2019. Second edition. 546 p.
219. George Crumb. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/George_Crumb (дата звернення: 30.01.2022).
220. Haans H. Über das Wesen mechanischer Klaviermusik. *Musikblätter des Anbruch*, 1927. № 8–9. S. 351–353.
221. Hába A. Was bedeutet der Vierteltonflügel für die Vierteltonmusik? *Musikblätter des Anbruch*, 1927. № 8–9. S. 368.
222. Henry Cowell – piano music. Sinister Resonance (1930). URL: <https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/32316/SinRes.html> (дата звернення: 30.01.2022).
223. Henry Cowell: Irish Suite for String Piano and Small Orchestra (1929). *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SrpsTFJx-7w> (дата звернення: 30.01.2022).
224. Hicks M. Henry Cowell. Bohemian Music in American life (Band 560). Chicago : University of Illinois Press, 2002, 204 p.
225. Hirt F. J. Meisterwerke des Klavierbaus. Stringed keyboard instruments. Dietikon-Zürich : Urs-Graf-Verlag, 1981. 235 S.
226. Ishii R. The development of extended piano techniques in twentieth-century American music : A treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Music. The Florida State University, 2005. 126 p.
227. Ives Ch. Sonata No. 2 «Concord, Mass., 1840-60». Second edition. New York : Associated Music Publishers, 1947. 80 p.
228. Ives Ch. Three Page Sonata for Piano Solo / Edited by Henry Cowell. New York : Mercury Music Corporation, 1949. 12 p.

229. Jacob J. Program notes. *Gnomic Variations : for piano solo*. New York [etc.] : C. F. Peters, 1981. P. 3.
230. Jean Erdman. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Erdman (дата звернення: 30.01.2022).
231. John Cage : Worklist. New York [etc.] : Edition Peters, 2017, 26 p.
232. John Cage, The Perilous Night (1943–44). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/9TH7AYZANXM> (дата звернення: 30.01.2022).
233. John Cage. URL: <https://johncage.org> (дата звернення: 30.01.2022).
234. Junghanns H. Der Piano- und Flügelbau (Fachbuchreihe Das Musikinstrument Band 4). Frankfurt : Bochinsky, 1991. 410 p.
235. Kim H. A Performer's Guide to George Crumb's Makrokosmos IV (Celestial Mechanics) : dissertation for the degree of doctor of musical arts. Denton : University of North Texas, 2008. 37 p.
236. Knowles K. Metric Ambiguity and Rhythmic Gesture in the Works of George Crumb. *Contemporary Music Review*. United Kingdom, 2022. Vol. 41. 30–54. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2033569>.
237. Kontarsky A., Martin V. Notation for piano. *Perspectives of new music*. 1972. Vol. 10. № 2. p. 72–91.
238. Lalitte P. Temporality and Texture in the Performance of George Crumb's Music for a Summer Evening. *Contemporary Music Review*. United Kingdom, 2022. Vol. 41. p. 86–107. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2033573>.
239. Lambert Ph. The Music of Charles Ives (Composers of the Twentieth Century Series). New Haven : Yale University Press, 2009. 264 p.
240. Lea P. Functional Transformations and Octatonicity in Selected Works by George Crumb : A thesis submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy. London : The University of Western Ontario, 2014, 301 p.
241. Macdonald H. Four Nocturnes (Night music II) for Violin and Piano. URL: <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/1816/four-nocturnes-night-music-ii-for-violin-and-piano> (дата звернення: 30.01.2022).

242. McDonald A. Beyond the Score: Henry Cowell's The Banshee. The New York Public Library. URL: <https://www.nypl.org/blog/2020/12/09/beyond-score-henry-cowells-banshee> (дата звернення: 30.01.2022).
243. Musikblätter des Anbruch: Das Klavierbuch / Herausgegeben von Dr. Eduard Beninger. 1927. № 8–9. 405 S.
244. Nikolaievskaja Yu., Shapovalova L.. Пізнаваність символу в музиці інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* / Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. p. 126–143.
245. Nonken M. Performance Practices: David Burge, Robert Miller, and the Makrokosmos. *Contemporary Music Review*. United Kingdom, 2022. Vol. 41. p. 74–85. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2033572>.
246. Pearsall E. Symmetry and Goal-Directed Motion in Music by Béla Bartók and George Crumb. *Tempo*. 2004. Vol. 58. No. 228. p. 32–39.
247. Piano Parts. Chupp's Piano Service. URL: <https://www.chuppspianos.com/services/piano-bridge/> (дата звернення: 30.01.2022).
248. Schönberg A. Drei klavierstücke op. 11. Vienna : Universal Edition, 2019. 26 p.
249. Schönberg A. Pierrot Lunaire. Vienna : Universal Edition, 2008. 76 p.
250. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Magnanimitas. 2021. Vol. 11, Issue 01. Special Issue XVII, p. 111–115.
251. Shadko M. Refraction of the principle of variability in the first volume of «Makrokosmos» by G. Crumb. *European journal of Arts : scientific journal*. Vienna, 2020. № 3. p. 199–205.
252. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina. N., Nikolaievskaja Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. Magnanimitas, 2021. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX. p. 136–140.

