

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України**  
**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**  
**Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування**  
**Кафедра академічного співу**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**  
**Американська опера XX ст.: на прикладі творчості Дж.**  
**Гершвіна, Л. Бернстайна, С. Барбера,**  
**Ф. Гласса, Дж. Адамса**

**Виконала:** Студентка 2 курсу  
денної форми навчання  
спеціальності 025 - Музичне мистецтво  
профілізації спів

***Куничак Тетяна Володимирівна***

**Науковий керівник:**  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри музичної медієвістики та україністики

***Качмар Марія Ігорівна***

**Рецензент:**  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри академічного співу  
***Лісогорська Антоніна Альбертівна***

**Львів 2025**

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                                                        | 3  |
| РОЗДІЛ 1. Американська опера XX ст. витоки і сюжети .....                                                                         | 5  |
| 1.1. Становлення американської опери, її розвиток та ставлення до неї всього музичного світу.....                                 | 5  |
| 1.2. Сюжети американських опер .....                                                                                              | 13 |
| РОЗДІЛ 2. Розвиток американської опери та її представники .....                                                                   | 15 |
| 2.1. Перший етап розвитку XIX століття - перша половина XX ст. ....                                                               | 15 |
| 2.2 Джордж Гершвін і його вплив на американську оперу .....                                                                       | 22 |
| 2.3. Леонард Бернстайн та Самуель Барбер .....                                                                                    | 23 |
| 2.4. Мінімалізм Філіпа Гласа та Джона Адамса .....                                                                                | 25 |
| РОЗДІЛ 3. Музичні особливості американської опери у творчості Дж.Гершвіна, Л. Бернстайна, С. Барбера, Ф. Гласа і Дж. Адамса ..... | 35 |
| 3.1. Опера Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» .....                                                                                      | 35 |
| 3.2. Особливості опер «Лихо на Таїті» та «Тихе місце» Л. Бернстайна .....                                                         | 37 |
| 3.3. Опера «Антоній та Клеопатра» С. Барбера .....                                                                                | 40 |
| 3.4. Оперна творчість Ф. Гласа на прикладі опери «Ейнштейн на пляжі» .....                                                        | 42 |
| 3.5. Опера Дж. Адамса «Доктор Атом» .....                                                                                         | 44 |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                                                     | 46 |
| СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ .....                                                                                                           | 49 |
| ДОДАТКИ .....                                                                                                                     | 52 |

## ВСТУП

Американська опера – це важлива та самобутня частина світової музичної культури, яка відображає історичні, соціальні та культурні процеси США. Виникнення та розвиток цього жанру стали результатом взаємодії європейських оперних традицій із місцевими культурними особливостями, що дало поштовх до створення нових форм та стилів. Окремі композитори, такі як Джордж Гершвін, Семюел Барбер, Леонард Бернстайн, Джон Адамс та Філіп Глас, через свої твори продовжували вдосконалювати американську оперу, надаючи їй нове звучання та глибину. Вивчення їх творчості є важливим для розуміння процесів, які відбувалися у культурі та мистецтві США протягом XX та XXI століть, а також для з'ясування ролі кожного з композиторів у становленні та розвитку американської оперної традиції.

**Предметом** дослідження є процес виникнення, розвитку та становлення американської опери крізь призму творчостей Дж. Гершвіна, С. Барбера, Л. Бернстайна, Дж. Адамса та Ф. Гласа.

**Об'єктом** дослідження є опера як музично-сценічний жанр, зокрема американська опера як національна форма, вивчення якої дозволяє простежити еволюцію жанру на прикладі творчості зазначених композиторів.

**Метою роботи** є дослідження виникнення, розвитку та становлення американської опери на прикладі творчості Дж. Гершвіна, С. Барбера, Л. Бернстайна, Дж. Адамса та Ф. Гласа, а також аналіз особливостей їх внеску у формування національного оперного стилю.

