

УДК 78.08.785.786

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-17>

Людмила ЗИМА,
 orcid.org/0000-0002-1403-7571
 кандидат мистецтвознавства,
 доцент кафедри камерного ансамблю
 Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
 (Одеса, Україна) luda270856@gmail.com

МЕТА-ЦИКЛ ДЖОРДЖА КРАМА «МАКРОКОСМОС» В КОНТЕКСТІ НОВОЇ АНСАМБЛЕВОСТІ

В статті досліджується відомий твір американського композитора Джорджа Крама «Макрокосмос», в якому, не зважаючи на велику кількість праць по його аналізу, деякі питання залишаються розглянутими вельми не достатньо. Насамперед, органічність та цілісність циклу, чотири частини-зошити якого створені для різножанрових ансамблевих складів: двох перших – для фортепіано-соло, частини третьої – для квартету виконавців та останньої – для умовного «фортепіанного тріо».

Мета дослідження означити в даному контексті міркування щодо цілісності, (художньо-образної, інтонаційної та формотворчої) мета-циклу Джорджа Крама «Макрокосмос», чотири зошити якого, в свою чергу, є циклами, зафіксувати нове відношення композиторів до ансамблевості та ансамблевих типологій в музичному просторі поставангарду – постмодерну другої половини XX початку XXI століть.

Методологічною базою дослідження виступає інтонаційний підхід, провідним методом є аналітичний, з елементами компаративного та культурологічного підходів, що мають місце у працях українських, європейських та американських музикознавців.

Зазначається, що своїм циклом «Макрокосмос» Джордж Крам продовжує традиції космічної теми в музиці, яка закономірно виникла в культурному просторі ще на перехресті XIX та XX століть у зв'язку з пошуками актуальних світоглядних підстав Часу, нової духовності, спрямованості до трансцендентальності в умовах все наростаючої урбанізації, матеріалізації життя, дегуманізації суспільства, а також трансформуючись продовжена у XXI столітті.

В аналізі чотирьох складових частин циклу «Макрокосмос» – перших двох зошитів «Макрокосмос» I та II, «Музики для літньої ночі» («Макрокосмос» III) та «Небесній механіці», що має підзаголовок «Космічні танці для ампліфікованого фортепіано» доводиться мотивна спільність музичної мови, з її зверненням до нетрадиційних способів звукоутворення, мотивних переплетень, фактурно-інтонаційних комплексів, художніх образів, цитування, фоніки (ампліфікація інструментів), прийомів театралізації.

Разом з тим перші два зошити «Макрокосмосу», які найчастіше аналізуються музикознавцями можуть бути розглянутими як форма у формі завдяки майже ідентичній повторюваності складу та застосуванню графічних символів. Частина третя «Музика для літнього вечора», найбільш об'ємніша за часом та розширенням ансамблевого складу, визначається як кульмінація мета-циклу. Четвертий зошит «Космічні танці» для ампліфікованого фортепіано в 4 руки» закономірно для фіналу згортає звуковий об'єм всього циклу.

Аналізуючи в циклі «Макрокосмос» три типи різножанрових ансамблевих складів констатуємо нове відношення композиторів до ансамблевості, яке трансформує апріорні для попередників традиції константних ансамблевих жанрів завдяки прийомам театралізації, значному розширенню нетрадиційних технік звукоутворення – шляху, по якому услід за роялем пройшли традиційні інструменти академічного ансамблю, а також віддає перевагу релятивним ансамблевим складам, створюючи все нові актуальні ансамблеві сполучення з нетрадиційною фонікою та інструментами.

Ключові слова: фортепіанний ансамбль, нетрадиційні засоби звукоутворення, ансамблеві типології, постмодерн і пост-авангард, жанр, театралізація, драматургічний розвиток.

Lyudmila ZYMA,
 orcid.org/0000-0002-1403-7571
 Candidate of Mystic Studies,
 Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble
 The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
 (Odessa, Ukraine) luda270856@gmail.com

GEORGE CRUM'S META-CYCLE "MACROCOSM" IN THE CONTEXT OF THE NEW ENSEMBLE

The article examines the famous work by American composer George Crum "Macrococosm", in which, despite the large number of works on its analysis, some issues remain insufficiently considered. First of all, the organicity and integrity of the cycle, whose four notebook movements are created for different genre ensembles: the first two – for piano solo, the third movement – for a quartet of performers and the last – for a conditional "piano trio".

The purpose of the study is to define in this context the considerations of the integrity (artistic, figurative, intonational and formative) of George Crum's meta-cycle "Macrocosmos", whose four notebooks, in turn, are cycles, to record the composers' new attitude to ensemble and ensemble typologies in the musical space of post-avant-garde – postmodernism of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries.

