

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**

Оркестровий факультет
Кафедра струнно-смичкових інструментів

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Бакалавр

на тему:

**ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ СХІД-ЗАХІД НА ПРИКЛАДІ ПОДВІЙНОГО
КОНЦЕРТУ ЛУ ГАРРІСОНА ДЛЯ СКРИПКИ, ВІОЛОНЧЕЛІ ТА
ЯВАНСЬКОГО ГАМЕЛАНУ**

Виконав:

студент четвертого року навчання освітнього ступеню
«Бакалавр»,

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»,

спеціальність 025 «Музичне мистецтво»,

освітньо-професійна програма «Оркестрові струнні
інструменти: віолончель»

Руденко Даніїл Юрійович

Керівник : кандидатка мистецтвознавства (PhD),
доцентка кафедри історії світової музики НМАУ

Різаєва Ганна Євгенівна

Рецензент : кандидатка філософських наук (PhD),
професорка, заслужена діячка мистецтв України,
завідувачка кафедри струнно-смичкових інструментів
НМАУ

Полянська Катерина Валеріївна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ЛУ ГАРРІСОНА ТА ПЕРЕДУМОВИ НАПИСАННЯ КОНЦЕРТУ.....	6
1.1 Чинники формування художнього світогляду композитора.....	6
1.2 Інструментальний доробок композитора у вимірах гамелану та європейської традиції.....	12
РОЗДІЛ 2. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ КОНЦЕРТУ.....	16
2.1. Структурні та стильові засади Подвійного концерту: діалог між традиціями гамелану та західною музикою.....	16
2.2 Виконавсько-інтерпретаційна проблематика партій солістів.....	25
ВИСНОВКИ.....	28
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	30
ДОДАТКИ.....	35

ВСТУП

Особистість Лу Гаррісона є однією з небагатьох, якій вдалося об'єднати всередині увесь світ, а його нестримне бажання пошуку привело його до далеких куточків планети. Закономірно, що творча спадщина митця репрезентує унікальний соціокультурний досвід, а його композиторські знахідки зберігають свою актуальність у контексті глобалізаційних та інтеграційних процесів сучасного мистецтва.

Подвійний концерт для скрипки та віолончелі з яванським гамеланом виступає ледь не найвиразнішою демонстрацією культурної гібридності, вдало поєднаної через сукупність музичних засобів притаманних як заходу, так і сходу.

Об'єктом дослідження є творчість Лу Гаррісона в аспекті діалогу музичних культур Сходу і Заходу. **Предметом дослідження** є Подвійний концерт Лу Гаррісона для скрипки та віолончелі у супроводі яванського гамелану як прецедент інтеграції східних та західних музичних традицій у просторі академічної музики XX століття.

Мета роботи: визначити специфіку взаємодії західноєвропейських та азійських музичних традицій у Подвійному концерті Лу Гаррісона.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

1. Дослідити історико-біографічні обставини життя Л. Гаррісона у періоди формування світогляду композитора;
2. Окреслити жанрово-стильові виміри творчого доробку композитора у контексті ідей орієнталізму;
3. Здійснити цілісний аналіз музичного тексту Подвійного концерту для скрипки та віолончелі у супроводі яванського гамелану;
4. Розкрити виконавсько-інтерпретаційну проблематику та художньо-технічні виклики, що постають перед солістами під час втілення твору.

Методологія обрана згідно із поставленими завданнями: при контекстуальному дослідженні використовуються історико-культурний та

біографічний методи, що ґрунтуються на застосуванні компаративного аналізу джерел; при дослідженні музичного тексту використаний метод цілісного аналізу.

Теоретичною базою роботи є монографічні праці, присвячені біографічним відомостям з життя Л. Гаррісона: Ф. Лібермана та М. Міллер [17-19], Б. Алвеза [1-2], П. Гарланда [10], Г. Гунден [11]; та аналізу його робіт: Л. Полянського [21], Г. Шпілера [22-23], Дж. Даймонд [6], М. Н. Ендрюс [3], Р. Чако [4], А. Лехнер [15]; критична рецензія Д. В. Томаса [25]. Роботи, що розкривають загальну специфіку явищ світової музики: Г. Ковелла [5], М. Тенцера [24], Л. Ірландіні [14]; індонезійської культури та гамелану: К. МакФі [16], М. Перлмана [20], Г. Шпілера [22]. Зокрема особисті публікації Л. Гаррісона [12-13]. Інтерпретаційним прикладом слугував запис концерту у виконанні солістів К. Голдсміт та Т. Кінга [7-9].

Вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний аналіз Подвійного концерту Лу Гаррісона у контексті концепту Схід-Захід, що зумовлює **наукову новизну** роботи.

Практичне значення роботи насамперед полягає у застосуванні її матеріалів виконавцями, музикознавцями та музичними педагогами, а також у популяризації творчості Лу Гаррісона.

Структура роботи: Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (25 найменувань). Загальний обсяг роботи становить 33 сторінок, з них основного тексту — 20 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ЛУ ГАРРІСОНА ТА ПЕРЕДУМОВИ НАПИСАННЯ КОНЦЕРТУ

*A bit of incense
Rising from a tiny pot
But now—see the fern!¹*

— вірш у формі японського хайку п'ятнадцятирічного Гаррісона,
опублікований у місцевій газеті [1]

1.1 Чинники формування художнього світогляду композитора

14 травня 1917 р. народилася дитина, ім'я якій було обране «Лунет» на честь сестри матері. Проте дитина виявилася хлопчиком, тож закінчення «-нет» довелося офіційно позбутися. Але Лу все життя символічно носитиме всередині себе це «- нет» , як прояв співіснування двох контрастних світів.

Розглядаючи життєтворчість Лу Гаррісона важливо виділити три основних аспекти формування світогляду композитора, які беруть свій початок з ранніх років: природа, родина та інтер'єр рідного дому.

Варто почати з мальовничої місцевої природи Портленда, що дружньо зустріла хлопчика на цьому світі. Все життя Гаррісон прямував туди, де тихіше та зеленіше. До цього його привчили краєвиди його Батьківщини, штату Орегон. Долина ріки Колумбія, незчисленні водоспади, гори Табор та Маунт-Худ – були місцями для недільних родинних пікніків. Таким чином, був позасвідомо сформований тісний зв'язок між сферою природи та особистістю митця.

Батько був уособленням стереотипного чоловіка, працював з технікою і не був схильним до прямих проявів ніжності. Натомість, Гаррісон вже згодом зрозумів, що батько щиро та безумовно підтримував його протягом усього життя, від далеких та довгих поїздок автомобілем на уроки григоріанського співу до майстрування екзотичних інструментів. До того ж, композитор успадкував від

¹Трохи ладану
Піднімається з крихітного горщика
Але тепер — подивіться на папороть!

нього пристрасть до літератури та читання. Коли тато щовечора повертався додому з роботи, він насолоджувався коктейлем і годинами читав книги та журнали, навіть читав уголос родині «Улісса» Джеймса Джойса. В подальшому це вилилося у поетичну сторону творчості Гаррісона.

Матір займала домінуючу роль у родині Гаррісонів. Її владний, деколи істеричний характер часто пригнічував стриманого та смиренного батька. Матір уособлювала собою всю творчу сторону дитинства композитора. За її сприяння маленький Лу випробував на собі увесь мистецький потенціал Портленда. Музикування змалечку, заняття танцями та ранні театральні виступи. Можна помітити цікавий зв'язок між творчим дитинством митця та особливостями (відмінностями) «культури світу», яка займає провідне місце у його майбутній діяльності. До таких особливостей належить:

- 1) синкретичність музики, танцю та театального дійства;
- 2) відсутність умовного бар'єру між виконавством та сприйняттям, поділу на музикантів та слухачів.

