

4. Medvedeva I. A. 1978. Parafraza, Muzykal'naya e'nciklopediya v 6 t., gl. red. Yu. V. Keldysh, Moscow. T. 4., stb. 178.
5. Mixajlov Al. «Svoe» i «chuzhoe» v iskusstve proshlogo, Dekorativnoe iskusstvo SSSR, Ezhemesyachnyj zhurnal Soyuzo xudozhnikov SSSR, № 6 (175). P. 28-32.
6. Yampol'skij I. 1961. Nikkolo Paganini. Zhizn' i tvorchestvo, Moscow, Gos. muz. izdatel'stvo, 380 p.

УДК 78.071.1:78.03(73)“19/20”

Максим Шадько

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ПЬЕСЫ-СИМВОЛЫ В ДРАМАТУРГИИ «МАКРОКОСМОСА» ДЖ. КРАМА

Шадько М. А. Пьесы-символы в драматургии «Макрокосмоса» Дж. Крама. Рассматривается своеобразие двух циклов «Макрокосмоса» для электронно-усиленного фортепиано Дж. Крама. Характеризуются содержательная сторона сочинений, многослойность их образно-семантической программы. Исходные композиторские позиции находят отражение в программных заголовках, отсылающих к историческим, религиозным, поэтическим, философским представлениям, в названии и графическом изображении знаков зодиака, посвящениях, в двухмерности звукового пространства инструмента – игре «на клавиатуре» и «в корпусе», авторских комментариях. Конкретизируются основные тематические комплексы, приемы звукоизвлечения, принципы организации композиции. Раскрываются обусловленность живописного начертания нотного текста в пьесах-символах с ключевыми идеями каждого из подциклов, обобщение в них основных интонационных элементов предшествующих миниатюр, доминирование христианских идей, заявленных в «*Crucifixus*» (№ 4, том 1) и «*Agnus Dei*» (№ 12, том 2), связанных единством ведущих концептуально-тематических идей.

Ключевые слова: «Макрокосмос» Дж. Крама, пьеса-символ, тематические комплексы, приемы звукоизвлечения на фортепиано, электронно-усиленное фортепиано, графическое изображение нотного текста, драматургия.

Шадько М. О. П'єси-символи у драматургії «Макрокосмосу» Дж. Крама. Розглядається своєрідність двох циклів «Макрокосмосу» для електронно-посиле-

ного фортепіано Дж. Крама. Характеризується змістова сторона творів, багатозначність їх образно-семантичної програми. Початкові композиторські позиції знаходять відображення у програмних заголовках, що посилають до історичних, релігійних, поетичних, філософських уяв, у назві та графічному зображенні знаків зодіаку, присвятах, у двомірності звукового простору інструменту – гри «на клавіатурі» та «у корпусі», авторських коментарях. Конкретизуються основні тематичні комплекси, прийоми звуковидобування, принципи організації композиції. Розкриваються обумовленість живописного зображення нотного тексту у п'єса-символах з ключовими ідеями кожного з підциклів, узагальнення у них основних інтонаційних елементів попередніх мініатюр, домінування християнських ідей, заявлених у «*Crucifixus*» (№ 4, том 1) та «*Agnus Dei*» (№ 12, том 2), пов'язаних єдністю провідних концептуально-тематичних ідей.

Ключові слова: «Макрокосмос» Дж. Крама, п'єса-символ, тематичні комплекси, прийоми звуковидобування на фортепіано, електронно-посилене фортепіано, графічне зображення нотного тексту, драматургія.

Shadko M. O. Symbol-pieces in dramaturgy of “Makrokosmos” by G. Crumb

Background. The name of G. Crumb has long gone down into the history of world music of the second half of the 20th century, which is confirmed by the words of some musicologists who classify him as «the patriarch of American music». The composer rushed into the avant-garde stream of the post-war period, declaring himself not only as a bright innovator with his own ideas about the sound world of contemporary music, but also as a deep artist who was able to make generalizations of culture-philosophical scale. In the Russian and Ukrainian literature the interest in G. Crumb's creative work has been reinforced only in recent decades. That is why its number is not large and it contains mostly generalized information about the composer and is repeated in different editions. The composer works in different genres of instrumental and vocal music which reflect his attention to various timbres, many of which involve stage accessories. This also refers to the famous «Makrokosmos», which can be regarded as a kind of creative manifesto of G. Crumb.

Objectives. This paper focuses on two cycles of the «Makrokosmos» written for the electronically amplified piano, which allows to reveal the importance of “symbol” pieces in the composition dramaturgy. Their semantic role in the artistic concept remains today out of sight for many researchers, which confirms the relevance of the cognitive goal stated in the title of the paper.

