

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра історії української та зарубіжної музики

СМИСЛОВА ТА ФОРМООБРАЗУЮЧА РОЛЬ РЕПЕТИТИВНОСТІ
У МУЗИЦІ Ф. ГЛАССА

Магістерська робота
Мельникової Анастасії Володимирівни

Науковий керівник:

Анфілова С. Г. ,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело  Мельникова А. В.

Харків – 2020

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ Ф. ГЛАССА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	9
1.1. Аспекти вивчення творчості Філіпа Гласса.....	9
1.2. Мінімалізм: загальні принципи.....	21
1.3. Мінімалізм в поезії. Моновірш.....	27
1.4 Мінімалізм в музиці.....	36
1.5. Мінімалізм Гласса: «за» та «проти».....	40
Висновки до Розділу 1	43
РОЗДІЛ 2. ТВОРИ Ф. ГЛАССА: ДОСВІД АНАЛІЗУ.....	45
2.1. Форма для слухача і структура для виконавця у фортепіанних творах 1970–80-х років.....	45
2.2. Дві книги, фільм і музика: парадокси художнього резонансу.....	52
2.3. Поліфонія та аддиція в Симфонії 3 (III частина).....	60
Висновки до Розділу 2	63
РОЗДІЛ 3. МІНІМАЛІЗМ У МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ В «ЕЙНШТЕЙНІ НА ПЛЯЖІ» Ф. ГЛАССА.....	65
3.1 Аспекти вивчення хореографії постмодернізму.....	65
3.2 Періодизація та передумови виникнення постмодернізму у хореографії.....	75
3.3. Творчий тандем композитора і хореографа у танці постмодерна...	84
3.3.1. Дж. Кейдж и М. Каннінгем.....	84
3.3.2. С. Райх и А. Т. де Кеєрсмакер.....	86
3.3.3. Ф. Гласс и Л. Чайлдс.....	89
3.4 Опера «Ейнштейн на пляжі»: новий вимір мінімалізму Ф. Гласса...	92
3.4.1 Композиція опери.....	93
3.4.2 Текстова сторона опери.....	97
3.4.3 Хореографічні сцени.....	102
Висновки до Розділу 3	108
ВИСНОВКИ.....	110
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	113
Додаток А.....	122
Додаток Б.....	146
Додаток В.....	149
Додаток Г.....	158
Додаток І.....	160
Додаток Д.....	161
Додаток Е.....	163
Додаток Є.....	164
Додаток Ж.....	166

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Філіп Гласс – один з найбільш відомих і затребуваних сучасних композиторів, чия популярність носить двоїстий характер: з одного боку, його музику охоче слухають, грають і записують; з іншого – професійним музикантам вона часто здається примітивною. Згідно із законами репетитивної техніки, композитор оперує нарочито спрощеними фактурними формулами і гармонійними оборотами. Ця уявна простота і традиціоналізм музичних засобів позбавляють можливості бачити неординарність творчих пошуків автора, змушуючи переходити до міркувань про філософські концепції простору і часу.

Тим часом музика Ф. Гласса організована не так елементарно, як здається на перший погляд. Поглиблення в особливості використання репетитивної техніки композиції, дозволяє наблизитися до розуміння стилістичної неповторності і професійної майстерності композитора, що може стати внеском у вивчення сучасної музики останньої третини ХХ століття. Останнє необхідно, з огляду на відсутність в українському музикознавстві широкого поля наукових досліджень, присвячених проблемам мистецтва мінімалістів, обмеженому уявленню про життя і творчість Філіпа Гласса, рівно як і закритому доступу до нотних джерел. Все вищесказане визначає актуальність даного дослідження, яке спрямовано на ліквідацію ряду прогалин в заявленій темі.

Мета дослідження – виявити дію принципу репетитивності на різних рівнях організації музичного матеріалу (нотний текст, форма для слухача і структура для виконавця, в умовах взаємозв'язку хореографії та музики) в творах Ф. Гласса. Сформульована мета обумовлює вирішення наступних **завдань:**

1. узагальнити інформацію за існуючими джерелами, щодо творчості Філіпа Гласса, доповнивши їх новими відомостями творчо-біографічного характеру;

2. розглянути явище «мінімалізму» в різних видах мистецтва, спираючись на корпус робіт, присвячених розробці даної теми;
3. виявити індивідуальність мінімалістського методу Ф. Гласса;
4. здійснити короткий огляд інструментальної та оперної творчості Філіпа Гласса з подальшим аналізом ряду творів на предмет використання різних видів репетитивності;
5. обґрунтувати правомірність поділу понять «форма для слухача» і «структура для виконавця» стосовно інструментальних творів Ф. Гласса;
6. простежити розвиток хореографії постмодерна та її зв'язки із музичним мінімалізмом;
7. проаналізувати дію принципів репетитивності у хореографічних сценах опери Ф. Гласса «Ейнштейн на пляжі».

Об'єкт дослідження – інструментальна та оперна музика Ф. Гласса.

Предмет дослідження – втілення смислової і формообразуючої ролі репетитивної техніки в інструментальній та оперній музиці Філіпа Гласа.

Методологія магістерської роботи заснована на класичних традиціях музикознавчої науки в її історичному і теоретичному аспектах. Використано наступні **методи дослідження**:

- жанрово-стильовий – розкриває особливості індивідуальної манери композитора в межах заданої жанрової моделі;
- структурно-функціональний – визначає функцію окремих композиційних елементів у драматургії музичного твору;
- компаративний – надає можливість простежити та порівняти явище мінімалізму, як художнього напрямку з розвинутою системою засобів виразності, у різних видах мистецтва (музика, поезія, хореографія);
- візуальної презентації – допомагає при аналізі творів Ф. Гласса з використанням репетитивності, виявляючи різницю між формою для слухача та структурою для виконавця;

- історичний – виявляє динаміку становлення хореографії постмодерну в аспекті еволюції танцювальної лексики XX–XXI століть;
- комплексного аналізу хореографічного тексту – висвітлює єдність семантичного, музичного та пластичного в хореографії постмодерну;
- довідково-біографічний – уточнює дані про творчий шлях Ф. Гласса.

Теоретичну базу становлять дослідження, присвячені:

- *творчості та біографії Ф. Гласса*: Ф. Гласс [10], О. Дубінець [15], М. Катунян [20], А. Кром [30], О. Манулкіна [35], М. Переверзєва [41], W. Mertens [82], матеріали з інтернет-ресурсів [59; 60; 61];
- *мінімалізму як художньому явищу в мистецтві XX століття* – загальна теорія мінімалізму: А. Коковкіна [26], Н. Саєнко [48], Т. Хекало [62], В. Хлопотнікова [64; 65], Barbara Rose [68];
- *мінімалізму в поезії, літературі*: С. Асатіані [4], П. Ковальов [24], Н. Копейкина [27], Д. Кузьмин [33], Є. Степанов [53], Л. Фельзингер [57];
- *мінімалізму в музиці*: Л. Акопян [2], І. Двужильна [12], Д. Андросова [3], К. Байер [6], А. Карнак [19], О. Кісеєва [22], И. Крапівіна [28], А. Кром [30], О. Манулкіна [35], М. Переверзєва [41], П. Поспелов [45], О. Серова [49], С. Сігіда [50], В. Хлопотнікова [64];
- *мінімалізму в хореографії*: С. Бейнс [7], О. Дунаєва [17], О. Кісеєва [22; 23], А. Метельова [39], В. Хлопова [63], No fixed points [13; 37; 42];

Також задіяні енциклопедичні матеріали [2], романи – «Місіс Делловей» В. Вулф [9], «Часи» М. Каннінгема [18], щоденники М. Цветаєвої [66], поезія А. Вознесенського [8].

Матеріал дослідження. В роботі задіяні нотні тексти і аудіозаписи фортепіанних творів Ф. Гласса – «Opening» з циклу «Glassworks» [74; 75], «Wichita Vortex Sutra» [101; 102], «Mad Rush» [76; 77], цикл «Metamorphosis (1–5)» [83; 84], саундтрек та сюїта «The Hours», «Music from the motion picture

arranged for piano solo» [99; 100]; відеозаписи: Симфонія 3¹ [97], «*Strung out*»² [89], опера «Ейнштейн на пляжі» [58], фільм «Часи» (2002р., Режисер Стівен Долдрі). Додатково було залучено твори: Т. Райлі «*In C*», відео анонсів хореографічних вистав М. Каннінгема «*Biped*» [80], «*Joyce*» [81], «*Coast Zone*» [70] і «*Nearly Ninety*» [79], постановки А. Т. де Кеєрсмакер «Фаза» на музику С. Райха [72], та «*Rosas danst rosas*» [92] на музику Тьєррі Де Мея та Пітера Вермеєрша. А також літературні джерела – романи «Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф [9] і «Часи» Майкла Каннінгема [18], «Слова без музики» Філіпа Гласа [10].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

- використано метод візуальної презентації для аналізу творів з використанням репетитивної техніки;
- запропоновано диференціацію форми для слухача та структури для виконавця у мінімалістичних музичних композиціях;
- розглянуті композиційні особливості фортепіанних творів Ф.Гласа: «*Opening*» з циклу «*Glassworks*», «*Wichita Vortex Sutra*», «*Mad Rush*», цикл «*Metamorphosis (1–5)*»;
- проведено порівняльний аналіз саундтреку до фільму «*The Hours*» та однойменної сьїти для фортепіано;
- проаналізовано взаємозв'язок музичного та пластичного компонентів у хореографічних сценах із опери Ф. Гласа «Ейнштейн на пляжі», виставах М. Каннінгема «*Biped*», «*Joyce*», «*Coast Zone*» і «*Nearly Ninety*» та постановках А. Т. де Кеєрсмакер «Фаза» на музику С. Райха та «*Rosas danst rosas*» на музику Тьєррі Де Мея та Пітера Вермеєрша.
- знайдено ряд спільних рис у формостворенні для монопоезії та музики мінімалізму.

¹ У виконанні: David Felberg, conductor. Violin I: Megan Holland, Kathie Jarrett, Debry Terry, Steven Ognacevic & Barbara Morris. Violin II: Carol Swift-Matton, Justin Pollak, Valerie Turner, & Renee Hemsing. Viola: Kim Fredenburgh, Ikuko Kanda, Cherokee Randolph and Lisa DiCarlo. Cello: Dana Winograd, James Holland & Lisa Collins. Bass: Jean-Luc Matton & Terry Pruitt.

² У виконанні Johnny Gandelsman.

- виявлено специфіку виразних художніх засобів у оригінальному тексті лібрето опери «Ейнштейн на пляжі», що є зразком мінімалістичної поезії.

Подальшого розвитку набули:

- відомості про творчу біографію та індивідуальний стиль Ф. Гласса;
- питання типології жанрів;
- специфіка взаємодії музики та хореографії у танці постмодерн;
- характеристика творів Ф. Гласса.

Практична значимість. Матеріали роботи можуть бути використані в навчальних програмах вищих і середніх музичних навчальних закладів в курсах «Історії музики XX сторіччя», «Практикум сучасної музики», в подальших дослідженнях музичного мінімалізму і композиторських технік XX–XXI століття, при вивченні творчості Філіпа Гласса, а також у виконавській практиці.

Апробація результатів. Робота над дослідженням обговорювалася на заліках та іспитах за фахом «Спеціальний клас» на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. За матеріалами дослідження було прочитано одинадцять доповідей на всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» / ОНМА імені А. В. Нежданової, Одеса (1–3 грудня, 2015; 9–10 грудня, 2016; 24–25 листопада, 2017; 5–7 грудня, 2019); «Молоді музикознавці»/Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, Київ (8–10 січня, 2016); «Дні науки»/ОНМА імені А. В. Нежданової, Одеса (20–22 квітня, 2016; 23–25 квітня, 2018); «Мистецтво та шляхи его осмислення в дослідженнях молодих науковців»/ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків (24–25 березня, 2016; 23–24 березня, 2017; 22–23 березня, 2018; 22–23 березня 2019).

Робота брала участь у XII Регіональному конкурсі наукових студентських робіт (квітень 2018 р.). Деякі положення дослідження викладені в публікаціях:

1. Мікрюкова А. Циклы и гиперциклы в фортепианном творчестве Филипа Гласса. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: Матеріали XVI Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів і Першого Всеукраїнського конкурсу з теорії музики імені Т. С. Кравцова*. Харків, 2016, С. 37—39.

2. Мікрюкова А. (2016). Структура для исполнителя и форма для слушателя в фортепианных пьесах Филипа Гласса. *Київське музикознавство*. Київ : В. №54, 2016, С. 166—172.

3. Мікрюкова А. Структура для исполнителя и форма для слушателя в фортепианных пьесах Филипа Гласса. *Тези XVII міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці»*. Київ :2016, С. 85—86.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (102 позиції, з них – 28 англійською мовою) та дев'яти Додатків (А–Дискографія; Б–Приклади графічної поезії і нотації; В–Форма для слухача і структура для виконавця; Г–Нотні приклади; Г–Партитура Л. Чайлдс; Д–Перелік постановок опери «Ейнштейн на пляжі»; Е–переклад фрагменту «Два закоханих» з лібрето опери; Є–таблиця персонажів опери; Ж–Візуальні презентації хореографічних сцен). Загальний обсяг роботи: 166 с.; основного тексту – 112 с.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ Ф. ГЛАССА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аспекти вивчення творчості Філіпа Гласса

Ім'я Філіпа Гласса міцно увійшло в список авторів – корифеїв сучасного мистецтва останній третині XX століття. Зростає популярність його музики як в професійному, так і аматорському середовищі. Частині аудиторії музика Ф. Гласса відома за фільмами: «Шоу Трумана»³ (1998), «Часи»⁴ (2002), «Ілюзіоніст»⁵ (2006), «Кундун»⁶ (1997), «Левіафан»⁷ (2014 року) та інші. Професійні музиканти все частіше грають і записують її. З 1985 року по сьогоднішній день дискографія творів Ф. Гласса склала вже понад 60 дисків, куди увійшли 14 саундтреків, 8 симфоній, 5 квартетів, знаменита портретна оперна трилогія «Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха» і «Ехнатон», безліч камерно-інструментальних творів тощо. Варто відзначити активну позицію самого композитора, що безпосередньо бере участь у записі своїх творів в ролі виконавця. Приклад тому, фортепіанна музика – «*Mad Rush*», «*Wichita Sutra Vortex*», «*Metamorphosis 1–5*», «*Etudes for Piano 1–10*» [див. Додаток А]⁸. Значні зрушення в цьому питанні спостерігаються і в Україні. Поступово виконавці включають твори американського композитора в свої виступи. Підтвердження цьому – відкриття фестивалю «*Impreza*» (21.02.18), на якому прозвучали арії з опер Ф. Генделя, А. Шнітке, Ф. Гласса

³ Режисер: Пітер Уїр/*Peter Weir*. Фільм відзначений безліччю нагород, серед яких: три премії «Золотий глобус» (кращий драматичний актор, Джим Керрі; актор другого плану, Ед Харріс/*Edward Allen (Ed) Harris*; і оригінальна музика Буркхарда фон Даллвітца/*Burkhard Dallwitz* та Філіпа Гласса).

⁴ Режисер: Стів Долдрі/*Stephen David Daldry*. Фільм отримав більше 30-ти нагород.

⁵ Режисер: Ніл Бергер/*Neil Norman Burger*. Музику Філіпа Гласса удостоїли спеціальної музичної премії BFCA Award в 2007 році.

⁶ Режисер: Мартін Скорсезе/*Martin Charles Scorsese*. Музика номінована на «Оскар» і «Золотий глобус».

⁷ Режисер: Андрій Звягінцев. Фільм став першим в історії пострадянської Росії, котрий удостоєний премії «Золотий глобус» у категорії «Кращий фільм іноземною мовою». Музика запозичена з опери Ф. Гласса «Ехнатон».

⁸ У процесі роботи над темою, активно збиралася інформація про всі існуючі на сьогоднішній день (в доступі) аудіозаписи творів Ф. Гласса. Отримані дані узагальнені нами у список – дискографію, котра побудована за хронологічним принципом.

та інших; також прем'єра! – презентація Тірольського фортепіанного концерту (25.03.2018, Харківська обласна філармонія) у виконанні Станіслава Христенко (Україна – США).

У той же час в сучасній музикознавчій науці (і у вітчизняній особливо) тема творчості Ф. Гласса зберігає свою актуальність через малу розробленість, що в цілому відображає ситуацію якогось дистанціювання, запізнювання процесів освоєння академічною наукою і виконавством сучасного музичного мистецтва. Причин тому кілька. Не зупиняючись на питанні інтонаційної культури слухачів, проблеми інерційності сприйняття музики (навіть в професійному середовищі), вкажемо лише на практичну сторону питання, пов'язану з недостатністю інформаційного забезпечення – обмеженим доступом до нотного матеріалу, що охороняється авторським правом і нерідко фінансово недоступним. Дана проблема породжує іншу – ускладненість аналітичної роботи. Відображенням цієї ситуації стає і існуюча на сьогоднішній день джерельна база, присвячена творчості Ф. Гласса. Її можна представити у вигляді декількох тематичних блоків.

Перший блок, в основному інтернет-ресурси, включає в себе біографічні відомості про творчий шлях композитора, дуже короткі відомості стосовно його творів. На жаль, повторення однієї і тієї ж інформації створює якийсь штамп уявлень про автора, не дозволяючи ні в цілому охопити його творчість у всьому жанровому різноманітті, ні перейнятися особливостями стилю. Згідно з офіційною біографією, багаторазово розмноженої, Філіп Гласс народився в єврейській родині (31.01.1937, Балтімор). Його батьки – Бенджамін Чарльз Гласс (1906–1974) і Іда Гулін (1906–1983) – були дітьми емігрантів з Росії. Займався майбутній композитор математикою і філософією в Чиказькому університеті, навчався в Джульярдській музичній школі і в Парижі у знаменитій Наді Буланже. В молодості співпрацював з індійським композитором Раві Шанкаром. Став всесвітньо відомим в 1983 після створення саундтрека до першого фільму трилогії Годфрі Роджей «Кояніскаці». Написав музику до понад п'ятидесяти фільмів, три з яких

номінувалися на премію «Оскар». Композитор заснував групу *Philip Glass Ensemble*, для якої пише музику, виступаючи в ролі клавішника.

Однак ця інформація не вимальовує повної картини життя та творчості композитора. Доповнити біографію важливими подробицями дозволяє книга, яка недавно з'явилася в російськомовному інформаційному просторі – Ф. Гласс. «Слова без музики» [10]. Вона була презентована в грудні 2017 року, видавництвом Івана Лімбаха в Санкт-Петербурзі і представляє особливий інтерес тому, що, як зазначено в анотації: «Гласс – один з найбільш виразних композиторів нашого часу. Його нова книга сповнена прозрінь і здорового глузду» (*New York Times Book Review*). Філіп Гласс протягом свого життя був знайомий і співпрацював з великою кількістю всесвітньо відомих і просто видатних людей, з імен яких можна створювати окремий список. Про більшість з них він пам'ятає, найчастіше відгукуючись з повагою і добротою, що характеризує його як людину дивовижної долі, що зберігає в куточках своєї пам'яті будь-які, навіть самі, здавалося б, незначні події, що мають для самого автора неминущу цінність. І саме автобіографічна книга розкриває невідомі подробиці його життя.

Дана книга схожа на збірку нарисів чи новел, які не відповідають цілісності оповідання, часом хронологічна логіка порушена (наприклад, життя з першою дружиною він ставить після паломництва країнами Сходу, хоча їх спільне життя почалося до подорожі). Складається таке враження, що події, які описує автор, не пов'язані, тому досить складно прослідкувати за сюжетними витками.

Перша частина, відповідаючи періоду становлення композитора як творчої особистості, його пошуків себе в мистецтві, складається з 11 глав, які можна розділити на три тематичні групи. Перша об'єднана за територіальною ознакою⁹ (місця, де жив і навчався композитор); друга група¹⁰ – особистісна (люди, що вплинули на формування творчого стилю

⁹ Назви глав російською мовою: «Балтимор»; «Чикаго»; «Джув'єрд»; «Париж».

¹⁰ Назви глав російською мовою: «Рави Шанкар», «Надя Буланже».

Ф. Гласса); третя – тема Сходу¹¹ (час подорожей і знайомство з новими культурами і філософськими вченнями).

Ф. Гласс неодноразово отримував музичну освіту і займався саморозвитком. Першим твором стало одночастинне «Тріо для струнних». Рояля у Гласса не було, тому кожен партію він програвав окремо на своїй флейті, уявляючи справжнє звучання. Тоді ж він вивчив «Теорію гармонії» А. Шенберга/A. Schoenberg *«Theory of harmony»*, завдяки якій зміг напрацювати теоретичну базу і захопитися дванадцятитонову музикою: «На початку 50-х мені здавалося, що для композиторів відкритий тільки один шлях – продовження європейської традиції модернізму, яка по суті, зводилася до дванадцятитонові музики, без варіантів» [10, с. 67]. З музики нововіденців особливо виділяв Симфонію ор.21 А. Веберна, «Ліричну сюїту» А. Берга. Після захоплення нововіденською школою і спроб писати в додекафонній техніці, в Джульярді Ф. Гласс вже «став тоналістом». Пізнання інших модерністських стилів відбувалося через знайомство з музикою: Ч. Айвза (Конкорд-соната), А. Копленда, В. Томсона, Р. Харріса, І. Стравінського (балети «Весна священна», «Петрушка»), Ф. Пуленка, Л. Яначека, Д. Шостаковича та ін. «Згодом я полюбив музику Штокхаузена, Ханса Вернера Хенце, Луїджи Ноно, Лучано Беріо та навіть П'єра Булеза» [там же]. Знаковою зустріччю став Аспенський музичний фестиваль, на котрому Ф. Гласс познайомився із Даріюсом Мійо, та в майбутньому став його учнем.

Справжнім одкровенням стала для Філіпа Гласса музика А. Брукнера і Г. Малера. Знайомство з їх творчістю збіглося зі зростанням популярності їх музики на початку 1950-х в Штатах, завдяки диригентові Леонарду Бернстайну. Серед Балтиморських друзів Ф. Гласса, студентів Чиказького університету, виник неформальний гурток прослуховування і серйозного вивчення музики А. Брукнера та Г. Малера. Інтерес представляють визнання

¹¹ Назви глав російською мовою: «Паломничество в страну Востока»; «Рашикеш-Катманду-Дарджилинг»; «Благословенный Доктор из долины Томо»; «Катхакали-«Сатьяграха»; «Четыре пути».

Ф. Гласса, які можна розглядати своєрідним «ключем» до його власній манери¹².

Декілька глав книги присвячені спогадам двох протилежних сторін музичної освіти Ф. Гласса: з одного боку Раві Шанкар, який був уособленням свободи духу (імпровізації) і одночасно єдністю з музичними законами; з іншого боку – європейський раціоналізм та педантизм методів навчання Наді Буланже¹³. Протягом двох років Філіп Гласс почав «інакше» чути музику. Завдяки Наді Буланже у композитора «...відкрилася здатність тримати в голові чіткий звуковий образ. Я міг його почути, знав, що він собою являє, а також освоїв щось трохи складніше: з часом я навчився чути те, чого не чув раніше, навчився винаходити, як це записувати» [10, с. 175]. Ми не випадково так докладно зупинилися на періоді спілкування Ф. Гласса і Н. Буланже, оскільки ім'я цього педагога, який зіграв таку значну роль у формуванні американського композитора як професіонала, згадується переважно в англійськомовних джерелах і то побіжно, тоді як вся увага звернена до Раві Шанкара. З останнім Ф. Гласс пов'язував не тільки випуск спільного альбому, а й спілкування, що сформувало нові світоглядні установки.

Завдяки Равіджі [так називав Шанкара композитор – *A. M.*] Гласс міг запам'ятовувати довгі «звукові картини», писати твори великих розмірів (наприклад, «Музика в дванадцяти частинах»), використовувати нові для нього ритмічні структури/раги індійської музики (з роботи над «Чапкаквою»). Здатність утримувати цільну «звукову картину», придбана ним у роботі з Шанкаром, зумовило композиторський метод самого

¹² «У Брукнера та Малера мене цікавила не тільки оркестровка, але і колосальна тривалість їх творів, які запросто могли тривати півтори години, дві години. Мені подобався цей розмах, а в якомусь сенсі він був надмірним, зате служив величезним “полотном”, на якому композитори “писали свої картини” в часі. Як я тепер розумію, деякі аспекти подобалися мені менше: твори багато в чому ґрунтувалися на фольклорному концертному матеріалі, який був мені не дуже цікавий. Особливо, цим відрізнявся Малер. Брукнер ж писав симфонії епічного масштабу, який можна вважати аналогом архітектури бароко в симфонічній музиці. Такі гігантські гранітні споруди, тільки збудовані з музики» [10, с. 69].

¹³ За перший рік навчання у Н. Буланже Ф. Гласс вивчив ДТК №1 Баха, за другий – двадцять сім концертів Моцарта. Уже через місяць плідних занять Ф. Гласс освоїв сім ключів і зміг на око транспонувати музику з одного ключа в інший. А щоденним заняттям була вправа, яка складалася в тому, щоб вивчити напам'ять хорал І. С. Баха. Заняття були щоденними, в які входили: вивчення музичного стилю епохи Відродження, читання з листа, сольфеджіо, гармонія, контрапункт, генерал-бас, аналіз тощо.

Ф. Гласса, який: «категорично відкинув принцип, який велить спочатку написати партитуру цілком, а потім – окремі партії для виконавців. <...> Навіть довгі, складно-утворені твори початку і середини 70-х створювалися у формі окремих партій, які я роздавав виконавцям. Пізніше хтось інший складав партитуру, об'єднуючи всі партії» [10, с. 164]. Дивно як з'єдналися два методи Шанкара і Буланже. Надалі така вроджена особливість Гласса як чути цілісну звукову картину, відточена в процесі занять з Н. Буланже, цікаво проявить себе і в роботі над фільмом «Повакацці»¹⁴.

Окремою частиною, після навчання у Н. Буланже, став опис паломництва країнами Сходу. В главі «Чотири шляхи» під чотирма шляхами Гласс має на увазі чотири традиції, які він вивчає і практикує протягом 60-ти років – це хатха-йога по системі Патанджалі, тибетський буддизм школи махаяна (до речі, Ф. Гласс вільно володіє тибетською мовою), даоські цигун і тайцзи, традиція тольтеків Центральної Мексики. Нажаль композитор не описує детальне життя під час освоєння східних практик, але зрозуміло, що після паломництва композитор знайшов свій музичний шлях. Але всі періоди навчання об'єднує одне – і переїзди з міста в місто, і знайомство з відомими людьми, і тривале перебування в країнах Сходу – сформували стиль і вплинули на світогляд композитора.

Друга частина¹⁵ складається з шести розділів і характеризується творчими дослідженнями. По поверненню в Нью-Йорк композитор пережив і злети і падіння. Так, наприклад, його перший концерт в невеликому залі Квінс-коледжу було провалено (у глядацькій залі сиділо шестеро людей), а через десять років опера «Ейнштейн на пляжі» на сцені Метрополітен-опера (в залі, якого було понад 3,5 тисячі слухачів) мала великий успіх. Індивідуальний стиль, за словами самого композитора, з'явився у нього в

¹⁴ При написанні музики до фільму «Повакацці» композитор постійно подорожував і, будучи в Перу, поблизу озера Тітікака, він почув два оркестри місцевих селян, які стояли по різні боки площі і намагалися заглушити музикою один одного. У цей момент Ф. Гласс стояв між цими двома оркестрами, слухаючи нестерпну какофонію звуків, і представляв абсолютно іншу картину музики. З уявного звучання оркестру вийшла музика, яка згодом стала гімном «Повакацці» [10, с. 383].

¹⁵ Глави: «Возвращение в Нью-Йорк», «Первые концерты», «Изобразительное искусство и музыка», «Кейп-Бретон», «Ист-Вилледж, Нью-Йорк», «Эйнштейн на пляже».

кінці 1960-х років, після повернення в Нью-Йорк, або ж ще в Парижі, коли французькі музиканти, котрі вважали його музику «абракадаброю», відмовилися її виконувати [10, с. 177]. Причина такої оцінки полягала в навмисній простоті музики Ф. Гласса, яка дивувала в період повсюдного поширення в академічних колах авангардних технік.

За визнанням самого композитора при роботі над п'єсами, головною точкою відлику завжди була для нього музична мова, під якою він мав на увазі «рішення, що приймаються в будь-який момент, коли вигадується кожна нота твору». Одним із завдань, що потребували свого вирішення, був пошук принципу, здатного утримати увагу слухача. Гласс відкриває принцип, який стає «знаком» його авторського стилю: на противагу гіпотетичному «сюжету», композитор захоплюється відтворенням процесу, немов занурюючи в нього слухача, надаючи останньому час для осмислення. «В даному випадку, коли процес займав місце оповідання, основою мови ставала техніка повторення» [10, с. 178]. Для багатьох, в тому числі і композиторів, музика Гласса асоціювалася з нескінченним повторенням одного і того ж матеріалу. Але сам автор протестує проти подібної заяви, вказуючи на обов'язковий елемент новизни в повторності, виразом чого стає у нього аддіція. «Стів Райх в своїх ранніх п'єсах домагався цього шляхом “фазировки”, а я – за допомогою аддітивної структури» [10, с. 256].

Знайдений Ф. Гласом принцип відтворення процесу налаштовує увагу слухача таким чином, що механізми сприйняття і уваги тягнуть слухача до потоку музики, тягнуть непереборно, тоді як розповідь перестає що-небудь означати. В результаті відбуваються дві речі: по-перше, структура (форма) і зміст стають тотожні; по-друге, слухач відчуває почуття життєрадісності. «Варто “відпустити” нитку розповіді і дозволити собі увійти в потік музики, почуття життєрадісності стає звичним, привабливим, необхідним, досягає емоційної напруги» [10, с. 257].

Третя і заключна частина книги зосереджена на творчості композитора і розповіді про ключові, на його погляд, напрями. Глави, що увійшли в

останню третю частину¹⁶ присвячені творчому доробку композитора. Дуже цікавими предстали міркування на тему кіномузики та оперного жанру другої половини століття. «Якщо у фільмі або опері розповідається якась історія, я засвоїв, що потрібно залишати цю історію в спокої або, принаймні, не заважати їй. Якщо ніякої історії немає, я не буду нав'язувати свою, а просто дозволю, щоб домінував якийсь інший елемент вистави» [10 с. 399].

«Слова без музики» містять важливі доповнення про сім'ю, оточенні, музичні смаки, світогляд, вплив інших композиторів. Виступаючи в якості учасника захоплюючого літературного оповідання автобіографічного характеру, Ф. Гласс в черговий раз демонструє цілісність своєї творчої натури. Цікавий принцип повторів в книзі, що асоціюється з репетитивною технікою; також часто в одній главі Ф. Гласс зіставляє різні епізоди свого життя, легко перемикаючись з одного часового відрізка на інший. Це породжує якусь «мозаїчність» структури зі спогадів, що нагадує методи перестановки і комбінування, показові для глассовського письма.

Другий блок – роботи, безпосередньо присвячені творчості композитора. З доступних на сьогоднішній день – це нариси Віма Мертенса з книги «*American Minimal Music*» з описом творів «*Strung out*» для скрипки, «*One + one*» для виконавця і столу, «*Two pages*» для фортепіано та інші [82]. Важливою підмогою стає дисертаційне дослідження російської музикознавиці А. Кром [30], яка акцентує увагу на діячах мистецтва, котрі в більшій чи меншій мірі вплинули на музичний шлях композитора. У їх числі американська драматична трупа Мабоу Майне (музику до їх вистав Ф. Гласс буде писати на протязі двадцяти років); драматург С. Беккет, п'єси якого надихнули композитора на створення Другого струнного квартету; індійський музикант Р. Шанкар. Не менш значним було спілкування з художником С. Левиттом, що взяв участь в дизайні афіш глассовських концертів, Д. Джаддом (на його виставці звучала музика Ф. Гласса),

¹⁶ Глави: «Оперы»; «Музыка и кино»; «Кэнди Джернигэн», «Трилогия по фильмам Кокто», «Финал».

Дж. Розенквіст¹⁷, Дж. Шапіро¹⁸, Р. Серра¹⁹, М. Сноу²⁰ та інші. А. Кром підкреслює той факт, що причетність згаданих майстрів у 1960-х роках (не музикантів!) до явища мінімалізму, підготувала необхідний творчий ґрунт і для Філіпа Гласса, зумовивши вектор його особистих прагнень в мистецтві. У дослідженні представлені аналізи п'єс – «*Strung Out*», (1967) для соло скрипки з мікрофоном, і «Музика в формі квадрата» («*Music in the Form of a Square*», 1967) для двох флейт.

У дисертації І. Крапівіної [28] розглядаються питання музичного театру і, зокрема, оперних творів композитора. Так, в розділі V «Применение техники паттернов в жанрах академической музыки» аналізується опера «Сатьяграха» Ф. Гласса разом з іншими творами: Концертом А. Пярта «*Tabula rasa*» і Сонатою для фортепіано С. Загнія. Оперна творчість, зокрема знамениту трилогію («Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха», «Ехнатон») також описують О. Манулкіна [35] та М. Переверзева [41]. У дослідженні О. Манулкіної «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века» відсутній музично-теоретичний аналіз, оскільки автор обмежується перерахуванням відомих фактів про опери, приводячи невеликий список інших театральних творів Гласса (наприклад, ряд менш масштабних опусів: Ялівець/*The Juniper Tree*, 1984; Падіння будинку Ашер/*The Fall of the House of Usher*, 1988, 1000 аеропланів на даху/*1000 Airplanes on the Roof*, 1988). На наш погляд, цікавим є список з сімдесяти музично-театральних творів американських композиторів, створених в період з 1976 по 2006 рік, відправною точкою в якому стала опера Ф. Гласса «Ейнштейн на пляжі». М. Переверзева у книзі «Музыкальная культура США XX века», навпаки,

¹⁷ James Rosenquist (1933-2017) – американський художник, найбільший представник поп-арту. Роботи Дж. Розенквіст, як правило, представляють собою з'єднання розірваних, створених в різних пропорціях зображень, які майстер вміло комбінує і протиставляє, складаючи при цьому смислові композиції, часто сприймаються абстрактним або провокуючим чином.

¹⁸ Joel Shapiro (1941) – американський скульптор. Відомий своїми скульптурами геометричної форми.

¹⁹ Richard Serra (1939) – американський скульптор. Ще молодого Серра на роботу зі свинцем наштовхнув Ф. Гласс, який працював на той час водопровідником.

²⁰ Michael Snow (1929) – канадський кінорежисер, художник, скульптор, джазовий піаніст, письменник, представник експериментального мистецтва.

аналізує оперну трилогію, підтверджуючи свої спостереження фрагментами з партитур: «Ейнштейн на пляжі» – 1 дія 2 сцена «Суд», 1 сцена «Поїзд» і Пролог; «Сатьяграха» – 1 дія 1 сцена «Після правосуддя», 2 сцена «Ферма Толстого», 3 дія «Ньюкастльській марш». Автор книги приходить до узагальнень, стверджуючи, що «Ейнштейн на пляжі» – «новаторська модифікація оперного жанру, новий варіант синтезу музики і драматичного спектаклю, виконаний засобами мультимедіа» [41, с. 346]; «Сатьяграха» порушує канони мінімалізму і служить прикладом повернення Ф. Гласса до традиції; а в «Ехнатоні» своєрідно проросло італійське бельканто (вокальні партії часто замкнуті за формою і мають оркестрові вступи із завершенням).

У другий блок слід віднести і главу в навчальному посібнику «Теорія сучасної композиції» [20], присвячену мінімалізму і репетитивній техніці, в якій твори Ф. Гласса наводяться як приклади до тез. Зокрема, в розділі про гармонію (5) підтвердженням статичного трактування гармонії, котра несе «в собі особливе відчуття часу, при якому образ буття постає в якомусь метавимирі...» [20, с. 471], стає паралель з музикою Ф. Гласса до фільму «Кояніскаці». «Статика і мовчання – ось те відчуття часу і та атмосфера, які передають мінімалістський репетитивний *non stop* Філіпа Гласса» [там же]. У розділі про техніку та форму (7) один з видів репетитивної техніки – аддитивний процес – безпосередньо пов'язується з ім'ям Ф. Гласса, що вперше застосував процес складання в «Музиці в дванадцяти частинах» (1974).

Органічно пов'язаними з названими роботами постають дослідження, умовно віднесені нами до третього блоку, в яких музика Ф. Гласса розглядається в контексті мінімалізму. У цій групі є безумовною перевага іноземних джерел [67; 68; 73; 78; 82; 85]. Тим часом слід підкреслити внесок у розробку теми, здійснений російськими, білоруськими та українськими авторами. Одним з перших музикознавців, які написали про мінімалізм і репетитивну техніку, став Петро Поспелов: «Терміни “мінімальна” і “репетитивна” музика нерідко вживаються як синоніми. Це тому, що у людей

Бога немає, а раз Бога немає, то все дозволено. Насправді ці поняття різні і лежать на різних рівнях підходу до музичних явищ» [45]. Можна стверджувати, що з його статті в російськомовному музикознавстві почалося переосмислення музично-технологічних тенденцій. Він першим запропонував розрізняти мінімалізм і репетитивну техніку письма. Серед фундаментальних робіт назовемо дослідження, О. Дубінець [16], І. Двужильної [12], І. Дроздецької [14], Д. Андросової [3], О. Серової [49] та ін.

Дисертації О. Дубінець у вільному доступі для ознайомлення в повному обсязі немає [15], але є монографія за матеріалами цього дослідження, присвячена розшифруванню нетрадиційних, з точки зору академічного мистецтва, знаків і символів в партитурах сучасних композиторів [16]. Крім великої кількості цікавих прикладів незвичайної графічної нотації (Т. Райлі «*St. Adolf Ring*», П. М. Девіс «*Eight Songs for a Mad King*», Дж. Кейдж «Музика для дзвонів» тощо), книга містить чимало музично-аналітичних нарисів. Їм присвячена друга частина книги «Нотація на практиці», де окремі напрямки сучасної музики (мікротонова, алеаторична, електронна музика, мінімалізм і т.п.) розглядаються крізь призму нотації (Глава 9), а також на прикладі стилів деяких композиторів (К. Штокхаузена, М. Кагеля, Дж. Кейджа, Дж. Крама, С. Губайдуліної).

З українських робіт виділимо дисертаційне дослідження Д. Андросової [3], в якому метод мінімалізму вперше визначається «... як напрямок і принцип мислення через формулювання такого підходу як “мінімалізація композиції” на межі композиторського і виконавського мислення»; підкреслюються «містеріально-християнські витоки мінімалізму» [3]. Згідно авторської позиції, під музичним мінімалізмом може розумітися примітивістська тенденція мистецтва «з вираженням містико-архетиповим комплексом, що втілює елементарне і сутнісне знання про світ, “згорнене” в лаконічні формули» [там же]. Виявляючи генезис мінімалізму, Д. Андросова звертається до огляду ряду творів Д. Скарлатті, Ф. Шуберта, М. Глінки,

Е. Гріга, в яких очевидно «деяке усталене “тяжіння до мініатюризму” та “quasi-репетитивності”». В обраному ракурсі Е. Саті і А. Веберн розглядаються як безпосередні попередники мінімалістів. Проектуючи мінімалізм на українське мистецтво, Д. Андросова звертає увагу на «мінімальність» форм українського канта, мінімалізм форм українських хорових майстрів початку ХХ століття, зокрема, М. Леонтовича («Щедрик»), а також в композиціях Л. Грабовського, В. Власова та Н. Ковалінаса.

