

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Кафедра історії української та зарубіжної музики**

**АВАНГАРДНІ ТВОРЧІ ПОШУКИ КОМПОЗИТОРІВ США
(НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ ДЖ. КРАМА)**

Методичні рекомендації
до вивчення навчальної дисципліни «Історія світової музичної культури»
для здобувачів першого освітнього рівня галузі 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво» за ОПП «Оркестрова майстерність»,
«Сольне виконавство», «Музикознавство»

Харків – 2023

УДК 78.071.1(71):78.03

А 18

Друкуються за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 6 від 31 січня 2023 року).

Рецензенти:

Анфілова Світлана Геннадіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
Мовчан Віра Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури

Автор:

Вашенко Олена Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Вашенко О. В. Авангардні творчі пошуки композиторів США (на прикладі камерної музики Дж. Крама): методичні рекомендації до вивчення навчальної дисципліни «Історія світової музичної культури» для здобувачів першого освітнього рівня галузі 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» за ОПП «Оркестрова майстерність», «Сольне виконавство», «Музикознавство»/ Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023. 33 с.

Методичні рекомендації призначені для вивчення камерної музики Дж. Крама як частини теми «Авангардні пошуки композиторів США» в курсі навчальної дисципліни «Історія світової музичної культури» ХНУМ імені І. П. Котляревського. На прикладі двох творів композитора – «Чорних янголів» для смичкового квартету (1970) та «Ночі чотирьох Місяців» для меццо-сопрано і камерного ансамблю (1969) – розкривається взаємодія традиційних жанрових моделей із новаторськими музично-мовними засобами, прийомами розширених виконавських технік і рисами інструментального театру.

УДК 78.071.1(71):78.03

А 18

©Вашенко О. В. 2023

©Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

ВСТУП

Американська музична культура є важливою частиною світової культурної спадщини XX – XXI століть і включає цілу плеяду видатних митців, починаючи від творчості Чарльза Айвза і Джорджа Гершвіна, Леонарда Бернстайна і завершуючи авангардними пошуками Ерла Брауна, Мортона Фелдмана і Джона Кейджа. Не менш видатними є постаті композиторів, які представляють музичну культуру США на межі XX та XXI століть, зокрема Джордж Крам (1929 – 2021), Філіп Гласс (нар. 1937), Джон Адамс (нар. 1947). Однак в сучасних музично-історичних курсах, зокрема в «Історії світової музичної культури», їх доробок представлений переважно епізодично, що не дозволяє повною мірою охопити звукову, стилістичну і жанрову палітру музики США XX століття.

Творчість Джорджа Крама (1929 – 2021) може виступити репрезентантом не тільки американської музики XX століття, але й всієї музичної культури II половини XX століття з її тяжінням до плюралізму технік і стилів, пошуку індивідуалізації музичної композиції (в тому числі в візуальному аспекті), театралізації камерних жанрів (як інструментальних, так і вокальних), активної розробки і залучення розширених виконавських технік (смічкові, фортепіано, голос), що дозволяє включати його творчість в різні тематичні блоки в залежності від побудови курсів. Дж. Крам, з одного, ілюструє міцну спадкоємність від Чарльза Айвза, що відбилося в зверненні до інструментального театру і використанні прийомів полістилістики; з іншого – постійно веде діалог і музикою європейського романтизму і музики XX століття, при цьому його не покидає нестримна жага винахідливості, що можна сприймати як естафету, передану Дж. Кейджем. Все це робить музику його універсальним матеріалом як для демонстрації зв'язку із традицією, так і новаторства у взаємодії яких формується музична культура будь-якого етапу історії. Водночас від доробку Дж. Крама тягнуться лінії спадкоємності до творчості крос-культурного представника китайської та американської музики Тан Дуна, чий інструментальний театр явно виникає не без його впливу. Тим самим Дж. Крам опиняється в контексті різноманітних історичних і культурних зв'язків.

Вивчення камерної музики Дж. Крама пропонується як підрозділ в змістовному модулі 6, Темі 11, «Авангардні творчі пошуки композиторів США» курсу «Історії світової музичної культури» ХНУМ імені І. П. Котляревського. Пропонується включити принаймні два твори композитора, які яскраво репрезентують його творчі пошуки – «Чорні янголи» (1970) для смичкового квартету та «Ніч чотирьох місяців» (1969) для меццо-сопрано і камерного ансамблю на вірші Ф. Г. Лорки. Перший буде особливо цікавим для здобувачів групи «Оркестрові струнні інструменти», а другий для спеціалізацій «Академічний спів», а також для всіх спеціалізацій оркестрового факультету. Матеріал як може бути представлений на лекціях, так і запропонований для самостійного опрацювання і підготовки доповідей на семінарські завдання. Однак при цьому треба врахувати наступні рекомендації:

- розглядати тему виключно в безпосередній роботі із композиторськими партитурами: численні специфічні позначення, ремарки, специфічні нетрадиційні прийоми гри повинні роз'яснюватися паралельно із візуальною демонстрацією музичного тексту;
- обов'язково переглядати відео із виконанням творів Дж. Крама, які ілюструють, як музиканти опановують поставлені композитором творчі завдання, особливо рекомендується ознайомлення із записами *Kronos Quartet*, чиє виконання «Чорних янголів» можна вважати еталонним з точки зору інтерпретації циклу і майстерності, а «Ніч чотирьох Місяців» пропонується в версії Джен де Гаетані (меццо-сопрано) і *Aeolian Chamber Players*.

Основне завдання цих методичних рекомендацій – розкрити специфіку камерних творів Дж. Крама з метою їх вивчення в курсі «Історії світової музичної культури», а також заохочення студентів до подальшого виконання.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

Розділ 1. «Чорні янголи» Дж. Крама: між смичковим квартетом, програмною сюїтою та інструментальним театром

Творчість Дж. Крама активно вивчається в зарубіжному музикознавстві. В 2021 році навіть вийшла збірка «*Contemporary Music Review*», спеціально присвячена доробку композитора [6]. В ній розглядаються питання метроритму (К. Ноулз); часові та фактурні аспекти виконавської інтерпретації творів Дж. Крама (Ф. Лалліт). Український науковий простір також поступово відкриває для себе його музику, що підтверджується появою дисертацій, в яких розкривається специфіка творчих пошуків Дж. Крама, зокрема його концепція розширеного фортепіано [3].

Один із знакових творів¹ Дж. Крама – «*Black Angels*» для електричного смичкового квартету (1970), знаходить відбиття в цілому ряді зарубіжних досліджень. Так, П. Грелла-Можейко і Дж. Озіпко аналізують цикл в контексті розвитку жанру смичкового квартету в США після 1950 року [8]; Н. Г. Петерсен розглядає цикл з позиції цитування та інтертекстуальності [10], спираючись переважно на вказані композитором цитати («Смерть і дівчина» Ф. Шуберта, секвенція «*Dies Irae*»). Б. Джонстон виявляє специфіку взаємодії рис романтизму і постмодернізму в циклі [9], А. Шупе розкриває програмний задум циклу в світлі його присвяти подіям війни у В'єтнамі [12].

Пропонується поглянути на «Чорні янголи» Дж. Крама з точки зору перетинів жанру смичкового квартету, програмної інструментальної сюїти, розширених виконавських технік та інструментального театру.

Від жанру **смичкового квартету** В «Чорних янголах», перш за все, – інструментальний склад, який, всупереч дещо дезорієнтуючому словосполученню «електричний квартет», який ми бачимо на першій сторінці партитури, як правило виконується звичайним академічним смичковим квартетом, підсиленням

¹ На протилежність деяким іншим новаторським творам, «Чорні янголи» відразу знайшли відгук в серцях і репертуарі виконавців. Вперш послухавши цей твір в 1973 році, перша скрипка всесвітньо відомого Kronos Quartet Девід Харрінгтон заявив, що не чув нічого подібного, незважаючи на те, що з 15 років грає сучасну музику. На його думку, «Чорні янголи» увібрали весь музичний досвід від Л. Бетховена і Ф. Шуберта до Джиммі Хендрікса.

мікрофоном. Можна провести паралелі із фортепіанною музикою композитора, де він використовує позначку «*amplified piano*», тобто «посилене фортепіано», що означає використання мікрофону, направленого на резонатор (на струни) роялю. По-друге, прийом *attacca* групує частини в три великих розділи – «Відліт» / «*Departure*», «Відсутність» / «*Absense*» і «Повернення» / «*Return*», які формують більш менш крупні побудови. Між ними є тематичні зв'язки, арки, а загальна композиція характеризується ознаками концентричності. По-третє, це все ж таки доволі складна інтонаційна драматургія, для якої характерна взаємодія декількох ключових музично-семантичних комплексів, які долають принцип контрастності і зв'язують всю композицію в єдине ціле.

