

УДК 78.08.785.786

DOI 10.34064/khnum2-3209

Зима Людмила Вікторівна

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра камерного ансамблю
e-mail: luda270856@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-1403-7571

**Багатовимірний рояль в камерній музиці Джорджа Крама
(на прикладі «Макрокосмосу І»)**

Осмилюється надзвичайно актуальна для останніх поколінь піаністів-виконавців проблема трансформування образу фортепіано, який в сучасну епоху набуває нових рис або розвиває певні свої якості, наприклад, символічну ансамблевість, яку спостерігаємо у трактовці цього інструмента американським композитором Джоржем Крамом (Крамбом) у його відомому метациклі «Макрокосмос». На прикладі його першого зошиту здійснено спробу виявити у багатовимірності «ролей» сольного фортепіано нову якість «символічної ансамблевості» в контексті жанрових типологій музики ХХ–ХХІ століть, спираючись на думку І. Польської щодо сольного виконавства як форми мікроансамблю. Застосовано комплексний підхід до вирішення цього завдання, який об'єднує джерелознавчі, компаративні, порівняльно-аналітичні, культурологічні та філологічні методи дослідження. Аналіз «Макрокосмосу І» показав, що Г. Крамб далекий від уніфікації у трактуванні фортепіано. Його «розширене фортепіано» підкреслено апелює до темброво-образної поліфонії, тобто багатовимірного ансамблю, учасниками якого є, окрім самого піаніста, що залучає до музичного виконання різні «території» роялю (різні регістри клавіатури, відкриті струни, педалі, корпус), ще його голос, різноманітно організована мова та свист. Так, у колекції символічних образів, що постають у різних поєднаннях і послідовностях у 12 п'єсах «Макрокосмосу І», можна нарахувати до десятка символічних ролей-персонажів, які вибудовують фантастичну картину, де перетинаються та взаємодіють часові й просторові виміри. Відтворення такої музики, окрім осягнення виконавцем її суто «технічної» новизни, потребує трансформації не тільки свідомості та навичок піаніста, але й усталених теоретичних поглядів в парадигмі сучасних жанрових типологій.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво; рояль; мистецтво ХХ століття; ансамблевість; прийоми виконання; образ інструмента; провідні композитори; академічна музика; авангард; трактовка фортепіано.

Постановка проблеми.

Вибір теми цього дослідження обумовлений затребуваністю серед нових поколінь музикантів-виконавців сучасного наукового осмислення образу фортепіано, який, суттєво змінившись у своїх революційних перетвореннях в епоху авангардних хвиль ХХ століття, набуває нових якостей або посилює певні вже існуючі, наприклад, символічну ансамблевість, яку спостерігаємо у трактовці цього інструмента американським композитором Джоржем Крамом¹ у його відомому фортепіанному метациклі «Макрокосмос». Творчість Джоржа Крама, поряд з її множинними новаціями, поєднанням складної символіки мови з демократизмом та вражаючою яскравістю музичних образів, особливою містичною привабливістю та енергетикою, дедалі більше привертає увагу вітчизняних музикознавців, що також підтверджує актуальність нашого дослідження.

Останні публікації за темою. Творчості Джоржа Крама присвячені праці не тільки музикознавців, але й культурологів, філософів та музикантів-виконавців, наприклад, Аманди Кук (Cook, 2015); серед них є статті в енциклопедичних виданнях – Фолкера Штрюбеля (Straebel, 2001), Річарда Стайніца (Steinitz, 2013) й подібні, роботи американських біографів митця та інших дослідників, таких як Девід Коен (Cohen, 2002), Едвард Стрікланд (Strickland, 1991), які мали можливість, спілкуючись з композитором безпосередньо, узагальнювати у своїх дослідженнях естетико-стильові засади його творчості, аналізувати прем'єри його творів. Об'єктом окремого дослідження є статті самого Джорджа Крама (Cramb, 1980), де він коментує власну творчість. Чимало праць присвячено творчій особистості композитора, деталізованому аналізу деяких його опусів,

¹ Англ. George Crumb (1929–2022) – *Джордж Крамб*, із закінченням літерою «б», що, на погляд редакції, є коректнішим, проте написання прізвища композитора кирилицею як *Крам* сьогодні теж уживається. – [Прим. ред].