У роботах інших українських авторів – О. Сєрової [49] і А. Карнака [19] визначаються соціальні та філософсько-естетичні витоки американського мінімалізму, закономірності його виникнення, і розвитку. Слідом за Д. Андросовою, О. Сєрова проектує загальні світоглядні принципи мінімалізму на український музичний простір – «український авангард», який, на її думку, в тій чи іншій мірі спирався на мінімалістські тенденції свого часу (особливо це стосується творчості В. Сильвестрова, В. Власова, О. Щетинського, В. Губи та інших).

Окремо потрібно сказати про книгу білоруського дослідника І. Двужильної [12]. Протягом перших двох глав автор розглядає світоглядні передумови виникнення, а також проблеми американського музичного мінімалізму 1950–1970-х років, зачіпає питання термінології, етапи розвитку даного явища, форми його прояву в інших видах художньої творчості. Як типологічні види американського музичного мінімалізму І. Двужильна виділяє концептуальний мінімалізм і репетитивний мінімалізм, розглядаючи останній на прикладі творчості Т. Райлі, С. Райха, Ф. Гласса. Автор досить коротко, але істотно пише про тенденції стилю (виділяючи яскраві ознаки мінімалізму) композиторів 1950–1970-х років ХХ століття. Так, вона називає Т. Райлі одним з перших (ще на початку 1950-х), хто почав експериментувати з повторюваними структурами. А творчість С. Райха довго перебувала у періоді музичних експериментів (західно-європейського авангарду), і тому мінімалізм зазнав найбільш складний шлях еволюції. Філіп Гласс в такому випадку займає центральне положення між Т. Райлі і С. Райхом. Він

підібрався до репетитивної техніки в середині 1960-х, а свій варіант техніки вже втілював у 1970-х в творі «Музика в дванадцяти частинах» (1974). Важливим є і те, що в додатку до книги надається список обраних творів Ф. Гласса/дискографія з 1966 по 2002 рік. Даний блок літератури найчисленніший, оскільки мінімалізм – яскраве явище мистецтва другої половини ХХ століття – представляє плідний ґрунт для досліджень. Тому зупинимось на цьому питанні більш детальноше.

1.2. Мінімалізм: загальні принципи

Творчість Філіпа Гласса по багатьом параметрам вписується, безумовно, в мінімалізм. Протиріччя виникає лише в тому, що багато композиторів-мінімалістів (Т. Райлі, С. Райх, Д. Адамс, Т. Джонсон, М. Найман, А. Пярт, В. Мартинов та ін.) протестували проти обмеження даним визначенням своєї індивідуальності. Спробуємо розібратися в суті проблеми, з'ясувавши справжнє обличчя «мінімалізму» Філіпа Гласса, точки дотику і відмінності його індивідуального почерку із загальним.

Як зазначалося раніше, тема мінімалізму отримала розробку в науковій літературі в різних ракурсах. Звернемо увагу на ряд робіт, узагальнюючих спостереження над передумовами появи, суттю методу мінімалізму в мистецтві. Т. Хекало вказує на три причини виникнення мінімалістського мистецтва: економічну, культурологічну та психологічну. Перша була пов'язана з об'єктивним обмеженням матеріальних (фінансових) можливостей художника-творця; його бажанням свободи творчості і звільнення від матеріальних потреб; свідомого самообмеження заради свободи самовираження. Друга – диктувалася бажанням виділити своє, національне, регіональне на тлі глобального, загальносвітового, західноєвропейського (наприклад, японський національний дух і стиль близькі до мінімалізму). Психологічна причина більш диференційована. Це і бажання звільнитися від одноманітності, рутини, бажання новизни, змін; це і «фундаментальні, екзистенційні особливості особистості творця, “мінімалізм – це світогляд”» [62]; це і бажання виділитися із загальної маси, привернути

увагу глядача, а значить і пов'язані з ними протест, демонстрацію, невинне, інтелектуальне висловлення незгоди з офіційною буржуазною культурою. Оскільки класична стадія мінімалізму збіглася з поширенням постмодернізму, то присутність концепту в творінні, різноманітність, нестандартність ідей – обов'язкові.

Т. Хекало також узагальнює риси методу мінімалізму, що повторюються в різних галузях мистецтва. Серед них:

1) «принцип економії образотворчих засобів (матеріалів, фінансів) за умови максимального задуманого, запроектованого ефекту (максимум ефекту при мінімумі витрат матеріалів – концепція “мінімакс”);

2) простота плану, форм, лаконічність, яка не тотожна примітивізму, це скоріше вибір оптимального варіанту;

3) переважання ідеї, концепту над матеріалом;

4) серійність;

5) велика увага приділяється основним законам психології сприйняття, масштабами, пропорціям, ритму, аж до перегляду законів сприйняття – форма стає активною;

6) використання повторюваних форм, з варіаціями або без варіацій» [68].

Тісний зв'язок мінімалізму з постмодернізмом змушує звернути увагу на статтю А. Коковкіної «Аксіологія порожнечі в європейській і східній традиціях» [26]. Підкреслюючи значимість феномена порожнечі для постмодерністів, автор висловлює думку: «<...> постмодерн відкриває для себе те, що для східної традиції є очевидним уже кілька тисячоліть». Дійсно, пустота, її оцінка виявляють корінну відмінність європейської та східної світоглядних, культурних традицій. У європейському мисленні порожнеча (співвідноситься з простотою) виражається фразами «порожні турботи», «порожній день», «порожнеча в душі», «даремно витрачений час», котрі рівнозначні безглуздості, безцільності, відчуттю «розгубленості». У культурі Сходу порожнеча має зовсім іншу спрямованість. Вона є первинною і

досконалою, відповідно, якщо виникне протилежна їй наповненість, то друга буде оцінюватися негативно, як руйнування досконалості. У східній філософії первинно не створення чогось, а споглядання, не дійство, а відчуття приємної неминучості. Плисти за течією – ідеал життя відповідно до досконалої порожнечі²¹. Від себе додамо, що тенденція сприймати академічними музикантами мінімалізм як примітивізм і простоту в чомусь перегукується зі сприйняттям європейцями східних культур. В даному випадку постмодернізм «переламав» ситуацію, так як «постмодерністи відмовляються розглядати буття як наявне, існуюче. Буття для них – це не субстанція, це безперервний процес подій, що змінюють один одного» [26]. Виникає аналогія зі спостереженнями В. Мартинова. Простежуючи етимологію слова «*opus*», автор вказує, що воно перекладається на російську мову як: «1) робота, праця, заняття, роблення; 2) твір, творіння – а це означає, що, кажучи про “opus-музику”, ми повинні говорити про музику як про роботу. <...> Все, що претендує хоч на якусь значимість в західноєвропейському сенсі, неодмінно має бути “справою” <...> бо в іншому випадку воно не буде мати сенсу» [38, с. 6]. Східна традиція тому і привертала мінімалістів, що проповідувала закони імпровізаційності/потoku, повторності, відкритості форми, максимуму сенсу при мінімумі засобів.

Нагадаємо деякі факти, пов'язані з методом мінімалізму. Датою народження терміна «мінімалізм» прийнято вважати 1965 рік, коли журнал «*Arts Magazine*» опублікував статтю «*Minimal Art*» американського філософа, історика мистецтв Річарда Воллхайма²². Його авторство в розробці терміна

²¹ Для підтвердження досконалої порожнечі А. Коковкіна звертається до притчі: «Світло запитало у Відсутності: “Ти є або тебе немає?” Відсутність не відповіла. Світло придивилося пильно в його вигляд – такий темний, такий порожній! Цілий день дивись на неї – і не побачиш, слухай її – і не почуєш, хапай її – і не зловиш. “Ось досконалість! – вигукнуло Світло. – Хто з нас може досягти цього? Я можу не бути, але не можу не бути навіть в свою відсутність. А ось вона дійшла до цього. Як же їй таке вдалося?”» [26].

²² *Richard Wollheim* (1923–2003) – британський філософ, автор робіт з філософії свідомості і естетики візуального мистецтва. Був президентом Британського товариства естетики (1992–2003). Найбільші дослідження в філософії мистецтва: «Мистецтво і його об'єкти» (1968), «Живопис як мистецтво» (1987).

підтверджує Барбара Роуз²³. Одночасно зі статтею Р. Воллхайма вона опублікувала власне дослідження, в якому описала явище мінімального мистецтва, назвавши його «мистецтвом ABC» (Журнал «*Art in America*») [68]. Як виток «мистецтва ABC» Б. Роуз вказує на роботи К. Малевича і М. Дюшана, що визначили дві полярності нового мистецтва. Перша полярність – пошук трансцендентного, універсального, абсолютного (Д. Беннардо, Л. Джонс, Л. Кіп, Ян. Еванс, Р. Блад та ін.); друга – повне заперечення існування абсолютних цінностей (Р. Арухауер, Е. Уорхол).

У музиці винахід цього терміна приписується різним людям. На думку Стіва Райха, першим був Майкл Найман²⁴, який вже в 1970-х роках використовував принцип мінімалізму в своїх творах. У свою чергу Філіп Гласс назвав творцем терміна Тома Джонсона²⁵. У той же час Ф. Гласс наполягає, що первинно мінімалізм – не музичне поняття: «Я подружився зі “скульпторами-мінімалістами”, в тому числі із Солом Левіттом і Дональдом Джаддом. Вони були старше мене: власне, саме заради них і був винайдений термін “мінімалізм”. Його винайшли не для Ла Монте Янга, Террі Райлі, Стіва Райха або мене. Ні, його застосовували до Солу Левітт, Дональду Джадду, Роберту Морісу, Карлу Андре і іншим. Термін “мінімалістична музика” був перенесений на нас попри те, що ставився до покоління, яке було старше років на вісім-десять; в той період це була різниця між двадцятивосьмирічними і тридцятивосьмирічними – між тими, хто все ще вантажив фури на Дванадцятій авеню, і тими, хто впевнено робив кар’єру» [10, с. 264].

²³ *Barbara Rose* (1938) – американський історик мистецтва і критик. Дружина Френка Стеллі (одного з перших представників мінімалізму в живопису).

²⁴ *Michael Nyman* (1944) – британський композитор, музичний критик і теоретик. Всесвітню популярність здобув завдяки творах до фільмів Пітера Грінуея.

²⁵ *Tom Johnson* (1939) – американо-французький композитор, музичний теоретик і критик. Твори: «Опера чотирьох нот», «Опера за Ріманом» (по «Музичному словнику» Рімана) та інші. М. Катунян також вважає його автором терміна «мінімалізм» в музиці [20, с. 484].

Згадки про мінімалізм зустрічалися і раніше. Наприклад, поет Давид Бурлюк²⁶ ще в 1929 році, описуючи картину Джона Грема²⁷, використовував це слово, вказуючи, що «мінімалізм <...> є важливим відкриттям в живопису, несучи за собою необмежені можливості».

На сьогоднішній день «мінімалізм» велике і неоднозначне поняття. Безліч авторів і донині заперечують його існування. Наприклад, художник Сол Левітт²⁸ у «Параграфі про концептуальне мистецтво» висловився наступним чином: «Останнім часом багато писалося про мінімалізм в мистецтві, але я ще не зустрів нікого, хто зізнався б, що працює в цьому напрямку. Існують і інші подібні види мистецтва, які визначаються як “первинні структури”, “спрошене мистецтво”, “розпорошений мистецтво”, “прохолодне мистецтво” і “міні-арт”. Знову ж таки, ніхто з моїх знайомих художників не стане зараховувати свою творчість до якого-небудь з цих напрямків. Звідси я роблю висновок, що це частина таємної мови, на якій критики комунікують один з одним за допомогою журналів про мистецтво. Краще за всіх міні-арт – він нагадує про міні-спідниці і довгоногих дівчат. Цей термін, мабуть, відноситься до дуже маленьких творів мистецтва. Дуже гарна ідея. Можливо, виставки “міні-арту” можна відправляти в турне по країні в сірникових коробках. Або, може бути, міні-художник – це людина дуже маленького зросту, скажімо, не вище ста п’ятдесяти сантиметрів. Якщо так, то багато хороших робіт цього напрямку можна виявити в початкових класах (перші класи – первинні структури)²⁹» [переклад наш – А. М., 51].

²⁶ Давид Бурлюк (1882–1967) – російсько-український поет і художник, один із основоположників російського футуризму.

²⁷ Іван Граціанович Домбровський, він же Джон Д. Грем (1886–1961) – російсько-американський художник-модерніст. Був одним з небагатьох художників, що зберегли певну вірність фігуративному живопису в роки розквіту абстрактного експресіонізму в США.

²⁸ Sol LeWitt (1928–2007) – один з найбільших художників США минулого століття. Засновник мінімалізму в візуальному мистецтві.

²⁹ Recently there has been much written about minimal art, but I have not discovered anyone who admits to doing this kind of thing. There are other art forms around called primary structures, reductive, ejective, cool, and mini-art. No artist I know will own up to any of these either. Therefore I conclude that it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium of art magazines. Mini-art is best because it reminds one of miniskirts and long-legged girls. It must refer to very small works of art. This is a very good idea. Perhaps “mini-art” shows could be sent around the country in matchboxes. Or maybe the mini-artist is a

У науковій літературі визначення мінімалізму варіюються від гранично конкретних, що мають вузьку спрямованість на той чи інший вид мистецтва, до широко-абстрактних. Наведемо деякі з них. В області візуальних мистецтв, мінімалізм – тип, зводиться до «основ геометричної абстракції в живопису» [56]. Виконаний в цій естетиці твір, як правило, може відзначатися кольоровою виразністю, геометричністю, гладкістю, повторенням геометричних фігур, асиметричністю зображень, легкістю простору. Художники для створення своїх монохромних робіт використовують не більше трьох кольорів, віддаючи переваги насиченим чорному, жовтому, сірому, червоному, зеленому і синьому³⁰.

У широкому тлумаченні мінімалізм прирівнюється до напрямку/течії, а не просто методу. Звернувшись до Великого тлумачного культурологічного словника, знаходимо наступне його визначення: «це художній напрямок, що виходить з мінімальної трансформації використаних у процесі творчості матеріалів, простоти і однаковості форм, монохромності, творчого самообмеження художника» [3].

У музиці цей термін також застосовується до різних явищ. Так, згідно зі статтею в підручнику «Теорія сучасної композиції» [20], «мінімалізм (от *minimal music*) – музика, заснована на матеріалі, зведеному до найпростішого осередку». В якості останніх виступають «абстрактні першоеlementи музики, такі як окремий звук, інтервал, акорд, мелодійна поспівки або сонор, що не співвідносяться з будь-яким історичним стилем» [20, с. 465]. Як зазначає автор, в даному випадку мінімалізм – це «поняття, що характеризує матеріал» [там же].

В узагальнюючій за характером статті О. Серової уживаються вирази: мінімалістська естетика, мінімалістський стиль, філософська система [49]. Перша – має на увазі єдність засобів у втіленні одних і тих же ідей різними

very small person; say less than five feet tall. If so, much good work will be found in the primary schools (primary school primary structures).

³⁰ Може тому оголені дівчата творинь Іва Кляйна були пофарбовані саме в синій колір.

композиторами-мінімалістами (до таких належать репетитивна техніка, організація безперервної музичної форми). Стил ь означає спільність принципів музики подібного роду, яка крім обмеження в музичному матеріалі передбачає інший тип організації цілого, що відкидає традиційну для європейської музики «лінійність» сюжету, а також виключає органічно пов'язані з цим поняття драматургії, розвитку, кульмінації, контрасту. Як філософська система мінімалізм висуває власну філософію звуку, що відповідає ідеї «емансипації звуку» та «емансипації консонанса».

Але найбільш поширеною в музикознавчій літературі є трактування мінімалізму як методу [2; 3; 20; 49]: «прийняте позначення метода твору <...> передбачає радикальну “мінімізацію” її звуковисотного та ритмічного аспектів: перший зводиться до використання вкрай обмеженого набору звуків, другий – до безперервного повторення елементарних формул (патернів)» [49].

Таким чином, широке вживання терміну мінімалізм розширює його межі, роблячи не тільки інструментом художньої практики в першу чергу візуальних мистецтв (живопис, скульптура, архітектура, дизайн, хореографія тощо), а й, наприклад, в поезії.

1.3. Мінімалізм в поезії. Моновірш

На перший погляд складно уявити, як мінімалізм може проявитися у віршоскладанні. Але насправді, мінімізація віршованих рядів є одним з найскладніших питань, наприклад, у вивченні російського постмодернізму, окреслюючи одночасно вигідні перспективи у вивченні сучасної поезії як такої. Однак інтерес до феномену моновірша виник вже в 1920-і роки. Першовідкривачами даного питання в літературознавстві стали В. Марков, С. Бірюков, С. Кормилов, В. Тинянов, В. Бурич, М. Гаспаров, В. Жермунський, М. Панов та інші. Своєрідною антологією критичних поглядів на явище монопоезії, узагальнюючою різні точки зору літературознавців, може бути названо новітнє дослідження Дмитра Кузьміна «Русский моностих: очерк истории и теории». Автор «інтерпретує історію

російського моностіха як історію», намагаючись «виявити в ній певну логіку подій, спадкоємність одних текстів по відношенню до інших» [33]. Вражає велика кількість однорядкових віршованих текстів, наданих в якості ілюстрацій (більше 4000 від Карамзіна до наших днів). Крім цього переважна частина моновіршів, створених у другій половині XX століття, вводиться вперше. Зупинимось на деяких моментах даного дослідження.

Так, розглядаючи, моновірш як теоретичну проблему, автор підкреслює дискусійність питання, його «відкритість». В якості основних позицій щодо статусу моновірша в літературі, Д. Кузьмінім висувуються наступні точки зору:

1. моновірш не є, строго кажучи, ні віршем, ні прозою;
2. моновірш, строго кажучи, є прозою;
3. моновіршем є тільки метрично самотній рядок;
4. моновірш є віршем зважаючи на дію тих чи інших зовнішніх по відношенню до нього факторів.

Підтвердженням першої позиції стає введення В. Буричем поняття «удетерон» (з грец. «Ні те, ні інше»). Воно може використовуватися для тих однорядкових текстів, які не можуть бути кваліфіковані як проза чи вірш.

Друга позиція виражена в роботах Г. Токарева, В. Бурича, М. Гаспарова, В. Никонова, Ю. Орлицького та ін. Через відсутність в подібних текстах регулярних і системних конотацій, графічної розчленованості, співвіднесеності вірша з іншими, організованими відрізками мови. На противагу цьому, В. Жирмунський, А. Ілюшин, В. Марков, М. Панов відносять такі тексти до вірша, ґрунтуючись на наявності метра – третя позиція.

Дуже важливою, з точки зору нашої роботи, видається четверта позиція: моновірш є віршем, зважаючи на дію тих чи інших зовнішніх по відношенню до нього факторів. О. Федотов і ряд інших авторів підкреслюють важливу роль контексту в буттєвості самого вірша: «Моновірш повинен бути в принципі самотнім, займати на сторінці

абсолютно окреме місце. Довколишній простір – не порожня формальність. Воно цілеспрямовано підкреслює структурну самостійність і самодостатність віршованого ряду <...>. Воно бере на себе роль знака, що вказує на особливе місце в системі строф» [33, с. 25]. Така важливість простору, що оточує поетичний текст, співзвучна поняттю концептуалізму в мистецтві епохи постмодерну в цілому, і в музиці, зокрема.

Послідовно оперуючи поняттям моновірш, Д. Кузьмін наводить цілий ряд інших, суміжних визначень моностіха, що належать іншим авторам: самотня строка, однострок, удетерон. Це вказує на проблему, з якою стикаються дослідники у вивченні мінімалізації вірша, а саме дефіцит термінології, що є відображенням недосконалості інструментів аналізу. Багато в чому це нагадує і ситуацію з аналізом музичного мінімалізму. П. А. Ковальов, автор однієї зі статей, присвячених моностіху [24], вказує на метафоричні висловлювання, які мало пояснюють суть явища: «однослівний вірш», «біле мовчання», «поетичне мовчання», «звільнений текст» та інші. Тут знову виникає паралель з музичною термінологією: «прохолодне мистецтво», мистецтво АВС, мистецтво первинних структур тощо.

Власне вірш (моновірш) стискається в формах до одного рядка, який може сам по собі бути більше, ніж стандартний віршований. Крім цього, в ньому має бути присутній поетичний ритм і якась закінчена думка, в деяких випадках натяк на сюжетність. Приклад: «Словно ущелья гор обрывистых в молодости был я»³¹.

З іншого боку, цілком може бути, що багатостроковий твір, з зовнішніми ознаками вірша, не є віршем. Скільки не пиши римовані твори в стовпчик, але поезією від цього вони не стануть. На противагу однорядкова поезія насичена тропами (метафора, епітет, гіпербола, порівняння та інше): «... она спит, как капелька дождя в луже»³². В основі цього моновірша лежить розгорнута метафора, саме вона виражає ліричний стан героїні. Капелька

³¹ Архілох (VII ст. до н.е.) – давньогрецький сатиричний поет. Переклад вірша – В. Вересаєва.

³² Павло Байков.

дощу не може зберегтися в калюжі, а калюжа – це наше життя (алегорія).
Йдеться про вічний сон, який називається смертю.

Яскравими прикладами моновіршів дослідники вважають щоденники і листи поетеси М. Цвєтаєвої:

Подставляю лицо – луне, слух – воде: двойное струенье
Луны, воды
Двойное струенье...
Струенье...строенье...сиренью...стремление... [66].

Також до видів моновірша відносять однослівну поезію. Напевно, автором одного з найвідоміших зразків є француз Блез Сандрар. Його вірш звучить просто та зрозуміло:

Почему я пишу?

Потому.

Ще один різновид – графічні вірші. Найяскравіші з них – у творчості А. Вознесенського. Наприклад, «Мошкара», «Снег таял», «Воронка» [див. Додаток Б]. Виникають паралелі з графічною музичною нотацією. Більш докладно ця тема висвітлена в монографії О. Дубінець «Знаки звуков. О современной музыкальной нотации» [16]. На думку автора, «емансипація запису змінила традиційні для партитури просторово-часові відносини. Час відтепер не трактується лінійно, згідно односпрямованому руху погляду при читанні партитурної сторінки зліва направо. Воно перестає “прораховуватися” і співвідноситися з розміром партитурного листа: одна сторінка в графічній нотації може тривати від нуля до нескінченності» [16, с. 39].

З численних прикладів, представлених в книзі автора, нас зацікавили зразки партитур американських композиторів-авангардистів. Так, у нотному запису творів американського мінімаліста Террі Райлі «*Sv. Adolf Ring*» присутні справжні образотворчі знаки/фігури – зірка, морські хвилі, кола, завитки [див. Додаток Б]. У партитурах Дж. Крама «Макрокосмос» або «Чорні янголи» нотоносці разом з нотами і знаками розташовані особливим способом на сторінці, утворюючи цілі картини (хрест, спіраль, хвилі тощо).

«Маючи в своєму розпорядженні музичні фрази на літаючих по білому простору листа окремих рядках, Крам оточує їх не тільки традиційними термінологічними і знаковими вказівками, а й численними, часто надлишковими, словесними інструкціями» [16, с. 145].

Відмова Дж. Кейджа від поняття «твір» на користь хепенінгу, імпровізації, події, артефакту, призводить і до відмови від закінченості, оформленості, властивих академічним партитурам. Натхненний експериментами з власною музикою, Дж. Кейдж почав займатися мистецтвом в інших галузях. Наприклад, складати поезію. Звичайно, моновіршем його поезію ми не називаємо, але щось спільне знайти все ж можна. Винайдений ним *mesostix* – являє собою поетичний текст, в якому вертикальний ранжир (приховане/заховане слово в рядках) знаходиться посередині. Наприклад, «Композиція в ретроспективі» [див. Додаток Б].

Прикладом цікавого поєднання моновірша з циклічністю є «Стихотворения для очень сухой кожи» Тетяни Нешумовой:

1
 стопка книг
 штопка надежд
 2
 дыры смысла
 и смысл дыр
 3
 сыр любви
 с плесенью
 со слезой
 а вальс с чертовщинкой
 4
 не вой
 под грузом
 5
 ты ковбой
 я конвой
 6
 женщины передавали его друг другу как эстафетную палочку
 7
 своим однополчанам я сочувствую
 8
 собрала сумку для своей новой одиноко жизни
 крем для очень сухой кожи
 ноутбук
 рукописная книжка Архипова
 потом в течение десяти минут
 то бралась за сумку

то отпускала её
 это упражнение тренировало во мне смерть
 9
 слезы бессилия иссушают
 10
 письмо отправлено
 корзина пуста

Відсутність розділових знаків – прийом літератури «потoku свідомості» – дає багатий простір для фантазій і асоціацій. На наш погляд, номери 1 і 2 об'єднує мотив діри, як аналога порожнечі. Без номера 7 втрачається зв'язок №№ 5 і 6. Однополчани – по конвою – жінки, які передають один одному чоловіків як естафетну паличку. І в підсумку (№7) жінкам співчують. В №8 перший і єдиний раз з'являється словосполучення, що дало назву всьому віршу, крім для дуже сухої шкіри. №№1, 8, 10 зв'язуються мотивом книги, синонімічними варіантами якої виступають рукописна книжка, ноутбук і електронний лист. Між першим і останнім номерами утворюється смислова арка: штопання надій і кошик порожній. Надію «полагодили», але все одно це не допомогло, і кошик (наше життя) став порожнім. Якщо ж прибрати поділ на цифри, то вийде незв'язний текст потоку з різних речень.

Показова для монотіха техніка змішання екзотичних слів воєдино. Так, наприклад, Аллен Гінсберг (за поемою якого був поставлений спектакль з музикою Філіпа Гласа), публікуючись в журналі «*Matchbook*», поруч зі своїм підписом залишав подібне слово – Апокатастасіс. Можна припустити, що в ньому поєдналися два слова: апокаліпсис, в значенні кінця світу або катастрофи, і катарсис, моральне очищення в результаті душевного потрясіння або перенесеного страждання. Кінець світу через моральне очищення. Або апокаліпсис і Анастасіс (anastasis), що в перекладі з грецької мови означає «воскресіння з мертвих». Анастасіс як сходження, може розглядатися і як проживання на землі як на небі.

В цілому, в побудові форми, в прийомах моновірша, очевидний ряд збігів з принципами музичного мінімалізму, зокрема такими, як: повторність, комбінування і аддіція/*addiction*. Наведемо ряд прикладів.

Повторність

У цьому фрагменті використовується поетичний прийом анафори – повторення початкових рядків:

Есть змея — погибель: жало страх и боль сулит³³.

Есть змея — бессмертье.

Есть змея — новая жизнь: ее укус целит.

Как солнце на себя возьмет все наши беды.

У наступному прикладі – «Читая Норвида» Геннадія Айгі – повторність проявляється в навмисному повторі слів:

4

когда Тоска-давно-б-средь-трупов быть

когда Провинцию-живых-Пора-покинутъ

9

когда Пора-средь-трупов-быть-Пора

когда Провинцию-живых-Пора-покинутъ

12

когда Тоска-средь-трупов-быть когда

Провинцию-живых-Тоска-покинутъ

<...>

13

когда Тоска-средь-трупов-быть-Тоска

<...>

16

когда Провинцию-живых-тоска-покинутъ

18

когда Тоска-средь-трупов-быть-Тоска

когда Провинцию-живых-Пора-покинутъ

На перший погляд повторення – це тавтологія, але з іншого боку, вона перетворюється в навмисне акцентування слів. Крім цього деякі слова пишуться з великої літери (Туга, Провінція, Пора), всі інші – з маленької, що підтверджує особливий сенс, вкладений в слова з великої літери. Навмисна тавтологія дорівнює умисної спрощеності. Забігаючи наперед, зазначимо, що, наприклад, в п'єсі «*Opening*» Ф. Гласса поліритмія (накладання тріолей на дуолі), без змін руху, звучить протягом шести хвилин³⁴. Саме такий постійний та безупинний повтор дає змогу народжуватися новим мелодіям та

³³ Rainis 1978.

³⁴ Через відсутність в широкому доступі нот, посилаємось на існуючий аудіозапис [8].

підголоскам (наприклад, повторення ноти «с» другої октави вимальовується у ритмізований верхній голос).

Комбінування

³⁵Ла-

ско-

ва,

ско-

ва-

ла

Суть прийому полягає в тому, що після повного слова, кожен наступний склад буде з'являтися через два. Якщо взяти за основу, наприклад, слово мінімалізм, і піддати його прийому комбінування, то отримаємо наступний варіант – мінімалізмнімалізмі. Склад «мі» утворює арку, замикаючи слово. Аналогічний прийом представлений в «*Wichita Vortex Sutra*» Філіпа Гласса. У деяких секціях Ф. Гласс по-різному комбінує різні фактурні формули і однакові гармонічні звороти, що схоже з тим, що ми спостерігали в комбінуванні складів.

Аддіція

Техніка аддіції в музиці заснована на розширенні патерна зсередини шляхом додавання нових звуків, голосів, підголосків під час його безперервних повторень. Приклад аддіції демонструють твори Ф. Гласса – «*Strung out*» (додавання звуків) і III частина Симфонії 3, де з кожною новою появою тематичного матеріалу додається струнний інструмент/група.

Приклад субтракції (*subtraction* – віднімання) – процесу, протилежного аддіції, являє собою наступний моновірш Світлани Литвак, де дано поступове усічення форми зі збереженням незмінної початкової поетичної структури.

Ну ладно, не мене, но хотя бы её.

Ну ладно, не мене, но хотя бы...

Ну ладно, не мене хотя бы!

Ну ладно, хотя бы мене.

³⁵ Боніфаций

Ну ладно, меня, хотя...
 Ну ладно, меня!
 Ну ладно.
 Ну?

У вірші «Недоносок» Всеволод Зельченко в кожній наступній строфі відсікає рядок:

Я мог бы быть живым — а я
 И есть живой, чей путь во тьму
 Внезапно прерван, потому
 Что пестрых стеклышек края
 Соединились — и ему
 Сказали: «Очередь твоя», —
 И подали суму.

И он послушно в путь потек,
 Как отче наш, в зубах зажав
 Обрывки песен тихих тех,
 Чей отголосок длится, ржав,
 Между студенческих потех
 И старческих забав.

Но тайный груз, хранимый в нем,
 Сумел остаться невредим —
 Как Кровь, Которую мы пьем,
 Как Плоть, Которую едим,
 Как золотой заем.

И вот, застигнутый врасплох
 В кругу своих, в пиру, в любви,
 Он вдруг задерживает вдох,
 Пугая визави, —

И видит ясно двор и сад,
 В которых игрывал, объят
 Первоначальной тьмой,

И произносит: «Боже мой,
 Домой, пора домой».

У поезії субтракція (аддіція навпаки) відчувається лише при візуальному контакті з поетичним текстом, тоді як на слух це читиво сприймається нескінченним потоком, рухом по колу. У музиці аддіція, в її натуральному вигляді, як прийом додавання, широко представлена у Ф. Гласса, наприклад, у вже згаданому творі «*Strung out*». З кожним черговим

повторенням патерну додавання нових звуків також перестає сприйматися на слух, новизна події втрачається, індивідуальність нівелюється, знецінюється, і весь музичний процес перетворюється в загальний рух.

Наведені нами приклади не вичерпують усього різноманіття прийомів мінімалізму, загальних як для музики, так і поезії. Додамо, що застосована нами аналогія музичного і поетичного формоутворення може бути екстрапольована і на музику інших мінімалістів.

1.4 Мінімалізм в музиці

Поряд з поезією, мінімалізм в музиці заслуговує на окрему розмову. У 2-й половині XX століття в європейській і особливо американській музиці поширився такий загальний логічний принцип організації музичного матеріалу, при якому музики звучить багато, а змін в ній мало. При цьому, навіть найнезначніші зміни відразу можна почути і помітити. Такий ефект досягається за рахунок використання численних повторів на різних рівнях організації музичного твору. Множинність повторів переросла в нову якість, яку стали називати репетитивною технікою композиції. Це закономірно викликало аналогію з великим простором, організованим за допомогою невеликої кількості предметів. Тому визначення мінімалізму, вже поширене в архітектурі і дизайні було органічно сприйнято і музичною критикою, і музикознавством. Існують різні види репетитивної техніки: репетитивні канони в з'єднанні з алеаторикою (Т. Райлі), поступові фазові зрушення (С. Райх), аддитивний процес (Ф. Гласс), аугментація (С. Райх), ритмічна конструкція (С. Райх), бінарні опозиції, мелодійний континуум (В. Мартинов), багатопараметрова аддіція (М. Корндорф), макромінімалізм (І. Кефаліді, В. Єкімовський та ін.), циклічні прогресії (А. Пярт, В. Мартинов). Тому, намагаючись позначити, «назвати» динамічну сторону музичної форми, композитори-мінімалісти застосовували такі поняття як: «музика поступальних процесів», «процесуальна музика», «фазування», «лінійний аддитивний процес», «блоковий аддитивний процес», «фактурний аддитивний процес», «композиція повторюваних патернів».

Періодизація мінімалізму, прийнята на сьогоднішній день в музикознавстві, виглядає наступним чином:

1. 1950–1960 – «експериментальна музика» (нерепетитивна техніка), представники – Дж. Кейдж, Дж. Шеллі.

2. 1960–1970 – «класичний мінімалізм» (репетитивна техніка), представники – Т. Райлі, Ф. Гласс, С. Райх.

3. 1970–1980 – «постмінімалізм», представники: Дж. Адамс, А. Пярт, В. Мартинов.

Виникає новий спосіб організації музичного часу, який перетворюється на великий, але замкнутий простір. Це породжує ілюзію, ніби музика звучить завжди, слухач може до неї підключитися, а в якийсь довільний момент вийти з неї, тоді як сама музика, здається, продовжує звучати нескінченно. Дійсно, за інерцією музика композиторів-мінімалістів досить довго звучить в пам'яті, після того, як реальне звучання закінчилося. Причина цього в тому, що «час в мінімалізмі втрачає свою пружність і поступальність, воно як би розчиняється в красивих звучаннях, в поступовому процесі розгортання матеріалу» [16, с. 116]. Музика може нескінченно розвиватися, немов час. А якщо слухач поринає в мінімалістську музику, то він забуває про час, «перестає відчувати реальний час, так як людський організм, піддавшись течією мінімалістського часу, розслабляється, купаючись в приємних для його єства хвилях». Це досягається за рахунок багаторазового повторення тотожних одиниць – структур, на різних рівнях музичної композиції. Даний метод композиції і отримав назву репетитивний, ставши відмітною ознакою музичних мінімалістичних композицій.

Однією з головних проблем у вивченні даної музики, як виконавцем, так і аналітиком, є недосконалість термінологічної бази, необхідної для опису того, що звучить. Нарочито культивована простота музичних засобів, нерідко межує з примітивністю (спрощеність фактурних прийомів, гармонійних оборотів, оперування одними і тими ж елементами тощо) стає якоюсь завісою, яка приховує за традиційними атрибутами живу і неповторну

індивідуальність композитора. Ця двоїстість ставить музикознавців в скрутне становище, не даючи можливості знаходити щось нове в гармонійній мові або фактурній організації даної музики.

На сьогоднішній день в літературі з даного питання закріпилися два стійких поняття: *pattern* (модель) і *section* (секція). На перший погляд, обидва ці поняття здаються інтуїтивно абсолютно ясними. В енциклопедичних виданнях, секція (з англ. «поділ», «розрізання») – трактується як одна з кількох частин в системі. Модель – це зразок, який може використовуватися не тільки для наслідування, але і для багаторазового відтворення, що власне в репетитивній техніці і відбувається.

Очевидно, що ці поняття можуть застосовуватися в різних областях музичної організації. Їх використання виправдане і при роботі зі слухацької аудиторією. Але для виконавця необхідна велика визначеність в розумінні суті вихідної моделі, її кордонів, і природи наступних її змін. Деяку ясність вносить поняття «фактурна ланка», котра введена в музикознавчий обіг Є. В. Назайкінським. Згідно з ним, фактурна ланка – «завершена ділянка фактурного розвитку, протягом якої повністю промальовувалися всі елементи, характерні для даного типу фактури, і слідом за яким найчастіше йде повторення фактурного конфігураційного візерунка» [40, с. 79]. Є. Назайкінський наводить приклад ланки (два такти) в першому етюді Ф. Шопена, яка складається з таких чотирьох елементів: октава в басу, арпеджований акорд, з'єднання акордів, зміна напрямку руху. А в прелюдії *e-moll*, де немає членування і музичний процес просувається плавно, знайти «фактурну ланку» складно (тільки виконавська агогіка допомагає розрізнити ці кордони).

Є. Назайкінський посилається на найбільш відомі приклади фактурних ланок, які є в творчості Й. С. Баха: в прелюдії *C-dur* з першого тому «ДТК» «фактурна ланка» займає півтакт [40]. Якщо порівнювати використання фактурних ланок в європейській музиці попередніх століть з тим, що відбувається зараз, можна помітити дуже важливу відмінність. Раніше

повторювані фактурні ланки оформляли поступальний рух гармонії від початку до кінця твору, тобто гармонія за рідкісними винятками описувала один великий круг від тоніки через домінанту і субдомінанту назад до тоніки. У того ж Ф. Гласса поняття ланки поширюється і на гармонію, тобто об'єктом повторення може бути гармонійна послідовність або навіть окремий акорд, і гармонійний рух теж може «зациклюватися». Репетитивна техніка затвердила в правах нові об'єкти повторення, нетипові для академічної музики. Вже тому необхідно відрізняти ланку (необов'язково фактурну) і елементи, які її наповнюють.

В інтересах аналізу має сенс розрізняти, крім моделі та секції, такі поняття, як:

елемент – в нашому випадку дрібна частина, яка служить предметом повторення;

формула – загальне визначення якого-небудь правила або відносин, що застосовані до всіх окремих випадків (в нашому випадку формула складається з елементів);

ланка – первинна одиниця, не обов'язково фактури;

блок – конструктивна частина цілого, яка складається з декількох однакових або схожих частин.

Хочеться ще додати пояснення у відмінності форми і структури. Формою, відповідно до філософської концепцією Аристотеля, можна вважати логічний принцип організації музичного матеріалу. Не торкаючись співвідношення форми і змісту, більш докладно зупинимося на співвідношенні форми та матеріалу. Зауважимо тільки, що загальний логічний принцип організації музичного матеріалу в музиці Ф. Гласса легко сприймається на слух у вигляді потоку, який або не змінює напрямку руху, або змінює, але рідко.

Структура же – взаємне розташування і зв'язок між складовими музичного твору. Сприйняття структури слухачем багато в чому залежить від трактування її виконавцем або музикознавцем-аналітиком.

Поділ форми і структури представляється необхідним для виявлення відмінностей між сприйняттям слухача і виконавця. Воно може допомогти в усвідомленні цієї музики, котра зовні сприймається невинним потоком, але внутрішньо – жорстко структурованою.

1.5. Мінімалізм Гласса: «за» та «проти»

У творах Філіпа Гласса немає оголених дівчат, пофарбованих блакитною фарбою, (як у Іва Кляйна), але його музика, зовні позбавлена складності атонального письма, фонічних хитрощів додекафонії, вражаючи навмисною спрощеністю звучання, автоматично відноситься до області мінімалістського мистецтва. У фортепіанної п'єси «*Opening*» з циклу «*Glassworks*» численні повтори і одноманітність фактури вказує на ознаки медитації. До медитації, як східної духовно-релігійній практиці це не має прямого відношення, хоча композитор і не новачок в даному питанні, та володіє рядом духовних практик. В даному випадку мається на увазі стан слухача, при якому він здатний «включатися» в невинний потік музики, або «виходити» з нього. Повторення замість діалектики цілі, варіантність замість мотивної розробки – призводять до руйнування звичних смислових зв'язків.