До поставленої мети сформульовано такі **завдання**:

1. Проаналізувати історичні передумови виникнення американської опери через сучасну іноземну музикознавчу літературу;
2. Розглянути творчість наступних американських композиторів: Дж. Гершвіна, Л. Бернстайна, С. Барбера, Ф. Гласа і Дж. Адамса;

3. Дослідити внесок композиторів в розвиток американської оперної традиції, зокрема через вибрані опери: Дж.Гершвін «Поргі і Бесс», С. Барбера «Антоніо та Клеопатра», Л. Бернстайна, його опер «Лихо на Таїті» та «Тихе місце», Дж. Адамса «Доктор Атом», Ф. Гласа «Ейнштейн на пляжі»;

4. Розглянути зв'язок мінімалізму та розвитку новітніх музичних течій у контексті вибраних американських опер;

5. Систематизувати особливості стилю кожного композитора та їх вплив на подальший розвиток американської опери.

У роботі використовуватимуться історико-музикознавчий, компаративний та структурно-аналізаторський **методи**, що дозволяють дослідити етапи становлення американської опери через аналіз окремих творів композиторів, їх впливу на культурний контекст і еволюцію жанру.

**Наукова новизна роботи** полягає у комплексному дослідженні творчості основних представників американської опери, а також у виявленні особливостей їхнього стилю та внеску у формування національної оперної традиції США. Окрім того, робота ставить за мету систематизацію етапів становлення та розвитку жанру через творчість цих композиторів.

*Робота складається* з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Завершує роботу висновок, список використаних джерел та додатки. Загальний обсяг роботи – 94 сторінки, основна частина – 48 сторінок, список джерел – 44 позицій.

## **РОЗДІЛ 1. Американська опера XX ст. витоки і сюжети**

### **1.1. Становлення американської опери, її розвиток та ставлення до неї всього музичного світу.**

Американська опера розвивається вже понад 200 років. Вона зародилася наприкінці XVIII століття, коли в США почали виконувати європейські оперні твори. Згодом місцеві композитори почали створювати власні роботи, поступово формуючи унікальний американський стиль. У XX столітті американська опера здобула міжнародне визнання завдяки поєднанню традиційної класичної музики з елементами джазу, блюзу та народних мотивів. Сучасна опера нового світу продовжує розвиватися, експериментуючи з новими формами, технологіями та жанрами. Таким чином, її історія відображає постійний розвиток і прагнення до самобутності, які тривають донині.

Та все ж велику частину часу, протягом якого опера Нового Світу розвивалася та пробувала пробитися в репертуари оперних театрів, до неї відносилися як до нецікавої, низькосортної та простуваної, постійно порівнюючи зі «зразковою» європейською. Як зазначив американський музикознавець Гілберт Чейз: «Американські опери минулого, як правило, зберігалися в мовчазному підвішеному стані під назвою «друк», розташованому в могилах науки, які називаються «бібліотеками». Там, купах нот, які рідко порушуються зацікавленою рукою, знаходяться герої та лиходії, щасливі чи нещасні закохані, авантюристи та змовники, лідери та послідовники, які населяють привабливу країну опери. Звісно, є й музика для тих, хто вміє її читати» [9, 545].

А американська композиторка, педагогиня та музична діячка Едіт Боррофф зазначила наступне: «Стандартні посилання справляють враження бідності. Мене страшенно дратує те, що європейська музика містить усі прикметники та дієслова, тоді як американська музика обмежена іменниками. Іншими словами, європейські опери розглядаються в жвавих дискусіях, тоді як американські опери подаються лише як назви та імена композиторів у додаткових списках» [7, 22]. Близько 1930

року «американська опера» існувала як класифікаційне поняття, що позначало опери, створені «народом, для народу», тобто американцями, для американців, на американські теми. Хоча концепцію американської опери завоювали американці, інституту опери в Сполучених Штатах не було. Така тенденція мало сприяла перенесенню саме американської опери в інституційний мейнстрім опер, що виконуються в Сполучених Штатах [15, 2]. На межі XIX-XX століть весь музичний світ покладав великі ставки на розвиток опери Нового Світу – чим більше вважалося, що європейська, а особливо німецька, опера занепадає, тим більше надії покладалося на те, якою може бути саме американська опера, а саме єдиним, чи може й останнім шансом опери. Коли вона стала концепцією для Америки, вона стала концепцією, покликаною відобразити майбутнє всієї опери. Коли Шенберга запитали після приїзду до США у 1920-і рр., як скоро американська музика наздожене європейську, він, обурений низьким рівнем викладачів та студентів, відповів, що через 300 років. Проте, за останні десятиліття творчість американських композиторів зайняла одне з провідних місць у світовому культурному процесі [3].

