

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів

**СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ Ф. ГЛАССА: КОМПОЗИЦІЙНИЙ
ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

МИРОНОВОЇ КАТЕРИНИ ОЛЕКСІЇВНИ

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства

доцент

ВАЩЕНКО ОЛЕНА ВІКТОРІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



МИРОНОВА К.О.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 АМЕРИКАНСЬКІ МІНІМАЛІЗМ ТА ПОСТМІНІМАЛІЗМ XX СТ.....	7
1.1 Постмінімалізм: витоки, концепція, загальна характеристика.....	7
1.2 Мінімалізм та постмінімалізм у творчості Ф. Гласса.....	14
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2 СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ Ф.ГЛАССА: ВИКОНАВСЬКЕ ВІДЗЕРКАЛЕННЯ КОМПОЗИЦІЙНИХ ІДЕЙ.....	22
2.1 Специфіка композиції інструментального концерту.....	22
2.2 Перший скрипковий концерт Ф. Гласса: барокова форма мовою XX ст.....	24
2.3 Другий скрипковий концерт Ф. Гласса як відповідь на «Пори року» А. Вівальді.....	40
Висновки до Розділу 2.....	63
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ф. Гласс, перш за все, розглядається в музичній науці як один з яскравих представників американського класичного мінімалізму, чия творчість завоювала симпатії прихильників не лише Америки, а й всього світу. Починаючи з 80-х років ХХ ст. Ф. Гласс відходить від радикально експериментальних пошуків та звертається до академічних жанрів, що відобразилось у написанні їм 20 балетів, 12 симфоній, 12 інструментальних концертів, 8 струнних квартетів, та виявилось у тяжінні до постмінімалізму, із властивим йому поєднанням репетитивних принципів із традиційними формами та засобами розвитку. Сам композитор, відповідаючи на запитання музичного критика Є. Барбана, підкреслює, що коли він почав працювати в музичному театрі, він та його музика увібрали в себе безліч різноманітних стилів та композиторських технік [цит. за 34, с. 8].

Перший (1987) та Другий (2009) скрипкові концерти були створені композитором саме в той період, коли він відходить від жорсткої репетитивності, що поступається більш гнучким закономірностям викладу тематизму, його розвитку та багатству інтонаційного матеріалу, який нерідко апелює до «теми» і «тематизму» в традиційному сенсі. Інколи композитор звертається до форм і музики минулого в пошуку натхнення – так, в опері «Ехнатон» (1984) виникають традиційні вокальні форми, зокрема арія *da capo*, партія контратенора як провідна, а також алюзії до музичного театру К. Монтеверді. Не складають виключення і його скрипкові концерти, де виявляється зв'язок з бароковою традицією – на рівні інтонаційного матеріалу, форм і загальної композиції. Підтвердженням прагнення композитора встановити певний діалог із бароко слугує і назва Другого концерту – «Чотири пори року», що відсилає до вівальдієвського циклу. Втім, в жодному з досліджень, де розглядаються концерти Ф. Гласса, зокрема в дисертації

О. Антонової [6]¹, в подібному ракурсі вони не представлені, що побуджає до висвітлення саме цього аспекту в процесі аналізу композиції.

Не менш цікавими є й виконавські параметри концертів, які поки що залишаються поза зоною уваги музикознавців, хоча твори Ф. Гласса все активніше залучаються в концертну практику навіть в межах України. Так, в Харкові у жовтні 2017 р. було виконано його *Concerto grosso* (1992). В цьому ж 2017 р. відбулась українська прем'єра Першого скрипкового концерту Ф. Гласса (соліст – Давід Небель). В свою чергу, Камерний оркестр *Nova Symfonietta* представив Перший фортепіанний концерт Ф. Гласса у рамках міжнародного музичного фестивалю *Kharkiv Music Fest* (25 березня 2018 р.). Пізніше, 21 вересня 2018 р. в Харкові відбулась українська прем'єра Третьої симфонії (1995) Ф. Гласса.

Масштабну роботу з популяризації музики Ф. Гласса виконує Харківський гітарний квартет, ними були зроблені аранжування багатьох струнних квартетів композитора, які увійшли у репертуар музикантів і виконуються на концертних майданчиках по всій Україні.

Активний попит слухачької аудиторії актуалізує тематику даного дослідження, що полягає в розгляді композиційних та виконавських особливостей скрипкових концертів Ф. Гласса задля максимально наближеної до задуму автора виконавської інтерпретації, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні характерних композиційних рис у скрипкових концертах Ф. Гласса та визначенні загальних особливостей їх виконавської інтерпретації. Відповідно до поставленої мети роботи, вирішуються наступні **завдання**:

- дослідити історичні шляхи мінімалізму та постмінімалізму, їх концептуальні засади та втілення у творчості Ф. Гласса;
- визначити загальні риси напрямів мінімалізму та постмінімалізму;
- розкрити композиційні особливості Скрипкових концертів Ф. Гласса;

¹ Автор розглядає жанр концерту в творчості Ф. Гласса та висвітлює найбільш значущі для музики іпостасі гри, виконується аналіз функцій кожної з них; у цих концертах, охарактеризовано техніку патернів в контексті даних творів, проте відсутній виконавський аналіз та висвітлення основних ігрових особливостей.

- зробити загальний виконавський аналіз обраних для дослідження творів.

Об'єктом дослідження виступає жанр інструментального концерту в творчості Ф. Гласса, його **предметом** – композиційні та виконавські аспекти скрипкових концертів Ф. Гласса.

Методологія робота базується на комплексному підході, що дозволяє вивчити особливості формування скрипкових концертів Ф. Гласса у їх спадкоємних зв'язках із традицією, який передбачає залучення різних методів аналізу матеріалу. Серед них задіяні наступні:

- *історичний* – висвітлює причини виникнення напряму постмінімалізму;
- *структурно-функціональний* – визначає роль окремих елементів (синтез репетитивної техніки та сталих композиційних форм в контексті постмінімалізму) та взаємозалежність між ними в межах цілого;
- *порівняльний* – виявляє спільні та відмінні риси сталих композиційних форм та постмінімалістських;
- *виконавського аналізу*
- *довідково-біографічний* – надає дані про творчий шлях композитора.

Теоретичну базу роботи становлять дослідження, присвячені проблематиці музики XX ст. (Л. Акопян [3], Т. Байгина [8], І. Гребнева [16]), *напряму мінімалізму та його еволюції* (Д. Андросова [4, 5], К. Байер [9], І. Двужильна [19], Є. Карасьов [24], М. Катунян [25], І. Крапівіна [29], А. Кром [30-34], Д. Маркова [43-46], П. Поспелов [53]), *жанру концерту та його втілення в творчості Ф. Гласса* (О. Антонова [6], І. Гребнева [17], А. Кром [32], О. Шарий [70] та інші).

У ролі **матеріалу** дослідження було обрано Перший та Другий концерти для скрипки з оркестром Ф. Гласса – ноти, партитури, аудіо- та відеозаписи.

Наукова новизна отриманих результатів. У роботі запропоновано одну з перших у вітчизняному музикознавстві спроб аналізу Першого та Другого скрипкових концертів Ф. Гласса в аспекті взаємозв'язку класичної репетитивності із традиційними формами та виконавськими традиціями інструментального концерту.

Практичне значення отриманих результатів. матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості Ф. Гласса та, зокрема, його інструментальним концертам, у виконавській практиці, а також у теоретичних курсах «Історія музики XX століття», «Практикум з сучасної музики», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах камерного ансамблю. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі сучасної американської музики.

Структура роботи. Робота складається зі змісту, двох розділів, висновків, переліку використаних джерел. У змісті обґрунтовуються актуальність, об'єкт, предмет дослідження, сформульовано мету та задачі. Розділ 1 «Американські мінімалізм та постмінімалізм XX ст.» присвячено розгляду витоків, концепцій та загальної характеристики напряму мінімалізму (1.1), еволюції музичного постмінімалізму у творчості Ф. Гласса (1.2). У Розділі 2 «Скрипкові концерти: виконавське віддзеркалення композиційних ідей» виокремлюється специфіка інструментального концерту у творчості Ф. Гласса (2.1) та розглядається Перший скрипковий концерт Ф. Гласса як утілення барокової форми музичною мовою XX ст. (2.2) і Другий скрипковий концерт Ф. Гласса як відповідь на «Пори року» А. Вівальді (2.3).

Загальний об'єм роботи складає 78 сторінок, з них основного тексту – 71 сторінка. Список використаних джерел містить 82 позиції.

РОЗДІЛ 1

АМЕРИКАНСЬКИЙ МІНІМАЛІЗМ

ЯК НАПРЯМ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.

1.1. Напрямок постмінімалізму в музиці другої половини ХХ ст

Розглядаючи інструментальні концерти Ф. Гласа в композиційному аспекті, спочатку буде доречно розглянути детально кожен з напрямів у музичному мистецтві, до яких звертався автор на своєму творчому шляху, задля визначення особливостей його музичної мови та виконавських аспектів Першого та Другого скрипкових концертів. Серед основних напрямів слід зазначити мінімалізм та постмінімалізм, крім цього в обох скрипкових концертах наявні риси традиційних форм, що є відлунням епох бароко та класицизму. Зацікавленість бароковими формами обумовлюється бажанням автора впорядкувати композиційні техніки та здобуття мінімалізму, надаючи їм традиційних форм, таких як сонатна форма, варіації, рондо.

Мінімалізм як напрямок у музичному мистецтві привертає до себе все більшу увагу як виконавців, так і музикознавців завдяки своїй ідеології та новим композиційним методам. Серед музикознавців явище мінімалізму досліджували І. Двужильна [19], І. Крапівіна [29], Д. Маркова [41-46], М. Катунян [25].

Досить змістовне визначення напрямку дає Л. Акопян у Енциклопедичному словнику музики ХХ ст. [3, с. 355-356]. Він визначає, що мінімалізм (від англ. *Minimal* – «дуже маленький», «найменший») – метод створення музики, що передбачає радикальну «мінімізацію» її звуковисотного та ритмічного аспектів: перший зводиться до використання дуже обмеженого набору звуків, другий – до безперервного повторення елементарних формул («патернів», від англ. *Pattern* – «модель», «шаблон»), зазвичай, на фоні довго не змінної тональної гармонії.

З визначення можна зробити висновок, що композиції будуються завдяки використанню мінімізованих структур (патернів), які викладаються, розширюються чи зменшуються (використання лише якогось елементу патерну), зіставляються чи варіюються.

Свій початок музика мінімалізму бере у 1960-х ХХ ст. як реакція на надмірну складність та індивідуалізм музики академічних жанрів, які були незрозумілі та не досить цікаві для пересічного слухача.

Перші композитори мінімалісти – Л. Янг, С. Райх, Т. Райлі та Ф. Гласс – намагались подолати кордони між серйозною музикою та рок-музикою, між музикою та іншими видами мистецтва, між західною культурою та східною (для Ф. Гласса важливим джерелом натхнення була класична музика Індії, що являла собою не звичні слухачу сплетіння контрастних тем та їх розгортання, та зовсім нове уявлення про музику). Притаманна «мінімалістичній» музиці здатність вводити слухача у свого роду гіпнотичний транс зближує її з такими тенденціями, як захоплення медитаціями та неєвропейськими філософіями та релігіями.

Мінімалістська музика американців не була однорідною, а паралельно розвивалась у двох напрямках. Перший – «концептуальний мінімалізм». Він зародився в експериментальній музиці Дж. Кейджа та Л. Янга, де відбувалось психоакустичне переосмислення звуку. Композиції цього напрямлення були близькі до хеппенінгу, в них завжди давались вказівки щодо дій учасників на сцені, які зводилися до мінімуму, а головними були гра, ігрова логіка та епатаж. Також зазнало переосмислення відношення до часу через моделювання звукового простору остинатним повторенням невеликих структурних утворень, саме які й створювали медитативний стан.

Репетитивізм як другий ракурс американського мінімалізму представлений у творчості Т. Райлі, С. Райха та Ф. Гласса виник на 5 років пізніше. Композитори звертались до останніх технічних досягнень в області електроніки. Вони намагались винайти нові методи організації музичного матеріалу. Твори цього напрямку не виходили за межі музичного мистецтва, були ладово та ритмічно організовані. Вони представляли собою взаємодію чіткої логіки у композиції та підкресленої процесуальності виконавської імпровізації на задану модель. Їх форма організовувалась через повторення функціонально рівноправних коротких сегментів.

Скрипкові концерти Ф. Гласса мають яскраво виражені риси репетитивізму, а саме: патернова будова, загальні форми руху у патернах, які повторюються безліч раз дещо змінюючись; діатонічність, чітка ритмічна організація та визначена форма. Вище зазначені риси імпровізаційності відсутні у Скрипкових концертах, оскільки імпровізація допускається в інструментальних концертах лише в каденціях. У Першому концерті вони відсутні, а у Другому автор детально прописує кожну з каденцій і взагалі виносить їх за межі частин, що дає можливість виконувати їх окремо від частин концерту.

Задля того, щоб краще зрозуміти спільні та відмінні риси мінімалізму та постмінімалізму слід розглянути їх в контексті розвитку напрямку.

Детально розглядає етапи розвитку американського музичного мінімалізму І. Двужильна [19, с.19-26]. Вона виділяє такі три етапи:

- 1950-ті – початок 60-х р. мінімалізм формується у лоні американського авангарду; цей етап став експериментальним у формуванні двох напрямів мінімалізму: концептуального та репетитивного (який надалі ми розглядатимемо на прикладі скрипкових концертів). Американський мінімалізм будував свою специфіку на відмові від традицій та «складності» академічної музики, що робили твори незрозумілими та недоступними для слухача. Це дозволило багатьом дослідникам стверджувати, що мінімалізм зародився в руслі авангарду.

- у 1960-ті – на початку 70-х р. відбувається становлення класичного мінімалізму. Концептуальний напрям у цей час був представлений одиничними зразками у творчості Л. Янга. Розквіту набув репетитивний мінімалізм: бестселерами стають твори Ф. Гласса, С. Райха. Композиторів запрошують на фестивалі сучасної музики. У цей час з'явилися твори високого художнього рівня, серед них – опера Ф. Гласса «Енштейн на пляжі» (*«Einstein on the beach»*), «Музика для 18-ти виконавців» С. Райха. В класичний період мінімалізм залишається вірним концепції експериментального етапу, що полягала у переорієнтації сприйняття з художнього результату на процес виконання. Проте в ці роки даний напрям все яскравіше заявляв про себе як про поставангардне явище у світовій художній культурі, що проявилось у наступних параметрах:

1) елітарність, естетична замкнутість у музиці авангардистів змінюється комунікативністю, відкритістю, направленістю на масову аудиторію;

2) принцип особливої цінності новизни як в галузі техніки, так і в індивідуалізації композиторських рішень, з однієї сторони, – опора на архетипові елементи у музичній мові та типологічність на рівні композиції у мінімалістів, з іншої;

3) нервовість, збудженість, езотеричність емоціонального світу авангарду при жорсткій раціональності логіки композиції – та медитативність, просвітленість, однорідність стану музики;

4) сконцентрованість «музичних подій» у часі в авангардистів, з однієї сторони, – та «нескінчений» час, малоподійність, мінімум розвитку, з іншої;

5) доведення принципу дисонантності до вищої точки, з однієї сторони, – та ясність, консонантність, з іншої.

Таким чином, американський мінімалізм класичного періоду характеризується формуванням типологічних рис, виникненням високохудожніх творів репетитивного напрямку, зростанням її популярності на батьківщині та за її межами. Він сформувався в опозиції до авангардних течій минулого та опинився в контексті поставангарду.

З другої половини 1970-х з'являється постмінімалістичний простір, що представляє собою синтез репетитивної техніки, довготривалого перебування в одному емоційному стані та інших прийомів. Часові межі третього етапу визначити важко, через те, що кожен з представників американського мінімалізму наблизився до нього індивідуально. У творчості Т. Райлі та С. Райха постмінімалізм з'являється у кінці 1970-х, у Ф. Гласа – в середині 1980-х. Основним типом створення матеріалу залишалась репетитивна техніка, але патерни, що раніше будувались на елементарних інтонаційних зворотах, поступово ускладнювались. Найчастіше вони втрачали вид лаконічних побудов та ставали мелодіями широкого дихання. Твори були представлені одночастинними або циклічними композиціями, в яких частини, контрастні за темпом, змінювали одна одну. Структура при цьому наближувалася до класико-романтичних принципів формоутворення.

У цей період, що триває і зараз, твори С. Райха, Ф. Гласса, Т. Райлі стали школою для професійного розвитку цілого покоління американських композиторів. Якщо раніше мінімалізм існував на обмеженій території США (Нью-Йорк, Каліфорнія, Сан-Франциско), у цей час він розподілився на різні напрями та розповсюдився на всі штати Америки, а згодом і на східноєвропейську культуру (творчість В. Єкимовського, А. Пярта).

За часом створення обидва скрипкові концерти належать до постмінімалізму, але звичайно мають риси класичного етапу. Спираючись на характеристику етапів розвитку мінімалізму за І. Двужильною можна визначити такі риси постмінімалізму у скрипкових концертах:

- комунікативність, «доступність» для масової аудиторії, на відміну від академічної музики авангарду (музична мова у концертах, що розглядаємо, досить зрозуміла та доступна для пересічного слухача, відсутня надмірна складність та дисонантність),
- основні ідеологічні риси напряму, такі як медитативність, просвітленість, «нескінченність» часу найбільш типові для повільних частин Скрипкових концертів, написаних у формі варіацій на остинатний бас. Через повторення повільних патернів, що виступають обрамленням головної теми в басовій лінії, відсутності динамічного розвитку, використання переважно струнної групи оркестру виникає відчуття статичності та медитативності.
- використання типових елементів музичної мови (гамоподібні пасажі, рух за арпеджованими тризвуками, що використовуються як основа патернів) та типологічність на рівні композиції (кожна з частин концертів написана у чітко визначеній формі, до того ж наявна контрастність частин за темпом та характером, риси барокових форм) [19, с. 25-26].

Найбільший інтерес для нас матиме саме останній період – постмінімалістичний, оскільки Скрипкові концерти Ф. Гласса мають наявні риси постмінімалізму. Також автор звертається до барокових рис інструментальних концертів, які наявні і в Першому концерті, і в Другому.

Про наявність барокових рис у творах Ф. Гласа свідчать характерні особливості музичної мови та композиції. Детально риси барокового інструментального концерту розглянемо у другому розділі роботи.