The methodological basis of the study is the intonation approach, the leading method is analytical, with elements of comparative and cultural approaches that are present in the works of Ukrainian, European and American musicologists. It is noted that with his cycle "Macrocosmos" George Crum continues the tradition of the cosmic theme in music, which naturally arose in the cultural space at the crossroads of the XIX and XX centuries in connection with the search for the actual worldview of Time, a new spirituality, a desire for transcendence in the face of increasing urbanization, materialization of life, dehumanization of society, and continues to transform in the XXI century.

In the analysis of the four components of the Macrocosmos cycle – the first two notebooks Macrocosmos I and II, Music for a Summer Night (Macrocosmos III) and Heavenly Mechanics, subtitled Cosmic Dances for Amplified Piano – the motivic commonality of the musical language is proved, with its appeal to non-traditional methods of sound formation, motif interweaving, texture and intonation complexes, artistic images, quotation, phonics (amplification of instruments), and theatricalization techniques.

At the same time, the first two notebooks of Macrocosmos, which are most often analyzed by musicologists, can be considered a form within a form due to the almost identical repetition of the composition and the use of graphic symbols. Part Three, Music for a Summer Evening, the most extensive in terms of time and expansion of the ensemble composition, is defined as the culmination of the meta-cycle. The fourth workbook "Cosmic Dances" for amplified piano for 4 hands naturally curtails the sound volume of the entire cycle for the finale.

Analyzing the three types of multi-genre ensemble compositions in the "Macrocosmos" cycle, we can state a new attitude of the composers to ensemble, which transforms the a priori traditions of constant ensemble genres for their predecessors through theatricalization techniques, a significant expansion of non-traditional sound production techniques – the path followed by the traditional instruments of the academic ensemble after the piano – and also prefers relational ensemble compositions, creating new actual ensemble combinations with non-traditional backgrounds and instruments.

Key words: piano ensemble, non-traditional means of sound production, ensemble typologies, post-modern and post-avant-garde, genre, theatricalization, dramatic development.

Постановка проблеми. Попри на значну кількість праць українських, європейських, американських, російськомовних музикознавців по вивченню знаменитого циклічного твору Джорджа Крама «Макрокосмос» деякі питання в його аналізі залишаються розглянутими вельми не достатньо. Наприклад – органічність і цілісність даного великого циклічного твору, як циклу, який створювався на протязі семи років, та складається, в свою чергу, з різножанрових за своїм складом камерних циклічних творів-частин: перших двох для фортепіано-соло, частини третьої – для квартету виконавців та останньої – для умовного «фортепіанного тріо». Саме різножанровість ансамблевих складів у даному знаменитому мета-циклі дозволяє замислитись про нові підходи в композиторській творчості до ансамблевості та ансамблевих типологій з новими ансамблевими якостями та рисами, що виникли в музичному просторі постмодерну-пост-авангарду другої половини ХХ століття і продовжують трансформуватись на початку ХХІ-го.

Аналіз досліджень. Творчість Джорджа Крама як однієї з центральних фігур американської та світової музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть приваблює, окрім музикознавців, багатьох дослідників гуманітарного знання, його творчою особистістю цікавляться філософи, культурологи, мистецтвознавці. Серед яких, насамперед, роботи американських біографів

Джорджа Крама та дослідників, таких як Девід Коен, Аманда Кук, Джессіка Гіл, Ед. Джилеспі (Ed. Gillespie, 1986:6), Едвард Стрікленд, які мали дорожочинну змогу узагальнювати у своїх дослідженнях естетико-стильові засади творчості американського композитора безпосередньо з ним спілкуючись. Фундаментальних питань з творчості американського композитора торкаються енциклопедичні публікації, серед яких слід назвати Фолкера Штрюбеля, Річарда Стайніца, Левона Акопяна, Маргу Шока. Деяка кількість статей, інтерв'ю, роздумів самого Джорджа Крама (Cramb, 1980:19), в яких композитор, коментуючи свою творчість, дозволяє зазирнути у свою «творчу майстерню», представляє для науковців окремих об'єкт для вивчення та аналізу. Чимало досліджень присвячено, деталізованому аналізу деяких окремих опусів Джорджа Крама, особливостям та винаходам його музичної мови, композиційного методу у українських дослідників – Павлишин С.С., Берегова О.М., Дубінець О.А., Шадько М.О., Зима Л.В., Попова Н.О., в російськомовних виданнях (Сигіда С.Ю., Горбунова Ю.В., Петров В.О.) та інших. Але, при досить широкій зверненості музикознавців до постаті загальновідомого американського композитора, вивчення його камерної музики як провідного жанру творчості, представляє багато векторів для аналізу. Цикл «Макрокосмос» якому останнім часом присвячені дослідження Берегової О.М.,

Дубінець О.А., Зима Л.В. (Зима, 2023:163), Шадька М.О. (Шадько, 2022:204-205), переважно аналізується окремими складовими і питання його художньо-образної, інтонаційної та формотворчої цілісності залишаються осторонь, як і особливість в застосуванні неконстантних жанрових ансамблевих складів, яку можна предметно спостерігати в даному творі.