Музика американських композиторів, як кожна національна творчість, звертає найбільшу увагу своєю індивідуальністю. Твори Дж. Гершвіна, С. Барбера, А. Копленда, Ч. Айвза, Р. Гарріса, Д. Шумена, В. Томсона, У. Пістона, Е. Картера, Дж. Менотті, Д. Бернстайна, Дж. Крамба, Ф. Гласса, Дж. Адамса та інших авторів відомі у багатьох країнах світу. Але перед тим американська музична культура повинна була пройти довгий шлях, поки європейці шукали в ній гладкої загальноприйнятості, або шокуючої екстравагантності. Як пише американський композитор і критик В. Томсон: «Європа не хоче хвалити американську музику, що стала несхожа з нею» [43, 84].

Крім того, ще півстоліття назад американська професійна музика як національне явище не існувала. Причина полягала не у відсутності американських композиторів, адже їх було в той час уже не мало. Однак вони цілком свідомо і навмисно відкидали фольклор, і навіть найталановитіші серед них ставали епігонами

європейської, найчастіше німецької школи, яскравим прикладом чого був Е. Мак-Доуелл. З іншого боку, європейські композитори вже в XIX ст. захоплювалися такими оригінальними явищами народної американської музичної культури, як менестрельні негритянські спектаклі. На межі сторіч у Західну Європу проникнув регтайм, що походить від яскравого кекуока менестрельних видовищ і більш пізнього імпровізаційного виконавського стилю негритянських естрадних піаністів. Мелодійна свіжість і гостра синкопована ритміка регтайму захопили Сен-Санса, Дебюссі, Ельгара, Дворжака і вони використовували його у своїх творах раніше, ніж це почали робити американські автори серйозної музики. [3].

Подібні факти в історії музики мали місце, наприклад, у розвитку слов'янських культур, коли їхній фольклор використовувався спершу західно-європейськими композиторами, головню австрійськими і німецькими. Однак, як тільки з'явилася можливість розвивати власну культуру, слов'янські композитори відразу базували свою творчість на рідних народних джерелах і в такий спосіб створювали фундамент безумовно образної, національно визначеної музики.

Інакше виглядала справа в США, причому, ігнорування місцевого фольклору мало тут дві історично обґрунтовані причини. Насамперед, це укорінене вже в перших американських поселенців прагнення досягти рівня материнської європейської культури, в умовах важкої праці і сутичок з дикою природою показати себе не гіршими від зовні галантних предків. З цього безпосередньо випливала тенденція рівнятися на кращі сучасні європейські культурні еталони – переважно трафарети. Звідси і панування в американській професійній музиці другої половини XIX ст., у той час німецької школи, найбільше «модної» тоді в Європі.

Друга причина відмови від місцевої народної творчості тісно пов'язана з першою: це типовий для колонізаторів різновид патріотизму, трактування культури американських аборигенів як чужої, а крім того не вартої, негідної уваги. Однак, загубивши контакти з рідною землею, переселенці, особливо англійського походження, поступово підпорядковували свій фольклор новим, свіжим впливам –

спершу шотландським, ірландським, далі негритянським. Найдовше збереглися старі народні пісні і танці у віддалених районах широких американських просторів, переважно в горах Заходу, особливо в ірландських та шотландських поселеннях.

Зневага народним багатством, як потенційним джерелом професійної творчості, привела до майже цілковитого знищення надзвичайно своєрідної індіанської музики. З негритянським фольклором сталося інакше не тільки через його зовнішню яскравість, але його популярність в Америці вже в той час, коли соціальні історичні умови змусили білих американців звернути увагу на афроамериканців [3, 4].

