

Шадько Максим Олександрович — аспірант, викладач кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7121-7301>

СВОЄРІДНІСТЬ УТІЛЕННЯ ВАРІАЦІЙНОГО ПРИНЦИПУ У «GNOMIC VARIATIONS» ДЖОРДЖА КРАМА

Розглянуто творчість класика сучасної американської музики Джорджа Крама, широко відому у світі і слухачам музикознавцям, про яку в Україні знають мало. Музика Дж. Крама відзначається своєрідним індивідуальним стилем, найважливішою ознакою якого вважають варіаційність як один із основних способів, застосованих в опусах автора. Охарактеризовано фортепіанну п'єсу композитора «Gnomic variations», у назві якої відбито варіаційний принцип на всіх рівнях її побудови. Твір містить тему і вісімнадцять варіацій, розподілені композитором на три великі частини по шість варіацій у кожній. Проаналізовано тричастинну структуру теми, яка охоплює семитакт, задіяні в ній основні інтервальні одиниці і розширені способи гри. Досліджено втілення прийому тембрового варіювання у першій частині макроциклу, з одного боку, й використання класичних принципів як алюзії на «суворі варіації», з іншого. Розкрито особливості побудови кожної з трьох частин, застосування ідеї створення характерних варіацій, принципів контрасту й узагальнення засобами жанру. Виявлено фактурно-інтонаційні комплекси циклу. Узагальнено аналіз варіаційного процесу в «Gnomic variations», наголошено на дотриманні основних принципів, утілених Дж. Крамом у перших двох томах «Макрокосмосу» і «Маленькій різдвяній сюїті». Ідеться про опору на виразні інтервальні структури, їх варіаційне перетворення у процесі розвитку музичного матеріалу, на залучення комбінаторної техніки, фактурно-гармонічного комплексу та усіх темброво-фонічних можливостей розширеного фортепіано. Усі вони є сталими ознаками індивідуального стилю митця. У циклі варіаційність втілена на рівні форми і жанру. Детальний розгляд творів Дж. Крама не тільки розширює уявлення сучасного музиканта, а й надає йому змогу збагатити свою піаністичну техніку новітніми прийомами гри, сприяє розвитку внутрішнього слуху, зорієнтованості в часопросторі сучасного мистецтва. Запропонований аналіз надає можливість додати до зразків навчальної літератури твори авангардного напрямку в музиці ХХ століття.

Ключові слова: «Gnomic variations» Дж. Крама, темброве варіювання, структурні принципи, виконавські прийоми, розширені способи гри.

Постановка проблеми. Американський композитор Джордж Крам (нар. 1929) — один із найавторитетніших митців нашого часу. Його творчість, позначена яскравою індивідуальністю, постійно привертає увагу виконавців і дослідників в усьому світі. Опуси Дж. Крама для різних складів мають спільні ознаки, позначені своєрідністю авторського стилю: театралізація виконавського процесу, візуалізація нотного тексту, графічна нотація, цитування, як засіб конкретизації задуму, нестандартне трактування інструментів, застосування нових способів гри, сприйняття ви-

конавця як особливого інструмента. Однією з головних стильових ознак багатьох творів композитора є варіаційність, яка виявляється на мікро- і макрорівнях: від варіювання дрібних структур до організації цілого.

Доцільно нагадати думку А. Веберна про роль взаємозв'язку в тематизмі твору, для якого важливо було показати можливість виведення музичного матеріалу з однієї головної думки. Найбільш універсальною формою досягти максимальної єдності він вважав варіації¹. Одним із творів, у якому варіаційність реалізована як жанр, форма і принцип тематичного розвитку є цикл «Gnomic variations» для фортепіано соло, який ще не привертав уваги українських музикознавців.