Від інструментальної сюїти – тут багатовимірна програмність, яка розкривається в числовому (або нумерологічному аспекті), програмних найменуваннях і підзаголовку як усього циклу («Тринадцять картин з країни темряви»), так і його частин, із відповідним колом музичних засобів, в яких нерідко застосовуються прийоми звуконаслідування у відповідності до обраних звукообразів (комахи, кістки, віоли, мандоліни тощо). Крім того, «Чорні янголи» присвячені подіям війни у В'єтнамі, рефлексію на які переживало в цей час американське суспільство. Не заглиблюючись в питання співзвучності воєнним подіям, висвітлене Е. Шупе [12], розкриємо інші аспекти твору, які відіграють важливу роль в загальному задумі.

Уточню, що під інструментальним театром в українському музикознавстві сьогодні розуміється «створення певного сценічного дійства із залученням музичних інструментів, засноване на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору» [2, с. 96]. Якщо оцінювати це явище з позиції інструменталіста, то про риси інструментального театру слід говорити тоді, коли композитор в творі вимагає від виконавця **додаткові дії, окрім гри на його інструменті**. Це можуть бути використання голосу, гра на інших інструментах, сценічні рухи, пантоміма, вдягання костюмів тощо. Риси інструментального театру в «Чорних янголах» розкриваються у залученні додаткового інструментарію,

голосу, а також постійних тембрових перевтіленнях смичкових (які реалізуються за допомогою різноманітних технік гри).

Як і в інших творах, Дж. Крам тяжіє до тем і символів містики, загадкового, релігійного, нумерології та астрології, які нерідко поєднується і гротесковим гумором, що врешті утворює примхливий баланс між жахом і жартом, в якому композитор періодично сам викриває себе в надмірній серйозності, підкреслюючи своє відсторонення від предмету зображення. Образи, які виникають в його музиці визначаються конкретністю і предметністю (і навіть надмірною ілюстративністю), чому сприяють численні заголовки, підзаголовки, уточнення, і водночас багатомірністю, завдяки нашаруванню різних підтекстів, символів.

Перший розділ циклу, «Відліт» («*Departure*»), включає п'ять частин, які концентруються на образах інфернального і семантиці смерті.

Перша частина циклу, «Трен I : Ніч електричних комах», («*Threnody I: Night of the Electric Insects*») втілює принаймні три шари змісту. Всі вони заявлені в назві і розкриваються в музичному тексті. Перший з них – це алюзія до «Трену» Кш. Пендерецького², що відбилосся в пронизливому звучанні *tutti* смичкових, на *fff* в високому регістрі (2–4 октави), з якого починається твір, активному використанні *glissando*, сонорності вертикалі та залученні мікрохроматики, а також відсутності метру. Як і в інших творах, композитор віддає перевагу секундному позначенню тривалості мотивів, що фіксується у вигляді цифри, квадратної дужки та крапки. Показово, що серед чисел панують 7, 4, 3 (4+3=7), які відповідають нумерологічній програмі твору.

Другий – це звукообраз комах, який утворюється завдяки поєднанню агресивного тремоловання із *glissando* без затримування на заданих тонах, що зафіксовано в ремарці «*wihout dwelling on given pitches*». При цьому словосполучення «електричні комахи» виступає метафорою військової техніки,

² Нагадаємо, що «Трен пам'яті жертв Хіросими» (1960) Кш. Пендерецького для смичкового оркестру присвячено ядерній атаці на місто Хіросима 6 серпня 1945 року, здійсненій бомбардувальниками США. Це було перше використання атомної зброї, яке змусило Японію капітулювати і поставило крапку у Другій світовій війні.

зокрема гелікоптерів, які здійснюють наліт (що, знову ж таки, зближує концепцію першої частини із «Треном»).

Третій – пов'язаний із основною назвою циклу і виникає через паралель «електричні комахи» – «чорні янголи». Справа в тому, що поставивши собі завдання створити звукообраз чорних янголів, Дж. Крам вступив на незвідану ще досі територію. Так, в епоху романтизму в музиці і відповідно в музично-мовних засобах активно розробляється антитеза «янгольського» – «диявольського» (демонічного, інфернального). При цьому образ янголів, як істот антропоморфних, найкраще розкривається в слові і вокальній партії, зокрема в хоровій музиці, яка намагається наблизитися до «янгольського співу», в той час як «демонічне» найкраще співіснує з інструментальною стихією, втілюючись в образах диявольських плясок, численних *danse macabre*, подарованих нам романтизмом. Деякі фантастично-інфернальні персонажі навіть позбавляються вокальної партії (Каспар з «Фрайшютца» К. М. Вебера). Отже Дж. Крам прагне створити своєрідний гібрид між янгольським і диявольським, для якого спільних музичних засобів ще знайдено не було. Втім, перша частина розкриває принаймні два параметри образу цих янголів – здатність до польоту (безперервне тремоловання та *glissando*), та інфернальність (дисонуючі гармонії, сонорика, мікрохроматика). Можна також пригадати, що комахи в демонології – супутники демонів (наприклад, Вельзевула).

Друга частина, «Звуки кісток та флейт», («*Sounds of Bones and Flutes*») характеризується темброво-образним перевтіленням ансамблю. Замість *tutti*, яке було в першій частині, тут *trio* (скрипки та віолончель), замість континуально-напружених тремоло – легкі ударно-перкусійні прийоми. Крім того, тут вперше застосовується голос музикантів, поки що без конкретно-вербального навантаження.

У другій скрипки залучається прийом *col legno battuto*, який передбачає удари древком смичка по струнах інструменту. При цьому її партія супроводжується ремаркою «ніби тибетські молитовні камені». До цього ударного ефекту додається перкусійний прийом, виконуваний голосом другого скрипаля – чергування складів

Ka-to-ko –to-ko, які видобуваються шепотом на *staccato*. Вони нагадують фонemi, що використовуються в процесі навчання флейтистів техніці подвійного та потрійного язика, що безпосередньо кореспондує із звукообразом флейти, заявленим в назві частини. Цю перкусійну палітру другої скрипки доповнює віолончель прийомом клацання язиком (*tonque click*) та *pizzicato*, разом із нею утворюючи ритмічно-енергійну тканину. Перша скрипка виконує мелодичну лінію прийомом *col legno tratto*, який відноситься до сфери розширених виконавських технік і передбачає ведення древком смичка по струнах. При цьому утворюється доволі тихий із нашаруванням білого шуму тон.

Цікаво, що всі ці мікроподії відбуваються протягом стислого часу і вимагають значної мобільності виконавців.

Рисунок 1. Дж. Крам, «Чорні янголи», друга частина, «Звуки кісток та флейт», початок:

2. Sounds of Bones and Flutes [Trio]

7 in 13 Delicate and somewhat mechanical [♩ = 88]

Нашарування перкусійних прийомів і, особливо, прийом *col legno*, викликають асоціації із образами танцюючих скелетів, тобто пляски смерті, подібно до хороводу шабашу в Фантастичній симфонії Г. Берліоза (V частина циклу – «Сон в ніч шабашу»).

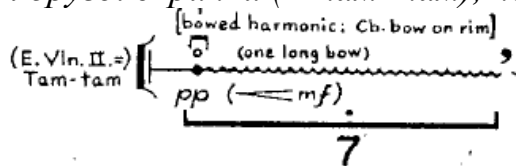
Третя частина, «Загублені дзвони» («*Lost Bells*»), ввідноситься до найбільш лаконічних і камерних частин циклу. В ній Дж. Крам задіює всього два учасники ансамблю – другого скрипаля та віолончеліста³. Для втілення звукообразу віддалених дзвонів (ремарки *remote*, *transfigured* – уточнюють характер його

³ В рамках розмови про смичковий квартет, як правило, для визначення ролі, партії і учасника ансамблю використовують словосполучення «перша скрипка», «друга скрипка», однак в «Чорних янголах» поняття «роль», «партія» та «учасник» не ідентичні, оскільки в арсеналі музикантів задіюються різні інструменти і прилади, які виходять за межі традиційних партій смичкового квартету, тому пропонується зміщувати акцент з інструмента на учасника і замість «перша скрипка», говорити «перший скрипаль», замість «друга скрипка» - другий скрипаль в залежності від того, на чому вони грають.