Окрім того, мати прагнула, щоб її діти познайомилися з якомога більшою кількістю релігій, аби вони могли самостійно визначитися з власним духовним напрямком. Пізніше Лу вважав, що саме знайомство з безліччю протестантських церков та недільних шкіл стало причиною його численних досліджень різнобічних традицій, від християнства до буддизму. «Я ніколи не шкодував про це знайомство з цими релігіями, — пояснив він, — тому що це дає вам порівняльне уявлення про речі, а також це просто перейшло до світових релігій та загальних філософій» [1]. Несвідомо мати Гаррісона зробила його «своїм» серед безлічі культур світу.

Екзотичне наповнення дому було наслідком саме материнського захоплення сходом. Хоч ці це оздоблення для неї було демонстрацією статусу та фінансового достатку, для Лу це стало наповненням не лише домашнього простору, а й всієї його особистості.

Наповнення будинку включало культурні елементи різних частин Азії: японські ліхтарики та трав'яні шпалери, перські килими та китайські різьблені

тикові меблі, різноманітні азійські картини та інші артефакти. Гаррісон усвідомив, що, прагнучи вивчати та створюючи музику, глибоко натхненну традиційними звуками Азії, він «намагався повернути втрачені скарби своєї юності» [1]. «Мене оточував побут із дуже вишуканих азійських творів мистецтва, — сказав він, — і, дорослішаючи, я хотів відтворити це. Моя проблема та драма полягали в тому, чи можу я повернути втрачені скарби дитинства? Що ж, я виявив, що якщо я не можу заробити достатньо грошей, щоб купити їх, то принаймні я можу щось створити» [7]. Ця творча напруга між відтворенням давньої краси та пошуком нового захоплення в революційних звуках підживлювала музичну подорож Гаррісона протягом усього життя.

Ментальність Гаррісона увібрала енергійну, творчу, бунтівну натуру матері та помірний, споглядальний, смиренний характер батька. Ця родинна дуальність знайшла прояв через традиційну східну гармонічність та збалансованість в характері композитора та його творчості.

Невдале фінансове рішення призвело до браку коштів у сімейному бюджеті. Такі сімейні обставини також мали безпосередній вплив на подальший розвиток Гаррісона: постійні переїзди родини через скрутне матеріальне становище були причиною самотності зростаючого Лу, який не мав змоги вибудувати постійні взаємини з оточенням. «Я рано зрозумів, що не варто заводити дуже близьких стосунків, коли ти збираєшся переїжджати» [1].

Однак одним з найважливіших факторів самотності була його гомосексуальність, що важко сприймалася однолітками у ті часи. «Мої післяшкільні дні... здебільшого складалися з навчання, читання та... довгих сесій за фортепіано, намагаючись розібратися з партитурами», – згадував він. «А ще те, що я був геєм, тримало мене подалі від вечірок. Усі гетеросексуали влаштовували багато вечірок, а в мене їх не було, тому в мене було багато часу для читання та практики за інструментом» [1].

1935-го року Гаррісон відкрив для себе театр в китайському кварталі. Це призвело до того, що Гаррісон ознайомився з китайською оперою раніше, ніж

європейською. Причиною тому був не лише інтерес Гаррісона до азійської музики, але й у доступності до європейської оперної спадщини. Європейська опера була дорогою, особливо для молодого богемного людини, та, на думку Гаррісона, «досить задушливою» [1]. Галаслива, барвіста, музика китайської опери здавалася зовсім іншою.

Один з таких візитів був присвячений виставі за п'єсою професора Р. Е. Велеса «Fanati» у музичному супроводі, створеному Генрі Ковеллом. З цього моменту, Гаррісон пильно слідкував за діяльністю американського «ультрамодерніста», що і привело Гаррісона до його класу.

Генрі Ковелл був для Лу Гаррісона не лише викладачем, а також однодумцем. Спільність їх поглядів розкрило в Гаррісоні те, що було закладено змалечку.

Однією з оригінальних ідей музики до вистави було витончене використання перкусії. Ковелл застосував великий арсенал екзотичних ударних інструментів: китайські барабани, яванські храмові дзвони, японську тарілку-гонг, корейські дерев'яні блоки та джалтаранг (індійські керамічні чаші, в які грають паличками для їжі). Гаррісон одразу зрозумів, що ударні інструменти можна використовувати не лише як шумовий ефект, як у китайській опері, але й як тонкі засоби, що здатні створювати виразні образи.

А коли Гаррісон приніс додому «New Musical Resources» Генрі Ковелла, це змінило його розуміння музики. Замість того, щоб каталогізувати те, що композитори робили в минулому, як це робилося в інших теоретичних текстах, «New Musical Resources» показують, що композитори можуть робити в майбутньому, — і для цього, писав Ковелл, їм довелося повернутися до основ. У книзі пояснювалося, що кожна висота тону насправді є складовою багатьох хвиль у природному візерунку частот, який називається обертоновим рядом. Хоча вся європейська гармонічна система базується на кількох найнижчих гармоніках у цьому ряді (Ковелл припустив, що протягом століть слухачі сприймали інтервали все вище і вище в гармонічному ряду як консонанси). Декілька композиторів, такі як Чарльз Айвз, пішли ще далі, розділивши октаву на чвертьтони, чиї тонші

градації дозволили музикантам піднятися ще вище на недослідженій території обертонового звукоряду.

Поряд зі своїми пригодами в налаштуванні, Ковелл запропонував Гаррісону новий погляд на музику, в якому Ковелл не бачив причин відокремлювати своє захоплення музикою Чайнатауна від захоплення європейською класичною музикою. Ковелл у 1931 році вивчав азійську та африканську музику у піонера етномузиколога Еріха фон Горнбостеля в Берліні. Ці дослідження та його копії багатьох архівних записів фон Горнбостеля лягли в основу його курсу в Новій школі соціальних досліджень Нью-Йорка під назвою «Музичні системи світу» в той час, коли його академічне трактування неєвропейської музики було таким самим рідкісним, як і записи фон Горнбостеля. У 1935 році він приніс курс, перейменований на «Музика народів світу», до програми розширення Каліфорнійського університету, яка пропонувала нетрадиційні публічні курси поза кампусом.

Курс Ковелла, ймовірно, унікальний у Сполучених Штатах на той час, зосередився на класичних музичних традиціях Японії, Китаю, Яви, Персії, Індії та інших країн. На відміну від ранніх колоніальних дослідників, які називали це вивченням «примітивної музики», Ковелл наголошував, що ці музичні традиції не менш «розвинені», ніж європейська традиція, і що насправді в таких галузях, як підхід до створення мелодії та ритму, вони можуть бути набагато складнішими. «Я впевнено вважав, що інші композитори повинні бути знайомі з захопливою різноманітністю та родючістю східної музики, тому, починаючи з весни 1932 року в Новій школі соціальних досліджень у Нью-Йорку, я читав курс лекцій “Музичні системи світу” і “Примітивна та народна музика світу”. Я підходив до всієї цієї музики як композитор, і все, чого я навчився, я намагався використати... Але я ніколи не вірив, що композитор 20-го століття, особливо у Сполучених Штатах, повинен обмежувати себе музичними ідеями, запозиченими з тих, що розвивалися лише в Європі, і лише протягом останніх 350 років» [5].