Мета дослідження – означити міркування щодо цілісності, (художньо-образної, інтонаційної та формотворчої) мета-циклу Джорджа Крама «Макрокосмос», чотири зошити якого, в свою чергу, є циклами трьох різножанрових камерно-інструментальних складів, і, зважаючи на останнє, зафіксувати нове відношення композиторів до ансамблевості та ансамблевих устаткувань в музичному просторі пост-авангарду – постмодерну другої половини ХХ початку ХХІ століть. Дати означення жанру мета-циклу «Макрокосмос».

Виклад основного матеріалу. Своїм циклом відомий американський композитор Джордж Крам продовжує традиції космічної теми в музиці ХХ століття, яка закономірно виникла в культурному просторі ще на перехресті ХІХ та ХХ століть як відгук на революційні відкриття в науках та астрономії, та реакція на пошуки актуальних світоглядних підстав Часу, нової духовності, спрямованості до трансцендентальності в умовах все зростаючої урбанізації, матеріалізації життя, дегуманізації суспільства. Сам термін «Макрокосм» численні енциклопедичні словники тлумачать як щось надвелике, аж до нескінченності та взаємозалежне з «Мікрокосмом» з яким асоціюється пізнання людини. «Взаємодія Макрокосма і Мікрокосмоса – одна з найдревніших натурфілософських проблем, витоки якої сягають міфологічних часів...» (Андрос, 2017: <https://esu.com.ua/article-60834>) Загальновідома антична аксіома, подовжена та розвинута середньовічними мислителями «Що вгорі – то і знизу» підштовхує нас до висновку, що людина – продовження космосу і навпаки, тобто вони нероздільні, на чому стоять безліч сучасних космогонічних теорій, які живлять мистецтво і музику з її зверненістю в постмодернову епоху до трансцендентності, надсвітського, ілюзорно-магічного. «Герметична максима «Те, що внизу, відповідає тому, що вгорі» та її біблійний аналог «на землі, як на небі» [від Матвія 6:10] збігаються з античною теорією про вселенську гармонію співмірності, макрокосму та мікрокосму...» (Негачов, 2022:7). Трансцендентний зв'язок людини з космосом, підтверджений сучасними дослідженнями, завжди пронизував мистецтво, і в тому числі музичне. З цього при-

воду Крам зазначав: «Я завжди розглядав музику як дуже дивну субстанцію, наділену магічними можливостями... і все-таки вона нереальна, ілюзорна. Музика може бути проаналізована лише на механічному рівні; важливі її елементи – духовний імпульс, психологічна криза, метафізичні імплікації можна сприйняти лише з допомогою самої музики. Я інтуїтивно відчуваю, що музика – первинна клітина, з якої походять мова, наука та релігія» (Crumb, 1998:20).

Безсумнівно, Крам вихований на класиці, шануючий таких музичних авторитетів ХХ-го століття як К. Дебюссі, Б. Барток, Г. Малер, був знайомий з ідеями музичного космізму, його яскравими представниками, їх творами та черпав інтонації своєї неповторної авторської мови з єдиного джерела, що відкрилося композиторам своїми сонорними винаходами та формулюваннями в музичній глибині Всесвіту, в поповненні музичного словника космічної епохи ХХ століття.

У розвитку та трансформації міфологеми Космосу в музиці ХХ століття можна назвати твори, що передували створенню загальновідомого «Макрокосмосу» Крама, які маніфестували космічну ідею у різних векторах та глибині відображення. Це, безумовно, «Планети» Г. Холста, що також мали відсилання до астрологічних зодіакальних знаків, Фортепіанні сонати та «Прометей» О. Скрябіна, «День Брахми» І. Вишнеградського, Містерія «Книга Життя» Н. Обухова, Струнний квартет № 2 А. Шенберга, Незакінчена 10-та симфонія дуже шанованого та неодноразово цитованого Крамом Г. Малера, «Вселенська симфонія» Ч. Айвза, численні твори М. Чюрленіса, «Космогонія» К. Пендерецького. «Атмосфери» та «Lux Aeterna» Д. Лігеті та інші. Космічне світовідчуття, яке пов'язало нескінченність Всесвіту з сутністю людського Буття, трансформувало художнє суспільство ХХ століття, назавжди вписавшись у генеральні теми епохи, знайшовши свої індивідуальні втілення у різних художників.