у тому числі «Макрокосмосу», та ключових елементів його композиційного методу також і українськими дослідниками (С. Павлишин, О. Берегова, М. Шадько, Л. Зима, Н. Попова та ін.). Але, при досить прискіпливій увазі музикознавців до постаті Джоржа Крама як однієї з центральних фігур американського та світового музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть, його камерна музика як провідний жанр творчості, її місце в сучасній парадигмі нових жанрових типологій висувають перед дослідниками ще багато питань. Зокрема, образ фортепіано як найбільш уживаного композитором інструмента (назвемо тільки чотири томи метациклу «Макрокосмос»), у всій різновекторності та новизні його проявів, у згаданих роботах не аналізується. Поза увагою залишаються і ансамблевість як нова якість фортепіано у його розширеному баченні композитором, що набуває значущості в сучасних жанрових типологіях камерної музики, і принципи піаністичного виконання на новому «акласичному» інструменті з його збагаченими сонорними, просторовими та іншими можливостями.

Мета цієї статті – на прикладі першого тому метациклу Джоржа Крама «Макрокосмос» виявити у багатовимірності виконавських «ролей» сольного фортепіано нову якість «символічної ансамблевої» в контексті жанрових типологій музики ХХ–ХХІ століть.

Методологія дослідження. Застосовано комплексний підхід до розкриття заявленої теми, що об'єднує джерелознавчі, компаративні, порівняльно-аналітичні, культурологічні та філологічні методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Джордж Крам позиціонував фортепіано як свій найулюбленіший інструмент у сфері камерно-інструментальної творчості. І це цілком зрозуміло, так як з дитинства, отримуючи непогану музичну освіту, вивчав гру на фортепіано та кларнеті. Оскільки батьки його були класичними музикантами, майбутній митець зростав серед академічних зразків світової музики, про що свідчать і його ранні композиторські вправи. Згідно з описом одного з його біографів, Девіда Коена, «Крам розвивався через “підробки” інших провідних

композиторів, включаючи Моцарта, Шопена, Бетховена, Брамса та Бартока» (Cohen, 2002: 2). Джорж Крам навіть викладав фортепіанну гру на початку своєї музичної кар'єри у коледжі Вірджинії, пізніше, з 1959 по 1964 роки, в Університеті Колорадо в Боулдері і, ймовірно, період викладання, уважної піаністичної роботи сприяв його справжньому заглибленню у світ інструмента, який став таким особливим у його власній творчості. Фортепіано (суто «крамівський розширений» рояль) задіяне в більшості його камерних творів (а це 23 камерно-інструментальні композиції, серед них п'ять циклів та 27 камерно-інструментальних творів за участю голосу, серед останніх – 17 циклів), окремо відзначимо й чотири томи «Макрокосмосу».

Звертаючись до першого етапу музичної кар'єри Крама – його піаністичної педагогіки, припускаємо, що саме в цей період докладно вивчались класичні фортепіанні твори його улюблених композиторів: Баха, Шуберта, Шопена, Берга, Бартока, Малера, Чайковського та Дебюссі. Можливо, саме тоді в його фортепіанному класі звучала і Фантазія-експромт Шопена, яка згодом проглянула прекрасною ремінісценцією у п'єсі № 11 «Dream Images (Love-Death Musik)» «Макрокосмосу 1».