Врешті Лу Гаррісон сформулював фундаментальне переконання, яке згодом керуватиме як його музикою, так і філософією. «Генрі Ковелл виступав на захист гібридної музики, вказуючи на те, що такі комбінації часто виявляються новаторськими та надихаючими», – писав він пізніше. «З поваги до нього я сприймав його зауваження буквально (і, так би мовити, “на віру”), поки трохи пізніше не зрозумів, що повна ідея полягала в тому, щоб: “не недооцінювати гібридну музику, БО ЦЕ ВСЕ, ЩО Є”» [13].

1.2 Інструментальний доробок композитора у вимірах гамелану та європейської традиції

Окреслюючи творчість важливо зазначити, що сам композитор вважав, що ніколи не зраджував собі і не має певної періодизації власної творчості. Тож цей підрозділ зосередить в собі короткий перелік творів, переважно хронологічний, аби простежити передумови та закономірності розвитку ідейно-стильового напрямку творчості композитора, присвяченої індонезійському гамелану.

В гамелані можна вбачати продовження композиторської прихильності до ударного оркестру. Вбачається функціональна схожість ударного ансамблю та гамелану, які виступають як акомпанемент для мелодійних інструментів (Концерт для флейти та ударних (1939), Концерт для скрипки з ударним оркестром (1940, 1959), Концерт для органу з ударним оркестром (1972–1973) або як окремий оркестр без солістів.

Серед творів, які можна вважати стильовими попередниками гамелану та одними з перших проявів культурної гібридності варто зазначити: октет *Solstice* (1950), Сюїту для скрипки, фортепіано і малого оркестру (1951), фортепіанну п'єсу «Маленький гамелан» (1952). Більш масштабними, об'ємними та ближчими до гамелану будуть роботи після 1960-го року: *Concerto in Slendro* (1961) та «*Young Caesar* » (1971). Вищезазначені два твори, розділені роками захоплення іншими східними культурами, зокрема китайською та корейською: «*Pacifika Rondo*» (1963), «*Moogunkwha, Se Tang Ak (Sharonrose, a New Song in the Old Style)*» (1961), «*Nova*

Odo» (1961-63, 1968). Захоплення буддизмом теж не оминуло творчість Гаррісона цих років: «Peace Piece 1: Invocation for the Health of All Beings» (1968), «Avalokiteshvara» (1964), «La Koro Sutro» (1972).

Створення Американського гамелану (інша назва «Old Granddad») вплинуло на появу творів для цього складу інструментів: Вищезгаданих «Young Caesar » та «La Koro Sutro», а третім твором була «Сюїта для скрипки та Американського гамелану».

Конструювання іншого, вже традиційного гамелану «Si Betty» ознаменувала появу, з 1978 року, низки творів для гамелана та солюючих західних інструментів, зокрема для труби (Bubaran Robert, 1976, соло для труби додано в 1981 році); валторни (Main Bersama-sama, 1978); альту (Threnody for Carlos Chaves, 1978); скрипки та віолончелі (Подвійний концерт, 1982); саксофона (A Cornish Lancaran, 1986); скрипки (Philemon and Baukis, 1985–87); та фортепіано (1987). Були твори і без залучення західних інструментів, з найяскравіших прикладів «Gending Pak Chokro» (1976).

Проте у 1980-х, після написання творів виключно для гамелану, Гаррісон писав твори і для західних інструментів, куди переніс свою любов до індонезійського оркестру. Твори 1950-х і 1960-х років, натхненні гамеланом, мали за собою його відлуння, коли у творах 1980-х років відчувалася структура, форма та метод створення каравітану. Гаррісон реалізував набуті знання в творах вже для західних інструментів, до прикладу вступна частина «Varied Trio», написаного для тріо Абеля-Штайнберга-Вінанта того ж року, коли Гаррісон написав концерт для фортепіано та гамелану.

Віолончель займає не останню роль у прояві «західності» творчого доробку композитора і проявляє себе протягом усього життєвого шляху. Цей інструмент проявляє себе не лише як традиційна частина класичних європейських жанрів, форм та інструментальних складів, а й як самобутній засіб вираження митця. Вже починаючи з ранніх 1930-х присутній помітний прояв у новаторських камерних формах: «Adagio» (1934–1936), «Slowish» (1936), «Winter's Tale» (1937),

«Spring Electra» (1938), «Pied Beauty» (1940). Серед більш традиційних інструментальних складів Струнне (1946) та Фортепіанне тріо (1990). Особливе, унікальне бачення композитором інструменту можна відчувати в двох його сюїтах: Сюїті для Віолончелі та арфи (1949) в 5-ти частинах та Сюїті для віолончелі та фортепіано (1995) в трьох частинах.

Хронологічно останній твір в житті композитора за участю віолончелі є «Rhymes with Silver» 1996 року для скрипки, альту, віолончелі, фортепіано та перкусії. Ідейна присвята твору його родині та дитинству надає йому та всім учасникам ансамблю сакрального значення.

«Подвійний концерт для скрипки, віолончелі та яванського гамелану (1982) стає своєрідною квінтесенцією особистості та творчості митця. Серед близьких за концепцією творів, що поєднують солюючий європейський інструмент із супроводом гамелану, Подвійний концерт вирізняється масштабністю¹, властивою європейському типу концерту. Наявність двох рівноправних солістів виділяє цей твір у доробку автора і вказує на структурний зв'язок із традицією барокового жанру концерто грассо, притаманній європейському типу концерту.

¹ Хоча Концерт для фортепіано і яванського гамелану має подібну тричастинну форму, проте відмінності у тембрі та способі звуковидобування надають фортепіано іншого значення, в якому фортепіано виступає ніби продовженням гамелану.

РОЗДІЛ 2.

ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ КОНЦЕРТУ

2.1 Структурні та стильові засади Подвійного концерту: діалог між традиціями гамелану та західною музикою

Краще слово для Гаррісона – гібридний, термін, який він перейняв від Генрі Ковелла, який навчив його не «недооцінювати гібридну музику, бо це все, що існує» [13]. Саме Подвійний концерт для скрипки, віолончелі та яванського гамелану є одним з найщиріших виражень, власне, цієї гібридності. Це перше масштабне вираження зрілого гамеланного стилю Гаррісона, що знаменує собою поворотний момент у його багаторічному прагненні до чуттєвої краси та вишуканої мелодії. Дослідження цього розділу спиратиметься на аналітичний апарат Білла Алвеса, Меттью Ніла Ендрюса та Фредеріка Лібермана.

Традиційний оркестр ударних інструментів Індонезії несе за собою особливості як технічно-виконавські так і культурні. Задля розуміння складу оркестру та особливостей музичної побудови написаних для нього творів, варто розглянути деякі ендемічні поняття.