253. Shapovalova L., Romaniuk I., Chernyavska, M., Shchelkanova, S. Early (AvantGarde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Musica. Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2021. Vol. 66. Issue 1. p. 329–343
254. Shelton G. A. An analysis of Charles Ives's «Three-page sonata for piano» : Submitted to the faculty of college of arts and science in partial fulfillment of requirements for the degree of master of arts in music. Washington D. C. : The American University, 1985. 235 p.
255. Shupe A. George Crumb's Black Angels and the Vietnam War. *Contemporary Music Review*. United Kingdom, 2022. Vol. 41. p. 55–73. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2033571>.
256. Silvestrov V. Drama : für violine, violoncello und klavier. Frankfurt/M. : M. P. Belaieff, 2007. 96 p.
257. Silvestrov V. Klavirwerke in 3 Bänden.. Frankfurt/M. : M. P. Belaieff, 2006. Bd. 1. 116 S.
258. Sirota L. Für das moderne Virtuosen-tum. *Musikblätter des Anbruch*, 1927. № 8–9. S. 386.
259. Steinitz R. Crumb, George (Henry). *Grove music online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249252> (дата звернення: 30.01.2022).
260. Steinitz R. George Crumb. *The Musical Times*. 1978. Vol. 119. No. 1628. p. 844–845, 847.
261. Steuermann E. Die Eignung des Klaviers für moderne Musik. *Musikblätter des Anbruch*, 1927. № 8–9. S. 367–368.
262. Stevens-Garmon M. Henry Cowell and the Joys of Noise. URL: <https://blogs.loc.gov/music/2020/11/henry-cowell-and-the-joys-of-noise/> (дата звернення: 30.01.2022).
263. Stone K. Music notation in the Twentieth century : A practical guidebook. W. W. Norton & Company, 1980. 384 p.

264. Straebel V. Crumb, George (Henry Jr.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik* : 26 Bd. In 2 T. / hrsg. v. Ludvig Finscher. Bärenreiter, 2001. Personenteil 5. S. 148–150.
265. Swafford J. Charles Ives: A Life with Music. W. W. Norton & Company, 1998. 544 p.
266. Szoka M. George Crumb : Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł. Łódź : Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2011. 380 s.
267. The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 6 Claudel to Dante / ed. Stanley Sadie. New York, 2001. 2nd ed. xxxvii, 935 p.
268. The Official George Crumb Website. URL: <http://www.georgecrumb.net/> (дата звернення: 30.01.2022).
269. Toch E. Klavier als Instrumentalkörper. *Musikblätter des Anbruch*, 1927. № 8–9. S. 371.
270. Torres E. George Crumb – Back to the Future. URL: <https://www.anne-sophie-mutter.de/en/page/projekte/back-to-the-future/george-crumb/> (дата звернення: 30.01.2022).
271. Varga B. A. Three Questions for Sixty-five Composers. University Rochester Press, 2011. 333 p.
272. Works for prepared piano by John Cage. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Works_for_prepared_piano_by_John_Cage (дата звернення: 30.01.2022).

ДОДАТОК А

Нотні приклади

Henry Cowell
(1923)

Tempo Rubato

inside p

pizz.

outside

Ped. *

suo.

mf

Приклад 1: Г. Кауелл «Еолова арфа», перше речення

Allegretto

Strings (always five) plucked

Keyboard

pp

sim

Приклад 2: Г. Кауелл «Чарівні дзвони», перший період (тема)

pp

sim

Приклад 3: Г. Кауелл «Чарівні дзвони», другий період (варіація 1)



Приклад 4: Г. Кауелл «Чарівні дзвони», кода

Henry Cowell

Lento rubato

Strings *p* Sw. Sw.