Аналіз останніх досліджень. Загальна характеристика творчості Дж. Крама, стислий аналіз окремих його композицій містять праці, присвячені новітнім тенденціям у музиці ХХ століття. Протягом останнього десятиліття видані дві монографії — О. Манулкіної (2010)² і С. Сігиди (2012)³ про американську музику. О. Манулкіна досліджує розвиток музики в США ХХ століття, залучаючи значну кількість матеріалів, які раніше не перекладались, зокрема документи, маніфести, листи, статті, спогади тощо. Завдяки цьому у роботі відтворено загальну культурну ситуацію, найвизначніші музичні напрями, діяльність окремих митців. У праці С. Сігиди охоплено більш значний проміжок часу — кінець ХVІІІ–ХХ століття, що надало змогу простежити весь шлях становлення американської музики: від витоків до визначення національної ідентичності. Відкриття Дж. Крама у сфері звукоутворення, застосування ним варіаційного принципу охарактеризовані у публікаціях, автори яких висвітлюють окремі ознаки стилю композитора на прикладі деяких творів. Особливу увагу привертають нотатки першого виконавця «Gnomic variations» Дж. Джейкоба, розміщені в нотному виданні твору⁴: піаніст стисло характеризує композиційні принципи опусу, способи гри, висловлює свої враження від цієї музики.

Мета статті — виявити закономірності втілення варіаційного принципу на різних рівнях «Gnomic variations» Дж. Крама.

Виклад основного матеріалу. Цикл «Gnomic variations» Дж. Крам завершив 1981 року, його уперше виконав 12 грудня 1982 року в Національній галереї мистецтв (Вашингтон) піаніст Джеффри Джейкоб, якому композитор і присвятив ці варіації. У програмних примітках, розміщених перед партитурою, піаніст зазначає, що «гном» символізує максимум, згідно з якою за допомогою невеликої кількості слів транслюється велика ідея⁵. Цикл становлять тема і вісімнадцять варіацій, об'єднаних у три великі частини по шість варіацій у кожній. Такий підхід увиразнено за допомогою фермат, які вимагають моменту тиші на межі частин. Незважаючи на це, автор явно мислить твір як замкнену композицію, адже остання, вісімнадцята варіація є темброво-оновленим повторенням теми: початкові приглушені тони композитор замінює більш барвистими гармоніками.

Коментуючи завдання виконавця у «Gnomic variations», Дж. Джейкоб звертає увагу на різноманітні способи звуковидобування в середині фортепіано, називаючи зокрема щипання струн (тобто прийом *pizzicato*), удари по них, *glissando*, їх шкрябання і приглушення. Усі ці способи гри репрезентують крамівське «розширене фортепіано», яке не є «підготовленим». На цьому наголошує піаніст, оскільки у корпусі

¹ Веберн А. Лекції о музыке. Письма. Москва : Музыка, 1975. С. 48–49.

² Манулкіна О. От Айвза до Адамса: американская музыка ХХ века. Санкт-Петербург : Изд. Ивана Ламбаха, 2010. 784 с.

³ Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца ХVІІІ — первой половины ХХ века. Становление национальной идентичности : очерки. Москва : Композитор, 2012. 504 с.

⁴ Jacob J. Program notes // Gnomic Variations : piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. P. 3.

⁵ Там само.

немає жодних додаткових предметів. Поєднання розширених технік із стандартною грою на клавішах, швидке переключення між ними, за словами Дж. Джейкоба, виявляється «іноді диявольськи важким»¹. Так заявляє про себе новий тип віртуозного володіння усіма можливостями інструмента, характерний для фортепіанних композицій Дж. Крама.