Джордж Крам, у своїй «космічній» мові явив нам глибоко індивідуальний звуковий світ, пронизаний відчуттям вселенської таємниці, постійною присутністю Людини у бездонному Всесвіті і рішенням усіх її суттєвих питань через це нове світовідчуття. Про «космічність» музичної мови Крама приводимо влучне метафорічне висловлювання С.С. Павлишин – «Ця музика замкнена у знайдений для себе композитором езотеричній, навіть галюциногенній, астральній, космічній, демонічній сфері» (Павлишин, 2007:287).

Космічна тема як одна із генеральних ідей мистецтва ХХ століття, трансформуючись, подовжена

у сучасників Крама, насамперед, у К. Штокгаузена з його містерією, оперною гепталогією «Світло» *«Sieben Tage der Woche»* та численних послідовників – З. Краузе, С. Губайдуліної, В. Польової, А. Пярта, в астрономічних сюжетах У. Сісаска, а також у масивах музики ембієнта, медитативної, спектральної та академічної електроакустичної музики, що надзвичайно розвинулася у ХХІ столітті.

«Макрокосмос» Джорджа Крама, якщо представити цей відомий твір як цілісний цикл, складається з чотирьох циклічних частин-зошитів, перші дві з яких – два зошита Макрокосмос I та Макрокосмос II, були створені у 1972–73 роках. Наступні ж ще два циклічних твори «Музика літнього вечора» та «Небесні механіки» написані через якийсь час (цикл закінчений у 1979 році), підтверджуючи той факт, що почуті музичні світи та образи космічного Всесвіту не залишали композитора. За час створення «Макрокосму» Крамом написані «Star-Child» для сопрано, антифонних дитячих голосів, чоловічого хору, дзвонарів і великого оркестру, «Dream sequence» (Images II), для скрипки, віолончелі, фортепіано, ударних та скляної гармоніки, «Маленька сюїта до Різдва» (A little suite for Christmas, A.D.), для фортепіано, «Світ вічний» (Lux aeterna), для сопрано, басової флейти, сопранової блокфлейти, ситару та ударних, «Видіння» (Apparition), для сопрано та підготованого фортепіано, в яких пізнаються ідеї та образи великого «Макрокосмосу».

Цикл «Макрокосмос» в дослідженнях багатьох музикознавців частіше представлений аналізами окремих його частин. І справді, у такому підході є певний смисл. Адже, власне, назва циклу дана композитором для перших двох зошитів «Макрокосмос I» і «Макрокосмос II» з однаковим підзаголовком «Дванадцять п'єс-фантазій по знакам Зодіаку». Названі два циклічних зошита багато в чому об'єднані спільністю побудови по кількості номерів (по 12), спільністю внутрішньої структури (по три графічні кульмінації в кожному циклі), поліфонією художніх, філософських та психологічних змістів в назвах астрологічних сузір'їв, зверненням Крама к аллюзіям та цитатам, нетрадиційним технікам звуковидобування, театралізацією драматургічного розвитку, єдиним сонорним простором і можуть бути розглянутими як органічний підцикл (форма у формі) у великому мета-циклі «Макрокосмос» (такий напрям зустрічаємо в аналізах Горбунової Ю.В., Берегової О.М., Дубінець О.А., Зима Л.В., Павлишин С.С., Петрова В.О., Сигіда С.Ю., М. Шока, Шадько М.О.. Останній зазначає: «Фортепіанний диптих позначений надзвичайно тісними внутрішніми зв'язками. Спорід-

неність проявляється у присутності фактурно-тематичних посилань; двомірності звукового простору фортепіано («на клавіатурі» та «у корпусі»); та у наявності підциклів, які вінчаються п'єсими-символами з графічним розташуванням нотного тексту тощо» (Шадько, 2022:5).

В наступних двох великих циклічних творах, закінчених через відносно великий проміжок часу у 1979 році, сама назва «Макрокосмос» стає підзаголовком – у третьому зошиті «Музика для літнього вечора» *Music for a Summer Evening*, та у четвертому зошиті «Небесна механіка» *Celestial Mechanics*, представлена як «Космічні танці для ампліфікованого фортепіано, в чотири руки» *Cosmic Dances for Amplified Piano, Four Hands*.