звучання) композитор використовує два прийоми – це ведення смичком по там-таму, виконване другою скрипкою, та флажолети, які по черзі видобуваються віолончеллю та скрипкою. Згідно з вказівкою композитора, їх співзвуччя повинні злегка накладатися, щоб утворити хороше *legato*.

При веденні смичком по там-таму утворюється протяжний скрегіт, в якому відчутно призвуки, що і пояснює назву цього прийому як «смичкові гармоніки» (*bowed harmonics*):

Рисунок 2. Дж. Крам, «Чорні янголи», третя частина, «Загублені дзвони», партія другої скрипки (=там-там), початок:



Даний прийом повторюється двічі, чергуючись із двома флажолетними фрагментами.

Четверта частина, «Диявольська музика» («Devil-music»), із уточненням «Solo: акомпанована каденція» вводить в квартет сферу інфернального. Вона репрезентується, перш за все, через партію першої скрипки, яка підписана як «Vox Diaboli», тобто «голос диявола». Дж. Крам доповнює свій коментар ремаркою «В романтично-фантастичному стилі». Аналіз спектру прийомів цього «стилю», який включає головоломні пасажі, інтервальну, акордову техніку, шалені стрибки, чергування гри смичком *pizzicato*, короткі *glissando*, *tremolo*, приводить до усвідомлення, що голос диявола персоніфікується в романтичній «скрипці диявола», тобто в творчій постаті Н. Паганіні. Особливо вражаючого характеру партії віртуоза надає прийом поступового посилення тиску смичка на струну «доти, поки висота не перетвориться на чистий шум» (*until pitch becomes pure noise*), який за звучанням нагадує *distortion* (буквально – «викривлення») на електрогітарі:

Рисунок 3. Дж. Крам, «Чорні янголи», четверта частина, «Диявольська музика», партія першої скрипки (виділено прийом поступового посилення тиску смичка):



Втім, композитор не залишає образ скрипаля диявола наодинці, доповнюючи партитуру іншими музично-семантичними елементами. Так, на фоні віртуозного соло першої скрипки, зокрема в моменти, коли в її партії звучить прийом «*distortion*», друга та альт виконують середньовічну секвенцію *Dies Irae* (композитор відмічає цитування) у вигляді послідовності *g-fis-g-e-fis-d-e* (альт), використовуючи педальні тони, що приводить до викривлення звуку (в тому числі звуковисотного). Згідно з поясненням композитора вони видобуваються дуже повільним веденням смичка при сильному тиску. На слух їх звучання сприймається як потужний скрегіт. Цей ефект доповнюється звучанням там-тама, на якому грає віолончеліст, чергуючи удар колотушкою (*a very hard beater*) і смичкові гармоніки (як у третій частині).

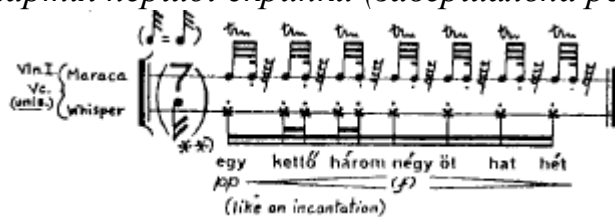
П'ята частина, «*Danse Macabre*», відсилає до цілої низки романтичних творів, які втілюють ідею «Пляски смерті» – Ф. Ліста, К. Сен-Санса, Г. Берліоза. У Дж. Крама цей образ не позбавлений злостивого гумору, на що вказують ремарки «*Grotesque, satirical*». Незважаючи на відсутність постійного метру (чергуються 7/16, 7/32 і навіть 7/64), в ритміці відчувається прихована тридольність, що в поєднанні із перкусійними прийомами та тембром маракасу формує ознаки танцювальності, зокрема, танцю малагенья⁴.

В п'ятій частині використовуються три виконавця (перший скрипаль, альтист, віолончеліст), яким доручається декілька нових прийомів. Зокрема, альтист виконує удари кісточками або кінчиками пальців по дереву (в значенні «по корпусу інструмента»), створюючи «ритм-секцію». Перший скрипаль та віолончеліст грають на маракасах, шейки якого поєднуються із *pizzicato* на їх основних інструментах. Перший скрипаль також гратиме кісточками пальців, а пізніше – виконуватиме партію художнього свисту (*whistle*) паралельно із мелодичною лінією.

⁴ Зв'язок образу смерті із танцем малагенья простежується в поезії Федеріко Гарсія Лорки, яким цікавився Дж. Крам. Підтвердженням цьому може послужити його вокально-інструментальний цикл «Ніч чотирьох Місяців» / «*The Night of Four Moons*» (1969) на фрагменти Ф. Г. Лорки.

Тут же вперше залучається вербальний елемент, а саме числа від одного до семи угорською мовою, які вимовляються шепотом в поєднанні із ударами маракасу. Доповнюється цей фрагмент ремаркою «як заклинання» (*like an incantation*), що, в поєднанні із мало відомою пересічному носію англійської угорською мовою, надає цій репліці містично ритуального-колериту:

Рисунок 4. Дж. Крам, «Чорні янголи», п'ята частина, «Danse Macabre», партія першої скрипки (завершальна репліка):



Не випадково композитор обирає мало знайомі пересічному носію англійської мови – це дозволяє надати звучанню екзотичності і містики.

Другий розділ циклу, «Відсутність» («*Absence*») включає чотири частини (VI – IX), в яких, поряд із розвитком музичного матеріалу I та III частин, вводиться новий – стилізація барокової музики в VI та VIII частинах.

Відкривається цей розділ шостою частиною – «Павана сліз» або «Сльозна павана» («*Pavana Lachrymae*»). З попередньою її з'єднує іспанська природа танцю і образ смерті. Тут він повстає в семантиці оплакування, з якою асоціюється ритуальний танець павана. Для доповнення програмного змісту композитор також використовує цитату другої частини квартету «Смерті і дівчини» Ф. Шуберта (D. 810), на що орієнтує початкова ремарка «*der Tod und das Mädchen*».

В цій частині Дж. Крам також ставить завдання відтворення старовинного колориту, що досягається за допомогою імітування ансамблю віол. З цією метою скрипка і альт повинні триматися як віоли (вертикально), а смичок повинен розташовуватися за лівою рукою тобто майже біля головки грифу, на шийці. Відповідно до цього необхідно буде змінити аплікатуру, і для того, щоб добитися чистого звучання, буде необхідна певна практика.

В цій частині вперше відбувається суттєве розгалуження функцій ансамблю. Друга скрипка, альт та віолончель в цій частині складають ансамбль віол. Для них характерна хорально-акордова фактура, вперше в циклі чітка тональна основа (g-

moll), а також стриманий темп. Ремарки *Grave, solemn* («серйозно, урочисто») відповідають характеру обраного танцю.

На їх фоні звучить стривожене політне тихе соло першої скрипки із трелями і мікроглісандо, що сприймається як відгомін першої частини. Ремарка «*Insect Sounds*» підтверджує цю асоціацію.

Сьома частина, «Трен II: Чорні Янголи!» («*Threnody II: Black Angels*»), виступає центром композиції і водночас повертає тематичний матеріал першої частини. Він викладається на новому рівні, доповнюючись вербальним компонентом і новою цитатою. Голос виконавців тут залучається у вигляді викриків числа «13» японською (*jusan*), російською, суахілі (*kiminatatu*) та німецькою (*dreizen*) мовами, також від одного до семи німецькою. Фрагменти *tutti* смичкових чергуються із цими викриками, що утворює своєрідну рондальну форму. Як і в першій частині, тут активно використовуються мікроглісандо, трелі, і водночас залучається прийом перкусійного *pizzicato*, яке передбачає відскакування струни від грифу. В одній із початкових трелей віолончелі композитор використовує підпис «*trillo di diavolo*», натякаючи на однойменну сонату Дж. Тартіні, хоча упізнати її як цитату в оточенні хроматики неможливо.

Про новий рівень розвитку тематизму свідчить початкова ремарка «Гнівню, з великою енергією» («*Furiously, with a great energy*»), а також потужна динаміка, яка простягається в діапазоні між початковим *fff – mp* – і завершується фінальним *fff*.

Водночас в цій частині нарешті реалізується повновимірний образ чорних янголів, оскільки стихія польоту, яку втілює тематизм із першої частини поєднується із антропоморфним елементом – вербальним текстом, і янголи повстають зловісно-демонічними істотами, які володіють різними мовами.

Однак втілюючи цей новаторський образ, композитор все ж не уникає паралелей із романтизмом, які можна виявити в коді. Чергування напружено-кремендууючих *tremolo tutti* смичкових чергуються із окремим числами в послідовності від одного до семи німецькою викликають асоціації із сценою у вовчій долині з «Фрайшютца» К. М. Вебера (II дія, 2 картина), де чи не вперше в романтизмі було втілено картину містично-зловісного ритуалу.