Нові способи гри завжди потребують відповідних пояснень, тому нотному тексту передують авторські «примітки до виконання». У «Gnomic variations» вони виглядають цілком традиційно, окрім кількох невеличких, але значних, на нашу думку, змін. Передусім звертає на себе увагу удосконалений вигляд шкали звуків, які зазнають тембрових трансформацій. Над поданим нотним станом композитор розміщує таблицю у вигляді трьох довгих колонок. У першій із них (колонка А), як пояснює Дж. Крам, вказано струни, що будуть щипатись, у другій (колонка В) — струни, будуть приглушені, у третій (колонка С) — струни, на яких буде видобуто гармоніки з обов'язковим номером потрібного обертону. Серед інших доповнень у цих примітках — вказівка автора про критичну необхідність належного функціонування *sostenuto* педалі рояля, на буде виконуватись твір².

Основна композиційна ідея циклу — гра структур. Ключовий мотив теми експонує не тільки основну інтервальну одиницю — тритон, а й гру протилежним рухом, принцип розсування і стиснення темброво-регістрового простору. За словами Дж. Джейкоба, досить коротка лінія пов'язаних між собою тритонів підкреслює небагатослівний, афористичний характер «Gnomic variations»³. Дотримуючись традиції, Дж. Крам мислить тему як мелодичну лінію, звуки якої розкидані у звуковому просторі. Доречно навести спостереження Е. Денисова щодо мелодичного начала в сучасній музиці. Він підкреслює його часту відсутність, у традиційному значенні цього слова, та заміщення його іншими елементами музичної тканини. Власне, мелодизм «підмінено горизонтальними послідовностями певним чином вибудованих інтервальних комплексів»⁴. Розглядаючи численні зразки, у яких сучасна стилістика нейтралізувала змістову й емоційну наповненість інтонаційної мови, композитор звертає увагу на появу ностальгії за давніми ідеалами. «Інтонація, — пише автор, — <...> володіє дивовижною якістю нескінченної варійованості та нескінченної інформаційної ємності». І далі: «Один і той самий інтервал може бути і абстрактною конструктивною одиницею, і наповненим (іноді гранично) смисловим і експресивним змістом»⁵. Ці спостереження виявляють свою універсальність і легко упізнаються в музичній тканині «Gnomic variations» Дж. Крама, оскільки тема тут постає як закінчена, структурно оформлена думка. Привертає увагу прийом прихованого двоголосся, посиленого не тільки регістровим протиставленням, а й виокремленням партії лівої руки крупними тривалостями. Більше того, якщо зібрати усі тони, що утворюють її, то вимальовується пластична, кантиленна мелодія, позбавлена ходів на загострені інтервали. Її пісенності не руйнує прийом *pizzicato* на струнах, утворюючи лише шлейф віброуючої звукової точки. Двоголосся поширюється й на візуальний ряд виконавського процесу, адже ліва рука перебуває в корпусі інструмента, притискаючи струни і граючи *pizzicato*, у той час як права натискає на клавіші.

¹ Jacob J. Program notes // Gnomic Variations : piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. P. 3.

² Crumb G. Gnomic Variations : piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. P. 2.

³ Jacob J. Program notes // Gnomic Variations : piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. P. 3.

⁴ Денисов Э. В. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 137–138.

⁵ Там само. С. 146.

Семитактова побудова теми має внутрішню логіку завдяки повторенню і зміні напрямку руху. З цієї точки зору, запропонована піаністом Дж. Джейкобом інтерпретація форми, як двочастинної репризної (AA'BA"), суперечить реальному музичному процесу. Зокрема, ініціальний чотиризвуковий мотив, який охоплює один такт, має хвилеподібний вигляд, повторюється двічі, спрямований вгору і розширює вихідний діапазон. Розвиток тематичної ідеї, навпаки, прямує вниз. Зберігаючи мотивну структуру, він підсумовує початковий процес, утворює хвилю на макрорівні. Контраст руху, що виникає, масштаби, які перевищують першу фразу (три такти), дають підстави говорити про новий розділ, враховуючи мініатюрність теми і наступних варіацій. Завершальний двотакт підсумовує висхідний і низхідний принципи, виконуючи функцію своєрідної репризи-коди. Часова врівноваженість усіх побудов дає змогу трактувати форму теми як тричастинну — *A B AB*. На рівні числових пропорцій складається симетрична конструкція — 2+3+2. Нагадаємо спостереження Ю. Холопова про збереження симетрії при порушенні квадратності. На його думку, музичну форму можна тлумачити не тільки як композиційну схему, «сукупність і взаємодію засобів вираження конкретного змісту», не тільки як «форму-процес», а й «як досконалість, завершеність, гармонійність цілого, ідеальне злиття вираження з ідеєю»¹. Таку числову упорядкованість музикознавець пов'язує з естетичною категорією краси.