Частина третя «Музика для літнього вечора» для двох ампліфікованих фортепіано та двох груп ударних інструментів надзвичайно розширює сонорний об'єм метафізичного простору, що відкривається слухачеві у перших двох зошитах, які також написані для ампліфікованого фортепіано – кравізького «розширеного («extended) соло-роялю з його темброво-образним багатоголоссям та задіюють інші звукові та вокально-речові музичні акції «що вибудовують фантастичну картину, в якій перетинаються-переплітаються часові та просторові паралелі» (Зима, 2023:163) Ця, знайдена Крамом, звукова та сонорна картина в Макрокосмосі I, в якій «... декілька ігрових територій інструмента набувають різноманітне смислове навантаження, розкриваючи співіснування реального та ірреального світів у спільному просторі» (Шадько, 2022:204-205), та продовжена в Макрокосмосі II раптом надзвичайно розширюється у третьому зошиті «Музиці для літнього вечора» («Макрокосмосі III») і, таким чином, здавалось, вичерпані до дна сонорні, мотивні, речові можливості («extended)-роялю-соло подвоюються-помножуються у вигляді двох великих відкритих (без верхньої кришки) реберверуючих ігрових зон двох роялів та двох великих ударних комплексів, які задіюють якусь кількість нетрадиційних предметів звукоутворення, а виконавці також вдаються до гри на лотос-флейтах, свисту, вигукам та співу, внаслідок чого з'являється незвичайного складу оркестр з хором у третій частині «Прихід» (який включає Гімн про Різдво, Зіркадитина) *The Advent (including Hymn for the Nativity of the Star-Child)*.

Деякі дослідники вбачають у надто кольоровій та різноманітній «Музиці літнього вечора» суто споглядальну зображувальність, занурення у безліч звуків та призвуків вселенської Природи. Не заперечуючи дане твердження, засноване на аналізі яскраво-ілюстративної та різноманітної фоніч-

ної палітри «симфонії літнього вечора», звернемося до слів самого композитора, який, втілюючи образ невагомої, масивної, безкрайньої матерії, характеризує цей час доби у спостереженні бездонного космічного простору: «Ніч – дуже важливий час людського життя і аж ніяк не порожній і не безплідний, як багато хто думає. Нічні думки відрізняються від денних своєю екзистенційністю та проникливістю. Вночі багато відкривається людині. Відмовившись від денної метушні, вона точніше мислить і краще бачить світ, ніж удень. Нічна людина зазвичай буває ближчою до істини та сенсу власного життя. Мені завжди здавалося, що ніч дана нам не так як відпочинок, підготовка до денного життя, але перш за все як час самоочищення та прозріння. У цьому для мене немишуца містика ночі. І якщо в моїй музиці ви вловлюєте саме цей “нічний елемент”, то я не даремно вслухався у нічні звуки» (Gillespie, 1986:6) Треба зазначити, що нічні звуки та образи присутні у багатьох творах Крама – «Голос Кита», «Чотири Ноктюрни» для скрипки та ф-но, «Маленька нічна музика» (Eine kleine Mitternachtmusik), «Потойбічні відгуки» (Otherworldly resonances), «Нічна музика» №1 (Night Music I), «Ніч чотирьох лун» (Night of the four Moons), «Сплячий» (The sleeper), та інших, де також не прямо, але присутні образи містичної улюбленої крамівської доби. «Музика літнього вечора» не наслідує формоутворення попередніх двох зошитів Макрокосму I та II. Вона складається з п'яти частин, але більших за розміром, які перевершують час звучання попередніх та наступного циклів.

Цикл відкривається «Ноктюрном» (№1), якому передують епіграф, надісланий Крамом цій п'єсі: «Я чую ефемерні резонанси, опівночі забуття в зоряній воді» (С. Квазімодо). «Ноктюрн» (часто задіяний жанр для композитора) починається з беззвучно прижатого та закріпленого середньою педаллю кластера, прийому, так рясно представленого композитором у перших двох зошитах, частинах мета-циклу «Макрокосмос», який дозволяє в численних обертонах нескінченно урізноманітнити вечірні звуки та відгуки в спогляданні космічного простору із Землі.

П'єса № 2 «Фантазія мандрів» *Wanderer-Fantasy* представляє слухачеві об'єкт цілеспрямованого споглядання – всесвітнього блукача, якого можна спостерігати як космічну подію. П'єса складається з трьох розділів, де перший та останній доручені лотос-флейтам (виконують два перкуссионіста), а центральний – двом роялям. На тлі звучання лотос-флейт у першому і третьому розділах піаністи знову ж таки повинні тримати праву

педадь, чим підтримується безліч обертонів, що пробуджуються до життя шелестом лотос-флейт у полі (ігровій території) струн обох роялів. Такий прийом надає звучанню ірреальності та польотності, повідомляючи поетичну зачаровану пасторальність усій п'єсі у представленні загадкового мандрівника космосу.