Типологічна розгалуженість індонезійського гамелану продовжує вираження Гаррісонівської дуальності. Коллін МакФі так описує різницю між яванським та балійським гамеланами: «Яванські гамелани мають неймовірно м'який оксамитовий звук; молоточки та киянки, що використовуються для удару по металофонах та гонгах, мають настільки товсту підкладку, що усуває будь-які раптові звукові вибухи. Темп повільний і величний, динаміка майже не змінюється; переважаючий настрій — це безтурботний спокій і містична споглядальність. Балійська музика, навпаки, енергійна, ритмічна, вибухова за якістю; гамелани звучать яскраво та гостро; для багатьох інструментів використовуються тверді молоточки з дерева або рогу, а тонкий стукіт тарілок лежить в основі кожного тону... Яванські музиканти вважають музику Балі варварською. Балійці скаржаться, що музика Яви “присипляє їх”» [16]. Крім того існують два центрально-яванський

стилі гамелану, що представляють два головні двори на найнаселенішому острові Індонезії: Джок'якарта (стиль Йог'я) та Суракарта (стиль Соло). Гаррісон мав більше схильності до стилю Йог'я, в якому інструменти балунган порівняно гучніші. Цей ефект підкреслює мелодійну основу композиції в межах складної текстури, що відповідає прагненню Гаррісона до мелодійної ясності.

Аналіз доцільно розпочати з дослідження інструментального складу оркестру. Уся музика каравітану, традиційної музики гамелану, побудована на центральній структурній мелодії, яка називається балунган, яку можна порівняти з *cantus firmus* або фігурним басом; балунган керує грою на всіх інструментах в оркестрі. Інструменти оркестру гамелан поділяються на три основні групи:

- 1) металофони з пластинками, що відповідають безпосередньо за сам балунган;
- 2) група інструментів, що відповідають кембанган¹ – виконання складних орнаментальних фігурацій;
- 3) колотомічні інструменти, що позначають фрази.

Всі ці звуки організовані в певному просторі, який має назву ірама. Хоч ірама і тісно пов'язана з поняттям темпу і часто використовується як його заміник, проте таким не є. Це поняття ближче до значення фактури, її щільності та густоти. Щодо темпів, то ірама може існувати в трьох темпах, що називають лаями: *seseg* («швидко»), *sedeng* («середнє»), *tamban* («повільно»).

Звичайна структура каравітана є глибоко бінарною, і на своєму найбазовішому концептуальному рівні складається з нашарувань слабких та сильних дводольностей. У більшості формальних структур каравітана, включаючи ладранг, про який буде сказано окремо, балунган акцентується кетхуком

¹ Американський дослідник Білл Алвес зазначає, що категорія кембангану (яку він перекладає як «розквіт») є ключовою для розуміння ставлення Гаррісона до гамелана загалом: «Кембанган — потужний інструмент для створення мелодійної структури, але естетика гамелана не є для Гаррісона просто збіркою технік, які потрібно використовувати. Те, як кембанган поєднує метричний, мелодійний та тональний рівні, відображає тісний дух спільноти гамелана та гравців гамелана в усьому світі, що визнається в назві твору Гаррісона «Main Bersama-sama» (1978), що означає «грати разом». Немає кращого девізу для поваги та ентузіазму Гаррісона до гамелана та гармонії, яку він створює та представляє» [2].

(позначається «t») на кожній другій долі; кенонгом («N») та кемпулом («P») на кожній четвертій долі; і в кінці кожної фрази гонгом агенг («G»), який завершує все та починає новий цикл. Це чергування слабких до сильних долей на кількох рівнях абстракції є суттю самоподібної глибокої структури каравітана.

Іншим важливим поняттям є ларас. Ларас це відповідник європейського розуміння звукоряду. Існують такі системи звукоряду, як:

1) Пелог – семиступенна гемітонічна гама, яку Гаррісон описує як ту, що «має мінорне звучання з невеликими інтервалами та складною системою налаштування» і може бути дуже відносно наближеною до мінорної гами з підвищеними квартовим та другим ступенями, що мікротонально коливається десь між натуральним та бемольним. На цьому звукоряді побудована перша частина твору *Ladrang Epikuros*: D-E(b)-F-G#-A-Bb-C;

2) Слендро – досить типовий ангемітонічний звукоряд, «той, який ви розпізнаєте як, якусь з пентатонік». Цей лад є мелодичною основою для третьої частини *Gending Nephaestus*: Db-Eb-F-Ab-Bb.

Наведені вище звукоряди є основними для каравітану. Проте друга частина вирізняється непритаманним Сходу звукорядом, а саме штучним октетонічним ладом, рівновіддаленим і від пелого, і від слендро, створюючи звуковий контраст, поки гамелан мовчить: C-Db-Eb-E-F#-G-A-Bb-C.

У творі проявляються й інші риси гібридності, насамперед, у його формі (див. Додаток В, табл.1). Як і більшість концертів у західному розумінні, Подвійний концерт для скрипки, віолончелі та яванського гамелана має три частини, причому дві крайні частини включають усіх трьох інструментальних виконавців: скрипку, віолончель та гамелан. Середня частина, Естампі (Стампід), взагалі не використовує гамелан, окрім барабанів. Використання гамелана у першій та третій частинах майже нагадує формальну структуру традиційного концерту, де крайні частини зазвичай виконані у формі сонатного алегро, що оточує повільну, ліричну середню частину. Незважаючи на загальну формальну схожість Подвійного концерту для скрипки, віолончелі та яванського гамелана Гаррісона з традиційним

класичним концертом, характеристика «швидко-повільно-швидко», пов'язана з концертом, тут не демонструється. Натомість він має характеристику «повільно-швидко-повільно». Цей підхід «повільно-швидко-повільно» мав на меті забезпечити застосування гамелана у крайніх частинах. Більшість традиційних творів гамелана (гендінгів) починаються з помірного темпу, що залежить від загальної структури та характеру твору, і сольні інструменти починають грати лише після того, як темп сповільнюється від рухливого ірама тангтунг до повільнішого ірама даді, саме тоді часто з'являються співаки в традиційному гендінгу. Темп сповільнюється таким чином, щоб вибрані інструменти, кембанган, (у цьому випадку це скрипка та віолончель), могли вільно грати витончену музичну горизонталь поверх заданого балунгану, оскільки ці мелодії часто мають менші дріблення порівняно з пульсацією балунгану.

Термін ладранг у першій частині «Ladrang Epikuros» (Grandly, but moderate) позначає дуже специфічну традиційну формальну структуру, яка дає нам певне уявлення про те, як Гаррісон підходив до написання свого твору. У традиційній версії ладрангу колотомічна структура зазвичай позначається таким чином: t W t N t P t N t P t N t P t G . W, що ставиться там, де зазвичай стояла б перша P, означає wela та вказує на те, що перший удар кемпула пропущено «з поваги до величі, якою є гонг». У деяких композиціях, включаючи Подвійний концерт, середній сувукан гонг завершує першу половину фрази, збігаючись з другим ударом кенонгу. З огляду на це, ми бачимо, що найочевиднішим відхиленням ладрангу Гаррісона від традиційних норм є те, що його балунган має шістдесят ударів замість звичайних тридцяти двох. У той час як традиційний ладранг (наприклад, Вілудженг) складається з двох рядків по чотири чотиридольні фрази кожен, Ладранг Епікурос має п'ять таких рядків.

Перша частина є ліричним вступом у пелог для двох струнних інструментів і служить теплою прелюдією до другої частини, позначеної як «Стампедо».

Друга частина Stampede, на відміну від інших двох частин (1 і 3 частини були написані, як окремі твору для гамелану і пізніше адаптовані під концерт з

дописаними сольними партіями), була написана пізніше і задум її цілковито лежить в сфері концерту. До того ж, це єдина частина яка має власну партитуру (див. Додаток Б, нотний приклад 1). Гаррісон відмовляється тут від гамелану і лишає лише деякі мембранофони. У цій частині гамелан випадає (за винятком кендангу, або двоголового барабана), і обидва струнні інструменти грають довгу, швидку, переважно унісонну мелодію, що спирається на октетонічний лад. Це результат багаторічних роздумів над «правильною мелодією». Ця частина стала найбільш обговорюваною та провокаційною.

