Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Кропивницька Олександра Владиславівна

ТРАКТУВАННЯ ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОРІЧЧЯ НА ПРИКЛАДІ ГЕНРІ КОУЕЛЛА ТА ДЖОРДЖА КРАМА

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник –
Кашкадамова Наталя Борисівна
Кандидат мистецтвознавства,
Доцент,
Професор кафедри
Спеціального фортепіано
Рецензент -
Астолош Габріела Ласлівна
Кандидат мистецтвознавства,
Старший викладач кафедри
камерного ансамблю та
квартету

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1 ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ГЕНРІ КОУЕЛЛА.....6

1.1 Місце Коуелла в історії американської музики.....6

1.2 Характеристика фортепіанних творів Генрі Коуелла.....9

1.3 Трактування інструмента фортепіано.....15

1.4 Інноваційні аспекти фактури.....17

РОЗДІЛ 2 ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ДЖОРДЖА КРАМА.....21

2.1 Особливості стилю Джорджа Крама.....21

2.2 Характеристика фортепіанних творів.....25

2.3 Цикл “П’ять п’єс” як зразок фортепіанного стилю Крама.....33

ВИСНОВКИ.....45

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....48

ДОДАТОК.....53

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що в українському просторі недостатньо відомостей про творчість американських композиторів-новаторів Генрі Коуелла та Джорджа Крама: опубліковано мало їхніх творів, немає цілісної характеристики їх фортепіанної творчості, бракує перекладів українською мовою вже існуючих досліджень відповідної тематики. Саме фортепіано слугувало “творчою лабораторією” для цих композиторів, тому це великий пласт фортепіанної музики, що складає цінність для фортепіанного мистецтва. В цих творах продемонстровані фактурні новації та нові техніки звукотворення.

Мета роботи: спираючись на характеристику стилів американських композиторів Генрі Коуелла та Джорджа Крама, висвітлити нові способи трактування фортепіано у їхніх творах, показати, які завдання вони ставлять перед піаністами та дати поради щодо їхнього виконання

Для досягнення мети в роботі поставлені наступні **завдання:**

1. Перекласти та впровадити в український контекст англомовні музикознавчі джерела з поставлених питань;
2. Систематизувати фортепіанні твори обраних композиторів, скласти їх характеристику;
3. Висвітлити нові музичні ресурси у фортепіанних творах Генрі Коуелла;
4. Охарактеризувати нові методи звукотворення та нові прийоми нотації у фортепіанних творах Джорджа Крама;
5. Виявити виконавські завдання, які ставить нове трактування фортепіано у творах цих композиторів;

6. Дати рекомендації до виконання цих творів.

Об'єкт дослідження: фортепіанна музика Генрі Коуелла та Джорджа Крама.

Предмет дослідження: трактування фортепіано, фактура та способи звукотворення у фортепіанних творах Генрі Коуелла та Джорджа Крама.

Матеріали дослідження складають фортепіанні твори Генрі Коуелла та Джорджа Крама.

Теоретичну базу дослідження складають: статті й роботи Генрі Коуелла [23-26]; авторські передмови до творів Джорджа Крама [27-33], статті В.О.Петрова про творчість Джорджа Крама [14-18], стаття Дж.Джейкоба про виконання фортепіанних творів Крама [34] та праці С.Сигиди та Ю.Горбунової про творчість та стиль Крама [4, 19, 20]; енциклопедичні статті та статті на інтернет-ресурсах.

Методологічна база дослідження охоплює комплекс загальнонаукових та спеціальних методів дослідження:

- Історичний – дає змогу окреслити місце Г.Коуелла та Дж.Крама в американській культурі;
- Музикознавчий - використовується при аналізі та вивченні творчих стилів обраних композиторів;
- Метод цілісного та виконавського аналізу – використовується при аналізі фортепіанної фактури та виконавських завдань у творах Г.Коуелла, Дж.Крама;
- Компаративний метод допомагає встановити подібність та розходження явищ;
- Комплексний - для узагальнення усього зібраного матеріалу по заданій темі.

Наукова новизна полягає у впровадженні в український контекст відомостей про американського композитора-новатора Генрі Коуелла, його експериментализм та відомостей про американського композитора Джорджа Крама та його новації у фортепіанній музиці.

Структура роботи зумовлена потребою розкриття теми, її об’єктом, предметом та завданнями дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатку. Список використаних джерел містить 42 позиції, а додаток - 22 нотні приклади. Загальний обсяг роботи - 62 сторінки, з них 49 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ГЕНРІ КОУЕЛЛА

1.1 Місце Генрі Коуелла в історії американської музики

Ім’я Генрі Коуелла не відносять до першого ряду в композиторському світі США першої половини XX сторіччя. Проте вплив його ідей на сучасників та на подальший розвиток американської музики загалом важко переоцінити. Він входив до «Американської п’ятірки» композиторів авангарду разом з У.Ріггером, Ч.Айвзом, К.Рагглсом, Дж.Беккером. Як помітив Д. Ніколлс, Коуелл зазнав невдачі у здійсненні свого потенціалу, тому що цей потенціал був настільки великим та претензійним, що його вистачило б для цілого наступного покоління композиторів [цит. за: 21:22]. Композитор зіштовхнувся зі світом, що був не готовий прийняти його музичне бачення і тоді зрозумів, що для того, щоби привнести його, необхідно не тільки грати свою музику, а ще й підготувати ґрунт, почати будувати новий фундамент [37]. Його естетичні принципи були незрозумілими та не прийняті сучасниками.

В історії американської культури Генрі Коуелл залишився як видатний теоретик, критик (автор книг і статей), етномузикознавець, лектор, пропагандист нової музики, організатор музичного життя, видавець, блискучий піаніст, композитор. Творча спадщина Коуелла нараховує біля тисячі творів різних жанрів (з яких опубліковано приблизно 200) – 21 симфонія, 1 опера, балети, камерно-вокальні та камерно-інструментальні твори, десятки творів для оркестру (концерти, сюїти, оркестрові п’єси), хорові, фортепіанні твори

(понад 30 творів для фортепіано соло) [37]. Він є автором праці «Нові музичні ресурси», ідеї якої передбачали багато новаторств авангарду другої половини XX сторіччя. У переліку його найбільш значущих музично-теоретичних праць збірка есе «Американські композитори про американську культуру», неопублікований трактат «Природа мелодії» (1943), монографія «Чарльз Айвз і його музика», а також понад двісті статей у різних журналах і наукових збірках. Польський музикознавець Б.Шеффер зауважив, схожої кількості закінчених творів, не створив жоден композитор XX сторіччя [цит. за: 21:23].

«Його ерудиція була енциклопедичною, а його допитливість ніколи не насичувалась», пише про Коуелла відомий американський музикознавець Вільям Остін [цит. за: 10]. Після закінчення Першої світової війни Льюїс Терман, професор психології, познайомився з підлітком Генрі Коуеллом, що ріс бідняком та майже не навчався і в той самий час працював прибиральником у школі. Про це Терман розповідає у своїй книзі. Хлопець часто відволікався від роботи задля того, щоби пограти на фортепіано, а грав він блискуче. Терман вирішив виміряти рівень інтелекту Коуелла, підозрюючи, що він обдарований юнак. Результат виявився приголомшливим – IQ 140. Це рівень близький до геніальності [цит. за: 3:61].

У багатьох дослідженнях укорінилось уявлення про Генрі Коуелла як про автодидакта [38]. Проте це цілком хибне судження, якщо врахувати, що він здобув повну «європейську» освіту, закінчив Каліфорнійський університет, був учнем відомого композитора та етномузикознавця Чарльза Сігера. [21:23].

Уже в юні роки Генрі Коуелл розгорнув енергійну діяльність, яка з плином часу ставала все більш багатогранною. Траєкторія творчого шляху мала, на жаль, низхідну направленість – від цікавих, перспективних дослідів

перших десятиріч XX століття до сухих консервативних симфоній у 50-60-ті роки [21:22].

Коуелл був першим американським композитором, що відвідав Радянський Союз. У цей рік була опублікована стаття, що була написана спеціально для радянської преси під назвою «Хто композитори в Америці» [10]. Після цього були опубліковані 2 фортепіанні твори та ще декілька статей.

Для творчості Коуелла характерні постійні пошуки у сфері гармонії, ритму, звуковидобування, форми, тембру. Він використовує ірландський, кельтський музичний фольклор, елементи індійської раги та японської традиційної музики. З 1910-х років він вводить термін tone-cluster (звуковий кластер), що означає співзвуччя, яке складається не менше ніж із двох секунд. Часто для такого звуковидобуття використовувалися долоні, передпліччя, лікті. Перші твори з використанням кластерів були написані до 1916 року («Рекламна об'ява», «Динамічний рух»). На цьому експерименти зі звуковидобуттям не закінчились. Коуелл пішов далі, а точніше глибше. Він запропонував грати всередині інструмента на струнах фортепіано різними способами («Еолова арфа», «Баньши»).

Також Коуелл вводить поняття «мобільна», «еластична» музика, що базується на принципі алеаторики, вільного переміщення цілих фрагментів композиції (квартет №3, Мозаїчний квартет) [26]. У співпраці з Л.С.Терменом Коуелл створив новий музичний інструмент «Ритмікон». Для цього інструмента був написаний твір «Ритмікана» і виконаний у серії концертів [35]. Усі свої пошуки Коуелл обґрунтував у своїй праці «Нові музичні ресурси». Проте це сильно випереджало час, адже цей інструмент наново відкрили через 25 років випадково знайшовши його у ломбарді [42].

Коуелл звертався до музичних традицій Сходу: Китаю, Японії, Таїті. Вивчав музику і ритміку, а згодом викладав курс «Музика народів світу» у Нью-Йорку [1]. Він використовував все, що йому вдавалось дізнатись у своїй творчості, тому що вважав, що західний композитор ніколи не має обмежувався тими ідеями, що витікають з музичних уявлень, які склалися в Європі протягом останніх століть [9]. До того ж жодна країна світу не має такої різноманітності фольклору, як Сполучені Штати [8:5].

Вплив творчої особистості Коуелла на радикально налаштовану молодь музичної Америки був надзвичайно великим. У 20-ті роки навколо композитора в Сан-Франциско зібралося широке коло музикантів. Вони увійшли в історію американської музичної культури як Спільнота Нової музики (New Music Society, 1925). Ця асоціація проіснувала 11 років і за цей час переросла в найбільшу у світі організацію, яка допомагала розвитку сучасного музичного мистецтва [21:22]. Вона мала декілька відділів у містах США, своє видавництво, відомий і донині журнал «New Music Qarterly» в якому публікувалися твори сучасних американських та європейських композиторів. Концертна організація NMS забезпечила виконання понад двісті творів композиторів авангарду, а також їх запис у студіях організації [21:23].

1.2 Характеристика фортепіанних творів Генрі Коуелла

Своїм творам Коуелл часто давав урбаністичні назви, іронічні, міфологічні. Наприклад, «Рекламна об’ява», «Що це таке?». І доволі часто програмна назва відповідала створеному образу. Хоча використання фактурних інновацій, як стало видно з часом, досить обмежує у створенні глибоких, багатогранних образів. До багатьох п’єс автор пише передмову, в якій пояснює

особливості виконання в тій чи іншій техніці. Також композитор ставить безліч ремарок, що уточнюють характер, темп, туше, техніку виконання та інші нюанси.

П'єса **«Припливи Манонона»** («The Tides of Manaunaun») задумувалась автором як увертюра до опери, вперше була виконана в 1912 році на авторському концерті Коуелла [10]. Манонон, згідно з ірландською міфологією, бог руху та морських хвиль. Композитор використовує типове для багатьох своїх творів поєднання простої мелодії із супроводом гуркітливих кластерів, що змальовує протистояння волі та грізної стихії. У басу весь час повторюється фігурація, а в цей час мелодія має свій хвилеподібний розвиток і з кожним разом звучить усе об'ємніше.

[Приклад 1]

«Енергійний рух» («Dynamic Motion», 1914) має виражений формальний характер. То тихі, то гучні, то висхідні, то низхідні шуми зі щедрим використанням кластерів різної товщини. Цій музиці важко знайти якесь конкретне тлумачення. Використовується глісандо кластерів (позначені стрілками вгору або вниз). А також удари кулаками, беззвучне натискання акордів.

[Приклад 2], [Приклад 3]

До п'єси «Енергійний рух» написані 5 п'єс «На біс» («Encore»). Одна з них з іронічною назвою **«Що це таке?»** («What is this?»). Тут використані пальцева техніка, кластери та удари кулаками (позначені x) [25].

[Приклад 4]

Імітуючи темброві та висотні контрасти бесіди двох китайців за допомогою різних «звукових грон», Коуелл показує інший тип гумору в п'єсі, яка є другим твором «На Біс» до «Енергійного руху» **«Люб'язна розмова»** («Amiable Conversation», 1914).

[Приклад 5]

Віртуозна п’єса **«Реклама»** («Advertisement», 1914, друга редакція 1959) складається переважно з вузьких «звукових грон», написана в ритмі вальсу з періодичними ударами кулаками, що оглушують – прекрасний приклад іронії та гумору Коуелла. За його власним висловлюванням це «висміювання надокучливості рекламних об’яв» [40]. Має 5 епізодів, кожен із яких швидший за попередній. Це третя п’єса «На біс».