Methods. The paper employs a structural-functional and a comparative methods.

Results. The study found out that the piano diptych «Makrokosmos» has a number of similar and distinctive features. Similarity manifests itself in the multilayered nature of programme names; in the identity of the programme subtitle – «Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac»; in the two-dimensionality of the piano sound space («on the keyboard» and «in the case»); in the availability of sub-cycles crowned with “symbol”

pieces that are notated graphically; finally, both cycles are written for the electronically amplified piano and are supplemented with the author's manual and comments, which are only amended in the second volume in view of the expansion of the expressive means palette. They differ in the choice of the zodiac signs; specific and unique graphic of "symbol" pieces; in the use of individualized means of the sound production. In both volumes of the "Makrokosmos", G. Crumb keeps to the tradition of generalizing key intonational ideas in final pieces of each of the three sub-cycles. This principle was first used in «Crucifixus [SYMBOL]» (No. 4, volume 1). The graphic representation of the cross acquires a concrete meaning, giving the sound-images of the whole sub-cycle a universal character. The thematic content of the vertical «column» is connected with the variable playing off of the tertian-and-secundal configuration, which in *Adagio molto*, in the quietest *piano* (*pppp* and *ppppp*), is associated with moaning, groaning, frozen question. In this context, unusual musical notation acquires a semantic argumentation reinforced by its dynamic solution: the vocal exclamation «*Criste!*» falls on the base of the «column» and is marked with the *ff*, first used in this piece. The circle, chosen as a symbolic drawing of the musical text of the final piece of the second sub-cycle «The Magic Circle of Infinity, *Moto perpetuo* [SYMBOL]» (No. 8, volume 1), is concretized in the second half of the title. This generates a wide field of associative links: from the idea of a cyclical beginning and end, birth and death to the cycle of phenomena of animate and inanimate nature. The second sub-cycle is special as its pieces (except for the final one) embody the images of the unreal world. Regarding this, the strings are intended to be played with the help of two metal thimbles, *pizzicato* with a fingernail and a fingertip, *glissando* with a thimble and without it, and the pianist is intended to hum (the author's instruction is «the pianist is humming»), half-whizz and hiss, produce harmonics, tremolo on strings, hit the soundboard and transverse metal rods of the grand piano, whistle into the grand piano. The symbolic piece that closes the third sub-cycle and the first volume of the "Makrokosmos" is called by the composer "Spiral Galaxy", which is reflected in its visual drawing and summarizes all the characteristic figurative spheres and key thematic complexes.

The final piece of the first sub-cycle of the second volume «Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit) [SYMBOL]» (No. 4) is depicted in the form of two identical circles and embodies the idea of the infinity of the cosmos. The generalized name of the "symbol" piece «A Prophecy of Nostradamus» (No. 8, volume 2) looks like two open semicircles within which the quote «*Dies irae*» is written. The performance of the play includes the element of the theatrical acting: after playing the first half of the piece the pianist must turn the score upside down in order to succeed in performing the second half. The graphic of «Agnus Dei [SYMBOL]» (No. 12) was made in the form of the peace symbol, confirming the close interaction of all the semantic elements in the symbolic pieces of the «Makrokosmos». The dramaturgic role of the final piece goes beyond this cycle, uniting both volumes of the "Makrokosmos" with the cross-cutting spiritual idea. There is a semantic arch between the «*Crucifixus*» (No. 4, Volume 1) and «*Agnus*

Dei», it makes us remember the most intense, effective moment from the «*Credo*» of the High Mass *h-moll* by J. S. Bach: «Crucified» – «Risen». The key roles that these semantic images play in the monumental composition of the “Makrokosmos” for the amplified pianoforte allow us to evaluate them as the conceptual core of the entire work.

Conclusions. Summing up the observations, we should **conclude**, that the non-traditional presentation of the music text in “symbol” pieces causes the effect of the folded time-space, because the performing thought moves not so much in the linear direction as it intersects the imaginary space, moves in a circle, and is reflected specularly when returning back, etc.. The performer appears as if inside the sound image, taking in and retranslating all the key ideas of the sub-cycle, reinforced by the author’s reminiscences of the previous intonational formulas. In this connection, we should mention theatricality as a part of the main idea of “symbol” pieces. It defines not only the real situation of performance, but also the process of learning this kind of visualized works: when analyzing the text and moving along a certain geometric path set by the author, the performer unwillingly becomes impregnated with the spirit and idea of the composition, getting involved in a previously thought-out musical and visual atmosphere.

Key words: “Makrokosmos” by G. Crumb, piece-symbol, thematic complexes, methods of the piano sound production, amplified piano, graphic picture of the notes, drama.