Гаррісон про другу частину: «Я був дуже стурбований проблемою інтонації між струнними та гамеланом. Виникла нагода спробувати виконати дві його частини на концерті в Каліфорнійському університеті в Лос-Анджелесі, використовуючи гамелан К'яї Мендунг, імпортований на початку нашим видатним яванським музичним дослідником Мантлом Худом. На мою радість, здавалося, що твір спрацює. Оскільки я поставився до двох солістів так само, як і яванці, досить легко в двох інших частинах, я написав віртуозну середню частину в ладі «півтону - цілий тон», який часто використовували Римський-Корсаков, Олів'є Мессіан та інші. Вона має перевагу в хроматичному звучанні, хоча використовує лише вісім тонів, що забезпечило чітку відмінність від традиційних налаштувань першої та третьої частин і все ще не дозволило б повного закріплення вестернізму в центральній частині. Я використав лише два кенданги, бедуки та гонги агенг для підтримки солістів у русі, і вони справді виконують свою традиційну функцію – позначення різних частин русу» [21].

Слово «гендінг» у назві третьої частини «Gending Hephaestus» (*Allegro moderato*) – це загальний термін для будь-якого твору каравітанської музики, і не позначає жодної конкретної форми. Якщо звернути увагу на структуру частини то стає ясно, що вона надзвичайно нетрадиційна за каравітанськими стандартами, хоча помітними є кілька знайомих «гаррісонізмів». Кожен з трьох розділів частини використовує потрійний поділ одного гонгану, нагадуючи натхненний

середньовіччям *tempum perfectum cum prolatione perfecta* з попередньої «Тренодії для Карлоса Чавеса» .

Розділ А складається з трьох рядків, яких складається з трьох чотиридольних фраз: два майже ідентичні рядки відповідають додатковому (комплементарному) рядку, що веде до каденції на 3 5 1 6 (мі соль до ля). Перші два періоди поділені незвичним шляхом, але логічно, перша пара чотиридольних фраз утворює підготовку продовження третьої фрази; те, як розміщені удари кетхука та кемпула в перших двох фразах, свідчить про те, що Гаррісон побудував свою потрібну форму, подовжуючи частину традиційного яванського ладрангу.

Повільніша частина В продовжує цю схему, додаючи четвертий трифразовий період, що переривається середнім за розміром гонгом сувукан, і створюючи більш діадично збалансований період.

Розділ С ще більше сповільнюється для входу сольних інструментів і складається з двох ліній по три чотиридольні фрази кожна. Колотомічний візерунок тут змінюється, приймаючи абстрактну варіацію яванської колотомічної структури. Третя частина, хоча й менш динамічна, надає всьому твору елегантної тонкої каденції.

Найважливіший момент порівняння між ладрангом і гендінгом Гаррісона та їхнім індонезійським початком полягає в його увазі до допоміжних та розширювальних інструментів. Очікується, що гра на ударних буде виконуватися за традиційними принципами, а в нотатках навіть зазначено, які регіональні стилі ударних найкраще підійдуть для кожної секції. Як в «Епікуросі», так і в «Гефесті» є балунган, який гравці можуть легко інтерпретувати, і хоча це правда, що деякі фрази мають незвичайну структуру (особливо потрібний розмір у «Гефесті» та перехресні ритми, створені розміщенням пауз в «Епікуросі»), здебільшого розширювальні фігури кембангану можуть бути розраховані та виконані досвідченими гравцями. У нотатках до виконання зазначено, що можна використовувати або м'який панерусан (“солуючі” інструменти, включаючи гендер та гамбанг, обидва з багатооктавною кількістю гральних пластинок), або

гучнішу групу (бонанг барунг та бонанг панерус, парні набори менших гонгів), і відносно прості формули, які диктують спосіб застосування цих інструментів, досить легко адаптуються до балунгану Гаррісона. Тільки одна частина кембангану чітко нотована: бонанг облігато, що використовується в «Gending Nephæstus». Навіть це не є чимось нечуваним у традиційному караватіні, особливо для нетрадиційного балунгану, і хоча ця частина незвичайна (і дуже складна), вона використовує ряди дзвонів бонанга таким чином, що нагадує традиційні каденційні фігури секаран (тобто «квітучі»).

Використання фігур бонанг міпіл та гендер ченгкок особливо важливе. Міпіл та ченгкок – це різновиди кембангану, і у звичайній практиці вони є остинатними патернами, що передбачають важливі каденційні тони, які тому з'являються в цих частинах раніше, ніж в решті оркестру. У Подвійному концерті ці передчуттєві тони часто створюють певну тісну взаємодію між західними інструментами та гамеланом.

Розглядаючи як Ladrang Epikuros, так і Gending Nephæstus, видно, що обидва не відповідають традиційній формальній структурі. Але обидва можна розглядати як ладранг та гендінг відповідно через настрої та стиль, в якому має виконуватися кожна форма. У першій частині використання кетхука та кемп'яна з правильним розташуванням усіх колотомічних інструментів під час виконання кваліфікує цю частину як твір форми ладранг. Однак Gending Nephæstus може тривати довше. Традиційно в гендингу немає кемпулів. Однак Гаррісон уточнює використання кемпулів у різних точках твору. Це може означати, що використання «гендінг» тут, у третій частині, означає «пісня». Однак цей термін також може бути доволі загальною назвою для вираження загального руху першої частини, де розділи А та В подібні до двох частин у гендингу Бонанг Денггунг Парас, а розділ С подібний до Інгах у традиційних гендингах. Навіть з огляду на ці аномалії, не можна стверджувати, що Гаррісон зневажливо ставився до формальної структури або йому бракувало розуміння форм гамелана та його культури. Повага Гаррісона до

культури гамелана проявляється в цінностях, які він надає інтерпретації своїх творів у жанрі гамелана.

2.2 Виконавсько-інтерпретаційна проблематика партій солістів

Прем'єра твору відбулася 10-го травня 1982 року в «Mills College», м. Окленд, штат Каліфорнія, США. Партію скрипки виконав Кеннет Голдсміт, партію віолончелі Террі Кінг під супроводом Mills College Gamelan. Прем'єра твору викликала значний резонанс та ініціювала науково-критичні дискусії щодо естетичної природи твору. Більшість критичних відгуків стосувалися неоднозначності сприйняття задуму автора. Причиною цьому послуговували відхилення від складу та стилю каравітану. Однією з таких претензій є одночасне завершення солістів та гамелану частин твору, що суперечить традиційному імпровізаційному характеру виконання, де гамелан завершує вільно та за власним бажанням. Також критично були сприйняті зміни та вилучення деяких інструментів. Постало питання чи не є ця музика суто західною з колоніальним поглядом на культуру Сходу? Проте Гаррісон не мав на меті створення суто азійського чи європейського твору. Відповідь полягає у гібридності.

У цьому творі композитор відмовляється від традиційної для західноєвропейського концерту віртуозно-пасажної фактури сольних партій. Натомість він написав довгу та розлогу мелодію для солістів, що дозволило гамелану продемонструвати власний «складний контрапункт» і водночас досягти балансу між двома музичними традиціями, використовуючи контраст між тембром двох груп музикантів. Тож, тембральна та інтонаційна сторона постають технічно та художньо вимогливими аспектами для виконавця.