[Приклад 6]

Написана в пальцьовій техніці п’єса **«Танець гніву»** («Angerdance»,1914) приклад оптимістичного гумору, характеризує життєву натуру Коуелла. За згадкою самого композитора приводом для написання цієї п’єси слугував похід Коуелла до лікаря, який зі своєї сторони запропонував відрізати його хвору ногу. Це дуже обурило композитора і він помчав додому на милицях усе більше розпалюючись. Автор вказує повторювати декілька тактів 8, 10 разів.

[Приклад 7]

У п’єсі **«Епізод»** («Episod», 1916), написаній трохи пізніше, Коуелл використовує лише пальцеву техніку, наситивши її хроматизмами. Програмного змісту в цьому творі немає.

[Приклад 8]

А в п’єсі 1919 року **«Піднесення»** («Exultation») уже проглядаються типові для цього періоду творчості ритмічні вигадки (використання остинатного ритму ірландського маршу та мінливих ритмічних утворень мелодії) та типове використання мелодії з акомпанементом кластерів (двохоктавні то в нижньому регістрі, то у верхньому) [10].

[Приклад 9], [Приклад 10]

У плані ритмічних експериментів примітною є п’єса **«Структура»** («Fabric», 1917), в якій поєднується речитативна наспівність із ритмічною конструкцією, яка складається з переплетіння трьох ритмічних потоків. Перед п’єсою містяться авторські пояснення щодо нової нотації. Коуелл пропонує трикутні, квадратні, ромбоподібні, прямокутні та перекреслені ноти, які позначають дві третіх тривалості, чотири п’ятих, вісім дев’ятих для кращого вираження поліритмії. Коуелл застосовує і стару, і нову нотацію, щоби показати переваги запропонованого ним способу запису.

[Приклад 11], [Приклад 12]

Свій інтерес до музичних традицій інших народів Коуелл виразив у змалюванні легких контурів вершин та прірви в п’єсі **«Сніги Фудзіями»** («The Snows of Fujiyama», 1922). Тому фактура має два пласти й записана на чотирьох лінійках. Композитор використовує пентатоніку в мелодії, яка ніби «витає» над гулом басових «звукових грон». Цей образ відповідає легенді про те, що сніг – це пелюстки вишні, а кожна пелюстка – душа дівчини.

[Приклад 13]

У 1923 році Коуеллу прийшла ідея зовсім нової техніки. Він хотів втілити звучання еолової арфи, шовкові струни якої грають під диханням вітру. Для цього однією рукою піаніст має беззвучно затискати клавіші, а іншою грати безпосередньо на струнах із піднятими від натискання клавіш демпферами. Напрямок арпеджіо автор позначає стрілочками вгору або вниз, а в передмові вказує позначення методів звуковидобуття. Водночас п’єса **«Еолова арфа»** («The Aeolian Harp») позбавлена мелодії. Звукову основу складають акорди терцієвої будови, що пов’язані між собою тонально-гармонічними відношеннями. Акордова послідовність двічі транспонується, а потім проводиться як реприза на початковій висоті.

[Приклад 14]

Це були перші досліди в опануванні техніки гри на кордепіано, включно з наступною п’єсою під назвою **«Банши»** («Banshee», 1925), у якій також немає мелодії, а для зображення стогону та завивань композитору вже знадобилося два виконавці. Один має сидіти за клавіатурою й натискати педаль, а другий грати всередині фортепіано на струнах пальцями. Висхідні та низхідні глісандо, ковзання по одній струні, піцикато на фоні квінтових глісандо, вібрація секундових «звукових грон» [23]. Музична логіка в цій п’єсі руйнується, тонально-гармонічних відношень немає, проте велика звукозображальність безперечна. Акцент перенесено на фонічний рівень організації. За рахунок темпо-динамічних засобів створюється відчуття тричастинності. У передмові автор описує детально всі способи звуковидобуття, їхньої комбінації та позначає їх буквами.

[Приклад 15]

У той самий час була написана п’єса **«В ритмі ріла»** («Litl of the Reel», 1925). Цей твір відрізняється граційним використанням «звукових грон» із чорних клавіш у верхньому регістрі, які своїми лініями створюють мелодію. Усе це накладається на традиційно використаний органний пункт. У п’єсі декілька разів вводиться контрастний епізод, який складають кластери в басовому регістрі у швидшому темпі, після чого вертається тема.

[Приклад 16], [Приклад 17]

Одна з найвідоміших п’єс Коуелла **«Тигр»** («Tiger», 1928) виявилася досить суперечливою в співвідношенні образного змісту та його втілення. Автора надихнув вірш англійського поета кінця 18 – початку 19 сторіччя В.Блейка [10]. Рішення Коуелла в зображенні романтичного образу тигра виглядає не дуже переконливо. Переважно фактура базується на ефекті кла-

стерів, що іноді мають об'єм більш ніж чотири октави, та їх чергування з пальцевою грою й особливими ефектами [24], які створюють відголоси на струнах із беззвучно піднятими демпферами. Образ тигра в Коуелла агресивний, одноманітний та незграбний.

[Приклад 18]

Цікавою у своєму втіленні п'єса **«Відповідь феї»** («The Fairy Answer», 1929) – за акордами, що беруться на клавіатурі, слідують їхні «тіні», що беруться безпосередньо на струнах. Музика цього твору світла, трохи сумна та поетизує явище відлуння [10].

[Приклад 19]

П'єсу **«Зловісний резонанс»** («Sinister Resonanse», 1930) можна розглядати як перші кроки до техніки «підготовленого рояля» в рамках формального винахідництва. Коуелл пробує ввести ефекти сурдини, флажолетів, здавлених звуків. Епізоди пронумеровані, а перед п'єсою міститься пояснення до використання ефектів або їхньої комбінації.

[Приклад 20]

Примітною є п'єса «**Веселий відкривач завіси та Ритурнель**» («Hilarious Curtain Opener and Ritournelle»), що написана до п'єси Жана Кокто. Вона складається з двох частин. Цікавою видається друга, тому що вона має «еластичну форму». Кожен такт пронумерований, а в кінці міститься схема виконання. Наприклад, 1такт, а потім 23-24 або з 1 по 10, а потім 23-24. Таких варіантів 20. Також ця частина має тріо, яке написане аналогічно, зі схемою. Такти 23-24 завжди мають повторюватись. Автор зазначає, що, окрім запропонованих, можуть бути й інші схеми виконання.

[Приклад 21], [Приклад 22]

1.3 Трактування інструмента фортепіано

Експериментализм як явище на початку XX сторіччя спричинило велику кількість суперечок та негативних категоричних суджень. На питання чим є експериментализм критика в різні роки відповідала по різному. «Це випадкова множинність експериментів, що видають відсутність композиторської майстерності, чи відчайдушний стрибок у новий звуковий світ?» [21:20].

У 20-ті роки виказували сумніви в тому, чи є експериментализм взагалі мистецтвом композиції. У цей час відбуваються скандальні прем'єри, досліди з фортепіано. Згодом такі оцінки зазнали трансформації: ставлення до ранніх дослідів стало більш вдумливим. А в 50-ті Генрі Коуелла визнали провідним представником етномузикознавства та новатором.

Поняття про музичний інструмент у художній системі композиторів-експериментаністів складне явище. Тому що увага звернена, як зазначає А.Тимошенко, не тільки на природу і трактування, власне, музичного інструмента, але й на розуміння під цим поняттям «всіх тіл, що звучать» (урбаністичне розуміння та тестування й озвучування всіх оточуючих побутових предметів) [21]. Експериментаністи використовували архаїчні та сучасні, академічні та традиційні, європейські та екзотичні інструменти. Коуелл часто використовував цілий набір «металофонів», гамелан, а традиційні інструменти використовував не традиційно [11:117].

Кожен композитор прагнув висловити своє власне звукосприйняття. А.Тимошенко виділяє декілька форм ставлення до інструмента [21]:

1. Композитор-майстер, що сам виготовляє, реконструює інструменти;

2. Композитор-колекціонер, що є власником та активним користувачем інструментів;
3. Композитор-винахідник, що створює свій інструмент, вигадує нові прийоми звуковидобуття.

Прагнення до «омузикалення» всіх предметів, розуміє під собою і «омузикалення» всіх частин музичного інструмента (корпусу, клапанів, сурдини, мундштука і т. ін.). До того ж композитори прагнули звільнитися від стереотипного сприйняття інструментів і класичних, і архаїчних. Тому, навіть використання специфічних інструментів, уже не обов'язково розуміло під собою наявність жанрової стилізації.

Фортепіано багато років слугувало «творчою лабораторією» для композиторів через свої універсальні музично-акустичні якості (тембровість, діапазон та інші). Цікаво що серед усіх творів, що були видані, заграні «Новим Музичним Товариством», більшу частину складають саме фортепіанні твори. Усі експерименти з цим інструментом були направлені в сторону розхитування рівномірної темперації. Творчі експерименти Коуелла можна позначити як «розширення тембрових можливостей фортепіано, що нерідко пов'язане з нейтралізацією звуковисотності» [21:86].

Вимоги Коуелла до інструмента завжди знаходилися за рамками можливостей. Для нього найдосконаліший виконавець – це композиторська свідомість, а жоден інструмент не може здійснити й десяти відсотків музичної ідеї.

Фортепіано Коуелл переважно асоціював зі струнними інструментами. Цим викликані його досліди в середині інструмента. Його фортепіано називали кордепіано (string piano) [21]. Кордепіано з однієї сторони давало змогу досягати специфічних ефектів, а з іншої допускало переключення на тра-

диційний спосіб гри. Це сприяло популяризації нових технік. Також він трактував фортепіано і як ударний інструмент. В ансамблях кордепіано виконувало ритмічні функції, роль щипкового інструмента, як імітація кубинського інструмента маріембули.

1.4 Інноваційні аспекти фактури

1.4.1 Феномен кластера. Коли Коуеллу вдалося купити фортепіано у віці 14 років, він негайно приступив до композиторських пошуків. Інсценувавши ірландські легенди, він винайшов новий прийом гри й назвав його «звукові грона» (tone-cluster) [7:5]. Це були поєднання декількох чорних (тоді виходили великі секунди та малі терції) або білих клавіш (тоді звучать великі та малі секунди). Можна було також натиснути одночасно й білі, і чорні клавіші, що давало співзвуччя енної кількості малих секунд.

Звичайні прийоми гри виявились явно недостатніми для виконання таких співзвуч і тоді юнак знайшов спосіб: він став користуватися долонями, кулаками, ліктями, передпліччями, щоб отримувати різні за інтервальною широтою «звукові грона» [10]. Так була встановлена нова техніка гри.

Кластер (за визначенням Коуелла) – це звуковий комплекс, що виникає в результаті вузькоінтервального заповнення простору. Коуелл намагався знайти пояснення кластера, ґрунтуючись на структурі тону з гармонічним спектром, відповідно до установок західноєвропейської теоретичної думки [26:49]. Згідно з його концепцією, кластер є результатом закономірного процесу оволодіння верхніми зонами обертонової шкали. Музичний звук для Коуелла – це мікросвіт, що представляє ієрархія системи обертонів; це найменша субстанція від висотно-невизначеної до звуку-тону. Свої погляди він

обґрунтовує у своїй праці «Нові музичні ресурси», де третій розділ присвячений кластеру.

Такі зміни музичної мови потягли за собою зміни оркестрового мислення. Оркестровий кластер – це серія тонів, які близькі за частотою. Такі кластери можуть бути створені однією певною групою інструментів або декількома та в залежності від особливостей інструментів бути монотембровим (струнні) чи політембровим (найяскравіше в мідних).

З акустичної точки зору кластер це заповнення деякої смуги частот, що сприймаються слухом як суцільна. Явище кластера являє собою найбільш яскраве втілення експериментального розуміння музики.

1.4.2 Гра на струнах. Фортепіанні експерименти Коуелла мали характер тонких сонористичних ефектів. Його тембро-акустичні прийоми за А.Тимошенко [21] поділяються на декілька груп:

1. «Ковзаючі» тони, що створюються за допомогою проведення пальцями вздовж струни (нігтем, подушечкою пальця, двома нігтями одночасно, до середини струни нігтем, а іншу частину подушечкою, долонею), по двох струнам одночасно, поперек великої кількості струн, вгору і вниз двома руками в перехресному русі;
2. Тони різної динамічної інтенсивності, що видобуваються за допомогою ударів (легкий удар металічним предметом, легкий удар однією або двома руками по струнах, удар нігтем однієї руки по струні, а друга рука вдаряє металічним предметом по струні октавою нижче);

3. Тони з різною інтенсивністю атаки, що виникають при защипуванні струни (біля демпферів, біля кілків, у центрі струни подушечкою або нігтем, за допомогою різних предметів)
4. Комплекси тонів, що виникають унаслідок глісандо на струнах
5. Звуки, що виникають у результаті зміни тембру, нейтралізації звуковисотності та інших ефектів (із сурдиною, флажолети, гра на клавішах із прикритими струнами).

1.4.3 Криза техніки. У своїй роботі «Нові музичні ресурси» Коуелл обґрунтовує «звукові грона» більше теоретично та акустично, обминаючи естетичну сторону. Звісно, подібні новації в той час було досить очікуваним явищем та закономірним. Проте кластери не дають нічого (а іноді навіть і віднімають) ладо-тональності та інтонації [10].