В паралель до «академічного» періоду піаністичної педагогіки у 1962 році композитором були написані й присвячені дружіві-піаністу Девіду Берджу «П'ять п'єс для фортепіано» – цикл підкреслено авангардної та глибоко своєрідної музики, яка одразу була сприйнята публікою, критикою та оцінена «метрами авангарду», такими як Карлгайнк Штокгаузен. Девід Бердж згадував, як Штокгаузен сприйняв цей твір: «Він неодноразово слухав п'єси, хитав головою і висловлювався знову і знову про всі речі в партитурі, які йому хотілося б зробити» (Gillespie, 1986: 6).

Саме від цього часу спостерігаємо, як фортепіанний світ Джоржа Крама розділився, суттєво і назавжди: відтепер академічний піанізм з його класико-романтичними звуковим полем та образністю, улюблена з дитинства музика оселяться в його творах у вигляді цитат та колажів, використання яких стане однією з яскравих рис творчості композитора, перерісши у полістилістичний принцип мислення. Завдяки новим полістилістичним прийомам Крам знаходить і нові

сміслові зв'язки між музикою минулого та сьогодення. «...В музиці Крама представлений широкий діапазон стилів: композитор звертається до різдвяних хоралів та середньовічних органумів, модальності та атональності, прийомів бахівського контрапункту та тембрових знахідок музики ХХ століття» – зазначає Едвард Стрикленд (Strickland, 1991: 160). У Крама музичне цитування, колаж виконують складну символічну функцію. В кожному конкретному випадку композитор модифікує цитований матеріал у відповідності до характеру своєї музики, в контекст якої поміщає цитату – вищезгадана тема Фантазії Шопена у №11 «Dream Images (Love-DeathMusik)» «Макрокосма 1», подана уривками, сприймається як фантастичне сновидіння, а цитата із шубертівського квартету «Дівчина і смерть» в «Чорних янголах» – як символ трагедії. Окрім іншого, Крам використовує цитати з музики Малера у своїх «Піснях, бурдонах і рефренах смерті», «Давніх голосах дітей», «Ночі чотирьох лун»; фортепіанну музику «Образів» свого улюбленого Дебюссі цитує в «Мадригалах».

Які ж світи визріли утак званому «лімінальному просторі» перехідного періоду, від викладання класичного фортепіано до революційних авангардних «П'яти п'єс» для цього інструмента, що спонукали композитора явити в цьому творі глибоко своєрідний та особистісний просторово-звуковий світ у всій його переконливій новизні та стильовій завершеності?

На це питання частково відповів сам Джорж Крам: «Я впевнений, що кожен композитор з дитинства набуває “природної акустики”, яка залишається в його вухах на все життя. Той факт, що я народився і виріс у долині річки Аппалачі, означав, що моє вухо було налаштоване на своєрідну акустику-відлуння; я відчуваю, що ця акустика була, так би мовити, “структурована” в моєму слуху і таким чином стала основною акустикою моєї музики» (Cramb, 1980: 19). Виходячи з цього авторського висловлювання, під «природною акустикою» Крама слід розуміти той багатовимірний слуховий відбиток простору, що звучить навколо, в якому розпаковуються згодом зашифровані часові безкраї: мерехтіння зірок у безмірному небі-космосі над тихим простором водної гладі, шепотіння рослин та

речей, що в уявленнях індіанців Аппалачі були одухотвореними істотами, звучання калейдоскопічної картини сьогодення у її безумовних зв'язках з ледь чутними, але «матеріальним» голосами з глибин Часу аж до міфічної доби Світобудови. Влучне метафорічне висловлювання С. Павлишин передає сутнісну якість створеного митцем нового звукового простору: «Ця музика замкнена у знайдений для себе композитором езотеричній, навіть галюциногенній, астральній, космічній, демонічній сфері» (Павлишин, 2007: 287).