Дж. Крам дотримується загальних принципів логіки, незважаючи на безсумнівне оновлення музичної мови. Це забезпечує сприйняття цілісного викладу звукообразу в темі з його подальшим збагаченням завдяки різним прийомам варіювання. Тричастинна конструкція наявна в кожній варіації циклу, незалежно від її розміру: навіть в аметричних сьомій та дванадцятій вона втілена чітко і наочно. Тричастинність поширюється й на макрорівень побудови форми, що доводить її визначну роль у «*Gnomic variations*».

Одним із своєрідних способів розвитку тематичного матеріалу, використаних у циклі, є прийом тембрового варіювання. Його застосування в межах одного інструмента стає можливою завдяки залученню темброво-педальних ефектів фортепіано, поєднаних з розширеними техніками гри на ньому. Найбільш послідовно цей принцип застосовано в першій частині твору, у якій прочитується й алюзія на так звані «суворі варіації». У перших п'яти варіаціях композитор ніби віддає данину традиції, а вже в шостій, позначеній змінним метром (4/4, 5/4, 7/4, 3/4, 6/4) і більшим обсягом (дванадцять тактів), він демонструє індивідуальний підхід, адже вона, з одного боку, замикає попередню побудову, а з іншого, — налаштовує на більш вільний підхід до конструювання у наступних варіаціях. Отже, звертає на себе увагу задіяний прийом димінування тривалостей з першої до четвертої варіації. П'ята ж варіація дещо уповільнює темп і репрезентує інакший настрій завдяки звуковим ефектам, які, за словами Дж. Джейкоба, «одразу западають у пам'ять та зачаровують»². Це дає змогу сприймати її як ліричний центр першої частини циклу і замітник традиційної мінорної варіації. Іншою важливою ознакою суворих варіацій, яка чітко ідентифікується, незважаючи на перетворення музичного матеріалу, є легко прочитуваний малюнок теми. Серед інших очевидних прикмет назовемо збереження семитакту, його внутрішньої структури і сталого метру.

Можливість тембрових трансформацій закладено безпосередньо в експонуванні теми, адже вона занурює слухачів у звукові ефекти розширеного фортепіано. Не використовуючи стандартну гру на клавішах та замінюючи її зіставленням приглушених тонів і *pizzicato*, Дж. Крам одразу натякає на головний спосіб розвитку ви-

¹ Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Москва, 1982. С. 83.

² Jacob J. Program notes // *Gnomic Variations* : piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. P. 3.