У п’єсі «**Тигр**» гостро постала проблема художньої неспроможності техніки кластера. До цього техніка носила більш формальний характер і передавала момент, емоцію, одну думку. А змалювання складного, виразного, багатогранного образу виявилося неможливим за використанням виключно цієї техніки й ніякі ремарки, використання пальцевої техніки не допомогли в цьому. Інтонації п’єси бідні, одноманітні і пропадають серед гулу.

Фортепіано розвивалось як інструмент упродовж багатьох років, розширювало свої можливості. Експерименти Коуелла поклали основу для «препарованого рояля» Кейджа, до зловживання новими прийомами гри, що призвело до деградації музичної культури, до насильства над інструментом та його знищення.

Коуелл це відчував. Уже в 30-х роках проглядається еволюція творчості Коуелла до неопримітивізму [10]. Його публікація літературного нарису так і

називається «До неопримітивізму». Цю тенденцію помітно у творі того періоду «Двоголосній інвенції з трьома голосами».

Новації Коуелла виявилися приголомшливими, проте не прогресивними. Вони мали досить обмежений спектр виразових можливостей та оголошували протест найважливішим традиціям пальцевої гри. Однак, його праця «Нові музичні ресурси» справила значний вплив на майбутнє покоління композиторів, представивши велике розмаїття нових музичних технік [11:117].

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ДЖОРДЖА КРАМА

Фортепіанна музика Джорджа Крама займає важливе місце в американській культурі. Крам має цілком індивідуальний і цілісний стиль, який відповідає тенденціям другої половини XX і початку XXI сторіччя. Він належить до тих, хто визначив стиль цього часу. Його стиль увібрав і перетворив здобутки його видатних американських попередників з першої половини та середини XX ст.

2.1 Особливості стилю Джорджа Крама

Стильові особливості творчості Джорджа Крама досліджувалися багатьма мистецтвознавцями в Америці та в Росії. Переконливу характеристику дають, зокрема, праці С.Ю.Сигіди, Ю.В. Горбунової, В.О.Петрова [4, 16, 17, 19, 20].

С.Ю.Сигіда розглядає творчість Крама в контексті розвитку американської музичної культури загалом. Вона багато досліджувала першоджерела, спілкувалась з американськими дослідниками. У літературі багато посилань на американських музикознавців. Це ґрунтовна робота що охоплює великий часовий період та описує унікальні явища музичної культури XX сторіччя. Вона, зокрема, знайомить із загальною характеристикою творчості та стилю Крама, його біографією. Ю.Горбунова. зосереджує свою увагу конкретно на питанні стилю Джорджа Крама. Авторка також звертається до американських джерел, а також до попередньої роботи С.Ю.Сигиди. Послідовно та ґрунтовно викладена характеристика стилю Крама, що підкріплюється прикладами. В.О. Петров є автором 8 книг та багатьох статей, що спеціалізується на музиці XX-XXI століття. Автор також виводить основні характеристики стилю

композитора, наводить приклади. Детальний розбір циклів «Мадригали» допомагає зрозуміти логіку композитора та його філософію.

Творчість Крама можна віднести до постмодернізму, про це свідчить відповідність головним естетичним засадам цього напрямку, а саме:

- Тяжіння до синтезу мистецтв, робота у жанрі інструментального театру;
- Полістилістика;
- Принцип цитування та колажу;
- Новації в області нотації;
- Розширення тембрового звучання інструментів шляхом їх нетрадиційного використання, нових засобів звукотворення;
- Використання голосу як додаткового засобу виразності в інструментальних творах.

У творах Крама алеаторика, імпровізація виконавця поєднується з традиційними техніками композиції. Крам безпосередньо звертається до новацій Айвза, які розвивались у творчості багатьох американських композиторів [19:438]. Окрім того, композитор користується іншими техніками письма, такими як додекафонія, сонористика, стереофонія та інші. У творчості Крама також є зв’язок і з європейськими традиціями. Наприклад, він продовжує написання творів у жанрі “Музика для…”. У такому жанрі писали свої твори Барток, Хіндеміт, Варез. До суто американських рис належать мінімалізм та риси музичних геппенінгів.

Творчість композитора тісно пов'язана з попередніми епохами від середньовіччя до XX століття і поєднує у собі різні національні традиції. З дитинства був добре знайомим із пісенним фольклором США. У студентські

роки він цікавився як класичним мистецтвом, так і афро-американською музикою, ритуалами індійців та поезією Лорки.

Очевидні зв'язки зі старовинною музикою в таких творах як “Макрокосмос”, “Мадригали”, а саме з органумами, месами та ізоритмічними мотетами [19:438]. А також добре відчувається зв'язок із творчістю американських композиторів-експериментаністів у синтезі мистецтв, звернені до синестезії, поєднанні різних стильових пластів в одному творі. Сам композитор говорив, що найбільший вплив на нього мала “колористична” музика Бартока [19:438]. Поруч із символікою неєвропейських культур, цитування з європейського минулого складає найважливіші елементи музичної мови Крама [12:547].

Філософське світосприйняття Крама спонукає його до програмності творів, з якої випливають концепції. Композитор намагався надати символізму музиці за допомогою колажної техніки, зашифровуючи свої думки у цитатах з творів відомих композиторів, таких як Бах, Шуберт, Шопен, Мусоргский, Дебюссі, Малер, Берг, Айвз. Дуже часто його власні цитати переходили з одного твору в інший. Нерідко Крам використовує і числову символіку.

При всьому розмаїтті його образів, їх можна поділити на дві основні групи: космос і трагедія особистості. Крам цікавився питаннями життя та смерті, людського буття, а тема космосу знаходить своє вираження від назви та змісту твору до оформлення партитур, які в деяких випадках графічно відображають структури сузір’їв. Композитор прагне відтворити звучання “божественної” музики, часто надає їй містичного звучання [36]. Сам Крам сприймав музику як субстанцію з магічними властивостями, первинну, з якої походять мова, наука та релігія, як щось неосяжне, що можна охарактеризувати механічно, проте важливішою залишається духовна складова.

Крам створив свою власну оригінальну нотацію, що має графічний первень. Партитури мають великі розміри, нетрадиційне положення, багато символів. У коментарях автор детально описує всі дії виконавців на сцені, кожен рух, характер виконання [5:144]. Кожен елемент партитури є візуальним компонентом, що створює образ і має своє графічне значення.

Кожен музичний твір Крама має індивідуальну форму та склад виконавців, що витікають з його концепції. Передусім це театральні постановки з масками, костюмами та декораціями, з певними діями виконавців та світловим оформленням. Переважно для музики характерний експозиційний тип викладу, що нагадує кончерто гроссо і певним чином розкриває можливості солюючих інструментів. Нерідко Крам звертається до класичних форм, до поліфонічного принципу формоутворення, які ускладнює наскрізним варіативним розвитком. У його творах можна побачити тенденцію до утворення надциклів. Наприклад «Чотири Мадригали»: у кожному циклі по 3 п'єси, які мають схожу однотонну емоційну забарвленість і поступово розвиваються до логічної кульмінації у “Мадригал 4”.

Композитор шукав нові акустично можливі звучання та синтезував їх між собою. Для Крама звук є основним музичним елементом та являє собою головну складову музичного твору. Використовує нові методи звукотворення, додає незвичайні музичні інструменти (скляна гармоніка, банджо, іграшкове фортепіано та інші), нетрадиційно використовує академічні інструменти (водіння контрабасовим смичком по краю там-тама), використовує мікрофон та підсилювачі, приміняє мікротонову техніку, для розширення тембрової палітри звертається до шумів, у вокальні партії вводить нові виконавські

прийоми (цокання, мурчання, вигуки, шипіння). Найбільша складність в осягнені творчості композитора зумовлена особливістю музичної мови [6:6].

Фортепіано - улюблений інструмент композитора, який він так чи інакше використовує майже у кожному творі [4]. Вже у перших його творах можна побачити основні риси стилю та цікавість до тембрових ефектів. Крам шукає нові методи звуковидобуття, трансформуючи звучання інструмента. Він розміщував на струнах фортепіано скляну палицю чи кришталь, які вібрували та бриніли при натисканні клавіш. Використовував гру як на клавішах інструмента, так і на його струнах. Наслідком такого інноваційного підходу до гри на інструменті став новий рівень технічної підготовки та віртуозності виконавців [13:152].

2.2 Характеристика фортепіанних творів

У доробку композитора 15 творів для фортепіано. Перші три з них не були опублікованими. Отже, цикл “П’ять п’єс” є першим фортепіанним твором, що побачив світ у 1962. Останній твір “Метаморфози” був написаний у 2017 році.

Розглянувши твори у хронологічній послідовності можна зробити висновок, що стиль композитора та його основні виконавські техніки встановились у першому опублікованому творі для фортепіано “П’ять п’єс” (1962). У “Макрокосмосі” (1972-1979) Крам експериментував із формою, розширював засоби звуковидобуття, використовував шумові ефекти, голос інструменталіста для створення образу, додавав виконавців. Наступні два цикли написані для фортепіано соло “Маленька сюїта на Різдво, 1979 рік н.е.” та “Гномічні варіації”. В них можна помітити як викристалізовується форте-

піанна техніка, трактування фортепіано залишається принципово незмінним. Особливо концентрованим є твір “Гномічні варіації”.

Фортепіано Крама не є препарованим, а використання додаткових предметів для звуковидобуття, сурдин та голосу не застосовується повсемісно, а є лише засобами для створення певного ефекту. Він не робить насилля над природою акустичного звучання, а нові прийоми гри призводять до створення нового образу «розширеного фортепіано» [2:187]. Його образи символічні, філософські, а неповторні темброво-звукові поєднання, що необхідні для їх багатогранного відтворення, створює комбінація гри на клавішах та нетрадиційних прийомів гри.

2.2.1 “П’ять п’єс”. У 1962 році цикл “Five Pieces” був замовлений і виконаний Девідом Берджем. Композитор був захоплений поєднанням традиційної гри на клавішах та нетрадиційних технік. Це відкривало новий світ можливостей. Він хотів створити враження нового інструмента [7:6]. В свою чергу, як виконавець, Девід Бердж повністю опанував таке синтетичне виконання. Були спроби написати продовження п'єс.

Цикл не має програмних назв, має виконуватись цілісно. Використовується гра на клавішах, беззвучне натискання клавіш, акорди на струнах, 2 види піцикато на струнах (подушечкою пальця та нігтем), флажолети, тремоло, гра на струнах за допомогою металевої скріпки, що має бути зігнута певним чином. Педаль виписана детально. Автор дає рекомендації щодо акустичного звучання, підзвучки інструмента за допомогою мікрофона та позначення для зручності гри на струнах фортепіано [29].

2.2.2 “Макрокосмос”. Зовнішня схожість із “Мікрокосмос” Бартока (назва) та Прелюдіями Дебюссі (1 та 2 Том “Макрокосмосу” являє собою 24 фантазійні п'єси). Проте сам автор відмічає духовну близькість до “темної сторони” Шопена та “дитячої фантазії” раннього Шумана [31]. “Макрокосмос” складається з чотирьох томів. Композитор створює образи, що повторюються (інколи яскраві, а інколи ледь помітні), що об'єднуються навколо головних ідей: магічні властивості музики, особлива плинність часу, нескінченність простору, походження зла, слова Рільке «І в нòчі важкі земля падає з усіх зірок на самоту. Ми всі падаємо. І все-таки є Той, хто нескінченно ніжно тримає це падіння у своїх руках» Крам цитує у своїй передмові [31]. Таким чином створюється надцикл за специфічними ознаками, не дивлячись на те, що його частини написані для різних складів виконавців та можуть виконуватись окремо. Однією з цих ознак є звернення у всіх чотирьох циклах до поезії Ф.Лорки, а також наявність у всіх циклах міфічної цифри 12 (загальна кількість п’єс) та спільного сюжету, що знаходить свою кульмінацію в четвертому томі [17].

1) Makrokosmos, Volume I (1972), for amplified piano

Ідея зародилась після написання Five Pieces. Також написано для Девіда Берджа. Прем'єра відбулась в Колорадо 8 лютого 1973 року. Збірка має підзаголовок “Дванадцять фантазійних п'єс за Зодіаком” і складається з 3-х частин (по 4 п'єси в кожній).

Партитура кожної останньої п'єси кожної частини написана таким чином, що являє собою зображення-символ (1-а частина 4-та п'єса “Розп'яття” - Козоріг - хрест, 2-га частина 8-а п'єса “Магічне коло нескінченості” - Лев - коло, 3-я частина 12-а п'єса “Спіральна галактика” - Водолій - спіраль). Кож-

на з дванадцяти п'єс пов'язана зі знаком зодіаку, а в кінці кожної п’єси автор позначає ініціали людини, що народилась під цим знаком. Таким чином себе композитор зашифрував у п’ятій п'єсі “Примарний Гондольєр” - Скорпіон, а Девіда Берджа у десятій “Весна-Вогонь”- Овен.

Використовується спів виконавця, що надає виконанню театральності та експресивності [40], а також гра на клавішах, беззвучне натискання клавіш, 2 види піцикато на струнах (подушечкою пальця та нігтем), 2 види глісандо, акорди на струнах, у п'єсі 1 “Первісні звуки” - Рак використовується легкий металевий ланцюг, у 5 “Примарний гондольєр” - Скорпіон - наперсток, а в 9 “Безодня часу” - Діва - металева скріпка. Автор дає детальні пояснення щодо використання цих технік. Педаль та паузи виписані детально. Автор дає рекомендації щодо акустичного звучання, підзвучки інструмента за допомогою мікрофона та позначення для зручності гри на струнах фортепіано.