Складна сонорна картина власного звукового світу композитора, що проявилась у своїй сформованій цілісності в «П'яти п'есах для рояля-соло», одразу продемонструвала *Інший* рояль, протилежний класичному за способами як звукотворення, так і звуковидобування. В авангардних експериментах з роялем Дж. Крам, звичайно, не був першим, продовжуючи експерименти своїх попередників Г. Кауелла (струнний рояль) та Дж. Кейджа (підготовлений рояль), однак він використовує так зване «розширене фортепіано» («extended piano») – свій, винайдений, глибоко індивідуальний набір звучань рояля, у створенні яких задіяні, крім клавіатури, як струни, так і інші елементи конструкції інструмента, такі як корпус рояля, його металеві рами; до процесу звукотворення залучається серія музичних та немусичних предметів; останні наділяються характером та життям, за зразком тотемних містичних традицій індіанської та світової міфології. Всі ці нові звучання, символічно сплітаючись, репрезентують багатосмислову космогонічну композиторську мову Крама, що стає однією з яскравіших у ХХ – на початку ХХІ століть, мову істинного творця, філософа, який торкнувся екзистенціальних питань Світу та Людини в ньому. «...Головне відкриття Крама – це особлива фонічна атмосфера, яку він створює, вводячи у партитури різноманітні немусичні звуки, посилюючи звучання через мікрофони та широко використовуючи можливості акустичних інструментів. Звуковий світ Крама асоціативно пов'язаний з багатьма явищами сучасної музики, і, в першу чергу, із сонорикою, – але, в той же час, він абсолютно самостійний і оригінальний завдяки тембровим знахідкам, які є зерном індивідуального стилю композитора» (Gillespie, 1986: 20).

Отже, багатовимірний рояль Крама («extended piano»), одного разу представши у «П'яти п'есах», з'явився одразу як довершена творча ідея, провідний художній принцип, «концепт», який більше докорінно не змінювався, а лише розширювався-варіювався протягом творчого життя композитора.

В аналізі складних фортепіанних побудов «Макрокосмосу I» Джорджа Крама для рояля соло як символічної форми ансамблю доцільно відштовхнутися від фундаментальних положень, викладених у відомій монографічній праці професора Ірини Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, практика». Трактуючи сольне виконання як форму *мікроансамблю*, дослідниця знаходить підтвердження своєї думки в діалогічності вже самої анатомо-психофізіологічної специфіки виконавця-піаніста, в дії так званих «бінарних ефектів» і функціональної асиметрії, які детермінують значну кількість музично-виконавських процесів, породжуючи різні форми взаємодії, підпорядкування, діалогічності складових музичного виконання (Польская, 2001). Парадоксальне, на перший погляд, її твердження про *ансамблевість* сольного інструментального виконавства набуває значної актуальності з огляду на новий комплекс засобів виразності, що сформувався, зокрема, в камерно-ансамблевій музиці середини ХХ – початку ХХІ століть.

Наближаючись до об'єкта нашого дослідження – «Макрокосмосу I» для рояля соло, зауважимо, що процес ансамблевої діалогізації найбільш рельєфно виявляється у сфері фортепіанної гри. Саме у фортепіанному сольному виконавстві, де партії обох рук піаніста яскраво персоніфіковані, наділені окремими ролями, унаочнюється їх функціональне та регістрове контрастування як основа музичного діалогу. Також і сам інструмент, фортепіано, що історично претендує на багатовимірність у мімізисі, імітуванні, в діапазоні від пташиних голосів та окремих прийомів гри на інших інструментах (струнне *pizzicato* та ін.) до уявного оркестру, дозволяє трактувати деякі моделі фортепіанної гри соло як вид *символічної ансамблевості*, яка надзвичайно актуалізується при застосуванні так званих «розширених технік» фортепіано в музиці, яка

орієнтована на нову «акласичну» мову, темброво-сонорне відтворення музичного сюжету і смислу.

«Макрокосмос І» для фортепіано соло Джоржа Крама, де складна змістовно-сміслова взаємодія безлічі тембрально-образних сфер символізує відповідну кількість ролей-партій віртуального ансамблю, дає всі підстави для підтвердження вищевикладеного: «...Декілька ігрових територій інструмента набувають різноманітного смислового навантаження, розкриваючи співіснування реального та ірреального світів у спільному просторі» (Шадько, 2022: 204–205).