хідного матеріалу. Кожна з початкових п'яти варіацій має індивідуальну фоніку. Зокрема, **перша** з них цілком побудована на відгомні вертикально викладених співзвуч. Подібний ефект не новий, його застосовували композитори ще в XIX столітті, адже він витікає з акустичних можливостей інструмента. Алгоритм дій такий: у зазначеній октаві беззвучно затримується акорд, звуки якого одразу натискаються на клавішах в іншій октаві. Так виникає відгомін, що озвучує початковий акорд, створюючи цікавий сонорний ефект. Однак Дж. Крам додає й часточку власної індивідуальності у першу варіацію, поєднуючи його з *glissando* на струнах басового регістру, після якого *do diez* контроктави затримується на *sostenuto* педалі. Завдяки цьому збільшується обсяг звучання, увиразнюється перспектива у невеличкій замальовці. **Друга варіація** постає спадкоємицею попередньої, бо спирається на той самий принцип. Суттєвою відмінністю між ними є заміна вертикального викладу на горизонтальний, тобто беззвучно затримані акорди оживають після мелодичного фрагменту, зіграного на клавішах. Основу **третьої варіації** становить, за авторською позначкою, «слабка “луна” резонансу»¹, утворене за допомогою демпферної педалі: спочатку натискається восьмизвучний акорд-*zff* різким *staccatissimo* без педалі, після чого потрібно «зловити» луну і підхопити її педаллю. Це породжує мальовниче просторове явище. **Четверта варіація** значно контрастує з попередніми, оскільки взагалі не має спецефектів. Це лише один із можливих тембрових варіантів теми, яка від самого початку ще не поставала у такому вигляді. Містична фоніка її супроводу виникає за допомогою лівої педалі, що використовується тут уперше, та поліритмічного нашарування дуолей з тріолями. Особливою фантастично-потойбічною звучністю позначена **п'ята варіація**. Її виняткового колориту досягнуто протиставленням двох складових: темброво-оновленого проведення теми на струнах лівою рукою та «музики срібних тонів», виконаної правою рукою на клавішах у високому регістрі фортепіано. Застосована Дж. Крамом техніка гри на струнах заслуговує окремої уваги, адже вона має унікальне сонорне забарвлення. Гармоніка тут видобувається специфічним способом: піаніст має шкребти металеву обмотку басової струни нігтем вказівного пальця, одночасно затискаючи вузлову точку потрібного обертону великим пальцем. Так званий «активний звук» гармоніки у таких умовах утворюється з металевого шуму і супроводжується яскравими призвуками. Фінальна у першій частині шоста варіація змішує усі заявлені раніше темброві ефекти, утворюючи своєрідний калейдоскоп. Наявні елементи теми знову постають у новому вигляді: «німі» акорди озвучуються *glissando* на струнах. Застосований Дж. Крамом у циклі «*Gnomic variations*» прийом тембрового варіювання виявляється одним з основних у розвитку інтонаційних подій.

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

¹ Crumb G. Gnomic Variations: piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. P. 8.

Серединна частина циклу охоплює також шість варіацій (з сьомої по дванадцятую). Зберігаючи ідею контрасту і демонструючи різноманітні емоційно-образні можливості такої незвичної теми, Дж. Крам дотримується інакших принципів варіювання. Перш за все, він активізує розширення масштабів і тактометричні параметри. Зокрема, сьома і дванадцята варіації є зразками аметричної музики, відокремлюючи другу частину від загального контексту і підкреслюючи її центральність. Яскрава характерність кожної з варіацій, збагачення і різноманітність фактури, свобода у поводженні з формою початкової теми дають підстави говорити про відгомони романтичної культури. Не вдаючись до цитування, як однієї з прикмет авторського стилю, композитор широко використовує прийом узагальнення засобами жанру, який репрезентується тут шляхом типових фактурних комплексів.