Неможливо розглядати будь-який мистецький напрям, без панорамного огляду його ідейно-естетичної основ, історичних умов виникнення та контексту філософських світоглядів епохи. Так напрям мінімалізму став популярним саме завдяки своїм філософсько-естетичні витокам, що знайшли своє відображення у світогляді композиторів та їх музичній мові. Для того, щоб розглянути це питання, звертаємось до І. Двужильної, яка досить детально описує період виникнення та ідеологію даного напрямку [19, с. 27-32].

Світогляд американських композиторів мінімалістів склався під впливом європейських філософських течій кінця XIX – XX ст. Близькими їм стали ідеї, що відображали зростаючий інтерес до глибинних шарів психіки, проблем підсвідомого досвіду людини, актуальності першооснов людського буття. Подібно до багатьох західноєвропейських композиторів XX ст., творчість мінімалістів індіферентна по відношенню до найважливіших соціально-політичних течій свого часу та шукає духовного опору у неординарних релігійних та філософських ученнях. Важливу роль у формуванні світогляду американських мінімалістів зіграли два явища – дзен-буддизм, який отримав широку популярність у Європі та США у XX ст., та семіотичні пошуки австрійського філософа Л. Вітгенштейна.

Причини впливу дзен-буддизму на творчість композиторів мінімалістів слід шукати в протиставленні європейським раціоналістичним цінностям, в утвердженні рівності людей, в запереченні соціальної ієрархії, у відмінностях між талантом та бездарністю, між важливими речами та дрібницями.

В ірраціональному вченні дзен утверджується принцип, що став основним в американському мінімалізмі: принцип рівності творчої активності митця та творчої активності того, хто сприймає мистецтво. Згідно теорії дзен, у творчому процесі найважливіше – побачити (відчути), створити образ у своїй душі. У зв'язку з цим, мистецтво повинно бути доступне, проте не бути примітивним чи вульгарним. У дзен-творах утверджується вишукана простота, а обов'язковою

властивістю виконавської техніки стає природність. Однак будь-який твір дзен, має в собі натяк, недосказаність та передбачає осмислене продовження.

Ясність та афористичність думки Л. Вітгенштейна, її простота та внутрішнє багатство змісту не могли не привернути увагу мінімалістів різних сфер мистецтва. Паралелі у засобах художньої виразності словесного та музичного рядів проявились у творчості американських композиторів. Для них характерно звертання до патернів у вигляді найменших інтонаційних форм. Незалежно від звуковисотного або ритмічного наповнення, ці мелодико-гармонічні моделі афористичні, що дозволяє дослідникам відмітити аскетичний тематизм у творах американських мінімалістів.

Ідеї, закладені і в структурі форми творів композиторів мінімалістів, що представлена нескінченою чергою патернів, які повторюються. Форма-процес відрізняється парадоксальним поєднанням статичності у вигляді однорідного звукового простору та динаміки, що проявляється на рівні лінійного розвитку вихідних патернів; динамічний розвиток образу заміщується внутрішнім поринанням в один стан. В музиці виникають цікаві психоакустичні ефекти. В результаті різних прийомів перетворення вихідної моделі патерн розпадається на сегменти, які одночасно звучать у різних інструментів. Підсумком стає створення нових моделей. Кожен зі слухачів фіксує їх індивідуально, а твори стають «грою патернів». Рівноправними учасниками такої «гри» стають композитор, в деякій мірі контролюючий процес, виконавець та слухач, що активно сприймає психоакустичні ефекти та будує свої слухові враження в індивідуальний звукоряд.

В результаті, здавалось би, різні явища – вчення дзен та семіотичні пошуки Л. Вітгенштейна, вплинули на творчість американських мінімалістів, що проявилось: у ясності та афористичності думки, що завжди передбачала скритий підтекст, прозорість мови, важливість процесу, а не результату; форму висловів (відкритій та розімкненій), принцип рівності творчої активності митця та сприймаючого мистецтво.

1.2 Мінімалізм та постмінімалізм у творчості Ф. Гласса

Творчий шлях Ф. Гласса розглядає Л. Акопян [3, с. 144-145]. Він зазначає, що майбутній композитор народився 31 січня 1937 року у Балтиморі. Навчався у Чиказькому університеті (1952-56), Джульєрдській школі, в Аспені у Д. Мійо (1960) та в Парижі. Творче становлення проходило під впливом А. Веберна, Ч. Айвза, А. Копленда. Познайомившись у Парижі з Раві Шанкаром та його творчістю, відрікся від усіх своїх творів, написаних до 1965 р. і почав вивчати культуру Індії та Китаю, прийнявши буддизм.

Після повернення у Нью-Йорк почав писати у репетитивній манері, обмежуючи набір композиційних прийомів повторенням простих ритмічних малюнків, їх додаванням та виключенням окремих елементів з отриманих фраз. Цей метод організації ритму прийшов з індійського принципу роботи з метро ритмічними циклами тала та приводить до нового відчуття часу. Для виконання своїх творів створив колектив *Philip Glass Ensemble*, який складався з групи дерев'яних духових та клавішних з електронним підсиленням. До 1974 ансамбль уникав звичайних концертних зал та виступав лише в галереях сучасного мистецтва, клубах, де збиралась богема.

Наймасштабніший з інструментальних «мінімалістичних» опусів – 12-частинна «Музика у 12-ти партіях». Вона більша за попередні партитури як за кількістю партій, так і за тривалістю звучання. У її останній частині композитор відходить від мінімалізму, оскільки використовує 12-тонову тему та розгортає відносно складну акордову послідовність.

Світову славу йому принесла 5-ти годинна опера «Ейнштейн на пляжі» (*Einstein on the Beach*, 1976). У більшості наступних творів для театру також наявні ідеї, які мають відношення до життя людей, що відкрили нові горизонти перед людством, східним містичним вченням та об'єднанню людей на основі вічних цінностей. Свій інтерес до тем високого соціального, гуманістичного звучання та біографіям надзвичайних постатей підтверджується рядом партитур концертних жанрів, в тому числі «Орионі», «Страстях Рамакрішні» для хору та оркестру.

Втілюючи загальнозначущий зміст, використовує прості, розраховані на легке сприйняття засоби, залишаючись вірним мажорно-мінорній діатоніці, гомофонній фактурі та остигатній ритміці. Також композитор пише музику до документальних та ігрових фільмів різноманітних жанрів («Кундун», «Шоу Трумана», «Години», «Ілюзіоніст» та трилогія «Каци»), за музику до картини «Кундун» композитора було номіновано на кінопремії «Оскар» та «Золотий глобус», а за музичний супровід до фільму «Шоу Трумана» отримав «Золотий глобус» (1999), співпрацює з рок- та поп-музикантами, артистами.

Слідом з'являються ще дві опери – «*Satyagraha*» (1979-1980) та «*Akhanaten*» (1981). Композитор вважав мінімалізм дуже важливим, оскільки він зміг змінити напрям розвитку музики.

Задля того, щоб проаналізувати композиційні особливості Скрипкових концертів Ф. Гласса спочатку треба визначити основні стилістичні особливості композиційної мови автора, їх детально розглядає І. Двужильна [19, с.71-73].

Репетитивний мінімалізм в американській музичній культурі представляє собою другу лінію цього стильового напрямку. Саме він згодом звернув на себе увагу композиторів різних національних шкіл. На відміну від концептуального мінімалізму, він орієнтувався на ясну музичну форму. Його мова зосереджена в інтонаційній сфері та концентрує в собі максимум індивідуального при мінімумі засобів.

Ф. Гласс став на шлях репетитивного мінімалізму в середині 1960-х років, що сталося після знайомства з ритмічною організацією індійської класичної музики.

Основні риси композиторського стилю Ф. Гласса:

- патерни, що представлені невеликими мелодико-гармонічними зворотами;
- ладогармонічна мова переважно діатонічна, що спирається на класичну тональність;
- швидкі темпи базуються на простих ритмічних малюнках з постійною зміною метру;
- у постмінімалістичному періоді творчості превалює класична форма.

Також буде доцільним розглянути характеристику патернів репетитивного мінімалізму, які являють собою основну структурну одиницю у будові скрипкових концертів Ф. Гласа [19, с. 74].

Патерни виконують тематичну функцію в репетитивному мінімалізмі. Вони мають спільні риси з класичними темами, котрі фіксують на собі реакцію слухача. Масштаб патерну відрізняється лаконізмом, дозволяє слухачеві легко та природньо охопити тематичну думку як єдність, цілісний організм.

Інтонаційне наповнення патернів у творах американських композиторів відрізняється аскетичним самообмеженням. Їх звуковисотна канва часто представлена нейтральним мелодичним матеріалом, близьким за характером до загальних форм руху. Це траплялось не випадково, а повністю відповідало естетиці мінімалізму, що зводилась до мінімізації суб'єктивного, особистого, емоційного. У зв'язку з цим збільшилась цінність первинних елементів (окремого звуку, паузи, найпростіший акустичних співзвуч, невеликих мелодичних та мелодико-гармонічні зворотів). Елементарні патерни властиві творам Ф. Гласа, де вони часто являють собою відрізок гами або арпеджований рух по тонах тризвуку.

Ф. Глас у ритмічній організації тексту звертається до змінного метру, що створює гру акцентів. Пульсом виступають дрібні тривалості: вісімки, шістнадцятки. Зміна метру багато коли обумовлена «розширенням» патерну шляхом додавання тривалості, що характерно для ритмічної організації індійської класичної музики.

Разом з тим при запису композиції Ф. Глас звертається до традиційного для західноєвропейської музики групування тривалостей, однак оформлення фрази шляхом об'єднання ритмічної групи приводить до досить незвичного ефекту: реальні акценти не співпадають з метричною долею. Часто це відбувається завдяки зміні штрихових угруповань у соліста, коли на один рух смичка приходиться 3-6 шістнадцятків, а потім 4-8, що викликає відчуття змінного ритму.

Музика Ф. Гласа здебільшого заснована на функціональній гармонії. Патерни частіше приймають вигляд гармонічних зворотів у традиціях барочної музики. Вони викладаються в акордовій пульсуючій фактурі або у варіанті

арпеджіо, часто при неодноразових повтореннях один із звуків рухається створюючи мелодію, що нагадує приховану поліфонію. Для творів Ф.Ґласса типовою стає гомофонна фактура з елементами поліфонічності.

Між патернами, кількість яких у мінімалістських творах від 2 до 53, проявляються різні типи взаємодії: варіантність, зіставлення.

У репетитивному мінімалізмі існує велика кількість новаторських композиторських технік, але до розгляду пропонуються лише ті, що використовуються у композиціях Першого та Другого скрипкових концертів [19, с. 88-99].

Найбільший інтерес для дослідження американського мінімалізму являють собою різноманітні композиторські техніки, сформовані у репетитивному напрямі в кінці 1950 – початку 70-х років. Вони отримали в період постмінімалізму широке поширення в музиці композиторів різних національних шкіл. У цих техніках центральним стає ідея багаторазового повторення (репетитивність) патернів з мікрозмінами тканини. Кожен з композиторів мінімалістів запропонував свої оригінальні техніки до яких внаслідок звертались і інші.

Розглянемо найхарактерніші композиторські техніки, до яких звертався Ф.Ґласс:

- 1) Система суміщень або накладань (*overlapping pattern work*) – метод роботи, заснований на одночасному звучанні декількох самостійних патернів різних за протяжністю у часі, але підконтрольних єдиному ритмічному пульсу. Цей прийом широко використовується усіма композиторами-мінімалістами але його винахід належить Т. Райлі. Звучання рівноправних патернів водночас звертає нашу увагу до традицій барокової музики (контрапункт).
- 2) Адитивний процес (*additive process*) – техніка репетитивного мінімалізму, яка заснована на розширенні патерну зсередини, шляхом додавання нових звуків, голосів при його наступних повтореннях, у зв'язку з чим відбувається зміна масштабу патерну, метроритмічної регулярності. Найчастіше використовується у повільних частинах Скрипкових концертів. Завдяки додаванню нових голосів у наступних проведеннях патернів виникає поліфонічність.

Серед вітчизняних музикознавців творчість Ф. Гласса, а саме його скрипкові концерти досліджує О. Антонова у своїй роботі «Скрипкові концерти Філіпа Гласса у світлі ігрової природи жанру» [6]. Автор розглядає найбільш значущі іпостасі гри, аналізує їх функції в даних творах, характеризує структурні форми та склад патернів, способи композиційної роботи з ними. Також акцентується увага на вплив класичних прийомів та засобів розвитку, що ведуть за межі репетитивності.

Простежено, як жанрово-стильові моделі відтворюються на музично-стилістичному рівні, а також в інструментальному складі та програмному задумі. Також звертається увага на те, що гра як змагання у даних творах реалізується не лише принципом зіставлення *tutti-soli*, а й завдяки зміні лідерських позицій між оркестром та солістом, що можна простежити на прикладі диспозиції патернів серед частин, коли, здавалось би, головний тематичний матеріал соліста переходить до інших груп оркестру, а соліст натомість отримує патерн оркестру з орнаментуванням чи стає частиною гармонічного супроводу.

Також ця тенденція має місце у будові циклу Другого концерту, а саме у чергуванні сольних частин-п'єс із основними. Серед видів скрипкової техніки увага акцентується на домінуванні фігураційної моторики (різноманітні комбінації патернів) та мелодичної кантилени (другі частини концертів). Також розглянуто трактування каденцій соліста в контексті форми. До найважливіших іпостасей гри О. Антонова відносить:

- 1) гра як майстерність володіння інструментом – розкриття можливостей соліста;
- 2) гра як змагання – взаємодія соліста та оркестру;
- 3) гра як наслідування (або містифікація) – балансування між уявленнями про композиторський задум та реальним звучанням твору;
- 4) гра як мозаїка – комбінування стійких елементів тексту в нові комбінації, еквівалентна патернам;
- 5) гра як жарт – прояв музичного гумору [6, с. 22].

До ігрової моделі мозаїки відноситься сутність репетитивної гри – комбінування стійких елементів тексту у нові формули. Модель містифікації являє

собою балансування між уявленнями про обрану композитором модель та її реальним звучанням. Містифікація здебільшого виражається у використанні художніх прийомів.

Точних цитат автор не використовує, проте відчутно звертання до традиційних форм. Іпостась гри як змагання зумовлена специфікою жанру, основою якого є суперечність та боротьба між оркестром та солістом. Остання іпостась – це гра як майстерність володіння інструментом. Саме цей аспект розкриває особистість виконавця та дозволяє йому якомога точніше передати задум автора, використовуючи власні технічні можливості та вміння інтерпретувати задум автора.

Здебільшого увагу дослідників привертають його ранні твори та його музично-театральні надбання, також великий інтерес становить його музика кіно. Дослідженням камерно-інструментальних творів експериментального періоду займалися К. Байєр [9], М. Катунян [25], А. Кром [30-34], П. Поспелов [53]. Д. Андросова [4], І. Крапівіна [29], Д. Ухов [61].

Новизна даної роботи в тому, що виконується не лише композиційний аналіз, а й виконавський, що висвітлює основні технічні та інтерпретаційні труднощі скрипкових концертів в контексті музики не тільки ХХ ст., а й бароко, до якого звертається автор. Інтерес до бароко можна довести виявленням специфічних барокових форм та композиційних прийомів в обох творах.

Висновки до Розділу 1. Отже, творча постать Ф. Гласса все більше цікавить сучасних музикознавців завдяки не лише його новаторським рішенням у напрямі американського репетитивного мінімалізму, а й поєднанню експериментальних рішень з традиційними старовинними формами.

Синтез традицій ознаменував перехід творчого мислення у напрям постмінімалізму. Цей напрям сформувався у лоні класичного репетитивного мінімалізму, увібравши в себе найяскравіші риси та звернувся до традицій класицизму та бароко. Риси напряму виявляються в особливостях формоутворчих засобів та композиційних техніках.

Постмінімалізм поєднав відчуття медитативності і «нескінченності часу» з чіткою логікою сталих форм, лаконічність тематизму та приховану поліфонічність бароко з репетитивною логікою у патернах; ладогармонічна мова переважно діатонічна та спирається на класичну тональність.

Яскравими зразками медитативності в академічній музиці стають повільні лірично-розмірені частини Скрипкових концертів, де розміреність часу поєднується з вертикальним нашаруванням патернів, завдяки чому сягається розвиток. Перші частини концертів поєднують контрасні форми із репетитивністю тематизму, а у фіналах концертів яскраві танцювальні рондо віртуозно будуються з маленьких патернів.

Ф. Гласс не завжди звертався до традиційних форм, його творчість до 80-х років XX ст. носить більш експериментальний характер. Автор створив *Philip Glass Ensemble* (клавішні, електрогітари, саксофон, голос), який став платформою для композиційних пошуків. Більшість творів того часу не мають форми у класичному розумінні, вони розімкнені і складаються з нескінченно повторюваних мінімізованих патернів. Автору належать також 12 симфоній (одна з яких на теми Девіда Боуї), 11 інструментальних концертів, 8 струнних квартетів, різноманітна камерна та кіномузика. Автору належить музика більш як до 50-ти фільмів, три з яких було номіновано на «Оскар».

Автор звертається до жанру інструментального концерту наприкінці 80-х років XX ст. Першою спробою даного жанру стає Перший скрипковий концерт, найбільшу відомість він здобув завдяки його виконанню Гідоном Кремером (1992). Також автор пише два концерти для віолончелі, концерт для фортепіано і навіть концерт для двох литавристів з оркестром. Скрипкові концерти композитора розглядаються в роботі О. Антонової [6]. Вона висвітлює особливості скрипкових концертів в контексті ігрової природи жанру, але не звертається до виконавського аспекту, який досліджується в даній роботі.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ № 1 Ф. ГЛАССА

2.1 Специфіка композиції інструментального концерту

Особливість жанру інструментального концерту в тому, що він привертає до себе увагу протягом майже трьохсот років, що робить його жанром-довгожителем. Однак концерт пережив і безліч трансформацій та змін, змінюючись в кожную епоху згідно її історичних та культурних тенденцій, проте кожен раз він займає провідні позиції. Найбільший інтерес до інструментального концерту обумовлений тим, що не дивлячись на досить чіткі закони композиції, він має місце для експериментів та індивідуалізації соліста.

У творчості кожного відомого композитора концерт має свій неповторний стиль, що представляє собою безліч підходів: від традиційних до повністю протилежних. Аналізуючи причини такої популярності жанру, слід відмітити різноманітний простір задля самовираження та інтерпретації соліста, багатство образної сфери та різну технічну складність творів, що дає змогу виконавцям з різними можливостями проявити себе як соліста. Проте жодна з цих безумовно важливих рис не пояснює універсальності концерту, що виявляється в його змістовій та виразній свободі.