Однак і в цьому випадку мода на негритянську музику йшла через Європу. Спочатку виконанням ролі голодного чорношкірого американця в менестрельному спектаклі захоплювалися королева Вікторія та письменник Уільям Теккерей, – і лише слідом за ними й офіційні представники американської нації. Серед широких верств американців своєрідне негритянське мистецтво поширилося, очевидно, на кілька десятиріч років раніш.

Проте «серйозні музиканти США відкидали те, що вони називали "варварським впливом із дна американського суспільства» [39, 8]. Однак, як далі вірно стверджує Дж. Рублевскі, американська музика не народилася в елегантних рабовласницьких будинках Вірджинії [39, 45]. За образним висловленням цього дослідника, «визнання регтайму було першим проломом у стіні, що розділяє народну і класичну музику США». Безпосередньо з першоджерел його ввів у свою музику на межі XIX і XX століть американський композитор Чарлз Айвз. Однак мода на регтайм йшла не від нього, довго невідомого композитора, а від численних авторів легкої музики, яким удавалося на фольклорній основі створювати шлягери (рег «Міссісіпі» 1897 р., рег «Кленового листка» афроамериканця Скотта Джоппіна 1899 р.).

Далі прийшов джаз і всі його нові різновиди. Втім, зауважимо, що як сам джаз складається з багатьох похідних елементів, ще більшою мірою це стосується усього фольклорного багатства американської музики, що аж ніяк не вичерпується негритянським колоритом.

Для того, щоб створити автентичну національну професійну музику, американські композитори змушені були взяти до уваги багатонаціональність її народних джерел, кращі риси, які вдалося зберегти від пісень і танців різних європейських іммігрантів, не тільки від чорношкірих і індіанців. Серед поселенців Америки поступово виявилися народи майже усього світу, і її культура утворилася з дуже різних національних рис і традицій.

Їхня роль у створенні американської культури не була, проте, рівнозначною у національному розумінні. Америка не виникла як об'єднання різних народів, а як держава англійської мови. Тому вихідці з Англії, Уельсу, Шотландії й Ірландії мали вирішальне значення для формування американської культури, підкоривши її традиції інших народностей [2, 5].

Частково це стосується навіть надзвичайно яскравої негритянської музики. Однак американські музикознавці (Дж. Джексон, С. Т. Томсон, Дж. Рублевські) перебільшують фактор злиття африканського фольклору з англо-кельтськими рисами. Інша справа, що, наприклад, ритм може мати спільне з шотландськими танцями. Але це вже доказ того зв'язку фольклору усього світу з одним джерелом походження, про який говорив у своїх дослідженнях Барток. На цьому ґрунті він бачив можливість створення всесвітньої єдності між народами.

Тимчасом перед американськими митцями стояло складне завдання об'єднання різних національних рис і відбору найяскравіших і найцінніших особливостей, при тому таких, які могли б найпереконливіше виразити американський характер. Нарешті, необхідно було перебороти інерцію власного виховання на класичних зразках мистецтва і таких же звичках публіки. У галузі музичної творчості це здійснювалося нелегко. Головною причиною був різкий розрив між професійною і народною музикою, що мав тривалу історію і почався ще в перших американських поселеннях. Музика грала там дуже важливу роль, супроводжуючи всю діяльність, від церковної служби, до збору врожаю. Як народну пісню, так і церковну музику вони привезли з Європи. Однак, пуритани визнавали лише останню і навіть офіційно

заборонили народні пісні і танці. Час показав, що саме вони були тією живою і свіжою силою, що зберегла і розвинула своєрідність американської музики. Подібно у живописі індіанське і негритянське мистецтво було офіційно визнане лише на порозі XX ст. Пуритани допускали тільки портретне мистецтво, манірно-урочисте, неприродне. У ньому виявлявся типовий американський натуралізм, сухе, тверезе і точне копіювання натури. Показово, що у галузі прикладного народного мистецтва, позбавленого індіанських і негритянських впливів, також панує дивовижна уніфікація примітивної, сірої манери [2, 6].