Здається, що до творів композитора підходить і концепція «мінімакса» Фуллера: «максимум ефекту при мінімумі витрат». Наприклад, п'єса «*Mad Rush*» заснована на використанні повторюваної гармонії і фактури, і за такого панування одноманітності будь-яка змінена нота буде сприйматися яскравіше і виразніше. У п'єсі «*Strung Out*» вперше з'являється одна з різновидів репетитивної техніки аддіція – додаток (розширення нового патерна відбувається за рахунок додавання кількох нових нот). Не кажучи вже про повсюдно представлену репетитивність як метод композиції: саме повторність у Філіпа Гласса стає формотворчим принципом організації музичного матеріалу (повтор в повторі і т.п.).

Однак при всіх явних ознаках мінімалістичного ухилу, твори Ф. Гласса помітно випадають із загального ряду мінімалістичних композицій. Ймовірно, це відбувається через використання композитором поряд з

репетитивною технікою також і можливостей класико-романтичної музичної мови: фактурних, гармонічних засобів (тональний лист із збереженням функціональності, «колихання» восьмих, поліритмія, динамічна гармонія), хоча і користується він всім інакше. Тобто матеріал, яким користується композитор відомий, звичний, але робота з ним – будується за новими/іншими законами.

Показова і широко використовувана композитором програмність. Чимало творів навіть з області «чистої» музики (концерти, симфонії) мають програмні підзаголовки (Симфонія № 1 «*Low*», Симфонія 4 «*Heroes*», Симфонія 5 «*Requiem, Bardo, Nirmanakaya*»; струнний квартет 2 «*Company*», струнний квартет 3 «*Mishima*», струнний квартет 4 «*Buczak*»; Концерт для скрипки з оркестром №2 «Американські пори року» та інші). Ряд творів мають конкретне призначення. Так цикл «*Metamorphosis*», створений як музика до «Перетворення» Ф. Кафки, а п'єса «*Wichita Vortex Sutra*» – до вистави Аллена Гінзберга³⁶, сюїта «Часи» як основа саундтрека до однойменного фільму.

Індивідуальність композитора стає більш очевидною при зіставленні його музики з творами інших визнаних американських мінімалістів – Т. Райлі, С. Райха. Для підтвердження звернемося до твору Т. Райлі «*In C*»³⁷ (1964) і супроводжуючим його авторським коментарем³⁸, провівши деякі порівняння з творами Ф. Гласса.

Пункт 2 коментарів свідчить: «Може брати участь будь-яка кількість інструментів, бажано, щоб було приблизно 35 осіб. Якщо приєднуються вокалісти, вони можуть співати будь-які голосні і приголосні». Його доповнює пункт 13: «За бажанням інструменти можуть бути замінені синтезаторами».

³⁶ Разом з дизайнером Джеромом Сірліном Ф. Гласс і А. Гінзберг написали лібрето, вибравши 18 віршів, які разом склали «портрет» Америки з 1950-х по 1980-і роки. Вистава під назвою *Hydrogen Jukebox*.

³⁷ На одному аркуші нотного паперу поспіль записані і пронумеровані 53 одноголосних мотива [16].

³⁸ За основу взято коментарі, переклад яких наведено в статті М. Катунян [20, с. 474–475].

У Ф. Гласса кількість і тип інструментів фіксуються в назвах, спочатку обумовлюється склад виконавців, який, як правило, згодом не змінюється («*Contrary motion for electric organ*»; Концерт-фантазія для 2-х литавристів і оркестру; «*Orbit*» для віолончелі-соло тощо) у назві може бути запропонована і можлива заміна інструментів, як в «*Two pages for piano or electric organ*» (1968).

Робота с патерном відображена у пунктах 3, 5, 6, 11. Пункт 3 свідчить: «Виконавець вибирає кількість повторень патерну. Кількість повторень регулюється часом: заданий хронометраж передбачає кількість повторень». Ці вимоги доповнюються наступним: «Важливо не поспішати переходити від патерну до паттерну, а затримуватися досить довго, щоб патерн встиг перетнутися з іншими» (пункт 6).

Пункт 5: «Кожен патерн може бути зіграний в унісон або канонем в довільному поєднанні з тим же патерном або сусіднім». І далі, «допускається транспонування патерну на октаву, особливо вгору. <...> Збільшення ритмічних тривалостей може бути ефективним» (пункт 11).

Різна природа патернів визначає і різний характер їх поєднань в музиці Т. Райлі і Ф. Гласса. Для Т. Райлі важливі поліритмічні комбінації, і спонтанність їх виникнення між патернами в процесі імпровізації форми. Навпаки, використання традиційної класичної нотації у Ф. Гласса при чіткій фіксації твору від «А до Я» – передбачає обмеження його за формою, чітку констатацію початку і кінця, кількості повторень патернів і можливі їх комбінації. Нотний запис не допускає свободи транспонування.

Про межі виконавської волі, що екстраполюється на структуру твору, свідчать пункти 4, 8, 12, 14 коментарів. Пункти 4 і 8 передбачають, що виконавці можуть зупинятися і послухати інших. «Однак в моменти спільного виконання, бажано грати всім ансамблем», при цьому «темپ віддається на розсуд виконавця». Пункт 12: «якщо виконавець доходить до патерну, який чомусь не може бути зіграний, просто пропустіть його і йдіть далі». Пункт 14 – «треба закінчувати так: коли кожен виконавець дійде до 53

патерну, він затримується на ньому, поки весь ансамбль не дійде. Тоді група робить велике *crescendo* і *diminuendo* кілька разів, і потім кожен виконавець закінчує як хоче».

На противагу цьому, в творах Ф. Гласса темпи визначаються згідно метроному на самому початку твору, будь-які темпові зміни по ходу п'єси супроводжуються авторськими вказівками. Наприклад, в п'єсі «*Wichita Vortex Sutra*» темпові ремарки *Flowing* 120, *Faster* 138–144, *Faster* 152–160.

У Ф. Гласса структура твору в цілому і кінець твору, зокрема, завжди продиктовані задумом композитора. Виконавець фактично тільки озвучує музичний текст. У Т. Райлі ж чергове виконання, в залежності від складу і можливостей музикантів завжди відкрита структура, варіативно і варіантно.

Таким чином, визначення «мобільної структури», що застосовується М. Катунян для характеристики мінімалістських композицій Т. Райлі, навряд чи може бути використано по відношенню до творів Ф. Гласса. «Мобільна структура» передбачає такі параметри твору, як варіювання, імпровізаційність, свободу вибору. Останній поширюється на вибір складу інструментів, кількості учасників, число повторень патернів, послідовність переходу від патерну до паттерну, комбінації патернів в даний момент часу, способи закінчення, загальну тривалість п'єси. І однією з головних причин слід назвати відмову Ф. Гласса від поєднання репетитивності з алеаторикою, що, навпаки, домінує у Т. Райлі.

Висновки до 1 Розділу. На сьогоднішній день література, зосереджена на моментах творчої біографії Ф. Гласса, його композиторського стилю, постійно поповнюється. Але і в ній представлено далеко не все, що вказує на вагомій прогалині у вивченні життя і творчості автора. Важливу інформацію про сім'ю, оточення, музичні смаки, світогляд, вплив інших композиторів містить книга, написана самим композитором, «Слова без музики». Виступаючи в якості учасника захоплюючого літературного оповідання автобіографічного характеру, Ф. Гласс в черговий раз демонструє цілісність своєї творчої натури. Цікавим є принцип повторів в книзі, що асоціюється з

репетитивною технікою; часто в одній главі Ф. Гласс зіставляє різні епізоди свого життя, легко перемикаючись з одного часового відрізка на інший. Це породжує ілюзію «мозаїчності» структури, що нагадує методи перестановки і комбінування, показові для глассовського музичного письма.

Робота над темою, пов'язаною з творчістю Ф. Гласса, відкриває дуже цікаві перспективи у вивченні мінімалістської музики: дозволяє стикнутися з творчістю американських композиторів; познайомитися з розгорнутим корпусом літератури, присвяченій мінімалізму – явищу, яке по-своєму впливає на другу половину XX століття, і питанням інтермедіальності мистецтв.

Спочатку термін мінімалізм виник в архітектурі та живопису, потім був перенесений в поезію і музику. На сьогоднішній день його формулювання варіюються від гранично конкретних, що мають вузьку спрямованість на той чи інший вид мистецтва, до широко-абстрактних. Мінімалізм розглядають як стиль, естетику, явище, філософію. Однак більшість авторів схиляються до визначення мінімалізму як методу. Незважаючи на відмінність матеріалу, використовуваного для мінімалістського твору, можна виділити загальні закономірності. Це: економія образотворчих засобів, простота, серійність, переважання концепту над матеріалом, активність форми, роль повторень. Наявність цих закономірностей породжує цікаві паралелі, наприклад, між музикою і поезією. Музичний мінімалізм володіє своїми характерними рисами, які почали формуватися задовго до кристалізації цього художнього явища в самостійний вид у другій половині XX століття. Мінімізація композиції супроводжується в творчості різних авторів вибором унікальних в кожному випадку композиторських технік: «фазування» у С. Райха, «*tintinabuli*» у А. Пярта, «аддитивність» у Ф. Гласса, репетитивність з алеаторикою у Т. Райлі тощо. Індивідуальність Філіпа Гласса стає очевидною при зіставленні його музики з творами інших визнаних американських мінімалістів, наприклад, з «*In C*» Т. Райлі.

РОЗДІЛ 2

ТВОРИ Ф. ГЛАССА: ДОСВІД АНАЛІЗУ

2.1. Форма для слухача і структура для виконавця у фортепіанних творах 1970–80-х років

При використанні репетитивної техніки очевидним, дуже важливим і помітним стає відмінність слухачького сприйняття від виконавського відношення до тексту. Розглянемо дії повторності в музиці Ф. Гласса на різних рівнях організації музичного матеріалу. Для більш точного відображення результатів аналізу пропонується (вперше по відношенню до мінімалістської музики) використовувати метод візуальних презентацій, відображений в схемах, що містяться в Додатку В.

Як зазначалося вище, представляється необхідним розділяти форму і структуру в такій музиці. Для доказу звернемося до аналізу трьох творів: «*Opening*» (1981), «*Mad Rush*» (1979) і «*Wichita Vortex Sutra*» (1988). Перші два були написані в період, коли композитор намагався зробити свою музику доступною для більш широкого кола слухачів. «*Opening*» – перша частина циклу *Glassworks*, спеціально написаного Глассом для популяризації своєї музичної мови. Свідоме спрощення музичних засобів, дозволяє зосередитися на структурі як способу організації повторів.

П'єса «*Opening*» сприймається слухачем як однорідний музичний потік, без контрастних епізодів і з мінімальними змінами на основі незмінної фактурної формули. Її структура, що виникає в свідомості слухача, може бути виражена наступною схемою, для створення якої використовуємо метод візуальної презентації, що допомагає деталізувати природу «потoku», виявити ступінь повторності, її якість (Додаток В. Схема 1).

В основі п'єси лежать чотиритакти – вони об'єднуються в три секції. Оскільки вони не контрастні, їм присвоєні різні відтінки сірого кольору. Секції об'єднуються в блоки по три в кожному, блоків теж три. Їх зміну слухач сприймає як зміну трьох абсолютно однакових великих побудов. Періодичність повторень, їх підпорядкованість принципу триразового

членування народжує відчуття руху по замкнутому колу. У цьому одностайно зізналися опитані респонденти.

Інакше вибудовується структура у виконавця цієї п'єси. Йому доводиться в першу чергу звертати увагу на більш дрібні повтори, з яких складаються секції та блоки. Але розглянемо, спершу, найменші елементи повторення (Додаток В. Схема 2).

У фактурної формули цієї п'єси три елементи розрізняються в першу чергу ритмічно: у верхньому голосі – тріолі; в середньому – дуолі; а бас рухається в основному цілими нотами і змінюється або раз в два такти, або кожен такт. Тільки в одному місці, яке відіграє важливу роль в структурі п'єси, в басу з'являються половинні ноти. У кожному такті в верхньому голосі повторюваним елементом виступає малюнок з шести нот, а в середньому голосі – з двох. Крім цього, з точки зору гармонії «ланкою» може бути двотакт ($f5/3$ з переміщенням) і чотиритакт, який повторюється три рази і на четвертий раз зі змінами. У запропонованій схемі 2 кожен чотиритакт позначений своїм кольором, різні відтінки відповідають змінам (акорду або кількості нот в нижньому голосі). У випадку з третьою секцією, останній чотиритакт (щільна темна сітка) відрізняється від попередніх трьох чотиритактів, оскільки поява тризвуку *g-moll* вносить принципово нову гармонійну фарбу. Крім цього, третя секція порушує квадратність – останній чотиритакт складається з нових гармонічних формул, а саме перед ним з'являються ті дві половинні ноти, про які говорилося раніше. Але повторення на цьому не закінчуються, оскільки весь цей великий блок з 48 тактів, в свою чергу, є об'єктом повторення і буде звучати ще два рази. Тобто, фактурна і гармонічна основа тексту, який потрібно вивчити виконавцю, досить прості. Найбільша складність пов'язана з системою повторів і змін, які потрібно освоїти в першу чергу.

«*Mad Rush*» – ще один відомий твір Філіпа Гласа, написаний в честь візиту Далай-Лами в Нью-Йорк. З п'єсою «*Opening*» його зближує використання на початку ідентичної фактурної формули (накладення тріолей

в партії правої руки на дуолі в лівій). Але на відміну від попередньої п'єси принцип контрасту виражений на різних рівнях: контраст розділів – контраст образів – контраст фактурних елементів.

Для слухача твір може виглядати як стрічка (Додаток В. Схема 3). Перший блок (світло сірий) має фактуру як в «*Opening*», наступний (середньо сірий) – «потік шістнадцятих», який контрастує зі спокійним рухом восьмих, і третій (темний) – об'єднання фактурних формул двох перших блоків (рух восьмими в лівій руці + «потік шістнадцятих» у правій). У коді (позначення самого композитора) з'являється новий фактурний елемент – мелодія, яка звучить на тлі фактурної формули першого блоку. У творі є ще «з'єднувальний» матеріал – нота, що поступово «з'являється» («с» та «а») в басу. Вперше заявлений у вступі (1–4 т.), «з'єднувальний» матеріал з'являється 13 разів (з огляду на всі репризи і повторення розділів). Він виконує функцію членування розділів.

Для виконавця картина потребує більшої деталізації, оскільки повторення зі змінами або без них відбуваються всередині повторюваних секцій. Щоб показати ці складні процеси звернемося до Схеми 4 (Додаток В). Кожен з розділів тонально стійкий (це підтверджує колірна схема: темно-сірий *F-dur*, сірий *a-moll* і самий світлий відтінок *g-moll*), тобто, як згадувалося вище, контрастом стає зміна фактури. Всі розділи (крім коди) складаються з п'яти чотиритактів (на схемі пронумеровані), кожен з них – із двотактів (пари: темно/середньо-сірий; середньо/світло-сірий). Перший розділ найдовший – рух тріолей з дуолями (горизонтальна смужка) складається з двох ідентичних блоків (4 + 20 + 4 + 20 + 4 т.). Другий розділ (на схемі щільна сітка, 25 тактів) Найбільш повторюваний (проводиться тричі) – «потік шістнадцятих», відзначений зміною метра (з 4/4 на 24/16, також зустрічається 14/16). Тут же міститься перша музична «подія» (червоний колір) – тональний зміна (74 т.): пониження квінти у септакорді *g-moll*. Третій розділ (чорна суцільна смуга, 4 + 20 + 4 т.) – центральний, об'єднує фактурні риси двох перших розділів. Четвертий розділ – кода

(діагональ, 4 + 32 + 32 + 4 т.) виділяється новим фактурним елементом – «октавною» мелодією. Через принцип повторення вибудовується наступна форма цілого (Додаток В. Схема 5).

«*Wichita Vortex Sutra*» виникла як супровід до однойменної поеми Аллена Гінзберга – найбільш складний випадок композиційної організації. Асоціації слухача відображені в ряді вертикальних «блоків» (Додаток В. Схема 6). У творі є обрамлення (на схемі світло-сірі стовпчики, на початку і в кінці), воно відрізняється за фактурою від всього іншого: акордова послідовність, яка сприймається як урочистий хорал; цілеспрямований рух (два стовпчики середньо-сірий і темний) приводить до кульмінації (темна горизонтальна сітка) і дає ще одну зміну фактури – «потік» арпеджованих шістнадцятих, і потім спад після кульмінації, що дещо коротший, ніж підйом (темний стовпчик).

Схема 7 для виконавця передає більш ускладнений варіант. Найдовший з безліччю внутрішніх повторів – розділ *B*. Він складається з трьох частин, кожна з яких повторюється двічі – 10 + 10; 13 + 13; 10 + 10 (в нотах виписані композитором вольти з репризами). За кількістю тактів розділ *C* такий же як і *B* (66т.), але через зміну фактури (синкоповані акорди на арпеджовані шістнадцяті) розділ *B* здається трохи коротше. Найважливішим елементом на схемі (червоні/сірі прямокутники) став «бас/акорд». Залежно від того де зображений червоний прямокутник (зверху/знизу) там і з'являється бас/акорд (аналогічно нижній/верхній регістр). Для виконавця цей елемент виступає зупинкою руху і короткою зміною фактури, що може викликати виконавські складнощі, хоча під час появи «баса» для слухача рух музики не зупиняється. Виконавець буде стикатися в «*Wichita Vortex Sutra*» з проблемами вже на синтаксичному рівні, оскільки в деяких секціях комбінуються різні фактурні формули і гармонічні звороти. У деяких секціях Ф. Гласс по-різному з'єднує одні і ті ж акорди. Всі великі блоки, крім останнього, скомпоновані одним і тим же способом.

Деталізований аналіз з використанням візуальних презентацій дозволяє побачити дуже важливу особливість репетитивної техніки, яка не цілком чітко сприймається на слух. Зрозуміло, що повторність в європейській музиці існує вже багато століть, а повторювальні фактурні формули є в творах Й. С. Баха і Ф. Шопена («фактурна ланка» по Є. Назайкінському). Слухові враження вказують нам на те, що репетитивна техніка робить повторність мало не тотальною, без перетворення її в остинатність. Візуальний аналіз підтверджує, що повторність дійсно використовується на всіх рівнях музичної організації, але на кожному з них по-різному, а невеликі і регулярно повторювальні зміни підсилюють її дію. Візуальні презентації виявляються, у випадку з репетитивною технікою, ефективними інструментами аналізу – як виконавського, так і теоретичного.

Окремо слід сказати про «мігруючі» фактурні елементи в музиці Ф. Гласса. В якості вихідного пункту аналізу виберемо цикл «*Metamorphosis*», написаний в 1988-му році. Цикл складається з п'яти п'єс і містить музику до вистави «Перетворення» за однойменною новелою Франца Кафки. Перша і п'ята його частини написані в тональності *e-moll* і майже повністю збігаються одна з одною. Виходить, що назва циклу наштовхує на думку про постійні зміни, а в музиці ці зміни призводять практично до тієї ж точки, з якої вони почалися. У перших трьох частинах тональний рух йде за квінтовым колом з *e-moll* в *a-moll* і *d-moll*, а в четвертій відбувається різкий тональний зсув в *c-moll*.

Між творами «*Opening*», «*Mad Rush*», «*Wichita Vortex Sutra*» і циклом «*Metamorphosis*», крім того, що вони призначені для фортепіано, існують і добре чутні зв'язки. Всередині циклу легко виявити мігруючі моделі оформлення фактури: моноритмічний акордовий виклад, «колихання» восьмих (до них іноді додається бас), мелодійні лінії у верхньому голосі з неодмінним октавним подвоєнням, «потік» арпеджованих шістнадцятих і синкоповані акорди. Наявність таких моделей дозволяє уявити собі «*Metamorphosis*» як дуже вільні варіації, але якщо подивитися на інші

фортепіанні твори, написані в цей період, то виявиться, що усі мігруючі моделі легко виявляються і в інших трьох творах.

Спільним елементом для всіх чотирьох творів є «колихання» восьмих, причому вони майже завжди колишуться між третьою і п'ятою ступенями мінору або мажору, і ми можемо сказати, що це найяскравіший розпізнавальний знак стилю Філіпа Гласса. На такий акомпанемент накладаються тріолі в п'єсі «*Mad Rush*», такий же виклад з'явиться в п'єсі «*Opening*», але в мінорі. Цікаво, що «*Mad Rush*» написаний в *F-dur*, а «*Opening*» в однойменному мінорі, і ці п'єси часто виконуються разом як своєрідна пара.

Ще одним відомим елементом є басова нота або октава на тлі того ж безперервного акомпанементу. Вона з'являється в п'єсах «*Mad Rush*», «*Wichita Vortex Sutra*» і в кожному номері «*Metamorphosis*». За допомогою такої ноти композитор демонструє багаті темброві можливості фортепіанної педалі.

Але це не єдина модифікація «колихання» восьмих: на них може накладатися також «потік» арпеджованих шістнадцятих як в «*Mad Rush*», «*Wichita Vortex Sutra*» та другій, четвертій «*Metamorphosis*». Причому у всіх чотирьох випадках цей прийом вказує на кульмінацію п'єси.

Мелодія, подвоєна октавами, з'являється в коді «*Mad Rush*», в першій, в другій і п'ятій *Метаморфозах* такий же прийом використовується вже в середині, тобто не для підбиття підсумку, а для розвитку.

Моноритмічний акордовий виклад завжди пов'язаний із експонуванням головної теми: в «*Wichita Vortex Sutra*» і в крайніх частинах циклу «*Metamorphosis*» використовується однаково. Також в обох творах 1988 року синкоповані акорди на тлі все фактурного елементу – «колихання» акомпанементу використовуються в серединних розділах.

Тепер узагальнимо всі випадки використання перерахованих моделей в одну таблицю – Схема 8. Знаючи, в яких роках були написані твори, ми можемо стверджувати, що всі фактурні елементи, використані в

«*Metamorphosis*», крім моноритмічних акордів, потрапили туди з творів, що були написані раніше. Звернемо увагу на те, що у різних моделей різні функції в формоутворенні. У акордів і поєднанні арпеджіо з акомпанементом ролі стабільні – експонування і кульмінація; «колихання» акомпанементу можна виявити на будь-якій ділянці твору, крім самого кінця, інші моделі теж багатфункціональні, тобто можуть використовуватися на будь-якій ділянці музичної форми.

Схожі фактурні моделі є не тільки в фортепіанних творах Ф. Гласса того ж періоду. Подивимося, наприклад, як «колишуться» фони використовуються в струнних квартетах №2 (музичні ілюстрації до збірки оповідань С. Бекета) і №3 (з музики до фільму «Мішіма»). По-перше, в квартетах набагато частіше використовуються інші інтервали, крім терцій, і сама терція з'являється не тільки між III і V, а й між I і III ступенями мажору та мінору. По-друге, різні інтервали використовуються не випадковим чином, а містять лінії прихованих голосів. По-третє, «колихання» акомпанементу використовується як би в збільшенні, тобто можуть викладатися не тільки восьмими, як в фортепіанних п'єсах, але і в чвертях, і четвертними тріолями. Нарешті, широко використовуються різні регістри (зокрема, в вертикально-рухомому контрапункті) і різна кількість інструментів (від одного до всіх чотирьох). При цьому в квартетах, як правило, одна фактурна модель використовується на протязі всієї частини, фактурних контрастів майже немає – вони з'являються між частинами.

Проте різноманітність використаних мелодійних інтервалів дозволяє сприймати «колихання» фігур не тільки як акомпанемент, але і як мелодію. Виявляється, що принцип використання мігруючих фактурних моделей поширюється на відносини між різними інструментально-жанровими групами творів.

Як висновок відзначимо, що фортепіанні твори Ф. Гласса 1970-х–1980-х років можна розглядати як гіперцикл з мігруючими всередині нього фактурними моделями, як і всю творчість Ф. Гласса цього періоду, хоча набір

«утримуваних» моделей буде тут дещо ширший. Ймовірно тому, оновлення композитором музичних засобів в 1990-ті роки виявилось настільки помітним і було сприйняте в концептуально-стильовому плані як новий період його творчості, хоча і не виходить за межі репетитивної техніки.

2.2. Дві книги, фільм і музика: парадокси художнього резонансу

Серед великого творчого доробку Філіпа Гласса особливе місце займає музика для театру і кіно («*Metamorphosis*», «*Wichita Vortex Sutra*», знаменита оперна трилогія «Ейнштейн на пляжі», «Ехнатон», «Сатьяграха» і т.д.). Як самостійні цикли закріпилися в музичній практиці і деякі з саундтреків Ф. Гласса до фільмів («Мішіма», «Дракула», «Спляча красуня» та ін.). У їх числі і сюїта «*The Hours*», що виникла в результаті незначної переробки саундтрека до фільму. Зупинимось докладніше на даному музичному матеріалі, торкнувшись попередньо літературного першоджерела кінематографічної версії.

В основу фільму ліг однойменний роман Майкла Каннінгема, екранізований в 2002 році режисером Стівеном Долдрі. «*The Hours*» одержав величезну кількість нагород (Берлінський кінофестиваль, «Золотий глобус» тощо, в загальній сумі близько 30-ти), в тому числі і Оскар (Ніколь Кідман за роль першого плану). Книга М. Каннінгема також була відзначена престижною Пулітцерівською премією (1999 р.). У романі описується один день трьох жінок, з моменту пробудження і до сну. Історія їхнього життя розділена десятиліттями. Перша з героїнь (у фільмі її роль виконала Ніколь Кідман) – реальна історична особа, англійська письменниця початку ХХ століття Вірджинія Вулф, чиї твори визнані класичними зразками «потoku свідомості». Пригноблена депресивними думками про суїцид, вона постає перед нами в останній день свого життя і, безпосередньо, в момент самогубства. В інтерв'ю Радіо-Свобода М. Каннінгем зізнався: «<...>Я навіть не уявляв, що можна писати так, як Вірджинія Вулф. Вона стала моїм першим коханням. На її місці могли опинитися Стендаль або Толстой, але

хтось вклав екземпляр книги Вулф в мої п'ятнадцятирічні руки, і я закохався назавжди» [4].

Дві інші героїні (книга/фільм) – вигадані персонажі, шанувальниці літературного таланту письменниці В. Вулф і безпосередньо роману «Місіс Деллоуей», над яким В. Вулф працювала безпосередньо перед смертю. Одна – це Лора Браун (Джуліанна Мур), чия історія розгортається в 1950-і роки. Вона домогосподарка, яка тоне в нудззі і побуті. Друга – американка кінця 1990-х, редактор видавництва Кларисса Воган (Меріл Стріп), що присвячує себе турботі над вмираючим від СНІДу Річарду (Ед Харріс), котрий являється сином Лори Браун. Головною сполучною ланкою між трьома жінками, що втілюють різні часи (початок, середину і кінець XX століття), виступає роман «Місіс Деллоуей» В. Вулф. День Вірджинії починається з написання цієї книги; Лори – з читання цієї вже виданої книги. Нарешті, живим втіленням долі головної героїні книги В. Вулф виявляється Кларисса, яку Річард поетично назвав Місіс Деллоуей. Не можна не сказати про роль Річарда, який став жертвою книги, що вплинула на його матір в молодості. Він розриває, ціною свого життя, коло трагічних, фатальних зумовленостей.

За запевненням М. Каннігема, книга «*The Hours*» повинна була стати версією «Місіс Деллоуей», тільки в новому історико-географічному контексті сучасної Америки. «Але потім я зрозумів, що цього мало для роману. Потім виникла інша історія – про саму Вулф. І все одно цього здавалося недостатнім. І я склав третю історію – про жінку на ім'я Лора Браун, яка читає “Міссіс Деллоуей”. Так що вийшли письменниця, її персонаж Кларисса і читачка Лора» [4]. З придбанням популярності роман М. Каннігема став предметом обговорень, коментарів і наукових досліджень. Багатьох авторів цікавлять композиційні прийоми письменника, зокрема, переплетення літератури і реальності. На думку Л. Фельзінгер [57], три головні героїні – письменниця, читачка і героїня, – існують в трьох «формах дійсності (реальної, зміненої і вигаданої)», в трьох різних часах, але в дійсності становлять образ однієї жінки, яка втратила «правильну орієнтацію». Так

народжується багаторівневий текст зі взаємно переплетеними сюжетними пластами.

Н. Копейкіна, аналізуючи текст з позицій когнітивної лінгвістики, бере в якості відправної точки метафору «Життя є уявлення, Смерть є дійсність». Проектуючи її на епізоди, пов'язані з усіма трьома героїнями роману, дослідник приходить до ряду висновків. По-перше, уявлення про життя як своєрідного спектаклю пов'язано безпосередньо з Лорою, перебування якої в світі – «це щось несправжнє, і вона, разом з іншими учасниками вистави, грає свою роль» [27]. Непрямим виразом цієї гри є спілкування подружжя, особливо в ранкові години: «Доброго ранку, – каже Ден, піднімаючи брови, немов поява Лори для нього несподівана радість» [18]. Також героїня часто спостерігає за собою збоку, «виконуючи» роль люблячої матері з сином, хоча його обожнювання часто викликає у неї роздратування. Більш того, автор статті вважає Лору позбавленою «власної особистості», оскільки навіть думка про суїцид не була її власною, а нав'язаною прочитанням книги «Місіс Делловей».

По-друге, смерть як дійсність пов'язана в романі М. Каннінгема безпосередньо з образом Вірджинії Вулф: епізод з мертвим дроздом в саду, роздуми про небіжчиків «які залишаються лежати в землі, в той час як люди, що їх поховали, займаються повсякденними справами. <...> Смерть для героїні – це інша реальність, яка гарніше і більш достойна за життя» [27].

Безліч цікавих відгуків можна зустріти на літературних форумах. Наприклад, автор *JewelJul* в 2015 році присвятив роману цілий літературний нарис, багатий епітетами і метафорами. Найбільш цікавим видається спостереження про жовтий колір: «Ця книга – жовта. Жовті ліхтарі на вулицях, всюдисущі жовті троянди, вже зацвілі, жовті латунні прикраси дверей, жовтий місяць, що недоречно світить, жовті фари поїздів, які вивозять пасажирів, жовто-гірчичний светр, який так не йде Саллі, жовті пивні пляшки під вже трупом, колись колишнім ... всюди, де біда, там жовтий» [46]. Інший користувач *Enfance*, навпаки, пише про те, що в романі

складно розібратися з усіма трьома лініями, ясно лише невдоволення власним життям у всіх трьох жінок. Більш того, автор коментаря чесно зізнається: «Весь текст, особисто для мене, був просто в надлишку переповнений меланхолійним настроєм і хотілося просто притулитися в цьому сюжеті і впасти приблизно в таку ж депресію» [46].

При порівнянні двох романів очевидним стає запозичення персонажів В. Вулф, які немов продовжують «жити», хоча і в новій якості в тексті М. Каннінгема³⁹. Не зупиняючись детально, відзначимо, що ряд ситуацій отримують дзеркальне відбиття⁴⁰, вибудовуючи систему персонажів-двійників⁴¹. Важливість в тексті постмодерністського роману М. Каннінгема смислових повторів, перехресних зв'язків, «гри в перевертні», переплетеності часів, вимислу і дійсності стає ще більш очевидною, завдяки музичному рішення, котрий запропонував Ф. Гласс. Дивним чином, саме закони

³⁹ Головна героїня у В. Вулф Кларисса Деллоуей стає у М. Каннінгема Клариссой Воган; Річард Деллоуей – Річардом Браун; Саллі Сетон – Саллі Лестер. Але якщо в романі В. Вулф Кларисса і Річард подружня пара, а її почуття до своєї подруги Саллі було суто платонічним, то в романі М. Каннінгема героїнь пов'язують реальні відносини, вони утворюють пару. У обох Кларисс є дочки. У Деллоуей – Елізабет, у Воган – Джулія. Обидві мами відчувають почуття ревності: в першому випадку до наставниці місіс Кілман, у другому – до подруги, яка набагато старше Джулії, Мері Кралл. Дочки обох Кларисс не відрізняються неймовірною красою, автори наділяють їх чарівністю, роблячи схожими на мам: Елізабет – ідеальністю, Джулію – нестандартними смаками: вона носить шість кілець на одній руці і одне маленьке срібне колечко в носі.

⁴⁰ У В. Вулф Річард хороший, люблячий чоловік, Кларисса, живучі з ним, відчуває себе затишно і впевнено. В один з епізодів до нього приходить осяяння і він мчить додому щоб зізнатися дружині в коханні і подарувати букет квітів. М. Каннінгем цю ж ситуацію пов'язує з іншим персонажем – Саллі. І обидві Кларисси відчувають в цей момент велике щастя. Кларисса Деллоуей в своїй юності стояла перед вибором нареченого, перебуваючи між Річардом і Пітером. У М. Каннінгема в центрі трикутника виявляється Річард, також вимушений вибирати між Клариссой і Луї. Але якщо Кларисса В. Вулф воліла Річарда, то у М. Каннінгема Річард залишається з Луї.

⁴¹ Очевидна схожість двох сімей – Сміт (у В. Вулф) і Браун (у М. Каннінгема). У першому випадку, Септімус Сміт повернувся з Першої світової війни до своєї ідеальної дружини Лукреції, яка оточила його любов'ю, створивши всі умови для життя. У другому, навпаки, у Лори ідеальний чоловік (який, до речі, теж повернувся з війни), ідеальний будинок і син, що дивиться на неї як на божество, захоплюючись нею. Однак в обох романах Септімус і Лора – дві особистості, що випадають із соціуму, часу, життя, незважаючи на всі зусилля і турботи близьких людей. Кульмінацією двох романів стає смерть (суїцид одного з героїв). У романі Вірджинії це робить Септімус Сміт – солдат, який повернувся з війни. Він не може оправитися від смерті друга, що підірвався на міні на його очах, і тому вистрибує з вікна. Цілком зрозуміла причина, галюцинації й голоси довели його до психічного розладу. У «Часах» теж є персонаж, переслідуваний голосами, кошмарами, галюцинаціями – Річард Браун. Але в даному випадку психічний розлад прогресував через хворобу (СНІД), що і послужило каталізатором до самогубства. Другим суїцидальним персонажем стає сам образ Вірджинії Вулф в книзі М. Каннінгема. Її переслідує все вище перераховане, страшенні головні болі і лікарі. Письменниця кілька разів намагалася накласти на себе руки, але спроби не вдавалися, крім останньої, яка закінчилася «успіхом». До речі, про невдалі спроби, Лора Браун, в черговий раз зрозумівши про власне нікчемне місце в світі, спробувала вбити себе, будучи вагітною другою дитиною (поїхала в готель, кинувши сина). Чи можливо, що Річард своїм вчинком закінчив незавершену справу юності своєї матері.

репетитивної техніки виявляються максимально ефективними в відтворенні образу поточного часу, зв'язку різних часів, уособленням чого і стає невинний музичний потік. З іншого боку, емоційна наповненість музики Ф. Гласса, особливий стиль його гармонійного композиторського почерку завдяки яким він пізнаваний серед інших композиторів, створюють у фільмі неповторну атмосферу тривожності, залишаючи легкий шлейф емоційного післясмаку перегляду.

Спочатку музику до фільму «*The Hours*» замовляли двом іншим композиторам (імена Ф. Гласс в своїй книзі не вказує). І на питання продюсера Скотта Рудіна: «хотів би він подивитися фільм з музикою, яку той відкинув?», Ф. Гласс відповів «ні». Музика до фільму включає 14 номерів. Два роки по тому, у 2004 р Майкл Рісман⁴², за згодою самого композитора зробив фортепіанне перекладення під назвою «*Music from The Hours*» (*solo piano*). Так виникла сюїта, куди увійшли 11 з 14 музичних номерів, що призначалися для фільму.

Скотт Рудін (продюсер фільму) постійно керував процесом і направляв композитора. «Він наполягав на своїх вимогах, але починав з компліменту, і це мені подобалося. Він завжди до мене прислухався, і я завжди знав: мої ідеї щодо того, що я хочу зробити, будуть співчутливо вислухані. Він не командував мною, а переконував, схиляючи до своєї точки зору, і в більшості випадків його ідеї брали гору. Врахуйте: його ідеї перемагали не тому, що це були ідеї продюсера, а тому, що вони робили фільм краще. Це стосувалося не тільки музики, а й монтажу, розвитку сюжету, гри акторів» [10, с. 397–398].

Зіставивши матеріал саундтрека і сюїти з музикою у фільмі, можна переконатися, що не всі фрагменти, спочатку створені, увійшли до фільму навіть епізодично. Це відображає запропонована схема 9⁴³ (Додаток В). У той же час ряд тем конкретної образно-емоційної наповненості, закріплюючись

⁴² Michael Riesman – композитор, диригент багатьох саундтреків Гласса і музичний директор «*Philip Glass Ensemble*».

⁴³ Номери з саундтрека/сюїти, які використані у фільмі фрагментарно позначені на схемі зеленим, відсутні номери – червоним.

за конкретними сюжетними ситуаціями в фільмі, набувають значення лейтмотивів, які можна об'єднати в 3 блоки.

Блок перший представлений мелодією з №1 «*The Poet acts*». Для неї характерний діапазон в обсязі кварта, в якому особливо підкреслюється висхідний поступовий рух від I до III ступені або низхідний – від IV до II. Точне повторення цієї мелодії, але в ущільненій фактурі зустрічається в сюїті у №7 «*Why does someone have to die?*», та №11 «*The hours*». Тема першого блоку (і її варіанти) виявляються пов'язаними з втіленням образу смерті (Додаток Г, Нотний приклад 1). Про це свідчать: використання низького регістра, обмеження інтонаційного амбітусу межами терції (рідко до кварта); повторність мотиву, що породжує відчуття замкнутості простору (в нотному прикладі виділено червоним). Підтвердженням здогадок про трагічність змісту також стає і назва №7 («*Why does someone have to die?*»/«Чому хтось повинен померти?»), де звучить ця тема. Аналізуючи положення цієї теми у фільмі, також можна переконатися, що вона дійсно пов'язана зі смертю. Вона проводиться три рази: на початку фільму, коли Вірджинія пише прощального листа чоловікові Леонарду; під час розмови Кларисси з Річардом (« – Ти образишся? – Ображуся я, якщо ти не підеш на вручення? – Ти образишся, якщо я помру?»); і третій раз – коли Річард згадує епізод дитинства, в якому мати залишає його, малюка Річі, і відправляється в готель покінчити життя самогубством, але змінює своє рішення і повертається.