Поняття «концертність» традиційно асоціюється з віртуозністю, колористичністю, виразністю тематизму, артистизмом, блискучим володінням музичним інструментом. В концерті солісти та оркестр грають *solì* та *tutti*. Найважливіша особливість саме у чергуванні виконавських сил, їх діалозі, протиставленні, боротьбі, зіткненні. Зіткнення не уникнути навіть тоді, коли між партіями немає змістового протиставлення (як наприклад у Першому скрипковому концерті Ф. Гласса відсутня контрастність тематизму, проте за рахунок використання різних груп інструментів або передавання матеріалу тембрально несхожим інструментами виникає протиставлення), однак будь-який концерт неможливий без яскравої партії соліста, адже у протизагу цілому оркестру виступає лише один інструмент і його віртуозність, енергетика, блискучість та яскравість

повинні бути не меншими від можливостей оркестру. Також одним з важливих факторів концертної гри є ансамблевість оскільки важливо не просто віртуозно зіграти власну зазвичай дуже складну партію, а й виконати її в ансамблі з оркестром. До найважливіших складностей ансамблевої гри можна віднести інтонаційну чистоту, штрихову ідентичність, вміння тембрально змінювати звучання власного інструменту і найважливіше – вміння грати разом. По мірі розвитку жанру трактування його суттєво змінювалось: від барочного протиставлення, через змагання, боротьбу, спір – до відкритого зіткнення, війни на виживання. У музиці ХХ ст. можливий будь-який варіант, адже діалогічність часто трансформується в монологічність, або діалог стає «внутрішнім».

Поняття «концерт» та «віртуозність» нероздільні. Віртуозність в музиці – синонім майстерності. Тому віртуозність пояснює значну важкість партії соліста, ступінь важкості якої весь час зростає. Момент найбільшого напруження партії соліста виникає особливий розділ – каденція, що являє собою вершину віртуозності, емоційності та імпровізаційності. Імпровізаційність символізує собою свободу самовираження. У ХХ ст. (особливо другій його половині) не лише збільшується роль імпровізаційності тематизму та розвитку, але й саме прочитання жанру стає імпровізаційним. Ступінь імпровізаційності у каденції може бути різною: від детальної фіксації звуковисотності та метроритму до абсолютної свободи; не завжди строго виконуються і композиційні правила – каденція може з'явитися в будь-якому розділі форми, однак основне правило ніколи не порушується: каденція – найвища точка напруження.

Саме можливість власного емоційного самовираження привертала найбільшу увагу виконавців. У таких концертах оркестр має другорядне значення і лише в місцях програшів (*tutti*) отримує самостійне значення. Найчастіше програші будуються на матеріалі, що проходив щойно у соліста, чи викладатиметься після нього, що підсилює дух змагання, протиставлення, боротьби. Концерт найчастіше складається з 3-х частин (крайні частини – у швидкому русі). Така темпова формула кристалізувалася за часів бароко. Фактично форма концерту склалась у першій половині ХVIII ст. Найвидатнішими майстрами

інструментального концерту епохи бароко стали А. Кореллі та А. Вівальді. Їх неповторний стиль привертав до себе увагу послідовників не одне століття. Видатні скрипкові майстри пишуть твори наслідуючи традиції барокової музики.

Кажучи про форму, слід зазначити, що швидкі частини часто будувалися на одній, рідше двох темах, що проходили у незмінному вигляді у партії оркестру, а партія соліста мала орнаментуючий характер, що вносило до неї певну віртуозність. У другій половині XVIII ст. остаточно утвердилася сонатна форма у творчості композиторів «Віденських класиків». Концерт представляє собою 3-частинний цикл, має яскравий, віртуозний характер сольної партії, змагання солісту з оркестром. Найчастіше перші частини у формі сонатного алегро з використанням подвійної експозиції, тобто спочатку теми проводяться в оркестрі, а потім у соліста в супроводі оркестру. Після репризи 1-ї частини (іноді і в інших частинах) мається віртуозна сольна каденція.

Інструментальний концерт – один з найпопулярніших жанрів серед композиторів епох не лише бароко та класицизму, романтизму, а й композиторів XX ст. В даній роботі розглядаються саме концерти сучасного композитора. Їх цікавість у дивовижному поєднанні традицій старовинної барокової музики із здобуттями композиторів постмінімалістів. На прикладі концертів спробуємо виявити характерні риси обох мистецьких напрямів, особливостей композиційного стилю Ф. Гласса та розглянемо основні виконавські труднощі.

2.2. Перший скрипковий концерт Ф. Гласса: барокова форма мовою XX ст.

На офіційному сайті композитора можна знайти загальні відомості про Перший скрипковий концерт. Зазначено, що його правиконання відбулося 5 квітня 1987 року у Нью-Йорку [80]. Партію скрипки виконував Пауль Зуковські (*Paul Zukofsky*), американський скрипаль та диригент, відомий своїми роботами в галузі сучасної класичної музики, у супроводі *American Composers Orchestra*, головою якого Деннісом Расселом Девісом (*Denis Russel Davis*) його і було зумовлено. Концерт написаний у традиціях напрямку постмінімалізму і відноситься до зрілого

періоду творчості композитора. Твір став однією з найвідоміших композицій автора. Приблизна тривалість 25-30 хвилин.

Слідкуючи за оперною творчістю Ф. Гласса, диригент Деніс Рассел Девіс закликав його писати більше оркестрових творів. Таким чином, Перший скрипковий концерт став першим повномасштабним не театральним, а оркестровим твором.

За першим задумом композитора концерт мав складатись з 5-ти частин, а за проханням Пауля Жуковського (*Paul Zukofsky*) фінал мав бути написаний у повільному темпі. У процесі написання автор вирішив, що краще залишити класичний тричастинний цикл, через що друга та третя частини вийшли об'ємніші, ніж очікувалось спочатку.

Концерт для скрипки №1 Ф. Гласса написаний для соло скрипки та подвійного складу оркестру з «посиленою» мідною групою і низькими дерев'яними (2 флейти, одна дублюється піколо, два гобоя, два *B flat* кларнета, *E flat* кларнет, бас-кларнет, два фаготи; чотири валторни, три труби, два тенор-тромбони, бас-тромбон, туба; ударні, арфа та струнні). Такий незвичний, на перший погляд, вибір, обумовлений його минулим досвідом використання синтезатора (особливого, його органного, низького тембру у відповідному регістрі).

Перша частина. Найчастіше перші частини інструментальних концертів написані у сонатній формі. Хоча композитор звертається до барокової традиції, він пише першу частину концерту у сонатній формі без репризи, а не у формі концертного рондо, що більше властиво старовинним концертам. За В. Холоповою [67, с. 247] класична сонатна форма – це репризна форма, заснована на драматургічному контрасті головної та побічної партій, на тональному протиставленні головної та побічної партій в експозиції (побічна зазвичай у тональності домінантової групи) та їх тональному поєднанні або наближенні у репризі. Для сонатної форми характерна розробка в усіх партіях та розділах. Розділи сонатної форми: вступ або інтродукція, експозиція в цілому (головна, побічна та заключна партії), розробка, реприза, кода.

Порівнюючи узагальнено визначення концертної форми та композицію першої частини концерту можна помітити, що, по-перше, відсутні тональні зіставлення у головній та побічній партії, обидві написані в *d-moll*. Оркестровий програш досить малий і не містить у собі експозиції усіх тем (в даному випадку патернів), як це властиво класичній формі концерту. Але якщо розглядати концерт в контексті барокової традиції, то ми побачимо, що в більшості барокових інструментальних концертів вступ відсутній або надзвичайно мінімізований. Вступ та кода створюють тематичну арку, яку також можна помітити в барокових концертах, коли перше та останні проведення тем у частинах співпадають. Однак старовинні традиції поєднуються з найяскравішими рисами постмінімалізму. Основний тематичний матеріал – патерни. Розвиток досягається завдяки розширенню, зменшенню, варіюванню та зіставленню патернів, яких у першій частині лише чотири. Проте у тематичному матеріалі відсутній емоційний контраст, що приводить нас до основних ідей постмінімалізму – музики стану. Це стає найбільшою складністю і для виконавця, адже сучасний виконавець більш звик до яскравої емоційної виразності, різноманіття контрастуючих тем.

Тепер детальніше розглянемо композицію першої частини Першого скрипкового концерту. Темп *allegretto* тобто помірно швидко. Перша частина концерту написана у сонатній формі без репризи.

Її загальна структура та тональний план можна представити у вигляді:

Вступ	ГП	СпП	ПП	ЗаклП	Розробка	Кода
a-moll	d-moll	e-moll	d-moll	d-moll	d, e, a	g-moll

Викладення музичного матеріалу в першій частині здебільшого являє собою експонування, транспозицію та комбінування чотирьох патернів та їх взаємодію між собою. Розвиток досягається ущільненням оркестрової фактури та контрастним зіставленням різнохарактерних патернів, що нагадує один з поліфонічних прийомів барокової музики – контрапункт. Частина розпочинається з невеликого вступу (12 тактів), що складається з двох варіантів проведення першого патерну. Перший патерн частини являє собою наступний гармонічний

малюнок – *e, E, a, A, G₇, Es₇*. Він набуває різного ритмічно-фактурного вигляду і різних партій інструментів – вісімки флейт, гобоїв, кларнетів, струнної групи та рух чвертними у арфі за тією ж гармонією проводиться на *mf*, що дозволяє слухачу прослухати гармонію у повній мірі.

З другого речення вступу (ц. 2) додаються довготривалі педалі духових на *diminuendo* (бас-кларнету, фаготів, тромбонів, туби), які тембрально доповнюються партією контрабасів та нагадують колокольний дзвін. Матеріал першого патерну проводиться на *tr* задля того, щоб краще прослуховувалися педальні унісони духових та контрабасів на *mf*. Цей музичний матеріал буде використано у побічній партії в ролі основного музичного елемента партії соліста.

Експозиція розпочинається викладом теми головної партії (ц. 3), яка, включає експонування 2 нових патернів. Проведенням третього патерну починається викладення партії соліста у супроводі акордового звучання другого патерну у виконанні струнного оркестру з альтів та віолончелей та арфи. Партія соліста – це токатний безперервний рух шістнадцятками по розкладених акордах та арпеджіо, протягом якого змінюються групування за лігами, тональності та діапазон розгортання руху. Групування у ліги по три змінюються групуваннями по шість та по дві, що створює різноманіття при моторності та одноманітності мелодичного руху. Цей моторний рух шістнадцятками являє собою третій патерн. Тональний план змінюється щотакту і рухається не лише за спорідненими тональностями, але й за віддаленими. Простежити його неможливо, оскільки він змінюється занадто часто. Токатність та безперервність руху вимагають від соліста не лише бездоганного почуття ритму, а й розвиненої дрібної моторики. Швидкі рухи за звуками акордів лівої руки супроводжуються розкоординованими стрибками по не завжди суміжним струнам, що в швидкому темпі вимагає надзвичайної зосередженості та швидкого реагування ліктя та дрібних частин рук. Також зміни тональностей патернів повинні висвітлюватися тембрально, оскільки без цього виникає монотонність та одноманітність. Особлива увага повинна приділятися звуку, що змінюється при повторенні патерну.

Струнні та арфа мають спільний музичний матеріал (розкладені інтервали вісімками та поступовий рух чвертями), який при одночасному виконанні взаємозбагачується тембрами різних груп. Розкладені інтервали вісімками ми назвемо другим патерном та надалі спостерігатимемо, як він буде взаємодіяти з іншими патернами.

Виклад головної партії можна визначити як розвиваючий (ц. 6). Повертається тематизм вступу, з цифри змінюється темп *Allegro moderato* та урізноманітнюється оркестрова фактура – додаються скрипки *tutti* та високі дерев'яні духові (флейти, гобої та кларнети), що повторюють перший патерн вступу у тому ж вигляді, що він проходив на початку частини, до якого додається імітація дзвонів у духових зі вступу. Тобто ми бачимо, що автор проводить повністю матеріал вступу на фоні партії соліста, що динамічно та мелодично не змінюється. Третій патерн соліста залишається з першим патерном у скрипок та другим патерном у кларнетів, фаготів та арфи. Оркестрова фактура зменшується та стихає. Лише у 9 цифрі до соліста приєднується флейта-піколо, що виконує тризвуки скрипкового патерну в оберненні. Надалі соліст лишається з арфою та струнними, кларнетами та фаготами на р стихаючи. Партію солюючої скрипки (третій патерн) вважатимемо за головну партію, адже вона більше за інших має розвинену лінію, що розгортається протягом довгого часу.

Наступний розділ – сполучна партія (ц. 11), що нагадує собою зв'язку або оркестровий програш. У ньому відсутня партія соліста, проте наявні інші інструменти (ударні та мідні духові). Розглянемо партії кожної групи інструментів. У партії струнних виникає новий патерн – синкоповані акорди *e-moll* чвертями, але ми їх не нумеруємо через те, що вони не повторюються жодного разу протягом частини. З'являється нова група інструментів – ударні (литаври, трикутник та ударна установка). Партія литавр являє собою ламані інтервали у різних тональностях (*a*, *e*, *d*), це четвертий патерн частини. Партії трикутника та ударної установки мають синкоповані чверті. Унісон фаготів та віолончелей ламаними октавами створює відчуття поступового руху. Перші чотири таким розділу повторюються двічі у незмінному вигляді, а на третій раз додаються мідні духові,

партія яких являє собою акорди першого патерну. Мідні звучать на *p* задля можливості подальшого розвитку матеріалу динамічно. Партія альтів та віолончелей – другий патерн частини, тобто ламані інтервали та поступовий рух чвертями. Новий матеріал з'являється в ударної установки – групування вісімок із шістнадцятками. З вище виявленого можна зробити висновок, що оркестровий програш являє собою поєднання першого та другого патернів, що урізноманітнюють новим матеріалом у струнних (перші такти у струнних), ударних та появою нового тембру – мідних духових.

На зміну бурхливому механістичному руху приходить м'яка чаруюча тема-мелодія (ц. 15). На відміну від головної теми, в якій панують загальні форми руху, побічна представлена темою-мелодією широкого дихання, своєю протяжністю, ліричним легато та мелодичною лінією, що здійснюється, вона яскраво контрастує з моторністю та монотонністю головної партії. Побічна партія мала і складається лише з 14 тактів. Це надзвичайно тендітна мелодія у соло скрипки, що низпадає та здійснюється до третьої октави, наче намагаючись сягнути все вище. Її потрібно виконувати м'яким та легким звуком з дрібним вібрато. Особливу увагу слід приділити з'єднанню струн, щоб мелодія не втрачала свого спрямування. Також важлива емоційна складова, оскільки треба неодмінно виділити відмінність характеру мелодії від моторності головної партії.

Супроводом до мелодії виступає перший патерн в обох своїх варіантах пульсації (вісімки та чверті з однією гармонією) у струнної групи оркестру (вісімки) та мідні духові (чверті), що створюють гармонічну основу, понад якою здійснюється мелодія.

Заклучна партія завершує експозицію сонатної форми (ц. 17). Вона являє собою новий варіант викладу третього патерну (моторний тематизм головної партії), що водночас стає першою кульмінацією частини. Надалі патерни взаємодіють між собою, але нових не з'являється. В цьому блоці третій патерн, що вперше проводився лише у соло скрипки, звучить у всьому оркестрі, окрім мідних духових, тобто у соло скрипки, дерев'яних духових, арфи та смичкових (ударні в цьому розділі паузують). Безперервний вихороподібний рух шістнадцятками на

forte супроводжується першим патерном у чвертинній пульсації у виконанні міді. Після бурхливого епізоду, шістнадцятки стихають на *diminuendo* та починається розробковий епізод. Бурхливі шістнадцятки соліста перекриваються оркестром, тож важливо уникнути форсування звуку, а навпаки впнути партію у полотно оркестру. Задля зберігання чистої інтонації важливе утримання положення «октави» в руці. Якщо виконавець завжди його притримуватиметься, то немає сумнівів, що інтонація буде чистою.

Розробка (ц. 19) охоплює 6 розділів-блоків, що відрізняються темпом, характером та взаємодією різних патернів. У першому блоці (ц. 19) повертається початковий темп *Allegretto* проводиться перший патерн в обох варіантах пульсації (вісімки та чверті) у струнних та арфи, проте наявна група валторн, що тембрально м'яко збагачує партію струнного оркестру на *p*. У соліста повертається тема-мелодія з побічної партії на *mf*, що здійсмає скрипку понад усім оркестром. Мелодична лінія лірично низходить з e^3 до e^1 . Цей епізод невеликий за розміром та складається з 6 тактів.

Друга фаза розробки (ц. 20) позначено зміною темпу *Allegro moderato*. Цей епізод більший за попередній та складається з 16 тактів. В партії соліста повертається третій патерн з механістичних безперервних шістнадцяток, супроводом до яких виступає другий патерн у вигляді ламаних інтервалів восьмими. Контрапунктом до моторних шістнадцяток соліста звучить тема-мелодія у виконанні флейти, яка звучить на нюанс гучніше від скрипки і через це партія соліста стає скоріш акомпануючим матеріалом. Розробковість у цьому блоці виявляється у зіставленні двох контрастуючих патернів у супроводі фаготів, що дублює гармонію, яка проходить у скрипки, але іншою пульсацією (восьмими). З 22 цифри скрипка лишається у супроводі литавр та педалі віолончелей, стихаючи на *diminuendo*. Третя фаза (ц. 23) виникає раптово з тиші і починається поверненням початкового темпу частини. Він нагадує собою перший блок розробки, оскільки між собою взаємодіють перший патерн на тема-мелодія, проте цього разу блок більший та тема-мелодія проводиться не лише у соліста. Каноном вона проходить

в унісон в партіях бас-кларнету, фаготів та контрабасів, що змінює її характер з тендітно-чуттєвого на більш вольовий та рішучий.