Так, «grave» **сьомої** варіації — це звукообраз, пов'язаний із знаменитою дзвонністю. Спонукаючи згадати музику С. Рахманінова, він справді набув втілення у контексті різнонаціональних індивідуальних стилів. Важливу роль у цьому відіграло, на наш погляд, значне поширення на Заході «Бориса Годунова» М. Мусоргського, композитора, якого повною мірою можна вважати першовідкривачем фактурно-гармонічного комплексу дзвонності. Дж. Крам майстерно імітує розкачування великого дзвону, відгомони малих, просторове протиставлення густих і більш дзвінких тембрів, посилення і згасання звучності. Гармонічна вертикаль сприяє збереженню тематичного ядра, утримує генетичний взаємозв'язок з вихідним матеріалом. **Восьма** варіація безпосередньо апелює до музики Б. Бартока, до так званого «бартоковського *pizzicato*», гри остинатними ритмоформулами і контрастів ритмічно-загострених структур з *quasi* арпеджіато по уявних струнних. Тема завдяки цьому зберігає свій легко впізнаваний тритоновий склад з характерним секундовим замиканням. Сильові алюзії підкріплені подібністю фактурних прийомів у концертах, етюдах, *Allegro barbaro*, в Сонаті для двох фортепіано та в інших творах Б. Бартока. **Дев'ята** варіація позначена імпресіоністичною звучністю з її милуванням фонізмом, регістровими зіставленнями, багатозвуччям акордових грон. Примхливо-вишукана музика **десятої** варіації постає як діалог двох персонажів. Вона будується на різких перемиканнях повільного (*tempo 1* — чверть = 86) і швидкого (*tempo 2* — *doppio tempo*, чверть = 172) руху. Плавні низхідні інтонації, що імітуються партією лівої руки, з внутрішньою градацією гучності від *zf* до *p*, викликають асоціації із скаргами такого героя *commedia dell'arte* як П'єро, у той час як іскрометні перебіги у широкому діапазоні і колючі пунктири — із задерикуватим Арлекіном. **Одинадцята** варіація з ремаркою «*grazioso un poco scherzando*» в досить повільному темпі (чверть = 66) поєднує ноктюрнові переливи з грайливою танцювальністю, а **дванадцята** нагадує ажурні фіоритури так званих блискучих творів XIX століття — етюдів, рондо, варіацій тощо.

Третя частина варіаційного циклу відрізняється взаємодією двох тенденцій: перша пов'язана з ідеєю створення характерних варіацій, завдяки чому загострюється контраст між ними. Так, **тринадцята** варіація позначена ремаркою «*misterioso*». Її утаємниченому світу протиставлено риторичу **чотирнадцятої** варіації — «*quasi recitativo, decisamente*». Вольовий характер підхоплює **п'ятнадцята** варіація «*implacabilmente*» з подальшим накопиченням енергетичних зльотів у **шістнадцятій** варіації, що підводять до кульмінаційного утвердження дзвонно-колеристичної звучності (**сімнадцята** варіація — «*sonoro, maestoso*»), яка згасає наприкінці. Друга тенденція — це поступовий процес відновлення теми, який вивершується варіантом її проведення у **вісімнадцятій** варіації. Іншими словами, тут діють відцентрові і доцентрові сили. Третя частина має ще одну ознаку, що дозволяє зрозуміти, яким чином за оновленої лексики досягається цілісність композиції. При-

вертають увагу фактурні, метроритмічні і фонічні прийоми. Так, аметрична **сьома** варіація кореспондує з **дванадцятю** і **чотирнадцятю**; зміна метру, задана у **шостій** варіації (перша частина), підхоплюється в **дев'ятій** (друга частина) і **п'ятнадцятій** та **шістнадцятій** (третя частина). Сталість тридольного метру початкових варіацій (три половини з точкою) модифікується у тридольність іншого плану (три половини), завдяки чому відтіняється відновлення заданого алгоритму у фінальному проведенні теми. Серед фактурно-інтонаційних комплексів назвемо: 1) вертикально-гармонічний, як наслідок проекції лінійно-горизонтальної структури теми; 2) речитативний; 3) моторно-фігуративний, який породжує як мікрополіфонію, так і згортається в кластер. Кожен з них, сприяючи варіаційному перетворенню теми у першій частині, експонує свої виражальні можливості, які набувають подальшого розвитку.