Имя Дж. Крама давно вошло в анналы мировой музыки второй половины XX века, что подтверждают слова некоторых музыковедов, причисляющих его к «патриархам американской музыки» [1, с. 186]. В известном смысле, американский композитор ворвался в авангардную струю послевоенного времени, заявив о себе не только как о ярком новаторе, имеющем собственные идеи относительно звукового мира современной музыки, но и как глубокий художник, которому подвластны обобщения культур-философского масштаба. Творчеству Дж. Крама, его личности посвящена обширная англоязычная литература, включающая в себя монографии, статьи в научных сборниках и журналах, диссертационные исследования, тезисы, интервью. Нередко его имя можно встретить в ряде работ об американской и европейской музыке XX столетия. Полная информация располагается на официальном веб-сайте композитора [7]. Судить о проблематике, затрагиваемой авторами в данных работах, можно, к сожалению, исходя из названия того или иного труда, ввиду отсутствия их в свободном доступе. В русско- и украиноязычной литературе интерес к творчеству Дж. Крама

активизировался лишь в последние десятилетия. Именно поэтому она немногочисленна и содержит по большей части обобщенные сведения о композиторе, порождая их повтор в разных изданиях. Практически каждый из авторов считает нужным представить композитора. Это наводит на мысль, что сведения еще не обрели статус устоявшейся информации, и творчество Дж. Крама нуждается в изучении. Композитор работает в разнообразных жанрах инструментальной и вокальной музыки, отражающих его внимание к различным тембровым составам, многие из которых предполагают сценические аксессуары¹. Сказанное относится и к знаменитому «Макрокосмосу», который можно расценивать как своеобразный творческий манифест композитора. Напомним о существовании четырех томов «Макрокосмоса», однако в центре внимания данной статьи будут находиться лишь циклы, написанные для электронно-усиленного фортепиано². Это позволяет выявить не только специфику отношения композитора к инструменту, многоплановость содержания, но и значение пьес-символов в драматургии композиции. Их смыслообразующая роль в художественной концепции остается на сегодняшний день вне поля зрения исследовательской мысли, что подтверждает актуальность заявленной в названии статьи познавательной цели.

¹ Опираясь на классификацию, приведенную в авторитетной немецкой энциклопедии «*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*», назовем некоторые из сочинений Дж. Крама. Среди «вокальной музыки» выделим ряд сочинений написанных на стихи Ф. Гарсиа Лорки, таких как «Мадригалы» (книги 1-4) для сопрано и разных инструментов, «Песни, бурдоны и рефрены смерти» для баритона и ансамбля, «Ночь четырех лун» для альты и ансамбля, «Древние голоса детей» для сопрано, дисканта и ансамбля и т. д.; среди «сценических сочинений» – «Голос кита» для трех исполнителей в масках и «*Lux aeterna*» для пяти исполнителей в масках; среди «оркестровых сочинений» – «Эхо времени и реки (Эхо 2)»; среди «камерной музыки» – «Четыре ноктюрна (Ночная музыка 2)» для скрипки и фортепиано, «Черные ангелы» для струнного квартета, фортепианные циклы «Макрокосмос» (т. 1 и 2) и т. д. [4, ст. 149-150].

² После фортепианных циклов, композитор создает еще два, в которых фигурирует слово «Макрокосмос». Однако оно заключено в скобки и выступает в качестве подзаголовка, кроме того циклы созданы для ансамблей. В частности, «Музыка для летних вечеров (Макрокосмос 3)» написана для двух фортепиано и ударных (два исполнителя), «Небесная механика (Макрокосмос 4)» – это «Космические танцы» для фортепиано в четыре руки.

Фортепианный диптих «Макрокосмос» имеет как ряд сходных, так и отличительных черт. Сходство заявляет о себе в многослойности программных наименований; в идентичности программного подзаголовка – «12 пьес-фантазий по знакам зодиака»; в двухмерности звукового пространства фортепиано («на клавиатуре» и «в корпусе»); наличии подциклов, венчающихся пьесами-символами с графическим расположением нотного текста; наконец, оба цикла написаны для электронно-усиленного фортепиано и снабжены авторским руководством и комментариями, которые во втором томе лишь дополнены ввиду расширения палитры выразительных средств. Различия заключены в выборе знаков зодиака; конкретных и уникальных графических изображений пьес-символов; в использовании индивидуализированных средств звукоизвлечения¹.