Першою американською оперою іноді називають «Храм Мінерви», створену 1781 р. Френсисом Гопкінсоном (1737-1791), якого вважають першим американським композитором-професіоналом (1754 р. він написав «Оду до музики»). До групи піонерів американської національної музики належать також О. Голден, автор відомих гімнів (1765-1844), Дж. Морган, Дж. Інголс.

«Храм Мінерви» Гопкінсона насправді є алегоричною кантатою, значно ближчою до опери є «Таммані» Джеймса Гевітта, поставлена 1794 р. Вона цікава також застосуванням індіанської похоронної пісні племені черокезів. Ранні американські опери мають більш історичне значення. Це стосується також оперної творчості XIX ст., у якій центральне місце зайняла «Леонора» У. Фрайя, поставлена 1845 р. і відновлена в уривках 1929 р. Пізніше Фрай створив ще «Слідопита» за романом Ф. Купера. Тільки завдяки сюжету і використанню (недоречно) цитати американської пісні «Слався, Колумбія» деякі дослідники віднаходять тут патріотичний місцевий колорит. Ці опери, як і інші, виконувалися в Америці італійцями й італійською мовою. «Леонора» (звана також «Прекрасна Леонора» чи «Пані левів») містить деякі цікаві для свого часу риси музичної мови. В інструментовці дзвони, орган; у танцях помітний деякий вплив негритянської ритміки – синкопування і запізнювальний ритм акомпанементу в чотиридольній схемі; у гармонії застосовано септакорди побічних ступенів [І 7], шостого низького, акордові нашарування (наприклад, у «Гавоті» накладення тризвуку Es-dur на

органний пункт F-dur). Зрозуміло, близькість до естради XX ст., зокрема, до фокстроту, може зумовлюватися і новою редакцією твору, фрагменти якого були надруковані до нової постановки.

Великий успіх мала свого часу опера Дж. Брістоу «Розпусник ван Уінкл» (1855 р.). Але після баладної опери, у другій половині XIX ст. цей жанр в Америці стає ще більш еклектичним [3, 11-12].

На жаль, серйозне вивчення музики північних індіанців почалося тільки з другої половини XIX ст. і американські композитори від кінця XIX ст. використовували тільки її окремі елементи.

Розуміння індіанської музики було спочатку дуже узагальненим. Вона сприймалася як тип музичної виразності, що викликає гіпнотичний ефект монотонним, тужливим повторенням короткого мелодійного мотиву соло або хоровим унісоном на тлі порожніх гарбузів, тріскачок і барабанів.

Дослідження (зокрема, Т. Бейкером музики ірокезів у 1870-х рр.) показали, що більшість індіанських мелодій близькі пентатоніці, або п'ятиступенному звукоряду. У цьому вони трохи подібні до азійської макомної системи, зокрема, статичних ритуальних наспівів Індії, побудованих на обмеженій кількості музичних фраз повторюваних на постійній ритмічній пульсації. Однак в основі ритму відсутня періодична метрична акцентуація, як це обов'язково є в європейській або африканській музиці. Ритмічна модель нерегулярна і постійно повторюється в ній тільки одна фігура з гранично обмеженою кількістю звуків.

Усі ці риси настільки вирізнялися від європейської музики, що коли індіанська музика ще існувала, вона була поза сферою зацікавлень композиторів. Ще більш диким здавався їм сам спосіб вокального виконання – постійне ковзання від звуку до звуку, сильна вібрація і пульсація голосу.

Коли на порозі XX ст. в американських композиторів з'явився типовий для романтичних тенденцій інтерес до індіанського фольклору, він привернув увагу деяких з них екзотичним колоритом, зачаруванням старовиною. Зрозуміло, що

сприйняття цієї музики було гранично поверхневим і мови не могло бути про схоплювання її найістотніших рис, зокрема способу виконання. Згадаємо кількох з композиторів. Генрі Джільберт (1868-1928) у «Індійських сценах» для фортепіано, Чарлз Кедмен (1881-1946) в операх на індійські теми, Чарлз Скілтон (1868-1941) в операх і оркестрових сюїтах створили дуже віддалені від індіанських джерел стилізації в європейському дусі. Крім того, індіанська музика була занадто відособленим, ізольованим і відмираючим явищем в американській культурі, аби відіграти в ній значну роль.