Keyboard

Приклад 5: Г. Кауелл «Чарівна відповідь», т. 1–5

6 Sw. Pl. Pl. Sw.

pp *mf*

Приклад 6: Г. Кауелл «Чарівна відповідь», т. 6–11

Faster Sw. Sw.

f *p* *mf* *p*

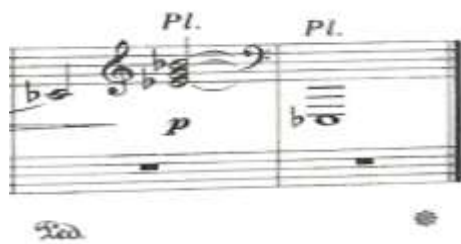
Приклад 7: Г. Кауелл «Чарівна відповідь», т. 24–28



Приклад 8: Г. Кауелл «Чарівна відповідь», т. 30–32



Приклад 9: Г. Кауелл «Чарівна відповідь», т. 33–36



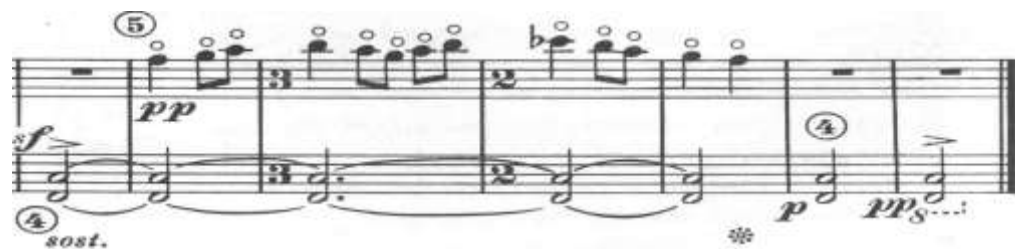
Приклад 10: Г. Кауелл
«Чарівна відповідь», т. 51–52



Приклад 11: Г. Кауелл
«Чарівна відповідь», т. 48–49



Приклад 12: Г. Кауелл «Зловісний резонанс», початок п'єси



Приклад 13: Г. Кауелл «Зловісний резонанс», завершення п'єси

John Cage (1944)

$\text{♩} = 176$

Приклад 14: Дж. Кейдж «Небезпечна ніч», секція 1

Приклад 15: Дж. Кейдж «Небезпечна ніч», секція 2

Приклад 16: Дж. Кейдж «Небезпечна ніч», фрагмент секції 3

TONE	MATERIAL	Strings (Left to Right)	Distance From Damper (Inches)	MATERIAL	Strings (Left to Right)	Distance From Damper (Inches)	TONE
	Rubber	1-2-3	$\frac{15}{16}$				E
	Rubber	1-2-3	$\frac{7}{16}$				B
	Rubber	1-2-3	$\frac{7}{16}$				E
	Weather Stripping	1-2	1	Screw and Nuts	2-3	$2\frac{1}{4}$	D
	Rubber (Damper to Bridge = 4 7/16; Adjust measurements accordingly)	2-3(B♭)-1	$3\frac{3}{4}$	Screw	2-3	$1\frac{7}{16}$	B
	Weather Stripping	1-2	$3\frac{3}{4}$	Bolt and Nuts	2-3	$2\frac{1}{4}$	A♭

Приклад 17: Фрагмент таблиці підготовки «Небезпечної ночі» Дж. Кейджа

TONE	MATERIAL USED	STRINGS L→R	DISTANCE FROM DAMPER (INCHES)	MATERIAL USED	STRINGS L→R	DISTANCE FROM DAMPER (INCHES)
	small bolt + nut rubber	1 2 1 2 3	$\frac{1}{2}$ 0	bolt	2 3	1
	screw + nuts rubber	1 2 1 2 3	$\frac{1}{4}$ 0	bolt	2 3	$2\frac{1}{4}$
	small bolt + nut rubber	1 2 1 2 3	$\frac{1}{4}$ $\frac{3}{4}$	bolt	2 3	3
				long bolt	2 3	$3\frac{3}{4}$
	long bolt	1 2	1	bolt	2 3	$7\frac{1}{2}$

Приклад 18: Фрагмент таблиці підготовки «Дочок самотнього острова»

Дж. Кейджа

$\text{♩} = 76$

DANCE BEGINS

Приклад 19: Фрагмент рукопису «Дочок самотнього острова» Дж. Кейджа

Example 20: Musical score for the first fragment of section 1, showing two systems of piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 76. The score includes a rehearsal mark (12947).