Как говорилось выше, в оба тома вошли по «12 пьес-фантазий по знакам зодиака» (Дж. Крам) [5; 6]. О масштабности содержательного наполнения циклов свидетельствуют названия каждой из миниатюр. Условно можно выделить два смысловых плана: «внешний» и «внутренний». Первый из них связан с зодиакальным наименованием, которое нередко определяет эмоциональную ауру пьесы и находит подчас графическое изображение в партитуре. Второй смысловой план образуют дополнительные расшифровки из области религии, мистики, мифологии, астрологии. Затрагивающие общечеловеческие проблемы, они получают в сочинении Дж. Крама, как и в инструментально-симфонической музыке в целом, метафорическое выражение. Оба цикла посвящены друзьям композитора, соответственно Дэвиду Бёрджу (*David Burge*) и Роберту Миллеру (*Robert Miller*). Как известно, такого рода посвящения давно вошли в творческую практику. Достаточно вспомнить сочинения Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана,

¹ Так, для озвучивания некоторых пьес первого тома требуется: металлическая цепочка в № 1 – «Доисторические звуки (Генезис 1)»; два металлических наперстка в № 5 – «Призрачный гондольер»; металлический медиатор в виде скрепки среднего размера в № 9 – «Пропась времени». В аналогичных же пьесах второго тома используются кусочек или полоска бумаги в № 1 – «Утренняя музыка (Генезис 2)»; два стеклянных стакана в № 5 – «Призрачный ноктюрн: для друидов Стоунхенджа»; стандартная для ударников металлическая щетка в № 9 – «Космический ветер».

И. Стравинского, О. Мессиаана, Э. Денисова и т. д. С этой точки зрения Дж. Крам наследует и закрепляет традицию. Вместе с тем, зашифрованность содержания всех пьес обоих циклов дополняют инициалы с соответствующими знаками зодиака, адресаты которых известны лишь композитору. Как видно, программный замысел «Макрокосмоса» символичен, что делает органичным завершение каждого из подциклов пьесой-символом. Таких подциклов в первом и втором томах по три. Если сопоставить числовые величины – 3, 4, 12 – то высветивается еще один содержательный ряд, опирающийся на устоявшуюся традицию символического истолкования чисел¹. Заметим попутно, что эпоха постмодерна, утвердившая и умножившая новации XX века, сохранила преемственные связи с доклассическим временем, когда числовые пропорции несли на себе не только архитектурную нагрузку, но и сигнализировали о сокрытом от поверхностного взгляда смысле высшего порядка.

В обоих томах «Макрокосмоса» Дж. Крам придерживается традиции обобщения ключевых интонационных идей в заключительных пьесах каждого из трех подциклов. Данный принцип впервые заявлен в «*Crucifixus* [СИМВОЛ]» (№ 4, том 1), где секции «А» и «В» в своих начальных фазисах дублируют вступительный тематический трезвучный комплекс первой пьесы. Вариативному развитию подвергается второй элемент ее вступления с сохранением временной протяженности звучания (7 секунд). Секция «С» подхватывает интонационную идею второго элемента, который здесь приобретает вид кластера, помещенного в крайних регистрах и озвученного возгласом «*Criste!*». Графическое изображение креста приобретает конкретный смысл, придавая звукообразам всего подцикла вселенский характер. Тематическое наполнение вертикального «столба» связано с вариативным

¹ Историк-медиевист А. Я. Гуревич в своей книге «Категории средневековой культуры» отмечает, что определенные числа в Средневековье были приняты «как обязательные и истинные. Число 3 – число святой Троицы и символ всего духовного; 4 – символ четырех великих пророков и четырех евангелистов. Вместе с тем 4 было и числом мировых элементов, то есть символом материального мира. Поэтому умножение 3 на 4 означало в мистическом смысле проникновение духа в материю <...>» [цит. по: 2, с. 39].

обыгрыванием терцово-секундового оборота, который в темпе *Adagio molto*, на тишайшем *piano* (*pppp* и *ppppp*) ассоциируется со стоном, стенанием, замершим вопросом. В таком контексте непривычная нотная запись приобретает семантическую аргументацию, подкрепляемую динамическим ее решением: выкрик «*Criste!*» приходится на основание «столба» и отмечен *ff*, впервые используемым в этой пьесе. Таким образом утверждается христианская составляющая содержания, которая получит свое развитие во втором томе «Макрокосмоса».