Третя п'єса циклу «Прихід» (включає Гімн про Різдва, Зірка-дитина) / *The Advent (including Hymn for the Nativity of the Star-Child)* з епіграфом із Б. Паскаля «...мовчання нескінченних просторів лякає мене...» малює неспішне величне появлення величного космічного об'єкту на фоні ноктюрнового акомпаніменту (в паралель з першою п'єсою циклу – «Ноктюрном»). Драматургічне поживлення на раптовому *formicissimo* – не що інше як цитата з п'єси «Сонця-Близнюки» (Макрокосмос II, № 4), «пристосована» для двох фортепіано та «прикрашена» рясним звучанням металофону, вібрафону, скрипу монети по невеличкому там-таму, використанням тимпані та цимбал. Наступний розділ «Гімн на народження зіркової дитини» є кульмінацією п'єси, і, одночасно, всього циклу «Музика літнього вечора» (Макрокосмосу III). Сам Гімн, побудований на архаїчному звучанні чистих та зменшених квінт також є цитатою із № 4 «Макрокосмосу II», але наступною, із секції B, що графічно символізує Луну, яка постає у центрі споглядання космічної феєрії літнього вечора. Але, на відміну від тихого закінчення «першоджерела» (№ 4 з циклу Макрокосму II), ця п'єса отримує більший розвиток і динамічна хвиля доходить до чотирьох *forte* за рахунок залучення додаткового інструментарію та співу ударників (на фонемі «ah»), символізуючи архаїчну велич гімнічного славлення.

Міф / *Myth*, наступна, четверта п'єса в циклі, написаний для ударних інструментів (там-там, африканське дерево, тибетське молитовне каміння), але, піаністи, як і в «Фантазії мандрів» та «Ноктюрні» також за ремаркою композитора у партитурі відкривають демпфери обох роялів за допомогою правої педалі, чим створюють особливий акустичний простір для витончених відлунь різноманітних ударних інструментів. Основна тематична побудова «Міфу» складається з п'яти звуків (d-f-ges-f-d), і нагадує тему з другого розділу п'єси «Фантазія мандрів». Ця тема зустрічається у «Міфі» тричі – у сьомому такті кожного з трьох тринадцятитактових розділів. (Відомо, що неоднозначне число тринадцять має таємничу енергетику, пов'язану з космічними силами Землі (тринадцять місячних місяців на рік).

Частині п'ятій – «Музика зоряної ночі» *Music of the Starry Night*, яка завершує весь цикл, пере-

дує третій в великому циклі авторський епіграф з улюбленого композитором поета Райнера М. Рильке. «А ночами важка земля падає із зірок в самотність. Ми всі падаємо. Але існує Хтось, здатний нескінченно ніжно стримувати своїми руками це падіння». Глибокий філософський підтекст цієї музики підкреслюють три проведення теми фуги *dis-moll* з II тому ДТК І.С. Баха, які звучать на фортепіано, за характеристикою Крама, як звуки «примарно-ірреального клавесину», а створенню величній та містичній атмосфері сприяє постійна «луна» (ехо) теми на вібрафоні. Центральним розділом «Музики зоряної ночі» постає «Пісня примирення» за ремарками Крама («екстатично; з почуттям космічного часу»). Це лейттема всього мета-циклу, як генеральна ідея складної філософії художника, яка починається тризвучного мотиву, названого Крамом «П'ятикратні галактичні дзвони». В основу розвитку музики галактичних дзвонів взято мотив з № 2 та 4 циклу, тільки тепер він звучить у інверсії. Весь розвиток будується на фоні органного пункту *ges-des* у варіюванні цього п'ятизвучного мотиву. Поступово фактура ущільнюється, а вершиною стає тема дуже схожа на тему фуги Баха у збільшенні в акордовій фактурі. Після її проведення відбувається спад («спокійно, бажано»). Як і завжди у катарсичних епізодах композитора задіюється свист, який, разом з колоколами перкусії, поступово розчиняється в бездонній глибині космічної ночі.

Четвертий зошит великого циклу «Макрокосмос» (Дж. Крам завершив цикл у 1979 році) називається «Небесна Механіка» *Celestial Mechanics* і має підзаголовок «Космічні танці для ампліфікованого фортепіано, в чотири руки» *Cosmic Dances for Amplified Piano, Four Hands*. Але, скоріше як й театралізований елемент, містить ще невелику партію для третього піаніста, який перегортає нотну партитуру, що підкреслює, неодноразово продемонстровано оригінальність підходів композитора до ансамблевих типологій у своїй творчості. Назва кожної з чотирьох п'єс, які складають «Космічні танці» пов'язана із певною яскравою зіркою: α Центавра *Alpha Centauri*, β Лебедя *Beta Cygni*, γ Дракона *Gamma Draconis*, δ Оріона *Delta Orionis*, що повертає умовного слухача у колі загальних складних багатознакових символів та смислів всього циклу «Макрокосмосу» до знаків Зодіаку перших двох зошитів, створюючи певні паралелі для завершення цілого.