«Макрокосмос І», перший із чотирьох зошитів метациклу «Макрокосмос», який створювався композитором близько семи років (1972–1979), як і «П'ять п'єс» 1962 року, присвячений другу Крама – піанистові Девіду Берджу (англ. David Burge). Твір носить назву «Дванадцять фантастичних п'єс Зодіаку» («Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac») та поділяється, як це часто відбувається у Крама, на три частини – в наслідування класичних форм: «Незважаючи на очевидне новаторство “Макрокосмосу”, аналіз його внутрішньої структури дешифрує опору Дж. Крама на традицію» (Шадько, 2022: 205). Кожна частина завершується п'єсою з графічним зображенням нотного тексту, який має вигляд Хреста, Кола, Спіралі. Серед численних аналітичних тлумачень графічних символів Джоржа Крама відмітимо монографію О. Дубінець «Знаки звуків. Про сучасну музичну нотацію», яка виокремлює нотну побудову Кола (Спіралі) в якості основного цивілізаційного символу у системі світобачення композитора (Дубінець, 1999: 143–148). Разом з тим, кожна з 12-ти п'єс «Макрокосмосу 1», носить назву одного зі знаків Зодіаку, таким чином складаючи символічне Коло Зодіаку, поруч з іншою, оригінальною авторською назвою, пов'язаною з тією чи іншою символікою (жанровою, біблійною, космогонічною тощо).

Залишаючи осторонь образний план твору та його смислові константи, неодноразово проаналізовані зарубіжними та вітчизняними музикознавцями, відзначимо, що в багаторівневій партитурі «Макрокосмосу І» міститься велике коло звукових комплексів, що відтворюються у різних регістрах на клавіатурі рояля

та в інших його ігрових зонах, які пов'язані із традиційними семантичними образними сферами. Ці нові звучання, які несуть певну образну символіку, можемо представити як окремі ролі-партії у багатосмислового космогонічного полотні циклу.

Вже перші дві п'єси циклу демонструють нам просторові та сонорні координати твору. Перша – «Primeval Sounds (Genesis) (Cancer)» виконується у всіх регістрах клавіатури рояля (але тяжіє до низьких), а також на струнах (декількох «ігрових територіях»), при цьому прийоми гри на струнах досить різноманітні: різновиди піцикато, гліссандо, беззвучне взяття звуків, застосування декілької видів педалі, допоміжних предметів. Друга п'єса, «Proteus (Pisces)», як контраст – регістровий, тембральний, суто клавірний (виконується у високих регістрах клавіатури) і темповий (авторська ремарка «Very fast, whimsical, volatile» одна шістнадцята = 152) – потребує від піаніста неабиякої віртуозності.

Сам композитор висловлював думку, що його «Макрокосмос І», продовжуючи ідеї «Мікрокосмосу» Бартока (асоціація навіть за назвою), і вшановуючи таким чином пам'ять митця, у той же час, за наявності різноманітних виконавських технік, складністю піаністичного відтворення у певному сенсі може бути зіставлений з «Трансцендентними етюдами» Ліста. Дійсно, Крамом використовуються практично всі мислимі способи звуковидобування, що додають різних тембральних світінь та кольорів містичній партитурі твору. Відтворення такої музики потребує трансформації діяльності музиканта, від інтелектуально-духовного переорієнтування з класично-романтичних інтонаційно-мелодичних словників та емоційно-змістовних парадигм на темброво-сонорні способи передачі музичних смислів, до перебудови техніки видобування звука, включаючи всі навички фортепіанної гри: координацію рук піаніста на клавіатурі; мобільність у переключенні на інші області інструменту – струни, деталі корпусу; гнучкість та рухливість всього тіла виконавця, що змушене перебувати у різних ігрових положеннях. Піаніст також має бути готовим до використання театралізованої пластики та сценічної мови – таку ситуацію спостерігаємо у «Макрокосмосі І» неодноразово, так як одним із важливих сонорних учасників його