Круг, избранный в качестве символического рисунка нотного текста финальной пьесы второго подцикла, – «Магический круг бесконечности, *Moto perpetuo* [СИМВОЛ]» (№ 8, том 1) – конкретизируется второй половиной названия. Это порождает широкое поле ассоциативных связей: от идеи цикличности начала и конца, рождения и смерти до круговорота явлений живой и неживой природы. Парадокс второго подцикла заключается в том, что его пьесы (кроме финальной) воплощают образы ирреального мира, на что указывают в первую очередь их названия: «Призрачный гондольер» (№ 5), «Ночное заклинание I» (№ 6) и «Музыка теней (Эолова арфа)» (№ 7). Необходимо сказать, что поиски Дж. Крамом новых звучностей не были связаны исключительно с экспериментаторскими целями. Напротив, найденные приемы позволили композитору создать особый звуковой мир для выражения данной образной сферы. В этом видится тесная связь американского новатора с европейской романтической культурой, для которой образ двоемирия стал одной из центральных тем художественного творчества. Так, в пьесе № 5 используется игра на струнах с помощью двух металлических наперстков, *pizzicato* ногтем и кончиком пальца, *glissando* с наперстком и без, а также пение с закрытым ртом (авторское указание – «пианист гудит»), полупение и шипение; № 6 – *pizzicato* ногтем и кончиком пальца, извлечение гармоник, тремоло по струнам, удары по деке и поперечным металлическим балкам рояля, свист в рояль; № 7 – многочисленные *glissando* и *pizzicato*. Другими словами, если в первом подцикле встречающиеся единичные приемы воспринимаются в качестве дополнительной краски, то во втором подцикле их фоника определяет смыслообраз всей пьесы. В силу этого выявить непосредственные интонационные связи пьесы-символа (№ 8) с предшествующими

достаточно сложно, однако удерживаются некоторые детали, осуществляющие опосредованное их взаимодействие. В первую очередь это касается различного рода интервальных элементов, форшлагов, взлетающих пассажей, триольных фигур и т. д. Более тесное родство выявляется с символической пьесой первого подцикла и пьесой, открывающей первый том «Макрокосмоса». Не случайно кластерный комплекс, вариативно претворяющий вступительную тему, помещен в центр круга, давая импульс бесконечному движению. На наш взгляд, Дж. Крам наделяет эту музыку неким ирреальным характером, поскольку, помещенная исключительно в верхнюю часть клавиатуры, она словно бы преодолевает земное притяжение, благодаря чему выстраивается целенаправленное движение от глубочайших басов пятой пьесы к светящимся вершинам восьмой. Не лишена графика № 8 и визуальных параллелей, вызывая ассоциации с гривой льва.

Символическая пьеса, замыкающая третий подцикл и первый том «Макрокосмоса», названа композитором «Спиральная галактика», что отражено в ее визуальном рисунке. Напомним, что спиралевидное движение закрепилось в философско-научном и художественном сознании в виде разнонаправленных векторов познания. В одном из них преломляется идея «отрицания отрицания» и устремленности в будущее, в другом, зеркально отраженном, раскрывается без-дна колодца человеческой памяти. С этих позиций становится понятным музыкальное содержание всех пьес третьего подцикла, аккумулирующих как характерные образные сферы, так и ключевые тематические комплексы. По сути, промежуточным «финалом» всего предшествующего развития можно считать пьесу № 9 – «Пропать времени». В ней композитор использует ранее заявленные необычные способы игры (включая голосовой аппарат пианиста) и интонационные идеи, причем некоторые из них, как, например, трезвучный комплекс, даны в неизменном виде, другие – предстают в вариантном преображении. Две следующие пьесы – «Весенний пожар» (№ 10) и «Изображение мечты (Музыка любви-смерти)» (№ 11), на первый взгляд, выпадают из общей «зашифрованной стилистики», непосредственно воплощая образы движения и интимно-лирического высказывания. Возникающая пара-оппозиция резонирует в памяти культуры, тем более, что

Дж. Крам опирается на общие формы движения в «Весеннем пожаре» и конкретизирует свои представления о «мечте» развернутой цитатой середины в *Des-dur* из «Фантазии-экспромта» Ф. Шопена. Если картина буйства природы выдержана в едином стилистическом ключе, то «Музыка любви-смерти» разворачивается в диалоге авторского и заимствованного материала. Такое решение пьес позволяет композитору обобщить господствующие в цикле образно-эмоциональные сферы. В результате, возникает движение по спирали, прогнозируя содержание и наполнение пьесы-символа. Так, трезвучный комплекс, который можно назвать лейттемой первого тома «Макрокосмоса», приобретает иную фоническую подцветку – вместо многозвучного форшлага используется *glissando* по струнам, постепенно озвучивающее беззвучно взятый аккорд. Итогом становится последовательное достижение звуковых «вершин», дополненных гармониками. Другими словами, композитор воссоздает путь из глубин к звуковой дали. Суммирует он и иные структуры предшествующих пьес-символов, благодаря чему выстраивается целенаправленное движение к финалу, а содержание «Спиральной галактики» утверждает всеохватность художественного замысла. В заключительном номере отражаются и интонации секции «С» четвертого номера, и кластерные созвучия секции «А» восьмого. Тем самым, Дж. Крам выстраивает путь познания вечных истин, открывающий «вневременной», «бесконечный» космический простор с его безмолвным одиночеством [5, с. 19]. Небезынтересно, что композитор «не завершает» пьесу. Выставляя знак ферматы за пределами нотного стана, он будто размыкает ее во вне. Очевидным данный факт становится при сопоставлении с финальной пьесой «*Agnus Dei*» второго тома, где фермата поставлена над двумя тактовыми чертами и усиливается обозначением «*Fine*». Все это лишь подкрепляет мысль о глубинной связи двух циклов «Макрокосмоса» и нераздельном их восприятии композитором.