2) Makrokosmos, Volume II (1973), for amplified piano

Другий том був завершений у 1973 році. Прем'єра відбулась у Нью-Йорку 12 листопада 1974 року у виконанні Роберта Міллера. Збірка має підзаголовок “Дванадцять фантазійних п’єс за Зодіаком” і також складається з 3-х частин (по 4 п'єси в кожній). Як і в першому томі, партитура кожної останньої п'єси кожної частини написана таким чином, що являє собою зображення-символ (1-а частина 4-та п'єса “Сонця Близнюки” - Близнята - два кола, 2-га частина 8-а п'єса “Пророцтва Нострадамуса” - Овен - форма мушлі каурі, 3-я частина 12-а п'єса “Agnus Dei” - Козоріг - знак миру). Кожна п'єса також позначена знаком зодіаку та ініціалами.

Використовується спів виконавця, гра на клавішах, беззвучне натискання клавіш, приглушені тони, 2 види піцикато на струнах (подушечкою

пальця та нігтем), 2 види глісандо, акорди на струнах. У п'єсі 1 “Ранкова музика”(Буття II) - Рак використовується аркуш паперу, у п'єсі 5 “Привид-Ноктюрн: для друїдів Стоунхенджу” - Діва - дві склянки, для виконання 9-ї п'єси “Космічний вітер” - Терези необхідна щітка перкусіоніста. П'єси-символи композитор рекомендує вивчити напам'ять для кращого виконання, вони мають бути виконані від різних нот [32]. Автор дає детальні пояснення щодо використання цих технік. Педаль та паузи виписані докладно. Автор дає рекомендації щодо акустичного звучання, підзвучки інструмента за допомогою мікрофона та позначення для зручності гри на струнах фортепіано.

3) Music for a Summer Evening (Makrokosmos III), two amplified pianos and percussion (1974)

Третій Том “Макрокосмосу” значно відрізняється від двох попередніх. Написаний на замовлення Музичного Фонду Фромма для коледжу Суортмор. Склад виконавців: два піаністи та два ударники. Прем'єра відбулась у Пенсильванії 30 березня 1974 року. Має назву “Музика для літнього вечора” і складається з п’яти творів, три з яких мають епіграф: 1-а п'єса “Нічні звуки. Пробудження” Сальваторе Квазімодо за поемою “Острів Улісса”, 3-я п'єса цитата Паскаль, 5-та п'єса цитата Рільке. Важливим у циклі є сам процес споглядання, а також предмет споглядання [39].

Використовується спів виконавця, гра на клавішах, беззвучне натискання клавіш, приглушені тони, 2 види піцикато на струнах (подушечкою пальця та нігтем), 2 види глісандо, акорди на струнах, багато шумових ефектів. У нотному тексті багато авторських ремарок щодо особливостей виконання звукових ефектів.

4) Celestial Mechanics (Makrokosmos IV) (1979), for amplified piano (four hands)

Збірка була написана у квітні 1979 року на замовлення Товариства камерної музики Лінкольн-центру. Прем'єра відбулась у Нью-Йорку 18 листопада 1979 року. Цикл має назву “Небесна механіка” та підзаголовок “Космічні танці для фортепіано в чотири руки”. Програмні назви частин, що являють собою назви найбільших зірок, були додані після написання музики. Сама назва “Небесна механіка” була запозичена у французького математика П'єра-Сімóна Лаплáса. Композитор пише про те, що величний рух зірок навіює йому образ “космічної хореографії”, тому альтернативною назвою була “Небесна бальна зала” [28]. Для автора гра в чотири руки займає особливе місце в музичній літературі, особливо музика Моцарта, Шуберта, Брамса. Він і сам любив грати в ансамблі. Це певний синтез фортепіанної та оркестрової музики. Свій цикл автор називає сюїтою “космічних танців”, що написані у досить “фантастичному стилі”, проте які повністю відповідають традиції [28]. Єдиним відхиленням від традицій є введення до партитури партії людини, що перегортає сторінки. Таким чином, композитор у стилі Айвза хоче, щоб ця людина мала більш вагоме значення для перформансу, ніж зазвичай.

Використовується спів виконавця, гра на клавішах, беззвучне натискання клавіш, приглушені тони, 2 види піцикато на струнах (подушечкою пальця та нігтем), 2 види глісандо, удари по різних частинах інструмента, у третій п'єсі “Гама Драконіс” металеві лінійки певної довжини. Педаль детально виписана, а для натискання лівої та состенуто педалей необхідна друга людина. У нотному тексті багато авторських ремарок щодо особливостей виконання звукових ефектів.

2.2.3 “Маленька сюїта на Різдво, 1979 рік н.е.”. Твір для фортепіано соло написаний для Ламберта Окріса у 1980 році. Має назву “A Little Suite for Christmas, A.D. 1979”. Автор характеризує цикл, як “слухова картина” з 7 частин, яка концептуально пов'язана з фресками Джотто ді Бондоне в Капелі дель Арена в Падуї, Італія (1305 р.), що змальовують походження Ісуса Христа, його народження, події у житті, а також розп'яття та воскресіння [27].

Використовується спів виконавця, гра на клавішах, беззвучне натискання клавіш, приглушені тони, 2 види піцикато на струнах (подушечкою пальця та нігтем), 2 види глісандо, акорди на струнах.

2.2.4 “Гномічні варіації”. “Gnomic Variations” написані для Джефрі Якоба у 1981 році. Прем'єра відбулась у Вашингтоні 12 грудня 1982 року. Назва вказує на стиснутість конструкції, “гнома” означає короткий образний вислів, афоризм, що в декількох словах містить велику ідею [30].

Цикл складається з Теми та 18 Варіацій та поділяється на три частини, що відділені паузами. Тема складається з мелодичної лінії тритонів на клавішах та на струнах почергово без акомпанементу, має структуру AABA. Перший розділ складається з 5 варіацій (1-5), другий з 7 (6-12) і третій з 6 (13-18). Завершуються варіації проведенням теми (Варіація 18) із додаванням гучних акордів.

Використовуються гра на клавішах, беззвучне натискання клавіш, приглушені тони, 2 види піцикато на струнах (подушечкою пальця та нігтем), 2 види глісандо, акорди на струнах.

2.2.5 “Процесійний”. Твір “Processional” написаний у 1983 році для виконання виключно на клавішах фортепіано. Проте існує альтернативна версія,

згідно з якою частина нот, що позначена автором у додатку, виконується на струнах інструмента. Таким чином він хотів довести, що може писати для інструмента з «обмеженими» можливостями [7:6]. Використовуються приглушені тони, pizz подушечками та нігтями пальців, флажолети. Мелодичні фрагменти чергуються з кластерами акордів. У передмові автор вказує на те, що можливо назва була нав'язана звучанням ритмічного пульсу та широким розгортанням кульмінації. Проте він вважає, що музика більше нагадує скоріше процесію природи, аніж якесь святкову чи похмуру людську процесію [33]. Прем'єра відбулась у кінці липня 1984 року у виконанні Гілберта Каліша.

2.3 Цикл "П'ять П'єс" як зразок фортепіанного стилю Крама

2.3.1 Система виразових засобів в «П'яти п'єсах». У циклі «П'ять п'єс» немає ні програмних назв, ні прямих вказівок на образний підтекст музики. Зате є розгорнуті пояснення автора щодо технічних прийомів виконання. Очевидно, для нього важливим було саме опанування в цьому творі нових прийомів фортепіанної гри. Але все ж таки кожна п'єса має ремарку про характер – це не є формальні вправи. Всі метрономічні вказівки умовні.

Цикл складається:

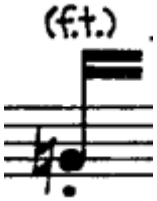
- 1 п'єса Quasi improvvisando (Неначе імпровізуючи);
- 2 п'єса Ruvido, molto energico (Грубо, дуже енергійно);
- 3 п'єса Notturno - sempre pizzicato (Ноктюрн - завжди піцикато);
- 4 п'єса Ruvido, molto energico (Грубо, дуже енергійно);
- 5 п'єса Senza misura, liberamente (Без міри, вільно).

Цикл має загальну драматургію: перша частина імпровізаційний вступ, друга та четверта мають спільне інтонаційне зерно (два затриманих беззвучно

акорди, на фоні яких спочатку йде стрибок шістнадцята-восьма, а потім стрибок тріоль четвертними), третя частина ліричний центр, а п’ята частина - драматичний. Кожна п'єса має свою власну кульмінацію. Відповідно до настрою автор використовує різні прийоми гри для створення образу.

Виконання кожного нового прийому, що використовується Крамом, вимагає його доброго опанування. Сам автор в передмові говорить про те, що ці прийоми треба добре вивчити як технічно, так і зі сторони звукового образу, щоб розуміти якого ефекту можна досягти тим чи іншим прийомом [29].

Прийоми гри:

1. Піцикато.
    - Pizz. (f.t.) fingertip. Струна перебирається кінчиком пальця в напрямку до центру струни.
    - Pizz. (f.n.) finger-nail. Струна зачіпається нігтем якомога ближче до центру струни, біля кілків. На відміну від Pizz. (f.t.) має більш дзвінкий ефект та швидше згасає.
    - 

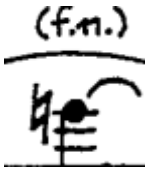


Рис. 1 Рис. 2

2. Металік-вібрато. Для виконання цього прийому необхідно використати металеву скріпку, що має бути зігнута певним чином так, як вказано на малюнку. Автор позначає англійською мовою apply paper clip (використати паперову скріпку) та remove clip (прибрати скріпку). Цей прийом необхідно добре опанувати.

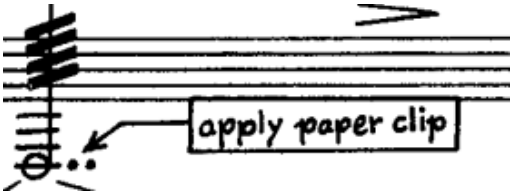


Рис. 3

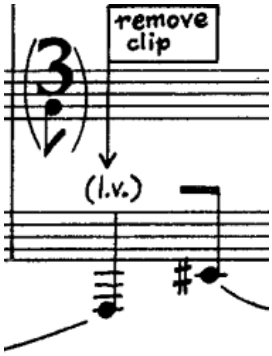


Рис. 4

3. Вібрато. Виконується на струні кінчиком пальця.

Рис. 5

4. Беззвучне натиснення ноти чи акорду. Відповідною вказівкою є взяття ноти чи акорду у квадрат. Найважче те, що при взятті цього акорду молоточки не мають навіть ледь вдарити по струні.

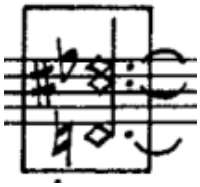


Рис. 6

5. Звичайна гра на клавішах фортепіано: On keys / m.o. (modo ordinario).

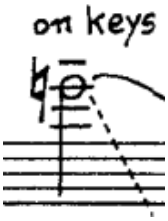


Рис. 7

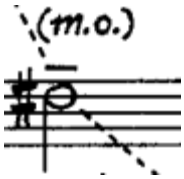


Рис. 8

6. Тремоло на струнах кінчиками пальців. Цей прийом також необхідно добре освоїти. В залежності від місця використання, автор у своїх зносках по-

яснює як саме виконувати це тремоло, які пальці використовувати, чи розподіляти між руками, (f.t.) чи (f.n.) вказує на те, якою частиною пальця грати подушечкою чи нігтем.

Рис. 9

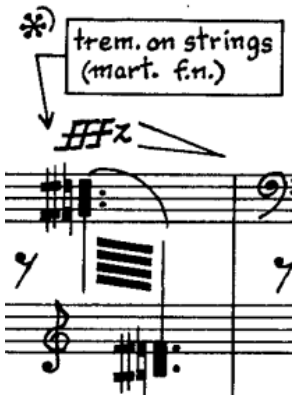


Рис. 10

(*Швидке тремоло на струнах між руками. Кластер має охоплювати (приблизно) виділену звукову зону. Різко вдарити по струні всіма пальцями, використовуючи нігті, щоб створити металевий тембр).

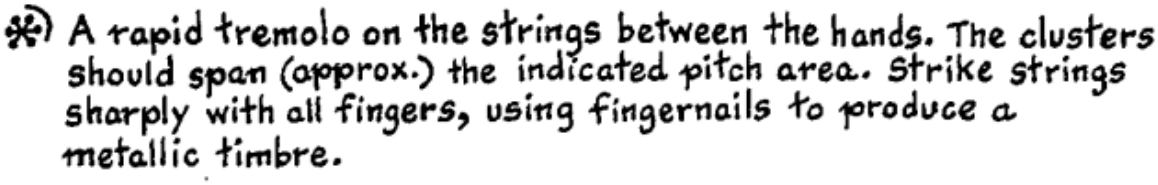


Рис. 11

7. Флажолет. Нота береться однією рукою на клавіатурі, а друга рука в цей час затискає відповідну струну посередині.