Наступний, четвертий «блок», включає в собі новий варіант-комбінацію усіх чотирьох патернів першої частини (ц. 26). Перший патерн струнних комбінується з патерном литавр та патерном моторних шістнадцяток у гобоїв, кларнетів та арфи. Соло скрипка має елемент теми-мелодії, який на фоні безперервних шістнадцяток звучить невпевнено, прозоро та віддалено. У п'ятому блоці розробки (ц. 27) у соліста з'являються нові на перший погляд фігурації – арпеджовані акорди. Проте, якщо простежити їх гармонію, то виявляється, що це варіантний виклад першого патерну і проведення їх у 28 цифрі це підтверджує (вони викладаються чвертями). Супроводом виступає мідна група оркестру, що виконує перший патерн, ударні повторюють свій ритмічний малюнок із заключної партії експозиції, де фаготи, віолончелі та контрабаси, що ступають ламаними октавами. Розробковість досягається варіюванням першого патерну та його комбінуванням з ударними та розміреним рухом низьких струнних. У 6-му блоці у соліста повертається третій патерн із моторними шістнадцятками із незмінним супроводом, але з 30 цифри мідні духові змінюються високими дерев'яними та струнними на *pp*, що пропускає соло скрипку на перший план. У соліста перший патерн звучить в усіх його комбінаціях, змінюючись кожні два такти. Перекликаючись зі скрипкою, шістнадцятки першого патерну виникають у флейти та арфи, продовжуючи лінію безперервно. Наприкінці блоку в останніх 10 тактах до оркестру приєднується мідна група на *cresc* та приводять до другої кульмінації частини. Структурно кульмінація (ц. 34) повністю повторює першу – викладення першого патерну у двох його варіантах усім оркестром. В останньому блоці розробки повертаються дзвони зі вступу у виконанні бас-кларнету, фаготів, тромбонів, туби та контрабасів унісон. У противагу їм виступає солююча скрипка. Її матеріал нагадує побічну партію, але характер змінився на рішучий, вольовий, що звучить наче відповідь дзвонам басів. Супроводом звучить перший патерн, нагадуючи вступ, та виконуючи арочне обрамлення частини. Останні два блоки розробки виконують функцію потужної кульмінації, у якій яскраво розгортаються всі основні патерни частини.

Автор відмовляється від проведення репризи, адже музичний матеріал розробки був досить статичним, а розвиток досягався сумісним проведенням патернів та їх транспозицією, іноді розширенням.

Останній епізод частини – кода, яка містить проведення чотирьох патернів та елементів побічної партії, але від можливої репризи її відрізняє характер викладення матеріалу – ущільнення оркестрової фактури, спільне *diminuendo*, єдина тональність всієї коди (акорд *g-moll*). Кода умовно поділяється на три невеликі блоки за патернами, що проводяться. Перший блок (ц. 38) містить у собі перший патерн вступу у вигляді моторних шістнадцяток кларнетів та перших скрипок, супроводом до яких виступає другий патерн (вісімки) у фаготів, арфи та струнних. Соло скрипка та флейта-піколо здійснюються понад усім оркестром з пустою квінтою, спиняючи безперервний рух та заспокоюючи. Перший блок виступає зв'язкою поміж бурхливою заключною партією розробки та спокійною стихаючою кодою. Другий блок відрізняє від першого поява патерну литавр, що супроводжуватиме соло скрипку до самого закінчення частини. Третій блок коди – найтихіший завершує етап частини. Моторні шістнадцятки соліста залишаються наодинці із литаврами та низькими струнними. Остання квінта флейти-піколо та скрипки розчиняється у тиші.

З точки зору скрипкової майстерності у першій частині наявні певні труднощі у виконанні. По-перше частина вимагає досконалої інтонації, оскільки в більшості партія скрипки складається з розкладених тризвуків або арпеджіо і найменше відхилення у звуковисотності відчувається слухачем одразу, майже відсутні дисонантні акорди. Досить прозора оркестрова фактура не дає виконавцю жодної можливості схити інтонаційні недоліки і партія скрипки майже завжди добре прослуховується. По-друге, частина вимагає від соліста надзвичайного відчуття ритму, оскільки будується на безперервності руху і найменше відхилення від темпу може призвести до небажаних наслідків, зокрема до втрати контакту з акомпанементом або втрати відчуття моторності руху, а в деяких місцях, через зміщення долей і виникнення відчуття чотиридольності у тридольному такті, виникають складнощі зі зведенням партії з акомпанементом, бо в ньому долі не

зміщуються. Третя, досить велика складність, це віртуозне володіння плавною зміною струн (це досягається підняттям або опусканням ліктя). Через швидкий темп постійні зміни струн вверх та вниз смичком являють собою велику складність. Також до виконавських труднощів можна віднести вірний розподіл смичка, бо доволі часто змінюється кількість шістнадцятих на одне проведення і треба розрахувати, де треба проводити смичка більше, а де треба його притримувати, аби залишитись у потрібній для виконання частині. Щодо художніх складнощів, то головна важкість виконання творів мінімалістів невелике розмаїття художнього матеріалу і важкість його виразно подати глядачеві.

Друга частина написана у формі варіацій на незмінний бас (пасакалії). Роль теми виконує фригійський зворот з незавершеним кадансом, що проводиться у басовій лінії. Л. Мазель [38, с. 5] зазначає, що виникнення варіацій на незмінний бас (*basso ostinato*) у XVII ст. у західноєвропейській музиці пов'язано з повільними тридольними старовинними танцями – пасакалією та чаканою. Основні риси пасакалії – повільний темп, тридольний метр, мінорний лад, піднесений трагічний характер. Подальші варіації на витриманий бас отримали більш широке використання. Найчастіше зворот басового голосу займає 4-8 тактів, в його основі лежить поступовий рух (іноді хроматичний) від тоніки вниз. В деяких варіаціях тема зміщується з басового голосу в інші голоси. Часто цей тип варіацій поєднується з поліфонічним розвитком.

Порівнюючи головні особливості пасакалії як форми з композицією другої частини, можна зазначити, що автор досить ретельно дотримується традиційної барокової форми. Тема проводиться у незмінному вигляді у басовій партії, а оркестр та соліст стають орнаментуванням, темп не повільний (*Allegretto*) але відчувається спокій та розміреність. Основна тональність *c-moll*. Частина складається зі вступу та 11 варіацій, перша та остання з яких повторюються. Основним принципом варіативності є міксування патернів. Автор не залишає якийсь з патернів за одним інструментом, а проводить його часом між зовсім не спорідненими групами інструментів. Саме повільні частини творів Ф. Гласса відносять нас до витоків мінімалізму – медитативної музики Сходу. Повільні

патерни перетікають між інструментами створюючи відчуття статичності та спокою. У частині відсутні тематичні конфлікти, їй не властивий драматичний напір, що підтверджується динамічними відтінками частини – жоден з інструментів оркестру не має динаміки гучнішої за *piano*, лише у шостій варіації (одній з найбільш фактурно напружених) солююча скрипка здійснюється до *mf*.

Розглядаючи виконавський аспект, слід відмітити основні труднощі. По-перше – звуковидобування. Саме у цій частині представлений пошук «нескінченого смичка» – ідеал романтичного звучання, коли відсутні зміни напрямлення смичка та виникає відчуття безперервного звучання. Інтонаційний аспект також важливий, оскільки прозорість оркестрової фактури виводить партію соліста на передній план, а діатонічність матеріалу не дозволяє похибок, адже вони одразу будуть помітні. Прихована поліфонічність вимагає від виконавця вміння вести поліфонічну лінію, будуючи обидві мелодії. Художній аспект частини – найважливіший для виконання. Ідея медитативної музики найбільш яскраво виражена саме у повільних частинах інструментальних концертів, де відсутній контрастний тематизм та напружений розвиток. Тож завданням артиста стає не вираження емоцій, а формування стану та надання його слухачеві.

Пропоную розглянути детальніше кожен з патернів та тему. Друга частина починається з невеликого вступу (4 такти, що повторюються двічі). В партії альтів експонується перший патерн, що звучатиме протягом усієї частини не змінно саме у цієї групи. Згодом з 5-ї варіації до альтів додається арфа, що звучить з ними в унісон. Вона тембрально збагачує не досить різноманітний матеріал.

Тема являє собою фригійський низхідний тетрахорд в *c-moll*, що повторюється тричі та завершується кадансом. Вона звучить в унісон у фаготів, віолончелей та контрабасів іноді зникаючи в одного з інструментів та знову з'являючись. Тема одразу викладається з орнаментуванням – другий патерн у вигляді майже статичних тріольних вісімок, які виконуватимуться другими скрипками також протягом усієї частини, та складають незмінну основу частини разом з першим патерном альтів та темою.

У першій варіації вступає солююча скрипка. Вона ступає протяжними *g* у різних октавах, що сполучаються *f* кожні чотири такти (3 патерн). Надалі цей патерн проходить у валторн та перших скрипок в октавний унісон у 3 варіації, у кларнетів та перших скрипок в унісон у 8 варіації (але в подальших проведеннях відсутня поєднуюча *f*) та повертається до соло скрипки у 10-й та 11-й варіаціях.

Досить цікавим є наступний патерн (4-й). У першому проведенні він викладається у солюючої скрипки. Він відрізняється від інших прихованою поліфонічністю – верхній голос стоїть на місці, а у нижньому звучить фригійський зворот. Надалі він звучатиме у кларнетів та перших скрипок у 4-й варіації, у валторн та перших скрипок у 5-й варіації, у першій та другій валторни у 7-й варіації. Останній раз патерн проводиться у соло скрипки в 9 варіації у третій октаві, що відрізняє його від попередніх проведень (до цього він проводився у першій октаві). Для соліста важливим є виділення саме змінного звуку у полотні, тоді як *g* являтиме собою остинатний. Особливо це важливо тому, що змінний звук дублює тему, але у високому регістрі, що змінює її тембральні властивості.

Також наявна прихована поліфонічність у наступному 5-му патерні частини. Він являє собою статичний рух тріольними вісімками, остання вісімка четвертої долі кожного такту рухається за ступенями теми, останні вісімки створюють гармонічне обрамлення. Вперше патерн проводиться у соліста, який виконує його в 3-й октаві, що здіймає скрипку понад усім оркестром. В цей час особливо важливе делікатне володіння культурою звуку та майстерністю звуковидобування, оскільки соліст вирує понад усім оркестром, наче відірваний од землі, його матеріал сповнений ліричної медитативності та намагається здійнятись все вище. Дві варіації патерн лишається у соло скрипки, а далі переходить до перших скрипок та флейт у 6-й варіації, до перших скрипок та гобоїв на октаву нижче у 7-й. Це один з найбільш яскравих патернів частини, оскільки він містить у собі і мелодичний матеріал, і гармонічний, проте досить швидка пульсація восьмих не змінює характеру частини, а навпаки збагачує досить статичну фактуру орнаментуванням.

Передостанній патерн вперше проходить у першій труби та першого гобою. Це педальні половинні, що здійснюються за тонічним тризвуком кожні 4 такти. Вони

відносять нас до елемента побічної партії першої частини, що нагадував імітацію дзвонів у духових, проте у другій частині цей елемент змінює характер на повільно-розмірений та скоріш виконує функцію звуків-педалей. У 6-й варіації патерн зберігається у першій труби, але переходить від гобою до кларнету, як наслідок змінюється його забарвлення та тембр. Двічі шостий патерн проводиться у соліста. Перший раз у третій октаві, другий раз – у першій.

Останній патерн єдиний, що має не акордову структуру, хоча і викладається арпеджовано солістом. Починаючи з тонічного тризвуку, нижній голос акорду починає рухатись за фригійським зворотом, останні два акорди – домінантовий септакорд.

Отже, розглянувши детально кожен з патернів другої частини, можна зробити висновок, що автор віртуозно комбінує їх між собою, створюючи форму варіацій, але не змінює початкового розмірено-спокійного характеру. Кульмінаційними стають 6-та та 7-ма варіації, що можна виявити через 2 фактори: найвищої динамічної точки у соліста (*mf*) у 6-й варіації та найширшої оркестрової фактури в обох варіаціях.

Третя частина. Фінал Першого скрипкового концерту написан у формі рондо. Основна тональність протягом частини *d-moll*, але кода та завершення концерту написані в *g-moll*. Темп швидкий – *allegro molto*, окрім коди, що має темп першої частини (104 – *animato*). Форма рондо найхарактерніша для фіналів інструментальних концертів як бароко, так і інших стилів.

За Л. Мазелем [38, с. 269-275] формою рондо називається така форма, в основі якої лежить чергування неодноразовому повторенні головної теми (рефрену) з різноманітними епізодами. Головна тема проводиться щонайменше 3 рази, звідси також виходить, що епізодів, з яким чергується головна тема, повинно бути не менше двох. З цього слідує, що у формі рондо щонайменше 5 частин: АВАСА.

Структура головної теми рондо та епізодів також може бути різною: період, проста двочастинна форма, а в епізодах побудова або ряд побудов, що не являють собою період. В рондо можливі зв'язуючі частини між темою та епізодами, а також

кода (вступ зустрічається рідше). Головна тема може при повторенні варіюватися або проводитись неповністю.

Схема 3 частини наступна:

Вступ	A	B	A	C	A	coda
	<i>aba</i>		<i>aba</i>		<i>a</i>	
	<i>d</i>	<i>t~</i>	<i>d</i>	<i>t~</i>	<i>d</i>	

Третя частина концерту починається зі вступу, який складається з 32-х тактів. Весь вступ панує *d-moll*, що виражений тонічним басом, тривалості якого зменшуються від половинних з крапкою до чвертей у виконанні фаготів та переходять у тонічну квінту кларнетів, валторн та скрипок. Зменшення тривалостей у бік скорочення викликає відчуття *accelerando*, що готує перше проведення рефрену. Будемо вважати це першим патерном. Він буде змінюватися ритмічно протягом частини і проводитись у вигляді різноманітних ритмічних малюнків, але він являє собою не мелодичний матеріал, а гармонічний, створюючи гармонічну основу, на яку будуть накладатися патерни солюючої скрипки. Цей самий патерн проходить у партії арфи, альтів та віолончелей за винятком того, що він проводиться у вигляді ламаних інтервалів, нижня нота яких дублюється басом. Ритмічно цей патерн проводиться і в ударної групи інструментів.

Зі вступом соліста починається перше проведення теми рефрену. Він складається з 3 блоків (*aba*), середній з яких відрізняється тонально. Перший та третій проводяться в *d-moll*, а середній в *Des-dur*. У першому блоці гармонія не виходить за рамки *d-moll*, лише двічі відхиляється у *A-dur* – домінанту основної тональності. Саме ці відхилення відволікають слухача від постійного панування тоніки, якої дуже багато протягом частини. Солісту неодмінно слід виділяти зміни тональності задля урізноманітнення безперервного полотна. Моторні безперервні шістнадцятки скрипки створюють відчуття механістичності та автоматичності, оскільки вони мають розвиток лише у межі тонічного тризвуку, до того ж проводяться і у високих інструментів оркестру. Найбільша незручність більшості патернів – це їх «фортепіанна природа», що виражається в тому що вони лежать у зручному розташуванні при грі на роялі та в зовсім незручному при грі на скрипці. Аналогічно з першою частиною дана репетитивність вимагає віртуозного

володіння не лише великими частинами правої руки, а й дрібними. Розвиваючим стає другий блок рефрену завдяки виникаючому *Des-dur*. Він проводиться не у вигляді мелодії, а у вигляді гармонії, що викладається різноманітними ритмічними малюнками у всього оркестру. Він проходить по 4 такти 3 рази, після яких знову повертається тоніка, яка наче не дає змогу розвиватися новій тональності. Третій блок починається з основної тональності, а після відхилення у домінанту слідує невеликий розвиваючий матеріал – окрім основної тональності з'являється *D-dur*, *g-moll*, але через *A-dur* знову повертається тоніка. З усього цього слідує, що протягом рефрену здебільшого панує головна тональність і розвиток його заключається у відхиленнях в *Des*, *D*, *A*, а яскраво виражений мелодичний матеріал відсутній. Що стосується другого проведення рефрену, то воно починається не з тоніки, а з домінанти та більш урізноманітнений тонально. Перший блок збагачується проведеннями патерну рефрену у *F*, *B*, *D*, а третій – *D*, *B*, *D*₇, що урізноманітнює та розвиває досить статичний рефрен. Структурно він також складається з 3 блоків, середній з яких повторюється з попереднього проведення. Останнє проведення рефрену дуже скорочено і складається лише з блоку а. Оскільки рефрен досить статичний тонально та відсутній мелодичний матеріал, то проводити його повністю третій раз не має сенсу.

Епізод проводиться двічі та складається з 18 тактів, що повторюються двічі. У ньому також відсутній мелодичний матеріал, як і в рефрену, а розвиток досягається відхиленнями у різні тональності (*Des*, *f*, *A*, *des*, *c*, *C*). Деякі тональності повторюються з рефрену, але відмінність епізоду в тому, але більшу його частину панують саме відхилення, а не основна тональність. У другому проведенні епізоду нічого не змінюється.

Коді передує невеличка зв'язка, що модулює у *g-moll*. Сполучним розділом виступає повторення вступу першої частини, яке переходить до коди, яка структурно нагадує коду першої частини. З цього можна зробити висновок, що кода фіналу стає кодою всього циклу та виконує функцію арки, яка обрамляє частину. На фоні патерну моторних шістнадцяток за *g-moll* тризвуком звучить тендітна

далека мелодія скрипки. Вона нагадує побічну першої частини, але більша за розміром та протяжністю.

Розглядаючи Перший скрипковий концерт Ф. Гласса в композиційному аспекті ми бачимо, що концерт має риси барокового інструментального концерту, але є риси, які його відрізняють від концертів епохи. Цикл три частинний, що притаманно для барокового виду жанру, частини співвідносяться як «швидко-повільно-швидко». Замість кадансових зворотів та тоніки автор залишає кінці частин розімкненими, через що кожна частина виходить з попередньої. Співвідношення тональностей головної та побічної партій першої частини не є класичним, бо Скрипковому концерті Ф. Гласса партії проходять в одній тональності (ре-мінор), а найчастіше партії співвідносяться як тоніка-домінанта. Як головний метод розвитку та розробки автор використовує накладання патернів, їх взаємодію та синтез, поліфонічні засоби, зокрема контрапункт. Також один з типів розвитку-розширення оркестрової фактури та збільшення динаміки або передавання патернів різними групами інструментів задля урізноманітнення фактури тембрально. Друга частина являє собою варіації, що також притаманно для жанру барокового концерту, як засоби варіювання використовує орнаментацию, зіставлення та накладання патернів та приховану поліфонічність. Третя частина написана у формі рондо. Вона також складається з патернів, що взаємодіють протягом частини. Тобто можна зробити висновок, що у Першому скрипковому концерті Ф. Гласса поєднуються риси класичного репетитивного мінімалізму з бароковою формою. Композитор робить тематичну арку, яка складається з вступу та коди, що будуються на одному матеріалі. З виконавської точки зору концерт має певні складнощі. Він потребує від виконавця бездоганного почуття ритму, кристально чистої інтонації, адже майже весь концерт будується на діатонічних тризвуках і найменші відхилення тону забрудять фактуру, вільного володіння грифом, оскільки деякі з розкладених акордів з патернів лежать не в комфортному розташуванні для виконавця, віртуозною зміною струн задля ритмічного виконання арпеджованих акордів. Найбільшою складністю стає художній аспект задля скрипаля-виконавця, оскільки мінімалізм – це музика стану, а не почуттів.