символічного ансамблю є Голос, і навіть два протиставлені голоси-персонажі – людський та «інфернальний». Перший – це голос виконавця, який вигукує «Christe!» на початку вертикалі С четвертої п'єси «Crucifixus (Capricorn)», що завершує першу частину циклу; другий – фантастичний, який супроводжує гру піаніста «потоїбічними» звуками у зловісному діалозі в № 5 «The Phantom Gondolier (Scorpio)», а також «магічним» говорінням, окремими словами й фонемами, що посилюють таємничість образу, в п'єсі № 9 «The Abyss of Time (Virgo)».

Отже, перший вокальний персонаж (якому належить вигук «Christe!») – саме людина, тоді як другий – якась багатозначна інфернальна тінь, що у своєму сонорному втіленні надає містичності безмірному звучанню Вічності. Ще один символічний «персонаж», який бере участь у музичній виставі «Макрокосмосу I» – це різноманітний свист (можливо, звуковий символ Стрільця), який супроводжує звучання містичної лютні дивним двоголоссям на протязі усієї п'єси № 6 «Night Spell (Sagittarius)» та доповнює фонічну складову музичного полотна ще одним новим тембром, перехідним від вокального до інструментального.

Таким чином, у своєму трактуванні фортепіано Крам далекий від уніфікації. Його «розширене фортепіано» («extended piano») підкреслено апелює до темброво-образного багатоголосся, тобто багатовимірною ансамблю, учасниками якого, окрім самого виконавця-піаніста, що залучає до музичної «вистави» різні території рояля, стають його голос, різнобічно організована мова та свист. Так, у зібранні символічних образів, що у різних поєднаннях і послідовностях з'являються у 12-ти п'єсах «Макрокосмосу I», налічуємо до десятка символічних ролей-персонажів, які вибудовують фантастичну картину, де перетинаються й взаємодіють часові та просторові виміри.

Як зауважує Ірина Польська, тембро-регістрові сполучення, які спроможна відтворювати фортепіанна клавіатура, що історично пов'язані у сприйнятті музиканта з певним колом образів, характерів, інструментальних або вокальних голосів, утворюють основу ансамблевої діалогічності. «Відносна закріпленість, стабільність

темброво-регістрових характеристик ігрової діяльності правої та лівої руки піаніста дозволяє здійснити ототожнення їхніх ролей з семантикою відповідних регістрів інструмента і власне їх персоніфікацію» (Польская, 2001: 216). І далі – «Семантичний контраст між обома партіями, які уособлюють образ того чи іншого регістру, доповнює опис контрастних “персонажів” музичного дійства індивідуально-особистісними рисами, властивими тембру, роблячи кожного з “учасників” більш впізнаваним» (Польская, 2001: 217). Екстраполюючи дане твердження Ірини Іллівни на умови виконання на розширеному роялі, можна констатувати, що ансамблевість / діалогічність як специфіка сольного виконавства, яка дозволяє вбачати в ньому форму мікроансамблю, в умовах відчутного розширення ігрових територій інструмента, залучення до виконання непіаністичних акцій – застосування голосу, пластичних жестів тощо – значно посилюється і стає важливою константною рисою. Її численні темброві та фактурні прояви, що звертаються до усталених художніх асоціацій, або дивують новими, утворюють у «Макрокосмосі І» власне коло образів. Серед останніх – часові (бурдони, що символізують глибини Часу), просторові (гра по струнах в різних регістрах, з численними видами *arpeggiato* й *glissando*, яка асоціюється з присутністю невидимих повітряних персонажів), сюжетні – шурхоти та призвуки, різновиди піцикато, багаторазово задіяна остинатність, мовні вигуки та свист. Все це утворює багатовимірний символічний ансамбль. Деякі з його учасників з’являються лише раз (голос, що вигукує «Christe!»), зігравши свою коротку, але ключову роль у розгортанні смислів твору. Але важливо те, що, як актори у спектаклі, ці символічні «персонажі» виникають в партії піаніста в задуманій автором послідовності, кожен у свій час, влітаючи у Супертекст циклу, кольорове полотно 12-ти фантастичних п’єс «Макрокосмосу І».