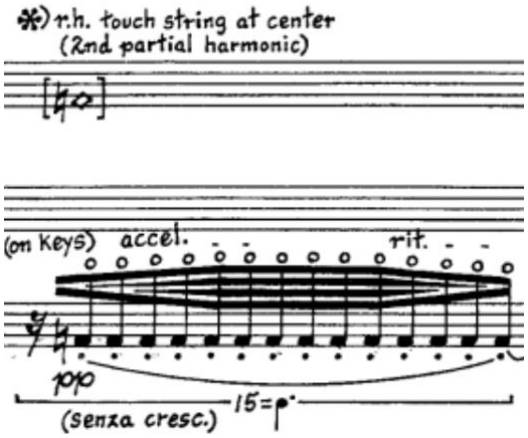


Рис. 12

Переважно композитор використовує італійські терміни, а для авторських ремарок англійську мову.

Типи авторських вказівок:

- Агогічні (ritenuto, accelerando, ritardando, pochissimo pressando), темпові (prestissimo, poco piu mosso, tempo prima), метрономічні.
- Динамічні (PPPP - FFFF, Fz, crescendo, diminuendo, subito)
- Педаль (PI - права педаль, PII - состенуто, PIII - ліва)
- Спосіб звуковидобування (pizzicato, tremolo, martellato, glissando)
- Вказівки характеру (feroce, quasi lontano, uguale, grazioso, solenne)
- Авторські вказівки: hold (витримати), similar but with open palms (так само, але з розкритою долонею), a very rapid pedal change (дуже швидка заміна педалі)… Уточнюють характер виконання певного прийому гри.
- Авторські виноски внизу сторінки із поясненнями. На відміну від передмови, вони дають більш детальне уявлення про те, як має бути виконаний даний прийом і якого ефекту має досягти. Наприклад, “Make a rapid glissando over the strings with the fingertip (r.h.) while holding keys

depressed” - “Зробіть швидке глісандо по струнах кінчиком пальця (пр.р.), утримуючи клавіші натиснутими”.

2.3.2 Виконавський аналіз. Вся перша п’єса має бути виконана з натиснутою правою педаллю, а часом використовується ліва. Враховуючи, що виконавець протягом п’єси має то вставати, то сідати, і при цьому натискаючи ліву педаль, а також для зручності гри то на клавішах, то всередині інструмента, цей нюанс вимагає продуманості.

Для виконання цього твору не підійде будь-який рояль. Тому що, наприклад, для виконання флажолета необхідно затискати струну посередині, а розміри концертного рояля не дозволяють це зробити відповідним чином. На мою думку, краще буде використовувати інструмент не дуже великих розмірів. Виконання цих п’єс не передбачає препарованого інструмента, як і всі інші твори Крама [34], але піаністу доведеться позначити для себе необхідні струни або, як альтернативу пропонує автор, позначити всі струни, які відповідають чорним клавішам для візуалізації клавіатури рояля всередині інструмента [29].

Сама гра на клавішах практично не відрізняється від традиційної. Складністю для виконавця стає поєднання гри то на клавішах, то на струнах або одночасно [34]. Адже композитор задіює весь діапазон інструмента і часто поєднує в одночасному звучанні далекі регістри. За стильовими ознаками у цьому творі можна побачити вплив А.Веберна та його пуантилізму, а також риси мінімалізму. Мелодична лінія відсутня, розірвана, переважно це окремі акорди, що нашаровуються у своєму звучанні. Більш важливими стають ко-

лористика та сонорика, зіставлення регістрів та тембрів. Динаміка екстремально протилежна та контрастна.

No 1 Quasi improvvisando (Неначе імпровізуючи)

Перші акорди можна умовно назвати вступом. Чітко виділяються дві кульмінації, з яких друга – центральна, а потім – зона заспокоєння та завершення. У циклі перша п'єса відіграє роль імпровізованого вступу. Розмір перемінний. На початку виставлений розмір 5\8. У першому такті центральної кульмінації автор виставляє 3\8 і одразу у наступному такті повертає розмір 5\8. Останній такт тремоло має розмір 6\8. Завершення знову повертається до розміру 5\8. Тобто композитор використовує зміну розміру відповідно до драматургії (в кульмінації відбувається стиснення, а в зоні заспокоєння - розширення). Паузи також виписані дуже точно. Часто вони мають значення дихання, цезури або дають можливість викристалізуватися обертонам у цьому гулі звуків. Темп виставлений автором восьма=52. Проте примітка Quasi improvvisando не дає можливість виконавцю на власний розсуд змінювати темп чи ритм, адже композитор чітко виписує агогічні відхилення, тривалість та ритм, а іноді в секундах [34]. Перш за все при вивченні твору ці нюанси мають виконуватись дуже чітко у часі.

Аплікатура автором не виставлена. Проте виконавець має заздалегідь продумати для себе аплікатурні принципи у цих скоках та форшлагах для зручності, швидкості та ясності виконання. Переважно це позиційна аплікатура, що дає можливість брати декілька нот підряд не змінюючи позиції руки. Як, наприклад, у сьомому такті друга та третя тридцять другі в лівій руці: перший інтервал – 1, 5 пальці, а друга нота - 3. Для артикуляції композитор виставляє staccato, акценти.

Перша частина складається з 17 тактів. У першому ж такті виписаний акорд в середньому регістрі, який слід грати всередині фортепіано pizz подушечками пальців на PP. Одразу у другому такті, як протиставлення, виписаний акорд у нижньому регістрі, що виконується на клавішах PPP. У третьому такті у високому регістрі на останню шістнадцяту виписана одна нота з попереднім подвійним форшлагом, що розподілений між руками. У четвертому такті виписана група репетицій на одній ноті (тій самій, що була у попередньому такті) у правій руці з accelerando на клавішах, але одночасно з першою нотою репетицій виписане pizz, що виконується нігтем пальця лівої руки на струні тієї ж ноти. В кінці групи ritenuto. У п'ятому такті береться акорд в низькому регістрі, що грається правою рукою на клавішах, а лівою - pizz нігтем. Цей акорд тягнеться весь шостий такт, що створює звуковий ефект затухання. Цей шеститакт можна назвати першою завершеною думкою, фразою.

Після цього затухання у сьомому такті на FFF, а останні ноти на FFFz з акцентами виконуються на клавіатурі у високому регістрі, що дає різке протиставлення до попередньої фрази. У восьмому такті виписані самі паузи, що дає змогу відзвучати попередній кульмінації. Дев'ятий такт починається з групи репетицій accelerando на клавіатурі у лівій руці в нижньому регістрі з флажолетом. Для цього права рука має торкатись посередині струни F1. В кінці групи – ritenuto. Після репетицій береться акорд, що також виконується правою рукою на клавіатурі в середньому регістрі, проте pizz нігтем в лівій руці на цей раз виконується в басовому регістрі. Це підкріплюється довгою ферматою, після якої два такти триває центральна кульмінація, що виконується на клавіатурі на FFF з crescendo та FFFz наприкінці. Але у першому такті кульмінації деякі ноти мають виконуватись P sub. – ніби ехо. Куль-

мінаційна фраза має складний ритмічний малюнок, що повинен виконуватись дуже точно у часі.

На фоні відлуння великої кульмінації PP sub після маленької цезури починається tremolo на струнах в басовому регістрі, що триває три такти. Автор дає детальне пояснення як саме має виконуватись це тремоло та якого ефекту воно має досягти. Це швидке тремоло подвійне, тобто воно підіймається, а потім опускається у визначеному композитором діапазоні. Виконується всіма пальцями по черзі, рука переміщається по струнах в боковому напрямку. В результаті має звучати рівна звукова смуга, що тремтить. На фоні цього тремоло в одинадцятому та дванадцятому такті лунають поодинокі звуки, проте їх виконання вимагає серйозної підготовки. Тому що взяттю ноти на клавіатурі передує pizz подушечками пальців інтервал на струнах в якості форшлагу. Це вимагає швидкої реакції. Перший форшлаг береться у високому регістрі, а нота на клавіатурі у низькому. Наступний форшлаг на струнах у середньому регістрі, а нота у високому. Динаміка PP. Останній форшлаг береться на клавіатурі з динамікою PPP. У тринадцятому такті на фоні тремоло, що закінчується, починається ще одна група репетицій PPP без crescendo у високому регістрі, яка триває найдовше і починається з accelerando. В середині відбувається ritenuto, tremolo закінчується.

Після цього заспокоєння репетицій знову accelerando. В кінці такту береться акорд pizz на струнах подушечками пальців правою рукою у середньому регістрі, а лівою у низькому. У наступному такті всі ноти беруться pizz на струнах подушечками пальців у висхідному русі широкими скоками з невеликим crescendo до середини, а потім diminuendo. У передостанньому такті береться один звук лівою рукою на струнах у низькому регістрі з попереднім коротким форшлагом у правій руці у середньому регістрі також pizz поду-

шечками пальців. В останньому такті звучить цей взятий тон у низькому регістрі з довгою ферматою. Однак до нього додається tremolo, що виконується за допомогою металевої скріпки середнього розміру, що має бути зігнута відповідним чином, яку слід легко прикладати до вібруючої струни, щоб створити ефект вібрато з металевим звучанням.

Такий детальний опис фактури першої частини дає змогу показати всю її екстремальну змінність та контрастність. Це вимагає від піаніста швидкості реакції та спритності, що ставить особливі завдання перед виконавцем. Новизна фактури полягає у поєднанні гри на клавішах і на струнах рояля, а також у використанні флажолета. Сама гра на струнах та використання додаткових предметів, не є абсолютно новою. Проте цікавим є, наприклад, використання форшлагу на струнах до акорду, що береться на клавішах.

Виконання цих творів можливе з використанням нот, проте твір має бути майже вивчений на пам’ять. Роботу над п’єсою слід починати з ознайомлення та детального опрацювання нотного тексту, потім з відпрацювання окремих прийомів [34]. Важливим є розуміння як гра pizz на струнах подушечкою пальця відрізняється від гри нігтем. Далі необхідно брати невеликі групи нот та доводити їх виконання майже до автоматизму. Особливу увагу треба приділяти місцям де є одночасне поєднання гри на клавішах та на струнах, а також в різних регістрах. Коли таким чином п’єса буде розібрана, можна приступати до об’єднання тактів, фраз, а згодом цілого твору. При цьому не можна забувати про ритмічну організацію у часі. Після необхідно вибудувати лінію драматургії. Слід пам’ятати про відносність динаміки при виконанні на струнах та на клавіатурі. Адже навіть гра PP pizz на струнах вимагає прикладати достатньо зусиль. В кінцевому результаті всі звукові ефекти мають набути сенсу.

Композитор радить підзвучувати рояль. Інструмент не трактується автором як кантиленний. Він створює власну палітру звукових ефектів, не використовуючи мелодію. Крам розглядає рояль як ціле, що дає можливість використовувати рояль як струнний, а не тільки молоточковий інструмент, а широкий діапазон допомагає створити об'єм звучання. Він розширює можливості фортепіано, поєднуючи традиційні методи звуковидобування з новаторськими.

Характер "ніби імпровізації" першої п'єси зумовлює експресивність виконання, задумливість, свободу та вибір композитором таких зіставлень, ритму та агогіки. Наприклад в наступній п'єсі No2 Ruvido, molto energico, композитор вже не робить таких різких динамічних контрастів та постійних зіставлень регістрів, не вимагає однієї педалі протягом всієї частини, помітно менше розірваності ритмічного малюнку, більш постійний рух, поступовий підхід до кульмінації. Вирізняється вступ та закінчення, які побудовані на спільних мотивах. У третій частині циклу No3 Notturno - sempre pizzicato автор не використовує гру на клавішах, а тільки pizz на струнах, що створює характер ноктюрна, ночі, а динаміка не виходить за рамки P. Це ліричний центр циклу. У четвертій п'єсі знову No4 Ruvido, molto energico, темп Prestissimo. Основна динаміка FFF, а використання PP лише підкреслює яскравість кульмінації, дає можливість їй прозвучати ще виразніше. Також є вступ та завершення, що звучать повільніше та спокійніше. Завершення більш розтягнуте, з'являється PP, велика увага на затухання звучання, обертони. Останнє, що звучить, це хід від нижнього регістру до високого великими скоками на FF, після якого залишається пустота на фоні обертонів.

Остання п'єса No5 Senza misura, liberamente підводить до найбільшої кульмінації якою завершується цикл. На фоні постійних тремоло хвиля наро-

стання звучності, розширення регістру, скоків, використання всіх видів pizz та гри на клавішах почергово приводить драматичного визволення енергії всього твору. Останній розділ п'ятої п'єси вносить відголоси першої частини групами репетицій з флажолетом, що зменшуються поступово у тривалості, спадає динаміка і вони ніби розчиняються. Так закінчується цикл. Отже, можна зробити висновок, що вибір засобів звуковидобування пов'язаний з образним задумом. Так, наприклад, у третій п'єсі використовується гра виключно pizz на струнах. Звучання фортепіано буде приглушеним, що сприяє створенню образу ночі.

На відміну від наступних чотирьох циклів, що об'єднуються в один макроцикл під назвою "Макрокосмос", "П'ять п'єс" написані у більш традиційному стилі. Це лише перші експерименти Крама. У "Макрокосмосі" він ще більше розширює звукові можливості інструмента, продовжує експерименти з додатковими предметами для створення вібрато на струнах та нових тембрів (склянки, папір, ланцюг), вводить спів виконавця, як елемент перформансу, з'являються елементи алеаторики, особливі партитури (спіраль, коло, хрест, знак миру та ін.). Третій та четвертий томи "Макрокосмосу" написані для гри в чотири руки, у третьому томі також у склад ансамблю входять два ударники. Цікавим є те, що в четвертому томі також прописана навіть партія людини, що перегортає сторінки. Отже, це показує, що Крам рухався у напрямку створення повноцінного музичного перформансу, де кожна деталь має значення та намагався залучити всі можливості виконавця та інструмента.