Восьма частина, «Сарабанда темної смерті» («*Sarabanda de la Muerte Oscura*»), за своїми жанровими (старовинний іспанський танець), стилістичними (наслідування ансамблю віол і колориту старовинної музики), а також музично-мовними засобами (хоральна фактура, тональність) складає симетричну пару до «Павани». Ці дві частини, шоста і восьма, складають перше коло, яке обрамляє центр квартету – «Трен II». Як і в шостій частині, ансамбль «віол», що цього разу складається з першої скрипки альту і віолончелі, доповнюється контрастним *solo obbligato* другої скрипки із примарними, ледь чутними звуками «електричних комах». Водночас від «Павани» восьму частину відрізняє опора на ритмоформулу сарабанди – із синкопою на другій долі в межах розміру 3/4, і більш розвинена мелодична лінія, насичена фігурацією. Композитор також використовує гру мажоро-мінору (*D/d-moll*) і співставлення доволі далеких співзвуч (тризвуки *d – cis*), що урізноманітнює музичну мову в порівнянні із «Паваною».

Останні такти «Сарабанди» накладаються на наступну частину, «**Загублені дзвони (Ехо)**» («*Lost Bells (Echo)*»), яка виступає двійником третьої. В ній також задіяна гра на там-тамі, переклички флажолетів другої скрипки та віолончелі. Доповнюється цей дует короткою вставкою скрипки і альту. Першій скрипці доручається заклинальний ритмізований шепіт чисел від одного до п'яти французькою в супроводі маракасу (арка до п'ятої частини циклу), а альту – стрибаючі інтервали, виконувані прийомом *col legno battuto* та *col legno tratto* (арка до другої частини). Отже в дев'ятій частині не вводиться нового музичного матеріалу, а лише звучать ремінісценції попередніх подій.

Суттєвий контраст вносить наступна, десята частина, «Божественна музика» («*God-music*»), яка відкриває третій розділ циклу, «Повернення» («*Return*»). В ній композитор вводить нову образно-семантичну сферу – божественного, яка складає контрастну пару до четвертої частини циклу. Тут також назва доповнюється приміткою *Solo*: акомпанована каденція. По аналогії із «голосом диявола» (скрипка в IV частині), в десятій композитор персоніфікує в партитурі «голос Бога» (*Vox Dei*). В цій ролі виступає партія віолончелі, чия виразна, насичена мелізмами і складною ритмікою кантилена з елементами,

виконує роль соло. Незважаючи на наявність ключових знаків (що зустрічаємо вдруге в циклі), в ній активно використовується хроматика, яка сприяє створенню екзотичного колориту.

Соло віолончелі супроводжується ансамблем, який перетворюється на «скляну гармоніку», що вказано в партитурі. Першому та другому скрипалям доручається по сім кришталевих келихів, наповнених водою, а альту – шість. Завдання музикантів полягає в тому, щоб грати на них смичком, чергуючи удари і ведення по поверхні келиха та утворюючи акордові співзвуччя, які повинні звучати максимально зв'язно (ремарка *legatissimo*). Саме «скляна гармоніка» створює образ неземного, божественного, заявлений в назві частини. Початкова вказівка – «с глибоким спокоєм» (*with profound calm*) налаштовує на молитовний характер.

Одинадцята частина, «Античні голоси» («Ancient Voices»), представляє собою ансамбль скрипок, які перетворюються на дует мандолін. Цього разу їм треба тримати інструменти горизонтально і використовувати щипкові прийоми. Так, перша скрипка грає мелодичну лінію *pizzicato*, використовуючи при цьому скляну трубочку в лівій руці (*glass rod*) і металевий плектр, в ролі якого може виступати канцелярська скріпка. Скляні трубки або слайдери використовуються, як правило, для гри на гітарі відповідною технікою ковзання. Із гітарної сфери запозичено також назву цього прийому – «техніка вузького горлечка» (*bottle-neck technique*). Однак в даному випадку лише перша скрипка задіює цей прийом, в той час як друга б'є скляною трубкою по струнах, утворюючи ефект *martellato*. Він звучить доволі легко, наближуючись до шелестіння струн мандоліни. В другій фазі частини інструменти обмінюються функціями.

Продовженням попередньої сприймається наступна, **дванадцята частина, «Античні голоси (Ехо)» («Ancient Voices (Echo)»)**, представлена тріо скрипок та альту. Тут у всіх трьох учасників використовується *bottle-neck technique*, із чергуванням *pizzicato* та ковзань, в результаті чого фактура набуває пуантилістичних рис.

Фінал циклу, **«Трен III: Ніч електричних комах» («Threnody III: Night of the Electric Insects»)** служить симетричним обрамленням всієї композиції. Вона

позбавлена агресії і енергійності першої та сьомої частин із звучить як їх відголосок із пануючою динамікою *ppp*, ремінісценцією теми сарабанди. Однак це не завадило Дж. Краму ввести новий прийом – гру *tremolo* за допомогою наперстків, одягнутих на два пальці (*a very rapid tremolo with the two thimble-capped fingers*), що поєднується із аплікатурним виконанням Сарабанди, яка звучатиме примарно і ледь чутно (ремарки *ghostly, phantasmal*).

Окрім цього композитор залучає і нові вербальні структури – числа від одного до семи японською у вигляді заклинального шепоту у супроводі маракаса, спочатку у віолончеліста, а потім – першого скрипаля. Завершує ж цикл шепіт числа «тринадцять» японською, а також легкий удар по скляній гармонії. Фінальна композиторська примітка «Завершено в п'ятницю, 13 березня 1970» доповнює містичну картину музичних подій.

Підсумовуємо спостереження над «Чорними янголами». Ознаки **смичкового квартету** відбилися у домінуванні параметрів цілісності циклу над принципом контрасту, що більше притаманне сюїті (або циклу мініатюр). По-перше, це полягає у групуванні музичного матеріалу циклу в три крупних розділи («Відліт», «Відсутність», «Повернення»). Частини в межах цих розділів сприймаються як нерозривна послідовність завдяки прийому *attacca*, а також накладанню початку одних частин на інші («*Departure*»). По-друге, це пов'язано із активним використанням тематичних арок. В ролі наскрізного звукокомплексу виступає музика «кома», представлена засобами мікрохроматики, *tremolo* і *glissando*. Він розвивається безпосередньо в I, VII, XIII частинах, а також виступає в ролі контрапункту в XVIII, IX частинах циклу. Окрім цього включаються ремінісценції теми дзвонів (III – IX), заклинального шепоту в супроводі маракасів (V – IX – XIII), а також звуки «кісток» (II – IX). Все це утворює систему тематичних зв'язків, властиву жанрам симфонії і квартету. По-третє, формування загальної концентричної структури із сьомою частиною в ролі центру композиції, навколо якої формуються малі та великі «кола»: арка між двома танцювальними частинами – «Паваною» (VI) та «Сарабандою» (VIII), друге – це «Загублені дзвони» (III) та їх «Ехо» (IX).

Риси **сюїти (або навіть циклу мініатюр)** полягають в програмному змісті, який реалізується як на макро, так і на мікрорівні і включає нумеролгічний задум, та програмність, пов'язану із втіленням образів, заявлених в заголовках.

Нумерологічна програма розкривається у взаємодії чисел 7, 13 та їх складових:

- в часовому параметрі – кількості секунд, які триває мотив або пауза, цезура (як, наприклад цезура в 13 секунд між першим і другим розділами квартету);
- в вербальному – вимова (від заклинального шепоту до крику) чисел від одного до семи та 13 угорською, японською, французькою, російською, суахілі та німецькою;
- в символічній відповідності чисел 7 і 13 антитезі божественного і диявольського, представленої в циклі.

При цьому, образ «божественного» представлений лише епізодично, а, драматургія «Чорних Янголів» Дж. Крама повстає як взаємодія трьох основних **семантичних сфер**:

- диявольського – у вигляді образів електричних комах (I, VII, XIII частини), диявольського скрипаля (IV), пляски смерті (II, V);
- смерті – в звукообразах дзвонів (III, IX), танцювальних жанрів малагенї, павани та сарабанди (V, VI, VIII), пляски смерті (II, V);
- божественного – скляна гармоніка та «голос Бога» (X частина).