Гаррісон вимагає відмовитися від звичного темперованого строю, який є повсякденністю виконавської практики скрипаля та віолончеліста. Натомість, він пропонує використання строю, що базується на чистих співвідношеннях обертонів, так званому «just intonation». Гаррісон вважав темперований стрій штучним та мертвим, в той час, як «чиста інтонація» дихала життям і відповіла законам фізики

та природи [13]. Власне почуття Гаррісона щодо строю було дуже сильним і досить чутливим: «Якщо я коли-небудь почую ще один тризвук у однаковій температурації, я закричу... Мажорний тризвук є неприпустимим, бо музика — це фізична річ» [17]. Він описував музику як «емоційну математику», стверджуючи, що «саме раціональні інтервали захоплюють і емоційно зворушують» [13]. Ця особиста прихильність збігається з фізичними особливостями звуковидобування на металевих ударних інструментах (що і є однією з причин, чому Гаррісон звернувся до гамелану).

Кожен удар дає яскраво виражений обертоновий звукоряд, з яким, уважний та підготовлений виконавець має інтонаційно співпасти. Так само це впливає і на особливості тембрального підходу до звуковидобування. Окрім того, труднощів додає майже повсякчасний абсолютний унісон, що виникає в партії солістів. Один із наведених фрагментів демонструє унісон, де кожен соліст-виконавець має підлаштувати власну октавну подвійну ноту з подвійною нотою партнера, що з'являється в другій половині другої частини Естампі, починаючи з такту №318 (див. Приклад 2.1).

Приклад 2.1



Ритмічна чіткість та наявність безперервної пульсації в даному виді оркестру, впливає на атаку звуку та характер штриха.

При роботі над твором варто пам'ятати, що, власне, цей твір не є зразком європейського класичного академічного концерту. Це наштовхує на думку, що інструментальний склад та форма ближча до камерної музики, аніж симфонічної. Це диктує особливі вимоги до характеру звуковидобування та роботі над ансамблем. Скрипка та віолончель мають звучати як єдиний інструмент, імітуючи солоспів або солюючий ребаб. Це обумовлює відмову від широкого «романтичного» вібрато на користь гнучкого, майже вокального мікротонового інтонування, притаманного східній традиції.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, присвяченого розкриттю концепту Схід-Захід через діяльність та особистість американського композитора Лу Гаррісона, було проаналізовано прояви та особливості поєднання європейських та азійських музично-культурних аспектів. Підсумовуючи можна визначити тезу: специфіка крос-культурного синтезу Подвійного концерту Лу Гаррісона для скрипки, віолончелі та яванського гамелану полягає у зародженні принципово нового виміру, поза суто європейським та суто азійським визначеннями, через творче та продумане застосування музичних засобів притаманних європейській та східній культурам, отримуючи самобутній художній феномен.

В ході дослідження було визначено три чинники формування композиторського світосприйняття. До них належать: природа штату Орегон, що зумовила екологічне ставлення митця до світу; дуальність світоглядів батька та матері вилилося в його здатність легко об'єднувати у своїй музиці протилежні полюси (західний авангард та східний традиціоналізм); та азійське наповнення внутрішнього простору будинку, що зрештою і привело його до створення американського гамелану та написання таких творів, як Подвійний концерт.

Аналіз інструментального доробку Лу Гаррісона дозволяє стверджувати, що його захоплення індонезійським гамеланом є логічним продовженням ранніх пошуків у царині перкусійної музики, яке пройшло шлях від тембрової імітації Сходу до побудови власних оригінальних оркестрів. Еволюція творчого методу митця у 1980-х роках зумовила глибинне перенесення формотворчих принципів традиційного мистецтва каравітану на європейський інструментарій, де особливу роль протягом усього життєвого шляху посідала віолончель. Квінтесенцією цього транскультурного синтезу постає «Подвійний концерт для скрипки, віолончелі та яванського гамелану», який унікально поєднує європейську смичкову кантилену, масштабність академічного концерту та структурну логіку барокового *concerto grosso* з автентичною ладовою та фактурною системою східного оркестру.

Аналіз «Подвійного концерту» доводить, що цей твір є взірцем транскультурного синтезу, де тричастинна європейська структура повністю адаптована до структури індонезійського каравітану. Західні солюючі інструменти не протистоять оркестру, а інтегруються у його вертикаль за принципом кембангану, нашаровуючи кантилену солістів на центральну тему — балунган. Драматургічний контраст твору вибудовувано через вибір звукоряду: використання автентичних ладових систем (пелог і слендро) у крайніх частинах протиставляється штучному октетонічному модусу в центральній частині «Stampede». Серед новаторських композиційних рішень можна виділити розширення колотомічної структури, часткові зміни інструментального складу оркестру. Також виявлено ознаки синтезу західного тричастинного циклу та індонезійських жанрових моделей гендінгу й ладрангу.

Аналіз виконавсько-інтерпретаційної проблематики твору доводить, що естетика гібридності вимагає від солістів повної відмови від європоцентричної віртуозно-пасажної фактури на користь розлогої лінійної мелодики. Головним технологічним викликом для скрипаля та віолончеліста постає перехід від рівномірно-темперованого строю до чистої інтонації (Just Intonation), яка підпорядковується природній обертоновій акустиці металевих інструментів гамелану. Необхідність виконання постійних абсолютних унісонів та складних октавних подвоєнь зміщує орієнтири твору від симфонічного масштабу до камерного ансамблевого мислення. Це диктує солістам відмову від широкого романтичного вібрато задля досягнення тембральної злитості та гнучкого мікротонового інтонування, що імітує автентичний східний солоспів або звучання традиційного ребаба.

Подвійний концерт для скрипки, віолончелі та яванського гамелану становить непересічну культурну цінність, як зразок унікального музичного стилю та прояв культурної гібридності, що доводить необхідність збагачення ним репертуару виконавців та популяризації серед слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