ВИСНОВКИ

Зібрані матеріали, що стосуються творчої діяльності Генрі Коуелла та Джорджа Крама, аналіз нових ресурсів музичної мови Коуелла та нових методів звукотворення “розширеної техніки” Крама дали змогу всебічно розглянути обрану тему.

У доробку Коуелла понад 30 творів для фортепіано соло, а у Крама - 15. В цій роботі вони розглянуті та проаналізовані під кутом зору використання інноваційних аспектів фактури та їхнього взаємозв’язку з образно-емоційним змістом музики.

Крам, так само як і Коуелл, підпорядковує засоби музичної виразності до програмності та створення певного образу. Проте твори Коуелла мають більш узагальнений тип програмності та елементарно зображальний характер. Програмні назви часто носять урбаністичну та гумористичну спрямованість, а іноді взагалі формальні. З цим пов’язані нові прийоми звукотворення, що часто мають характер звуконаслідування. Натомість образний світ Крама набагато глибший, нерідко філософський. Його можна поділити на дві основні сфери: космос і трагедія особистості. Крам тяжіє до створення музичного перформансу від самого написання партитури до театралізації виконання. Новаторські способи трактування фортепіано у творах Крама служать не просто для звуконаслідування. В музиці Крама відстежуються зв’язки з попередніми епохами від середньовіччя до XX століття. Вже саме зіставлення традиційних і новаторських способів гри, композиторських технік є вираженням його філософської ідеї.

Новації Генрі Коуелла у сфері використання фортепіано складають дві групи. Перша являє собою комплекс нових прийомів гри на клавіатурі, а дру-

га, що виникла пізніше, об’єднує прийоми гри безпосередньо на струнах фортепіано. Головною новацією фактури Коуелла стає використання кластерів на клавіатурі. Водночас Коуелл переважно асоціював фортепіано зі струнними інструментами, а також часто трактував його як ударний інструмент. Фортепіано Коуелла називали кордепіано, що з однієї сторони давало змогу досягати специфічних ефектів, а з іншої допускало переключення на традиційний спосіб гри.

Новизна фактури у фортепіанних творах Крама полягає у поєднанні гри на клавішах і на струнах рояля. Крам розглядає рояль в цілому, що дає можливість використовувати його як струнний і як молоточковий інструмент, а широкий діапазон сприяє створенню об’ємного звучання. Різноманітність засобів звукотворення пов’язана з образними задумами творів. При грі на клавіатурі Джордж Крам використовує цілком традиційні методи. Попри це для гри в середині інструмента він використовує додаткові предмети, додає нові прийоми гри на струнах, вводить голос виконавця, як додатковий засіб виразності.

Нове трактування фортепіано вимагало нових способів нотації. Нова нотація Коуелла зосереджувалась на технічній стороні виконання, на ритмічній точності. Крам, окрім нотації нових методів звукотворення, розглядав зовнішній вигляд партитури, як один з методів втілення всієї концепції твору.

Різні види кластерів, “ковзаючі” тони на струнах, удари різної інтенсивності по струнах, pizz в різних місцях струни, звукові ефекти, що досягаються за допомогою використання різних предметів, тремоло на струнах, педальні ефекти - виконання кожного нового прийому, що використовується цими композиторами, вимагає його доброго опанування як технічно, так і зі

сторони звукового образу, щоб розуміти якого ефекту можна досягти тим чи іншим прийомом. Перед тим як переходити до вивчення твору, необхідно досконально ознайомитись з нотним текстом, передмовою, вказівками автора. Далі, починаючи з невеликих груп нот і поступово розширюючи, переходити до розбору твору. Важливим аспектом є ритмічна точність виконання. Після того, як буде досягнута технічна досконалість, треба переходити до побудови драматургії твору згідно з образним задумом композитора. Складними завданнями для піаніста стають гра на струнах рояля, виконання певних прийомів гри, поєднання гри на клавішах і на струнах, використання додаткових предметів.

Фортепіанні твори Генрі Коуелла та Джорджа Крама мають високу художню цінність і заслуговують на те, щоб бути впровадженими до репертуару українських піаністів. Але їх опанування потребує з боку піаніста підготовчої роботи як теоретичної – розуміння естетичних засад цих композиторів, - так і практичної – опанування нових способів використання фортепіано. Зусилля, докладені до виконання цих завдань, оправдовуються художнім результатом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1) **Антипова В.** Увлечение востоком как мейнстрим в американской музыке XX-XI века: доклад. Саратов, 2016. 6 с.
2) **Высоцкая М., Григорьева Г.** Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 439 с., нот.
3) **Гладуем, Малкольм**. Почему одним все, а другим ничего? Пер. с англ. О. Галкин. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2016. 224 с.
4) **Горбунова Ю.В.** О стиле Джорджа Крама**.** *Израиль XXI*: муз. ж. 2012. Вип. 1. 31 с.
5) **Дубинец Е.** Знаки звуков. О современной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
6) **Жилинская Т.Г.** (сост.) Зарубежная музыка XX века. Направления и композиторские техники, школы и творческие портреты композиторов академической традиции. Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2004. 60 с.
7) **Ивашкин А., Хитрук А**. Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано. Вст. ст. М.: Музыка, 1991. С.2-6.
8) **Конен В. Дж.** Пути американской музыки. *Очерки по истории музыкальной культуры США.* М.: Музыка, 1965. 523 с.
9) **Коуелл, Г.** Влияние Востока на музыку Запада. *Музыка народов Азии и Африки*: зб. ст. Москва, 1969. Вип. 1. С.274-285
10) **Кремлев Ю.А.** Фортепианные новации Генри Коуэлла. *Вопросы теории и эстетики музыки*: зб.ст. Л., 1969. Вип. 9. С.103-119.

11) **Липов А.Н.** Американский музыкальный экспериментализм в начале XX века. Традиции и инновации. *США и Канада: экономика, политика, культура*: журнал. Москва, 2019. Вип. 3 (591). С.112-127.

12) **Манулкина О.Б.** От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с., ил.

13) **Переверзева М.В.** Инструментальные искания Кейджа и Крама: параллели и парадоксы. *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*: журнал. Санкт-Петербург, 2019. Вип. 5 (64). С. 149-159.

14) **Петров В. О.** «Черные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла. *MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*: журнал. Санкт-Петербург, 2009. № 6 (19). С. 38-41.

15) **Петров В. О.** Семантика образа Смерти в сверхцикле «Мадригалы» Джорджа Крама (к 85-летию композитора). *Обсерватория культуры*: журнал. Москва, 2014. № 4. С. 49-56.

16) **Петров В. О.** Яркий авангардист в музыке (о стиле Джорджа Крама). *США и Канада: экономика, политика, культура*: журнал. Москва, 2015. № 2 (542). С. 97-111.

17) **Петров В.О.** "Мадригалы" в контексте творчества Джорджа Крама: Исследовательский очерк. Астрахань: Изд-во ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2014. 56 с.

18) **Петров В.О.** Фонемы и фонемные ряды в современной инструментальной музыке**.** *Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова*. 2013. № 2 (34). С. 15-20.

19) **Сигида С.Ю.** Музыкальная культура США конца XVII – первой половины XX века. Становление национальной индентичности. Очерки. М.: Изд-во «Композитор», 2012. 504 с.

20) **Сигида С.Ю.** Постмодернизм в американской музыке второй половины XX века. *Диалоги и встречи: постмодернизм в русской и американской культуре*. Зб. ст. Вологда: 2013. С. 95-99.

21) **Тимошенко, А.А.** Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции: Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон. Диссертация. П., 2004.- 254 с.

22) **Штейнпресс, Б.С.** Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Сов. энц., 1966. 631 с.

23) **Cowell H.** Banshee. Explanation of Symbols. N.Y. Associated Music Publishers, 1960. 29 p.

24) **Cowell H.** Tiger. Explanation of Symbols and Playing Instructions. N.Y. Associated Music Publishers, 1960. 29 p.

25) **Cowell H.** What is this? Explanation of Symbols. N.Y.: Breitkops and Hartel, Inc, 1922. 2 p.

26) **Cowell.H** New musical resources, N. Y.-L., 1930. 145 p.

27) **Crumb G.** A Little Suite for Christmas, A.D. 1979. Performance Notes. Program Note. N.Y.: Peters Corporation, 1980. 15 p.

28) **Crumb G.** Celestian Mechanics (Makrokosmos IV). Performance Notes. Program Note. N.Y.: Peters Corporation, 1979. 36 p.

29) **Crumb G.** Five Pieces for Piano. Performance Notes. N.Y.: Peters Corporation, 1973. 11 p.

30) **Crumb G.** Gnomic Variations. Performance Notes. Program Note. N.Y.: Peters Corporation, 1982. 25 p.

31) **Crumb G.** Makrokosmos Vollume I. Performance Notes. N.Y.: Peters Corporation, 1974. 19 p.

32) **Crumb G.** Makrokosmos Vollume II. Performance Notes. N.Y.: Peters Corporation, 1973. 19 p.

33) **Crumb G.** Processional. Performance Notes. N.Y.: Peters Corporation, 1984. 13 p.

34) **Jeffrey Jacob**. Exploring Sonority and Drama Inside the Instrument. The Piano Music of George Crumb. *The Pianist's Craft: mastering the Works of Great Composers. Edited by Richard P. Anderson*: collection of articles. Lanham, Toronto, Plymouth, UK. 2012. p. 266-284

35) **Mead, Rita H.** Henry Cowell's New Music, 1925–1936. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press. 1981. 616 p.

36) **Адаменко В.** О мифологическом в творчестве Крама. URL: http://opentextnn.ru/music/personalii/kram-dzh/viktorija-adamenko-o-mifologicheskom-v-tvorchestve-krama-22-23-kb/ (Дата звернення:12.05.2021)

37) Генри Коуэлл – Henry Cowell. URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Henry_Cowell (Дата звернення: 3.03.2020)

38) Генри Коуэлл: американский композитор-революционер начала 20 века. URL: https://propianino.ru/henry-cowell (Дата звернення: 3.03.2020)

39) **Маркина Ю.В.** «Макрокосмос III» Джорджа Крама: созерцание природы космоса. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28927 (Дата звернення: 14.03.2021)

40) **Петров В.О.** Голос в цикле «Макрокосмос» Джорджа Крама. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/golos-v-tsikle-makrokosmos-dzhordzha-krama/viewer (Дата звернення: 13.05.2021)

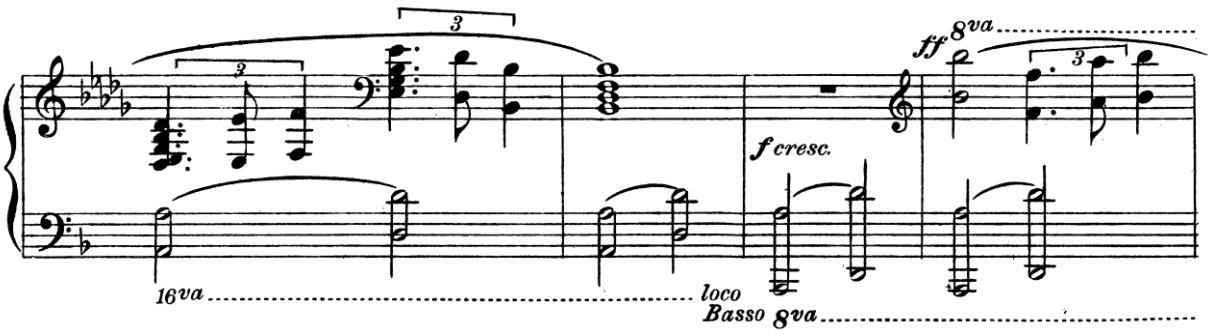
41) **Cowell H.** Henry Cowell Musical Autobiography. URL: https://archive.org/details/HenryCowell/HenryCowellR1P1.wav (Дата звернення: 13.03.2020)

42) Rhythmicon. URL: http://www.digitalmusicacademy.ru/lesson-rhythmicon (Дата звернення: 11.03.2020)