Висновки. Узагальнюючи аналіз варіаційного процесу в «Gnomic variations», наголосимо на дотриманні основних принципів у перших двох томах «Макрокосмосу» і «Маленькій різдвяній сюїті». Ідеться про опору на виразні інтервальні структури, їх варіаційне перетворення у процесі розвитку музичного матеріалу, на залучення комбінаторної техніки, фактурно-гармонічного комплексу та усіх темброво-фонічних можливостей розширеного фортепіано. У такому сенсі, усі вони постають сталими ознаками індивідуального стилю митця. Водночас у циклі варіаційність втілено на рівні форми і жанру. Детальний розгляд творів Дж. Крама у сфері фортепіанної музики не тільки розширює уявлення сучасного музиканта, а й надасть змогу йому збагатити свою піаністичну техніку новітніми прийомами гри, сприятиме розвитку внутрішнього слуху, зорієнтованості в тенденціях розвитку сучасного мистецтва. Запропонований аналіз збагачує кількість зразків навчальної літератури творами авангардної музики ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. Москва : Музыка, 1975. 144 с.
2. Денисов Э. В. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 137–149.
3. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд. Ивана Ламбаха, 2010. 784 с., ил.
4. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности : очерки. Москва : Композитор, 2012. 504 с.
5. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Москва, 1982. С. 52–104.
6. Crumb G. Gnomic Variations: piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. 26 p.
7. Jacob J. Program notes // Gnomic Variations : piano solo. New York : C. F. Peters, 1981. P. 3.

REFERENCES

1. Vebern, A. (1975). *Lectures about music. Letters* [Lekcii o muzyke. Pis'ma]. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Denisov, Je. (1986). About some types of melody in modern music [O nekotoryh tipah melodizma v sovremennoj muzyke]. *Modern music and problems of composers technique evolution* [Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniky]. Moscow: Sovetskij kompozitor, pp/ 137–149 [in Russian].
3. Manulkina, O. (2010). *From Ives to Adams: American music of 20 century* [Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaja muzyka XX veka]. Saint Petersburg: Izd. Ivana Lambaha, 784 p. [in Russian].

4. Sigida, S. (2012). *USA's musical culture from the end of the 18 to first half of the 20 century. Formation of national identity* [Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности]. Moscow: Kompozitor, 504 p. [in Russian].

5. Holopov, J. (1982). Changing and unchanging in the evolution of musical thinking [Изменчивость и неизменное в эволюции музыкального мышления]. *Problems of traditions and innovation in modern music [Problemy tradicij i novatorstva v sovremennoj muzyke]*, pp. 52–104 [in Russian].

6. Crumb, G. (1981). *Gnomic Variations : piano solo*. New York: C. F. Peters, 26 p. [in English].

7. Jacob, J. (1981). Program notes. *Gnomic Variations : piano solo*, p. 3 [in English].

Шадько М. А. Своеобразие воплощения вариационного принципа в «Gnomic variations» Дж. Крама. Актуальность исследования. Американский композитор Джордж Крам является одним из наиболее известных художников современности. Разнообразие его сочинений для разных составов имеют ряд сходных черт, которые несут на себе печать авторского стиля. Среди них: театрализация исполнительского процесса, визуализация нотного текста, графическая нотация, цитирование, как способ конкретизации замысла, нестандартная трактовка инструментов и изобретение новых способов игры, восприятие исполнителя в качестве особого инструмента. Одним из главных стилистических признаков многих опусов композитора становится вариационность, которая проявляется на микро- и макроуровнях. Сочинением, где вариационность реализована как жанр, форма и принцип тематического развития является цикл «*Gnomic variations*» для фортепиано соло, который еще не исследовался отечественными музыковедами, чем обусловлена **научная новизна** статьи.

Цель заключается в выявлении закономерностей вариационного принципа на разных уровнях «*Gnomic variations*» Дж. Крама.

Методология основана на комплексном подходе с привлечением интонационного метода для выявления основных интонационных единиц сочинения и структурно-функционального метода для исследования основных закономерностей построения и приёмов варьирования.