Від початку XIX ст. щораз більше підсилювалися питома вага і вплив негритянської музики. З 1727 по 1800 р. кількість афроамериканців у США зросла від 75 тисяч до понад мільйона. На відміну від індіанців вони були в постійних контактах з білим населенням американського Півдня, і завдяки яскравості свого фольклору щораз сильніше впливали на його музику. Причому, негритянські пісні і танці позначилися в двох головних лініях американського музикування XIX ст., релігійного і світського; у постійно супроводжувачому життя американців співі псалмів, і в яскравих, веселих менестрельних спектаклях, що передували появі рев'ю і варьете. «Джерела будь-якого аспекту сьогодишньої американської музики походять від американських негрів» [39, 69].

Важко переоцінити роль негритянського фольклору в музичній культурі США. Справедливо зауважує Дж. Рубльовскі: «чорношкірі стали своєрідним каталізатором музики Нового Світу, об'єднанням в самотійні музичні вираження різних народних джерел, що прийшли в Америку... Позбавлені свого образотворчого мистецтва і можливості створювати його, вони творили нову музику і усну поезію... Творчість їхня була настільки впливовою, що сьогодні вона проникає у всю американську музику» [2, 15].

## 1.2. Сюжети американських опер

Американські композитори зверталися до різноманітних сюжетів для створення опер, від історичних та соціальних тем до міфів, літературних творів і сучасних проблем. Ось основні категорії сюжетів, до яких вони часто зверталися:

### 1. Історичні події та постаті:

- «Nixon in China» (Джон Адамс): Зображення історичного візиту президента США Річарда Ніксона до Китаю в 1972 році, що стало важливим моментом у світовій політиці.
- «Doctor Atomic» (Джон Адамс): Опера про Роберта Оппенгеймера та створення першої атомної бомби, з акцентом на моральних дилемах науки.

### 2. Американська міфологія та легенди:

- «The Ballad of Baby Doe» (Дуглас Мур): Легенда про реальну постать Елізабет «Бебі» Доу, пов'язану з історією золотого буму в Колорадо.

### 3. Соціальні проблеми:

- «Porgy and Bess» (Джордж Гершвін): Історія життя афроамериканської спільноти в Південній Кароліні, заснована на романі Дюбоза Гейворда, з фокусом на людські стосунки, кохання та боротьбу з життєвими труднощами.
- «Treemonisha» (Скотт Джоппін): Опера про освіту, расизм та емансипацію афроамериканців після Громадянської війни, де головна героїня виступає за освіту і рівність.
- «Susannah» (Карлайл Флойд): Історія молодої дівчини з Теннессі, звинуваченої в гріхах, на фоні релігійного фанатизму в американській провінції.

### 4. Міграція та культурна ідентичність:

- «The Tender Land» (Аарон Копленд): Розповідь про життя фермерської сім'ї під час Великої депресії, з акцентом на молодість, амбіції та втечу від бідності.
- «El Niño» (Джон Адамс): Роздуми на тему Різдва з мультикультурним підходом, включаючи іспанські та латиноамериканські традиції.

### 5. Літературні та філософські теми:

- «Einstein on the Beach» (Філіп Гласс): Абстрактна опера, що досліджує наукові та філософські аспекти життя Альберта Ейнштейна через поєднання мінімалізму та театральності.

- «The Death of Klinghoffer» (Джон Адамс): Опера про викрадення круїзного лайнера "Achille Lauro" у 1985 році, що порушує складні питання тероризму, політики та моралі.

#### 6. Сучасні теми:

- «Dead Man Walking» (Джейк Хеггі): Історія про смертну кару, заснована на реальних подіях, де показано стосунки між ув'язненим та сестрою-християнкою, яка намагається врятувати його душу.

- «Anna Nicole» (Марк-Ентоні Тернедж): Життя відомої моделі Анни Ніколь Сміт як символу американської культури, слави та її темних сторін.