До другого блоку можна віднести дві теми. Перша з №4 «*I'm going to take a cake*», відзначена виразним низхідним ходом по квартам в октавному викладі цілими нотами (Нотний приклад 2). На відміну від тем інших блоків, які неодноразово «спливають» на протязі сюїти, вона складає зміст лише одного номера (№4), де проводиться дев'ять разів, зі змінами фактури і регістра, але з незмінною гармонійною основою і *a-moll*. Інтонаційно, ця тема викликає алузії зі середньовічною секвенцією *Dies irae*. Композитор наповнює цю тему особливою значущістю: якби вона звучала тільки в басу, враховуючи її емоційний посил – скорботний і вольовий одночасно, її цілком

можна було б зіставити із пасакалією. Це, в свою чергу, підтверджує і фільм, де на відміну від сюїти вона проводиться чотири рази, частіше за всіх інших. Вперше вона з'являється фоном в сцені проводів чоловіка Лори на роботу; тричі супроводжує сцени з поцілунками – Лори з подругою Кітті, Вірджинії з сестрою Ванессою і поцілунок Кларисси з Річардом, що дозволяє умовно назвати її «темою поцілунку». Важливо, що в кінці фільму міститься ще одна, четверта за рахунком, сцена з поцілунком – Кларисси і Саллі. Однак тут «квартова» тема відсутня. Сміємо припустити, що поцілунок Кларисси і Саллі позбавлений безвихідності як попередні три (двох подруг, двох рідних сестер, жінки і чоловіка, який невиліковно хворий), тому необхідності її використання немає.

Другою, в розглянутому блоці 2, виступає тема з №9 «*Escape!*». З попередньою її зближує єдина тональність (*a-moll*), октавний виклад цілими нотами, ламаний малюнок мелодійної лінії (Додаток Г, Нотний приклад 3). У перетвореному вигляді елемент цієї теми прозвучить у фіналі сюїти. Аналогічно квартовій темі, «*Escape!*» відіграє важливу роль в музичній драматургії фільму. Цікаво, що цей номер – скорочена версія II фрагмента з циклу «*Metamorphosis*», написаного задовго до фільму в 1988р. При цьому в сюїті «*The hours*» збережені тональність, темп, фактура і порядок розділів II-ої Метаморфози.

Протягом фільму тема з «*Escape!*» проводиться тричі. Суть, закладена в назві номера (в перекладі з англійської – «втеча»), безпосередньо реалізується в сценах: втечі Вірджинії з Річмонда в Лондон (потайки тікає на станцію, але так і не вирішується здійснити свій задум); а також в момент самогубства Річарда, котрий вистрибує з вікна, в день вручення йому літературної премії. Відхід з життя в даному випадку також рівносильний втечі. Цікаво, що вперше тема з'являється у фільмі, коли Кларисса йде в квіткову крамницю, щоб купити квіти Річарду. Тут тема позбавлена фатального сенсу, ставши радше фоном. Хоча ранкову покупку квітів в

буденний день теж можна розцінити своєрідною спробою втечі, порушенням звичного розпорядку дня.

До третього блоку віднесемо тему, яка на протязі циклу з'являється в різних фактурних і ритмічних варіантах (Нотний приклад 4). Однак, незмінним залишається її суть (слухач запам'ятовує вухом): на гармонійному рівні – послідовність мінорного і збільшеного тризвуків; в фактурі – використання «колихання» восьмих в супроводі як фону; в мелодиці – риси прихованої поліфонії, зокрема виникає в середніх голосах фактури спадний хроматичний хід (*g-ges-f-e-es*). Варіантні перетворення теми пов'язані зі зміною її фактурного вигляду. Так, гармонійна фігурація в верхньому голосі (№2 «*Morning passages*») перетворюється в послідовність акордів (№7 «*Why does someone have to die?*»); в ритмічну фігурацію (№11 «*The hours*»). Також піддається змінам ритмічна сторона теми: восьмі (№2) перетворюються в тріолі (№8 «*Tearing herself away*») і в шістнадцяті (№11). В інтонаційному плані тема досить невловима, вона більше запам'ятовується своїм гармонійним «забарвленням». Тому не можна не відзначити зміни, які зачіпають цю сторону. Серед таких наведемо пропуск двох гармоній в ланцюжку квартсектакорду (№6 «*Dead things*») – від «*e*» і «*es*». Підкреслимо, що протягом усіх проведення теми утримується тональність *g-moll*. Тема третього блоку звучить на початку фільму, де одночасно показано ранок трьох жінок, долі яких переплелися, і в його кінці, коли цей один день закінчився, створюючи смислову арку на рівні всієї композиції.

Правомочність висловлених нами спостережень несподівано знайшла підтвердження в словах самого композитора: «Завдання музики було в тому, щоб пов'язати сюжети між собою. Були потрібні три музичні ідеї, які повторювалися б знову і знову. Позначимо їх латинськими буквами: “тема А” (самогубство Вірджинії Вулф), “тема В” (Лос-Анджелес) і “тема С” (Нью-Йорк). Фільм розвивається від А через В до С, і всі шість його частин дотримуються цього плану. По суті, через весь фільм немов би протягнути канат. Таким було концептуальне завдання, і музика могла його вирішити.

Ідея спрацювала, але здійснити її на практиці було не дуже легко» [10, с. 397]. Хоча наша класифікація не збігається з авторською, але наявність сюжету, а значить і певної символіки тем, все ж переконує в правильності вектора наших пошуків.

Зіставивши характер використання тем в сюїті і в фільмі, можна зробити наступні висновки.

1. Музичний матеріал №№ 1, 2, 4, 9 є основним джерелом всієї сюїти, що підтверджується в останньому номері «*The Hours*», що містить ремінісценції тем названих номерів. Аналіз нотного тексту сюїти «*The Hours*» дозволяє безпосередньо виявити емоційно-образну наповненість тем, що отримує подальше розкриття в фільмі через зв'язок з конкретною сюжетної ситуацією. Це, служить наочним доказом семантичної запрограмованості даної музики, підтверджуючи причетність Ф. Гласса до традицій музичної класики, арсеналом якої він майстерно користується.

2. І в сюїті, і в фільмі збігаються номери, які використовуються найчастіше: №№ 1, 4, 9. У сюїті до перерахованих номерів додається ще і № 2. Але якість використання цих тем в сюїті і в фільмі відрізняється. Наприклад, тема з №1 звучить і в сюїті, і в фільмі тричі; тема «Escape!» у фільмі використовується частіше, ніж в сюїті; «Квартова» тема в сюїті проводиться тільки в одному номері (№4), але дев'ять разів, у фільмі ж вона не прив'язана до одного номеру, а розсіяна протягом усього сюжету, з'являючись 4 рази. Музичний матеріал з №2 в сюїті з'являється ще в п'яти номерах, а в фільмі – як фон всього двічі. Також, використання музики у фільмі не відповідає порядку номерів, заявленого у саундтреці/сюїті; велика частина номерів не задіяна у фільмі взагалі, і це наводить на думку, що режисер сам відбирав музику з готового матеріалу.

2.3. Поліфонія та аддіція в Симфонії 3 (III частина)

Третя симфонія була написана у 1995 році на замовлення Денніса Рассела Девіса, нового музичного директора камерного оркестру Штутгарта. Так як в оркестрі було всього 19 виконавців (тільки струнна група), він

попросив Філіпа Гласса написати твір саме для такого складу (з сольними висловлюваннями інструментів). В результаті виник чотиричастинний цикл. Основу, центр симфонії складають друга і третя частини. Перша – виконує роль прелюдії, а фінал – активного закінчення. З огляду на особливість складу – використовується тільки струнна група – симфонію правомочно називати камерною.

Зупинимося більш детально на третій частині. В інформації до записаного альбому говориться, що вона написана в формі Чакони і є поліфонічними варіаціями на тему, яка в незмінному вигляді повторюється в басу (*basso ostinato*); верхні голоси при цьому різноманітно варіюються.

Умовно її структура ділиться на сім тематичних розділів:

A	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7
---	----	----	----	----	----	----	----

Початок кожного зазначено вступом нового інструменту/групи. Останні шість розділів (A2 – A7) однакові за тривалістю (по 26 тактів), крім цього останні два – повністю ідентичні, на це вказує і сам Ф. Гласс: після шостого тематичного розділу він змінює нумерацію, додаючи букви (Ц. 44–49 і 44A–49A).

Перший розділ, подібно новонародженому організму (тендітній квітці) безупинно звучить, набираючи кількість голосів/інструментів по вертикалі. Зародження руху починається з трьох віолончелей і контрабаса (ц. 1) – «колихання» восьмих і бас. Відчуття живого дихання виникає трохи пізніше, в партії альтів (з ц. 2) – в імітації синкопованими акордами, які (також і в партії віолончелей з контрабасом) не замовкають до кінця всієї частини. Вступ других скрипок (ц. 14) – немов перші листочки, новонародженої квітки – рух тріолями. Другі скрипки (тріолі), разом з першою віолончеллю («колихання» восьмих) представляють типову для Ф. Гласса ритмічну конструкцію – тріолі/дуолі – вже знайому по фортепіанних творах «*Opening*», і «*Mad Rush*».

Головна тема-мелодія (у першій скрипці) вводиться на тлі вже граючих груп інструментів, всього вона проводиться шість разів, до кінця всієї

частини вона не змінюється: звуковисотність, тембр, ритм, тривалість. Кожен розділ з цією темою ототожнює нову фазу росту і розвитку молодого паростка. З кожним вступом нового інструменту і музичного матеріалу у напрямку вгору («до сонця») живий організм все набирає обертів. У третьому тематичному розділі (з ц. 26) додається довга трель у верхньому регістрі; в четвертому – фігурації з тріолей (з ц. 32); п'ятий (з ц. 38) – додавання підголосків (перші скрипки 4,5,6); шостий/сьомий (ц. 44–49 і 44А–49А) – довгі тріолі. Кожен новий тематичний вступ виконує перша скрипка, а головна музична тема опускається нижче за партитурою (до 4 першої скрипки), немов гублячись в товщині музичної тканини. Але, незважаючи на це, вона не втрачає значущості і добре прослуховується.

Головною кульмінацією є шостий розділ, коли всі 19 струнних інструментів злилися воедино, продовжуючи аналогію, можна сказати, що уявляемая нами квітка саме в цьому розділі розпустилася, показавши всю свою красу навколишнього світу.

Точний повтор в сьомому розділі може означати або цвітіння другого бутону, або ж знак подиву, яке не закінчилось із попереднього розділу. Використання прийому фактурного крещендо (нарощування кількості інструментів) продовжується і у коді (ц. 50). Різке закінчення обумовлюється початком фіналу Симфонії 3, який вривається прийомом *attacca*.

Протягом третьої частини між інструментами відбуваються перестановки голосів, подібно до того, як це відбувається в поліфонічних жанрах. Про подібний прийом говорить і сам композитор, згадуючи свої заняття з Н. Буланже: «Контрапункт першого виду – це “нота проти ноти” (дві мелодичні лінії). У нормі ти повинен був робити вправи чотири тижні, перш ніж тебе переводили на контрапункт другого виду, де вводилося поняття альтернативних вступів голосів. Потім ти продовжував процес: третій вид, четвертий вид і т.д., поки не починав освоювати вісім мелодійних ліній, зберігаючи, наскільки це можливо, самотійність кожної. Ця техніка

композиції використовується донині, в тому числі в третій частині моєї власної Третьої симфонії» [10, с. 169].

Проаналізувавши третю частину Симфонії 3 Філіпа Гласса, можна зробити наступні висновки:

1. Дана частина циклу є яскравим прикладом трактування Ф. Гласом нового музичного часу, над яким панує простір, а не навпаки (як було у західноєвропейській традиції).

2. Крім опори на репетитивну техніку, яка діє на різних рівнях організації музичного матеріалу, Ф. Гласс використовує поліфонічні прийоми, поєднуючи її з процесом аддичії (в даному випадку прийом додавання інструментів/груп).

3. Всі, відмічені на схемі, тематичні розділи можна зіставити із зародженням, розвитком і ростом живого організму, наприклад з квіткою, кульмінацією якого стає цвітіння. Форма побудована за принципом «фактурного крещендо».

4. У чотиричастинному циклі, третя частина виконує функцію споглядання, в якій постійно присутній розвиток. Більш того, на третій позиції стоїть чакона – танцювальний жанр⁴⁴, в якому переважає не тілесне, а духовне начало – як відлуння і слід культурної пам'яті.

Висновки до Розділу 2. Порівнюючи музику до фільму (2002 р.) з творами 1980–1990х років, можна спостерігати відсутність ускладнення музичної мови, більш того, Ф. Гласс використовує ряд прийомів з минулих творів. Урізноманітнюється арсенал музичних засобів (не фактурних і ритмічних, а тонально-гармонічних). Принцип мінімальних змін, що став пізнавальною рисою творчості композитора, збагатився більш помітними змінами в роботі з темою (наприклад, з'являються теми зі стрибками до того не властиві стилю ранніх творів), що вигідно виділяє Філіпа Гласса з числа композиторів, що спеціалізуються на написанні музики до фільмів.

⁴⁴ Тільки в епоху бароко чакона стала інструментальною п'єсою і її почали включати в сюїти.

Ми не маємо за мету поставити остаточну крапку у визначенні стильової приналежності композитора, враховуючи як його особисту позицію, так і недосконалість музикознавчого термінологічного апарату особливо в констатації багатьох явищ музики другої половини XX століття. Твори Ф. Гласса проходять перевірку часом, не залишаючи байдужими ні дослідників, ні слухачів. І секрет інтересу до них криється у відомій парадоксальності поєднаного в них, коли менше – стає більшим, а відмова від банальної сентиментальності романтичного висловлювання не позбавляє цю музику емоційності.

РОЗДІЛ 3

МІНІМАЛІЗМ У МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ В «ЕЙНШТЕЙНІ НА ПЛЯЖІ» Ф. ГЛАССА

3.1 Аспекти вивчення хореографії постмодернізму

Хореографія, як і інші види мистецтва, у XX столітті ознаменувалася кардинальним оновленням і народженням нових напрямків. Слід нагадати, що до цього часу вона асоціювалася виключно з балетною класикою і була тим видом мистецтва, жанром, системою, які об'єднували композитора, хореографа, художника. Провідну роль займав хореограф: він диктував свою волю композитору, вимагаючи музичного супроводу прикладного характеру із визначеною кількістю тактів, ритмом, часом вільного від глибинного художнього змісту. В останню чверть романтичної епохи стали відбуватися важливі зміни: з боку музики – це були реформи П. І. Чайковського, який перетворив балет на симфонію, наповнив пантоміму виразною музикою, багатою на емоції, що чекали свого розкриття у свободних пластичних рухах; з боку танцю – «білі акти» М. І. Петіпа, пластичність та симфонічність його хореографії передбачили майбутні пошуки Дж. Баланчина та інші новації. Разом, оновлюючи класико-романтичну систему балета, вони створили умови для майбутніх революцій, в чомусь передбачаючи і появу першовідкривачів танцю модерн у XX столітті – А. Дункан і М. Грем. Поняття радикальності перетворень нових хореографів зрозуміло тільки при наявності системи, яку вони відкидають. Важливо, що звільнення від жорстких канонів почалося і в класичному балеті протягом XX століття. Межі звичних понять – музичний супровід вистави, ритм, сцена і танець, сценографія, хореографічні комбінації тощо поступово розширювалися, а часом і зовсім нівелювалися, доповнюючись новими поняттями простору, пластики тіла, відкриттями в області живопису і кінематографа. При цьому балетна класика у своєму традиційному вигляді продовжує жити і в XX

столітті – хореографи активно користуються мовою класичного екзерсиса, але у оновленому вигляді.

Незважаючи на радикальність і різноманітність напрямків в танці, сполучною ланкою класики і нової хореографії (модерн/постмодерн) стає професійний підхід до експериментів. Нове/інше вимагає свого оформлення в систему, яка закладається в перші десятиліття ХХ століття і вдосконалюється протягом усього часу, доповнюючись новими напрацюваннями. На сьогоднішній день, танець *модерн* – самостійна гілка сценічної хореографії, зі своєю естетикою, системою виразних пластичних засобів, напрямками, «пантеоном» імен хореографів, термінологією. Для проникнення в суть процесів сучасного сценічного танцю, необхідне розуміння його основ, що закономірно актуалізує питання про теоретичну базу, доступності спеціальних досліджень на цю тему.

Останнім часом все більше з'являється освітніх платформ, присвячених цим сучасним тенденціям. Детальніше зупинимося на двох з них, найновіших, про мистецтво – «*No fixed points*» і «*Buro 24/7*». Ці онлайн-журнали відрізняються унікальними матеріалами, свіжістю думки і відсилання до закордонних джерел. Статті в «*No fixed points*» спрямовані на сучасну хореографію: анонси та нові балетні вистави, події в танцювальному світі (фільми, виставки, книги про балет) та інтерв'ю найбільш знакових хореографів світу. Також платформа ініціювала курс з лекціями «Сучасний танець», частина з яких була прочитана в магістратурі сучасної хореографії в ГІТІСі, у Вищій Британській школі дизайну, і в рамках лабораторії «СОТА» від фестивалю «Золотої маски». Наш особливий інтерес викликали нариси, присвячені особистостям М. Каннінгема (10 фактів про Мерса Каннінгема, яких ви не знали [13]), П. Бауш (Піна [43]) і М. Грем (*The Great Martha* [98]). Друга освітня платформа «*Buro 24/7*» включає в себе різні області знання (мода, краса, культура, подорожі, медіа та важливі тенденції сучасного світу) і з моменту заснування (2011 р.) розширює свої напрямки. Стаття Віти Хлопової «Що потрібно знати про Анну Терезі де Кеєрсмакер – танцівниці,

що поклала початок *contemporary dance*» [63] відрізняється від інших найбільшою інформативністю і змістовністю. Крім біографії, наводиться опис в загальних рисах двох знакових постановок А. Т. де Кеєрсмакер – «*Fase*» і «*Rosas danst rosas*»⁴⁵, які будуть задіяні нами в процесі аналізу.

У статті «Тандем Джона Кейджа і Мерса Каннінгема» А. Метельова досліджує витoki дружби композитора і хореографа, що виникла задовго до їх світової популярності і переріс в міцний творчий союз [39]. З огляду на складність доступу до відеозаписів будь-яких постановок М. Каннінгема, як і аналітичного матеріалу, підкреслимо, що характеристики постановок «*Beach birds*», «*Biped*» і «*Xover*» виявляються особливо важливими для вивчення мінімалізму в хореографії.

Книга американського історика сучасного танцю, критика і письменниці Саллі Бейнс «Терпсихора в кросівках» – позиціонується як перше критичне дослідження в історії танцю постмодерн [7]. 11 статей присвячені творчості провідних хореографів і виконавців танцю постмодерн, серед яких Симон Форті/*Simone Forti*, Івонн Райнер/*Yvonne Rainer*, Стів Пекстон/*Steve Paxton*, Тріша Браун/*Trisha Brown*, Девід Гордон/*David Gordon*, Дебора Хей/*Debra Khey*, Люсінда Чайлдс/*Lucinda Childs*, Мередіт Монк/*Meredith Jane Monk*, Кеннет Кінг/*Kenneth King*, Дуглас Данн/*Douglas Dunn* і танцювальна група *Grand Union*. Окрему цінність представляють наведені в кінці роботи Хроніки постановок вищеназваних балетмейстерів. Цікава також і наявність двох Вступів (до першого і другого видань). Одне з них зосереджено на історії та передумовах виникнення постмодернізму в хореографії: багато уваги приділено особистості М. Каннінгема, творчість якого стала сполучною ланкою між модерном і постмодерном.

Інший Вступ містить детальну періодизацію з прикладами різноманітних танцювальних постановок. Звертаючи увагу на ключові постановки хореографів, визнаних новаторами в області танцю, С. Бейнс

⁴⁵ Також автор статті розповідає про плагіат у кліпі співачки Бейонсе, хореографія якої не просто нагадувала дві роботи Кеєрсмакер («*Rosas danst Rosas*» і «*Achterland*»), а копіювала її.

аналізує їх стилі та техніки, задіючи при цьому широкий культурний контекст, в якому формувалася сучасна хореографія останніх десятиліть ХХ століття. «Для революційних ідей хореографів танцю постмодерн важливими були джерела за межами танцю: в новій музиці, кінематографі, візуальному мистецтві, поезії, театрі і, особливо, в хепенінгі вони знаходили нові формальні стратегії художньої дії».

Творчій постаті Л. Чайлдс, головному хореографу-постановнику в опері «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса, присвячені дві статті – «Люсінда Чайлдс: акт бачення» та «“Вуличний танець” Люсінди Чайлдс». Перша містить унікальні відомості про творчу еволюцію хореографа – від експериментального начала в Театрі танцю Джадсона (де протягом чотирьох років роботи нею було створено 13 постановок), через захопленість геометрією в танці (час кристалізації власного стильового почерку) до ускладнення/хитрування стилістики танцю і його структури (початок зрілого періоду, 1976–1977 роки, час роботи над оперою «Ейнштейн на пляжі»).

Друга зі статей – це розшифрування аудіозапису діалогу⁴⁶ з Л. Чайлдс, що відбувся в майстерні художника Р. Раушенберга/*Robert Milton Ernest Rauschenberg*. Простір і сценографія «Вуличного танцю» описана в найдрібніших подробицях: на якій стороні стоять глядачі, що потрапляє в їх поле зору, навіть ціни на товари в вітринах, які в місці проведення постановки, зафіксовані хореографом. Так само, хочеться відзначити увагу до кольору та форми: «номер будинку написаний білими цифрами на його коричневій стіні», біла вивіска з чорними буквами, «буква *C* в слові *Caltype* обведена помаранчевим», коробка з червоною стрілкою, червоні літери слова *вгору*, і золотистий шрифт» [7, с. 188]. Стаття містить унікальну хореографічну партитуру постановки «Вуличний танець», в якій виписаний композиційний план по хвилинам. З партитурою можна ознайомитися в Додатку Г.

⁴⁶ Дана стаття передрукована зі статті Л. Чайлдс «*A Portfolio*».

В культурологічному дослідженні Д. Садикової «Танець в просторі сучасної культури» (2014) напрямок постмодерну розглядається в розділі 2.1 «Танець в епоху постмодерну» [47]. Основними характеристиками епохи автор називає ігровий початок, полістилістичності та пародійність: «Культура постмодерна не прагне до створення абсолютно нового і повертається до минулого, до різних епох; – для неї характерний стилістичний плюралізм. Наслідком цього є поєднання елементів, узятих з різних культурних традицій, різноманітність стилів і з'єднання різних технік сучасного танцю» [47, с. 16].

Також підкреслюється вплив медіакультури на засоби пластичної виразності. У сучасному світі мистецтво прагне знайти комерційну сторону, тому безліч арт-проектів орієнтовані на масову культуру. Автор пише про «креативи», які дозволяють так подати інформацію, щоб залучити більше уваги для успішного просування продукту. Таким чином, «танець», перетворившись на шоу, вийшов у топ продаж. Прикладами стали: «*So You Think You Can Dance*», «Королі танцполу» (аналог українського проекту «Танцюють всі»).

В авторефераті Н. Бабича «Музика в пластичному театрі кордону ХХ – ХХІ століть» (2012) музично-пластичний театр розглядається через призму естетики постмодернізму, з його змішанням стилів – культурно-естетичним еклектизмом. У центрі уваги знаходиться проблема авторства музики (вимоги режисера із зазначенням хронометражу, структури, оркестровки, образів і емоцій) та її зміст – система образів, структурні особливості і композиція. Автор акцентує увагу на авторських партитурах, створених для певного спектаклю: «Безсоння» (І. Кіліан – Д. Хобро), «Сон Медеї» (А. Прельжокаж – М. Ланца), «Це є тіло моє» (А. Прельжокаж – Т. Замел), «Край землі» (Ф. Жанті – А. Торг, С. Хупен), «Створення 2010» (А. Прельжокаж – Л. Гарньє), «Тіло», «8», «Без тіла» (С. Вальц – Х. П. Кун) тощо. Через відсутність тексту дисертації ми не можемо ознайомитися з аналітичним матеріалом, але в тексті згадуються постановка

А. Т. де Кеєрсмакер «*Rosas danst Rosas*» і електроакустична партитура Ф. Гласса.

Дисертація О. Кісєєвої «Танець постмодерн як музичний феномен» [23] (2016) виділяється на тлі інших праць, присвячених танцю постмодерн, обраним вектором дослідження. Робота складається з Вступу, 4 розділів і Висновків. У першому розділі «Танець постмодерн як поняття і явище» еволюція танцю постмодерн розглядається в контексті розвитку музично-хореографічного мистецтва другої половини ХХ століття; представлений аналіз сучасної термінологічної бази через зіставлення визначень «танцю постмодерн» в працях дослідників різних країн: США – М. Кірбі/*Michael Kirby*, С. Бейнс/*Sally Banes*, І. Райнер/*Yvonne Rainer*, Д. Макдона/*Don McDonagh*, С. Меннінг/*Susan Manning*, С. Коен/*Selma Kohen*, Дж. Андерсон/*Jack Anderson*; Великобританії – Р. Берт/*Ramsay Burt*, Дж. Макрелл/*Judith Mackrell*, Д. Крейн/*Deborah Craine*, Е. Х. Лівет/*Ann Hodge Livet*, Л. Егжис/*Liz Aggiss*, С. Оу/*Susan Au*, Е. Оллбрайт/*Ann Cooper Allbright*, Б. Кведж/*Bojana Cvejic*; Нідерландах – К. Верстег/*Coos Versteeg*; Німеччині – В. Малетич/*Vera Maletic*; в Росії та Україні – О. Суріц, Ю. Чурко, В. Нікітін, О. Чепалов, І. Мордовина, О. Васеніна. Від себе додамо, що значний за кількістю перелік імен вказує на розробленість даної теми культурологами, мистецтвознавцями, істориками танцю. На тлі цього списку число досліджень, зосереджених на музичній складовій сучасних хореографічних композицій, відчутно мало. Тому зупинимось докладніше на цій роботі.

Ґрунтуючись на періодизації художньої культури ХХ століття, а також узагальнюючи існуючі на сьогоднішній день концепції розвитку даного явища хореографії, О. Кісєєва підкреслює історичну трьохфазність, пов'язуючи кінець 1930-х – початок 1950-х з передумовами і виникненням; 1960–1970-е – з розвитком і кристалізацією; 1980–2000-і – з поширенням танцю постмодерн. Звертає на себе увагу використання словосполучення «культура постмодерну» замість звичного «мистецтво постмодерну», так як,

на думку автора, «танець постмодерн став не тільки частиною мистецтва, а й <...> певним стилем життя індивіда, соціальних груп і співтовариств». Виконуючи консолідуючі функції, виробляючи універсальну мову, танець постмодерн сприяє подоланню національних, вікових, соціальних, часом навіть гендерних відмінностей» [23, с. 53].

Другий розділ «Перформанс як форма подання музично-хореографічного мистецтва другої половини XX століття» розкриває значення перформансу, який прийшов на зміну традиційному спектаклю, ставши типовою формою танцю постмодерн, де глядач або спостерігач міг брати участь. «Метою перформансів було виявлення індивідуальної, унікальної для кожного виконавця тілесності, і як наслідок, створення “естетичного тіла”» [23, с. 99]. Так, емоції породжені видовищем перформансу, повинні були викликати якісь асоціації або спогади з особистого досвіду людини, як в постановці «16-ти міліметрові сережки» хореографа і композитора Мередіт Монк (*16 Millimeter Earrings*), що приводиться в якості наочного прикладу в дисертації. Використання в музиці монотонності, повтору звуків, повільного темпу, середньовічної пісні «Зелені рукава», в хореографії – незмінних найпростіших рухів, спалювання ляльки та інше було націлене на відтворення обряду або ритуалу, які могли сколихнути в свідомості глядача архаїчні і первісні відчуття.

Величезну роль у створенні емоційного відгуку реципієнта грав і простір. Тому постановники акцентували свою увагу на вулицях, парках, стадіонах, торгових центрах, художніх галереях, фабриках, які стають майданчиком для реалізації творчого концепту хореографів. Підтвердження тому: «Сік» (*Juce*) Мередіт Монк «прив'язаний» до музею Соломона Гуггенхайм; «Місце дії» (*Locale*) М. Каннінгема – до торгового центру; «Троянди танцюють троянд» (*Rosas danst Rosas*) А. Т. де Кеєрсмакер – до приміщення школи.

Особливий інтерес викликають міркування про час в перформансах. Ця тема більш ніж актуальна і для музичного мінімалізму, де, як ми могли

переконатися в процесі власних досліджень, відбувається істотне переосмислення традиційного розуміння часу. Наприклад, «Зимова гілка» М. Канінгема покликана змусити глядача відчутти дрібність людського часу⁴⁷; в перформансі «Фракція I» (*Fractions I*) танцювальний простір поділився на сегменти, в яких одночасно відбувалися різні хореографічні дії – це породжувало відчуття дезорієнтації; «Стілець» (*Chair*) Девіда Гордона (як і майбутній «Танець» Л. Чайлдс) складався з двох шарів (кілька перформерів на сцені і проектування відеозапису реального часу на екран), які взаємодіяли між собою, приводячи до народження нових танцювальних ліній та малюнків.

Окрему увагу приділено термінам «цифрова музика» («цифровий спосіб фіксації та існування в рамках глобального єдиного цифрового інформаційного простору» [23, с. 127]), «цифрове мистецтво» (мається на увазі використання комп'ютерних технологій і звернення до цифрового моделювання) і «цифрова культура» (асоціюється з інтернет-культурою), в зв'язку з появою цифрового перформансу. Використана автором велика теоретична база (праці А. Смирнової, Д. Галкіна, Ж. Бодрієра, Ф. Джеймисона, Ж. Ф. Ліотара, Л. Мановича, В. Громадина і ін.) вказує на важливість і актуальність проблеми «цифрового перформансу». Розглядаючи кінематограф і медіа передумовами виникнення даного явища, О. Кісєєва підкреслює їх роль в переосмисленні ключових категорій (простір, час, художній образ) в музично-хореографічному постмодерні [23, с. 147].

У Третій главі «Особливості втілення принципів музичного авангарду в постановках танцю постмодерн» автор досліджує питання взаємовпливу музики і танцю на прикладі постановок М. Каннінгема та А. Халпрін, а також їх продовжувачів – Л. Чайлдс і Т. Браун. У музично-хореографічному просторі через інтерес до східних культур виникло нове ставлення до звуку і

⁴⁷ Ефект дроблення досягався світловим рішенням (темне приміщення хаотично висвітлювалося спалахами прожектора), музичним (використання магнітофонної плівки) і хореографією (плавність в темряві і, в освітленому приміщенні, розірвані і ламані рухи танцюристів).

окремого жесту, яке, завдяки алеаториці та невизначеності, переросло в нові жанрові форми перформансу (поняття «мобільний», «необмежений», «множинний», «варіативний»)[23, с. 205]).

У заключній главі «Музичний мінімалізм і танець постмодерн» особливо цікава тема про становлення хореографічного мінімалізму і використання репетитивної техніки. Синтез мистецтв у другій половині ХХ століття досяг кульмінації, запропонувавши нові форми взаємодії скульптури, музики, живопису, відеокомпозиції, танцю у вигляді їх прямолінійного з'єднання в інсталяції, перформансу. Тому дослідник акцентує свою увагу на нетипових творчих спілках, в практиці яких реалізувалися дані ідеї: Ф. Гласс і скульптор Р. Серра⁴⁸; хореографи А. Халпрін, С. Форте і скульптор Р. Морріс; Л. М. Янг і художники Е. Уорхол⁴⁹, М. Зазіла⁵⁰; С. Райх і відеохудожниця Б. Корот⁵¹. Від себе додамо, що, досліджуючи біографії цих майстрів, ми зробили цікаві спостереження: творчі спілки нерідко зміцнювалися сімейними узами. Наприклад, дружина Л. М. Янга художниця М. Зазіла знайшла популярність завдяки інсталяції «*Dream House*», створеної у співпраці з чоловіком. Не менш показовим є і приклад сім'ї С. Райх і Б. Корот. Їх спільна творчість – дві відео роботи «*The Cave*» та «*Three Tales*» – донині транслюються в музеях.

Велику увагу приділено особистості Анни Терези де Кеерсмакер і її спільним роботам з композиторами С. Райхом («Фаза») і Террі де Меєм («Троянди танцюють троянд»). При цьому аналітичний матеріал подається дуже узагальнено, незважаючи на різноманітність задіяних формулювань: «короткий ритмічно однорідний патерн, виконаний на фортепіано, якому

⁴⁸ Річард Серра/*Richard Serra* (1939) – великий американський скульптур-мінімаліст, також працював в галузі кіно та відеоарту. Працює з промисловим сировиною (сталь, гума, пластик, неонові лампи).

⁴⁹ Енді Уорхол/*Andy Warhol* (1928–1987) – американський художник, продюсер, дизайнер, письменник, колекціонер, видавець журналів і кінорежисер. Один з творців «комерційного арту». В останні роки Енді Уорхол очолює список найбільш продаваних художників.

⁵⁰ Дружина Л. М. Янга. Однією з найвідоміших інсталяцій є *Dream House* (Виставка «Екстаз» в Штутгарде).

⁵¹ Берил Корот/*Beryl Korot* (1945) – американський відеограф і дружина С. Райха.

вторить аналогічний хореографічний» [23, с. 252], проста структура, неоднозначність метроритмических акцентів, вихідний патерн, незалежна формула руху та ін. У всіх згадках частин «Фази» музично-хореографічний патерн не розглядається детально, не окреслюються його точки початку і кінця. У випадку з постановкою «Троянди танцюють троянд» на музику Террі де Мея, О. Кісеєва замінює поняття патерн, вельми доречне в умовах концепції «фазового зсуву» С. Райха, визначенням «серія простих рухів» [с. 257], що на наш погляд є зайвим і перевантажує аналітичний апарат дослідження.

Велику частину глави відведено творчості Л. Чайлдс, на метод якої вплинули і композитор Ф. Гласс, і скульптор Р. Морріс. Імпульсом до створення композиції «Рондо що лежить» (*Reclining Rondo*) стала робота Р. Морріса «Без назви» (*Untitled*) – подібно скульптурі, що розглядається з усіх боків, глядачі були розташовані навколо танцюристів і розглядали дію з різних ракурсів. З жанрової природи назви (рондо) очікується присутність рефрену або незмінного патерну, але О. Кісеєва не розвиває цю думку, обмежуючись лише зауваженнями про репетитивність як основу творчого метода хореографа.

Зупиняється автор і на опері Ф. Гласса «Ейнштейн на пляжі» – першому досвіді співпраці композитора і балетмейстера Л. Чайлдс. Автор зазначає кризу оперного жанру в постмодернізмі і для доказу наводить приклад квазі-постановки, яка у художній формі демонструє ставлення до опери в США в 1960-х роках. «Робот-опера» Нам Джун Пайка/*Nam June Paik* складалася з пересування по сцені механічної ляльки, яка через гучномовець кричала фрази диктаторів і розкидувала боби [23, с. 264]. «Акція була спрямована проти функціонування академічної музики в цілому і опери, як концентрації мистецтва консервативного, мистецтва істеблішменту, чие існування в епоху народження постмодернізму здавалося безглуздом» [с. 264]. Тому О. Кісеєва пише про оперу «Ейнштейн на пляжі» як про

відправну точку для повернення інтересу до жанру, що сприяла його відродженню, перетворивши на нову експериментальну платформу.

Опері «Ейнштейн на пляжі» з трилогії Ф. Гласса приділено велику увагу в книзі С. Ю. Сигіди «Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века» [50]. Аналітичний опис музичного матеріалу і наявність нотних фрагментів дозволяють детально вивчити два головних композиторських метода – аддіцію (нотний приклад, 1 акт сцена «Суду») і циклічні структури (найбільш яскраво представлені в 1 акті сцени «Поїзд»). Також автор говорить про появу лейтобразів (персонаж Ейнштейн зі скрипкою) і лейтмотивів (остинатний бас з повторюваними акордами на початку і в кінці опери). Відзначимо, що інформація про сюжет і назву даної опери є ексклюзивною і не зустрічалася ніде раніше. «Назва прийшла з пост'ядерної антиутопії Г. Шюта “На пляжі”, яке автори вважали співзвучним ідеї твору. Основний задум опери спрямований не на показ хронологічних подій, а на створення опоетизованого портрета Ейнштейна» [62, с. 461].

3.2 Періодизація та передумови виникнення постмодернізму у хореографії

Революціонерами в області танцю, причетними до створення нових стилів, вважаються дев'ять хореографів: Марта Грем/*Martha Graham*, Джордж Баланчин/*George Balanchine*, Мерс Каннінгем/*Merce Cunningham*, Піна Бауш/*Pina Bausch*, Матс Ек/*Mats Ek*, Вільям Форсайт/*William Forsythe*, Охад Нахарін/*Ohad Naharin*, Вім Вандекейбус/*Wim Vandekeybus*, Крістал Пайт/*Crystal Pite*.

Кожен з них пропонував свою естетику і хореографічну систему. Не вдаючись в подробиці аналізу творчості кожного з них, зупинимось на найбільш значущих постаттях і через їх співвідношення розглянемо складний процес переходу від модерну до постмодерну – процес визрівання мінімалістичних тенденцій в хореографії другої половини XX століття.

Внесок **Марти Грем/Martha Graham**⁵² порівнювали з тим, що зробили для мистецтва П. Пікассо, В. Ніжинський або І. Стравінський. Якщо в Європі йшли «Російські сезони» С. Дягілєва, то в Америці цими «сезонами» була вона. Без «техніки Марти Грем» не росте жоден професійний танцівник (з точки зору модерну). Техніка «*Contraction and release*» заснована на протиставленні скорочення і стиснення (база на циклі дихання). Ще одним домінуючим принципом в «техніці Грем» стало скручування тулуба навколо осі хребта. «Вона була першою, хто спробував структурувати рухи в якусь систему, що до неї не зробили ні Дункан, ні Сен-Дені. Основу її техніки, “*contraction-release*” – “стиснення і розслаблення”, танцівники намагаються досягнути роками» [37]. Окремою темою в її творчості стоїть жінка, а саме втілення образу сильної, незалежної і самодостатньої жіночої долі в балеті («Кордон» розповідає про жінку, яка охороняє свій дах; «Єретичка» – про боротьбу жінки з нетолерантністю і закритістю мас; «Плач»). До всіх постановок М. Грем підбирала костюми і музику сама. Наприклад, «Печера серця» (1946) на музику С. Барбера⁵³; «Нічна подорож» (про царицю Іокасту) і «Легенда про Юдиф» на музику В. Шумана⁵⁴; «Клітемнестра» (1958) на музику Х. Ель-Дабх; «Федра» (1962) на музику Р. Старера⁵⁵ [84] та інші. М. Грем дуже часто зверталася до музики сучасників і в більшості випадків музичний супровід був ілюстративним, а також доповнював хореографію.

⁵² Марта Грем/Martha Graham (1894–1991) – в сферу балету прийшла в 20 років, досить пізно. Її трупі спочатку складалася лише з дівчат, пізніше – додалися Ерік Хоукінс і Мерс Каннінгем (трупа гастролює і донині в новому складі). Вона створила близько 180 вистав. У постановці «Плач» 1930-го року, який став її своєрідною візитною карткою, сама Грем була в образі застиглої скульптури, яка намагається вилізти зі своєї шкіри, зі своєї ролі жінки, яку нав’язує їй суспільство. Вона практично не танцює, а просто рухається, сидячи на лавці, але погляд відірвати неможливо.

⁵³ Самуель Барбер/Samuel Barber (1910–1981) – американський композитор і музикознавець. Двічі лауреат Пулітцерівської премії, член Американської академії мистецтва і літератури. *Adagio* для струнних (1936 г.) увійшло до двадцятки кращих музичних творів другого тисячоліття [54].

⁵⁴ Вільям Шуман/William Howard Schuman (1910–1992) – американський композитор, диригент, музикознавець. Був удостоєний премії Пулітцера (1943) і Стипендія Гуттенхайма (1939–41). У 1945–62 роках керував Джульєрдська школою, повністю реформував систему викладання. Також був музичним консультантом, а потім директором (1944–51) видавничої фірми G. Schirmer Inc. У 1962–69 роках Шуман був президентом Лінкольн-центру (Лінкольнського центр виконавчих мистецтв, Нью-Йорк) [55].