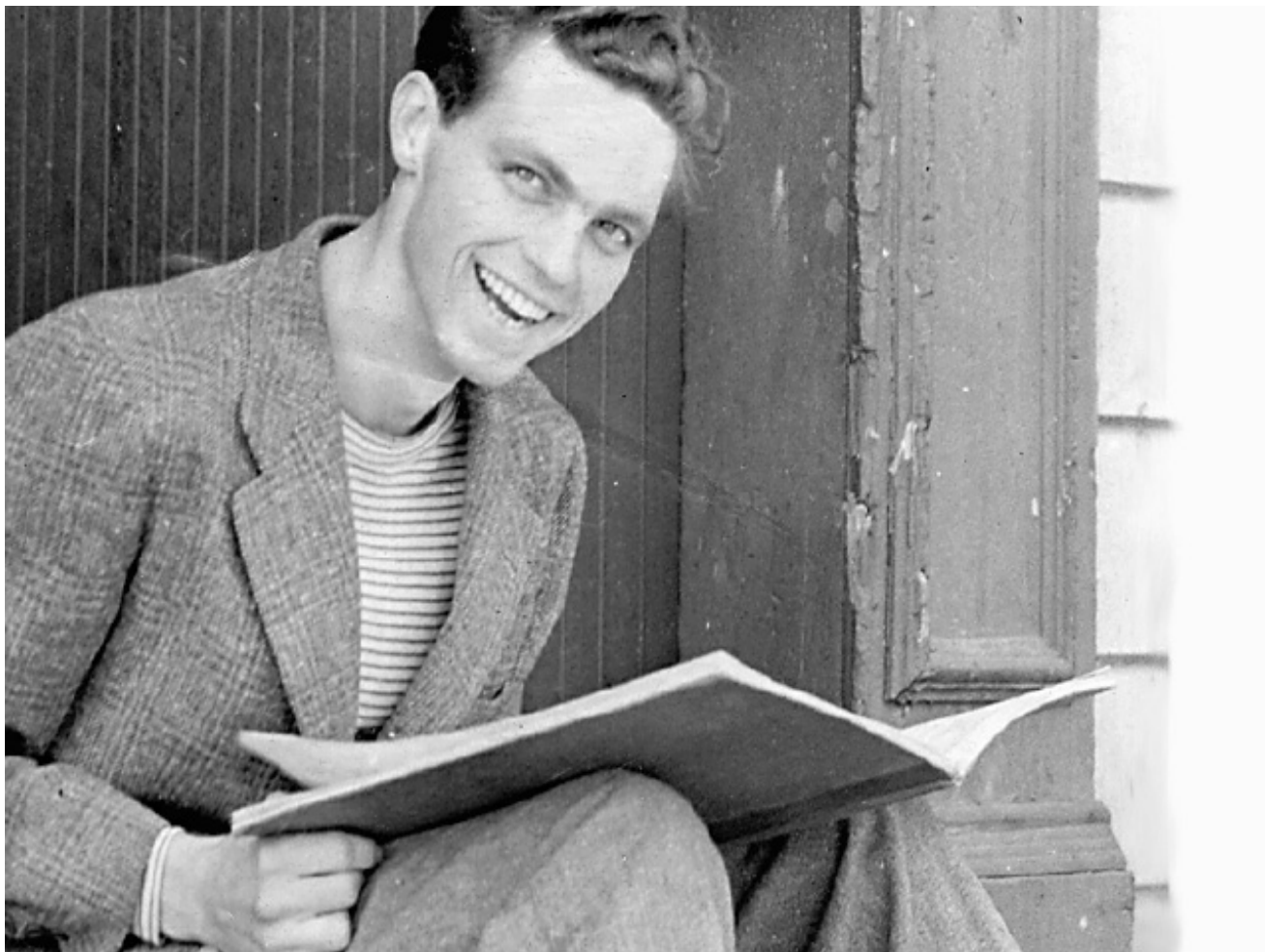
1. Alves B., Campbell B. Lou Harrison: American Musical Maverick. – Bloomington : Indiana University Press, 2017.
2. Alves, Bill. "Kembangan in the Music of Lou Harrison." Perspectives of New Music 39, no. 2 (Summer 2001)
3. Andrews M. N. Compositional Practice as Expression of Cultural Hybridity in Lou Harrison's Double Concerto for Violin, Cello, and Javanese Gamelan / Matthew Neil Andrews // Student Research Symposium. – Portland State University, 2017.
4. Chacko R. E. Beyond the Myth of East-West Hybridity: An Analysis of Lou Harrison's Works for Gamelan and Western Instruments : PhD thesis / Rachel E. Chacko. – Boulder : University of Colorado, 2010.
5. Cowell H. Oriental Influence on Western Music / Henry Cowell // Music East and West : [Essays in Honor of Asian Music] / ed. by Thomas Marrocco. – New York : Music Press, 1967. – P. 71–76.
6. Diamond J. The Gamelan Music of Lou Harrison: not "East-West", but "friends are best" : Program notes for Gamelan Jaman Suara / Jody Diamond. – Zagreb, 2020.
7. Double Concerto for Violin & Cello with Javanese Gamelan, 1 частина, виконують: партія скрипки - Kenneth Goldsmith, партія віолончелі - Terry King, ансамбль - Mills College Gamelan Ensemble. URL: https://www.youtube.com/watchv=QilJxmscs4U&list=RDQilJxmscs4U&start_radio=1
8. Double Concerto for Violin & Cello with Javanese Gamelan, 2 частина, виконують: партія скрипки - Kenneth Goldsmith, партія віолончелі - Terry King, ансамбль - Mills College Gamelan Ensemble. URL: https://www.youtube.com/watch?v=b0a8RypnaiQ&list=RD0a8RypnaiQ&start_radio=1

9. Double Concerto for Violin & Cello with Javanese Gamelan, 3 частина, виконують: партія скрипки - Kenneth Goldsmith, партія віолончелі - Terry King, ансамбль - Mills College Gamelan Ensemble. URL: https://www.youtube.com/watch?v=7nWVGe7UX7U&list=RD7nWVGe7UX7U&start_radio=1
10. Garland P. A Lou Harrison Reader / Peter Garland. – Santa Fe : Soundings Press, 1987.
11. Gunden, Heidi. The Music of Lou Harrison. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1995. P. 3.
12. Harrison L. Double Concerto for Violin, Cello and Javanese Gamelan : Score / Lou Harrison. – New York : C. F. Peters Corporation, 1982.
13. Harrison L. Lou Harrison's Music Primer: Various Items about Music to 1970 / Lou Harrison. – New York : C. F. Peters, 1971.
14. Irlandini L. Non-European Musical Instruments and Contemporary Music / Luigi Irlandini // Proceedings of the Gaudeamus Music Week. – Amsterdam, 2005. – 12 p.
15. Lechner A. Double Concerto for Violin, Cello and Javanese Gamelan: Analytical notes / Anant Lechner. – Mills College, 1982.
16. McPhee, Colin. "The Five-Tone Gamelan: Music of Bali." *The Musical Quarterly* 35, no. 2 (1949): 250–281.
17. Miller L. E. Lou Harrison and the American Gamelan / Leta E. Miller, Fredric Lieberman // American Music. – 1999. – Vol. 17, No. 2.
18. Miller L. E. Lou Harrison: Composing a World / Leta E. Miller, Fredric Lieberman. – Oxford : Oxford University Press, 1998.
19. Miller L. E., Lieberman F. Lou Harrison. – Urbana : University of Illinois Press, 2006.

20. Perlman M. *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory* / Marc Perlman. – Berkeley : University of California Press, 2004.
21. Polansky L. *Lou Harrison: Double Concerto For Violin And Cello With Javanese Gamelan* : [Review and Notes] / Larry Polansky ; [with commentary by L. Harrison]. – Des Moines : TR Records, 1982
22. Spiller H. *Javaphilia: American Love Affairs with Javanese Music and Dance* / Henry Spiller. – Honolulu : University of Hawai'i Press, 2015.
23. Spiller H. *Lou Harrison's Music for Western Instruments and Gamelan: Even More Western than It Sounds* / Henry Spiller // *Asian Music*. – 2009. – Vol. 40, No. 1.
24. Tenzer M. *Analytical Studies in World Music* / Michael Tenzer. – New York : Oxford University Press, 2006.
25. Thomas D. W. *Lou Harrison's "Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello": Juxtaposition of Cultures* [Electronic resource] / Dwight W. Thomas. – Access mode: <https://www.jstor.org/stable/833917?origin=crossref>