#### 7. Містичні та символічні сюжети:

- «The Ghosts of Versailles» (Джон Корільяно): Містична опера про привида Марії-Антуанетти та її двору, яка поєднує історичні та вигадані елементи.

- «Hydrogen Jukebox» (Філіп Гласс): Опера, заснована на поезії Аллена Гінзберга, що досліджує американську культуру в контексті війни, екології та соціальних змін.

Ці сюжети відображають багатогранність американської культури, зосереджуючи увагу на історичних, соціальних і філософських аспектах, а також на прагненні розкрити людські емоції через музику та театр.

Про вибір американськими композиторами сюжетів для написання опер писали кілька музикознавців, зокрема, фахівців з американської класичної музики. Деякі з них акцентували увагу на тому, як композитори шукали сюжетні лінії в американській історії, культурі, фольклорі та соціальних питаннях, такі як Марк Мейхем, Джеймс Хепфелфінгер, Роберт Ф. Морріс та Джордж Тейлор. Ці автори вивчали розвиток оперної традиції в США та взаємозв'язок сюжетів американських опер з важливими соціальними, політичними та культурними подіями, на зв'язок з європейською оперою та рівня її впливу на оперу Нового Світу.

## **РОЗДІЛ 2. Розвиток американської опери та її представники**

### **2.1. Перший етап розвитку XIX століття - перша половина XX ст.**

Відзначену етапами розбудови європейської культури, Америка на початку своєї історії не мала власної оперної традиції. Тому перші оперні постановки в новому світі були запозиченням європейських стилів. Найбільш ранні приклади опери в США з'являються в колоніальний період, коли в середовищі європейських іммігрантів з'являються театральні вистави з музичними елементами.

Перші повноцінні оперні вистави були поставлені за межами міст на узбережжі Атлантики, і найбільш значущим раннім твором вважається опера *Flora* (1735) німецького композитора Райнхарда, яка була поставлена в Нью-Йорку. Хоча на той момент ці постановки були значно віддалені від класичних європейських опер, саме вони започаткували розвиток музичного театру в Америці. Однак, ще на той час опери переважно виконувалися в європейських стилях, і спроби створити «американську» оперу лише починалися [18].

Розвиток американської опери до 1930-х років є унікальним явищем у музичній історії, що відображає поєднання європейських традицій із пошуками національної ідентичності. Формування американської оперної школи відбувалося поступово, проходячи кілька ключових етапів: домінування європейського репертуару, адаптація до культурного контексту США та експерименти з інтеграцією локальних музичних традицій.

З самого початку американська музика була тісно пов'язана з європейськими традиціями. Іммігранти з Європи принесли з собою свої музичні стилі, форми і інструменти, що визначало ранній розвиток американської класичної музики. Від колоніального періоду до початку XIX століття більшість музикантів в Америці навчалися в Європі, а самі композитори копіювали європейські зразки. Таким чином, європейська класична музика була основним джерелом для формування музичних стилів на американському континенті.

Музичні традиції Європи, зокрема італійська опера, німецька симфонія та французький балет, значною мірою формували розуміння того, що таке «класична» музика. Американські композитори та виконавці намагалися відтворити ці європейські практики і адаптувати їх до своїх місцевих умов. У XIX столітті багато американських композиторів поїхали до Європи, щоб отримати музичну освіту. Це дозволило їм стати частиною європейської музичної культури і повернутися додому, сповнені ідеями та техніками, які вони вивчили. Однак навіть після цього американська класична музика залишалася в тіні європейських традицій. Одним із перших композиторів, який спробував створити власний голос, був Louis Moreau Gottschalk. Його музика поєднувала європейську симфонічну форму з афроамериканськими та карибськими музичними елементами. Твори Готтшалка, зокрема його *Symphonic Fantasies*, відображали спроби адаптувати європейські стилі до американських культурних реалій. Незважаючи на його зусилля, класична музика в Америці ще довго залишалася орієнтованою на європейські зразки. Важливо зазначити, що європейський вплив на американську музику також підтримувався інститутами музичної освіти, так як американські музиканти, які приїхали з багажем здобутих знань в Європі назад до Америки і почали працювати як композитори, диригенти та педагоги, плекали наступні покоління митців в європейських традиціях класичної музики.