Завершающей пьесой первой части второго тома «Макрокосмоса» является «Два солнца-близнеца (Двойник из вечности) [СИМВОЛ]» (№ 4), где содержание воплощается как музыкальными средствами, так и с помощью графической нотации. Нотные станы здесь изображены в виде двух абсолютно одинаковых окружностей. Всмотревшись

внимательнее, обнаруживаем, что круги имеют объем и являются шарами, как-бы висящими в пространстве. Явно видятся две звезды, освещающие небольшие участки бесконечно черного космического пространства. Следует отметить, что в данном номере программный подзаголовок и знак зодиака вступают в тесное смысловое взаимодействие, подчиняясь общей содержательной идее, выраженной таким ярким иллюстративным способом. Пьеса поделена надвое. В разделе «А» Дж. Крам, как представляется, живописует безграничный, бездонный Космос с его непроглядной темнотой, скоплениями туманностей и звезд, планет и созвездий. Об этом свидетельствуют практически одновременный охват всех регистров рояля на глубоко зажатой правой педали; используемые пустые интервалы (ч. 5) образуют некую безжизненную невесомость; авторская ремарка «величественно» усиливает ощущение необъятности космических масштабов. Требуемая объемность музыкальной материи дополнительно выражена в партитуре тремя нотными станами, позволяющими визуальнo создать «воздух» между регистрами инструмента. Второй раздел – «В», является, как указывает композитор, торжественным «Гимном для появления детей-звезд» [6, с. 10]. Возникает иллюзия присутствия невидимого хора, прорезающего своим звучанием тишину и заполняющего им всю эту бесконечность. Хорал звучит уверенно и благородно, что заставляет вспомнить о первоначальном значении слова «гимн»¹. Дж. Крам наделяет его исключительной тембровой характеристикой, требуя совершить ряд игровых операций: в самом нижнем регистре рояля беззвучно зажимается на средней педали созвучие, состоящее из ч. 5 и ч. 4 и озвучиваемое с помощью *glissando* по басовым струнам; для гимна, визуальнo изложенного аналогичной по интервальной структуре вертикальнo в малой октаве, беззвучно левой рукой нажимаются кварто-квинтовые аккорды и секстаккорды, каждый из которых обретает «музыкальную плоть» с помощью *glissando* по струнам. При этом, в каждом из звеньев есть своя кульминация и *diminuendo* после нее, а все звенья выстраиваются в цепочку нарастаний и спадов; в конце концов

¹ «Гимн – торжественная песнь. В античности – песнопение в честь богов, героев или выдающихся людей. В христианском богослужении – строфическая песнь во славу Бога и святых» [3, с. 239].

постепенно все затихает. Интересно, что фоника беззвучно зажатого в начале аккорда постоянно поддерживается *glissando* по басовым струнам после проведения каждой части «хорала». Ровно посередине раздела «B» на *fff* вторгается музыкальный материал из раздела «A» будто напоминая о том, что мы находимся в величественном Космосе.

Пьеса-символ (№ 8, том 2) носит достаточно обобщенное название – «Пророчество Нострадамуса». Отсутствие заданного сюжета позволяет каждому ее интерпретатору домыслить свой, опираясь на субъективные ассоциации. Ясно одно: речь идет о чем-то мистическом, потустороннем, но при этом достаточно объективном. Ведь пророчество – это предчувствие грядущих событий. Предсказатель лишь описывает картины будущего, представшие перед его взором, не высказывая личного к ним отношения. Это объясняет отстраненный, лишенный рефлексивности характер музыки. Искомое качество достигается в первую очередь благодаря гармонии. Композитор использует здесь консонансы – полные трезвучия, созвучия кварто-квинтового склада, сектаккорды, которые благодаря расположению и структуре создают ощущение пустоты. Смешиваясь на одной педали, они визуально ассоциируются с нанизыванием диссонантных гроздьев. Однако, прием эхо-динамики, сопоставление крайних регистров, время дления гармоний, гасящее обертоновый шлейф, сохраняют известную «чистоту» полнозвучных совершенных трезвучных последований. В случае с символическими пьесами важную роль играет их рисунок. При первом же взгляде на графическое изображение восьмого номера становится очевидным, что основной его идеей является зеркальное отражение. Это подтверждается не только внешним видом, но и композицией: Дж. Крам использует здесь фактически эталонную концентрическую форму. Внешний слой (секции «A» и «F») связан с развитием трезвучного комплекса и его вариантным изложением «вверх ногами»; внутренний слой (секции «B» и «E») – с цепочкой восходящих созвучий и ее инверсией. Сердцевина концентрической формы (секция «C/D») расположена в центре двух разомкнутых окружностей. Здесь цитируется средневековая секвенция «*Dies irae*», озаглавленная композитором «*Tema enigmatico*»¹. Записанная в скрипичном и альтовом