Приклад 20: Дж. Кейдж «Дочки самотнього острова», фрагмент секції 1

Example 21: Musical score for the second fragment of section 2, showing a single system of piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 120.

Приклад 21: Дж. Кейдж «Дочки самотнього острова», фрагмент секції 2

Example 22: Musical score for the third fragment of section 3, showing a single system of piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 126.

Приклад 22: Дж. Кейдж «Дочки самотнього острова», фрагмент секції 3

Example 23: Musical score for the fourth fragment of section 4, showing a single system of piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 88.

Приклад 23: Дж. Кейдж «Дочки самотнього острова», фрагмент секції 4

Приклад 24: Дж. Кейдж «Дочки самотнього острова», перехід між секціями 13 та 14

Приклад 25: Дж. Кейдж «Дочки самотнього острова», секція 15

Приклад 26: Дж. Крам «Макрокосмос» том 1, лейтмотив «руху часу»

Приклад 27: Дж. Крам «Макрокосмос» том 1, «Доісторичні звуки (Генезис I)»

5. The Phantom Gondolier **Scorpio**
 Eerily, with a sense of malignant evil $\text{♩} = 60$
 (The forefinger and middle finger of right hand should be fitted with metal thimbles)

Приклад 31: Дж. Крам «Макрокосмос» том 1, «Фантомний гондольєр»

6. Night-Spell I **Sagittarius**
 Raised, expectantly $\text{♩} = 50$

Приклад 32: Дж. Крам «Макрокосмос» том 1, «Нічне заклинання I», початок

"Will There Be Any Stars In My Crown?"

Приклад 33: Дж. Крам «Макрокосмос» том 1, «Нічне заклинання I», цитата

ff deciso
r.h.
mf
molto ff
pp
l.h.
- deciso
l.h. mute

Приклад 41: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, фрагмент третьої п'єси

I. Morning Music (Genesis II) Cancer
Exuberantly, with primitive energy (♩ = 66)
Piano
ff sempre (molto ritardato)
poco crescendo (a tempo)
PI. (hold down throughout)

Приклад 42: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Ранкова музика (Генезис II)»

2: The Mystic Chord Sagittarius
Adagio molto (♩ = 34); serene, desireless, like a Nirvana-trance
pp
gliss. over strings (ft.)
pizz. sempre (ft.)
gliss. (ft.)
pizz. (ft.) 5 = d
on keys
PI.
[PI. sempre →]
depress silently and secure with PI.

Приклад 43: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Містичний акорд», початок

Приклад 44: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Містичний акорд» – «Музика боротьби»

Приклад 45: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Варіації на тему дощу та смерті»

Приклади 46 та 47: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Два сонця-близнюка (Двійник з вічністю)», розділ А (зліва) та розділ В (справа)

Приклад 52: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Пророцтво Нострадамуса», секції А та В

Приклад 53: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Пророцтво Нострадамуса», секція С

Приклад 54: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Космічний вітер»

Unvoiced singing [wind sound]

Passacaglia: very slow, with majestic calm [♩ = 40]

Приклад 55: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Космічний вітер»

Passacaglia: very slow, with majestic calm [♩ = 40]

Whistle into Piano

flautando, senza vibr.

Приклад 56: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Голоси з “Північної корони”»

II. Litany of the Galactic Bells [Léó]

Jubilant; metallic, incisive, echoing [♩ = 52]

quasi Xylophone

poco rit.

Приклад 57: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Літанія галактичних дзвонів», «відозви»

rit.

poco sempre

Приклад 58: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Літанія галактичних дзвонів», «відповіді громади»

[Beethoven-Hammerklavier Sonata]

a tempo
 (im poco più lento)
 dolce
 molto rit. - -
 a tempo (abrupt, intrusive!)
 gliss. over chm (tr.)

PI. remains depressed throughout - the quotation should sound "out-of-focus, surreal"

Приклад 59: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Літанія галактичних дзвонів», цитата

A Very slow, like chanting [♩=40]
 [Pianist sings] mp
 A-gnus De-i, qui tol-lis pec-cata mun-di.
 gliss. over strings (tr.)
 depress keys silently and hold
 PI. - - -
 ender, [♩=40] (mpre)

B Come sopra [♩=40]
 [Sim.] 3 più p
 mi-se-re-re
 (sim.)
 no-bis.
 PI. - - -
 hold down (throughout)

Приклад 60: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Agnus Dei», секції A та B

"Prayer-wheel" vision; as if sus
 D
 on keys
 PI. PIII. (hold d.)