Висновки.

Розвиваючи погляд І. Польської на сольне виконавство як форму мікроансамблю, можемо констатувати, що цей погляд отримує закономірне продовження та розвиток у теоретичному осмисленні

камерно-ансамблевої музики ХХ – початку ХХІ століть (епохи нових ансамблевих типологій), яке базується на вже традиційній практиці освоєння та інтерпретування численних партитур для «розширеного» фортепіано, що демонструють певну кількість «символічних ролей» – учасників ансамблю, «довірених» одному виконавцю.

Розглядаючи сольне фортепіанне виконання як мікроансамбль і відзначаючи в ньому неузгодженість з «класичним» ансамблевим співвідношенням «один виконавець – одна партія», І. Польська відкриває новий підхід до визначення ансамблевих типологій середини ХХ – початку ХХІ століть, коли кількісні показники реальних та символічних (віртуальних) учасників ансамблю часто показово не збігаються. Такий підхід справедливий і в аналізі фортепіанних ансамблів, за класичним визначенням – дуетів, тріо та інших, в яких беруть участь інструменти з розширеними техніками звуковидобування, і в яких, завдяки значно оновленій сонорній палітрі, новим ігровим прийомам та збільшеним технічним можливостям інструментів кількість представлених символічних ролей-партій ансамблевої партитури завжди перевищує кількість учасників ансамблю.

Ця нова ансамблевість, будучи усвідомленою та осмисленою піаністами-виконавцями й посівши певне місце в їхніх уявленнях, безумовно, викликатиме до життя нові виконавські інтерпретації, визначатиме для музикантів нові виміри в опредметненні складної мови Часу, сонорної картини музичної епохи, що і сама по собі звучить, вражаючи фантастичним багатоголоссям стилів, смислових паралелей, авторських мов, що загалом утворюють символічний метафізичний Ансамбль.

ЛІТЕРАТУРА

- Дубинец, Е. А. (1999). *Знаки звуков. О современной музыкальной нотации*. Київ: Гамаюн.
- Павлишин, С. С. (2007). *Американська музика*. Львів: БаК.
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, практика*. Харків: ХДАК.

- Шадько, М. О. (2022). *Феномен розширеного фортепіано*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Cohen, D. (2002). *George Crumb: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Cook, A. (2015). Transcending Time: George Crumb's Vox Balaenae.(Part 1–4). *Between the Ledger Lines: A Blog for the modern flutist*, <https://betweentheledgerlines.wordpress.com/2015/10/27/transcending-time-george-crumb-vox-balaenae-part-1/>
- Crumb, G. (1980). Music: Does it have a Future? *The Kenyon Review*, 2 (3), 115–122.
- Gillespie, D. (1986). *George Crumb: Profile of a Composer*. New York: C. F. Peters Corporation.
- Steinitz, R. (2013). Crumb, George. *Grove Music Online*. Oxford: *Oxford University Press*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249252, ISBN 978-1-56159-263-0.
- Straebel, V.(2001). Crumb, George (Henry Jr.). In L. Finscher (Hrsg). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 Bd. In 2 T. Personenteil 5, S. 148–150. Kassel [etc.]: Bärenreiter.
- Strickland, E. (1991). *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press.