⁵⁵ Роберт Старер/Robert Starer (1924–2004) – американський піаніст, композитор і педагог. Закінчив Віденську музичну академію і Джульєрдську музичну школу. Надалі став педагогом Джульєрдської школи, Єврейської теологічної семінарії, і професором Бруклінського коледжу.

Будучи одним з родоначальників танцю модерн, вона вплинула на ідеї і переваги майбутнього покоління постмодерністів.

Уже з перших дослідів А. Дункан⁵⁶, а згодом і М. Грем, стало очевидним, що ідея синтезу мистецтв, ключова для XIX століття, отримує новий вимір в XX столітті. Яскравим доказом тому служить творчість **П. Бауш**⁵⁷, унікальну танцювальну систему якої називають «хореографічним театром Піни Бауш». Її балетні постановки межують з акторським мистецтвом: жива міміка – обов'язковий елемент танцю, часом значущий більше, ніж танцювальне «па»; незвичайне рішення декорацій (наприклад, для максимальної реалістичності, сцену засипали живими гвоздиками або мокрою землею⁵⁸); людські емоції, розкриваються в рухах тіла; строкатість музичних текстів, які обираються для втілення хореографічної концепції (К. В. Глюк, І. Стравінський, джазові імпровізації, дитячі пісні та електронний авангард) – всі вони в сукупності виступають в її свідомості знаками цього світу, розірваного, нервового, еклектичного. Народжується новий вид художнього синтезу, в якому хореографія, будучи домінуючим центром, об'єднує всі задіяні елементи в музично-хореографічне дійство.

Одним з продовжувачів ідей Марти Грем став **Мерс Каннінгем/Merce Cunningham**, тривалий час танцював у трупі Марти Грем, і причетний до створення мінімалізму в хореографії. У його виконанні танцювальне мистецтво часто втілювалося в особливо піднесених формах. Продовжуючи пошуки своєї наставниці в напрямку розкнутості пластики тіла, розробляючи нову танцювальну лексику, він просунувся ще далі, розуміючи своїм ідеалом таке співвідношення музики і руху, при якому вони обидва будуть вільні і

⁵⁶ Айседора Дункан/*Isadora Duncan* (1877–1927) – американська танцівниця-новатор, засновниця вільного танцю. Розробила танцювальну систему і пластику, яку пов'язувала з давньогрецьким танцем. Дружина поета Сергія Єсеніна. В її честь названо кратер на Венері [1].

⁵⁷ Піна Бауш/*Pina Bausch* (1940–2009) – всупереч сформованому стилю П. Бауш, далекому від класичної хореографії, вона в ідеалі володіла класичним верстатом. Випускниця вищої школи музики, живопису і театру ФольквангшULE (*Folkwangschule*, Німеччина), вона отримує гранд на навчання в знаменитій Джулліардській школі в Нью-Йорку, після закінчення якої повертається в Німеччину, де реалізує себе як талановитий хореограф [43].

⁵⁸ У балеті «Весна священна» на музику І. Стравінського всю сцену засипають мокрою землею. Танцюристи на протязі всього дійства долають складності: земля обтяжує і уповільнює рухи, крім цього танцюристи брудняться – і все це додає балету справжньої реалістичності [43].

точні одночасно, абсолютно незалежні один від одного. Єдине що може їх об'єднувати це – «час і його розподіл» [39]. У зв'язку з відсутністю у вільному доступі відеозаписів балетних постановок М. Каннінгема, ми не можемо надати розгорнуті і повні аналізи. Існують короткі рекламні відеоролики (з фрагментами виступів трупі) в переддень балетних постановок.

Розглянемо чотири записи: «*Biped*» (1999) на музику Гевіна Брайерса⁵⁹, «*Joyce*», «*Coast Zone*» (1983) і «*Nearly Ninety*». Всі ці приклади об'єднує спільна особливість – хореографія і музичний супровід взаємодіють між собою, як два самодостатніх і незалежних явища. У «*Biped*» хаотичні рухи (викиди зігнутих в колінах ніг і незграбні підняті руки) погано поєднуються зі струнним тембром, протяжними філірованими звуками і повільним темпом в музиці. На один довгий звук може припадати три і більше різких руха, що породжує відчуття дискомфорту у глядача, оскільки запропонована хореографія протилежна статиці і медитації в музиці.

У «*Joyce*» і «*Coast Zone*» інше поєднання – танець, що імітує механічних ляльок, на перший погляд, гармонує з музикою – набором електронних скрипучих звуків. Але сама поява музичного ряду асинхронна з рухами – велика частина поворотів, взмахів рук і стрибків відбувається в тиші. Вершини музичних фраз не збігаються з піковими точками в хореографії, початок і кінець музичного речення не стикуються з позами і жестами, що породжує відчуття паралельності звукового і танцювального пластів.

Четвертий фрагмент «*Nearly Ninety*» відрізняється максимальним збігом музики і хореографії. На екран задника проектується урбаністичні образи – зображення металевих конструкцій, креслень в 3D проекції. Продовженням відео стає інсталяція на сцені у вигляді якоїсь вишки або

⁵⁹Г. Брайерс/*Gavin Bryars* (1943) – британський композитор, контрабасист. Учень Дж. Кейджа і М. Фельдмана. Один з найвідоміших творів став «Катастрофа “Титаніка”», написаний під впливом мінімалізму.

будівельних лісів з нагромаджень сходів, площадок. Хореографія відгукується на пропоновані образи ламаними рухами тіла, нарочито культивують кривизну, статичними позами танцівників, цікавими підтримками з уповільненим «витягуванням» ліній тіла. У супроводі імітуються звуки літаків, стогони підйомних кранів, голос міста, акцент робиться на низьких частотах і тих характеристиках звуку (скрип, скрегіт), які використовувалися в древніх духовних практиках, а в класико-романтичної традиції відносились до категорії шуму. У сукупності це породжує у глядача відчуття тривоги, страху і підсвідомого жаху, наділяючи дійство на сцені рисами містичності.

Роль творчих дослідів М. Каннінгема як сполучної ланки в хореографії між двома її авангардними періодами, реалізується, з одного боку, у впровадженні комп'ютерних технологій в процесі живого виступу (що особливо подобалось постмодерністам), а з іншого – у використанні принципу сюжетності в хореографічних композиціях, що об'єднувало їх з експериментами Марти Грем.

Творчість М. Каннінгема наштовхує на аналогії з музичним мінімалізмом, тому звернемося до дисертації О. Кісеєвої про взаємодію принципів музичного та хореографічного мінімалізму. З огляду на зв'язок музики і танцю протягом багатовікової історії сценічного танцю, автор виділяє принципи музичного мінімалізму спроектовані на хореографію. По-перше, в танці даної спрямованості очевидна відмова від принципових моментів традиційної драматургії (принципу контрасту, послідовного розвитку сюжету з наявністю генеральної кульмінації, системи функціональних зв'язків), що тягне за собою емоційну монотонність, викликаючи відчуття медитації або перебування в трансі. По-друге, музична ідея емансипації звуку схожа з зануренням в світ окремо взятого «па» чи жесту. Це призводить до іншого сприйняття часу, заміні лінійного на статичне, створюючи ілюзію уповільнення. По-третє, нівелювання кульмінацій перетворює музичну тканину в потік звуків, а хореографічний

текст – в потік рухів. По-четверте, основною формою висловлювання, як в музиці (твори Ла Монти Янга, Террі Райлі, Стіва Райха, Філіпа Гласа), так і в танці (композиції Тріши Браун, Анни Терези де Кеєрсмакер, Люсінди Чайлдс) стають остінатність і репетитивність/повторність.

Продовжуючи думку про спорідненість мінімалізму в музиці і хореографії, що стає взаємодією методів постмодерну, важливо з'ясувати чи збігаються хронологічні періоди еволюції цієї техніки. Для початку звернемося до періодизації танцювального постмодерну, запропонованої С. Бейнс.

1. Ранній постмодерн (1960-ті) – виникнення, «<...>радикальне переосмислення матеріалу» [7, с.17]. Основними темами танцю дослідник називає: відсилання до історії; нові способи використання простору, часу і тіла. Якщо остання тема досить зрозуміла, то перша вимагає пояснень, так як розумілося хореографами постмодерну дуже своєрідно. Щоб уникнути спотворення сенсу, надамо право висловлювання від першої особи: «Перша з цих тем в якомусь сенсі була способом озирнутися, визнати ту спадщину, від якої ці хореографи вирішили відмовитися. За допомогою відсилань до інших традицій танцю, часто виражених в іронічній формі, – наприклад, істерика в купі білого тюлю у Райнер в “Трьох морських пейзажах” (1962) або інструкції по створенню успішного танцю модерн у Девіда Гордона в “незаплановані сніданку” (1963) – ці постановки вступили в діалог з власною історією» [с. 17].

Друга тема – нове трактування простору, часу і тіла – передбачала активне дослідження хореографами різних місць, поверхонь, локацій. У їх якості могли виступати будь-які поверхні і приміщення, які давали виходи за межі традиційного репетиційного залу і театральної сцени: художні галереї, церкви, лофти, парковки. Розширення рамок сприйняття простору логічно пов'язувалося з презентацією сьогодення і майбутнього часів, розробкою нової концепції танцю майбутнього. Тіло як головний компонент цього експерименту, сприймалося не тільки інструментом, але і темою танцю.

«Крізь весь ранній танець постмодерн червоною ниткою проходить відверте дослідження тіла і його функцій і здібностей. Однією з форм такого дослідження було розслаблення, відмова від контролю над тілом, який характеризував західну техніку танцю. Хореографи намірно використовували в танцях непрофесійних танцівників в пошуку “природного” тіла. Інша форма – вивільнення чистої енергії в таких танцях <...> де танцівники блукають в просторі, поки не наткнуться на який-небудь предмет або іншого танцівника, а також імпровізації “запеклого контакту” <...> Ще одна форма – використання наготи <...>» [с.19].

Дослідження тіла, взаємодія з іншими видами мистецтв і формами людських рухів закономірно призвело до переосмислення танцю як такого і проблемності його ідентифікації (одне із завдань хореографії раннього постмодернізму – що має право називатися танцем). Танцями визнаються: ігри, спортивні вправи, ходьба і біг, жести музикантів (диригування наприклад), рух кіноплівки. Танець ставав танцем тому, що він був пред’явлений як танець.

2. Аналітичний постмодерн (1970-ті) – підсумок пошуків попереднього експериментального етапу, який привів до кристалізації мінімалізму. Саме мінімалізм став призмою, завдяки якій хореографія усвідомила здатність висловлювати нові концепти без допомоги допоміжних засобів. Найбільш радикальним вираженням цієї ідеї стала відмова від музичальності і ритмічної організації, драматичного фразування, контрасту і кульмінації (в класичному розумінні). Зникає необхідність в яскравому сенсі і літературній основі. Переважають прагнення до об’єктивності і приземленості; акцент робиться на повсякденності і відстороненості, економії ресурсів. Виникає аналогія з уже згадуваної раніше концепцією «мінімакса» Фуллера: «максимум ефекту при мінімумі витрат».

2.1 Поряд з аналітичним, автор виділяє метафору і *метафізичний постмодернізм*⁶⁰ (1970-ті), в якому танець виступає як засіб духовного самовираження. Головним джерелом впливу став Схід – використання індійських храмових танців (Дебора Хей/*Deborah Hay*), інтерес до тибетського буддизму (Барбара Диллі/*Barbara Dilley*), ритуали, зцілюючі фізичне і духовне здоров'я (Анна Халпрін/*Anna Halprin*). Поряд з очищеним від зайвого аналітичний постмодерн метафізичний не виключає театральне видовище, використання побутових предметів.

3. Відродження змісту (1980) – на ґрунті аналітичного постмодерну, що був змінен на порожній формалізм, хореографи зіткнулися з потребою заново підняти питання про зміст. Саме в 1980-і відбувся ряд ключових постановок – «Крижана пастка» Тріши Браун (декорації Р. Раушенберга); «Танець» Люсінди Чайлдс (Ф. Гласс і С. Левітт); «Правила для ніг» Дугласа Данна. Відроджуються не тільки зміст, а й емоції, сюжет, настрій; відбувається злиття поп-культури (панк, бугі, акробатика, рок-н-рол) з «високим мистецтвом», під яким сама С. Бейнс має на увазі традиційні музику, танець, театр і т.д.

Періодизація С. Бейнс настановує на думку про аналогію з періодизацією музичного мінімалізму 1950–1980-х. Прояв загальних рис між музикою і хореографією закономірний, враховуючи, що вони йшли пліч-о-пліч протягом століть. У ХХ столітті ці процеси посилювалися, набуваючи часом особливої форми синтезу.

Звернемося до порівняння періодизацій музичного та хореографічного мінімалізму, представленого в роботах теоретиків музики і танцю.

⁶⁰ Дане визначення використовується автором як термін.

А. Кром		І. Двужильна		О. Кісєєва		С. Бейнс	
Музика				Хореографія			
Формування							
1950-1960	Формування мінімалізму	1950-1970	Експериментальний період	1930-1950	Передумови та виникнення	1960	Ранній постмодерн
Кристалізація/зрілість							
1960-1970	Становлення «класичного» мінімалізму	1970	Класичний період	1960-1970	Розвиток і кристалізація	1970	Аналітичний Постмодерн
Перетворення							
1970-по сей день	Постмінімалістичний простір	Кінець 1970х-1980	Перетворення репетитивності (ускладнення та мелодизація патернов; техніка напластованості)	1980-2000-е	Розповсюдження танцю постмодерн	1980	Відродження змісту

Спільними рисами в періодизаціях музики і танцю можна виділити: поділ на три етапи (формування, кристалізація/зрілість, перетворення); визначення хронологічної тривалості кожного з періодів (десятиліття).

Окремо потрібно сказати про спільність явищ всередині періодизацій. Наприклад, внутрішній поділ етапів: в хореографії – кристалізація у С. Бейнс ділиться на аналітичний мінімалізм та «метафору і метафізичне»; в музиці – формування: концептуальний і репетитивний мінімалізм (по І. Двужильній).

Головною відмінністю наведених періодизацій є термінологія. А саме: в хореографії поняття «мінімалізм» не використовується в тому вигляді, в якому воно прийнято в музиці. Його аналогом (за змістом) є «постмодерн», висунутий С. Бейнс в якості основи її періодизації. В такому випадку постмодернізм 1960-х років одночасно грає роль як напрям, так і техніки танцю, що вступають в діалог з хореографічним модерном перших десятиліть ХХ століття, який відмовився від канонів класичного танцю. Це суперечить розумінню аналогічних явищ в музиці, де і модерн, і постмодерн – асоціюються з епохою, світоглядом, стилем, але ніяк не технікою композиторського письма.

Також хронологічно не збігаються етапи формування (що припадають в музиці на 1950-ті роки, в хореографії – на 1960-і). Ще однією відмінністю стала опера «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласа, яка в періодизації С. Бейнс зв'язується з етапом кристалізації, у А. Кром – з перетворенням.

Окремо розташувалася періодизація О. Кісєєвої – вона є сполучною ланкою між хореографією та музикою постмодернізму (тому в таблиці займає місце між С. Бейнс і І. Двужильною). Істотною відмінністю в її періодизації став перший період – Передумови виникнення – початок з 1930-х років, що на 20 років випереджає інші періодизації (у А. Кром і І. Двожильній з 1950-х; у С. Бейнс – з 1960-х); в назві і змісті періоду знаходиться причина і процес виникнення постмодернізму (інші періодизації починаються з перших проб в новому стильовому напрямку).

3.3. Творчий тандем композитора і хореографа у танці постмодерна

Практичним підтвердженням ідеї про спільність принципів музичного та хореографічного мінімалізму в танцювальному постмодерні є композиції, створені в творчому тандемі композитора і хореографа. Це уточнення не випадково, оскільки роль звукової доріжки в подібних постановках/хепенінгах/перформансах могло виконувати будь-яке джерело звуку (хлопки, шуми і т.д.) Розглянемо більш докладно співпрацю пар: Дж. Кейдж і М. Каннінгем; С. Райх і А. Т. де Кеєрсмакер, Ф. Гласс і Л. Чайлдс.

3.3.1. Дж. Кейдж і М. Каннінгем

Дж. Кейдж займав посаду піаніста-акомпаніатора в «Компанії» – балетній трупі М. Каннінгема. Він повинен був забезпечувати музичну складову творчого процесу, не будучи концертмейстером уроку класичного танцю⁶¹. Цим пояснюється особливе місце фортепіанної музики в творчому доробку композитора. Спочатку п'єси для фортепіано грали роль музичного супроводу хореографічних вправ. Але з часом творчі експерименти потребували повноцінного звучання оркестру, проте фінансові можливості не дозволяли М. Каннінгему і Дж. Кейджу містити оркестр. Тому композитор став використовувати препароване фортепіано («підготовлене»): за допомогою різних предметів (фетр, гума, цвяхи), які містилися на струнах і

⁶¹ Виникає мимовільна аналогія з Д. Шостаковичем, який також працював концертмейстером на уроках класичного танцю в Ленінградському хореографічному училищі імені А. Ваганової.

між ними, Дж. Кейдж перетворював звучання спочатку засмученого інструменту в самотній тембр, замінюючи відсутній оркестр. Сам автор говорив про це: «Коли я не зміг заплатити музикантам, я придумав препароване фортепіано, яке видавало всі потрібні мені звуки» [цит. по: 3].

У творчому союзі Дж. Кейдж і М. Каннінгем створили так звану «хореографічну алеаторику» (точніше імпровізацію), яка допускає в побудові композиції фактор випадковості і має на увазі не синтез, але колаж шумів з новими, нетрадиційними пластичними рухами. Композицію і послідовність рухів М. Каннінгем довіряв методу випадкових дій. Він писав різні «па» на папірцях, перемішував їх і вибирав по черзі, або нумерував складені хореографічні комбінації і вибирав їх послідовність за допомогою грального кубика. Створені автором-хореографом і вивчені танцюристом елементи єдиного комплексу пластичних рухів вільно комбінуються, переставляються і повторюються в спектаклі в умовах обраної метричної сітки композиції. У «хореографічній алеаториці» переважає імпровізаційність. Колаж музики і танцю мав на увазі взаємодію двох споріднених (завдяки тимчасовому параметру) мистецтв, але їх відмінність і контраст є необхідною умовою для контрапунктичної єдності [39].

За словами Дж. Кейджа, «твір, написаний за допомогою випадкових операцій, як мені здається, – це таке, в якому то, що ми робимо, невизначено в виконавському сенсі. У такому випадку ми можемо тільки працювати, і як би ми не старалися, в результаті ніколи не вийде те, що було заздалегідь задумано» [цит. по: 3].

Балети «*Beach birds*», «*Biped*»⁶² і «*Xover*», написані на музику Дж. Кейджа, вважаються найбільш популярними. У «*Beach birds*» («Морські птахи») алеаторика проявилася у випадковому виборі руху. М. Каннінгем

⁶² На жаль, нам не вдалося знайти точну інформацію про автора музики: композиція з однаковою назвою «*Biped*» фігурує з двома композиторами – Дж. Кейдж [54] і Гевін Брайерс [98]. Цей матеріал потребує додаткового дослідження.

впровадив в цей танець комп'ютерну програму «*LifeForms*», в якій глядачі вибирали танцювальне «па» і таким чином керували танцюристами.

3.3.2. С. Райх и А. Т. де Кеєрсмакер

Анна Тереза де Кеєрсмакер одна з перших хореографів, яка повернула сучасний танець в сторону лаконічності і простоти. Слава прийшла до неї після хореографічної постановки «Фаза» на музику С. Райха. «Кеєрсмакер расщепила на движения музыкальную структуру работ Райха» [63]. «Фаза» складається з 4-х частин.

У першій з них «*Piano phase*» дві танцівниці протягом 22-х хвилин одночасно обертаються, чергуючи повороти на 180°C (з «викидом руки») з повним поворотом навколо власної осі (360°C). У певні моменти, коли починається асинхронність в музиці (мікро-розбіжність фігурацій), цей процес розбіжності відбивається і в хореографії (одна з танцівниць відстає від другої). З частим прослуховуванням виникає відчуття: жести настільки органічно підходять для даної музики, що в якийсь момент можна вимкнути звук і продовжити стежити за танцюристами. Мінімалізм виражається в лаконічних і одноманітних рухах (повороти з уповільненням і прискоренням, маха рук і ніг); простота костюмів (білі сукні до коліна) та порожня сцена. Цікаве рішення зі світлом – танцівниць дві, але завдяки освітленню народжується ілюзія множення кількості танцюючих – до п'яти. Крім однієї тіні від кожної танцівниці по центру з'являється третя тінь, що виникає із з'єднання двох тіней в одну. Різна насиченість тіней – від блідої до яскравої – народжує відчуття колірної градації, різних відтінків сірого від світлого до темного. Цей світловий ефект вносить додаткову динаміку і фактуру на сцену – так, абсолютно порожній простір постає не статичним, а в русі.

У другій частині – «*Violin phase*» тривалістю близько 15 хвилин одна танцівниця хаотично пересувається по сцені. Але це враження оманливе, так як насправді вона рухається за схемою (на відео видно, що є розмітка – намальоване на піску коло, яке можна побачити тільки зверху) [63]. Таким чином, всі рухи, їх повтори і напрямки задані спочатку і контролюються

виконавицею. Вся частина побудована за принципом *crescendo* (від спокійного стану до бурі емоцій/від помірнього до швидкого). Враження посилюється завдяки застосованій технікам зйомки і відеомонтажу. Використання прийому тревеллінг⁶³ дозволяє глядачам брати участь в динаміці руху. Техніка відеомонтажу (вид зверху, збоку, загальний і великий плани) також допомагає зрозуміти просторові переміщення танцівниці. На вказаній записі композиція виповнюється в парку, на обладнаному узвишші, усяпаному піском. Використання хореографом нового простору відсилає до дослідів раннього постмодерну.

У третій частині «*Come out*» (хр. ~ 12) ми знову бачимо двох виконавиць, що сидять на стільці, з якого вони протягом усього епізоду не встали жодного разу. За рахунок сидячої пози виникає відчуття статичності танцю, але це тільки на перший погляд: в повторюваних рухах прихована динаміка (зациклені обертання рук і монтаж створюють додаткове відчуття руху). Всі елементи танцю позбавлені зв'язку – різкі видихи, стиснуті кулаки, заламування рук, удари ліктем, помаху волоссям, напруженість в лиці тощо.

Музичний супровід складається із змонтованих уривків фраз. Деякі з них прослуховуються: «*come out to show them*» і «*bruise blood come out*» («щоб показати їм»/«порізати вени, щоб показати»). Велика частина звукової доріжки – це повторення словосполучення *come out* (назва частини). Фрази не пов'язані між собою (граматично), вони як «потік свідомості» окреслюють загальну атмосферу. Але при всій незграбності стає очевидним, що рухи закріплені до слів (наприклад, збіг з круговими жестами рук). Додамо до цього, що слова ці були записані під час допиту затриманого афроамериканського підлітка [63]. Тому виникає аналогія, що яскравий промінь світла, який падав на руки танцівниць, схожий на агресивне освітлення в американських камерах для допиту. Окремо потрібно сказати

⁶³ Тревеллінг – процес руху камери за об'єктом. Існує бічний тревеллінг (супровід зліва направо і навпаки), вертикальний (переміщення камери знизу вгору і навпаки) і супроводжуючий (камера слідує за об'єктом).

про відеоряд – велику роль відіграє тревеллінг. Ефект віддалення камери (від великого плану до далекого і навпаки) підсилює відчуття присутності глядача. Великі плани дозволяють пережити емоції, відчувати настрій і розглянути міміку танцівниць. Така деталізація підсилює атмосферу і нагадує фільм.

Остання частина – «*Clapping music*» – сама мала за часом (хр. ~ 3,5). Її музична основа – ритмічна партитура з ударів і стукотів, заснована на повторенні одного ритмічного малюнка. Протягом всієї частини хореографічна послідовність залишається незмінною, за винятком двох моментів, коли впровадження додаткового стрибка призводить до тимчасового зсуву між двома танцівницями. Перший раз (0'35") на початку частини, це породжує відчуття відставання однієї з танцівниць; другий раз (3'48") – кінець фрагмента – повертає до вихідної послідовності рухів і синхронності виконання. Драматургічно «*Clapping music*» будується за принципом зростання, що реалізується завдяки переміщенню танцівниць в просторі: повторення хореографічної комбінації (1'01") з однієї точки зміщується по прямій лінії з прискоренням. Глядацьке сприйняття зміщення посилюється за рахунок операторського прийому тревеллінга (круговий рух камери). Окремо потрібно сказати про крупні плани. Якщо в попередніх частинах увагу глядача було направлено на емоції і міміку танцівниць, то в четвертій – увага до ніг. Близький план дозволяє розглянути рухи ніг у всіх деталях: по-перше, використання не балетного взуття (що характерно для постмодерну), і по-друге, стійка на пальцях (відсилання до класичного балету).

Увесь цикл «Фаза» можна розділити на два великі розділи: в першому – об'єднуються I і II частини; у другому – III і IV. Спільними ознаками для всього циклу стали: гамма кольорів (білий, сірий, синій); зорові ілюзії і, звичайно ж, принцип повторення. У першій частині за рахунок вибудованого сценічного світла створюється ілюзія п'яти танцюючих дівчат, але насправді

танцює двоє (троє – це тіні на стіні). У третій частині двоє сидять дівчат відображаються на поверхні підлоги і це подвоює кількість танцівниць.

Розділ I (частини I та II)	Розділ II (частини III та IV)
Музика	
Людське (тембр фортепіано та скрипки)	Позалюдське (шуми, хлопки, стуки)
Костюми	
Білі плаття	Сорочка зі штанами
Принцип руху	
Обертання та циклізація	Прихильність до одного місця (стілець, точка на підлозі)

Найважливіша робота А. Т. де Кеерсмакер, крім «Фази», «*Rosas danst rosas*» (1983). Музику написали два композитора Тьєррі Де Мей⁶⁴ і Пітер Вермеерш⁶⁵.

Більшість рухів агресивні і дещо жорстокі – різкі «удари» ліктем в живіт, повороти головою, ривки всім тілом, стиснуті кулаки тощо. Контраст досягається чергуванням повсякденних жестів з ривками, що породжує емоційне виснаження, яке проявляється в кінці. У танцівниць волосся розпущене (що неприпустимо в класичному балеті) – це дозволяє збільшити амплітуду руху (улюблений прийом Марти Грем).

Безліч великих планів (напружені руки, обличчя, шия), як і в третій частині, дозволяють передати акторську гру танцюристів. Більш того, різні ракурси дають можливість побачити танцюючих з усіх боків (в тому числі і зі спини). Під кінець «*Rosas danst rosas*» (7'10"), коли камера перетинає весь простір, в кадр потрапляє жінка, що сидить біля стіни. Цікаво, що одягнена вона точно в такий же одяг як танцівниці. Можна припустити, що вона виконує функцію спостерігача або контролера танцю, але з іншого боку погляд її спрямований в підлогу і спостерігати вона ніяк не може.

3.3.3. Ф. Гласс и Л. Чайлдс

⁶⁴ Тьєррі Де Мей/*Thierry De Mey* (1956) – бельгійський композитор. Він співпрацює не тільки з А. Т. де Кеерсмакер, також пише для Віма Вандекейбуса/*Wim Vandekeybus* і Мішель Анн Де Мей/*Michèle Anne De Mey*.

⁶⁵ Пітер Вермеерш/*Peter Vermeersch* (1959) – бельгійський композитор. На початку творчого шляху він писав театральну музику, в тому числі і для компанії *Rosas danst Rosas*. Але з часом перейшов на ораторії і міні опери.

Результатом творчої співпраці Ф. Гласса і Л. Чайлдс стала знакова опера «Ейнштейн на пляжі», яка принесла їм, а також режисеру Роберту Вілсону⁶⁶ всесвітню популярність. Через 12 років після її прем'єри світ побачив нову оперну постановку «Білий ворон» в тому ж творчому тандемі хореографа і композитора.

Інформація, присвячена творчій особистості американського хореографа, танцівниці і режисера Люсінди Чайлдс (1940) малодоступна і зводиться до коротких нотаток і анонсів про її постановки. Одним з педагогів був М. Каннінгем, який вплинув на її вибір професії (вся юність Л. Чайлдс пройшла під знаком театру і мрією стати актрисою). Тривалий час вона танцювала в балетному театрі Джадсона⁶⁷ (1963–1968). У тридцятирічному віці Люсінда заснувала власну компанію і в індивідуальній творчості прийшла до хореографічного мінімалізму. Зі своєю трупкою Люсінда Чайлдс гастролює по всьому світу донині, кілька її постановок 1970-х років в незмінному вигляді зберігаються в репертуарі компанії. Унікальною в цьому роді стала книга американського дослідника С. Бейнс «Терпсихора в кросівках», у яку увійшли дві статті про хореографа: «Люсінда Чайлдс: акт бачення» і «“Вуличний танець” Люсінди Чайлдс».

Перша з них містить відомості про творчі кроки хореографа – починала з експериментальних тенденцій того часу, і використовувала в танці побутові предмети. Наприклад, постановка в Театрі танцю Джадсона «Времяпровождение» складалася з рухів повільного розтягування шматка еластичної тканини. А в «Гвоздиці» хореограф і виконавець в одній особі проводила маніпуляції з кухонними губками і бігудями для волосся. Постановка «Герань» розповідає про матч команд *Baltimore Colts* і *Cleveland Browns* на чемпіонаті Національної футбольної ліги. Чотири частини стали

⁶⁶ Роберт Вілсон/*Robert Wilson* (1941) – американський театральний режисер, сценограф і драматург. Крім постійних експериментів з текстами (включаючи відмову від слова), тілом акторів і сценографією, особливо – світловим рішенням вистави, постановки Вілсона відрізняються незвичайною тривалістю: «Життя і епоха Йосипа Сталіна» (1973) тривала 12 годин, *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace* (1972) – 7 днів.

⁶⁷ Протягом 4-х років в Театрі Джадсона Л. Чайлдс поставила 13 вистав.

збірним образом спортивного дії, де перша з них про азартні емоції уболівальників (Л. Чайлдс сидить в плащі і окулярах – нам зовсім не зрозуміло як сидяча поза відображає стан трибун); у фінальній частині танцівниця брудниться в грязі і за допомогою кроків з бруду малює діагональну доріжку, що відсилає до зображення стадіону.

Після Театру Джадсона, виходячи з цієї статті, простежується закономірність – геометрія в хореографії, що є відсиланням до мінімалізму в мистецтві. У частинах «Тріо без назви» присутні діагональ і лінії, крім цього взаємодія між трьома виконавцями зводиться до перпендикулярності, паралельності або рухів в векторному напрямку. У «Ситцевому змішуванні» четверо рухаються по траєкторіям кола, півкола і прямої лінії і всі вони повторюються чотири рази (відсилання до квадрату). А в «Нахиленому рондо» сукупність рухів складаються в ряд правильних трикутників і квадратів.

Геометричність форми і «незмінний пульсуючий ритм» в хореографічних постановках збагачуються складністю і хитромудрістю. Можна припустити, що під хитромудрістю передбачається ускладнення патернів і системи їх повторення (мало помітні «подовження» або зміни патернів, які непомітні глядачеві). Нажаль, автор дослідження не дає характеристики цього періоду, тільки наводячи приклади і описи постановок. «Площа», де танцювальний текст складається з двох розділів: перший – діагоналі, кроки, обертання і рухи рук, другий – той же набір, але в зворотному порядку. Як зазначає автор, цю схему можна побачити після багаторазового перегляду постановки. «Внутрішня драма» характеризується оманливою примітивністю і простотою: танцюристи в формі літери V статичні по відношенню до глядачів, або рухаються в унісон; коли виникає розшарування побудови – стає ясна складна і сувора структура танцю. Постановку «Катемі» С. Бейнс назвала бароковою за її «постійні присідання, філігранні рухи стоп, плавний потік рухів, що постійно змінюються разом з обертанням» [7, с.189]. Що стосується танцювальних сцен з опери

«Ейнштейн на пляжі», С. Бейнс зводить їх до «типових соло Чайлдс» [7, с. 186]. Із співпраці Ф. Гласса і Л. Чайлдс настає новий період творчості. Для кращого розуміння природи хореографічних сцен з опери, зупинимося докладніше на цьому творі.

3.4 Опера «Ейнштейн на пляжі»: новий вимір мінімалізму Ф. Гласса

«Ейнштейн на пляжі» – перша і найтриваліша⁶⁸ опера Ф. Гласса, прем'єра якої відбулася 25 липня 1976 року на Авіньйонському фестивалі у Франції⁶⁹. Згодом вона стала першою частиною оперної трилогії – серії портретів великих людей, чиє бачення змінило світ: «Ейнштейн на пляжі» – про творця теорії відносності, що перевернула науку; «Сатьяграха» (1979) – про Махатма Ганді, силою духу змінив політику (без застосування насильства боровся з несправедливістю); і «Ехнатон» (1983) – про єгипетського царя, котрий намагався ввести єдинобожжя (поклоніння богу сонця).

Інформація, присвячена опері Ф. Гласса «Ейнштейн на пляжі», досить нечисленна. Велику частину займають інтернет-джерела (Вікіпедія, анонси, форуми) з загальними відомостями: музика, музичний керівник, костюми, зачіски, грим, хореографія, світло, сценографія тощо. Досить повною і репрезентативною постає сторінка Леоніда Лучкина в мережевому співтоваристві «Живий Журнал», присвячена виключно даному твору [34]. Особливий інтерес викликає стаття театрознавця, кандидата мистецтвознавства Олександри Дунаєвої «Гармонія сфер від Роберта Вілсона. Начерки » [17], написана в жанрі рецензії, на постановку в Берліні у квітні 2012–2014⁷⁰. Стаття викладається легкою та доступною мовою, містить цінний аналітичний матеріал щодо фактів творчої біографії творців

⁶⁸ Опера триває близько п'яти годин без перерви, що дозволяє глядачам входити і виходити за бажанням.

⁶⁹ До речі, повний список постановок опери та її видозмінених варіантів знаходиться у Додатку Д.

⁷⁰ У статті не вказується сцена і зал, де відбулася постановка. Але нам вдалося дізнатися, що тур повного показу опери «Ейнштейн на пляжі» почався в 2012 році і тривав 2 роки. Постановка, про яку пише О. Дунаєва, відбулася в 2014 році в Берліні.

вистави⁷¹, композиційних принципів постановки, термінології, введеної режисером Р. Вілсоном, зокрема, *kneeplay*/«колінний» або «суглобовий» епізод. Текст супроводжується шістьма ілюстраціями, куди увійшли авторські розробки Р. Уїлсона (візуальна схема сцен опери; ескізи до сцен першого акту – «*Train*» (Поїзд), «*Trial*» (Суд) і «*Kneeplay*» (Колінний епізод); замальовка «*Kneeplay*»), уривок з Тайпінгу⁷² К. Ноулз і фотографії з вистави 2013 року. Спираючись на відеозапис опери, охарактеризуємо особливості композиції, драматургічного рішення твору.

3.4.1 Композиція опери

«Ейнштейн на пляжі» – опера в чотирьох актах, що скріплюються п'ятьома «колінними п'єсами» або інтермецо.

Перший акт складається з двох сцен «Поїзд» і «Суд». У сцені «Поїзд» є кілька центральних персонажів – це потяг (виїжджає з актором-машиністом) та чоловік в червоному (тривалий монолог, стоячи спиною до глядачів). Також серед персонажів потрібно виділити – хлопчика зі світловим кубиком (імітація місяця), морську мушлю (відсилення до пляжу і назви опери), актрис з газетою, диригентською паличкою і хусткою. Кожна поява нового персонажа збільшує кількість учасників на сцені (від одного до семи).

Друга зі сцен – «Суд» за кількістю персонажів (23) чисельніша сцени «Поїзд». На сцені знаходяться: судді, підсудний, присяжні, секретарі, адвокат, персонал і Ейнштейн (перша поява). За кольоровою палітрою виділяються пара суддів (молодий і старий) і адвокат (чоловік в костюмі з валізою) – всі вони одягнені в чорне. Кожен з персонажів виконує одне конкретне дійство (поворот або підняття голови, імітація друку на машинці, надування щік, рух ноги, вигуки та інше) – все це створює враження багатошаровості і незв'язності дій, що відбуваються в цій сцені. Окрему

⁷¹ Висвітлюється знайомство Роберта Вілсона і автора «лібрето» – тринадцятирічного К. Ноулза, який друкував на машинці кілометрові, «безглузді» тексти, що згодом отримали назву *typings*. Аутизм у К. Ноулза проявлявся в арифметичній гармонії (використання в театральному просторі математичних послідовностей, чисел і закономірностей). Саме тому режисер завжди звертав увагу на його творчість і ставив К. Ноулз в ряд найбільш важливих художників, поряд з Дж. Баланчиним і Дж. Кейджем.

⁷² *Typing* – авторський твір мистецтва, створений з використанням друкарської машинки і кольорових чорнил. Назва *typing* може відноситись і до мальовничої картини, і до літературного твору.

увагу заслуговує персонаж Ейнштейн, освітлений світлом ліхтаря в кутку, який без перерви грає на скрипці в дуеті з репліками акторів і співом хору.

Другий акт включає в себе дві сцени – «Танець 1» і «Нічний потяг». «Танець 1» має вигляд хореографічної сцени, в якій відсутні впізнаванні персонажі з попереднього акту. Музика більш динамічна і контрастує з медитативним і розтягнутим характером попередньої сцени. (Докладніший аналіз танців міститься у підрозділі 3.4.3.).

«Нічний потяг» являє собою алегорію любовного сюжету. Про романтичну атмосферу свідчать: ніч, світло місяця, поїзд, чоловік і жінка в нарядному вбранні, які ведуть діалог. За канонами класико-романтичної традиції ця сцена – типовий любовний дует. Але пара співаків на протязі всієї сцени не співають про кохання один до одного (хоча зустрічається епізод, в якому чоловік обіймає жінку), їх вокальні репліки базуються на повторення назв нот і цифр. Наприклад, партії складаються з наступних слів: «ля-фа-ля-сі-до-сі»⁷³ або «*one-two-three*» та інші. Також погляди «закоханої» пари протягом всієї сцени направлені в далечінь, у глядача виникає відчуття, що вони комунікують з уявними людьми. Кульмінацією стає епізод, в якому жінка дістає пістолет, направляє його в чоловіка, який завмирає з гримасою жаху на обличчі (всі маніпуляції відбуваються перебільшено повільно). Також в епізоді з пістолетом вокальні партії солістів перехоплює хор. У самому завершенні сцени «Нічний потяг», коли «закохана пара» занурилася в темряву, вибігає дівчина і піднімає морську мушлю (ця ж мушля була в сцені «Поїзд» першого акту). Можна припустити, що морська мушля, як знак пляжу, є сюжетним мотивом опери.

Третій акт складається з 2 сцен: «Суд/Тюрма» і «Танець 2». У сцені «Суд/Тюрма» виникає аналогія зі сценою суду з Першого акта: музичний матеріал (соло електрооргана і медитативність), схожість декорацій, наявність вже знайомих персонажів (старий суддя, суд присяжних). У цій

⁷³ Співаки співають назви нот російською мовою (з яскраво-вираженим акцентом).