Музичний матеріал досить одноманітний і його неможливо урізноманітнити драматично. Тож головна задача виконавця – запропонувати психічний стан своїм виконанням.

2.3. Другий скрипковий концерт Ф. Гласса як відповідь на «Пори року» А. Вівальді

Прем'єра концерту відбулась 9 грудня 2009 року у виконанні Роберта МакДаффі, якому концерт був присвячений, з Торонтським симфонічним оркестром під управлінням Пітер Оунджіан (*Peter Onudjian*). Європейська прем'єра концерту відбулась 17 квітня 2010 року з Лондонським симфонічним оркестром під керівництвом Мартина Олсоп (*Martin Olsop*).

За задумом Ф. Гласса та Р. МакДаффі твір мав бути відповіддю на цикл концертів Антоніо Вівальді, відомий як «Пори року». Проте коли композитор показав партитуру Р. Макдаффі, скрипаль зазначив, що його інтерпретація дещо відрізняється від задуму Ф. Гласса. Автор залишає частини концерту без назв (у А. Вівальді це «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима»), щоб дати волю інтерпретації виконавцеві та слухачеві [6, с. 18].

Замість каденції, притаманної для більшості скрипкових концертів, Ф. Гласс включає 4 частини для соло скрипки: Пролог (*Prologue*) до першої частини, та три «Пісні» (*Songs*), що відкривають кожен з наступних частин. Автор зазначає, що «*Songs*» можуть виконуватися як з концертом, так і як окремі концертні твори.

Розглядаючи «Пори року» Ф. Гласса одразу можна зазначити відмінності від циклу концертів А. Вівальді. По-перше, кожний концерт з «Пір року» А. Вівальді складається з 3-х повноцінних частин, у Ф. Гласса це одностайні концерти. А. Вівальді взагалі не пише каденцій солісту, тим паче виокремлених з твору. Взагалі ідея виокремлення каденції з твору не притаманна авторам музики епох бароко та класицизму. Тональний план творів Ф. Гласса хоча і можна визначити, проте він дуже насичений та швидко змінний, композитор переходить між тональностями серед частин дуже вільно. У циклі концертів А. Вівальді деякі частини (наприклад Весна I частина, Осінь I та III частини) написані у мажорі. Ф. Гласс використовує мажорні гармонії як прохідні. До кожної частини

А. Вівальді додав сонет, який самостійно написав. Можливо Ф. Гласс виніс каденції за форму частин, саме звертаючись до ідеї сонетів. Розглядаючи Другий Скрипковий концерт у порівнянні із «Порами року» А. Вівальді хотілось би розглянути деякі композиційні особливості останніх. По-перше, використання концертного рондо (1 частина «Весни»), виокремлення солістів за складу оркестру (2 скрипки у «Весні» та віолончель у «Літі» та «Зимі»). Часте використання звуконаслідування (спів птахів, лай собаки, грозові спалахи), звертання до танцювальних ритмів. Особливість барокових концертів в тому, що соліст завжди дублює партію перших скрипок в епізодах *tutti*. Проте Ф. Гласс не звертається до цього методу і дає солістові можливість «відпочити».

Концерт починається з Прологу (*Prologue*) – першої сольної частини. Основна тональність *d-moll*. Автор поділяє пролог на фрази ферматами. Перше речення складається з 5 фраз, перші дві з яких по чотири такти, останні два та один. Через скорочення фраз виникає відчуття невпевненості, «нестачі дихання», наче герою не дають домовити. Перша фраза починається з рух навколо тоніки вісімками згрупованими по дві, що створюють скриту поліфонію завдяки оспівуванню основного тону. Авторська позначка метроному – *freely*, що дає певну свободу для виконавця, та наголошує, що це каденційна частина. Динамічна позначка *mp* оскільки пролог – лише початок твору і соліст звучить без супроводу оркестру. Мелодія має ліричний характер, наявна інтонація суму та роздуму. Сягнувши b_2 , мелодія рухається вниз та завмирає на c_2 . Кожна фраза завершується на тонічній або домінантовій гармонії. Особливість виконання сольних частин у відсутності акомпанементу, тобто втрачаються гармонічні основи і соліст повинен своє партією настільки заповнити слуховий та образний простір, щоб сольна частина не «губилась» на фоні основних частин з оркестром. Каденційність вимагає від виконавця особливої уваги до технічних аспектів (інтонація, зміни струн, тембральне наповнення), а також до інтерпретації, оскільки це місце, де соліст найяскравіше може висловити власне бачення твору, не спираючись на оркестр, який не дає повної свободи. Найбільша складність творів Ф. Гласса – їх «фортепіанна» природа, що особливо відчувається у другому концерті. Мелодії,

які, здавалось би, дуже приємні для розуміння, розташовуються у надзвичайно незручному положенні для лівої руки. Це проявляється у стрибках між струнами (що незручно і для правої руки) та особливо у переходах на незручні відстані позиційно як у мелодіях так і у подвійних нотах.

Друга фраза починається з V ступеню зміною ритмічного малюнку: рух по двійках змінюється тріольними. Також наявна прихована поліфонічність, мелодія здійснюється вже до c_3 після чого рухається вниз до a . Матеріал мелодії обов'язково виділяється за допомогою збільшення кількості смичка на нього та вібрато, що зробить поліфонічність більш рельєфною. Друга фраза більш динамічно розширена та ширша за діапазоном стягнення мелодії.

Кульмінацією прологу є четверта фраза, бо вона найбільш динамічна та мелодично розвинена. Мелодія, що прихована у моторному русі тріолями, рухається за півтонами і майже не розгортаючись у перших трьох тактах, що викликає відчуття, що вона стоїть на місці, проте у четвертому такті вона стрибком досягає f_3 октави, що є вершиною частини. Приближення кульмінації має супроводжуватись збільшенням швидкості смичку та амплітудності вібрато, але не надмірно, оскільки Пролог – це лише перша частина. Низхідним рухом тріолями мелодія спускається до трелі на ноті ля. З треллю з'являється мелодія у *d-moll* (19 т.). Спочатку мелодія рухається поступенево I-II-III-IV[#] та тяжіє до умовної домінанти, але не досягає її. У третьому такті мелодія рухається I-II-III-VII[#], викликає тяжіння до умовної тоніки, проте і її не досягає. Перші скрипки перехоплюють трель соліста, що дає змогу скрипалю більше уваги приділити мелодії. Завершується пролог на VII ступені що викликає відчуття недовolenості. Важливо прослідкувати за рівномірністю швидкості трелі, вона не має зупинятись, а мелодія мусить звучати повноцінно, не дивлячись на технічну складність прийому.

Перша частина концерту написана у старовинній концертній формі. Схематично частина виглядає так:

Ритурнель → Епізод → Ритурнель → Епізод → Кода

В. Холопова [67, с. 98] детально розглядає концертну форму – це музична форма, що основана на чергуванні ригурнелю (головної партії), що транспонується при повторних проведеннях, та проміжних будовах, що називаються інтермедіями, які основані на новому інтонаційному матеріалі або на розробці матеріалу основної частини.

Від рондо ця форма відрізняється більшим динамізмом та масштабом змін, які відбуваються з першою темою. Концертна форма бароко – найбільш масштабна та розвинена з нециклічних інструментальних форм епохи.

Для фактури старовинної концертної форми характерно чергування *tutti* та *solo*. Найменша кількість частин – 5.

Концертна форма епохи бароко має спільні риси з багатьма іншими формами. Чергування оркестрових *tutti* та *solo* поєднує її з барочною арією з ригурнелем. Багаторазове повернення однієї і тієї ж самої теми, що розмежується новим тематичним матеріалом, виявляє спільність з рондо. Від рондо концертна форма принципово відрізняється характером тематизму – не пісенно-танцювальним, а типово інструментально-концертним, що проявляється у активній розробці тематичного матеріалу та транспонуванням ригурнеля в серединних проведеннях.

У тематичному відношенні у концертній формі головна роль відводиться ригурнелю – в ньому знаходиться найзначніший та найяскравіший тематизм, а будь-які теми епізодів мають другорядне значення.

Найчастіше пропорції частин тяжіють до збільшення тривалості епізодів по мірі розвитку форми, завдяки чому останній епізод виявляється найбільшим за тривалістю.

Ригурнель (тема, або основна тема) проводиться в основній тональності, завершується кадансом. Протяжність теми різноманітна – від 4-6 тт. до двох та більше десятків. Саме для теми концертної форми важливий мотивно-складовий тематизм, з конструктивною роллю мотиву та мотивної групи. Тема складається з яскраво індивідуалізованих мотивів, виявляються багато елементною, іноді – контрастною. Форми ригурнелю різноманітні – від стисненого періоду до мініатюрних концертних форм.

Важливою особливістю ритурнелю концертної форми являється її тематична багатоскладовість, багатоелементність, що дозволяє композитору при серединних проведеннях ритурнелю зберігати в ньому не всі складні частини, а лише деякі, іноді взагалі один елемент.

Ритурнель концертної форми в його серединних проведеннях найчастіше транспонується у споріднені тональності та скорочується структурно. Однак виключення з цього правила для бароко настільки ж закономірні, як у кількісному відношенні, так і в тональному. Заключний ритурнель найчастіше структурно розширюється, для надання йому вагомості після розвиненого останнього епізоду.

Епізоди концертної форми – побудови між проведеннями ритурнеля, засновані або на нових, в тому числі фігураційних темах, або у вигляді розробки нової теми, або на сполученні одного та іншого. Також можлива участь солуючих інструментів (*soli*), контрастуючих з *tutti* ритурнеля.

Для початку хотілось би зазначити, що у першій частині автор використовує свою улюблену репетитивну техніку, як і в Першому скрипковому концерті, але наразі дуже змінюється будова патернів: вони стають більші за обсягом, набагато насиченіші інтонаційно та урізноманітнення ритмічно. Окрім патернів з'являється виразний мелодичний матеріал, якого не було у попередньому концерті. Це обумовлено різницею у часі написання творів та трансформацією музичної мови, яку вона пройшла за цей час. Однак незмінним залишається використання репетитивної техніки як основи композиторського стилю Ф. Гласса та його звернення до барокових форм та традицій.

Перша частина другого скрипкового концерту Ф. Гласса починається з вступу соліста у супроводі синтезатору та віолончелей, що грають в унісон. У соліста проходить насичена віртуозна мелодія-тема, що сповнена подвійних нот та акордів. Вона, розбившись на елементи проходитиме крізь усю частину. Ця мелодія – ритурнель. Рух вісімками, що її супроводжує – це перший патерн частини, що являє собою розкладений *g-moll* тризвук, якому передують форшлаги. Виконується соло скрипкою на *mezzo piano*. Це перший елемент мелодії, який надалі ще зустрінемо в середині частини. Мелодія насичена та бурхлива, її характер виступає

у протигагу неживим механістичним вісімкам акомпанементу. Подальший матеріал партії соліста автор викладає подвійними нотами, що робить партію досить важкою до виконання, проте багатою тембрально та мелодично. Соло скрипка рішуча, вольова, проте без надмірної патетики. Синтезатор з віолончелями в унісон виконують акомпануючу функцію, проте мають свою мелодичну лінію. В акомпанементі наявна прихована репетитивність. Проходить секвенція ламаними акордами (36-й т). Поєднання штучного звуку синтезатора з м'яким тембром віолончелей створює відчуття механістичного, автоматичного та неживого на протигагу чому виступає жива, яскрава та емоційна партія соліста. Секвенційні ходи акомпанементу змінюють тональності у кожному такті, що взагалі характерно для музичної мови Ф. Гласса.

Тема переходить до скрипок та альтів, вона змінила свій характер, звучить трохи м'якше ліричніше у виконанні струнної групи, на настільки рішуче та впевнено, як у соліста. Акомпанемент лишається незмінним – механістичні вісімки віолончелей та синтезатору. Проте до них додаються контрабаси, що дублюють скриту мелодичну лінію віолончелей та синтезатору, що лише підсилює страшне відчуття наступаючої урбаністичності та автоматичності. У соло скрипки – новий музичний матеріал. Віртуозний рух тріолями, у якому також можна виявити поліфонічні елементи. Цей тріольний рух – другий патерн частини. У Ф. Гласса подібні фігурації виконують зовсім не функцію акомпанементу, а орнаментацию основного тематичного матеріалу. У даному випадку партія соліста яскраво прикрашає тему, що проходить в оркестрі та оспівує її ключові моменти. Гармонічну основу дають другі скрипки, альти та орнаментация соло скрипки. З цього можна зробити висновок, що композитор використовує розробковий тип старовинної концертної форми, оскільки розвиваються елементи основної теми. Партія соло скрипки переростає у трелеподібні пасажі, які змінюються низхідними. Крецендо приводить до *tr*. Розділ завершується висхідним стрімким пасажем до f_3 на *crescendo* до *f*. Треба зазначити, що це перше *forte* у першій частині.

Далі невеличка зв'язка, в якій залишається соло скрипка з тріольним рухом та акомпануюча група – синтезатор, віолончелі та контрабаси, що приводять до проведення епізоду.

Проведенню епізоду властива моторність та жвавість. Автор відходить від традицій та після невеликого програшу повертає солюючу скрипку. Тож епізод складається з двох фаз. Перша – це проведення патерну у вигляді гармонічного малюнку різною ритмічною пульсацією. Патерн проходить за наступними тональностями: *g, Es, F, Des, D, d*. Друга фаза – повернення скрипки, партія якої синтезує низхідне проведення октавного ходу головної теми з моторними шістнадцятками попередньої фази.

Основна тема повертається у видозміненому вигляді (*P*). Перший та другий її елементи проводяться на октаву вище у солюючої скрипки. Наявні мелодичні зміни, особливо у тривалостях, проте гармонія залишається незмінною. Незмінними залишилися і партії синтезатору та віолончелей, вони повністю повторюються з першого проведення. Партія перших скрипок повністю повторює тематичний матеріал соло скрипки в епізоді, але на октаву нижче, щоб темброво не перекривати соліста. Партія контрабасів дублює тепер не лише основні тони мелодичної лінії, а майже всі. Альти підключаються з пасажами майже в кінці проведення теми.

Кульмінацією частини стає епізод (ц. 5). Головна тема мелодія звучить в супроводі усього оркестру, матеріал якого надзвичайно емоційний наповнений та бурхливий – гармонічний патерн попереднього епізоду поєднуються з принципами попередніх патернів та являє собою їх комбінацію та синтез – наявні запозичені гамоподібні пасажі, прихована поліфонія. Партія соліста комбінує тему-мелодію з вихороподібними віртуозними пасажами епізодів, що робить її характер надзвичайно емоційним, енергійним та віртуозним. Цей рух відносить нас до третьої частини концерту «Літо» з «Пір року» А. Вівальді. Але автор робить помітку, що в корні відрізняє цю частину від частин концертів А. Вівальді: струнні звучать *con sord*, а це не використовувалось за часів бароко. Даний прийом змінив не лише динаміку струнних, а й тембр, задля того, щоб оркестр не перекривав

соліста. Емоційна насиченість, багата оркестрова фактура, широкий діапазон, безперервний рух шістнадцятими та хвилеподібні пасажі характеризують цей епізод як кульмінацію частини.

Завершуючим епізодом частини – є кода (АА). Хвилеподібні пасажі змінюються ламаними розкладеними акордами перший скрипок *divisi*, віолончелей та контрабасів. У других скрипок, віолончелей та синтезатору повертається тема останніх тактів прологу. Вона вже не роздумлива і невпевнена, а сповнена сили, рішучості. Контрабаси, залишившись в унісон з синтезатором, створюють пустоту, поверх якої виникає соло скрипка з треллю та темою з прологу.

Перед другою частиною концерту знаходиться «Пісня» № 1 (*Song № 1*). Вона не відрізняється яскравим тематичним матеріалом, її мелодія досить одноманітна. Написана у темпі *larghetto*. Яскравий приклад репетитивності Ф. Гласса – розкладені акорди утворюють собою патерни, що повторюються багаторазово у різних тональностях. Умовно Пісню №1 можна поділити на 3 частини. Перша частина 14 тактів (літери А та В). Складається з ламаних акордів у розмірі 5/8, що проходять *in e, in cis, in a, in G, in d, in f, in e*. В тактах 229-230 змінюється розмір на 6/8—це середній розділ. Стійкі консонантні тризвуки попередньої частини змінюються акордами з хроматизмами, що надає частині нестійкості та напруги. Третя частина починається з 238 т. і майже повністю повторює першу, за виключенням нового патерну *in Es*, що виникає між двома патернами *in d* і повторюється двічі. Завершується Пісня №1 проведенням двох патернів *in c*, які переходять у ламані октави, що завмирають на цілій ноті. На ферматі завершується частина.

Друга частина. Аналізуючи другу частину Другого скрипкового концерту, можна зазначити, що за структурою вона схожа на будову другої частини Першого скрипкового концерту автора. Принцип барокових варіацій на *basso-ostinato* поєднується з типовими рисами репетитивності. Але ця частина відрізняється наявністю контрастуючої середньої частини, що значно відрізняється за емоційним напруженням від крайніх варіаційних частин. З цього можна зробити висновок, що

частина написана у складній тричастинній формі з контрастною серединою та варіаціями, що її обрамляють.