Періодично відбувається накладання різних семантичних шарів. Зокрема, звукообраз дзвонів також може інтерпретуватися як прояв релігійно-божественного. Найбільш різноманітно, не тільки в звукових комплексах, але в жанрах, представлена сфера смерті і це не дивно, адже саме смерть виступає точкою переходу з одного виміру життя в інший.

Риси **інструментального театру** в «Чорних янголах» проявилися в:

- використанні додаткового інструментарію, в тому числі там-там, маракас, скляна гармоніка, медіатори (див. Додаток А, Таблиця А.3),
- залученні голосу виконавців в діапазоні від шепоту до крику без вокального інтонування (Див. Додаток А, Таблиця А.2);

- постійному тембровому перевтіленні ансамблю від зловісних «електричних комах» (I, VII) – через пляску скелетів (II, V) – до дзвонів (III, IX), скрипки диявола (IV) і голосу бога (X), а також в ансамбль віол (VI, VIII), мандолін (XI, XII) і врешті – в інфернальних чорних янголів, які ритуально виголошують число 13 (VII) – все це дозволяє співставити процес із акторським перевтіленням, що відповідає концепції театру,
- використанні широкого арсеналу прийомів для реалізації зміни «амплуа» ансамблю (*Див. Додаток А, Таблиця А.1.*).

Пов'язавши тему смерті із низкою тембрових перевтілень, які переживає смичковий квартет, можна представити загальний музичний сюжет твору як низку безкінечних перероджень, подібних до кола сансари. Тим самим в «Чорних янголах» переплітаються як релігійно-філософські і містичні ідеї Західної, так і Східної культур.

Розділ 2. «Ніч чотирьох Місяців» Дж. Крама: між вокальним циклом та інструментальним театром

Не менш цікавим твором в доробку Дж. Крама є «Ніч чотирьох Місяців» (1969), який також вбирає елементи інструментального театру. В його творчості він, в першу чергу, примикає до вокальних циклів «Мадригали» (4 зошити), «Старовинні голоси дітей» («*Ancient voices of children*», 1970), де композитор використовує схожий інструментальний склад (камерно-інструментальний ансамбль) і музичні засоби, а також звертається до поезії Ф. Г. Лорки, застосовуючи фрагментарний підхід до вербального першоджерела.

В наукових джерелах цей твір висвітлюється з точки зору алюзій до музики Г. Малера і Й. Гайдна – в статті С. Бернса [4], з точки зору проявів «соціального активізму», подібно до відгуку на події війни в «Чорних янголах» та «екологічною» програмою в «Голосі кита» (1971) – в праці І Лінг Цай [13], а С. Чатман розглядає «Ніч чотирьох Місяців» як «дослідження сфери звуку» – динаміки, фактури і особливо тембру [5].

«Ніч Чотирьох Місяців» присвячена польоту космічного корабля Аполло 11, який відбувся протягом 16–24 липня 1969 року, однак, як і в «Чорних янголах»,

програма не обмежується лише приуроченням до певної історичної події, а втілює ширшу змістовну палітру. Вона, в першу чергу, пов'язана із вибором поетичної основи. Дж. Крам обирає чотири вірші Ф. Г. Лорки «Помер місяць...» («Два місяці на світанні», № 1) та «Сходить місяць» зі збірки «Місячні пісні», «Адам» та баладу «Про царівну Місяцівну» з «Циганського баладника», з яких використовує лише фрагменти (Додаток В, Рисунки 1.А. – 4. А.). Найбільш розгорнутий з них – в четвертій частині, де утворюється діалог між вмираючим хлопчиком і Місяцівною.

Центральним образно-семантичним елементом циклу стає образ Місяця, який в поезії Лорки нерідко виступає символом смерті. Втім не все так однозначно, оскільки сам Місяць в циклі Дж. Крама повстає персонажем, який включається в коло життя і спочатку вмирає («Місяць мертвий, мертвий», I частина), потім перероджується («Коли місяць встає», II частина), ініціює народження нового життя (мотив «місяця», «дитини-світла», «насіння», в «Адам», III частина), і врешті стає причиною смерті, забирає життя, зваблюючи хвору дитину, подібно до шубертівського Лісового царя («Тікай, тікай, Місяцівно!», IV частина).

Поезія Ф. Г. Лорки знаходить відбиття у мереживній, майстерній роботі композитора з ансамблем і в тонких відголосках іспанського колориту (тембр банджо, спів, насичений форшлагами і короткими, ніби горловими зойками). Це поєднується із прийомами поступового тембрового урізноманітнення ансамблю за допомогою поєднання різних способів гри або додавання нових інструментів, а також включення цікавих прийомів розширеної техніки і *quasi*-імпровізаційністю висловлювання.

В першій частині, «Місяць мертвий, мертвий...» («*La luna esta muerta...*») ансамбль представлений меццо-сопрано, альтовою флейтою, банджо, віолончеллю і ударними. В ролі останніх виступають бонги (*bongo drums*) і китайський храмовий гонг (*Chinese Temple Gong*). В основі лежать два рядки з вірша «Помер місяць»: «Помер місяць, та на весну/ він, побачите, воскресне» (Додаток В, Таблиця В. 1).

Вокальна партія в цій частині доволі лаконічна і складається з трьох реплік, із поступовим розширенням мелодичної лінії за рахунок додаткових обспівувань і

фігурацій на основі початкового мотиву. Насичення паузами, форшлагами, надає їй примхливого характеру. Кожна з реплік виконується із різними емоційними відтінками. Так, перша звучить «похмуро» (*darkly*), друга – «цнотливо» (*chastely*), третя – «чуттєво» (*sensually*), відзеркалюючи багатовимірність образу.

Рисунок 5. Дж. Крам, «Ніч чотирьох Місяців», перша частина, перша фраза вокальної партії:



Окрім співу, вокаліст має грати на пальчикових тарілках (*finger cymbals*), тримаючи їх в обох руках і виконуючи «двопластинчатий удар» (*2-plate stroke*).

Втім, найбільш віртуозною в першій частині є партія альтової флейти, побудована на поступовому розгортанні початково коротких поспівок із тритоновною остановою в синкопованому ритмі та з форшлагами. Традиційне звуковидобування поєднується в її партії із кладанням язиком (*Tongue click*), а також прийомом розмовляючої флейти (*speak-flute*), який реалізується шепотом слів іспанською в звуковий отвір паралельно із виконання пальцями вказаних висот. При цьому повинене утворитися слабе звуковисотне ехо, що нашаровуватиметься на шепіт:

Рисунок 6. Дж. Крам, «Ніч чотирьох Місяців», перша частина, партія альтової флейти, прийом *speak-flute*:



Звучить цей шепіт доволі загадково, містично і навіть зловісно, а використання «розмовляючої флейти» в завершальній музичній репліці частини, надає їй підсумкового змісту. Тим самим композитор протиставляє тему смерті Місяця, яка розкривається в партії голосу, містичній ідеї «воскресіння». Партії голосу і флейти схожі за тематизмом, але в жодному з моментів не накладаються. Вербальною основою виступають два рядки з вірша Ф. Г. Лорки (Додаток В, Таблиця В.1.).

Партії банджо та віолончелі значно лаконічніші в порівнянні із альтовою флейтою та меццо-сопрано і представлені поодинокими репліками, які чергуються із флейтовими та вокальними. У банджо представлено два прийоми гри – пальцева техніка та гра медіатором, а у віолончелі застосовуються два типи *pizzicato* – звичайне та за допомогою медіатора. Жодного звуку не виконується в цій частині смичком.

Такий функційний розподіл партій дозволяє сприймати голос+флейту, а також банджо+віолончель як пари – двійники. Парність закладена і в ударній партії – де бонгові тремоло чергуються із поодинокими ударами китайського храмового гонгу. Тремоло супроводжується *accelerando* і нагнітанням динаміки і готує кожен з трьох фраз виконуваних голосом.

В основі другої частини, «Коли сходить місяць» («*Cuando sale la luna*»), лежить друга строфа вірша «Сходить місяць»: «Коли сходить місяць, /море криє землю,/ серце в тебе в грудях —/острів у бозмежжі» (Додаток В., Таблиця В.2.).

Якщо перша частина характеризувалась активністю і була проникнута енергією ритму, то в другій на перший план виходить плинність, гнучкість, що супроводжується відмовою від ритмічної визначеності в ряд партій. Ремарка «Мляво, з почуттям самотності» (*Languidly, with a sense of loneliness*) підкреслює ліризм цієї частини, який можна співставити із романтичним томлінням.