ДОДАТКИ

Додаток А. Фотоілюстрації



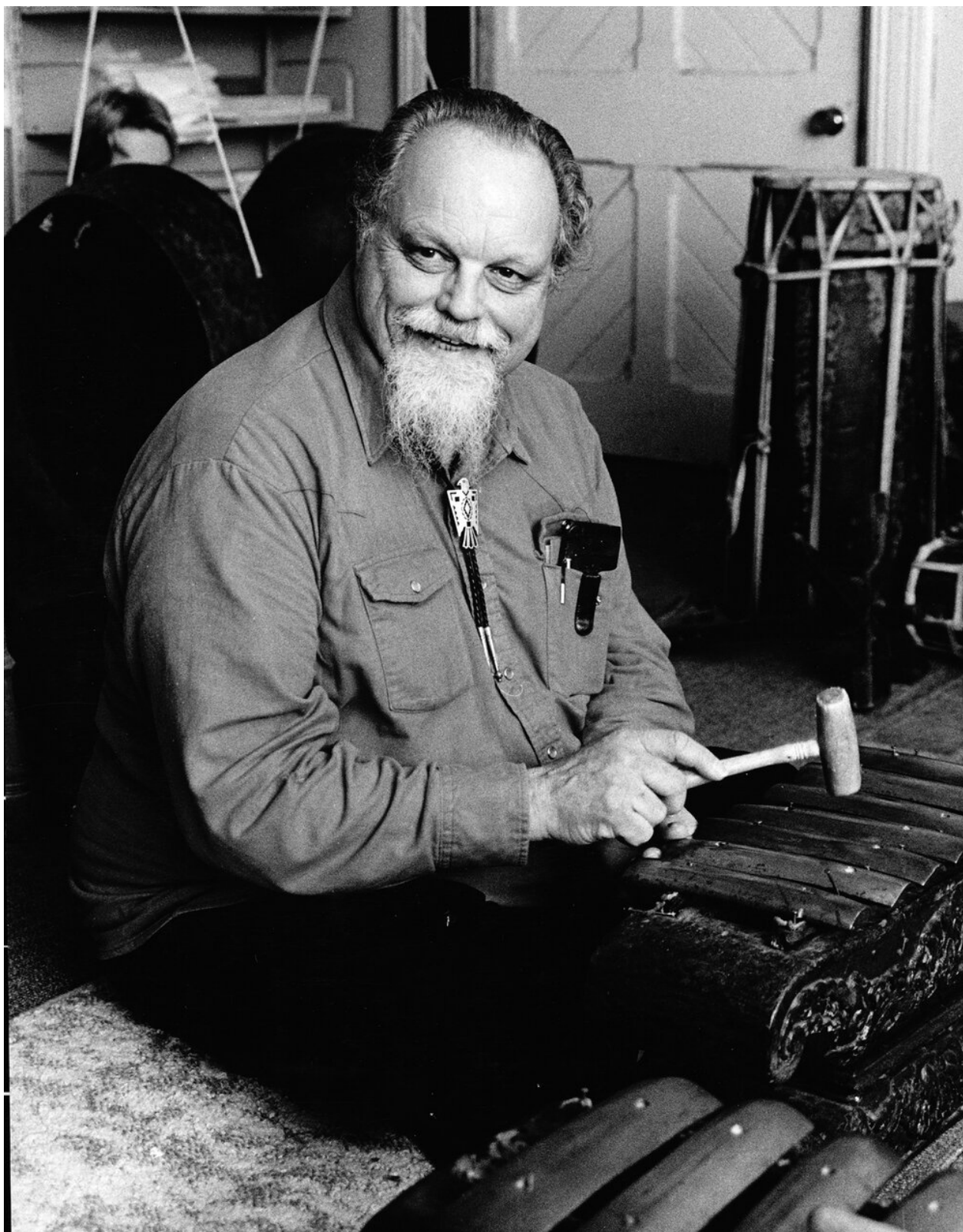
Ілюстрація 1: Молодий Лу Гаррісон у віці 20-22 років



Ілюстрація 2: Гамелан "Si Betty"



*Ілюстрація 3: Виступ балійського ансамблю Gamelan Gong Kebyar на щорічному Фестивалі мистецтв у Балі (Pesta Kesenian Bali).
Денпасар, Індонезія.*



Ілюстрація 4: Лу Гаррісон за грою на яванському гамелані. Архівне фото, кінець 1970-х — почат. 1980-х рр

LADRANG EPIKUROΣ

PELOG, LIMA

Вика: ..16 5312 ..16 5323 123236 (5)

$\begin{array}{l} \text{I} \quad \begin{array}{cccc} T^W & T^N & T^P & T^N \\ \cdot 1 \cdot 6 & \cdot 1 \cdot 5 & \cdot 136 & 5323 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} T^P & T^N & T^P & T^N \\ \cdot 1 \cdot 6 & \cdot 1 \cdot 5 & \cdot 134 & 6532 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} T^P & T^N & T^P & T^N \\ \cdot 653 & 23 \cdot 5 & 42 \cdot 3 & 216 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} T^P & T^N & T^P & T^N \\ \cdot 216 & 2152 & 14 \cdot 3 & 2342 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} T^P & T^N & T^P & T^N \\ \cdot 126 & 2152 & 14 \cdot 1 & 236 \end{array} \end{array}$

Ілюстрація 5: Структура гамелану першої частини
концерту

Mvt. III

Gending HEPHAESTUS, Slendro

Вика: ..62 532.. 62532 1235 35351 (6)

$\begin{array}{l} \text{A} \quad \begin{array}{cccc} 2 \cdot 26 & 51653 & 2356 \\ 2 \cdot 26 & 51653 & 2352 \\ 5312 & 1235 & 3516 \end{array} \end{array}$

$\begin{array}{l} \text{B} \quad \begin{array}{cccc} \cdot 1 \cdot 6 & \cdot 5 \cdot 3 & \cdot 6 \cdot 5 \\ \cdot 3 \cdot 2 & \cdot 1 \cdot 6 & \cdot 5 \cdot 3 \\ \cdot 2 \cdot 3 & \cdot 5 \cdot 6 & \cdot 3 \cdot 2 \\ \cdot 1 \cdot 2 & \cdot 3 \cdot 5 & \cdot 1 \cdot 6 \end{array} \end{array}$

$\begin{array}{l} \text{C} \quad \begin{array}{cccc} i \ 653 & 2353 & 5613 \\ i \ 653 & 2312 & 3516 \end{array} \end{array}$

in this
section we
pincer high one
i

10 March 1981, at Mills

(Irama III)

Ілюстрація 6: Структура гамелану третьої частини
концерту

Додаток Б. Нотні приклади

Double Concerto
for
Violin, Cello, and Javanese Gamelan

Percussion II Lou Harrison
Stampede



Allegro molto vigoroso

Violin Cello Percussion

9 16

19 34

(Bedug)

The musical score consists of three systems. Each system has three staves: Violin (treble clef), Cello (bass clef), and Percussion (percussion clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system includes a fortissimo (ff) dynamic marking. The third system includes a fortissimo (f) dynamic marking. The percussion part includes specific notation for the Bedug instrument, indicated by a bracket and the label '(Bedug)'.

Ілюстрація 7: Перша сторінка партитури другої частини концерту

Додаток В. Таблиці

Таблиця 1: Структура форми концерту

Частини	Назва	Темп / Характер	Лад	Склад виконавців
Частина I	"Ladrang Epikuros"	Повільний, величний (Grandly, but moderate)	Лад Пелог (7-ступенний)	Повний склад: Скрипка + Віолончель + Гамелан
Частина II	"Stampede"	Швидкий, віртуозний	Західний октетонічний лад (гамма тон-напівтон)	Гібридний компроміс: солісти + лише мембранофони (кенданг), гамелан мовчить
Частина III	"Gending Hephaestus"	Помірний (Allegro moderato)	Лад Слендро (ангемітонічна пентатоніка)	Повний склад: повернення гамелану з введенням бонанг облігато