Головним принципом тематичного розвитку стає комбінування патернів, їх зіставлення та передача різним групам інструментів. Відмінність патернів других частин Першого та Другого скрипкових концертів у більшій інтонаційній та ритмічній наповненості патернів останнього, роль патернів виконують не лише невеликі інтонаційні об'єднання, а повноцінні мелодії «широкого дихання». Зберігається основний задум мінімалістичної ідеології – медитативності у музиці, проте в даному випадку набагато збільшена оркестрова фактура та динамізованість патернового матеріалу. У варіаційних частинах скрипка являє собою ідеал спокою та піднесеності, її партія пронизує оркестрову фактуру понад усіма іншими інструментами. Задум медитативного стану та нескінченості мелодії можна задовольнити за умови плавних змін смичка та струн, контролюючи при цьому рухи не лише великих, а й дрібних частин правої руки і особливо приділити увагу рівномірній швидкості руху смичка. Якщо у Першому концерті динаміка другої частини залишалась незмінною, то друга частина Другого концерту має всю динамічну палітру. Також автор використовує принцип концентричності, через що варіації, що розташовані після середньої частини, являються дзеркальним відображенням проведення перших варіацій. Від барокової форми варіацій частину відрізняє наявність контрастуючої середини, матеріал якої структурно та емоційно відрізняє її від крайніх варіаційних розділів. Вона будується на віртуозних пасажах соло скрипки, що «перебиваються» спільним матеріалом скрипок та альтів. Пасажі соліста проходять по мінорних тризвуках та потребують віртуозного володіння технікою лівої руки, а також вимагають кристально чистої інтонації, оскільки соліст має пасажі як у супроводі оркестру, так і сольо.

Друга частина концерту написана у темпі *Andante*, розмір 4/4, в основній тональності *a-moll*. Частина складається з теми, 10 варіацій та середньої контрастної частини.

1-й розділ	2-й розділ	3-й розділ
------------	------------	------------

Тема і 5 варіацій	Контрастна середина	Дзеркальна реприза варіацій
a-moll	a-moll	a-moll

Наявність контрастної середини відрізняє цю частину від типових для бароко варіацій, для яких додавання подібних розділів не характерно, але оскільки твір належить до постмінімалізму така будова має можливість на існування. Детально загальна характеристика старовинних варіацій на *basso-ostinato* розглядалась при композиційному аналізі Першого скрипкового концерту.

Тема варіацій являє собою 7-ми тактову побудову, що одразу ж привертає увагу, оскільки теми старовинних варіації найчастіше мають квадратну будову (4, 8 тактів), але для творчості Ф. Гласса неквадратність та використання складних метрів та розмірів властиві, отже і 7-ми тактова побудова також не викликає здивування. В основі теми поступовий рух цілими та половинними тривалостями за такими ступенями *a-f-e-d-c-f-e-d-e*. На відміну від старовинних варіацій, тема викладається одразу з обрамленням, що являє собою повільний монотонний рух тріольними вісімками у віолончелей, який супроводжуватиме тему крізь усю частину. Тема велична, повільна, нерухлива, сповнена роздуму, тріолі надають відчуття медитативності, спокою.

Соло скрипка вступає у першій варіації (т.281). Вона виконує роль контрапункту, що викладається у протилежному русі до теми. Її мелодія на піано повільна, рухається поступенево (*c-d-e-e-d-c-h-c-e*) половинними тривалостями, протилежно темі, що зберігається у басовій партії. Ця мелодія стає виконує функцію патернів, вона проходить у різних груп інструментів та буде розширюватися та варіюватися, що дає змогу припустити, що вона є патерном. В акомпанементі віолончелей безперервний рух тріолями, повністю повторюється з теми.

Поступово починає збільшуватися та розширюватись оркестрова фактура (т.288), з'являються нові інструменти – перші та другі скрипки, альти. У другій варіації новий матеріал проходить у перших скрипок. Проте це скорше не новий матеріал, варіація та розширення мелодичного матеріалу патерну першої варіації,

проведеного дрібнішими тривалостями з додаванням нових прохідних інтонацій. Соло скрипка в цей час має паузи. Динаміка лишається незмінною. Тема проходить у незмінному вигляді в партії контрабасів.

До незмінного матеріалу попередньої варіації додається соло скрипка (т.295). Її інтонації наче намагаються сягнути як можна вище, що виражається у стрибках на великі інтервали (ч4, ч8). Характер дуже розмірний, ліричний. Автор додає повторення цієї варіації. Характер варіацій вимагає контролю звуковидобування завдяки рівномірному розподілу швидкості смичка, змін струн, уникнення призвуків і особливої уваги потребує вібрато. Воно має бути рівномірним, з однаковою амплітудою та частотою.

Ліричну мелодію скрипки у четвертій варіації (т.302) змінюють поступеневі низхідні ходи ламаними октавами, з якими звучить лише тема у контрабасів та тріольні вісімки віолончелей. Чиста інтонація октавних ходів партії соліста можлива при збереженні «квартового обхвату» положення лівої руки. Можливе виникнення відчуття статичності, тому важливо відділити мелодичні лінії та приділити увагу їх руху. Скрипки та альти в цей час мають паузи.

Матеріал попередньої варіації розширюються партіями перших (т.309), других скрипок та альтів у наступній, п'ятій варіації. Вони продовжують створювати гармонічну основу, проте вже у тріольному русі, що створює відчуття прискорення руху. Оркестрова фактура ущільняється, але динаміка залишається *piano*. Соло скрипка повторює рух ламаними октавами, як у попередній варіації. Оскільки матеріал повторюється, доцільним буде за першим разом зіграти *sul tasto* та *piano*, а за другим *ordinari*. Дані прийоми урізноманітнюють партію тембрально та динамічно.

Новий розділ (F), що складається з 12 тактів, виступає зв'язкою між першою частиною (варіаціями) та середнім розділом. Маленька зв'язка будується на органному пункті контрабасів, що орнаментується тріольним рухом віолончелей (V-I ступені) перші чотири такти, яку змінюють два такти тріольного руху з пунктиром також у тонічній гармонії. Вступає соло скрипка, вона звучить без акомпанементу, рухаючись секстолями по тонічному тризвуку у високій теситурі.

Її змінює повтор попередніх двох тактів тріoley з пунктирним ритмом. У завершенні епізоду зв'язки соло скрипка виступає своїм моторним рухом секстолями під акомпанемент перших, других скрипок, альтів, віолончелей та контрабасів, що повторюють матеріал попередніх двох тактів. Секстолі соліста знаходяться у високому регістрі та потребують уваги до положення лівої руки в інтонаційному аспекті.

Середній розділ форми складається з 6 фрагментів. 1, 2, 4 та 6 мають повторення. Починаючи з першого фрагменту, змінюється гармонія. Прослідкувавши за басовою партією, можна схематично зобразити гармонію першої частини так $F-C-D \rightarrow a$. Партія віолончелей знов являє собою моторний рух тріoleyми, що орнаментують басову партію. До віолончелей додаються перші, другі скрипки та альти з пунктирним ритмом у тріoleyх, які також доповнюють гармонію попередніх партій. Партія соліста здійснюється високо над оркестром у швидкому русі секстолями. У другій частині бас спочатку рухається зб.4 і повертається до основної тональності – a . Цікаві зміни відбуваються у партії соліста. Висхідні пасажі секстолями на *crescendo* переходять у низхідний рух по двійками, який змінюють два гамоподібні пасажі вниз на *diminuendo*. Після швидкого спуску рух секстолями продовжується на місці, але вже у середній теситурі. Динаміка акомпанементу *mp*, як і у попередній частині. У наступній третій частині відсутній повтор. Тональність різко змінюється на $B-dur$. Чверті у контрабасів обрамляються тріольними фігураціями у віолончелей та інших струнних (в перших, других скрипок та альтів тріолі з пунктирним ритмом). У солюючої скрипки швидкий рух секстолями по звуках $B-dur$ тризвуку, на зміну якому раптово приходять гамоподібні пасажі у мелодичному $a-moll$, що повертає нас до основної тональності. Згідно руху вгору, автор додає соло скрипці *crescendo*, і відповідно *diminuendo* руху вниз. Партія оркестру не має змін у динаміці, що додає різноманіття соло партії не лише ритмічно, але й динамічно та тембрально (пасажі мають діапазон 2 октави, в той час як партія оркестру майже стоїть на місці). Наступний епізод складається лише з 2 тактів, що повторюються двічі, проте гармонія досить різноманітно змінюється. У першому такті панує $a-moll$ у всіх груп

інструментів, починаючи з руху чвертями в контрабасів, який прикрашає тріольний рух віолончелей та вихороподібний рух секстолями в інших струнних. Солююча скрипка має не дуже розширену партію, в неї чверті, яким передують форшлаги за тризвуками тієї гармонії, що виконується в басу. Цей прийом повертає нас до першої частини, де основна тема була написана саме так. У першій половині другого такту виникає *F-dur*, що можна прослідкувати через всю вертикаль. Завершує побудову гармонія домінанти до основної тональності *a-moll*. Такт 342 виступає маленькою зв'язкою. У ньому панує *a-moll* у секстольному русі струнних, окрім контрабасів, які ступають чвертями. Наступний такт вихороподібними низхідними пасажами солюючої скрипки повертають третій епізод, що повністю повторюється разом з 4-м та зв'язкою, що завершує середній розділ другої частини концерту.

Повернення варіацій (т. 352) вказує на використання автором принципу концентричності, оскільки останні варіації повторюють початкові у зворотному напрямку. У перших двох змінюється пульсація у контрабасів. Якщо на початку тема проводилась лише цілими та половинним, то зараз проходить чвертями. Це 6-та варіація, вона не повторює повністю жодну з тих, що на початку (у 6-му такті виникає *B-dur*), а домінантова гармонія до *a-moll* повертає нас до основної тональності. Також новий матеріал у перших скрипок. Рух мелодії дуже схожий на партію скрипки у першій варіації, проте дрібніші тривалості. Віолончелі мають механістичний рух тріольними вісімками, а другі скрипки та альти заповнюють гармонічний простір.

З наступної 7-ї варіації (т.359) додається соло скрипка, повторюючи повністю свій матеріал з 3 варіації.

Далі повністю повторюються 3, 2 та 1 варіації з темою у зворотному напрямку, завдяки чому виникає концентричність форми. Частину завершує coda з 4-х тактів, що закріплює основну тональність в усіх інструментів. Цілі тривалості у всіх окрім віолончелей, в яких тріольний вісімки без *ritenuto*, але з *diminuendo*.

Між другою та третьою частинами слідує *Song 2*. Темп її досить рухливий *allegretto moderato*. Пануюча тональність *a-moll*.

Композиція *Song 2* складається з чотирьох фраз ($a-a_1-a_2-b$). В перших трьох експонується та розвивається новий тематичний матеріал. Організовані вони за аналогічним принципом – рух до мелодичної вершини з подальшим низходженням (принцип хвилі). На шляху до найвищої точки композитор використовує дрібні тривалості, насичену ритмічну пульсацію і навпаки – при русу вниз задіяні крупні тривалості, які несуть заспокоєння, послаблення напруги. Остання, четверта фраза основана на матеріалі «Прологу», який викладений у вигляді прихованої поліфонії: верхній голос – це пульсація на тоні *a*, а нижній – інтонаційні елементи теми Прологу.

Перша фраза (*a*) починається з руху вісімками навколо тонічного тризвуку у динаміці *tr*. Рух навколо тонічного тризвуку змінюється домінантовою гармонією. На зміну якій повертається знов тонічна. Виникнення подвійних нот у четвертому такту (сексти) завершує першу фразу. Автор додає вказівку *ritenuto* і на останній терції взагалі ставить фермату. Через це фраза залишається ніби незавершеною, відкритою. Гармонічна основа другої фрази (a^1) повторює першу, проте змінюється діапазон руху мелодії, вона стає широкою. У першому такті вона сягає a^2 , а у другому починає свій рух з *g* малої октави. У другій фразі відсутні зміни темпу наприкінці, проте автор додає ще один такт, щоб продовжити останню долю фрази на чверть і додає четвертну паузу, яка дає змогу виконавцеві зробити подих перед наступною фразою. Окрім зміни розміру, в третій фразі (a^2) мелодична лінія також урізноманітнюється хроматизмами та відхиленнями (*в es*), а пізніше – і подвійними нотами (секстами). Сягнувши мелодичної вершини (т. 12), мелодія рухається вниз в ритмі чвертей, які створюють ефект уповільнення. Втім, використання дубль-штриху надає пульсації. Фермата наприкінці побудови зупиняє рух, але не дає відчуття завершеності, оскільки призводить до домінантової гармонії. Це дає імпульс до подальшого розвитку. Хвилеподібний тріольний рух по гармоніям тризвуків, що перетікають у хроматичні мотиви низхідного ходу шістнадцятими на *forte*, що є кульмінацією каденції. Продовження тріольного руху секстами збільшує напруженість, але не сягає кульмінаційної точки. Завершує каденцію матеріал з прологу, але без *tr*.

Третя частина являє собою яскравий приклад використання репетитивної техніки, основаної на використанні ряду патернів. Будова цієї частини більше нагадує швидкі частини Першого скрипкового концерту автора, оскільки здебільшого використовуються інтонаційно та ритмічно дуже мінімізовані формули, порівняно з патернами попередніх двох частин. Також в процесі розгляду партитури можна помітити, що автор використовує принцип *solo-tutti*, що відносить нас до «Пір року» А. Вівальді. У розділах *solo* скрипка звучить у супроводі синтезатору та віолончелі. Використання цих інструментів невинуваткове, оскільки саме їх використовував А. Вівальді в подібних епізодах (замість синтезатора із звучанням клавесину, використовувався справжній клавесин). Однак цей принцип не ділить частину на повноцінні фази чи епізоди, оскільки кожен з *tutti* чи *solo* фрагментів розміром не більше 2-х речень. Характер частини відрізняється скерцозністю та жвавістю.

У даній частині виявити форму досить важко, але враховуючи, що концерт належить до напряму постмінімалізму, можливі будь-які відхилення від класичних форм. Характер частини нагадує скерцозні швидкі частини симфоній та інструментальних концертів, але за формою відрізняється від них. Проте ми розглянемо основні патерни, що використовує автор та їх взаємодію між собою. Загальна тональність *a-moll*. Темп *allegro*.

Tutti soli tutti soli tutti soli tutti coda

Tutti	soli	tutti	soli	tutti	soli	tutti	coda
Synth, violins, celli, cb, solo v.	Solo v-n, synth.	Synth, all strings, solo v-n.	Synth, solo v-n, cb.	Synth, all strings, solo v-n.	Synth, solo v-n, cb.	Synth, all strings, solo v-n.	Synth, all strings.
1, 2, 3 патерни	1 патерн	1, 2, 3 патерни	1, 2 патерни	1, 2, 3 патерни	1, 2 патерни	1, 2, 3 патерни	1, 2 патерни

Перший розділ *tutti* (тт. 1 – 20). Тут викладено три патерни.

Перший патерн представлений монотонним рухом ламаними октавами синтезатору та віолончелей з контрабасами, що звучать механістично та сухо. Цей патерн надалі у частині буде проводитись у вигляді не лише октав, а й інших

інтервалів. З третього такту до них приєднуються синкопи перших та других скрипок чвертями в октаву – це другий патерн (т.444). Він також буде змінюватись та варіюватись протягом частини.

Третій патерн (т.450). Раптово вривається соло скрипка з *E-dur* арпеджіо, разом з якою в інтервал звучить верхній голос синтезатору. В цей час перші та другі скрипки мають паузи. Цей тріольний рух стає основою третього патерну, елемент якого (виключення з патерну інтервалів та проведення їх дуолями чи тріолями) стане четвертим патерном.

Тобто взагалі третя частина складається з 4 патернів, що комбінуються та взаємодіють між собою та тематичного матеріалу головної партії першої частини, що урізноманітнює монотонність викладення досить схожих патернів.

У проведенні другого патерну ламані октави вступають після пасажів соліста і до них додаються альти, що звучать в октаву з першими скрипками. Один і той самий ритмічний малюнок повторюється, зміщуючись по пів тона навколо основних тонів. Останні два такти знов вривається партія соліста с *E-dur* арпеджіо. Партії соло скрипки та перших і других скрипок змінюють одна одну і не звучать водночас. Характер першого епізоду механічний і досить одноманітний. Різноманіття досягається перекликами партій скрипок та відхиленнями всередині партій.

У наступному реченні комбінуються перший, другий та третій патерни: зберігається монотонний рух вісімками ламаними октавами в контрабасів, віолончелей та нижнього голосу синтезатору (перший патерн), до нього додаються сухі вісімки перших та других скрипок (також різновид першого патерну). У верхньому голосі синтезатору тріолями звучить тонічний тризвук і лише в останньому такті він змінюється домінантовою гармонією (третій патерн). У партії соліста звучать сексти, що здійснюються ввєрх та повертаються назад у гармонічному *a-moll* протягом 2-х тактів, що повторюється три рази (синкоповані другий патерн, але зараз він не стоїть на місці, а рухається широко). В останніх двох тактах до тріольного руху у синтезатору приєднуються всі партії скрипок. Цей речення повторюється двічі. Перше та друге речення – це епізод *tutti*.

Залишається лише соліст з синтезатором (*solo*). Цей епізод (т.470) нагадує каденційні місця Зими з «Пір року» А. Вівальді, де соло скрипка залишається наодинці з клавесином. Складається з двох речень та не відзначається різноманіттям. Кожного такту гармонія змінюється *t-D-t-D*. У партії скрипки дуолі змінюються тріолями, кожній першій та третій долям передують форшлаги, в останньому такті тріольний рух здійснюється до h^1 . Синтезатор звучить статично вісімками у правій руці, та акордами на слабкій долі у лівій. У наступному реченні у соліста залишаються тріолі, до яких додаються інтервалом чверті, тріольний рух завершується віртуозним низхідним пасажом. Статичність вісімок синтезатору збагачується зміною гармонії *IV-D-IV-D*. Акорди на слабкій долі з попереднього блоку, змінюються розміри вісімками, що звучить в октаву в обох руках.

Далі слідує блок з 12 тактів, перший патерн безперервного руху синтезатору та віолончелей заповнюється синкопами перших, других скрипок та альтів, мелодія яких триває 6 тактів та повторюється двічі, та чвертями контрабасів. Тобто ми бачимо комбінацію першого, другого та третього патернів. З 6 такту додається соліст з тріольними пасажами третього патерну, що дублює праву руку синтезатору, швидко рухаючись тріолями на октаву вище.

Зменшення оркестрової фактури вказує на початок нового речення (*solo*). Перші три такти наявний лише моторний рух вісімками нижнього голосу синтезатору та контрабасів (першого патерну), що пізніше збагачується подвійними нотами соліста та верхнього голосу синтезатору, що звучать в унісон. Це синкоповані проведення другого патерну, його третій вид викладення.

Змінюється розмір $5/4$. Повторюється елемент секстами у соліста з другого блоку, але з іншою ритмічною пульсацією – не синкопами, а вісімками. Після кожного з двох проведення цього елемента у соліста з'являється матеріал з першої частини концерту – чверті, яким передують форшлаги. Вісімки перших та других скрипок змінюються синкопами. Взагалі партія скрипок майже всю частину складається або з синкоп, або з руху вісімками. А в верхнього голосу синтезатору з'являються арпеджовані розкладені акорди, які разом з синкопами струнних

складаються патерни. Партії нижнього голосу синтезатору та контрабасів повністю дублюються.