Темброве оновлення в партії вокалістки відбувається за рахунок використання нового інструменту – малого там-таму, по якому вона має царапати нігтем. Композитор уточнює, що це має бути різкий і легкий одиночний удар. Подібно до гри на там-тамі смичком це утворює ефект скреготу. На відміну від попередньої частини, де ритміка була чітко прописана, в цій частині вона довільна. Крім того, партія включає повільне глісандо в межах тритону, трель, різкий шепіт (*incisive whisper*), глісандування на невизначених висотах, а також звуконаслідування вітру на склад «who» (*unvoiced wind sound*).

В партії альтовою флейти оновлення відбувається за рахунок включення флажолетів, відмови від ритмічної визначеності і використання прийому «натискання клапанів» (*key clicks*), який виконується сильним тиском на клапани.

При цьому композитор вимагає закрити отвір таким чином, щоб флейта звучала на октаву нижче.

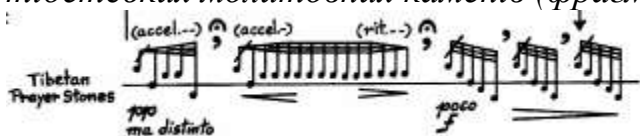
Рисунок 7. Дж. Крам, «Ніч чотирьох Місяців», друга частина, партія альтової флейти, прийом *key clicks*:



Віолончелі доручається «примарне» тривале *glissando* без затримування на висотах та з використанням чвертьтонові трелі. Воно відкриває частину і затихає, більше в цій частині не повертаючись. Натомість, у банджо активно використовується слайд-техніка (*bottleneck technique*), запозичена з гітарного арсеналу, для якої виконавець має використовувати металеву трубку (*metal rod*) та металевий медіатор (*metal plectrum*).

Ударні представлені в цій частині тибетськими молитовними каміннями (*Tibetan Prayer Stones*). В їх ролі, як правило, музиканти використовують звичайні невеликі пласкі камені або гальку, якими б'ють одне об одне. При цьому можна виконувати доволі чіткі ритмічні послідовності із невеликими звуковисотними варіаціями, які умовно відображені в музичному тексті:

Рисунок 8. Дж. Крам, «Ніч чотирьох Місяців», друга частина, партія тибетських молитовних каменів (фрагмент):



На відміну від першої частини, в другій не відбувається парного зіставлення тембрів, хоча мелодичні лінії меццо-сопрано і альтової флейти характеризуються близькістю параметрів.

Третя частина, «Інший темний Адам мріє...» («*Otro Adan oscuro esta sonando*»), основана на останній строфі вірша «Адам», в якій поєднуються образи місяця, насіння (як символ зародження життя) і «дитя світла», що можна сприймати як метафору Сонця (Додаток В, Таблиця В.3). Сам Адам із потаємними бажаннями повстає типовим романтичним персонажем із внутрішнім роздвоєнням

особистості. Екзотичний характер цієї частини зумовлений введенням нового тембру – мбіри (інша назва – калімба), африканського пальчикового піаніно. Нотується мбіра як фортепіано на подвійному нотному стані. Серед прийомів зустрічаються *vibrato* та короткі мотиви. За звучанням його тембр сприймається як полегшений ксилофон із легким відтінком шелесту.

У вокалістки всього дві репліки, в першій з яких переважає заклиналина речитація на одному тоні (ремарка *like an incanation*), а в другій – широкий розспів по звуках (*g-a-cis-dis-fis-gis-d-es*), в яких упізнається звуковисотна структура, на якій будувалась вокальна партія в першій частині, а також, зловісний ритмізований шепіт на словах «воно згорить» («*se irá quemando*»). Окрім цього, вокалісту доручається гра на чотирьох пластинках дзвіночків (4 *Glockenspiel plates*), які доповнюють партію пікколо легкими ударами.

Епізодична роль доручається і віолончелі, у якої зустрічаються лише поодинокі *pizzicato*. Партія флейти в цій частині включає як гру на *piccolo* із використанням легких стрімких фігурацій із опорою на тритон і прийому *frullato*, а також груп на альтовій флейті, яка супроводжує лінію голосу, утворюючи до нього «примарне ехо» (*ghost echo*), що може сприйматися як музичне втілення ідеї двійників.

Фінал циклу, «Тікай, тікай, Місяцівно!» («*Huye luna, luna, luna!*»), контрастує решті частин швидким темпом, розгорнутістю форми із ясно виокремленими строфами і кодою, а також яскравою театралізацією. З поеми «Романс місяця» Г. Ф. Лорки (в українському перекладі – «Про царівну Місяцівну») взято доволі розгорнутий фрагмент – шість строф з дев'яти (*Додаток В, Таблиця В.4*). В них відбувається діалог між хворою дитиною і Місяцем. Дитина переживає за Місяцівну, боїться, що її вкрадуть цигани, на що та відповідає безтурботно «Я ще потанцюю», врешті хлопчик закриває очі (вмирає) і Місяцівна забирає його з собою («Пливе небом Місяцівна, за руку держить хлоп'ятко» [1, с. 158]). Характер розгортання цього діалогу і драматичність подій свідчать про близькість до жанру балади і аналогії із «Лісовим царем» Й. В. Гете.

Відповідно до тексту, Дж. Крам розподіляє вокальну партію на двох персонажів – Дитя та Місяць. Згідно з його коментарем їх голоси повинні різко диференціюватися з точки зору стилю виконання в плані тембру і характеру. З точки зору музичних засобів вони також різко контрастують. Так, партія Дитини представлена напівспівом (*half-sung*) і повинна звучати пронизливо та металево (*shrill, metallic*), для неї характерні глісандування без точної фіксації висоти поривчастий рваний пунктир, що втілює найвищий ступінь схвильованості:

Рисунок 9. Дж. Крам, «Ніч чотирьох Місяців», IV частина, перша репліка Дитини:



Репліки Місяця супроводжуються ремаркою «неначе іспанський танець» (*Quazi danza spagnola*). В створенні іспанського танцювального колориту не останню роль відіграють що, в кастаньети, якими вокалістка тут повинна супроводжувати свій спів. Танцювальні риси відбилися також в ритмоформульності, використанні синкоп, однак при цьому висота так само не має точної фіксації. Звуковидобування доповнюється шипінням (*hiss*), шепотом (*whisper*), а загальний характер визначається як кокетливий та чуттєвий:

Рисунок 10. Дж. Крам, «Ніч чотирьох Місяців», IV частина, перша репліка Місяця:



В такий спосіб репліки Дитини і Місяця чергуються двічі, після чого їх діалог в поетичному тексті замінюється словом автора, який констатує смерть дитини. Ця нова строфа трактована у вигляді вільних, неритмізованих фраз, які розподіляються між різними учасниками ансамблю. Перша, що доходить до крику, доручається вокалісту. Друга, у вигляді похмурого напівшепоту, доручена перкусіоністу.

Наступна строфа повертається до вокалістки із чергуванням говору – крику, співу і звуконаслідування совиному гуканню (*like owl's hoot*).

В кодї (композитор використовує вказівку *Epilogue*) в партії голосу звучить наспівна фраза у дусі колискової що повторюється тричі із поступовим згасанням динаміки, що символізує поступове ведення Дитини далі в небо від земного життя. Для конкретизації антитези земне – небесне композитор розподіляє ансамбль в «Епілозі» на дві групи.

Перша, «Музика світу» («*Musica Mundana*») представлена партією віолончелі, залишається на сцені. Друга, «*Musica Humana*», що складається з голосу, банджо, вібрафона, розташовуються за сценою (*offstage music*). Вони повинні звучати тихо, що композитор підкреслює додатковими ремарками «як згасаючий радіо сигнал» (*like fading radio signal*), «слабкий сигнал, неначе здалека» (*faint signal, as from afar*) аж до фінального *al niente*. Репліки віолончелі, яка ковзає по флажолетах, що нагадує радіо шуми, чергуються з репліками колискової. В четвертій з них тексту вже немає і голос замінюється на альтову флейту, що означає максимальне просторове віддалення «процесії». Тим самим в кодї-епілозі композитору вдається відтворити сутність обраної сцени з точки зору просторово-часових ефектів. Таким чином, фінал концентрує два прийоми, що зумовлюють його театральність – це персоніфікація в межах вокальної партії, а також картина віддалення в кодї.