Вже перша п'єса під назвою «Зірка α Центавра» *Alpha Centauri*, виступає динамічним контрастом – ударною токатністю на *fortissimo* після космічного видиху в довгому розчиненні галактичних

дзвонів «Музики зоряної ночі», якщо сприймати увесь цикл в його послідовності. Але контраст між зошитом третім «Музика літнього вечора» та заключним четвертим вельми багатознаковий. Перш за все він вбачається у значному згортанні звукового об'єму, маси та сонорної палітри – від роскоші та різноманіття оркестрових тембрів, (ударних, дзвонів перкусії, примарних духових, хору, свисту, екзотичних предметів – там-тамів та молитовного каміння «Музики літньої ночі») до графіки суто рояльних можливостей, які у Крама виявляються безмежними в дзвонів-обертонів, ударних клавішних, щипкових, ударних та глісандуючих прийомах на струнах роялю. Саме у відсутності різнокольорових тембрових фарб у своєрідному «монохромному», але дуже розширеному і одночасно витонченому варіанті, Крам вичерпує до кінця всі можливості величезного обертоного, реверберуючого роялю, який зміг як універсальний інструмент задовольнити численні вимоги композитора до звучання простору, численних і різноманітних крамівських ехо, аури окремих звуків та мотивів, що засіли у дитячих враженнях композитора. «Я впевнений, що кожен композитор з дитинства набуває «природної акустики», яка залишається в його вусі на все життя. Той факт, що я народився і виріс у долині річки Апалачі, означав, що моє вухо було налаштоване на своєрідну луну(ехо)-акустику; я відчуваю, що ця акустика була, так би мовити, «структурована» в моєму слуху і таким чином стала основною акустикою моєї музики» (Cramb, 1980:119).

У всіх чотирьох п'єсах «Космічних танців» при значному збільшенні-ущільненні репетитативних прийомів прослідковуються завжди впізнавані крамівські секундові грона співзвуч та нескінченні трансформації центрального мотиву «Пісні примирення» з останньої частини «Музики літньої ночі» на тризвучному мотиві «галактичних дзвонів» якої закінчується, розчиняється музична партитура всього циклу.

Висновки. Створивши чотири томи «Макрокосмосу» Джордж Крам представив своєрідний музичний Всесвіт з його багатомірною різноманітністю як величний мета-цикл, що підтверджується цілісністю музичної мови, фактурно-інтонаційних комплексів, загальної фоніки, з її зверненням до нетрадиційних способів звукоутворення, мотивних переплетень, художніх образів.

В зміщеному центрі великого мета-циклу «Макрокосмос» – у зоні «золотого перетину», згідно з законами космічної гармонії, знаходиться кульмінаційна третя – найдовша по звучанню та об'ємніша його частина – «Музика літнього

вечора» з підзаголовком «Макрокосмос» III, яку виконує номінально квінтет виконавців. Але, як і в попередніх двох циклах для роялю-соло, в багатовимірній партитурі яких знаходимо певну кількість «символічних ролей» – учасників ансамблю «довірених» одному виконавцю, яку можна трактувати за Іриною Польською як мікроансамбль (Польська, 2010:6), «Музика літнього вечора» тільки номінально може вважатись неконстантним квінтетом. Кількість же символічних учасників такого різнобарвного, різновекторного за простором та часом полотна еквівалентна оркестру унікального автентичного складу. Перелікуємо символічні ролі його учасників: це ігрові території (струни, клавіатура та корпус) двох роялів, нетрадиційні та численні традиційні тембри перкусій, ударних з фіксованою висотою звуку – маримба, ксилофон, вібрафон, приєднання нетрадиційних інструментів звуковидобування – молитовних каменів, залізних ланцюжків, тощо, духових – лотос-флейт, голосів та свисту, які у надто щільно насиченій фонікою «симфонічній» партитурі, персоніфікуються з певного роду численними різноманітними образами.

Четвертий зошит «Космічні танці» згортаючи звуковий об'єм та сонорну палітру третьої частини мета-циклу представляється, що закономірно для фіналу, у якості резюме, об'єктивації резюмування існуючого космічного світу з його

древніми космічними легендами та філософствуванням. Звужується також ансамблевий склад до двох піаністів, яким в декількох епізодах «допомагає» третій, утворюючи неконстантний ансамбль.