Наступний речення – партія синтезатору дублюється віолончелями (права рука) механічний рух вісімками та контрабасами (ліва рука) розмірений рух чвертями. Синкопи перших, других скрипок та альтів повертають нас до музичного матеріалу першого епізоду. Даний епізод має неквадратну будову – 9 тактів. Якщо прослідкувати рух патернів, то можна скласти таку схему: *a-E₇-B-E-F-B-E*. Подібні гармонічні звороти ми можемо бачити і в попередніх частинах, що робить їх характерними для мови автора. Ця ж гармонія складає основу і наступного блоку. Соло скрипка залишається з синтезатором та контрабасами *pizz*. Даний уривок являє собою варійований виклад попереднього. Партія синтезатору має вже акордову фактуру та підсилена басовою лінією. Тріолі соліста майже стоять на місці, проте цього разу до них додаються форшлаги.

Наступний блок (R) частково будується на матеріалі попередніх: рух вісімками у віолончелей та синкопи перших, других скрипок та альтів. Проте має новий матеріал у синтезатору на соліста. Рух розкладеними акордами по шістнадцятках здійснюється все вище та сягає *a⁴*. Це перша найвища точка у частині, яку можна вважати і першою кульмінацією, що підкреслюється повнотою оркестрової фактури та гучною динамікою.

На зміну бурхливим шістнадцяткам приходить матеріал подвійними нотами (секстами) у соліста, що зустрічався нам вже у другому та шостому блоках. Але у даному випадку він варіюється, автор додає акорди з хроматизмами, завдяки чому елемент розширюється з 2 тактів до 6. Перший раз за всю частину у контрабасів з'являється мелодичний матеріал, що рухається чвертями протилежно темі.

Наступний епізод (літера U) повністю повторює першу половину попереднього матеріалу, за виключенням того, що автор переносить партію правої руки синтезатору на октаву вище. На мій погляд, це можна пояснити тим, що ми знаходимось у кульмінації третьої частини і це підвищує емоційну напругу. У попередньому проведенні за другим разом додається соло скрипка, у даному – двічі повторюється первинний матеріал.

Тріольний рух акомпанементу з'являється в наступному блоці. У перших двох тактах у противагу йому виступають важкі октави *tenuto* соліста в унісон із синтезатором на зміну яким приходить рух тріолями по двійках, де наявна прихована поліфонія, верхній голос якої являє собою гаму *a-moll*.

На зміну тріолям у синтезатора виникають одноманітні механічні дуолі, які перші два такти супроводжують тріолі оркестру, що потім перехоплює соліст і віртуозним пасажом стрімко спускається вниз.

У літері М повертається у первинному вигляді без змін.

Повернення механічних безперервних двійок октавами повертає нас до першого патерна. Проте соліст вже не вривається зі своїми пасажами у партію оркестру, інструментальна фактура також стихає. Останні такти можна визначити як маленьку коду. Залишається лише синтезатор та струнні, що завмирають у *e-moll* тризвуку.

Song № 3 контрастно відтіняє 3-тю та четверту частини, поміж яких знаходиться. На відміну від них, її характер наспівний, повільний, нагадує протяжну сумну пісню. Темп *Andante*, основна тональність *a-moll*. У цій пісні наявна репризність. Перша та остання фрази повністю повторюють одна одну, середній розділ яскраво відрізняється од них, тому можна зазначити, що Пісня №3 написана у простій тричастинній формі. Простою тричастинною формою називають таку форму, у якій перша частина являє собою період, а інші не мають структур більш складних, ніж період. Найчастіше періоди мають квадратну структуру, але Ф. Гласс пише перший та останній періоди 9-ти тактними, що повторюються двічі, та середній розділ. Перший період викладається поліфонічно. Ми можемо простежити три голоси, що у перших чотирьох тактах рухаються водночас, а у наступних п'яти тактах нижній голос має паузи, а верхній та середній рухаються поперемінно, перекликаючись один з одним. Наприкінці середній голос завмирає на *diminuendo*, що завдає відчуття незавершеності, яке підсилюється ферматою на тактовій рисі. Зазвичай періоди простої тричастинної форми повинні завершуватися повними каденціями в основній тональності. Автор відходить від правила та завершує період домінантою, що збільшує нестійкість та невпевненість.

Перші чотири такти середнього розділу викладені також поліфонічно, але вже двохголосно. Верхній голос рухається вісімками, оспівуючи тонічну (перший та третій такти) та домінантову (другий та четвертий такти) гармонії. Нижній голос рухається чвертями, в четвертому такті зміщується на вісімку та виникають синкопи. Мелодія, рухаючись на *crescendo*, форшлагом сягає a^1 та h^1 від яких секстами низходить вниз дубль-штрихом, а у 625 такті сягає a^2 та знову ж секстами дубль-штрихом віртуозно прискорюючись рухається вниз. Віртуозний пасаж змінює рух по двійках, що оспівує тоніку на *piano*. Він рухається секвенціями до a^1 , від якої гамою нисходить до h . В f повертається поліфонічність. Дві двохтактні наспівки, у яких верхній голос рухається вісімками, а нижній чвертями змінюючи тонічну гармонію домінантовою переходять в однотактові наспівки також вісімками у верхньому голосі, але вже половинними у нижньому. Рух подвійними нотами на *diminuendo* завершує середній розділ частини. У репризі повністю повторюється перший період.

Четверта частина концерту написана у формі рондо. Темп *allegro molto*, основна тональність *a-moll*.

В. Холопова визначає, рондо – це форма, заснована на чергуванні теми, що повертається багато разів (рефрен), з різними епізодами [67, с. 303]. Мінімальна кількість частин – 5. Рефрен проводиться в основній тональності, епізоди – в підлеглих. Схема фіналу 2-го скрипкового концерту Ф. Гласа:

A B (A B)A B (A B)A B A B C B Coda

Фінал, як і третя частина, написаний у репетитивній техніці. Тематичний розвиток в епізодах та рефренах досягається комбінуванням патернів між собою та їх проведеннями у різних тональностях та різних теситурах.

Фінал починається з першого проведення епізоду, що виконує функцію вступу, перша частина якого складається з 4-х тактів, що повторюються двічі. На основі цього матеріалу будуватимуться всі епізоди. Матеріал першого епізоду дуже нагадує вступ по третьої частини: механістичні вісімки нижнього голосу синтезатору та контрабасів. Проте у третій частині були лише ламані октави, а у фіналі до них додаються ще квінтовий тон (*e-a-A-a*). Рух вісімками

супроводжується синкопами перших скрипок та альтів. Партія віолончелей складається з синкопованих чвертей. Після повторення до моторних вісімок синтезатору додаються синкоповані акорди у правій руці піаніста, у перших, других скрипок та альтів *in a* та C_7 . Цей матеріал також повторюється двічі. Цей епізод не містить яскраво вираженої мелодичної лінії, проте має ритмічний матеріал (патерн), що буде варіюватись та розширюватись у наступних проведеннях, а з четвертого проведення до нього додається мелодія.

У першому проведенні рефрену вступає соліст. Його партія складається з швидких арпеджіо шістнадцятими. Цей прийом повертає нас до ранньої творчості автора, де ми яскраво бачимо основні ознаки мінімалізму. До патерну шістнадцятками додається патерн зі вступу у вигляді вісімок синтезатору та синкоп віолончелей, які продовжуються ще з вступу та чвертями *pizz* контрабасів. Основна тональність *a*, проте наявні відхилення *in As*, *in G*. Виходить, що перші епізод та рефрен будуються на споріднених матеріалах, продовжуючи один одного.

Повторюється перше проведення епізоду та рефрену. Епізод проходить у скороченому вигляді (лише друга половина, що також повторюється). Акорди синтезатору та перших, других скрипок і альтів у повторенні епізоду проходять в оберненні (на м.3 вище). Рефрен повторюється без змін.

Наступне третє проведення епізоду починається з повторення попереднього проведення. З літери *K* автор відходить від основної тональності *a-moll*, синкопи струнних та синтезатору проходять *in H*, *in E*. Синкопи скрипок та альтів звучать в унісон з правою рукою синтезатору, а ліву дублюють контрабаси, до яких на останні чотири такти приєднались віолончелі.

Наступне (3) проведення рефрену має розробковий характер. Синкопи струнних та вісімки синтезатору та віолончелей суміщаються з репетитивністю та моторним рухом партії соло скрипки. Якщо порівняти тональний план проведення з попереднім проведенням рефрену, то виявиться, що вони співпадають, проте в другий раз акорди проходять в оберненому вигляді од першого.

У 4-му проведенні епізоду у соліста з'являється новий матеріал – рух подвійними нотами (секстами). Партія скрипки не виконує мелодичної функції, а

тембрально розширює матеріал оркестру. Синкоповані акорди струнних та правої руки синтезатору проходять в оберненому од попереднього викладу вигляді ще вище. З другої половини епізоду партія контрабасів являє собою лише основний тон патернів на першу та третю долі, а вісімки переходять до віолончелей.

5-те проведення рефрену повторює 4-те за виключенням останнього патерну, що змінюється з *c* на *C*.

6-те повторення епізоду повторює попереднє повністю.

Перші 16 тактів наступного проведення рефрену відсутній соліст. Змінюються тональності проведення патернів, з'являються нові: *in As*, *in f*, *in H*. Шістнадцятки правої руки синтезатору дублюються першими скрипками. У лівій руці синтезатору синкопи попереднього проведення змінюються вісімками та чвертями, що звучать з верхнім звуком вісімок в октаву. З 17-го такту з'являється соліст, його партія шістнадцятими дублює праву руку синтезатору. Останні чотири такти проведення виступають зв'язкою між рефреном та наступним епізодом. Ламані октави обох рук синтезатору спускаються хроматичною гаммою з h^2 до h^1 . Подвійні вісімки соліста також рухаються хроматичною гаммою вниз з f^3 до e^2 та завершуються половинною a^2 з форшлагом до неї. Хроматичний рух синтезатору дублюються двійними вісімками у контрабасів та віолончелей. У синкопах подвійними нотами у перших скрипок верхній голос рухається поступенево.

Особливість наступного епізоду в тому, що він повністю будується на одній гармонії, лише у 789-790, 797-800 тактах з'являється *E* (домінанта до *a-moll*)

Наступне 7 проведення рефрену майже повторює попереднє за винятком змін пульсації у середніх голосах.

Найбільш цікавими є наступні проведення епізоду та рефрену оскільки вони масштабно збільшені та відрізняються не лише за розміром, а й за різноманіттям проведеного матеріалу. В епізоді з'являється тендітна мелодія, що будується на елементах головної теми першої частини, використовуючи її фігурно-інтонаційну основу. Серед таких елементів форшлаг, проведення мелодії секстами, руки інтервалами в тональності та інші. Супроводом до неї виступає патернова фактура акомпанементу. Розглядаючи оркестрову фактуру струнних, можна виділити два

види патернів. Перший викладено у вигляді ламаних інтервалів та руху чвертями, які разом створюють гармонію, що стає опорою для мелодії соліста. На зміну ламаним акордам приходить рух тріолями за звуками тризвуків, цей рух починається у перших та других скрипок і переходить до всього оркестру. Вихороподібними пасажами наповнюється оркестрова фактура, динамічно та темпово це найбільш емоційна частина. Це проведення епізоду можна назвати кульмінацією частини, оскільки це найнапруженіший момент і надалі емоції не сягатимуть такого розвитку.

Останнє проведення рефрену виконує «заспокійливу» функцію після надзвичайно бурхливого епізоду. Рефрен також збільшений за масштабом та більш емоційний за свої попередні проведення. Безперервний рух шістнадцяток поєднується з поступом ламаних інтервалів віолончелей, які на *crescendo* разом з синтезатором приводять до кульмінації рефрену. Поєднання бурхливих шістнадцяток синтезатору, скрипок та альтів не може вже сягнути тією напруги та емоційності, яка наявна була в рефрену. До того ж оркестр звучить без соліста. Низхідний рух соліста раптом вривається в оркестрову фактуру частини я але це вже завершення частини і попри всі намагання соліста триматися в кульмінації, оркестр стихає і частина завершується надзвичайно віртуозним пасажем крізь увесь скрипковий діапазон.

Хотілося б окремо зазначити виконавські труднощі Другого скрипкового концерту. Музичний матеріал концерту набагато більш різноманітний, ніж матеріал Першого. У Другому концерті з'явилися каденції, що відрізняються не лише віртуозністю, а яскравим тематизмом, що повинен бути виявлений та вивірений виконавцем. Автор використовує приховану поліфонію, мелодичній лінії якої треба приділити увагу, щоб довести її до слухача. Саме завдяки цьому зникає монотонність у виконанні. Каденцій вимагають від виконавця особливих інтерпретаторських здібностей, оскільки наразі відсутні традиції виконання даного концерту.

Беззаперечно виконання концерту вимагає кристально чистої інтонації, оскільки автор використовує переважно діатоніку і будь-які відхилення у чистоті тону одразу ж будуть помітні.

Висновки до Розділу 2. Отже, розглядаючи жанр скрипкового концерту загалом, слід відмітити, що це жанр-довгожитель. Він бере свій початок майже 300 років тому і зберігає провідні позиції у сучасності. Унікальність концерту у багатстві можливостей, які він надає виконавцеві: попри сталі традиції та звичаї виконання у ньому завжди є місце експериментам, а в каденціях соліст має можливість проявити всі свої здібності. Композиційні особливості концерту також мають простір для фантазії. Починаючи від чотирьох-п'ятичастинних циклів епохи бароко, концерт трансформується у тричастинний класицистський цикл із чіткими формами та законами, і проходячи через вільний емоційний романтичний концерт приходить до експериментального концерту ХХ ст., кількість частин якого варіюється від однієї до п'яти. Розглядаючи Перший та Другий Скрипкові концерти Ф. Гласа в контексті композиційних традицій можна зробити висновки, що концерти належать до напряму постмінімалізму, але мають яскраво виражені барокові риси. Автор віртуозно поєднує старовинні традиції із найкращими здобутками репетитивного мінімалізму. Це проявляється: у використанні таких барокових форм як старовинна концертна форма, варіації на незмінний бас, рондо, використання діатоніки, проте відсутні класичні тонічні тяжіння та співвідношення тем у формі, звертання до прихованої поліфонії, співвідношення частин «швидко-повільно-швидко», використання невеликого складу оркестру (у Першому концерті повний склад оркестру майже не звучить, лише окремі групи, у Другому концерті використано камерний склад оркестру та синтезатор у ролі клавесину), використання принципу *tutti-solo*, що зародився саме за часів бароко.

Зі старовинними традиціями вміло поєднуються риси класичного репетитивного мінімалізму. Кожна форма частин концертів складається з невеликих фігурно-інтонаційних побудов – патернів, які взаємодіють між собою, комбінуються, варіюються, зменшуються чи розширюються, утворюючи загальну форму. Патерни Першого та Другого концертів відрізняються між собою. Якщо у

Першому концерті це зовсім маленькі мінімізовані поєднання звуків, то у Другому концерті патерни сягають цілих фраз і при варіюванні відчутно змінюються. Здебільшого розвиток сягається вертикальним нашаруванням патернів та їх проведенням у різних груп інструментів, що додає тембрального розмаїття. Найбільше ідеологія мінімалізму проявилась у повільних частинах концертів, їх розміреному спокої, медитативності, прозорій оркестровій фактурі.

Перший скрипковий концерт – перша композиційна спроба автора в даному жанрі. Спочатку він замислювався як п'ятичастинний цикл, проте згодом був скорочений до тричастинного. Перша частина написана у формі сонатного алегро без репризи. Теми частини не мають класичного тонального співвідношення тоніка-домінанта. Грані розділів виділяються зміною темпу та диспозицією патернів, яких у частині використовується чотири. Характер частини нагадує безперервний моторний рух, контрастом до якого виступає тендітна побічна партія, що здійснюється у високих груп інструментів та соліста над усім оркестром. Друга частина написана у формі старовинних варіацій на незмінний бас. Форма є типовою для епохи бароко, проте не користувалась великою популярністю у композиторів класиків та романтиків. Ф. Гласс звертається до неї і вибудовує нові варіації, головним методом розвитку яких є вертикальне нашарування голосів та їх проходження у різних груп інструментів. Фінал концерту написаний у формі рондо. Він не відрізняється яскравим тематизмом і нагадує моторний рух.

Другий скрипковий концерт був написаний як відповідь на цикл «Пори року» А. Вівальді. Найцікавіша особливість концерту в тому, що автор пише каденції («Songs») та виносить їх за форми частини і дозволяє виконувати окремо від власне концерту. Зберігається принцип *tutti-solo*, коли сольні епізоди часто проходять у супроводі синтезатору (клавесину) та віолончелі-соло, як було задумано і у А. Вівальді. Відмінність від барокових «Пір року» в тому, що у А. Вівальді цикл складався з чотирьох тричастинних концертів, а у Ф. Гласса концерт складається з чотирьох частин з каденціями між ними. Також у А. Вівальді наявна програмність, що підкреслюється назвами частин та доданими до них сонетами. У Ф. Гласса відсутні назви частин, він дає слухачеві змогу довільно інтерпретувати твір.

Можливо роль сонетів виконуються Пролог та Пісні, що обрамляють кожную частину.

Хотілося б привернути увагу виконавським складнощам Скрипкових концертів. Музичний матеріал Другого концерту набагато більш різноманітний, ніж матеріал Першого. Однак наявні і схожі складнощі у виконанні. У Другому концерті з'явилися каденції, що відрізняються не лише віртуозністю, а яскравим тематизмом, що повинен бути виявлений та виконавсько вивірений. Каденції вимагають від виконавця особливих інтерпретаторських здібностей, оскільки наразі відсутні традиції виконання даного концерту. Автор використовує приховану поліфонію, мелодичній лінії якої треба приділити увагу, щоб довести її до слухача. Саме завдяки цьому зникає монотонність у виконанні. Одна з найбільших труднощів у виконанні Першого концерту – інтерпретаційні, оскільки мінімалізм це музика стану, тож виконавець повинен передати саме стан твору. Емоційно-виконавський аспект Другого концерту ближчий сучасному виконавцю, оскільки ми звикли передавати емоції та почуття, а не стан. Беззаперечно виконання концертів вимагає кристально чистої інтонації, оскільки автор використовує переважно діатоніку і будь-які відхилення у чистоті тону одразу ж будуть помітні. Улюблені для Ф. Гласса патерни за звуками тризвуків не завжди лежать у зручному положенні для лівої та правої руки виконавця, це особливо стосується випадків, коли доводиться переходити по трьох струнах. Даний, здавалось би легкий на слух, прийом дуже важкий для виконання. Через велику кількість подвійних нот, виконавець також повинен добре володіти грифом. Ідеальне почуття ритму допоможе не «вилетіти» при поліритмічних епізодах, оскільки якщо виконавець почне прислухатись до оркестру, він втратить власну пульсацію. Однак наявні також епізоди, в яких виконавець повинен, більше слухати оркестру ніж себе, щоб не спотворити форму.