сцені додаються декорації тюремної камери (решітки), два актори в смугастих робах, головний герой – актриса N. Велику увагу приділено монологу вищезгаданої актриси, також їй відведена роль переодягання в різних людей (жінка з перлами в білій сукні; жінка в брючному костюмі з автоматом; жінка в домашньому одязі із зав'язаними руками і вона ж з льодяником на паличці). Можна припустити, що подібні образи є уособленням жінки в різних іпостасях (елегантна і жіночна, сильна і самодостатня; домашня і беззахисна; наївна і маленька). В умовах естетики мінімалізму множинність образів стає еквівалентом руху, дії: зміна образів – аналог процесу, руху сюжету, в його традиційному розумінні.

«Танець 2» аналогічний «Танцю 1» – без відомих персонажів із сюжетних сцен. Відмінною рисою стало додавання персонажа Ейнштейна, що грає на скрипці і був задіяний до того в ігрових сценах.

Останній акт найтриваліший і складається з трьох сцен: «Збірка», «Ліжко» і «Космічний корабель». Сцена «Збірка» побудована за принципом наростання (аналогічно сцені «Поїзд» з першого акту) – від однієї людини, що сидить в будинку – до 23-х, які по черзі виконують замкнуті/локальні⁷⁴ рухи і групові/синхронні (погляд в одну сторону, кроки). Момент кульмінації пов'язаний із появою 23-ї людини на сцені, після чого починається стрімкий спад – в зворотному порядку актори залишають сцену. Варто зазначити, що протягом всієї сцени звучить імпрровізація тенора-саксофона під акомпанемент електрооргана. У сумі з ланцюжками замкнутих рухів акторів і густим тембром тенора-саксофона вийшла атмосфера дивацтва і нереальності.

Сцена «Ліжко» складається з каденції і прелюдії⁷⁵. Все, що відбувається відрізняється від інших сцен світловим рішенням (темрява) і відсутністю акторів: з повної темряви спалахує витягнутий прямокутник

⁷⁴ Під замкнутими/локальними рухами розуміється ланцюг з рухів, які повторюються по колу персонажами опери. Наприклад, Секретарі з Сцени Суду: імітація друку на машинці – поворот голови до глядача – посмішка – мах руки.

⁷⁵ Назва частин ми взяли з Вікіпедії.

(який і є ліжком) і протягом 10 хвилин відбуваються маніпуляції зі зміною положення ліжка (від горизонтального до вертикального). Епізод з ліжком протікає під імпровізацію-соло електрооргана. Далі на сцені висвітлюється стілець (на якому в попередніх сценах сидів Ейнштейн), ліжко завмирає в вертикальному стані і до електрооргану підключається соло сопрано. До кінця сцени нічого не змінюється, крім ліжка, яке здійснюється вгору.

Третя сцена «Космічний корабель» найбільш насичена серед всіх. Вона складається з трьох розділів. У першому і третьому – з першого звуку на сцену вривається натовп акторів, і кожен з них протягом усього часу виконує свій закріплений/локальний рух. Також в них беруть участь Ейнштейн зі скрипкою, актриси N, адвокат і чоловік в червоному. Частина акторів виконують рухи, схожі на друкування або натискання кнопок, перебуваючи постійно спиною до глядачів. Відзначимо технічні можливості і підготовку сцени – задіяні ліфти різних напрямків, причому один з них в горизонтальному напрямку. Після галасливого і масового епізоду (через завісу) починається середня частина. Звучить соло скрипки в дубль з флейтою – грає Ейнштейн на своєму стільці – і в темному небі летить космічний корабель, прямуючи в незвідані світи.

Окремо потрібно сказати про «*knee-plays*». За визначенням самого режисера Р. Вілсона «*knee-plays*» називаються «колінними», або «суглобовими» епізодами, котрі скріплюють і доповнюють атмосферу вистави. У всіх таких «колінних п'єсах» на порожній сцені в світлі ліхтаря присутні дві Актрис N (вони рахують випадкові числа, друкують на машинці, набирають формули зі світлодіодних ламп, розмовляють на лавочці). У п'єсах 1,3,4 і 5 додається хор, який є не тільки музичним супроводом, а й повноцінним персонажем опери. Про це свідчать їхні костюми (білі сорочки і штани з підтяжками як у Актрис N); увага до міміки (великі плани осіб) і наявність рухів, які нерідко дублюють те, що відбувається на сцені. Всі «колінні п'єси» проростають з кінця попередньої сцени, тобто без яскраво-вираженого початку, але мають чітке завершення

(оплески і темрява). Також всі ці сполучні п'єси несуть характер медитації і часто стають контрастом в порівнянні з актами. Як правило, вони аскетичні, спокійні і навіюють умиротворення. Такою є, наприклад, «Колінна п'єса 4», в якій актриси N імітують рухи в невагомості, лежать на прозорих столах, під музичний супровід хору і соло скрипки (фрагмент першої частини фортепіанної сонати Ф. Гласса).

Більш докладно зупинимося на «Колінній п'єсі 5», яку ще можна назвати постлюдією всієї опери. Дія відбувається пізно вночі, актриси N сидять на лавочці і перераховують рандомні числа, виїжджає автобус і водій читає довгий монолог⁷⁶. На тлі мелодійної лінії скрипки (використовується фрагмент фортепіанної сонати Ф. Гласса) і хорового вокалізу, водій розповідає про двох закоханих, що зізналися один одному в почуттях, чия любов «вище небес, глибше пекла, і ширше планети».

Підводячи невеликий підсумок, хочеться відзначити важливість кожного персонажа в цій опері. Незважаючи на конкретику назви, що, здавалося б, безпосередньо вказує на Ейнштейна як провідного героя, в театральній ігровій драматургії твору, даний персонаж виконує функцію статиста⁷⁷, який сидить на краю сцени і спостерігає за своєю власною історією. При цьому роль Ейнштейна самодостатня в музичній драматургії – він виконує всі сольні скрипкові партії. В цілому, в опері немає другорядних персонажів. Кожен актор хору з його повторюваним рухом наділений унікальністю і неповторністю. Система символів в опері величезна (місяць, мушля, космічний корабель, ліжка, літаюча тарілка та інше) і потребує окремого дослідження. З композиційної таблицею і списком персонажів можна ознайомитися в Додатку Є.

3.4.2 Текстова сторона опери

⁷⁶ У лібрето даний фрагмент називається «*Two lovers*»/«Двоє закоханих». З його повним перекладом можна ознайомитися в Додатку Е.

⁷⁷ Статист – актор, який не має своєї індивідуальної партії, в опері – актор драми з масовки.

Окрім творчих зв'язків Ф. Гласса і Л. Чайлдс, слід окремо виділити ще один тандем, пов'язаний з цією оперою – режисера Р. Вілсона і автора більшої частини лібрето опери Крістофера Ноулза. Відзначимо, що поряд з ним над лібрето працювали Семюель М. Джонсон і Л. Чайлдс.

Крістофер Ноулз/*Christopher Knowles* (1959) – американський поет і художник, автор безлічі моновистав, картин і перформансів. Можливе пошкодження головного мозку, отримане ним при народженні, дало підставу ряду дослідників вважати його аутистом. Подібна особливість стала першопричиною його творчого методу. Джефф Колдберг називає К. Ноулза людиною, яка будує острови візуальної та слухової гри навколо тривожного світу. У його мистецтві, яке включає в себе текст, звук, живопис, скульптуру та перформанс, конкретні факти і цифри є важливими елементами, що зв'язують не тільки його зі світом, але і слугують джерелом радості.

Світова популярність почалася для К. Ноулза, тоді 13-тирічного підлітка, зі знайомства з режисером Р. Вілсоном, якій зацікавився аудіозаписом тексту К. Ноулза про дівчинку на ім'я Еміллі. Текст являв собою набір окремих фраз («Еміллі любить телебачення, тому що вона дивиться телевизор, бо любить телебачення») [11]. Зацікавлений Р. Вілсон переїхав жити на горище до сім'ї Ноулзів, і першим їх творчим співробітництвом стала постановка «Лист Королеві Вікторії» (1975). В той же час організація двох персональних виставок в галереї Холлі Соломон в 1978 і 1979 роках, разом із публікацією книги типових робіт К. Ноулза сприяли возвеличенню його до статусу непоміченої зірки мистецтва. «У віці дев'ятнадцяти років без будь якого наміру, – пише поет Джон Ешбері в критиці нью-йоркського журналу, – Крістофер Ноулз став важливою фігурою в нью-йоркському авангарді» [11]. Автор статті зустрівся з К. Ноулзом в середині 1970-х, коли той жив «в квартирі, повністю червоній, зазвичай нахилений над портативною друкарською машинкою *Olivet*, одержимо друкуючи і слухаючи дві різні АМ-радіостанції одночасно». Особливе ставлення і увага до цифр переслідували письменника протягом усього

життя. Так наприклад, він розповідає про історичну подію або дату з особистого життя, особливу перевагу надаючи числу, дню тижня, місяцю і ріоку: «Сьогодні 44-та річниця з тих пір, як я вперше приїхав на 147 *Spring Street*, в квартиру-горище Боба Вілсона», – говорить він. «Це було 19 січня 1974 року. Я жив з Бобом, і ми стали однодумцями і друзями. Мені було 14 років». Тому використання рядів рандомних чисел стало характерною рисою літературного стилю К. Ноулза. Широко представлені вони і в лібрето опери: 100, 888, 10 місяців, частина номера телефону 9-5555, 20 років, о 6-й годині ранку, 2 години ночі, 4-30 ранку тощо.

Нагадаємо, що лібрето опери складається з текстів трьох авторів, тому текст нагадує клаптикову ковдру. Чергування «складів» К. Ноулза відрізняється розірваністю думки, перетворюючись місцями на «потік свідомості», на відміну від самодостатньої прози Семюеля М. Джонсона. Перу третього учасника Л. Чайлдс належить дуже короткий фрагмент, з шості рядків. За стилем він ідентичний із текстом К. Ноулза, тому без згадки Л. Чайлдс як автора лібрето, ми б не змогли самі його ідентифікувати.

Хоча Крістофера Ноулза не зараховують до ряду мінімалістів, ми хотіли б докладніше зупинитися на прийомах роботи з текстами в лібрето «Ейнштейна на пляжі», які мають подібності з монопоезією. Такими є – повторність, аддіція/*addiction* і субтракція/*subtraction*.

Повторність проявляється на всіх рівнях організації матеріалу – від одного елемента до цілого блоку. Наприклад, багаторазовий повтор артикля *The*, слів *ever*, *them*, *it*, *gun* нагадує людське заїкання; а великий текстовий блок, прочитаний двічі (у першій «колінній п'єсі», в Сцені суду) сприймається як два різних тексти. Всі повторення супроводжуються емоційними і інтонаційними змінами, що торкаються: тембру голосу, швидкістю читання, динаміки проголошення слів і активності артикуляції, що кардинально впливає на сприйняття слухача. Крім цього використовується поетичний прийом – анафора (поетичний засіб виразності, при якому повторюється початок строфи). Наприклад, артикль *the* на початку

рядків з'являється 12-ть разів, *what* – 7 разів; також зустрічаються епізоди, в яких кожен рядок починається з однієї літери *T*.

Техніка аддіції частково представлена на протязі всієї опери, але максимально повна форма (цілісне речення) знаходиться в кінці Сцени суду:

Would... Would it... Would it get... Would it get some... Would it get some wind... Would it get some wind for... Would it get some wind for the... Would it get some wind for the sailboat.	Буде ... Чи буде ... Чи буде вітер ... Чи буде вітер для ... Чи буде вітер для парусної ... Чи буде вітер для парусного човна.
--	--

Особливий інтерес викликає ряд імен, котрі зустрічаються в лібрето. Уявімо їх у тій послідовності, згідно з якою вони вперше з'являються в тексті, зберігаючи правопис і пунктуацію оригіналу: Christopher Knowles, John Lennon⁷⁸, Paul McCartney⁷⁹, George Harrison⁸⁰, Beatles, David Cassidy⁸¹, Santa Claus; ряд звичайних імен – «Cindy Jay Steve Julia Robyn Rick Kit and Liz»; JAY REYNOLDS⁸², HARRY HARRISON⁸³, RON LUNDY⁸⁴, DAN INGRAM⁸⁵, CHUCK LEONARD⁸⁶, JOHNNY DONOVAN⁸⁷, STEVE-O-BRION⁸⁸. Частина імен записана тільки великими літерами, що акцентує увагу читача. Можна припустити, що так автор виділяв менш відомі імена.

⁷⁸ Джон Вінстон Оно Леннон – британський рок-музикант, співак, поет, композитор, художник, письменник і активіст. Один із засновників і учасник групи *The Beatles*, один з найпопулярніших музикантів XX століття. Після розпаду *The Beatles* почав сольну кар'єру, але в 1980 році був убитий колишнім фанатом групи.

⁷⁹ Сер Джеймс Пол Маккартні – британський музикант, мультиінструменталіст, письменник і продюсер. Один із засновників групи *The Beatles*, 16-разовий володар премії «Греммі», лицар-бакалавр і кавалер ордена Британської імперії.

⁸⁰ Джордж Харрісон – британський рок-музикант, співак, композитор, письменник, продюсер, ситарист і гітарист, який отримав найбільшу популярність як соло-гітарист *The Beatles*.

⁸¹ Девід Брюс Кессіді – американський актор і співак. Найбільш відомий за роллю Кіта Партріджа в американському комедійному музичному серіалі 1970-х років «Сім'я Партрідж», яка принесла йому статус ідола підлітків.

⁸² Джей Рейнольдс – британський музичний продюсер, мікшер, автор пісень і музикант.

⁸³ Гаррі Гаррісон, справжнє ім'я Генрі Максвелл Демпсі – американський письменник-фантаст і редактор.

⁸⁴ Фред Рональд «Рон» Ланді був популярним радіоведучим в Нью-Йорку з середини 1960-х років до свого відходу з WCBS-FM в 1997 році.

⁸⁵ Даніель Тромблі Інгрем був кращим американським радіоведучий з 50-річною кар'єрою на таких радіостанціях, як WABC і WCBS-FM в Нью-Йорку.

⁸⁶ Чарльз Уеслі Леонард – американський радіоведучий. Він був прийнятий в музей телебачення і радіо і відомий як перший афро-американський диктор, який працював на основній радіостанції.

⁸⁷ Джонні Донован – американський радіоведучий і колишній продюсер на WABC в Нью-Йорку. Він став діджеєм на WHVW в прилеглому Гайд-парку, після того як допоміг побудувати станцію.

⁸⁸ Стів О'Брайен – австралійський колишній футболіст ліги регбі, який грав за «Кентербері-Бенкстаун Бульдогс» і «Балмейн Тайгерс» в змаганнях NSWRL в 1980-х і 1990-х роках.

Список можна поділити на тематичні групи – музиканти, радіоведучі, письменники, якіх нам вдалося індефікувати, але випадають зі списку Санта Клаус і ряд імен без прізвищ, чиї особистості встановити не вдалося.

У Сцені Суду третього акту з'являється текст, написаний хореографом Л. Чайлдс. Він примітний тим, що, не дивлячись на відсутність знаків пунктуації, несе в собі сенс і логіку побудови речень. У тексті є конкретна дата (4 липня – день Незалежності США), і використано поетичний прийом – порівняння (шапочки для душа автор порівнює з різнокольоровими факелами). Даний уривок 41 разів прочитала Актриса N (у всіх положеннях тіла – лежачи, сидячи, стоячи і в русі). Примітно, що кожен повтор фрагмента унікальний, хоча порядок слів залишається незмінним. Зміни відбуваються в самій мові Актриса N: інтонація (підвищення/пониження), тембр (високий/низький/середній), швидкість вимови (швидко/повільно), артикуляція (чітко/м'яко), динаміка (крик/шепіт) – в комплексі все це впливає на емоційний зміст (злість, ніжність, радість, збудження, байдужість, ласка, веселощі, здивування тощо).

I was in this prematurely air-conditioned supermarket and there were all these aisles and there were all these bathing caps that you could buy which had these kind of Fourth of July plumes on them they were red and yellow and blue I wasn't tempted to buy one but I was reminded of the fact that I had been avoiding the beach.	Я була в цьому перш охолодженому кондиціонерами супермаркеті і там були всі ці ряди і там були всі ці шапочки для душа, які ти можеш купити які були там, як і 4 липня подібно до смолоскипів кольорів червоного жовтого і синього у мене не було спокуси купити бо пам'ятала про те що не ходила на пляж
--	--

Третій співавтор лібрето – Семюель М. Джонсон став для нас загадкою. На жаль ми не знайшли інформації про нього, його ім'я фігурує в деяких нотатках або анонсах, присвячених опері «Ейнштейн на пляжі», лише у графі «автори лібрето».

Його текстів в опері три: монологи Старого судді («Париж» і «Всі люди рівні») з Сцени «Суду» Першого акту; монолог водія «Двоє закоханих» з «Колінної п'єси 5». У порівнянні з текстами попередніх двох авторів, ці відрізняються класичністю написання і прозовістю думки, також варто відзначити присутність знаків пунктуації та стандартний запис прози (не в стовпчик, як тексти К. Ноулза). Але тексти Семюеля М. Джонсона не можна назвати прозою, тому що вона збагачується поетизацією і використанням стилістичних фігур/художніх способів (порівняння, анафори, епітети). Наприклад, в абзаці з тексту «Париж» повторюється слово «дуже» шість разів: «У Парижі багато молодих людей, які дуже красиві, дуже чарівні і дуже милі. Париж називають “Містом вогнів”. Але ці молоді люди, які дуже красиві, дуже чарівні і дуже милі воліють тьму <...>»⁸⁹. Також, повторюються словосполучення зі словом «дуже», які і надають тексту поетичний ритм. Розповідь водія про двох закоханих відрізняється великою кількістю порівнянь: любов як кількість зірок на небі, піщинок на пляжі, чайних ложок води в океані; також любов вище небес, глибше пекла, і ширше планети.

Підбивши підсумок, хочеться відзначити, що тексти К. Ноулз і Л. Чайлдс неможливо відрізнити на слух – стиль і почерк ідентичний. У випадку з текстами Семюеля М. Джонсона, вони протилежні і стають «острівцями» адекватності і здорового глузду. Також два монологи з трьох Семюеля М. Джонсона про любов і завдяки цьому стає можливим розглядати натяк на сюжетність – освідчення в коханні або спогади про любов.

3.4.3 Хореографічні сцени

Хореографічних сцен («Танець 1» і «Танець 2»), які дають максимально повне уявлення про суть мінімалістської хореографії, в опері дві, у Другому та Третньому акті. Обидві сцени йдуть після сцен «суду» (не рахуючи «колінні п'єси» між актами). Хореографічні постановки

⁸⁹ In Paris there is a number of young men who are very beautiful, very charming and very lovable. Paris is called «the city of lights». But these young men who are very beautiful, very charming, and very lovable, prefer the darkness <...>.

непідготовленими глядачами, далеким від розуміння мистецтва мінімалізму, можуть сприйматися одноманітно, нудно і нескінченно. Крім того, протягом епізодів всі танцюристи не торкаються один одного, що породжує додаткове відчуття відчуженості і відстороненості, ламаючи звичні механізми сприйняття сценічного танцю і особливо у шанувальників класичного балету. Однак при зануренні в це мистецтво відчувається його різноманітність і багатство виразних відтінків. Насправді, більшість повторів, як в музиці, так і в хореографії, постійно варіюються – змінюється кількість танцюристів на сцені, комбінації і їх порядок. Введення нового елемента або зміна всієї комбінації, зміна геометричного малюнка танцю, робота з простором – все це виконує роль цезури.

Характеризуючи «вигляд танцю» в «Ейнштейні», нагадаємо стильові риси хореографії Л. Чайлдс, котрі вище відзначалися нами: геометричність форми і «незмінний пульсуючий ритм», які в зрілих творах ускладнюються «хитромудрістю».

Оскільки хореограф «ламає» всі звичні уявлення, аналіз танцювальних епізодів являє собою чималу складність. Із доступних на сьогодні спроб аналізу цієї танцювальної партитури вкажемо на роботу О. Кісеєвої «Танець постмодерн як музичний феномен», вже згадувану нами раніше.

Автор дослідження виділяє техніки аддіції і субтрації, лінеарний процес додавання і віднімання, які використовуються як в музиці, так і хореографії. Погоджуючись із низкою позицій, дискусійними для нас стають ряд питань. По-перше, здається недоречним використання узагальненої термінології, що залишається без розшифрування: вихідне положення, прості/нові рухи, основний патерн, хореографічний елемент, простий ритм тощо [23, с. 268]. Яке значення вкладається в ці поняття? Що таке «хореографічна будова основного патерну»? Що таке «простий ритм»? Тому не ясно, як протікає процес аддіції, і в чому полягає репетитивність.

По-друге, дослідник пише про циклічну побудову лише Танцю 1, аналогічного Першій сцені опери. Але принцип циклічності характерний і

для інших сцен «Ейнштейна на пляжі». Тоді чим керується автор, виділяючи Танець 1 з композиції усього твору? По-третє, сумнівним видається наступне твердження: «Дві паралельно розвиваючі хореографічні лінії утворюють свого роду поліфонію <...>» [с. 268]. Якщо прийняти за основу формулювання про *паралелізм лінії*, то очікуються стабільність і безперервність процесу. Проте відеозапис демонструє інше – яскраво виражені перетини цих ліній (моменти збігу рухів), що неможливо при ситуації паралелізму руху. Взагалі, паралельними ці хореографічні лінії перебувають досить фрагментарно. На наш погляд, доречніше відштовхуватися від ієрархічності побудови хореографічних сцен (від елемента до розділу⁹⁰), що в пропонованій нами візуальній презентації реалізується в комбінуванні принципу лінеарності і структури піраміди.

На жаль, не маючи на руках партитури, ми не можемо уявити точний план змін блоків в музиці Ф. Гласса, але на слух ці зміни добре відчутні. І в поєднанні з хореографічним малюнком це дає право виділити в цьому потоці якісь опорні моменти, межі структур.

Перший танцювальний фрагмент (близько 16'20") складається з п'яти масштабних блоків – приблизно рівномірних по тривалості, але зазначених зміною музичного та хореографічного матеріалу. Композицію фрагмента можна представити наступною схемою:

А	В	А ₁	В ₁	С
5'45"	3'05"	4'10"	2'10"	2'38"

У кожному з п'яти блоків є внутрішній поділ на сегменти (всього їх 68). Перший блок складається з 21 сегмента; другий – з 9; третій – з 19; четвертий – з 9, п'ятий – з 11. Для кращого розуміння структури фрагмента звернемося до Схеми 1 (див. Додаток Ж) Переважно всі сегменти складаються з двох несиметричних ланок (на схемі зелений/жовтий в блоках А, А₁; синій/червоний – в блоках В, В₁; синій/червоний/жовтий – в С).

⁹⁰ Метафорично вони являють собою довгу нитку намистин, кожна з яких є ланкою.

Перший блок (А) і третій (А₁) зовні співвідносяться між собою як дзеркально відбиті, при цьому внутрішня структура сегментів залишається незмінною – про це свідчить останній сегмент першого і перший сегмент третього блоку (на схемі рожевий).

Як зазначалося вище кожен сегмент складається з двох ланок: перша (зелений) включає в себе *grand sissone ouverte* з просуванням, друга (жовтий) – *tur lent a la seconde* в блоках А і А₁. Кожна пара ланок будується за принципом швидко/повільно, в другій ланці відбувається музичне уповільнення (природне уповільнення за рахунок збільшення тривалостей). У блоках В і В₁ такі ланки: перша (синій) – *grand jete pas de shat* через *developpe* і друга (червоний) – *tour de fons*; в музиці відбувається заміна малюнка в фігураціях.

У кожному з блоків відбувається «подовження» ланки за рахунок додавання елементів – *degage* в повороті, *grand battement* в кроці, вставні кроки, різні види *fouetter* (ногою по підлозі і на 90 градусів).

В останньому блоці С поєднуються елементи перших двох блоків: повний сегмент В і «подовжена» ланка з *tur lent a la seconde* (з додатковими елементами).

Переважає принцип комплементарності – одні танцюристи переміщаються в динаміці по сцені, інші – виконують повороти на місці. Подібний прийом нагадує пульсуюче бароко, що викликає аналогію з сольним танцем «Катемі». «Але ніколи барокові танці не виконувалися на такій швидкості [7, с. 189].

Сценографія. У фрагменті задіяний весь простір сцени. Складно точно назвати кількість танцюристів, задіяних в цьому хореографічному епізоді, оскільки дана інформація не фігурує ні в одному з джерел пов'язаних з цією темою. Однак в різний час на сцені виявляється одночасно від 1 до 8 учасників, за винятком групи в сім чоловік. На стиках хореографічних комбінацій, коли одна група танцюючих завершує, а інша – починає свою партію, виникає ситуація «вторгнення кадансу», якщо користуватися

музичної термінологією. Тоді народжується ілюзія присутності на сцені великої кількості артистів, тоді як насправді більше восьми їх не буває. Створюються різні геометричні комбінації, котрі неодноразово повторюються. Але при цій одноманітності зміни пов'язані з розташуванням танцюристів щодо сцени, часом виходу одних і догляду інших; постійною зміною точок виходу (з різних лаштунків) і напрямки руху на сцені (по прямій, діагоналі та колу). Все це породжує плутанину у глядача і перетворює танець в потік однакових рухів. У фрагменті можна знайти так звану арку – в музиці («коливання» восьмих у вокальній партії) і хореографії (*grand sissone ouverte* з просуванням).

Другий танцювальний фрагмент (близько 18'27"), як і перший складається з п'яти великих блоків. Найдовший з них – останній, який займає половину часу (9'26"). Композицію фрагмента можна відобразити в наступній схемі:

А	В	С	А ₁	АВ
3'28"	2'19"	1'18"	1'56"	9'26"

Як і в першій танцювальній сцені є внутрішній поділ блоків на сегменти, ланки та елементи. Зі структурою та композицією можна ознайомитися у Схемі 2 (див. Додаток Ж). Другий фрагмент більш різноманітний і нараховує в собі більшу кількість хореографічних елементів (додаються *soutenu*, *en tournant*, *tour pique*, *tour degauge*, *glissade en tournant*, *emboite en tournant* та інші⁹¹). Також додалися чоловічі голоси і головний персонаж опери – Ейнштейн (соло скрипки). Незмінним залишилися: кількість танцюристів, жіночий вокал, костюми і основні хореографічні «па» (*grand jete pas de shat* через *developpe* і *tour de fons*).

Перший блок А складається зі вступу (53") і 24-х сегментів. Кожен сегмент включає в себе дві ланки (на схемі синій/червоний): перша – гамоподібний пасаж від «ля» вгору і вниз; друга – трель. Протягом всього

⁹¹ У цьому фрагменті всі рухи змінені і тільки побічно нагадують руху з класичного екзерсису.

блоку на сцені знаходяться всі вісім танцюристів і рухаються за принципом компліментарності (одні завмерли спиною до залу, другі виконують повороти). У другій ланці (на схемі червоний) кроки з притупуванням, що характерно для танцю Рілл.

Другий блок В (2'19") включає в себе вісім сегментів (з третього по восьмий складаються з чотирьох ланок). У порівнянні з іншими сегментами вони більше і різноманітніше (додавання хореографічних «па»). На схемі позначені зеленим, жовтим і синім.

Блок С (1'18") відрізняється невеликою тривалістю і самим яскравим контрастом. Весь блок протікає з приглушеним світлом і цей світловий ефект перетворює танцюристів в тіней, які рухаються в темному просторі. В даному блоці є головний герой (тінь на передньому плані), що привертає всю увагу, котра йде через всю сцену і повертається туди, звідки почала. На схемі весь блок позначений фіолетовим кольором.

Блок А₁ (1'56") – скорочена проекція блоку А. Він складається зі вступу (26"), який є ще зв'язкою з блоком С (круговий рух всіх танцюристів), і 11 сегментів. Саме в цій зв'язці світло з повного мороку (блок С) переходить в звичне сценічне освітлення. Так як принцип руху і внутрішня будова схожі з блоком А, на схемі використані відтінки синього і червоного кольорів.

Останній блок АВ найтриваліший за часом. Він складається з 16-ти сегментів. Якщо в минулих блоках (зокрема першої танцювальної сцени опери) сегменти складалися з пари ланок, то в цьому блоці (як і в В) ланок від двох до восьми (2, 4, 6, 7, 8). Даний блок став з'єднанням блоків А та В, але в основі лежить В (на схемі видно превалювання жовтого і зеленого кольорів). Найбільш рідко зустрічається синя ланка. У 15-ій і 16-ій сегментах зелені ланки розширюються – виникає уповільнення темпу, і це стає особливо помітним на тлі нескінченного руху (на схемі світло-зелений колір). Закінчується блок і весь фрагмент соло Ейнштейна (що створює арку з початком сцени).

«Ейнштейн на пляжі» та хореографічні сцени поєднують в собі всі закономірності мінімалізму. Відмова від традиційної драматургії призводить до переосмислення суті контрасту, як принципу. Так, наприклад, зростає роль темряви і тиші в умовах переважання монохромного у сценографії (білий, відтінки синього і сірого, чорний, рідкісні вкраплення червоного) і нескінченного звукового потоку. Скрупульозне ставлення до окремого жесту виражається в ідеї постійного повторення: в сцені з поїздом кожен актор/танцюрист виконує свій рух протягом півгодини, тоді як хористи безупинно проспівують одне або кілька слів. У цій ситуації повторення викликає відчуття зупинки/замкнутості часу. «Математика» в розумінні чіткої розрахованості рухів, кількості їх повторень, стає одним з формотворчих засобів опери, її аксіомою, скріплюючи протягом 4,5 годин окремі фрагменти в ціле. Несподівана актуальність опери в ідеальному всесвіту опери, в якому немов немає помарок. «Танцівниця може повторювати пірует двісті разів, і швидкість повороту буде незмінною; нота мі, пропевать хористами, ніколи не стане нотою ре, а зіниці очей актриси N завжди будуть спрямовані туди, куди належить. Ця математична точність, помножена на залізну логіку, робить спектакль невразливим» [17].

Висновки до Розділу 3. Кардинальне оновлення хореографії ХХ століття і народження нових напрямків спричинило за собою розширення звичних танцювальних понять, отже, танець модерн і постмодерн стали самостійними гілками сценічної хореографії. Важливою особистістю для творців другої половини ХХ століття став М. Каннінгем, який своїм експериментальним поглядом на мистецтво виступив ідейним натхненником і, одночасно, з'єднувальною ланкою модерну і постмодерну. Хореографіноватори для своїх революційних ідей використовували області мистецтва, що перебувають за межами танцю – в новій музиці, кінематографії, скульптурі, відеографії, поезії і театрі. Для розуміння основ «нової» хореографії, ми звернулися до ряду наукових джерел: інтернет-платформи про сучасне мистецтво «*No fixed points*» і «*Buro 24/7*» містять факти про

життя і творчість багатьох знакових хореографів (від А. Дункан до К. Пайт); періодизація, передумови виникнення, розвиток постмодернізму докладно викладено в книзі С. Бейнс і дисертації О. Кісеєвої; також в дисертації і статті О. Дунаєвої знаходиться інформація про оперу Ф. Гласса «Ейнштейн на пляжі». Для естетики хореографії постмодернізму характерні: змішання стилів, «нове» розуміння тілесності, розширення простору, як майданчик для творчості хореографів, звернення до східної тематики, увага до окремого звуку/жесту, репетитивність як творчий метод.

З огляду на процесуальність історії (і хореографії в XX столітті в тому числі), танець постмодерн є черговим етапом розвитку хореографії, після танцю модерн. Якщо уявити еволюцію в особах, то вишикується ланцюжок від А. Дункан, М. Грехем, М. Каннінгема, П. Бауш до Л. Чайлдс, Т. Браун, А. Т. Кеєрсмакер. З огляду на взаємодію музики і хореографії протягом багатовікової історії сценічного танцю, виділяються загальні тенденції: відмова від традиційної драматургії (кульмінації, послідовного сюжету, принципу контрасту, функціональних зв'язків) спричинила монотонність і одноманітність; заміна лінійного часу на статичне; емансипація окремого жесту; остинатність і повторність як метод формоутворення. Не випадково існує момент не тільки збігу термінології, а й схожість в періодизації хореографії та музики – трифазний процес (зародження, кристалізація та перетворення). Виникнення творчих тандемів породило нові форми хореографії і розширило межі для творчих експериментів: Дж. Кейдж і М. Каннінгем створили «хореографічну алеаторику»; С. Райх і А. Т. де Кеєрсмакер повернули танець в сторону простоти і лаконічності, що викликає аналогії з мінімалістичним мистецтвом; Ф. Гласс і Л. Чайлдс вдихнули нове життя в оперу, створивши «Ейнштейна на пляжі». Перша опера з трилогії «Ейнштейн на пляжі» зібрала воєдино музику, хореографію, літературу, театр і візуальне мистецтво епохи постмодернізму. Вона стала свого роду маніфестом другої половини XX століття і через 44 роки не втратила своєї актуальності.

ВИСНОВКИ

Філіпа Гласса часто зараховують до ряду мінімалістів, але сам композитор це заперечує, що породжує певний парадокс. Досліджується природа мінімалізму як явище в мистецтві ХХ століття, його витoki, філософсько-естетична платформа, форми прояву не тільки в музиці, а й в інших видах мистецтва. Музичний стиль композитора розглядається крізь призму філософсько-естетичних установок мінімалізму, простежуються як риси подібності, так і відмінності одного від іншого. Наводиться порівняльний аналіз твору Т. Райлі «*In C*» з деякими творами Ф. Гласса, що дозволяє виявити не тільки відмінності двох яскравих представників мінімалізму, але і неповторність композиторського стилю самого Ф. Гласса.

Головною проблемою при аналізі творів композиторів, які використовують різні різновиди репетитивної техніки, є недолік термінів для опису того, що відбувається в їх музиці. Якщо звернутися до аналітичних або критичних матеріалів, які поширюються через інтернет або в вигляді друкованих видань, то в них ми знайдемо тільки два стійких поняття: *pattern* (модель) і *section* (секція). Ці поняття здаються інтуїтивно абсолютно ясними – секція (з англ. «поділ», «розрізання») – це одна з декількох частин в системі. Модель – це зразок, який може використовуватися не тільки для наслідування, але і для багаторазового відтворення, що власне в репетитивній техніці і відбувається. Однак термінологічний апарат аналізу мінімалістичної музики потребує уточнень, що буває продиктовано індивідуальним стилем автора. Так, у Ф. Гласса поняття ланки поширюється і на гармонію, тобто об'єктом повторення може бути гармонійна послідовність або навіть окремий акорд. У репетитивній техніці з'явилися нові об'єкти повторення, яких раніше не було. Тому необхідно відрізняти ланку (необов'язково фактурну) і елементи, які її наповнюють.

Для аналізу фортепіанних творів 1980–90-х років запропонований метод «візуальної презентації» як інструмент аналізу мінімалістичної

композиції, апробований нами при роботі з музичним матеріалом: «*Mad Rush*», «*Opening*» з циклу «*Glassworks*», «*Whicita Vortex Sutra*», цикл «Метаморфози». Даний метод передбачає побудову таблиць (як кольорових, в яких за кожною тональністю закріплюється певний колірний тон, так і монохромних, де конкретний графічний малюнок асоціюється з конкретним фактурним прийомом). Деталізований аналіз з використанням візуальних презентацій дозволяє побачити дуже важливу особливість репетитивної техніки, яка не цілком чітко сприймається на слух. Візуальний аналіз показує, що повторність дійсно використовується на всіх рівнях музичної організації, але на кожному з них по-різному, а невеликі і регулярно повторювані зміни підсилюють її дію. Таким чином, візуальні презентації виявляються, особливо у випадку з репетитивної технікою, ефективними інструментами аналізу – як виконавського, так і теоретичного, дозволяючи розкрити паралельно існуючі форму для слухача і структуру для виконавця. Цікавий приклад аддіції, пов'язаний з поступовим нарощуванням тематизму і збільшенням інструментів, іменованій в роботі «фактурним крещендо», представлений в Симфонії 3, частина III.

Також зіставляються саундтрек до фільму, музика у фільмі і фортепіанна сюїта «Часи» (твори 2000-х років); виділено ряд тем, які об'єднуються в блоки, відповідно до їх зв'язку з образно-емоційним наповненням, закріпленістю за конкретними сюжетними ситуаціями в фільмі. Здійснюється порівняльний аналіз двох романів М. Каннінгема «Часи», який ліг в сюжетну основу фільму, і В. Вулф «Місіс Делловей», що став в свою чергу для М. Каннінгема імпульсом до написання свого літературного твору. Порівнюючи музику до фільму з творами 1980–1990х років, ми прийшли до висновку, про відсутність ускладнення музичної мови, використання Ф. Глассом ряду прийомів з минулих творів; збагачення арсеналу музичних засобів (в першу чергу тонально-гармонійних, тоді як фактурні і ритмічні залишаються незмінними). Принцип аддіції, мінімальних змін, що став пізнавальною рисою творчості композитора, збагатився

використанням більш помітних змін в роботі з темою (наприклад, з'являються теми зі стрибками до того не властиві стилю ранніх творів), що вигідно виділяє Філіпа Гласа з числа композиторів, що спеціалізуються на створенні музики до фільмів.

«Ейнштейн на пляжі» – це унікальний у своєму роді приклад мінімалістичної музично-сценічної постановки періоду постмодернізму. Це підтверджує текстова сторона, а саме схожість з монопоезією, яка виражається в повторності на всіх рівнях організації матеріалу, прийомами аддичії і субтракції. Музична сторона опери вирішена в дусі «класичного» стилю Ф. Гласа – репетитивність, використання прийомів в партіях оркестру і хору – «колихання восьмих», потік шістнадцятих. Особливості сценографії зводяться до монохромного колірному рішення і дій акторів, що не комунікують і часто не торкаються один до одного. Хореографічні сцени складаються з різних геометричних багаторазово повторюваних комбінацій, але при цій одноманітності зміни пов'язані з розташуванням танцюристів щодо сцени, часом виходу одних і повернення інших; постійною зміною точок виходу і напрямків руху на сцені.