Результаты и выводы. Цикл «*Gnomic variations*» состоит из темы и восемнадцати вариаций. Последняя вариация является темброво-обновленным повторением темы. Определено, что основная композиционная идея цикла заключается в игре структур. Ключевой мотив темы экспонирует основную интервальную единицу — тритон, игру противоположным движением, принцип расширения и сжатия темброво-регистрового пространства. Проанализирован использованный в первой части цикла приём тембрового варьирования, реализация которого в рамках одного инструмента стала возможной благодаря задействованию темброво-педальных эффектов фортепиано, объединенных с расширенными техниками игры на нем. Выявлена связь с традицией через применение в первой части принципов «строгих вариаций». Констатируется наличие идеи создания характеристичных вариаций с задействованием приёмов контраста и обобщения через жанр при построении целого. В выводах отмечено, что вариационный процесс цикла «*Gnomic variations*» опирается на выразительные интервальные структуры, их вариационное превращение в процессе развития музыкального материала, комбинаторную технику, фактурно-гармонический комплекс и все темброво-фонические возможности расширенного фортепиано. Вместе с тем, цикл отмечен реализацией вариационности на уровне формы и жанра. Детальное изучение достижений Дж. Крама в области фортепианной музыки расширяет представление современного музыканта, помогает ему добавить к своей пианистической технике новейшие приемы игры, способствует развитию внутреннего слуха, ориентированности в пространстве современного искусства.

Ключевые слова: «*Gnomic variations*» Дж. Крама, тембровое варьирование, структурные принципы, исполнительские приемы, расширенные способы игры.

SHADKO MAKSYM

Shadko Maksym — first year postgraduate student in Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7121-7301>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197972>

PECULIARITIES OF THE EMBODIMENT OF VARIATIONAL PRINCIPLES IN “GNOMIC VARIATIONS” BY GEORGE CRUMB

Relevance of the study. American composer George Crumb is one of the most famous contemporary artists. The variety of his works for different kinds of ensembles has a number of similar features that bear the stamp of the author's style. Among them are: theatricalization of the performance process, visualization of the score, graphical notation, citation as a means of specifying the idea, non-standard interpretation of instruments and invention of new ways of playing, perception of the artist as a special instrument. One of the main stylistic features of many opuses of the composer is variability, which manifests itself at the micro and macro levels. The cycle “Gnomic Variations” for piano solo is a work where variability is realized as a genre, a form and principle of thematic development, which has not yet been studied by domestic musicologists, hence **the scientific novelty** of the paper.

The main objective of the study is to reveal the laws of the variation principle embodiment at different levels of G. Crumb's “Gnomic Variations”.

Methodology. The study uses a comprehensive approach with the application of the intonation method for identifying the main intonation units of the composition, structural and functional methods — for studying basic patterns of the structure and variation techniques.

Results and conclusions. The cycle “Gnomic Variations” contains a theme and eighteen variations. The last variation is a timbre-renewed repetition of the theme. It is determined that the basic compositional idea of the cycle is in playing structures. The key motif of the theme displays the main interval unit — the tritone, playing in the opposite direction, the principle of expansion and shrinkage of the timbre-register space. Under analysis is the method of timbre variation used in the first part of the cycle, the implementation of which within the framework of one instrument became possible due to the use of the piano timbre-pedal effects combined with the advanced techniques of performance. The connection with tradition is revealed through the application of principles of “strict variations” in the first part. It is stated that when building the whole there is an idea of creating characteristic variations involving the methods of contrast and generalization through the genre. It is noted in the conclusions that the variation process of the cycle “Gnomic Variations” is based on distinct interval structures, their variation transformation in the process of the musical material development, combinatorial technique, texture-harmonic complex and all the timbre-phonics possibilities of the extended piano. At the same time, the cycle is marked by the implementation of variability at the level of form and genre. A detailed study of G. Crumb's achievements in the field of piano music broadens the vision of a contemporary musician, helps them to use the latest performance techniques, and contributes to the development of internal hearing, orientation in the time space of contemporary art.

Key words: «*Gnomic variations*» by G. Crumb, timbre variation, structural principles, performing techniques, extended piano techniques.