Хоча автор і звертається до барокових традицій скрипкових концертів, обов'язкові штрихові та стилістичні особливості виконання старовинних концертів зовсім не притаманні його творам. Попри часто барокові форми, мова виконання більше романтична і сучасна, адже аналізуючи записи концертів, зокрема

прем'єрні, можна помітити відсутність барокових скрипок та смичків, не використовуються такі штрихові прийоми як роздування звуку та спікато, звук здебільшого не філірується, а навпаки вибудовуються великі нескінчені фрази, використовується широке амплітудне вібрато.

ВИСНОВКИ

Отже, в ході проведеного дослідження було простежено історичні шляхи мінімалізму та постмінімалізму, як напрямів музичного мистецтва ХХ ст. Мінімалізм виник як протиположність до важкого суперечливого мистецтва авангарду, що лякало пересічного слухача своєю незрозумілістю. Він проголошував ідеї доступності, зрозумілості та простоти, за яких художня мета повинна досягатись мінімумом засобів. Основний задум – мінімізація ритмічних та інтонаційних складових та побудова композицій на основі елементарних структур, які викладаються, розширюються чи зменшуються, зіставляються та варіюються. Одним з найяскравіших представників американського класичного мінімалізму став Ф. Гласс, чия творчість завоювала серця прихильників усього світу. Починаючи з 80-х років, він відходить від радикально експериментальних пошуків та звертається до академічних жанрів, в чому виявилось тяжіння до постмінімалізму. Тобто, напрям постмінімалізму зародився в лоні класичного мінімалізму та увібрав в себе найяскравіші його риси, але його твори набули сталих традиційних форм та засобів розвитку, що принципово відрізняє їх від творів попередників.

Ілюстрацією гнучкого поєднання цих принципів можуть послужити скрипкові концерти композитора. Так, Перший скрипковий концерт (1987) став не тільки прикладом постмінімалізму, але й першою спробою Ф. Гласса в даному жанрі. Інтерес до інструментального концерту зумовлений розмаїттям можливостей, які він надає. Перш за все, це колосальний потенціал для розкриття емоційного та технічного арсеналу соліста та його інструмента в змаганні з оркестром, де лідерські позиції можуть належати обом. Оскільки жанр концерту має майже трьохсотлітню історію, він збагатився традиціями та особливостями кожної з епох та країн крізь які пройшов. Особливість концертів ХХ ст., зокрема скрипкових концертів Ф. Гласса, в тому, що вони поєднують в собі традиції та принципи старовинних концертів із надбаннями сучасних композиторів. У своїх скрипкових концертах Ф. Гласс звертається до традицій бароко, що виявляється, по-перше у *композиції циклу*. Так, для барокових концертів характерні цикли з

чотирьох та більше частин. Перший скрипковий концерт хоча і складається з трьох частин, замислювався як п'ятичастинний цикл. Що стосується Другого концерту, то немає сумнівів його зв'язку із бароковою традицією, яка проголошена у назві «Американські пори року». Автор замислював концерт як відповідь на «Пори року» А. Вівальді [6, с. 23]. Твір складається з чотирьох основних частин, які обрамляють та з'єднують сольні частини-каденції (*Prologue* та *Songs*).

Барокова традиція торкнулась не лише структури циклу, а й **форм окремих частин**. Перші частини концертів написані в сонатній формі (у Першому концерті) та старовинній концертній (у Другому). В обох повільних частинах (II) композитор використовує принцип варіацій на *basso ostinato*. Втім, реалізація його дещо різниться. Так, у другій частині Другого концерту на варіаціях побудовані крайні частини складної тричастинної форми, а в Першому концерті вся друга частина написана у формі пасакалії, форми та жанру, який набув найбільшої популярності за часів бароко. Фінали творів, в свою чергу, написані у формі рондо. Ця форма також стала традиційною за часів бароко та привернула увагу своїм танцювальним характером та контрастним зіставленням рефренів та епізодів.

Зв'язок з епохою бароко виявився також у зверненні **до поліфонічної техніки (і фактури)**. У скрипкових концертах Ф. Гласса зустрічається контрастна поліфонія та прихована. Перша виникає внаслідок вертикального нашарування патернів при одночасному їх звучанні в тих випадках, коли патерновий матеріал являє собою не акомпануючу функцію, а солюючу або орнаментуючу. Особливо це проявляється у повільних частинах. При цьому патерни закріплюються на за одною групою інструментів, а проходить у різних, що надзвичайно урізноманітнює фактуру тембрально. При багаторазовому повторенні акордового патерну верхній тон починає рухатись та створює власну мелодичну лінію, завдяки чому виникає прихована поліфонічність. Наприклад в Першому концерті, вона виникає в варіаціях другої частини (у соліста), нижній «голос» при цьому рухається за ступенями теми, а верхній стоїть на місці.

Це властиво для патернів обох концертів та всіх частин. Для барокової музики властиво використання загальних форм руху – різного роду пасажі,

арпеджіо. Здебільшого концерти будуються на патернах, структурний матеріал яких представлений уривками гамоподібних пасажей або арпеджованими акордами, з чого можна зробити висновок про їх взаємозв'язок з докласичними типами тематизму.

Певні асоціації з бароко викликає і обраний композитором *оркестровий склад*. Так, Перший скрипковий концерт написано для парного складу оркестру, хоча одночасно всі інструменти майже не використовуються, а Другий створено для суто барокового камерного складу, тобто смичкових, з доданням синтезатора, який виконує функцію клавесину.

Звуковисотна структура творів балансує між тональністю та модальністю. В обох концертах переважно діатонічна ладова основа, втім без яскравих тяжінь. Мажорні тризвуки здебільшого використовуються як прохідні, а панівними стають мінорні тональності. Відсутні традиційні співвідношення тем частин (t-D). Головна та побічна партії можуть співіснувати в одній і тій самій тональності (перша частина Першого концерту – *d-moll*), а в фіналі Першого концерту рефрен та епізоди проходять навіть не в споріднених тональностях.

У концертах наявні також риси, що відрізняють їх від барокових. Наприклад використання каденцій у Другому концерті, що зовсім не притаманно старовинним концертам. Каденції в інструментальних концертах починають з'являтися за часів класицизму як повноцінні розділи. А Ф. Гласс взагалі виносить їх за межі форми і надає їм функції окремих частин. Використання репетитивної техніки як основного композиційного прийому також властиво лише для музики мінімалізму, а не бароко.

Хотілося б привернути увагу до виконавських аспектів скрипкових концертів. Один з яскравіших аспектів композиторської мови Ф. Гласса є «фортепіанна» природа викладення патернів, що виявляється в тому, що в багатьох випадках музичний матеріал «лежить» у незручному для скрипаля положенні, тоді як для піаніста таке викладення було б зручним для виконання. Музичний матеріал Другого концерту набагато більш різноманітний, ніж матеріал Першого. У Другому концерті з'явилися каденції, які відрізняються не лише віртуозністю, а

яскравим тематизмом, що повинен бути виявлений та інтонаційно вивірений. Каденції вимагають від виконавця особливих інтерпретаторських здібностей, оскільки наразі відсутні традиції виконання даного концерту. Автор використовує приховану поліфонію, мелодичній лінії якої треба приділити увагу, щоб довести її до слухача. Саме завдяки цьому зникає монотонність у виконанні. Одна з найбільших проблем у виконанні Першого концерту пов'язана з пошуком вірного медитативного стану та насолоди відчуття безкінечного руху, який майже нічим не оновлюється. Емоційно-виконавський аспект Другого концерту ближче інтерпретатору класико-романтичної музики, оскільки музиканти звикли ховати за «почуттями» брак чистоти інтонування і технічної дисципліни. Беззаперечно виконання концертів вимагає кристально чистої інтонації, оскільки автор використовує переважно діатоніку і будь-які відхилення у чистоті тону одразу ж будуть помітні. Улюблені патерни Ф. Гласа за звуками тризвуків не завжди лежать у зручному положенні для лівої та правої руки виконавця, це особливо стосується випадків, коли доводиться переходити по трьох струнах. Даний, здавалось б, легкий на слух, прийом дуже важкий для виконання. Через велику кількість подвійних нот, виконавець також повинен добре володіти грифом. Ідеальне почуття ритму допоможе не «вилетіти» при поліритмічних епізодах, оскільки якщо виконавець почне прислухатись до оркестру, він втратить власну пульсацію. Однак наявні також епізоди, в яких виконавець повинен, більше слухати оркестру ніж себе, щоб не спотворити форму.

Хоча автор і звертається до барокових традицій скрипкових концертів, обов'язкові штрихові та стилістичні особливості виконання старовинних концертів зовсім не притаманні його творам. Попри часто барокові форми, мова виконання більше романтична і сучасна, адже аналізуючи записи концертів, зокрема прем'єрні, можна помітити відсутність барокових скрипок та смичків, не використовуються такі штрихові прийоми як роздування звуку та спікато, звук здебільшого не філірується, а навпаки вибудовуються великі нескінченні фрази в яких використовується широке амплітудне вібрато.

З огляду на виявлені виконавські параметри можна зробити висновок, що Перший та Другий скрипкові концерти становлять інтерес для скрипалів як з технічної сторони виконання, так і з боку розширення власної освіченості, адже репертуар кожного музиканта має містити інтернаціональні твори з повним арсеналом виконавських можливостей. Тож дані концерти можна сміливо додавати до власного сольного репертуару та до репертуару студентів консерваторій задля розширення їх музичного світогляду та опанування виконавських технік сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева Ю. Интерпретация пространственно-временных концепций и свободная композиция. *Пространство и время в музыке. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных*. Москва, 1991. Вып. 121. С. 76–100.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва: Логос, 2001. 352 с.
3. Акопян Л. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010. 885 с.
4. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Одеса: Астропринт, 2009. 184 с.
5. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 17 с.
6. Антонова Е. Скрипичные концерты Филиппа Гласса в свете игровой природы жанра. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 3 (40). С. 17–27.
7. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 344 с.
8. Байгина Т. Основные стратегии философии музыки XIX-XX вв. *Сборник работ 69-ой научной конференции студентов и аспирантов БГУ. 14-17 мая 2012. Минск. В трех ч. Ч. III*. 2013. С. 297–301.
9. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки». *Советская музыка*. 1991. № 1. С. 106–111.
10. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
11. Берлянич М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1993. 196 с.
12. Благовещенский И. Из истории скрипичной педагогики. Минск: Вышэйшая школа, 1980. 79 с.
13. Бровко М. Мистецтво як естетичний феномен. Київ: Віпол, 1999. 239 с.
14. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва, 2011. 215 с.
15. Готсдинер М. Краткие очерки о скрипичном искусстве. Москва: Классика-XXI, 2002. 92 с.

- 16.Гребнева И. Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции. *Старинная музыка*. 2009. № 3. С. 25–28.
- 17.Гребнева И. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. автореф. дис. ... канд. Москва, 2010. 41 с.
- 18.Григорьев В., Гинзбург Л. История скрипичного искусства. Москва: Музыка, 1990. Вып. 1. 285 с.
- 19.Двужильная И. Американский музыкальный минимализм. Минск: Изд-во А. Н. Вараксин, 2010. 284 с.
- 20.Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва: Классика-XXI, 2003. 153 с.
- 21.Євдокімов С. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза. Харків, 2007. 128 с.
- 22.Земцовский И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий. *Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Вып. 8*. Санкт-Петербург, 1996. С. 97–103.
- 23.История зарубежной музыки XX век. *Учебное пособие*. Москва: Музыка. 2005. 505 с.
- 24.Карасев Е. Минимализм Наймана/Гринуэя: между барокко и классицизмом. URL: <http://cineticle.com/focus/554-nyman-greenaway.html> (дата звернення: 1.06.2020)
- 25.Катунян М. Минимализм. *Теория современной композиции*. Москва: Академия-XXI, 2005. С. 465–488.
- 26.Катунян М. Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко. *Музыка: Научно-реф. сб.* Москва-Ленинград, 1980. Вып. 4. С. 16–24.
- 27.Кириллина Л. Идея развития в музыке XX в. *Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.
- 28.Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 16 с.

- 29.Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: автореф. дис. ... канд. Новосибирск, 2003. 19 с.
- 30.Кром А. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 56 с.
- 31.Кром А. Игры на экспериментальном поле: музыкально-театральные проекты американского композитора Филипа Гласса. *Искусство и образование*. Москва, 2010. № 5. С. 63–75.
- 32.Кром А. Искусство строгих форм: американский минимализм в живописи и музыке. *Музыковедение*. Москва, 2010. № 5. С. 2–7.
- 33.Кром А. Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории одного творческого содружества. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2010. № 2 (7). С. 43–46.
- 34.Кром А. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. *Монография*. Нижний Новгород: Изд-во Гладкова, 2004. 223 с.
- 35.Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. Санкт-Петербург, 2008. 128 с.
- 36.Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 429 с.
- 37.Кюрегян Т. Музыкальная форма. *Теория современной композиции*. Москва: Академия-XXI, 2005. С. 266–313.
- 38.Мазель Л. Строеение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
- 39.Манулкина О. Американские композиторы XX века: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2007. 349 с.
- 40.Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 311 с.
- 41.Маркова Д. Деякі питання виконавства музичного авангарду 80-90-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 79–87.

- 42.Маркова Д. Концепція мінімалізму: напрямок і принцип мислення. *Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности*. Екатеринбург, 2001. Т. 3. С. 127–129.
- 43.Маркова Д. Міфологія репетитивності в музичному мінімалізмі. *Матеріали науково-практичної конференції “Наука і освіта 2003”*. Дніпропетровськ-Дніпродзержинськ, 2003. Т. 4. С. 39–40.
- 44.Маркова Д. Принципи музичного мислення та стиль мінімалізму. *Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Матеріали міжнародного музикологічного семінару, присвяченого К. Данькевичу*. Одеса, 2003. С. 30–31.
- 45.Маркова Д. Ритм репетитивності в музичному мінімалізмі. *Метроритм-1*. Київ, 2002. С. 135–137.
- 46.Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Українське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 223–232.
- 47.Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*: Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
- 48.Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации: к проблеме анализа: исследование. Киев: КГК им. Чайковского. 157 с.
- 49.Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
- 50.Неретина М., Чернышов А. Филип Гласс: музыка экрана. *ЭНЖ «Медиамузыка»*. 2012. № 1. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html (дата звернення: 28.05.2020)
- 51.Онищенко К. Остінатна повторність у контексті історичної діалектики музичної культури XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2008. Вип. 13. С. 199–207.
- 52.Павлішин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.

- 53.Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: Сравнение опыта американской и советской музыки. *Музыкальная академия*. 1992. № 4. С. 74– 82.
- 54.Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. Сборник 32. 210 с.
- 55.Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. Ленинград: Советский композитор, 1986. 200 с.
- 56.Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1979. Вып. 10. С. 22–56.
- 57.Семенцов-Огиевский К. Искусство скрипичных смен. Москва: Наука, 1996. 92 с.
- 58.Семеняк Н. Виконавський апарат скрипаля як система. *Науковий вісник Національної музичної академії України. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 113–126
- 59.Семеняк Н. Теоретичні основи скрипкового виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 106–112.
- 60.Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. Москва: Композитор, 2012. 504 с.
- 61.Ухов Д. Филип Гласс, Альберт Эйнштейн и другие. *Музыкальная академия*. 1992. № 3. С. 191–195.
- 62.Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до розуміння музики. Суми: Собор. 2002. 184 с.
- 63.Холопов Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Москва: Мусарт, 2005. № 1. 377 с.
- 64.Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва: Сов. композитор, 1974. С. 119–149.

- 65.Холопов Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва: Советский композитор, 1982. С. 58–70.
- 66.Холопова В. Феномен музыки. Москва: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
- 67.Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
- 68.Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. Москва: Музыка, 1980. 256 с.
- 69.Цыпин Г. Музыкальное исполнительское искусство: Теория и практика. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 318 с.
- 70.Шарый А. Творчество Филиппа Гласса как музыкальный орнамент. *Радио Свобода. Итоговый выпуск программы «Время свободы» от 31 января 2012 года*. URL: <https://www.svoboda.org/a/24469061.html> (дата звернення: 28.05.2020)
- 71.Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. Ленинград: Музыка, 1973. 103 с.
- 72.Ядловська З. Скрипкове виконавство як об'єкт інструментознавчих досліджень. *Вісник Держ. акад кер. кадрів культ. і мистецтв*. Київ: ДАККиМ, 2007. С. 81–86.
- 73.Ядловська З. Скрипковий інструменталізм: еволюція розвитку. *Традиційне музикування українців у європейському просторі: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., 11-12 жовтня 2007 р.* Київ: ДАККиМ, 2008. С. 143–145.
- 74.Ядловська З. Творчі підходи до виконання скрипкової музики. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне, 2007. С. 101–105.
- 75.Ямпольский И. Избранные исследования и статьи. Москва, 1985. 214 с.
- 76.Butterworth N. Dictionary of American Classical Composers New York: Routledge, 2005. URL: <https://books.google.com.ua//Music by Philip Glass>. (дата звернення: 28.05.2020)

77. Glass P., Jones Robert T. Music by Philip Glass. New York: Harper & Row, 1987. 415 p.
78. Kheng K. Baroque minimalism in John Adams's violin concerto. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/baroque-minimalism-in-john-adams-violin-concerto> (дата звернення: 1.06.2020)
79. Kostelanetz R., Flemming R. Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism. University of California Press, 1999. 113 p.
80. Philip Glass website. URL: <http://philipglass.com/biography/> (дата звернення: 28.05.2020)
81. Robin W. Glass at 80: performances. *Glass at 80: A celebration of Philip Glass*. Carolina performing arts. 2017. Feb. 1-10. P. 4–24.
82. Sitsky L. Music of the twentieth century avantgarde: a biocritical sourcebook Westport :Greenwood Press, 2002. P. 508–529.