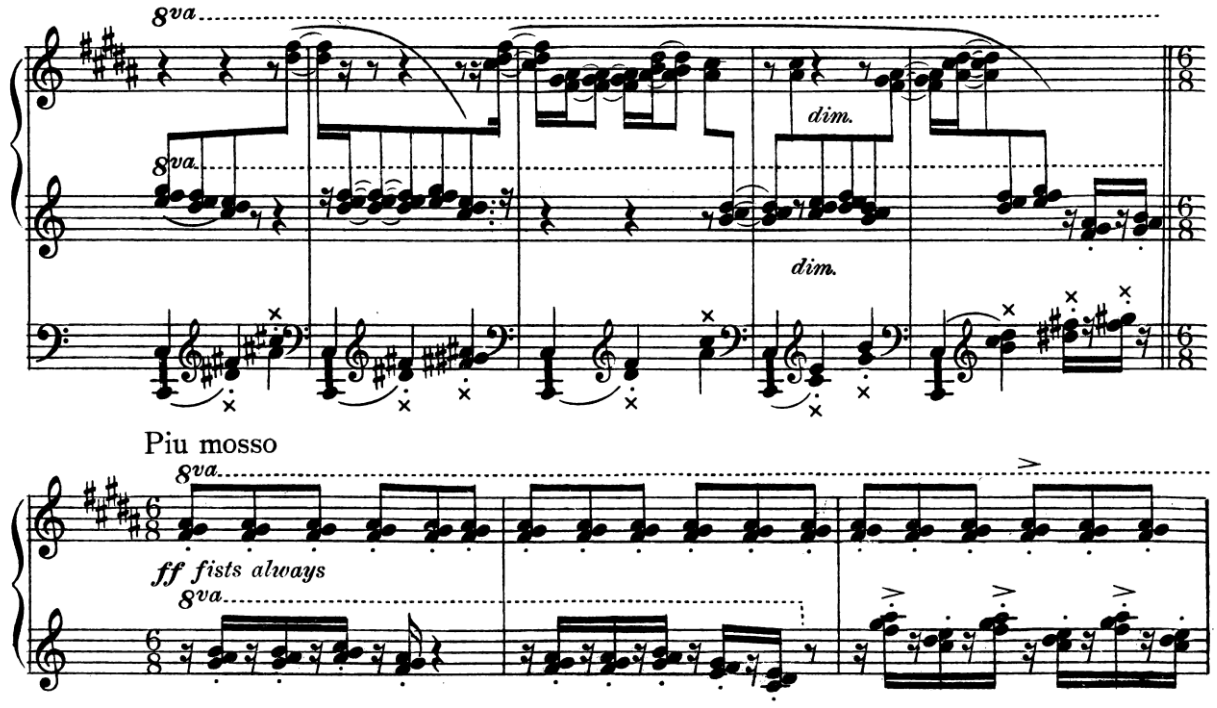
ДОДАТОК

1.2 ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ГЕНРІ КОУЕЛЛА

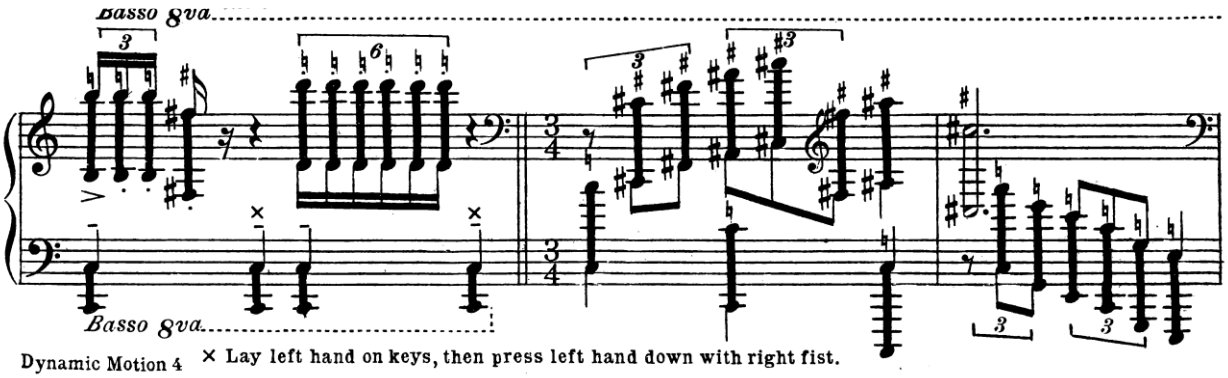
[Приклад 1]



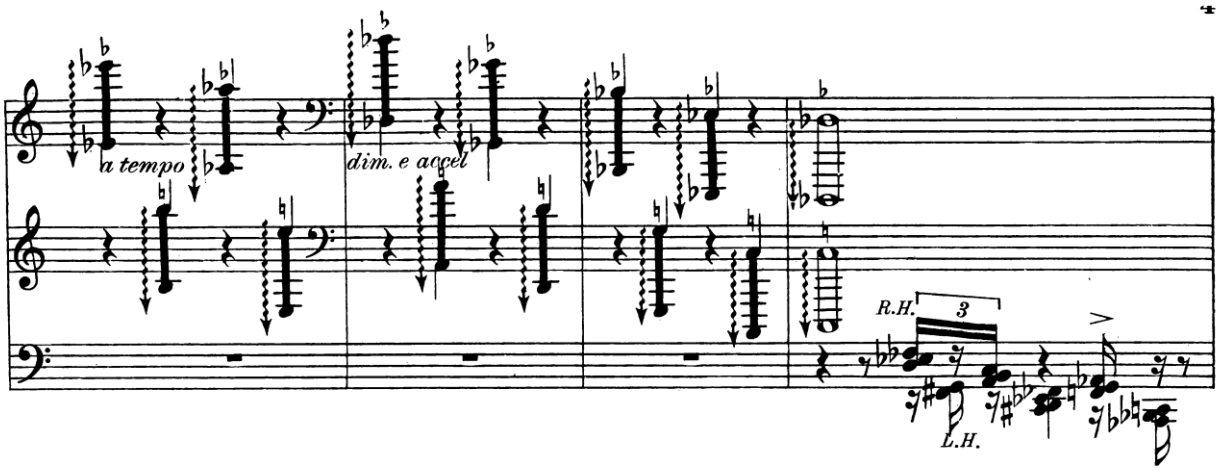
[Приклад 2]



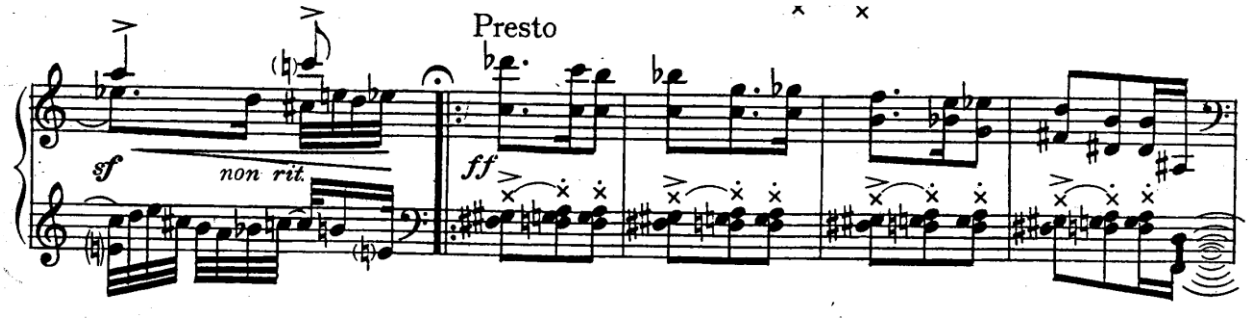
[Приклад 3]



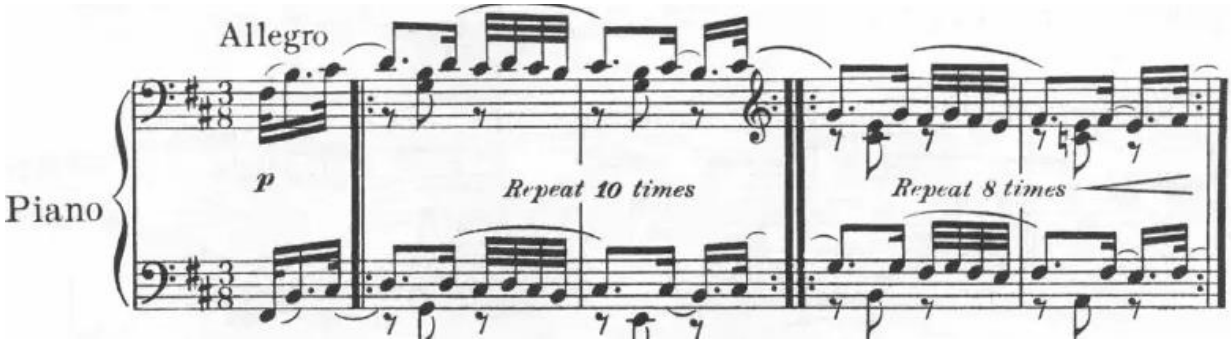
[Приклад 4]



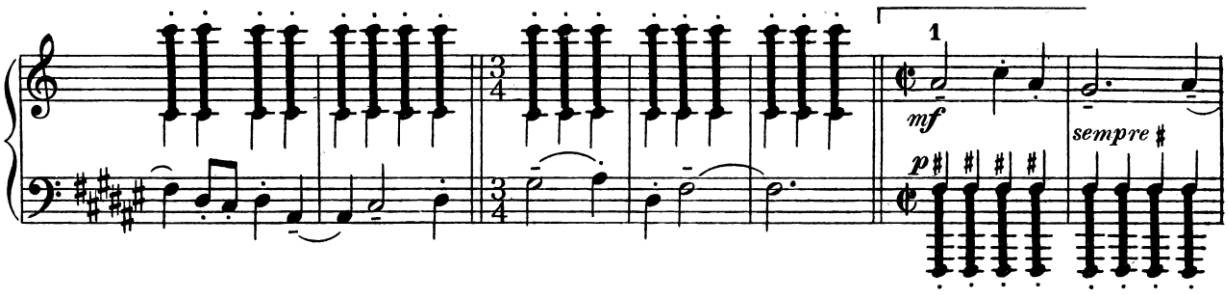
[Приклад 5]



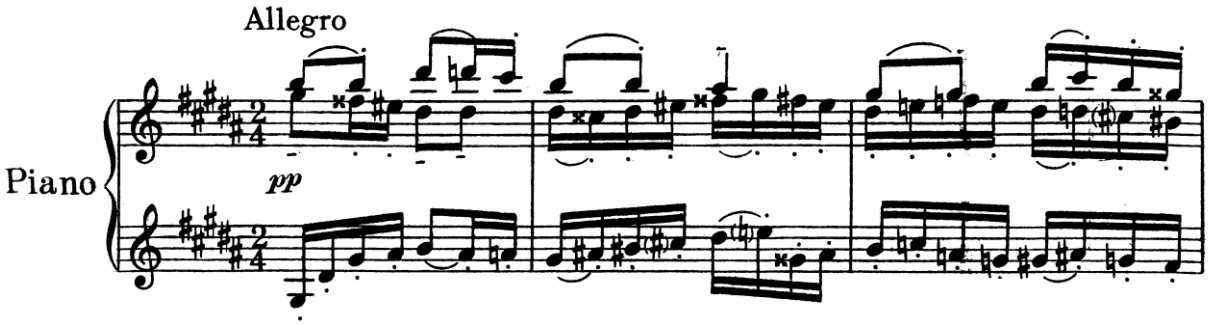
[Приклад 6]



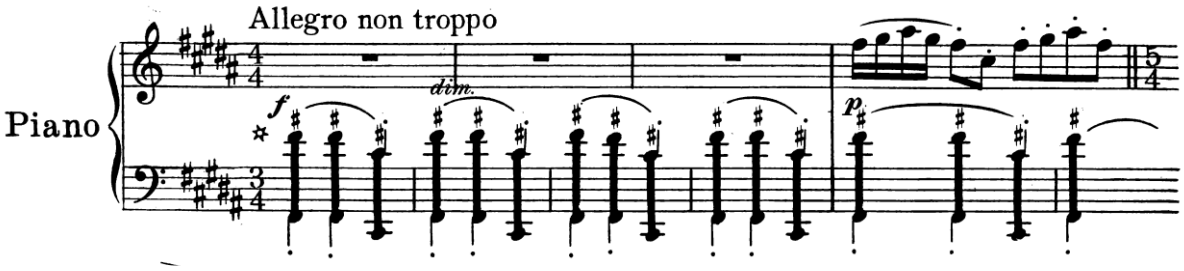
[Приклад 7]



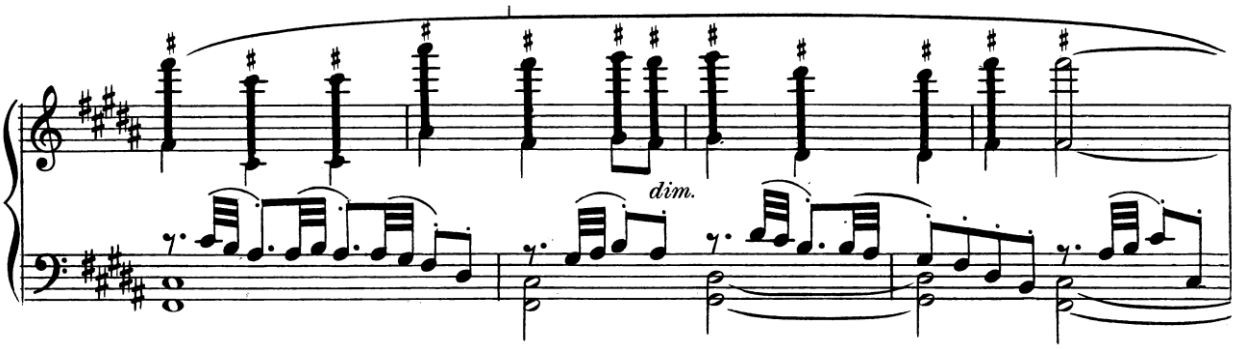
[Приклад 8]



[Приклад 9]