¹ В переводе – «Загадочная тема».

ключая, она при повороте на 180 градусов приобретает иную фоническую окраску за счет смены регистра. Задуманное композитор расшифровывает, внося в исполнение элемент театральной игры: сыграв первую половину пьесы, пианист должен перевернуть партитуру для того, чтобы успешно исполнить вторую. Идея отраженности реализуется Дж. Крамом на всех уровнях музыкальной ткани, включая направленность голосов и динамику. Так, в первой половине пьесы аккорды в конце раздела «А» и в разделе «В» двигаются вверх, а в аналогичных местах второй половины – вниз. Немаловажным является и динамическое решение сходных мотивов: *crescendo* в первом случае превращается в *diminuendo* во втором и наоборот. Помимо пространственной координаты автор задействует и звуковую среду, что воплощается при помощи приема «эхо», выступающего эквивалентом отраженного звука. Данный факт выражен в громкостных оттенках пьесы: сопоставление *ffff tutta forza* и *subito pp* в секциях «А» и «F»; восходящие мотивы секции «В» крещендируются от *mf* до *molto ff*, а их инверсия в секции «Е» диминуируется от *pp* до *ppp*. При изучении многочисленных пометок автора находим, что он просит исполнить «отраженный» вариант «*Dies irae*» (секция «D») «как эхо»¹.

Финальная пьеса третьего подцикла и всего второго тома «Макрокосмоса» озаглавлена «*Agnus Dei* [СИМВОЛ]» (№ 12). Название, взятое из католической мессы, подкрепляется использованием канонического текста, повествующего о жертве Христа². Согласно авторской ремарке, первая его фраза исполняется пианистом «как песнопение»³. Иначе поступает композитор со второй фразой текста. Она расположена

¹ Пометка в партитуре «*like an echo*» [6, с. 15].

² «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem*» – в переводе: «Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас. Даруй нам мир» [цит. по: 3, с. 18].

³ Подтекстованная псалмодия выписана отдельно и изложена в традиции вокально-фортепианной фактуры. Создается ощущение реального присутствия на богослужении, поскольку образ храма возникает благодаря «пустым» квартально-квинтовым созвучиям в низком регистре. Стремясь достичь необходимого ассоциативного эффекта, Дж. Крам лишает фортепианную партию «земной плоти», озвучивая предварительно нажатые клавиши *glissando* по струнам. Так создается резонирующее пространство, усиливающее молитвенное состояние.

в разделе под названием «Молитвенное колесо» и должна произноситься шепотом. Ее четырехкратное повторение подчеркивает смысловую идею и утверждает призыв жить в мире. Свойственная Дж. Краму визуализация программного замысла наиболее ярко отражена в графическом рисунке пьесы. Он решен в виде эмблемы мира, подтверждающая тесное взаимодействие в символических пьесах «Макрокосмоса» всех смыслообразующих элементов¹. Тематизм пьесы содержит несколько комплексов. Первый из них представлен кварто-квинтовым аккордом, взятым в крайних регистрах. Он призван придать музыкальной материи объем и пространственную глубину. Второй комплекс предполагает бифункциональную роль исполнителя как пианиста и чтеца. Фортепианная партия обыгрывает секундово-терцовые обороты в различных комбинациях во второй октаве с политритмическим подключением произнесенного шепотом молитвенного текста. Третий комплекс состоит из чередующихся аккордов тритонового склада. В каждом звене образующейся благодаря последовательному четырехкратному повторению трех комплексов цепочки, Дж. Крам меняет лишь звуковысотность. Это придает музыке характер внушения, фраза «Даруй нам мир» отпечатывается в сознании. Динамический план всей пьесы выдержан в различных оттенках *p*: от *p* до *pppppp*². Активно используется *una corda* педаль с ее особой тембровой краской. Удерживаемая «насколько возможно глубоко» на протяжении секций «С» и «D», она способствует мягкому и слегка затуманенному звучанию, поддерживая царящее медитативное состояние.