Very slow [♩=76]; like a suspended in endless time
 legato
 [Pianist whispers] (legatissimo) p ma distinct
 Do - na - te - bis - pa - nis.
 (incredibly soft, on threshold of silence)
 d down throughout

Приклади 61, 62, 63: Дж. Крам «Макрокосмос» том 2, «Agnus Dei», секція D – перший (зліва), другий (в центрі), третій (справа) тематичні комплекси

"Coventry Carol" [1591]

(like a minstrel's harp)
glissando over strings (f.t.)

mp *pizz. f.t.*

Lh. silently depress keys!
(change pedal immediately after each glissando)

Приклад 64: Дж. Крам «Маленька різдвяна сюїта», «Пісня про святу ніч»
цитата «Ковентрійського різдвяного хоралу»

(after Giotto's Nativity frescoes in the Arena Chapel at Padua)

1. The Visitation
Poco lento; solenne (♩=46)

Piano

pp *f* *mp* *mp* *ppp*

Ped. I sempre

Lh. loco sempre

Приклад 65: Дж. Крам «Маленька різдвяна сюїта», «Відвідування», тема храму

ff *sub.* *mf* *molto* *fff*

(10)

Lh. loco sempre

Приклад 66: Дж. Крам «Маленька різдвяна сюїта», «Відвідування»,
тема дзвонів

pp *(loco)* *p* *ppp*

pp *ppp*

on keys

mute strings with edge of hand

(5) (3)

Приклад 67: Дж. Крам «Маленька різдвяна сюїта», «Відвідування»
тема світлових відблисків

5=5th partial):

Приклад 68: Дж. Крам «Gnostic variations», шкала звуків

Piano

Приклад 69: Дж. Крам «Gnostic variations», тема

Var.1-energeticamente, un poco più mosso (♩=104)

Приклад 70: Дж. Крам «Gnostic variations», варіація 1

Var.2-molto ritmico, ancora un poco più mosso (♩=120)

Приклад 71: Дж. Крам «Gnostic variations», варіація 2

Example 83: Musical score for the first Nocturne of 'Four Nocturnes' by John Cage. The score is for a string section. It features a tremolo on the strings with clusters, where alternate hands strike strings. The tempo is marked 'più animato, nervously' and the dynamics range from *ppp* to *f*. The score includes instructions like 'strike strings sharply with palm', 'CB I knuckles', and 'PI. sempre'. A circled number '7' is visible at the end of the piece.

Приклад 83: Дж. Крам «Чотири ноктюрни», Ноктюрн 1
нервові тремоло ефекти

Example 84: Musical score for the first Nocturne of 'Four Nocturnes' by John Cage, featuring bird-like sounds. The score is for a string section. It is marked 'più animato' with a tempo of 70. The dynamics range from *ppp* to *f*. The score includes instructions like 'senza sorstino (trist)', 'pizz. pp, ma distinto, nervously', and 'accel.'. A circled number '7' is visible at the end of the piece.

Приклад 84: Дж. Крам «Чотири ноктюрни», Ноктюрн 1
стилізовані пташині пісні

Example 85: Musical score for the first Nocturne of 'Four Nocturnes' by John Cage, featuring a 'cadenza'. The score is for a string section. It is marked 'molto allarg.' with a tempo of 30. The dynamics range from *pp* to *f*. The score includes instructions like 'gliss.', 'pizz. lt.', 'poco f', 'CB II - 55 knuckles', and 'touch string lightly at center - actual sound 29'. A circled number '5' is visible at the end of the piece.

Приклад 85: Дж. Крам «Чотири ноктюрни», Ноктюрн 1, «каданс»

Example 86: Musical score for the second Nocturne of 'Four Nocturnes' by John Cage. The score is for Violin (or any bowed string) and Piano. It is marked 'NOTTURNO II: scorrevole, vivace possibile' with a tempo of 112. The dynamics range from *p* to *ff*. The score includes instructions like 'pizzicato sempre!', 'fz', 'ppp', and 'mf'. A circled number '3' is visible at the end of the piece.

Приклад 86: Дж. Крам «Чотири ноктюрни», Ноктюрн 2