Таким чином, репетитивність є ключовим методом композиції в творчості Ф. Гласа, показником його індивідуального стилю письма. Її вивчення відкриває все нові відтінки змісту музики композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айседора Дункан. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D0%BD%D0%BA%D0%B0%D0%BD,_%D0%90%D0%B9%D1%81%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%B0
2. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : «Практика», 2010, 855.
3. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). К.: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. URL: <http://www.disslib.org/minimalizm-v-muzytsi-napriamok-i-pryntsymp-myslennja.html>
4. Асатиани С. Майкл Каннингем: «Задача писателя — усложняют мир». URL: <https://www.svoboda.org/a/2256951.html>
5. Бабич Н. Ф. (2012). Музыка в пластическом театре рубежа XX – XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов на Дону : Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2012, 28 с.
6. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки». *Советская музыка*, В. 1, 1991, С. 106–111.
7. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Москва : Арт Гид, 2018, 312 с.
8. Вознесенский А. (фрагменты из книг). URL: http://www.ashtray.ru/main/GALLERY/text%20art_calligrams/voznensensky/voznens_ind.htm
9. Вулф. В. Місіс Делловей. Київ: Комубук, 2016, 208 с.
10. Гласс Ф. Слова без музыки: воспоминания. СПб. :Издательство Ивана Лимбаха, 2017, 472 с.
11. Голдберг Дж. Как Кристофер Ноулз стал неожиданной арт-звездой. URL: <https://okno.mk/node/70689>

12. Двужильная И. Ф. (2010). Американский музыкальный минимализм. Минск: Изд-во А. Н. Вараксин, 2010, 284 с.
13. Десять фактов о Мерсе Каннингеме, которых вы не знали. URL: <http://nofixedpoints.com/10factsaboutmerce>
14. Дроздецкая И. Джон Кейдж : творческий процесс как экология жизни. *Проблемы нотации в музыке XX века*. Москва, 1993, С. 75-99.
15. Дубинец Е. А. Американская музыка второй половины XX века: нотация и методы композиции : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Москва: Гос. консерватория им. П.И. Чайковского. URL: <http://cheloveknauka.com/amerikanskiy-muzykalnyy-eksperimentalizm-pervoy-poloviny-xx-veka-predstavleniya-o-zvuke-kontseptsiya-instrumenta-kompozit>
16. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Гамаюн, Киев, 1999, 310 с.
17. Дунаева А. Гармония сфер от Роберта Уилсона. Наброски. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/76/music-theatre-76/garmoniya-sfer-otroberta-uilsona-nabroski/>
18. Каннингем М. Часы. Москва, Б. С. Г.-Пресс, Иностранка, 2001, 240 с.
19. Карнак А. М. Традиція експерименту в американській музиці XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. URL: <http://cheloveknauka.com/traditsiya-eksperimenta-v-amerikanskoy-muzyke-xx-veka>
20. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота». *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 2007, С. 465–484.
21. Кейдж Дж. (1988). Музыка должна раскрепощать дух... *Музыкальная жизнь*, 1988, 17 с.
22. Кисеева Е. В. Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-hudozhestvennyh-printsipov-minimalizma-v-tvorchestve-kompozitorov-i-horeografov-vtoroy-poloviny-xx-veka>

23. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн как музыкальный феномен : Дис. ... Доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону: Ростовская Государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2016, 338 с.
24. Ковалев П. А. Минимализм в поэзии русского постмодернизма. *Ученые записки Орловского государственного университета*, 2009, С. 123—128. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/minimalizm-v-poezii-russkogo-postmodernizma>
25. Когоутек Ц. (1976). *Техники композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 358.
26. Коковкина А. А. Аксиология пустоты в европейской и восточной традициях. *Вестник ДВГСА. Гуманитарные науки*, 2011, В. №1/1(7), С. 53—62.
27. Копейкина Н. В. Реализация универсальных концептов «жизнь» и «смерть» в романе Майкла Каннинггема «Часы». *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*, 2015, С. 309 – 319. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-universalnyh-kontseptov-zhizni-i-smert-v-romane-maykla-kanningema-chasy>
28. Крапивина И. В. *Проблемы формообразования в музыкальном минимализме*. (Дис. ... канд. искусствовед). Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2003. URL: <http://www.dissercat.com/content/problemy-formoobrazovaniya-v-muzykalnom-minimalizme>
29. Кристофер Ноулз. URL: <http://ru.knowledgr.com/00544906/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%9D%D0%BE%D1%83%D0%BB%D0%B7>
30. Кром А. Е. (2011). «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. ... канд. искусствоведения. Саратов. Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2011, 36 с.

31. Кром А. Е. «Дом мечты» Ла Монте Янга: американский музыкальный минимализм в диалоге с традицией индийской Раги. *Известия ВГПУ*, 2010, С. 87—89.
32. Кром А. Е. Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества. *Музыкальное искусство XX века*. Саратов :В. №2, 2010, С. 43—46.
33. Кузьмин Д. Русский моностих: Очерк истории и теории. Новое Литературное Обозрение, М. : 2017, 1087 с.
34. Кучкин Л. Эйнштейн на пляже. Уилсон. Видео. URL: <https://leonidluchkin.livejournal.com/21512.html>
35. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010, 784 с.
36. Маньковская Н. Б. Минимализм. Культурология XX века. Энциклопедия. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/fc/slovar-204-4.htm#zag-767>
37. Марта Грэм. URL: <https://musicseasons.org/marta-grem/>
38. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2005, 288 с.
39. Метелева А. Тандем Джона Кейджа и Мерса Каннингема. URL: <https://studylib.ru/doc/764693/tandem-dzhona-kejdzha-i-mersa-kanningema>
40. Назайкинский Е. В. (1982). Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982, 319 с.
41. Переверзева М. В. (2007). Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение». Москва: Моск. гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, 2007, 480 с.
42. Пина Бауш. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%83%D1%88,_%D0%9F%D0%B8%D0%BD%D0%B0
43. Пина. URL: <http://nofixedpoints.com/facts-about-pina>

44. Последний тык пальцем. «Эйнштейн на пляже» Роберта Уилсона. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2431603>
45. Пospelов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки. URL: <http://www.proarte.spb.su/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm>
46. Рецензия на книгу М. Каннингема. URL: <https://www.livelib.ru/review/570774-chasy-majkl-kanningem/~2>
47. Садыкова Д. А. Танец в пространстве современной культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский Государственный университет, 2014, 22 с.
48. Саенко Н. Р. Причины и способы обретения опыта ничто в минимализме и концептуализме. *Известия Саратовского университета*. Саратов, 2010, В. №3, С. 44—49.
49. Серова О. Ю. Мінімалізм та український музичний простір. *Праці Центру пам'яткознавства*, 2010, вип. 18, С. 231—244.
50. Сигида С. Музыкальная культура США конца 18 – начала 20 века. Москва: Издательство Композитор, 2012, 506 с.
51. Сол Левитт. *Параграфы о концептуальном искусстве*. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/>
52. Старер Роберт. URL: <https://eleven.co.il/jews-in-world/fine-art/13938/>
53. Степанов Е. (2009). Современный русский моностих и однострочная поэзия. *Дети Ра*, №9(59). URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2009/9/st36.html>
54. Сэмюэл Барбер. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B1%D0%B5%D1%80,%D0%A1%D1%8D%D0%BC%D1%8E%D1%8D%D0%BB>
55. Уильям Шуман. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD,%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BC>
56. Уроки рисунка и живописи. Минимализм как стиль в живописи. URL: <https://artrecept.com/zhivopis/stili/minimalism>

57. Фельзингер Л. В. Отношение автора, героя и читателя в романе М. Каннингема «Часы» (M. Cunningham, «The Hours») URL: <https://geci.cn.ua/work/484665/Otnosheniya-avtora-geroya-i>
58. Филип Гласс — Эйнштейн на пляже (1976). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xMe-tKkmtE>
59. Филип Гласс, композитор. Из серии «О 100 гениях современности» URL: <https://www.epochtimes.ru/content/view/38364/8/>
60. Филип Гласс. URL: <http://propianino.ru/filip-glass>
61. Филипп Гласс. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81,%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF>
62. Хекало Т. В. Компаративный анализ причин возникновения и особенностей минималистского стиля в искусстве и науке образования. *Теория и практика общественного развития*, СПб :№11, 2014, С. 60—65.
63. Хлопова В. Что нужно знать об Анне Терезе де Кеерсмакер — танцовщице, положившей начало contemporary dance. URL: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/30-may-2018-anne-teresa-de-keersmaeker-dancer.html>
64. Хлопотникова В. Н. Минимализм: «Искусство первичных структур» URL: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/118/khlopotnikova_118_132_136.pdf
65. Хлопотникова В. Н. Эстетика американского минимализма. (Архитектура и дизайн) : автореф. дисс. ... канд. философских наук. Москва, 2010, 25 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/estetika-amerikanskogo-minimalizma>
66. Цветаева М. И. Дневниковая проза. Москва, 1997, Т. 4, 237.
67. Baker K. Minimalism. *Art of Circumstance*. N.Y.: Abbeville Press, 1988.

68. Barbara R. ABC Art. *Art in America 1945 – 1970: Writings from the Age of Abstract, Expressionism, Pop Art and Minimalism*. The Library of America, 2014, P. 995 – 1022.
69. clapping music ballet. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HBWWF3ArW-w>
70. Coast Zone (1983) - Merce Cunningham Dance Company. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=33&v=NYzQZU6974g
71. Einstein on the Beach. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Einstein_on_the_Beach
72. Fase - Anne Teresa De Keersmaecker & Michele Anne de Mey. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RTke1tQztpQ>
73. Fink R. Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Experience. Berkeley. University of California Press, 2005, 130 p.
74. Glassworks: № 1 - `opening` для фортепиано. Ноты. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/81517>
75. Glassworks: № 1 - `opening` для фортепиано. Ноты. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/81517>
76. Mad rush for piano or electric organ. Аудио. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/78902>
77. Mad rush for piano or electric organ. Ноты. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/78902>
78. Marzona D. Minimal Art. Taschen, 2006, 96 p.
79. Merce Cunningham | Nearly Ninety. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_CEwdgjfhvs
80. Merce Cunningham Dance Company at BAM: BIPED. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=YHeoYdDMbLI
81. MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G6Yock-KhEM>
82. Mertens W. American Minimal Music: La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass. London: Kahn &Averill, 1988, 140 p.

83. Metamorphosis (1—5). Аудио. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/38544>.
84. Metamorphosis (1—5). Ноты. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/38544>
85. Nyman M. Experimental Music, Cage and Beyond. N.Y.: Schirmer Books, 1974, 280 p.
86. Obendorf H. Minimalism. Designing Simplicity. Springer Science & Business Media, 2009, 340 p.
87. Paragraphs on Conceptual Art by Sol LeWitt. URL: <https://medium.com/in-the-midst-of-art/paragraphs-on-conceptual-art-by-sol-lewitt-f9368ec64ee5>
88. Philip Glass | Symphony #3 | Mvts III & IV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v4S02aEvBXU>
89. Philip Glass «Strung Out» Johnny Gandelsman. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4lweVtuqeGk>
90. Philip Glass. Glassworks. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1800846>
91. Potter K. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 408 p.
92. Rosas | ROSAS DANST ROSAS. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis>
93. Rosas danst rosas. URL: <https://www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas>
94. Schwarz R. 20th-century composers. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996, 238 p.
95. Steve Reich - Violin Fase - Violin Phase (HQ) - Anne Teresa de Keersmaecker. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i36Qhn7NhoA>
96. Symphony No. 3 (Glass). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_\(Glass\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_(Glass))

97. Symphony No. 3. URL:
<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/12782>
98. The Great Martha. URL: <http://nofixedpoints.com/marthagraham>
99. The Hours. Music from the motion picture arranged for piano solo Аудио.
URL: <http://classic-online.ru/ru/production/83540>
100. The Hours. Music from the motion picture arranged for piano solo. Ноты.
URL: <http://classic-online.ru/ru/production/83540>
101. Wichita Vortex Sutra для фортепиано соло. Аудио. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/1706>
102. Wichita Vortex Sutra для фортепиано соло. Ноты. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/1706>

ДОДАТОК А**Дискографія****1985. Опера Satyagraha***Disc One:*

Act I – Tolstoy

1 Scene 1: The Kuru Field Of Justice (18:47)

2 Scene 2: Tolstoy Farm (1910) (11:00)

3 Scene 3: The Vow (1906) (11:40)

Disc Two:

Act II – Tagore

1 Scene 1: Confrontation And Rescue (1896) (14:44)

2 Scene 2: Indian Opinion (1906) (11:32)

3 Scene 3: Protest (1908) (15:16)

Disc Three:

Act III - King / Newcastle March (1913)

1 Part 1 (15:35)

2 Part 2 (16:13)

3 Part 3: Evening Song (8:22)

Текст *Constance DeJong* на основе текстов *Bhagavad-Gita*, оркестр и хор Нью-Йоркської опери, дирижер *Christopher Keene*.

1987. Опера Akhnaten*CD1:*

Act I: Year 1 of Akhnaten's Reign • Thebes

1. Prelude: Refrain, Verse 1, Verse 2

2. Prelude: Verse 3

3. Scene 1: Funeral of Amenhotep III

4. Scene 2: The Coronation of Akhnaten

5. Scene 3: The Window of Appearances

Act II: Years 5 to 15 • Thebes and Akhetaten

6. Scene 1: The Temple

7. Scene 2: Akhnaten and Nefertiti

CD2:

1. Scene 3: The City • Dance (Beginning): Narration: The City

2. Scene 3: The City • Dance (Conclusion): Dance

3. Scene 4: Hymn

Act III: Year 17 and Present • Akhetaten

4. Scene 1: The Family

5. Scene 2: Attack and Fall

6. Scene 3: The Ruins

7. Scene 4: Epilogue

1989. Науково-фантастична музична драма 1000 Airplanes on the Roof

01. 1000 Airplanes on the Roof

02. City Walk

03. Girlfriend
04. My Building Disappeared
05. Screens of Memory
06. What Time is Grey
07. Labyrinth
08. Return to the Hive
09. Three Truths
10. The Encounter
11. Grey Cloud Over New York
12. Where Have You Been asked the Doctor
13. A Normal Man Running.

Keyboards: *Martin Goldray*; Saxophone, Flute, Wind Synthesizer: *Jack Kripl*;
Saxophone, Flute, Wind Synthesizer: *Jon Gibson*; Saxophones: *Richard Peck*; Vocals: *Linda Ronstadt*; Winds, brass and vocals conducted by *Michael Riesman*.

1989. Philip Glass - Solo Piano

Metamorphosis

1. Metamorphosis One
2. Metamorphosis Two
3. Metamorphosis Three
4. Metamorphosis Four
5. Metamorphosis Five
6. Mad Rush
7. Wichita Sutra Vortex

1990. Passages

- 01 Offering (Ravi Shankar)
- 02 Sadhanipa (Philip Glass)
- 03 Channels and Winds (Philip Glass)
- 04 Ragas In Minor Scale (Philip Glass)
- 05 Meetings Along The Edge (Ravi Shankar)
- 06 Prashanti (Ravi Shankar)

1992. Philip Glass & Foday Musa Suso - Music From 'The Screens'

1. The Mad Cadi's Court
2. Leila Dies
3. Said and His Shadow Dance
4. Decorating the Dummies
5. Warda's Whorehouse
6. The French Lieutenant Dreams
7. The Arab Women Lament
8. Land of the Dead
9. Ansatou
10. 19th Century France
11. Said's Treason
12. The Orchard
13. The Village
14. Prison Song

15. Suso's Song
16. France
17. Night on the Balcony
18. North Africa — 1962

1993. Hydrogen Jukebox. Музика Phillip Glass | лібрето Allen Ginsberg

PART ONE:

01. Song #1 from Iron Horse
02. Song #2 Jahweh and Allah Battle
03. Song #3 from Iron Horse
04. Song #4 To P.O.
05. Song #5 from Crossing Nation; Over Denver Again; Going to Chicago and To Poe:
Over the Planet, Air Albany-Baltimore

PART TWO:

07. Song #7 from Howl Part II
08. Song #8 from Cabin in the Rockies
09. Song #9 from Nagasaki Days (Numbers in Red Notebook)
10. Song #10 Aunt Rose
11. Song #11 from The Green Automobile
12. Song #12 from N.S.A. Dope Calypso
13. Song #13 from Nagasaki Days (Everybody's Fantasy)
14. Song #14 Ayers Rock/Uluru Song and "Throw out the Yellow Journalists..."
15. Song #15 Father Death Blues (from Don't Grow Old)

Исполнители: *Martin Goldray* keyboards; *Carol Wincenc* flute; *Frank Cassara* percussion; *James Pugliese* percussion; *Richard Beck* tenor saxophone; *Elizabeth Futral* soprano; *Michele Eaton* soprano; *Mary Ann Hart* mezzo-soprano; *Richard Fracker* tenor; *Gregory Purnhagen* baritone; *Nathiel Watson* baritone; *Martin Goldray* conductor; *Allen Ginsberg* narrator; *Phillip Glass* piano.

1993. Symphony No.1 «Low» (1992) Запис 2003

1. Subterraneans
2. Some are
3. Warszawa

The Brooklyn Philharmonic Orchestra

дирижёр *Dennis Russell Davies*

Symphony No.4 «Heroes» (1995)

1. Heroes
2. Abdulmajid
3. Sense of Doubt
4. Sons of the Silent Age
5. Neukoln
6. V2 Schneider

The American Composers Orchestra

дирижёр *Dennis Russell Davies*

1993. Philip Glass — Violin Concerto No.1 / Альфред Шнітке — Concerto Grosso No.5

Philip Glass — Концерт для скрипки с оркестром №1 (1987)

1. I. Movement
2. II. Movement
3. III. movement

Виконавці: *Gidon Kremer* скрипка; *Wiener Philharmoniker* дирижёр *Christoph von Dohnanyi*.

Альфред Шнітке — Concerto Grosso № 5 для скрипки, симфонічного оркестру та невидимого фортепіано (1991)

4. I. Allegretto
5. II. Ohne Tempobezeichnung
6. III. Allegro Vivace
7. IV. Lento

Виконавці: *Gidon Kremer* скрипка; *Rainer Keuschnig* фортепіано; *Wiener Philharmoniker* диригент *Christoph von Dohnanyi*.

1995. Kronos Quartet - Kronos Quartet performs Philip Glass

01. String Quartet No. 5: I.
02. String Quartet No. 5: II.
03. String Quartet No. 5: III.
04. String Quartet No. 5: IV.
05. String Quartet No. 5: V.
06. String Quartet No. 4 (Buczak): I.
07. String Quartet No. 4 (Buczak): II.
08. String Quartet No. 4 (Buczak): III.
09. String Quartet No. 2 (Company): I.
10. String Quartet No. 2 (Company): II.
11. String Quartet No. 2 (Company): III.
12. String Quartet No. 2 (Company): IV.
13. String Quartet No. 3 (Mishima): 1957-Award Montage
14. String Quartet No. 3 (Mishima): November 25-Ichigaya
15. String Quartet No. 3 (Mishima): 1934-Grandmother and Kimitake
16. String Quartet No. 3 (Mishima): 1962-Body Building
17. String Quartet No. 3 (Mishima): Blood Oath
18. String Quartet No. 3 (Mishima): Mishima/Closing

Лейбл 1996. Music In Twelve Parts

DISC ON

1. Part 1
2. Part 2
3. Part 3
4. Part 4
5. Part 5 (begining)

DISC TWO

1. Part 5 (conclusion)
2. Part 6
3. Part 7
4. Part 8

DISC THREE

1. Part 9
2. Part 10
3. Part 11
4. Part 12

Виконавці: *The Philip Glass Ensemble.*

1998. Glass Jukebox

- 1 Secret Agent and Roast Beef
- 2 Interlude
- 3 Living Waters
- 4 Runaway Horses, excerpt
- 5 Knee 3, excerpt
- 6 Trust
- 7 New Cities in Ancient Lands
- 8 Mishima/Closing
- 9 The Unutterable, excerpt
- 10 Osamu's Theme: Kyoko's House
- 11 Dance 2, excerpt
- 12 Promenade dans le Jardin, excerpt
- 13 Part 2, excerpt
- 14 Movement V, excerpt
- 15 Song #15, Father Death Blues

Це бонус-диск от 2 CD special limited edition Koyaanisqatsi.

1998. Symphonie #2, Concerto for Saxophone Quartet & Orchestra, Interlude (Dennis Russell Davies)

- 1.Symphony No.2 - Movement I
- 2.Symphony No.2 - Movement II
- 3.Symphony No.2 - Movement III
- 4.Interlude (Orphee - Act II, Scene 5)
- 5.Concerto for Saxophone Quartet & Orchestra - Movement I
6. Concerto for Saxophone Quartet & Orchestra - Movement II
- 7.Concerto for Saxophone Quartet & Orchestra - Movement III
- 8.Concerto for Saxophone Quartet & Orchestra - Movement IV

Виконавці: *Dennis Russel Davies* conductor; *Vienna Radio Symphonie Orchestra* (1-3); *Stuttgart Chamber Orchestra* (4-8); *Rascher Saxophone Quartet*: *Carina Rascher* soprano saxophone; *Bruce Weinberger* tenor saxophone; *Harry Kinross White* alto saxophone; *Kenneth Coon* bariton saxophone.

1999. the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down. Act V — The Rome Section.

01. Prologue
02. Scene A
03. Scene B
04. Scene C

Виконавці: *Snow Owl, Alcmene — Sondra Radvanovsky* Soprano; *Earth Mother, Mrs. Lincoln — Denyce Graves* Mezzo-soprano; *Garibaldi — Giuseppe Sabbatini* Tenor;

Abraham Lincoln — *Zheng Zhou* Baritone; Hercules — *Stephen Morscheck* Bass; Robert E. Lee — *Robert Wilson* Narrator; Young Mrs. Lincoln — *Laurie Anderson* Narrator; *Dennis Russell Davies* Conductor.

2000. Bruce Brubaker — Glass Cage

Philip Glass

1. Satyagraha (Act 3, Conclusion)

John Cage

2. 'A Room' (from *She is Asleep*) Philip Glass

Metamorphosis

3. Metamorphosis One

4. Metamorphosis Two

5. Metamorphosis Three

6. Metamorphosis Four

7. Metamorphosis Five

John Cage

8. Dream

Philip Glass

9. Mad Rush

Bruce Brubaker piano

2000. Gidon Kremer - Silencio (Arvo Part, Philip Glass, Владимир Мартынов)

Arvo Part - *Tabula Rasa*

01. Ludus - Con Moto

02. Silentium - Senza Moto

Philip Glass – *Company*

03. Movement I

04. Movement II

05. Movement III

06. Movement IV

Владимир Мартынов - Войдите!

07. Movement I

08. Movement II

09. Movement III

10. Movement IV

11. Movement V

12. Movement VI

Arvo Part - *Darf Ich...*

13. *Darf Ich...*

Виконавці: *Gidon Kremer* скрипка; *Татьяна Гринденко* скрипка; *Reinut Terr* підготовлене фортепіано; диригент *Eri Klas*.

2000. Philip Glass - Symphony No.3

Symphony No.3

1. Movement I

2. Movement II

3. Movement III

4. Movement IV

Виконавці: *Stuttgart Chamber Orchestra, Dennis Russell Davies.*

5. Interlude No.1 from The CIVIL warS

Виконавці: *Stuttgart Chamber Orchestra, Dennis Russell Davies.*

6. Mechanical Ballet from The Voyage

Виконавці: *Vienna Radio Symphony Orchestra, Dennis Russell Davies.*

7. Interlude No.2 from The CIVIL warS

Виконавці: *Stuttgart Chamber Orchestra, Dennis Russell Davies.*

8. The Light

Виконавці: *Vienna Radio Symphony Orchestra, Dennis Russell Davies.*

2000. Philip Glass - Three Songs, Koyaanisqatsi Vessels, Songs from Liquid Days

Three Songs for Choir A Capella

01. There Are Some Men (текст Leonard Cohen)

02. Quand Les Hommes Vivront (текст Raymond Levesque)

03. Piere de Soleil (текст Octavio Paz)

04. Vessels from Koyaanisqatsi for Choir, Saxophones and Flute

Songs from Liquid Days (arranged for Choir, Soloists and Orchestra by Jeremy Marchant)

05. Changing Opinion (текст Paul Simon)

06. Lightning (текст Suzanne Vega)

07. In Liquid Days (текст David Byrne)

08. Open the Kingdom (текст David Byrne)

09. Freezing (текст Suzanne Vega)

10. Forgetting (текст Laurie Anderson)

Виконавці: *Wills Morgan, Najma Akhtar* solo vocal; *Elizabeth Shepherd* piano; *David Roach* tenor & soprano saxophones; *Paola Bonora* flute; Crouch and Festival Chorus; The National Sinfonia; *David Temple* conductor.

2001. Philip Glass – Glassworks

01. Philip Glass – Opening

02. Philip Glass – Floe

03. Philip Glass – Islands

04. Philip Glass – Rubric

05. Philip Glass – Facades

06. Philip Glass – Closing

Виконавці: Philip Glass Ensemble; *Michael Riesman* Conductor; *Michael Riesman* keyboards; *Jack Kripl* Soprano Saxophone; *Philip Glass* organ; *Jon Gibson* Soprano Saxophone; *Richard Peck* Tenor Saxophone; *Sharon Moe* French Horn; *Larry Wechsler* French Horn; *Linda Moss* Viola; *Lois Martin* Viola; *Julian Barber* Viola; *Al Brown* Viola; *Maureen Gallagher* Viola; *Seymour Barab* Cello; *Jojn Abramowitz* Cello; *Fred Zlotkin* Cello; *Jack Kripl* Piccolo, Bass Clarinet, Clarinet.

2001. Philip Glass & Christopher Bowers-Broadbent - Music for Organ

Philip Glass

01. Dance No.2

02. Satyagraha — Act III Finale

03. Dance No.4

Christopher Bowers-Broadbent — Duets and Canons

- 04. I. Kyrie
- 05. II. ad Tertiam
- 06. III. Puer natus
- 07. IV. Alleluia
- 08. V. Credo
- 09. VI. Sanctus
- 10. VII. Tui sunt
- 11. VIII. Gloria
- 12. IX. Viderunt omnes
- 13. X. Agnus & Benedicamus

2002. GLASS SALONEN

- 1. I. Mato Grosso
- 2. II. The Lake
- 3. III. The Dam
- 4. IV. To the Sea

Esa-Pekka Salonen — Two Songs to poems of Ann Jaderlund

- 5. I. Djupt i rummet
- 6. II. Kiss min mun

Виконавці: Los Angeles Master Chorale & Orchestra; *Grant Gershon*.

2002. Philip Glass - The Essential Philip Glass

- 1. Lightning (from Songs From Liquid Days)
- 2. Changing Opinion (from Songs From Liquid Days)
- 3. Façades (from Glassworks)
- 4. A Gentleman's Honor (from The Photographer)
- 5. The Kuru Field of Justice (Extract) (from Satyagraha)
- 6. Protest (from Satyagraha)
- 7. Evening Song (from Satyagraha)
- 8. Hymn to the Sun (from Akhnaten)
- 9. Window of Appearances (from Akhnaten)
- 10. Bed (from Einstein On The Beach)
- 11. Dance VIII (from Dancepieces)
- 12. Metamorphosis Four (from Solo Piano)
- 13. Closing (from Glassworks)

2003. Philip Glass & Robert Wilson - Einstein On The Beach

CD1:

- 1. Knee Play 1
- 2. Act I Scene I: Train
- 3. Act I Scene II: Trial

CD2:

- 1. Knee Play 2
- 2. Act II Scene I: Dance 1 ('Field with Spaceship')
- 3. Act II Scene II: Night Train
- 4. Knee Play 3

CD3:

- 1. Act III Scene I: Trial/Prison

2. Act III Scene II: Dance 2 ('Field with Spaceship')

3. Knee Play 4

CD4:

1. Act IV Scene I: Building

2. Act IV Scene II: Bed

3. Act IV Scene III: Spaceship

4. Knee Play 5

Виконавці: Philip Glass Ensemble: *Jon Gibson* Soprano saxophone, flute; *Philip Glass* Organ; *Iris Hiskey* Voice; *Richard Landry* Flute, soprano saxophone, bass clarinet;

Kurt Munkacsi Sound mix; *Richard Peck* Alto saxophone, flute; *Michael Riesman* Organ, synthesizer bass, additional keyboards; Conducted by Michael Riesman.

Small Chorus: *David Anchel*: Bass. *Sean Barker*: Bass KNEE 4. *Iris Hiskey*: Soprano. *Marc Jacobi*: Tenor. *Dora Ohrenstein*: Alto. *Phillip Gavin Smith*: Tenor KNEE 4. Large Chorus: *George Andoniadis*. *Connie Beckley*. *Ritty Ann Burchfield*. *Bruce Burroughs*. *Frank Conversano*. *Grethe Holby*. *Jeannie Hutchins*. *Marc Jacobi*. *Richard Morrison*. *Dana Reitz*. *Marie Rice*. *Ronald Roxbury*. *Forest Warren*. *David Woodberry*. *Michael Riesman*: Choral conductor. *Paul Zukofsky*: Violin.

2003. Philip Glass - Etudes for Piano Vol. I, no. 1-10

Philip Glass, piano

2003. Philip Glass - The Orphee Suite & Trilogy Sonata

Orphee Suite for Piano

transcribed for piano by Paul Barnes

01. The Cafe

02. Orphee's Bedroom

03. Journey to the Underworld

04. Orphee and the Princess

05. Return to Orphee's House

06. Orphee's Return

07. Orphee's Bedroom – Reprise

Trilogy Sonata

08. Knee Play No.4 from Einstein on the Beach

arranged by Philip Glass, revised and edited by Paul Barnes

09. Act III Conclusion from Satyagraha

arranged by Michael Riesman, revised and edited by Paul Barnes

10. Dance from Act II Scene III of Akhnaten

arranged by Paul Barnes

11. Epilogue from Monsters of Grace

transcribed for piano by Paul Barnes

Paul Barnes, piano

Год выпуска диска 1983. Philip Glass - The Photographer

A Music-Drama in Three Acts (1983)

Music by Philip Glass

The Philip Glass Ensemble

Michael Riesman, conductor

Paul Zukofsky, solo violin

1. ACT I: «A Gentleman's Honor» (vocal)
2. ACT II 16:25
3. «A Gentleman's Honor» (instrumental)
4. ACT III

2004. From The Kitchen archives: New Music New York 1979

CD 1:

01. Philip Glass - Dance No. 4 (1979)
Philip Glass, electric organ
02. Meredith Monk - Do You Be (1970)
Meredith Monk, voice and keyboard
03. Jon Gibson - Criss Cross (Section 3) (1979)
Jon Gibson, soprano saxophone
04. Garrett List - Where We Are (1974/1979)
Garrett List and the A-1 Art Band
05. Gordon Mumma - Schoolwork (1970)
Ned Sublette, melodica; Joe Hannan, psaltery; Gordon Mumma, cross cut saw
06. George Lewis - The Kim and I (1979)
George Lewis, trombone and computer programmer
07. Michael Nyman - Five Orchestral Pieces for Opus Tree
Michael Nyman Band
08. Pauline Oliveros - The Tuning Meditation (1971)
Pauline Oliveros, audience, vocals

CD 2:

01. Tom Johnson - Secret Songs 1 - Wolo Yolo (1976)
02. Tom Johnson - Secret Songs 2 - Dwa (1976)
03. Tom Johnson - Secret Songs 3 - Paka Laka (1976)
Tom Johnson, voice
04. Charlie Morrow - Dream Song / Vision Chant (1977)
Charlie Morrow, voice
05. Barbara Benary - Exchanges (1971)
Barbara Benary, Malcolm Goldstein, Naaz Hosseini, violins
06. Phill Niblock - Four Arthurs (1978) superimposed with Two Octaves and a Fifth (1975)
Arthur Stidfole, bassoon; Joseph Celli, oboe
07. David Behrman - Touch Tones (1979)
Arthur Stidfole, acoustic sources (electric drill); David Behrman, touch-sensitive switches
08. Joel Chadabe - Solo (1978)
09. Tony Conrad - Untitled Pieces
Tony Conrad, piano
10. Charlemagne Palestine - Untitled for Solo Voice (1979)
11. Steve Reich - Drumming, Part One (1971)
James Preiss, Gary Schall, Richard Schwarz, David Van Tieghem, tuned drums

2004. The Concerto Project Vol. I

Concerto for Cello and Orchestra

1. Movement I

2. Movement II

3. Movement III

Julian Lloyd Webber, cello

The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

Gerard Schwarz, conductor

Concerto Fantasy for Two Timpanists and Orchestra

4. Movement I

5. Movement II

6. Cadenza

7. Movement III

Виконавці: *Evelyn Glennie* and *Jonathan Haas* timpani; The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra; *Gerard Schwarz* conductor.

2005. Philip Glass – Orion

CD1:

1. Australia

2. Interlude: Australia & China

3. China

4. Canada

5. Interlude: Canada & The Gambia

6. The Gambia

CD2:

1. Brazil

2. Interlude: Brazil & India

3. India

4. Greece

Виконавці: *Eleftheria Arvanitaki* vocal; *Mark Atkins* didgeridoo; *Ashley MacIsaac* violin; *Wu Man* pipa; *Gaurav Mazumdar* sitar; *Foday Musa Suso* kora; *Philip Glass* keyboards; Ensemble Uakti; Philip Glass Ensemble; *Michael Riesman* music director & keyboard.

2005. Philip Glass - Symphony No.6 'Plutonian Ode'

(текст **Allen Ginsberg**)

Symphony No.6 'Plutonian Ode'

1. Movement I

2. Movement II

3. Movement III

Виконавці: *Lauren Flanigan* сопрано; *Bruckner Orchester Linz*; диригент *Dennis Russel Davies*; текст читає *Allen Ginsberg*.

2006. Philip Glass – Analog

Etoile Polaire

01. Etoile Polaire

02. Victor's Lament

03. River Run

04. Mon Pere, Mon Pere

05. Are Years What? (For Marianne Moore)

06. Lady Day

07. Ange des Orages

08. Ave

09. Ik-Ook

10. Montage

Dressed Like an Egg

11. Part IV

12. Part V

13. Part VI

14. Mad Rush

Виконавці: Philip Glass, *keyboards*

Joan La Barbara, Iris Hisky, Gene Rickard, *vocals*

Dickie Landry, *saxophones and flute*

2006. Philip Glass - Metamorphosis (played by Branka Parlic) FLAC

1. Metamorphosis 1 – 5

2. Mad Rush

3. Wichita Vortex Sutra

4. Glassworks, Opening

5. The Hours

6. Modern Love Waltz

2006. Philip Glass - Symphonies Nos. 2 & 3

1-4 Symphony No. 3

5-7 Symphony No. 2

Виконавці: Bournemouth Symphony Orchestra; дирижёр *Marin Alsop*.

2006. Symphony 8

01 Movement I

02 Movement II

03 Movement III

2004. The Concerto Project Vol. I

Concerto for Cello and Orchestra

1. Movement I

2. Movement II

3. Movement III

Julian Lloyd Webber cello; The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra; *Gerard Schwarz* conductor;

Concerto Fantasy for Two Timpanists and Orchestra

4. Movement I

5. Movement II

6. Cadenza

7. Movement III

Виконавці: *Evelyn Glennie* and *Jonathan Haas* timpani; The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra; *Gerard Schwarz* conductor.

2006. Philip Glass - The Voyage

CD1:

01. Prologue

02. Act 1 Scene 1

- 03. Act 1 Scene 2 Part 1
- 04. Act 1 Scene 2 Interlude
- 05. Act 1 Scene 2 Conclusion
- 06. Act 1 Scene 3
- 07. Act 2 Scene 1

CD2:

- 01. Act 2 Scene 2
- 02. Act 3 Scene 1
- 03. Act 3 Scene 2
- 04. Act 3 Scene 3 And Epilogue

2006. The Witches of Venice

- 01 The Lagoon
- 02 The Philosophers Have Arrived
- 03 No Solution
- 04 The Fairies
- 05 Life is Hard
- 06 I'm Not a Fool
- 07 The Plant-Boy's Song
- 08 The Witches Rush In
- 09 The Wind Blows
- 10 The Witches Palace
- 11 Inside the Palace
- 12 Ghosts and Skeletons
- 13 The Ogre
- 14 Ogre's Song
- 15 Plant-Boy Flees
- 16 Dance of the Witches
- 17 Witch Mother
- 18 Gondolas Bringing Guests
- 19 Away Pigeon, Away!
- 20 Plant-Boy's Tears
- 21 In the Chandelier
- 22 Glorious Escape!
- 23 A Happy Ending
- 24 Life is Hard, A Good Red Wine

2007. Philip Glass & Leonard Cohen - Book of Longing

Disc 1

- 01. Prologue - I can't make the Hills
- 02. I Came Down from the Mountain
- 03. A Sip of Wine
- 04. Want to Fly
- 05. The Light Came Through the Window
- 06. Puppet Time
- 07. G-d Opened My Eyes
- 08. You Go Your Way

09. I Was Doing Something
10. Not a Jew
11. How Much I Love You
12. Babylon
13. I Enjoyed the Laughter

Disc 2

1. This Morning I Woke Up Again
2. I Want To Love You Now
3. Don't Have The Proof
4. The Night of Santiago
5. Mother Mother
6. You Came to Me the Morning
7. I Am Now Able
8. Roshi's Very Tired
9. Epilogue - Merely A Prayer

Виконавці: *Dominique Plaisant* сопрано; *Tara Hugo* меццо-сопрано; *Will Erat* тенор; *Daniel Keeling* бас-баритон; *Philip Glass Ensemble*; диригент *Michael Riesman*; *Philip Glass* фортепіано; розмовний текст *Leonard Cohen*.

2007. Philip Glass - The Sound of a Voice Suite, In the Summer House

01. The Sound of a Voice Suite
In the Summer House
02. In the Summer House
03. 'My one and only hope...'
04. Gertrude's Paradise
05. Mr. Solares' Picnic Lunch
06. 'Molly is a dreamer.'
07. Enter Vivian
08. The Beach - Lionel and Molly
09. Vivian's Death - Two Marriages
10. 'Life is tragic, Mrs. Constable'
11. Gertrude leaves the Summer House
12. Left alone...
13. The Lobster Bowl
14. Back to Sad Things
15. Gertrude Returns
16. 'I knew you'd come back.'
17. A Choice
18. Lionel Departs
19. 'When I was a little girl...

Виконавці: *Wu Man* pipa; *Lynn Chang* violin; *Peter Rejto* cello; *Tara Helen O'Connor* flute; *Gary Cook* percussion; *Krista Feeney* violin; *Richard Sher* cello.

2007. Philip Glass - Days and Nights in Rocinha, Persephone

1. Days and Nights in Rocinha (1997)
- Persephone (1994)
2. Family

3. Galatea
4. Beds
5. Cocktail Party
6. Perceval

Виконавці: Vienna Radio Symphony Orchestra, диригент Dennis Russell Davies (1)

The Relache Ensemble, диригент Joseph Franklin (2-6)

2007. Philip Glass and Robert Wilson - Monsters Of Grace

01. Where Everything is Music
02. The Needle
03. Don't Go Back to Sleep
04. In the Arc of Your Mallet
05. My Worst Habit
06. Like This
07. Stereo Gram
08. Let the Letter Read You
09. Boy Beach and Ball
10. They Say Paradise Will Be Perfect
11. The New rule
12. An Artist Comes to Paint You
13. Boy on Fire

2007. Song and Poems for Solo Cello

- 01 Song I
- 02 Song II
- 03 Song III
- 04 Song IV
- 05 Song V
- 06 Song VI
- 07 Song VII
- 08 Tissue No. 1
- 09 Tissue No. 2
- 10 Tissue No. 6
- 11 Tissue No. 7

2008. Philip Glass - Complete String Quartets

CD1

- 01-06 String Quartet No. 3 "Mishima" (1985)
- 07-10 String Quartet No. 2 "Company" (1984)
- 11-13 String Quartet No. 4 "Buczak" (1989)

CD2

- 01-02 String Quartet No. 1 (1966)
- 03-07 String Quartet No. 5 (1991)

Виконавці: The Smith Quartet; *Ian Humpheries* violin; *Darragh Morgan* violin; *Nic Pendlebury* viola; *Deirdre Cooper* cello.