Драматургическая роль заключительной пьесы выходит за пределы данного цикла, объединяя оба тома «Макрокосмоса» сквозной духовной

¹ Сама эмблема представляет собой круг с внутренними линиями, напоминающими летящую птицу. Благодаря такому изображению пьеса зрительно делится на несколько секций, помеченных композитором латинскими буквами. Авторская мысль движется изнутри во вне, придавая священному тексту вселенский характер. Своеобразный выход на орбиту театрализуется приемом разворота партитуры на 90 градусов для исполнения третьей секции – «С», звучание которой автор представляет «нежным» и «задумчивым». Наиболее зашифрованной и многосоставной является секция «D». Она масштабнее других, ее графика описывает незамкнутый круг и синтезирует вокально-инструментальные идеи предшествующих секций.

² Второй и третий тематические комплексы должны быть сыграны «невероятно мягко, на пороге молчания» [6, с. 19].

идеей. В первом томе начальный подцикл замыкается «*Crucifixus*», символом которого становится графическая запись нотного текста в виде креста. Завершающий второй том «*Agnus Dei*» создает смысловую арку, заставляя вспомнить самый напряженный, действенный момент из «*Credo*» Высокой мессы *h-moll* И. С. Баха: «Распят» – «Воскрес». О важности этого концептуального момента свидетельствуют многочисленные дополнительные приемы объединения обеих пьес, выставляемые Дж. Крамом. Назовем, прежде всего, зодиакальный знак Козерога, задействование голоса пианиста, *una corda* педали, наконец, цитирование вертикально изложенного тематизма из «*Crucifixus*» с сохранением специфики изображения в «*Agnus Dei*». Ключевые позиции, которые эти смыслообразы занимают в грандиозном полотне «Макрокосмоса» для усиленного фортепиано, позволяют оценить их как концептуальный стержень всего сочинения.

Обобщая наблюдения, в **выводах** отметим, что в пьесах-символах нетрадиционное изображение нотного текста вызывает эффект свернутого времени-пространства, поскольку исполнительская мысль движется не столько в линейном направлении, сколько пересекает воображаемое пространство, движется по кругу, зеркально отражается в возвратном ходе и т. п. Исполнитель оказывается словно внутри звукообраза, вбирая и ретранслируя все ключевые идеи подцикла, подкрепленные авторскими реминисценциями предшествующих интонационных формул. В этой связи нельзя не сказать о театральности, как составной части замысла пьес-символов. Она определяет не только реальную обстановку исполнения, но и процесс разучивание подобного рода визуализированных произведений: разбирая текст и двигаясь по заданному автором тому или иному геометрическому пути, исполнитель невольно пропитывается духом и идеей сочинения, вовлекаясь в заранее продуманную музыкально-визуальную атмосферу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие / Марианна Высоцкая, Галина Григорьева. – М. : Моск. консерватория, 2011. – 440 с.

2. Кац Б. О культурологических аспектах анализа / Б. Кац // Советская музыка. – М. «Сов. композитор», 1978. – № 1. – С. 37–43
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
4. Crumb, George (Henry Jr.) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : 26 Bd. In 2 T. / begr. v. F. Blume. – 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. Ludvig Finscher. – Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2001. – Personenteil 5. – Sp. 148–150.
5. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.scorser.com/Out/300582959.html>. – Загл. с экрана.
6. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.scorser.com/Out/300582957.html>. – Загл. с экрана.
7. The Official George Crumb Website [Electronic resource]. – Mode of acces: <http://www.georgecrumb.net/> – Title from the screen.

REFERENCES

1. Vysockaja M. S. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu : ucheb. Posobie, Moscow: Mosk. konservatorija, 2011, 440 p.
2. Кас В. О kul'turologicheskikh aspektah analiza, Sovetskaja muzyka, Moscow: «Sov. kompozitor», 1978, № 1, pp. 37–43
3. Muzykal'nyj slovar' Grouva, per. s angl., red. i dop. L. O. Akopjana, Moscow: Praktika, 2001. – 1095 p.
4. Crumb, George (Henry Jr.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : 26 Bd. In 2 T., begr. v. F. Blume., 2., neubearb. Ausg., hrsg. v. Ludvig Finscher, Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2001, Personenteil 5, Sp. 148–150.
5. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 1 [Jelektronnyj resurs], Rezhim dostupa: <http://ru.scorser.com/Out/300582959.html>, Zagl. s jekrana.
6. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 2 [Jelektronnyj resurs], Rezhim dostupa: <http://ru.scorser.com/Out/300582957.html>, Zagl. s jekrana.
7. The Official George Crumb Website [Electronic resource], Mode of acces: <http://www.georgecrumb.net/>, Title from the screen.