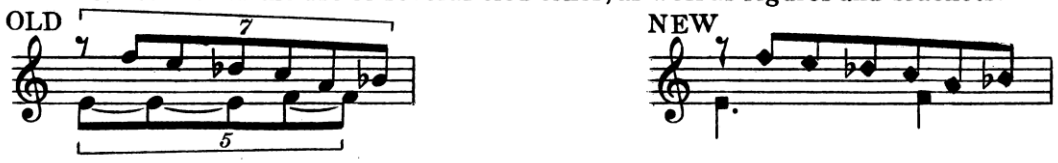


[Приклад 10]

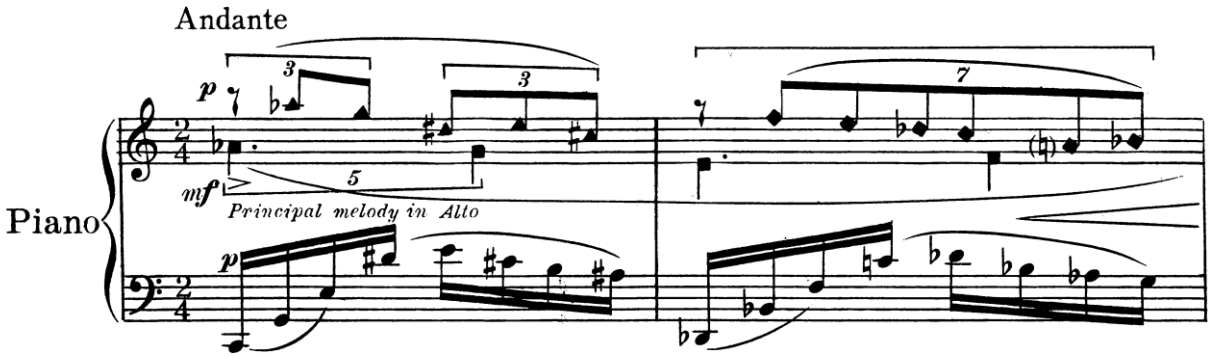


[Приклад 11]

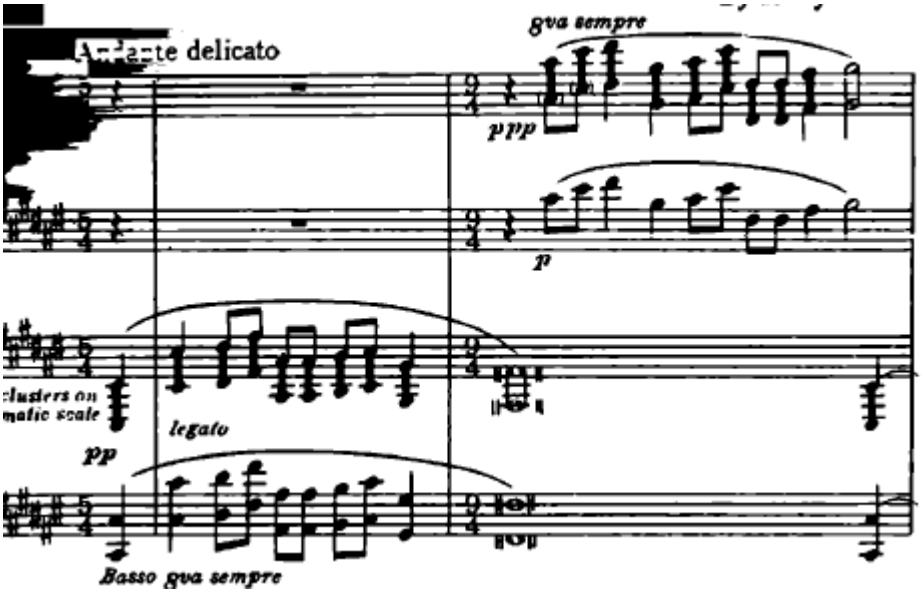
Following is part of the second measure of "Fabric," in both old and new notation. It will be seen that the new notation saves the use of several tied tones, as well as figures and brackets.



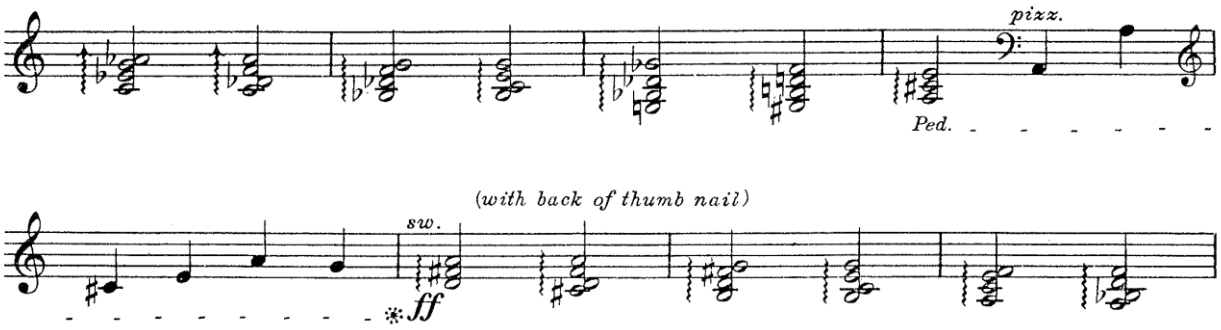
[Приклад 12]



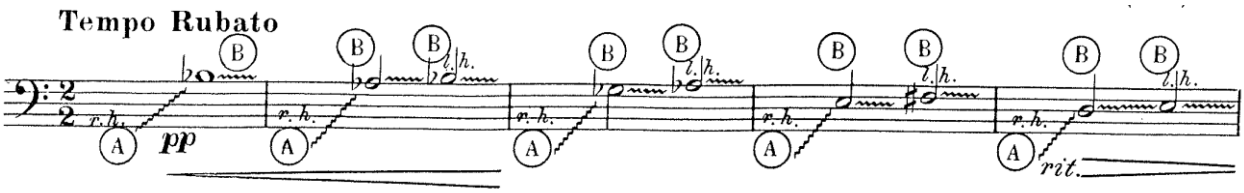
[Приклад 13]



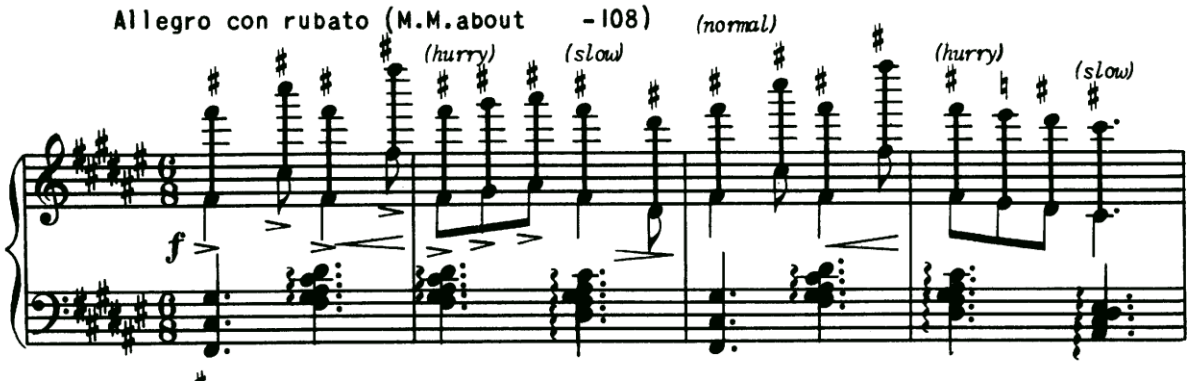
[Приклад 14]



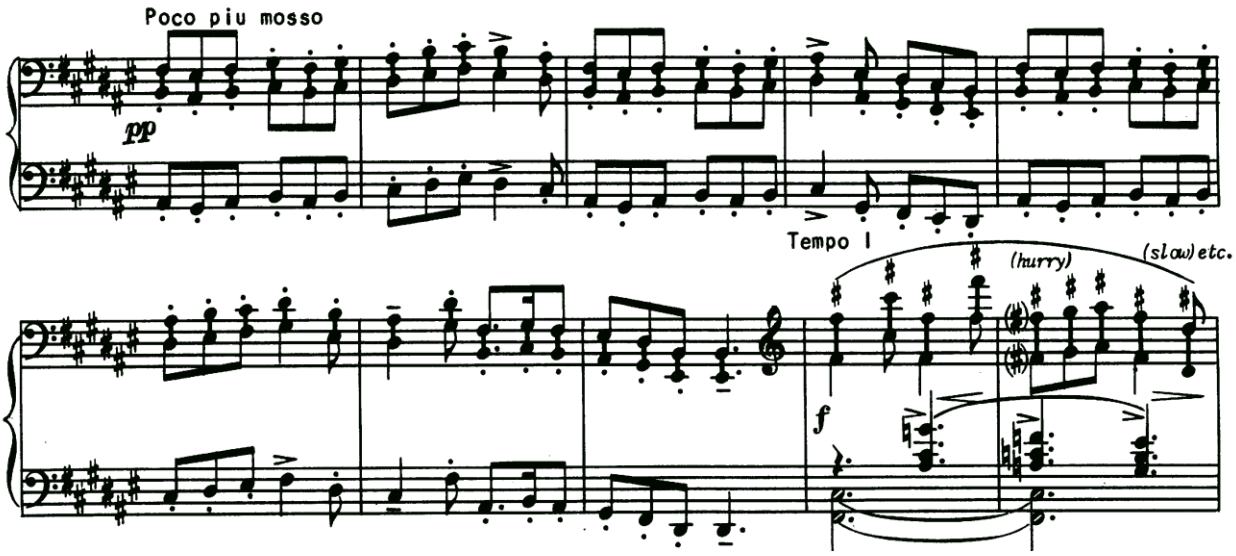
[Приклад 15]



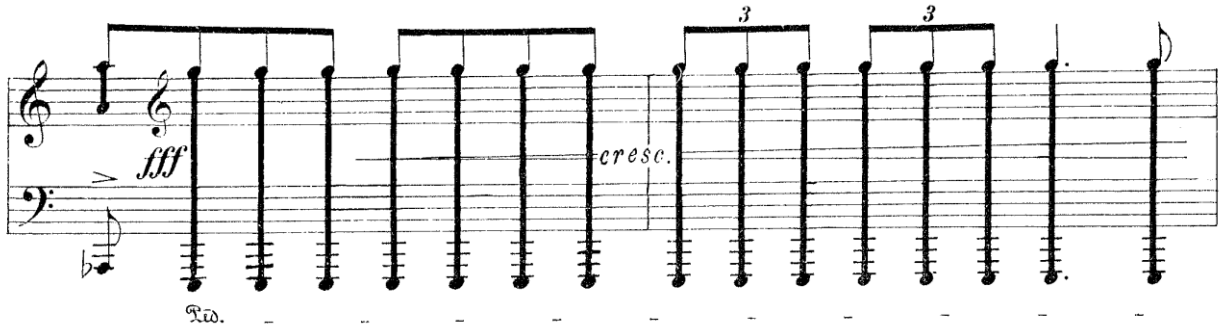
[Приклад 16]



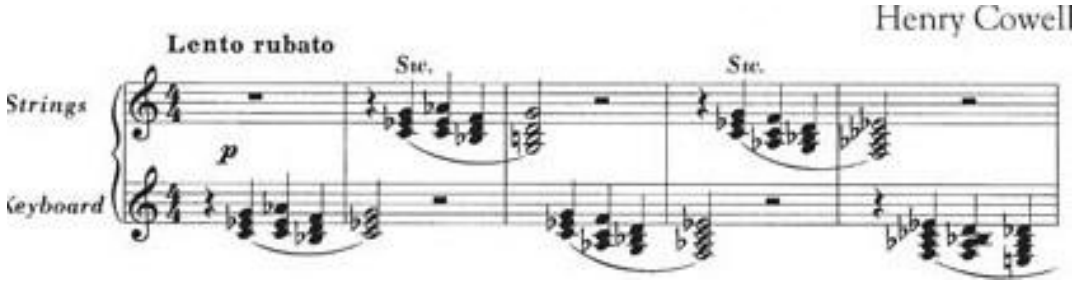
[Приклад 17]



[Приклад 18]

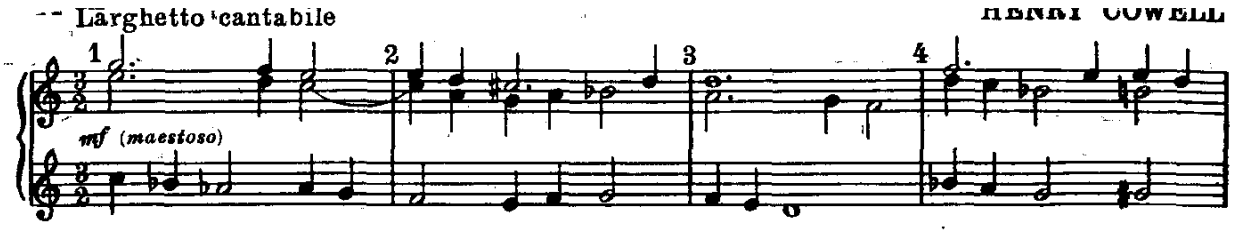


[Приклад 19]



[Приклад 20]

[Приклад 21]



[Приклад 22]

In place of Measures 23 and 24, 19 and 20 may always be used if it is desired to repeat.

3	Measure	Version:	Use	Numbers	1-23-24.
4	"	"	"	"	1-2-23-24
5	"	"	"	"	1-2-3-23-24