REFERENCES

- Cohen, D. (2002). *George Crumb: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press [in English].
- Cook, A. (2015). Transcending Time: George Crumb's Vox Balaenae.(Part 1–4). *Between the Ledger Lines: A Blog for the modern flutist*, <https://betweentheledgerlines.wordpress.com/2015/10/27/transcending-time-george-crumb-vox-balaenae-part-1/> [in English].
- Crumb, G. (1980). Music: Does it have a Future? *The Kenyon Review*, 2 (3), 115–122 [in English].
- Dubynets, E. A. (1999). *Signs of sounds. About modern musical notation*. Kyiv: Hamaian [in Russian].
- Gillespie, D. (1986). *George Crumb: Profile of a Composer*. New York: C. F. Peters Corporation [in English].
- Pavlyshyn, S. S. (2007). *American music*. Lviv: BaK [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (2001). *Chamber ensemble: history, theory, practice*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].

- Shadko, M. O. (2022). *The phenomenon of extended piano*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Steinitz, R. (2013). Crumb, George. *Grove Music Online*. Oxford: *Oxford University Press*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249252, ISBN 978-1-56159-263-0.
- Straebel, V. (2001). Crumb, George (Henry Jr.). In L. Finscher (ed.). *Music in the past and present: General Encyclopedia of Music [Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik]*. Vol. 26, in 2 parts, Person section 5, pp. 148–150. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in German].
- Strickland, E. (1991). *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press [in English].

Liudmyla Zyma

Odesa National A. V. Nezdanova Academy of Music,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Chamber Ensemble
 e-mail: luda270856@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-1403-7571

Multidimensional piano in George Crumb's chamber music (on the example of "Makrokosmos I")

Statement of the problem.

The article considers the issues of transformation of the sound image of the piano, which is extremely relevant for the last generations of pianists-performers, which in the modern era acquires new features or develops certain qualities of its own. On the example of the American composer George Crumb's famous meta-cycle "Makrokosmos" for solo "amplified" piano, we can clearly observe an ability of the solo instrument to creation of a virtual symbolic ensemble, the participants of which very diversity new and traditional piano timbres become.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Despite the attention of musicologists to the figure of G. Crumb, his chamber music as a leading genre of creativity, in particular the image of the piano as the most used instrument by the composer, in all its diversity and novelty, is not analyzed in detail. The ensemble qualities of the piano in its expanded composer's vision, as well as the principles of pianistic performance of modern music on the new "a-classical" instrument with its enriched sonorous and spatial possibilities,

remain overlooked. The purpose of this article is to use the example of the first volume of G. Crumb's meta-cycle "Makrokosmos" to reveal in the multidimensionality of the "roles" of the solo piano a new quality of "symbolic ensemble" in the context of genre typologies of music of the XX–XXI centuries, in particular based on the idea of Professor I. Polska regarding solo performance as micro-ensemble forms. A comprehensive approach to the disclosure of the stated topic is applied, combining source studies, comparative, comparative-analytical, cultural and philological research methods.

Research results and conclusion.

Using the example of the analysis of "Makrokosmos I" it is demonstrated that G. Crumb is far from unification in his interpretation of the piano. His "expanded piano" emphatically appeals to timbre and figurative polyphony, i.e. a multidimensional ensemble, the participants of which, in addition to the pianist himself who involves different "territories" of the piano in the musical performance (beside a keyboard, also the open strings, pedals, and corpus), are his voice, variously organized verbal replicas and whistling. Thus, in the collection of symbolic images that appear in various combinations and sequences in the 12 pieces of "Makrokosmos I", we count up to a dozen symbolic roles-characters that build a fantastic picture where temporal and spatial dimensions intersect and interact.

The rendition of such music, in addition to the performer's mastering of its purely "technical" novelty, requires the transformation not only of the pianist's consciousness and skills, but also of established theoretical views in the paradigm of modern genre typologies.

Keywords: piano art; piano; the 20th century art; ensemble; performance techniques; image of an instrument; leading composers; academic music; vanguard; piano interpretation.

Стаття надійшла до редакції 30 липня 2023 року