2008. The Concerto Project Vol. III

Concerto Grosso (Concerto for Three Ensembles)

1. Movement I

2. Movement II

3. Movement III

Beethoven Orchester Bonn

Dennis Russell Davies, conductor

Concerto for Saxophone Quartet

4. Movement I

5. Movement II

6. Movement III

7. Movement IV

Raschèr Saxophone Quartet

2008. Philip Glass - Waiting for the Barbarians

CD1 — Act I:

01. Prelude

02. Scene 01. In fact, we never had a prison

03. Scene 02. Dreamscape No.1

04. Scene 03. You sent for me

05. Scene 04. You're working late

06. Scene 05. Normally speaking, we would never approve of torture

07. Scene 06. Take off your cap

08. Scene 07. Dreamscape No.2

09. Scene 08. Do you like living in the town

10. Scene 09. ...To demonstrate our strength to the barbarians

11. Scene 10. Did you have a good evening

12. Scene 11. Dreamscape No.3

13. Scene 12. What is it

14. Scene 13. Can you see them

15. Scene 14. Who gave you permission to desert your post

CD2 — Act II:

01. Scene 01. Here, in the dark

02. Scene 02. Dreamscape No.4

03. Scene 03. What is going on

04. Prologue to Scene 04

05. Scene 04. Perhaps you would be so kind

06. Scene 05. Enemy, Barbarian Lover

07. Scene 06. So we're still feeding you well

08. Scene 07. Dreamscape No.5

09. Scene 08. Tell me, what has happened

10. Scene 09. You don't have to go

11. Scene 10. Our town is beautiful

2009. Philip Glass - A Madrigal Opera

1. Opening 8:06

2. Part I 13:12

3. Part II 12:11

4. Part III 10:17

5. Part IV 12:07

6. Closing 4:38

Виконавці: Opera Skaala. Direction: *Janne Lehmusvuo*. *Petri Bäckström* tenor. *Essi Luttinen* mezzo-soprano; *Vikke Häkkinen* baritone; *Laura Heinonen* soprano; *Satu Jaatinen* mezzo-soprano; *Riku Pelo* bass; *Max Savikangas* viola; *Linda Hedlund* violin.

2009. Philip Glass — In the Upper Room

1. Dance I
2. Dance II
3. Dance III
4. Dance IV
5. Dance V
6. Dance VI
7. Dance VII
8. Dance VIII
9. Dance IX

Philip Glass Ensemble

Michael Riesman

2009. Symphony 7

- 01 Movement I 'The Corn'
- 02 Movement II 'The Hikuri' (Sacred Root)
- 03 Movement III 'The Blue Deer'

2009. Philip Glass and Robert Moran - The Juniper Tree

Act I

01. Glass – Prologue
02. Moran - Scene 1
03. Moran - Scene 2
04. Glass - Scene 3
05. Glass - Bird Song
06. Moran – Epilogue

Act II

07. Glass - Scene 1
08. Moran – Interlude
09. Moran - Scene 2
10. Moran - Final Scene-Trio

the wife: *Jayne West*, soprano

the husband: *Sanford Sylvan*, baritone

the son/juniper bird: *Lynn Torgove*, soprano

the stepmother: *Valerie Walters*, mezzo-soprano

her daughter: *Janet Brown*, soprano

the goldsmith: *David Stoneman*, baritone

the cobbler: *Thomas Derrah*, tenor

the miller: *William Cotten*, tenor

village folk: Chorus

The Juniper Tree Opera Orchestra

Conducted by *Richard Pittmann*

2010. Philip Glass - Itaipu and Three Songs (2010), ALAC, lossless

1. Mato Grasso
2. The Lake
3. The Dam
4. To the Sea
5. There Are Some Men - Leonard Cohen
6. Quand les Hommes Vivront d'Amour - Raymond Levesque
7. Pierre de Soleil - Octavio Paz

Саундтреки

1985. Mishima. Philip Glass

01. MISHIMA / Opening
02. November 25: morning
03. 1934: grandmother & Kimitake
04. TEMPLE OF THE GOLDEN PAVILION («like some enormous music»)
05. Osamu's Theme: KYOKO'S HOUSE
06. 1937: Saint Sebastian
07. KYOKO'S HOUSE («stage blood is not enough»)
08. November 25: ICHIGAYA
09. 1957: award montage
10. RUNAWAY HORSES («poetry written with a splash of blood»)
11. 1962: body building
12. November 25: THE LAST DAY
13. F-104: epilogue from SUN AND STEEL
14. MISHIMA / Closing

1993. Душа мира / Anima Mundi

01. The Journey
02. The Ark
03. The Garden
04. The Beginning
05. Living Waters
06. Perpetual Motion
07. The Witness

1997. Kundun

- 01 Sand Mandala
- 02 Northern Tibet
- 03 Dark Kitchen
- 04 Choosing
- 05 Caravan Moves Out
- 06 Reting's Eyes
- 07 Potala
- 08 Lord Chamberlain
- 09 Norbu Plays
- 10 Norbulingka
- 11 Chinese Invade
- 12 Fish
- 13 Distraught
- 14 Thirteenth Dalai Lama
- 15 Move To Dungkar
- 16 Projector
- 17 Lhasa at Night
- 18 Escape to India

1998. Philip Glass – Koyaanisqatsi

- 1 Koyaanisqatsi
- 2 Organic
- 3 Cloudscape
- 4 Resource
- 5 Vessels
- 6 Pruitt Igoe
- 7 The Grid
- 8 Prophecies

Це «довга» версія 1998 р. (існує коротка версія CD).

1998. Шоу Трумана / The Truman Show, Philip Glass & Burkhard Dallwitz

1. Burkhard Dallwitz – Truetalk
2. Burkhard Dallwitz – It's A Life
3. Burkhard Dallwitz – Aquaphobia
4. Philip Glass – Dreaming of Fiji
5. Burkhard Dallwitz – Flashback
6. Philip Glass – Anthem-Part Two
7. Philip Glass – The Beginning
8. Frederic Chopin – Romance-Larghetto
9. Burkhard Dallwitz – Drive
10. Burkhard Dallwitz – Underground
11. Burkhard Dallwitz – Do Something
12. Philip Glass – Living Waters
13. Burkhard Dallwitz – Reunion
14. Philip Glass – Truman Sleeps
15. Burkhard Dallwitz – Truman Sets Sail
16. Burkhard Dallwitz – Underground-Storm
17. Philip Glass – Raising the Sail
18. Wojciech Kilar – Father Kolbe's Preaching
19. Philip Glass – Opening
20. Burkhard Dallwitz – A New Life
21. Marc Bolan – Twentieth Century Boy

1999. Philip Glass - Dracula (Soundtrack) (Kronos Quartet)

01. Dracula
02. Journey to the Inn
03. The Inn
04. The Crypt
05. Carriage without a Driver
06. The Castle
07. The Drawing Room
08. "Excellent, Mr. Renfield"
09. The Three Consorts of Dracula
10. The Storm
11. Horrible Tragedy
12. London Fog

13. In the Theatre
14. Lucy's Bitten
15. Seward Sanatorium
16. Renfield
17. In His Cell
18. When the Dream Comes
19. Dracula Enters
20. Or a Wolf
21. Women in White
22. Renfield in the Drawing Room
23. Dr. van Helsing and Dracula
24. Mina on the Terrace
25. Mina's Bedroom/The Abbey
26. The End of Dracula

Виконавці: Kronos Quartet; *David Harrington* – violin, *John Sherba* – violin, *Hank Dutt* – viola, *Joan Jeanrenaud* – cello.

2001. The Music of Candyman. Philip Glass

01. Music Box
- Candyman Suite:*
02. Cabrini Green
 03. Helen's Theme
 04. Face to Razor
 05. Floating Candyman
 06. Return to Cabrini
 07. It Was Always You, Helen
- From Candyman II:*
08. Daniel's Flashback
 09. The Slave Quarters
 10. Annie's Theme
 11. All Falls Apart
 12. The Demise of Candyman
 13. Reverend's Walk

2002. «Часи»/»The Hours»

1. The Poet Acts
2. Morning Passages
3. Something She Has To Do
4. "For Your Own Benefit"
5. Vanessa And The Changelings
6. "I'm Going To Make A Cake"
7. An Unwelcome Friend
8. Dead Things
9. The Kiss
10. "Why Does Someone Have To Die?"
11. Tearing Herself Away
12. Escape!

13. Choosing Life

14. The Hours

2004. Philip Glass, Steve Reich - Music 4 Hands (Maki Namekawa, Dennis Russel Davies)

1. Steve Reich, "Piano Phase"

Philip Glass, Six Scenes from "Les Enfants Terribles":

2. Overture

3. The Bedroom

4. Paul Sleepwalking

5. Snow Falling in the Playground

6. Elizabeth Chooses a Career

7. Death of the Twins/ Finale

2006. The Illusionist • Music From The Film

01. The Illusionist (02:25)

02. Do you Know Me? (02:48)

03. Chance Encounter (03:24)

04. The locket (02:55)

05. The Orange Tree (01:48)

06. The Mirror (01:28)

07. Wish I Would See You Again (01:27)

08. The Sword (00:36)

09. Meeting In The Carriage (01:10)

10. Sophie (02:51)

11. The Secret plot (02:54)

12. Sophie's Ride To The Castle (02:05)

13. The Accident (01:31)

14. The New Theater (01:39)

15. Frankel Appears (03:27)

16. A Shout From The Crowd (02:03)

17. Eisenheim Disappears (02:08)

18. The Search (03:01)

19. The Missing Gem (03:03)

20. The Chase (04:11)

21. Life In The Mountains (04:32)

2007. Les Animaux Amoureux | Закохані тварини

01. Swans take Flight

02. The Bath

03. The Gaze, the Scents

04. The Battle

05. Ballet of the Birds

06. The Birth of the Fawn

07. The Peacock and the Japanese Cranes

08. The Grebe's Race on Water

09. The Kangaroos

10. From Insects to Whales

11. The Happy Couples
12. The Orangutans and the Small Ducks
13. From Gazelles to Kangaroos
14. The Return of the Animals
15. The Swans Return/End Title

2007. Notes On A Scandal | Скандальный щоденник

01. First Day of School
02. The History
03. Invitation
04. The Harts
05. Discovery
06. Confession
07. Stalking
08. Courage
09. Sheba & Steven
10. The Promise
11. Good Girl
12. Sheba's Longing
13. Someone in your Garden
14. A Life Lived Together
15. Someone has Died
16. Betrayal
17. It's Your Choice
18. Barbara's Choice
19. Going Home
20. I Knew Her

2009. Koyaanisqatsi | Коянискаци. Complete original soundtrack version

01. Koyaanisqatsi
02. Organic
03. Clouds
04. Resource
05. Vessels
06. Pruitt Igoe
07. Pruitt Igoe Coda
08. SloMo People
09. The Grid Introduction
10. The Grid
11. Microchip
12. Prophecies
13. Translation and Credits

Voice of «Koyaanisqatsi»: Albert de Ruiter. Chorus: The Western Wind Vocal Ensemble.
 Keyboards: *Michael Riesman*. Saxophone, Flute, Clarinet: *Jack Kripl*. Saxophone: *Jon Gibson / Richard Peck*. Saxophone, Bass Clarinet: *Bob Mintzer*. Piccolo, Flute: *Tom Nyfenger*. Trumpet: *Lew Soloff / Charles Lewis / Lowell Hershey / Mark Gould / Allan Dean*. French Horn: *Sharon Moe / Peter Gordon / Russell Rizner / Brooks Tillotson / Albert Richmond*. Trombone: *Bob Smith*

/ Keith O'Quinn. Bass Trombone: George Flynn. Trombone: James Pugh. Tuba: Warren Deck / Samuel Pilafian. Viola: Jill Jaffe / Sue Pray / Theodore Israel / Jean Dane. Cello: Seymour Barab / Beverley Lauridsen / Kermit Moore / Frederick Zlotkin. Bass: John Beal / John Bongiorno. Conductor: Michael Riesman.

2009. Joseph Conrad's *The Secret Agent* | Секретный агент

01. Secret Agent
02. Winnie Remembers
03. Verloc and the Russian Embassy
04. Blood on the Stairs
05. The First Meridian
06. Emigration
07. Trust
08. Winnie?
09. Explosives
10. All The Money
11. Simple
12. Roast Beef
13. Safe Journey
14. Ossipon is Tempted
15. Winnie Goes to Sea
16. Secret Agent Ending

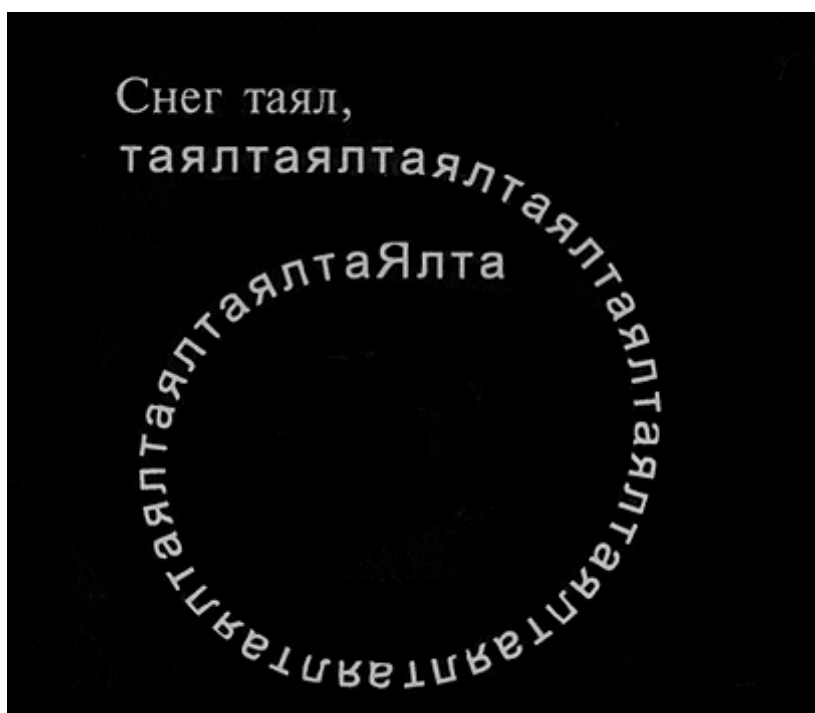
ДОДАТОК Б

ПРИКЛАДИ ГРАФІЧНОЇ ПОЕЗІЇ І НОТАЦІЇ

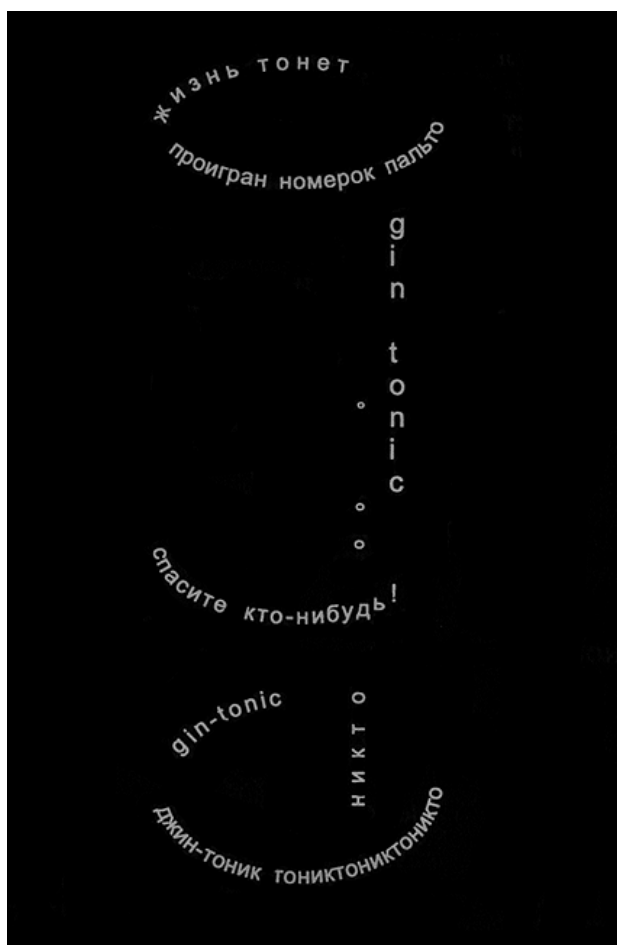
А. Вознесенський «Мошкара»



«Снег таял»

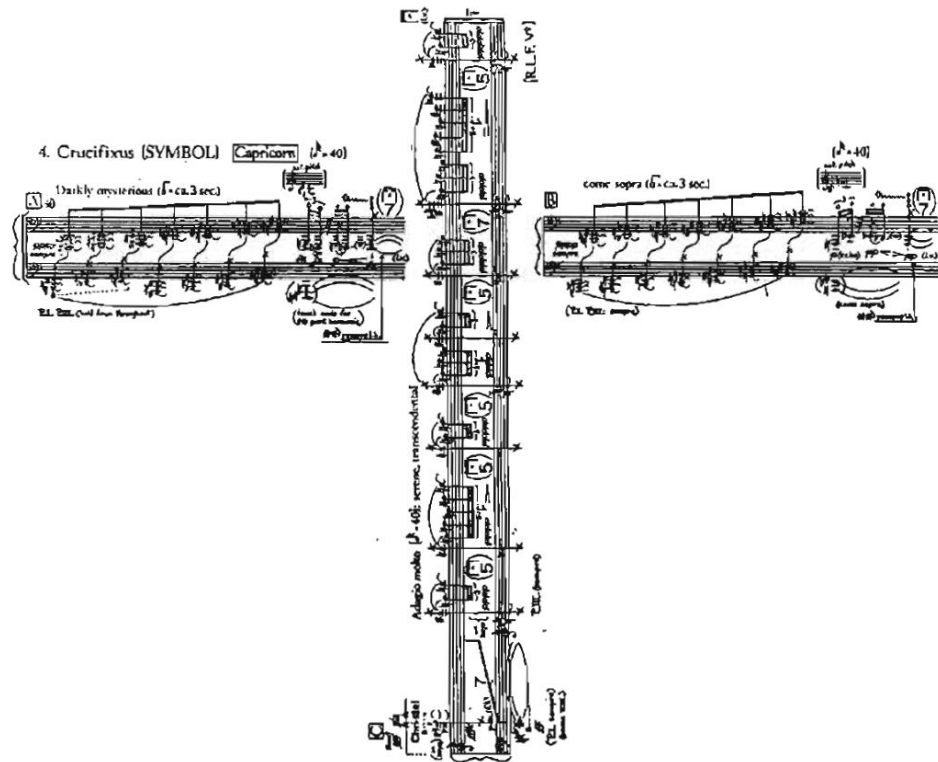


«Воронка»



Террі Райлі «Sv. Adolf Ring»



Дж. Крам «Макрокосмос» *Crucifixus*

Дж. Кейдж «Композиція у ретроспективі»

```

composition
    is Only making
        iT
    cleAr
        That that
        Is the case
    finding Out
a simple relation

    betweenN paper and music
        how
        To
    reAd
        iT
        Independently
        of
    one's thoughts ...

```

Нечто
 проясняется
 Только
 благодаря
 композиЦИИ
 обнаруживающей
 Ясные

отНошения между
бумагой и музыкой
как читать ее
независимо
от мерцания
чьИх-то
пояснений...

ДОДАТОК В**ФОРМА ДЛЯ СЛУХАЧА ТА СТРУКТУРА ДЛЯ ВИКОНАВЦЯ**

Схема 1

Ф. Гласс. *Opening*

Схема 2

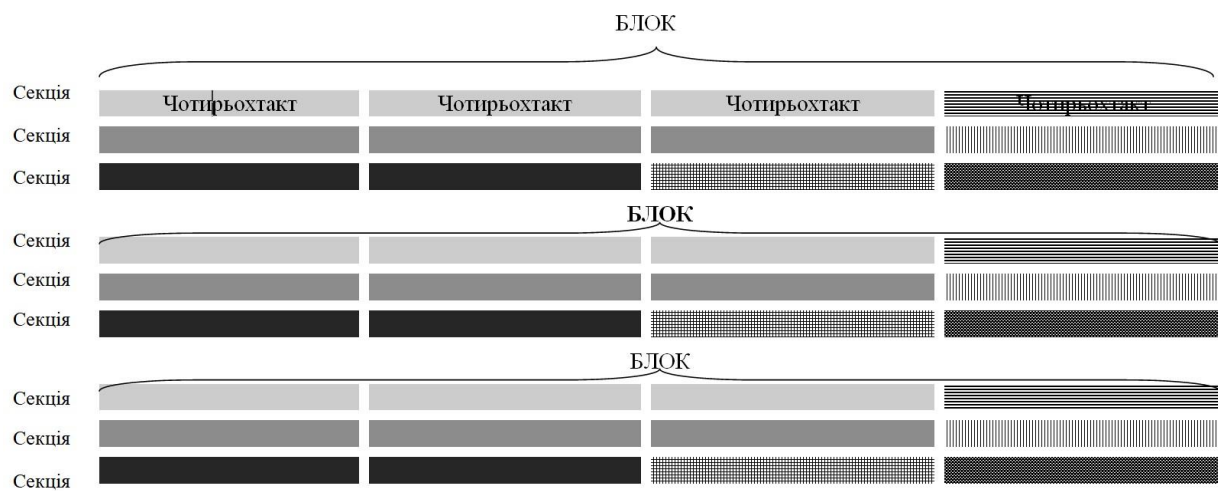


Схема 3

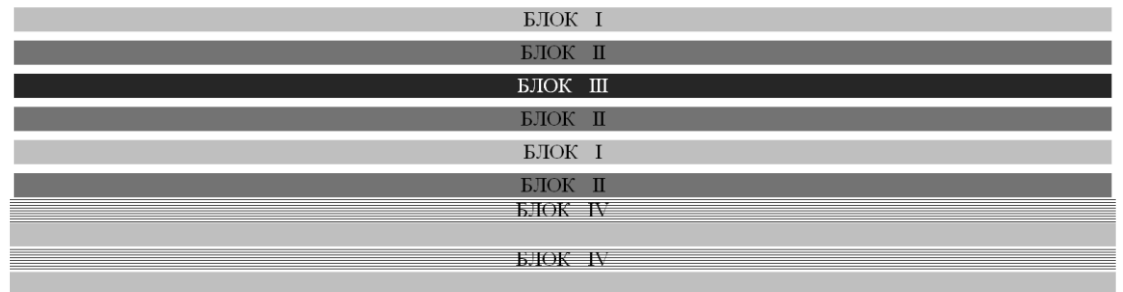


Схема 4

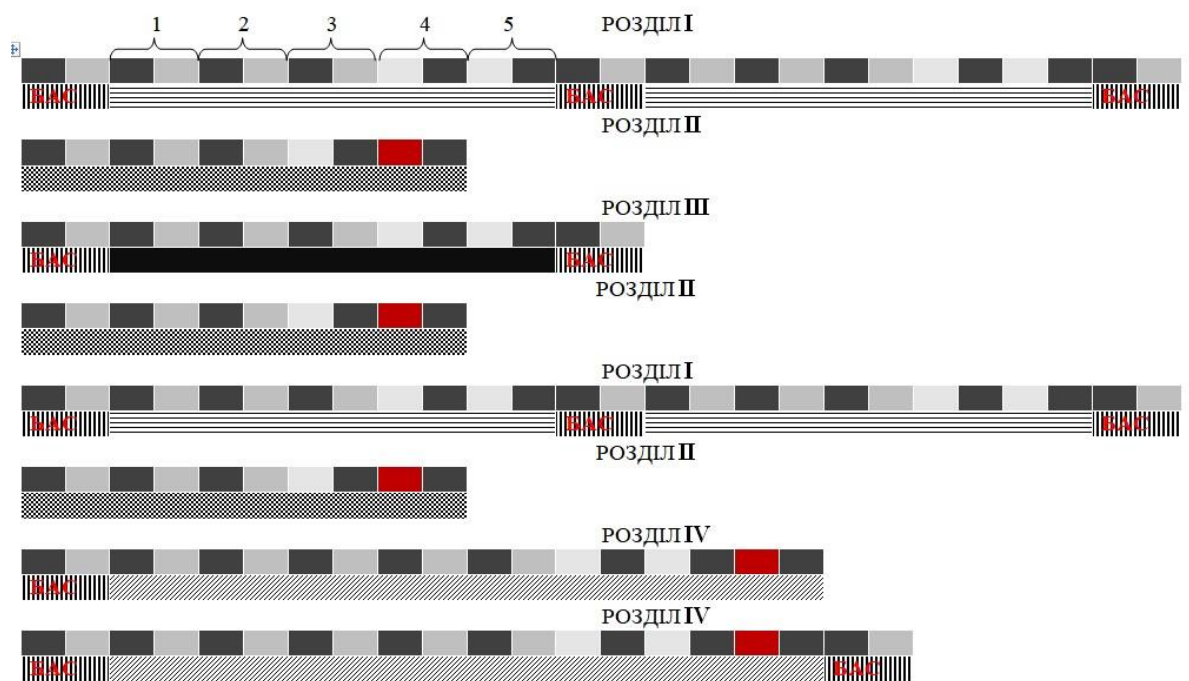


Схема 5

Блок I	Блок II	Блок III	Блок II	Блок I	Блок II	Блок IV	Блок IV
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>D</i>	<i>D</i>

Схема 6

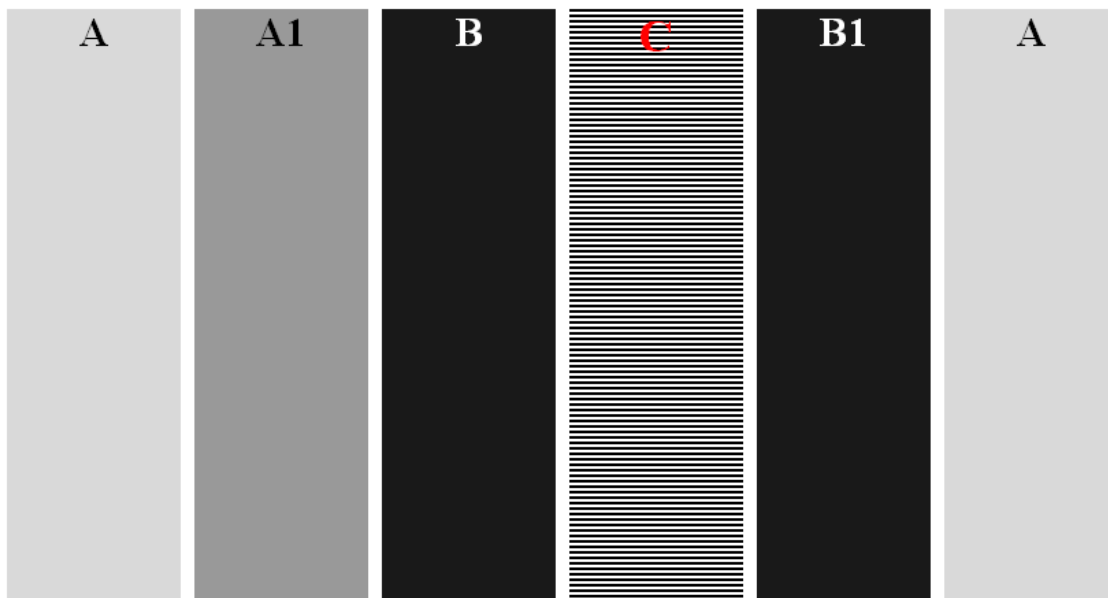


Схема 7

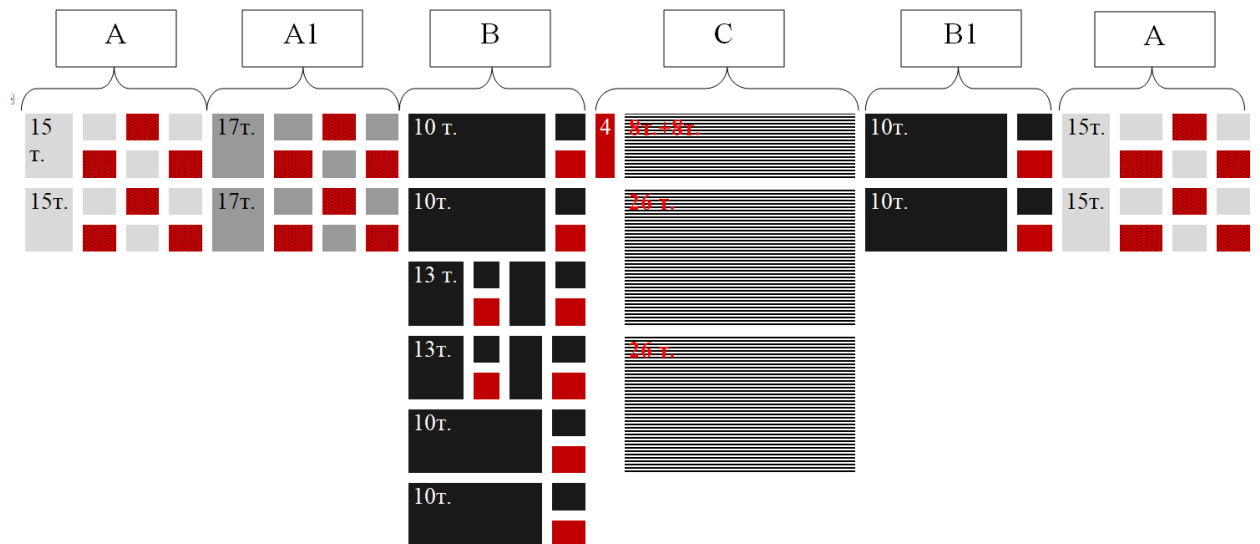


Схема 8

	<i>Mad Rush</i>	<i>Opening</i>	<i>Wichita Sutra</i>	<i>Vortex</i>	<i>Metamorphosis</i>
Колихання восьмих					
Мелодія подвоєна октавами					
Колихання восьмих + бас					
Поток шістнадцятих					
Моноритмічний акордовий виклад теми					
Синкоповані акорди					

Схема 9

№	Саундтрек до фільму	№	Сюїта для фортепіано
1	The poet acts	1	The poet acts
2	Morning passages	2	Morning passages
3	Something she has to do	3	Something she has to do
4	For Your Own Benefit		
5	Vanessa and the Changelings		
6	I'm Going to Make a Cake	4	I'm Going to Make a Cake
7	An Unwelcome Friend	5	An Unwelcome Friend
8	Dead Things	6	Dead Things
9	The Kiss		
10	Why Does Someone Have to Die?	7	Why Does Someone Have to Die?
11	Tearing Herself Away	8	Tearing Herself Away
12	Escape!	9	Escape!
13	Choosing Life	10	Choosing Life
14	The Hours	11	The Hours

ДОДАТОК Г

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Нотний приклад 1

Блок I

Нотний приклад 2

Блок II

Нотний приклад 3

Two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 19, 20, and 21. The second system contains measures 22, 23, and 24. The notation is in treble and bass clefs. Measures 19 and 22 have a blue '19' above the staff. Measures 20 and 23 have a blue '20' above the staff. Measures 21 and 24 have a blue '21' above the staff. Blue slurs are present over measures 19-20, 20-21, and 22-23. Red slurs are present under measures 19-20, 20-21, and 22-23.

Нотный приклад 4

Блок III

Two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 25, 26, and 27. The second system contains measures 28, 29, and 30. The notation is in treble and bass clefs. Measures 25 and 28 have a red '25' above the staff. Measures 26 and 29 have a red '26' above the staff. Measures 27 and 30 have a red '27' above the staff. Red slurs are present under measures 25-26, 26-27, and 28-29.

ДОДАТОК Г

Л. Чайлдс. «Уличный танец»

Партитура

Минуты/секунды

0:50	Европейский антиквариат
1:05	Витрина
1:25	В 103
1:45	Конец ярлыков
1:50	Табличка на двери
2:10	Кража, ограбление
2:22	Решетка
2:30	Навесной замок
2:35	Блошиный рынок
2:54	8
2:55	1
2:56	6
3:10	Фотокамеры
3:15	Куклы
3:22	Лицом друг к другу
3:30	
3:35	(Действие исполнителей)
3:42	Здание Gurbob
3:50	Пожарный выход
3:55	(Действие исполнителей)
4:05	Calture
4:10	Буква Y в «Calture»
4:20	(Действие исполнителей)
4:30	Повторяется ниже
4:35	Буква C в «Calture» картонные коробки
5:08	«Печатные машинки» и пр., написано в столбик
5:09	(Действие исполнителей)
5:10	
5:15	
5:25	Алюминиевый столб
5:50	Уборка снега
6:00	Арка

ДОДАТОК Д

Постановки опери «Ейнштейн на пляжі»

25 липня 1976 – Прем'єра на фестивалі в Авіньйоні у Франції у виконанні ансамблю Філіпа Гласа. Опера була також поставлена тим же составом влітку в Гамбурзі, Парижі, Белграді, Венеції, Брюсселі та Роттердамі.

1984 року – Бруклінська Музична академія (*The Brooklyn Academy of Music (BAM)*) змонтувала оперу в одночасовий документальний фільм «Ейнштейн на пляжі: мінливий образ опери» (*Einstein on the Beach: The Changing Image of Opera*)

1988 – оперний режисер Ахім Фрейер (в 1984 році ставив оперу Ехнатон в Штутгарті, Німеччина) переробив в абстрактному стилі «Ейнштейна на пляжі» з додаванням нових усних текстів. Цю версію курирував М. Рісман.

1992 – повторна постановка за участю Гласа, Уїлсона і Чайлдс в театрі Маккартер в Пристонському університеті. Ця ж постановка побувала у Франкбурте, Мельбурні, Барселоні, Мадриді, Токіо, Брукліні і Парижі.

2001 – інсталяція «Ейнштейна на пляжі» в колишній штаб-квартирі Державного банку НДР в Берліні. Організовано Арі Бенджаміном Мейерс, дизайн сцени Вероніка Вітте. Глядачі вільно пересувалися по інсталяції, спостерігаючи за грою музикантів з екранів. Цю ж версію повторно поставили в 2005 році на Ювілей Ейнштейна в Берлінській церкві.

2007 – концертна версія з солістом (скрипка) Тімом Файном в залі Карнегі-Хол. Ф. Гласс разом із Т. Файн, гастролуючи в дуеті, завжди виконують «Knee Play 2».

20 січня 2012 року – перший повний показ опери після 20 років мовчання, представлений Університетським музичним товариством в Центрі виконавських мистецтв в кампусі університету Мічігану в Енн Арбор. Тур

розпочався 16 березня 2012 року с постановки в *Opéra Berlioz* Монпельє, Франція, потім: в Театрі Валлі в Реджіо Емілія, Італія; Барбікан-центр, Лондон; Центр виконавських видів мистецтва *Sony*, Торонто; Бруклінська музична академія, Бруклін, Нью-Йорк; Зеллербах Холл в Каліфорнійському університеті, Берклі, Каліфорнія; Театр дель Паласіо де Беллас Артес, Мехіко: в 2013 році в театрі *Het Muziektheater / De Nederlandse*, Амстердам; Гонконг; Центр мистецтв Мельбурна, Мельбурн, Австралія; *Los Angeles Opera*, Лос-Анджелес; а в 2014 році були виступи в Парижі і Берліні. У жовтні 2015 року цей спектакль завершився виступами в Кванджу, Південна Корея.

2014 року – вперше зроблений відеозапис опери був доступний безкоштовно протягом 6 місяців. Компанія *Culturebox*.

2017 – постановка «Ейнштейна на пляжі» без керівництва Ф. Гласса і Р. Вілсона, в Опернхаусе, Дортмунд, Німеччина. Вона була поставлена режисером Кей Фогес / *Kay Voges*. Опера була також поставлена у Великому театрі Женеви в 2019 році в рамках фестивалю виконавських мистецтв *La Batie*.

ДОДАТОК Е

ВОДІЙ АВТОБУСА

Двоє закоханих

(Текст, написаний містером Семюелем М. Джонсоном)

День з його турботами і здивуванням закінчився, попереду ще ніч. Ніч – це час тиші і спокою, час, щоб розслабитися і бути тихим. Потрібна тендітна історія для того, щоб прогнати тривожні думки дня, щоб врятувати наші розуми і заспокоїти наші схвильовані душі.

А яку історію ми почуємо? Ах, це буде знайома історія, дуже, дуже стара, і в той же час нова. Історія ця про любов.

Двоє закоханих сиділи на лаві в парку, їх тіла торкалися одне одного, тримаючись за руки при місячному світлі.

Між ними тиша. Їх любов настільки глибока, що не потрібно було слів, щоб висловити її.

І ось вони сиділи мовчки на лаві в парку, їх тіла стикалися, тримаючись за руки в місячному світлі.

Нарешті вона заговорила. «Ти кохаєш мене, Джон?» – запитала вона. «Ти знаєш як я кохаю тебе, дорога», – відповів він. «Я люблю тебе так, що словами не висловити. Ти світло мого життя, моє сонце, місяць і зірки. Ти для мене все. Без тебе моє життя втрачає сенс».

Знову настала тиша, де двоє закоханих сиділи на лаві в парку, їх тіла стикалися, тримаючись за руки при місячному світлі. Вона знову заговорила. «Як сильно ти мене любиш, Джон?» – запитала вона. Він відповів:

«Як сильно я тебе люблю? Порахуй зірки на небі. Виміряй води океанів чайною ложкою, число піщинок на березі моря. Ти скажеш це неможливо. Так, як і я не можу сказати тобі наскільки люблю тебе. Моя любов до тебе вище небес, глибше пекла, і ширше планети. У неї немає меж і кордонів. У всього в житті є межа, але не у моїй любові до тебе».

Ставало ще тихіше, в той час як двоє закоханих сиділи на лаві в парку, і їх тіла стикалися, тримаючись за руки при світлі місяця.

Знову її голос прозвучав. «Поцілуй мене, Джон», – благала вона. І нахилившись, він тепло пригорнув свої губи до її губ з палким тремтінням.

ДОДАТОК Є

	Акт 1	Акт 2	Акт 3	Акт 4	Акт 5
Пролог	Кнеє Play1	Кнеє Play2	Кнеє Play3	Кнеє Play4	Кнеє Play5
Акторки N (мовчки)	Сцена1 «Потяг» -потяг -чоловік у красному -хлопчик з місяцем -мушля -акторки з газетою, палицею, хусткою	Танець 1 Танцівник -літаюча тарілка	Сцена «Суд/Тюрма» -старий суддя -присяжні -2 в'язня -підсудна -Акторки N	Сцена 1 «Збірка» - мешканець будинку (у вікні) -22 перехожих під будинком	Кнеє Play5 Акторки N -водій автобуса
	Сцена2 «Суд»	Сцена 2 «Нічний потяг»	Сцена 2 «Танець 2»	Сцена 2 «Ліжко»	
	-суддя (молодий та старий) -підсудний -присяжні -секретар -адвокат -персонал -Ейштейн -Акторки N	-жінка -чоловік -мушля -дівчина із мушлею	-Танцівники -Ейштейн	-стул -ліжко -вокал	
				Сцена 3	

ДОДАТОК Ж

Схема 1

Візуальна презентація Танця 1

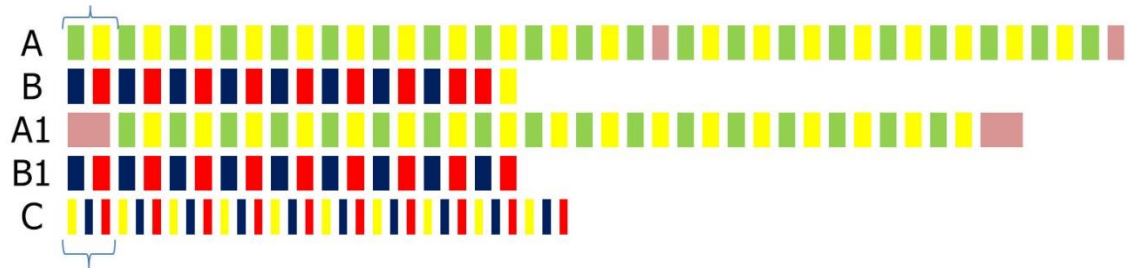


Схема 2

Візуальна презентація Танця 2