Не зважаючи на достатню кількість уточнень і ремарок, Дж. Краму виявляється недостатньо змістовних обертонів в кодї, і він доповнює їх відсилкою до Г. Малера, що відбилося в ремарці «Прощальна музика як Колискова (в малерівському стилі)» («*Farewell-music as Berceuse (in stilo Mahleriano)*»). Не пропонуючи цитати, композитор створює тему із ясною тональною основою (*Fis-dur*) яка дійсно нагадує прості пісенні теми Г. Ф. Малера. У зв'язку зі зверненням до його постаті тут виникає принаймні дві паралелі: до «Пісні землі» (через аналогії із розподілом ансамблю на «земне» та «небесне»), а також із циклом «Пісні про померлих дітей» завдяки тематиці фіналу. С. Бернс взагалі пропонує розглядати цей твір як «пародію на дві відомі композиції» – «Пісню землі» Г. Малера та

Прощальну симфонію (№ 45) Й. Гайдна [4, р. 21]. З точки зору втілення програмного змісту, пригадаємо також, що цикл присвячено польоту Аполло 11 на Місяць, і тому ця фінальна картина може сприйматися як відліт в космічний простір.

Темброве оновлення в межах інструментальних партій в четвертій частині характеризується введенням агресивного ковзання в поєднанні із тремолованням у віолончелі, тремоло в поєднанні із *frullato* активно використовуються у пікколо, а в партію ударних вводяться античні тарілочки (*crotales*), японські блоки кабукі (*Japanese kabuki blocks* або *hyōshigi*). Останні являють собою два шматочки твердої деревени або бамбука, зв'язані між собою декоративною мотузкою. В кодї перкуссионіст грає на вібрафоні.

В результаті ми можемо бачити в «Ночі чотирьох Місяців» риси декількох жанрів – вокального циклу, вокально-інструментальної сюїти, що доповнюється ознаками вокального і інструментального театру.

Риси вокального циклу відбилися:

- в зверненні до єдиного поетичного першоджерела;
- в об'єднанні циклу єдиним образом Місяця, який проходить різні етапи життя – смерті, росту, народження і врешті стає провідником в інший світ;
- в ролі вокальної партії як основного носія вербального змісту.

Риси вокально-інструментальної сюїти відбилися:

- в значній ролі інструментального ансамблю, час звучання якого не поступається, а подекуди і домінує над вокалістом;
- важливій функції поступового тембрового урізноманітнення у загальній драматургії циклу, що включає як розширення способів гри, так і інструментарію (мбіра, кабукі);
- використанні широкого спектру прийомів, в тому числі розширеної техніки (гра медіатором на віолончелі, «розмовляюча флейта», натискання клапанів, мікрохроматика);
- рівноправ'ї вокалістки та інструменталістів в плані віртуозності партій.

Театральність (риси як інструментального, так і вокального театру) відбилася:

- в доповненні функції вокаліста грою на ударних інструментах (пальчикові тарілки, дзвіночки, кастаньєти);
- доповненні функцій інструменталістів голосовими прийомами («розмовляюча флейта» в першій частині,
- персоніфікацією образів тексту в фіналі циклу (Дитя і Місяць);
- створенні картини поступового віддалення (Місяць веде хлопчика за руку на небо) в Епілозі (кодi) циклу.

Аналіз двох творів Дж. Крама ілюструє стабільність творчих пошуків композитора в сфері тембрів, екзотики їх звучання, що, з одного боку, побуджує його до включення інструментів, мало представлених в тогочасних академічних партитурах (мбіра, тибетські молитовні камені, китайський храмовий гонг, японські кабуки, скляна гармоніка), а з іншого – до збагачення палітри виконавських прийомів, що дозволяє говорити про розширені виконавські техніки на флейті (*speak flute, key clicks*), смичкових (гра в позиції віол, мандолін, посилення тиску, гра смичком на скляній гармоніці і там-тамі, і, навпаки, використання наперстків, медіаторів, трубок для гри на струнах), вокальні (шепіт, напівспів, звуконаслідування вітру, тварин тощо).

В обох творах він також ілюструє тяжіння до сфери інструментального театру, що поєднується із опорою на традиційні жанрові моделі (смичковий квартет, сюїта, вокальний). Вони підпорядковуються взаємодії і дисперсії, що характерно для музики ХХ – початку ХХІ століття. Все це дозволяє розглядати музику Дж. Крама як матеріал, який може стати повноправною частиною курсу «Історії світової музичної культури». При цьому «Чорні Янголи» можна, в першу чергу рекомендувати для самостійного або групового (семінарського) опрацювання групі «Оркестрових струнних інструментів», в той час як «Ніч чотирьох Місяців» стане не менш цікавою для вокалістів (група «Академічний спів»), ніж для інструменталістів.

Список рекомендованої літератури

1. Лорка Ф. Г. Лірика / пер. з іспанської М. Лукаша. Київ: «Дніпро», 1969. 319 с.
2. Приходько А. В. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX – XXI століть. *Музичне мистецтво*, 2013, Вип. 13. С. 95–102.
3. Шадько М. О. Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама: дис. доктора філософії, 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2022. 252 с.
4. Burns, Steven M. “In stilo Mahleriano”. Quotation and Allusion in the Music of George Crumb. *American Music Research Center Journal*, January 1, 1993. P. 9–39.
5. Chatman, Stephen, George Crumb: “Night of the four moons” the element of sound. *Music and Man*, 1974. Volume 1 – Issue 3, 1974. Pp. 215–223. <https://doi.org/10.1080/01411897408574472>
6. *Contemporary Music Review*, Volume 41, Issue 1: George Crumb: Style, Idea, and Performance Practice (2022) URL: <https://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/41/1> (дата звернення: 14.01.2023)
7. García Lorca. La luna está muerta, muerta. *Canciones de Luna*. URL : <https://poematrix.com/poetas/garcia-lorca/la-luna-esta-muerta-muerta> (дата звернення: 17.01.2023)
8. Grella-Możejko, Piotr & Ozipko, Jerry A. The Cabinet of Curiosities—The String Quartet in the USA after 1950. *Contemporary Music Review*. Volume 32, 2013 – Issue 4: Zero to Four. Modernism and the String Quartet. pages 341–352. <https://doi.org/10.1080/07494467.2013.809238>
9. Johnston, Blair. “Between Romanticism and Modernism and Postmodernism: George Crumb’s Black Angels.” *Society for Music Theory* Volume 18, Number 2, June 2012. URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.johnston.html> (дата звернення: 17.01.2023)
10. Petersen, Nils Holger. Quotation and Framing: Re-contextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's Black Angels. *Contemporary Music Review*, 2010. 29 (3). P. 309–321.
11. Poemas de Federico García Lorca. URL: <https://www.poemas-del-alma.com/federico-garcia-lorca.htm> (дата звернення: 17.01.2023)
12. Shupe, Abigail. George Crumb's Black Angels and the Vietnam War. *Contemporary Music Review*. Volume 41, Issue 1: George Crumb: Style, Idea, and Performance Practice, 2022. P. 55–73. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2033571>
13. Tsai, Yi Ling. George Crumb’s Personal Response to the Golden Age of Social o the Golden Age of Social Activism: Night of the Four Moons, Black Angels, and Vox Balaenae. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. University of Nevada, Las Vegas, 2016. 83 p.

ДОДАТОК А

Таблиця А.1. Прийоми гри на смичкових в «Чорних янголах» Дж. Крама, включаючи просунуті (*advanced*) та розширені (*extended*):

Прийом	Спосіб виконання	Де використовується
glissando+tremolo	безперервне glissando без затримування на вказаних висотах, tremolo повинно бути надзвичайно швидким.	I. «Трен I: Ніч електричних комах», VII. «Трен II: Чорні янголи!» XIII. «Трен III: Ніч електричних комах»
col legno battuto quasi Tibetan prayer stones (наче тибетські молитовні камені)	Легко торкатись другого часткового тону протягом усього пасажу. Зміна висот досягається ударами на різній відстані від підставки	II. «Звуки кісток та флейт» IX. «Загублені дзвони (Ехо)»
col legno tratto	ведення дровком смичка по струнах	II. «Звуки кісток та флейт» IX. «Загублені дзвони (Ехо)»
Посилення тиску смичка (схоже на гітарний distortion)	Поступово посилювати тиск смичка, поки висота не перетвориться на шум.	IV. «Диявольська музика»
Pedal tones / Педальні тони	Утворюються дуже повільним рухом смичка, водночас здійснюючи сильний тиск на нього.	IV. «Диявольська музика».
Knuckles on wood (or fingertips) / удари кісточками або пальцями	Здійснюються у вказаному ритмі	V. «Danse Macabre»
Hold like a Viol. Bow behing left hand! / Тримати як віолу. Смичок за лівою рукою!	скрипка і альт повинні триматися як віоли (вертикально), а смичок повинен розташовуватися на неправильній стороні за лівою рукою тобто майже біля головки грифу, на шийці. Відповідно до цього необхідно буде змінити аплікатуру, і для того, щоб добитися чистого звучання, буде необхідна певна практика	VI. «Павана сліз».
Hold instrument like a mandoline. Bottle-neck technique / Тримати як мандоліну. Слайд-техніка	Тримати інструмент горизонтально, грати <i>pizzicato</i> , використовуючи при цьому скляну трубочку в лівій руці (<i>glass rod</i>) і металевий медіатор.	XI. «Античні голоси» XII. «Античні голоси (Ехо)»
Hold instrument like a mandoline. Martellato (with a glass rod) / Martellato скляною трубною	Бити скляною трубкою (слайдером) по струнах по вказаних точках, утворюючи ефект <i>martellato</i> . Відкриті струни звучатимуть відразу після того як вона відскакує від струни.	XI. «Античні голоси».
A very rapid tremolo with two timple-capped fingers / швидке тремоло двома, вдягнутими у наперстки пальцями	Грати на двох струнах, використовуючи відкриті струни.	XIII. «Трен III: Ніч електричних комах».