Таким чином, якщо сприймати «Макрокосмос» як цілісний цикл, що, в свою чергу, складається з різножанрових за своїм складом камерних циклічних творів-частин: перших двох для фортепіано-соло, частини третьої – для квінтету виконавців та останньої – для умовного «фортепіанного тріо», можемо констатувати, що камерний жанр цього твору визначається як синтетично-автентичний, унікальний у своїй своєрідності, який Ірина Польська віднесла би в системі релятивних ансамблевих жанрів до вільно-варіантних (Польська, 2010:10). Разом з тим в циклі Дж. Крама вбачаємо нове відношення композиторів до ансамблевості, які в переслідуванні адекватного відображення звукової картини реальності та нових смислів епохи трансформують апріорні для попередників традиції константних ансамблевих жанрів завдяки залученню театралізації, значному розширенню нетрадиційних технік звукоутворення – шляху, по якому у слід за роялем пройшли традиційні інструменти академічного ансамблю, а також віддають перевагу релятивним ансамблевим складам, створюючи все нові актуальні ансамблеві сполучення з нетрадиційною фонікою та інструментами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрос Є. І. Макро- і мікрокосмос. Енциклопедія Сучасної України. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL : <https://esu.com.ua/article-60834> (дата звернення: 23.07.2024).
2. Зима Л.В. Багатовимірний рояль в камерній музиці Джорджа Крама. Аспекти історичного музикознавства, 2023, вип. XXXII (32) Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. С.154-168
3. Негаčov К. Числова символіка у клавірній творчості Шарля Алькана Дис. доктора філософії: 04.01.24 ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2024. 390 с.
4. Павлишин С.С. Американська музика. Львів : БаК, 2007. 316 с.
5. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. Наукові збірки Львівської Національної музичної Академії ім. М. В. Лисенка, випуск 24 Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів: «Сполом» 2010. С. 4-14
6. Шадько М.О. Феномен розширеного фортепіано у творчості Джорджа Крама. Дис. доктора філософії. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2022. 228 с.
7. Crumb, George. (1980) Music: Does It Have a Future? The Kenyon Review, New Series, Vol. 2, No. 3, pp. 115-128.
8. Crumb, George. Interview with Ingram Marshall. Oral History, American Music project. Yale University, 1 December 1998. https://archives.yale.edu/repositories/7/archival_objects/3184433
9. Gillespie, Ed. Don., (1986) George Crumb: Profile of a Composer, New York: C. F. Peters Corporation, 113 p.

REFERENCES

1. Andros Ye. I. (2017) Makro – i mikrokosmos. [Macro- and microcosm] Entsiklopediia Suchasnoi Ukrainy. Redkol. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak [ta in.] ; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. – Encyclopedia of Modern Ukraine. Redcol. : I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zhelezniak [and others] ; National Academy of Sciences of Ukraine, National Academy of Sciences. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL : <https://esu.com.ua/article-60834> (data zvernennia: 23.07.2024). [in Ukrainian].

2. Zyma L.V. (2023) Bahatovymirnyi roial v kamernii muzytsi Dzhorzha Krama. [Multidimensional Piano in the Chamber Music of George Crum] *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva, KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho*. – Aspects of historical musicology, KhNUM named after I. P. Kotliarevskoho. Vyp. XXXII (32) 154-168. [in Ukrainian].
3. Nehachov K. (2024) Chyslova symbolika u klavirni tvorchosti Sharlia Alkana. [Numerical symbolism in the piano works of Charles Alkan] *Dys. doktora filosofii. ONMA im. A. V. Nezhdanovoi*. – Dissertation of the Doctor of Philosophy. ONMA named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 390 [in Ukrainian].
4. Pavlyshyn S.S. (2007). *Amerykanska muzyka*. [American music]. Lviv : BaK.- Lviv: BaK. 316 [in Ukrainian].
5. Polska, I. (2010) Kamernyi ansambl: fenomenolohiia zhanru. [Chamber ensemble: phenomenology of the genre]. *Naukovi zbirky Lvivskoi Natsionalnoi muzychnoi Akademii im. M. V. Lysenka, vypusk 24 Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka*. – Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, issue 24 Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice. 4-14. [in Ukrainian].
6. Shadko M.O. (2022) Fenomen rozshyrenoho fortepiano u tvorchosti Dzhordzha Krama. [The phenomenon of extended piano in the work of George Crum]. *Dys. doktora filosofii. Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho*. – Dissertation of Doctor of Philosophy. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. 228. [in Ukrainian].
7. Crumb, George, (1980) Music: Does It Have a Future? *The Kenyon Review, New Series, Vol. 2, No. 3*, 115-128.
8. Crumb, George. (1998) Interview with Ingram Marshall. *Oral History, American Music project*. Yale University. https://archives.yale.edu/repositories/7/archival_objects/3184433
9. Gillespie, Ed. Don., (1986) *George Crumb: Profile of a Composer*, New York: C. F. Peters Corporation, 113.