Таблиця А.2. Таблиця прийомів із залученням голосу в циклі «Чорні янголи»
Дж. Крама

Прийом	Вербальний матеріал	Де використовується
Tongue click / Клацання язиком	--	II частина, «Звуки кісток та флейт»
Whisper (staccato) / шепіт (staccato)	Склади «Ka-to-ko, to-ko...»	II частина, «Звуки кісток та флейт»
Whisper (like an incantation) / Заклинальний шепіт	Числа від одного до семи угорською мовою	V. «Danse Macabre»
Whistle/ Свист	Поєднується із флажолетами у віолончеліста. Має фіксовану висоту	V. «Danse Macabre»
Shout ff / Викрики ff	Числа 13 японською, російською, суахілі, німецькою, числа від 1 до 7 німецькою	VII. «Трен II: Чорні янголи»
Whisper (like an incantation) / Заклинальний шепіт	Числа від одного до семи французькою	IX. «Загублені дзвони (Ехо)»
Заклинальний шепіт в супроводі маракаса	Числа від одного до семи японською	XIII. «Трен III: Ніч електричних комах»

Таблиця А.3. Гра на додаткових інструментах в «Чорних янголах» Дж. Крама

Інструмент	Прийом	Де використовується
Там-там	Bowed harmonics (ведення смичком по там-таму)	III. «Загублені дзвони» IX. «Загублені дзвони (Ехо)»
Маракаси	Тримати в правій руці, шейки маракаса супроводжують шепіт або pizzicato на смичкових	V. «Danse Macabre».
«Glass Harmonica» / «Скляна гармоніка»	Гра смичком на келихах, наповнених водою	X. «Божественна музика».

ДОДАТОК В

Таблиця В. 1. Поетична основа першої частини «Ночі чотирьох Місяців». Оригінал вірша Ф. Г. Лорки та його український переклад (М. Лукаш). Жирним шрифтом виділено рядки, які обирає Дж. Крам

Ф.Г. Лорка «La luna esta muerta...» («Canciones de luna», I) [7]	М. Лукаш «Помер місяць...» (Два місяці вечорові, I) [1, с. 107]
La luna está muerta, muerta; pero resucita en la primavera.	Помер місяць, та на весну він, побачите, воскресне.
Quando en la frente de los chopos se rice el viento del sur.	Коли коси тополіні зав'є вітер кучерявий,
Quando den nuestros corazones su cosecha de suspiros.	коли дадуть серця наші урожай зітхань багатий,
Quando se pongan los tejados sus sombreritos de yerba.	коли дахи повдягають брилі з маю, ще й розмаю...
La luna está muerta, muerta; pero resucita en la primavera.	Помер місяць, та на весну він, побачите, воскресне

Таблиця В. 2. Поетична основа другої частини «Ночі чотирьох Місяців». Оригінал вірша Ф. Г. Лорки та його український переклад (М. Лукаш). Жирним виділено рядки, які обирає Дж. Крам

Ф. Г. Лорка «La luna asoma» [11]	М. Лукаш «Сходить місяць» [1, с. 106]
Quando sale la luna se pierden las campanas y aparecen las sendas impenetrables.	Коли сходить місяць, даленіють дзвони, де беруться-в'ються стежки невідомі.
Quando sale la luna, el mar cubre la tierra y el corazón se siente isla en el infinito.	Коли сходить місяць, море криє землю, серце в тебе в грудях — острів у бозмежжі.
Nadie come naranjas bajo la luna llena. Es preciso comer fruta verde y helada.	Не їж помаранчів при місяці повнім — здасться тобі овоч зеленим морозом.
Quando sale la luna de cien rostros iguales, la moneda de plata solloza en el bolsillo.	Коли сходить місяць сто- і одноликий, плачуть у кишені дрібні срібні гроші.

Таблиця В. 3. Поетична основа третьої частини «Ночі чотирьох Місяців». Оригінал вірша Ф. Г. Лорки та його український переклад (М. Лукаш). Жирним виділено рядки, які обирає Дж. Крам

Ф. Г. Лорка «Adan» [11]	М. Лукаш, «Адам» [1, с. 49]
Arbol de Sangre riega la mañana por donde gime la recién parida. Su voz deja cristales en la herida y un gráfico de hueso en la ventana. Mientras la luz que viene fija y gana blancas metas de fábula que olvida el tumulto de venas en la huida hacia el turbio frescor de la manzana, Adam sueña en la fiebre de la arcilla un niño que se acerca galopando por el doble latir de su mejilla. Pero otro Adán oscuro está soñando neutra luna de piedra sin semilla donde el niño de luz se irá quemando.	Калина крові росить ранок ранній, де тихо стогне перша породілля. Від стогону до ран летить оскілля, й малюється кістяк на шиб екрані. Хлюпоче світло в казки білі грані, запомину нагойдується хвиля; вщухає жил бурхливе водопілля, у яблучнім розходиться тумані. Адам лежить у лихоманці глини, дуднять йому і скроні, і повіки: все ближче й ближче чуть галон дитини. І марить він — вже інший, темноликий — про місяць кам'яний, без сіменини, де світло-немовля згорить навіки.

Таблиця В. 4. Поетична основа третьої частини «Ночі чотирьох Місяців». Оригінал вірша Ф. Г. Лорки та його український переклад (М. Лукаш). Жирним виділено рядки, які обирає Дж. Крам.

Ф. Г. Лорка «Romance de la Luna» [11]	М. Лукаш, «Про царівну Місяцівну» («Циганський баладник» [1, с. 157 – 158])
La luna vino a la fragua con su polisón de nardos. El niño la mira mira. El niño la está mirando. En el aire conmovido mueve la luna sus brazos y enseña, lúbrica y pura, sus senos de duro estaño. Huye luna, luna, luna. Si vinieran los gitanos, harían con tu corazón collares y anillos blancos. Niño déjame que baile. Cuando vengan los gitanos, te encontrarán sobre el yunque con los ojillos cerrados. Huye luna, luna, luna, que ya siento sus caballos. Niño déjame, no pises, mi blancor almidonado. El jinete se acercaba tocando el tambor del llano. Dentro de la fragua el niño, tiene los ojos cerrados. Por el olivar venían, bronce y sueño, los gitanos. Las cabezas levantadas y los ojos entornados. ¡Cómo canta la zumaya, ay como canta en el árbol! Por el cielo va la luna con el niño de la mano. Dentro de la fragua lloran, dando gritos, los gitanos. El aire la vela, vela. el aire la está velando.	Прийшла в кузню Місяцівна в серпанковім покривалі, хлопчик дивиться на неї — краса очі пориває. Має білими руками, аж малому серце в 'яне, вислоняє, грішна й чиста, тугі перса олив'яні. «Тікай, тікай, Місяцівно, бо як вернуться цигани, накують із твого серця намиста й перснів багато». «Дай я, хлоню, потанцюю, бо як вернуться чхавале, ти з закритими очима лежатимеш на ковадлі». «Тікай, тікай, Місяцівно! Чуєш, тупотять бахмати?» «Ну-бо, хлоню, не топчися по білі моїй крохмальній». Битим шляхом скаче вершник, мов у бубон, в шлях бабаха, а вже в кузні малий хлопчик склепив віченьки, бідаха. Гаєм їхали цигани, мусянджовії примари. Очі мружили набакир, рівно голови тримали. А в тім гаю пугач пуга, пугач пуга тоскно й жаско... Пливе небом Місяцівна, за руку держить хлоп'ятко. В кузні туж, у кузні лемент, плачуть, голосять цигани, а царівну Місяцівну повивають хмари, хмари.