Зокрема, такі навчальні заклади, як Juilliard School та Curtis Institute of Music, ставали важливими осередками для збереження і передачі європейських музичних традицій на американському ґрунті. Залишаючись під впливом європейських стилів, ці інститути також сприяли розвитку американських композиторів, які поєднували ці традиції з місцевими музичними стилями [21].

Значним кроком на шляху до національної ідентичності опери стало звернення до тем, що відображали американський досвід. Наприклад, опера *The Disappointment* (1787) Джона Джака вважається однією з перших американських опер, яка намагається передати американський контекст через простоту сюжетів і

використання народної музики. Такі твори не мали ще великих досягнень у художньому плані, але вони заклали основи для майбутнього розвитку [18].

У XX столітті американські композитори почали все більше прагнути створити унікальний стиль, який би відображав як європейські традиції, так і специфіку американської культури. Проте зв'язок з європейськими музичними впливами не припинявся. Композитори, такі як Aaron Copland, Samuel Barber та Gian Carlo Menotti, черпали натхнення з європейських класичних традицій, зокрема з німецької та французької музики.

Аарон Копленд часто описував свої твори як синтез європейських і американських елементів. Він навчався в Парижі, де був під впливом таких композиторів, як Nadia Boulanger і Paul Dukas, що дало йому основу для створення музики, яка поєднувала європейську техніку з американськими народними мотивами. Однак навіть його ранні твори, такі як Piano Variations (1930), були глибоко інспіровані європейськими модерністськими тенденціями, хоча він пізніше почав звертатися до національних тем, що стали основою його успішних творів, таких як Appalachian Spring (1944).

Також композитори, як Семюель Барбер працюючи в межах європейської класичної традиції, намагалися зберегти зв'язок з європейськими формами, однак при цьому шукали шляхи адаптації цих форм до американської реальності. Його Adagio стало одним із найвідоміших прикладів використання традиційного європейського мелодизму з американським почуттям глибокої емоційної виразності. Складна соціальна і культурна ситуація в Америці сприяла виникненню нових музичних форм, які не тільки зверталися до європейських традицій, але й відображали реалії американської культури. У цей період опера почала поєднувати інші жанри музики, зокрема популярну музику, джаз, фольклор та блюз [21].

Джаз почав активно розвиватися в 1910-1920-х роках, завдяки поєднанню африканських ритмів, блюзу і елементів європейської гармонії. Це був новий стиль, що змінював уявлення про музику, зокрема про її ритмічні структури та

імпровізаційний характер. Джаз швидко набував популярності і став важливим елементом культурної карти Нью-Йорка, зокрема в рамках «Ренесансу Гарлему», коли афроамериканці створювали нову культурну ідентичність, що була виражена в музиці, літературі та мистецтві.

Блюз, як одна з основних складових джазу, виник у афроамериканських спільнотах і базувався на імпровізації, меланхолійних темах і специфічній структурі. Його вплив на американську музику був настільки потужним, що навіть композитори, які працювали в класичних і академічних жанрах, почали звертатися до блюзу як джерела натхнення для створення нових музичних форм. У 1920-30-х роках джаз і блюз почали проникати в академічні музичні жанри, зокрема в оперу, де вони створювали нову форму вираження, що поєднувала традиції європейської музики з елементами афроамериканської культурної спадщини. Цей період став важливим для розвитку американської опери, оскільки композитори почали інтегрувати джазові і блюзові мотиви в свої твори, що дозволяло їм відобразити національні особливості та соціальні реалії. Джордж Гершвін, один із ключових композиторів цього періоду, був одним з перших, хто вдало поєднав елементи джазу і блюзу з класичною музичною формою.

Іншими композиторами, які зверталися до джазу і блюзу в своїх операх, були Вірджил Томпсон і Аарон Копленд. У своїх творах вони також намагалися створити музику, яка б була автентичною і виражала американський досвід через використання джазових і блюзових елементів. Зокрема, опера «Четверо святих у трьох актах» Вірджіла Томсона (1934) поєднує класичні музичні форми з елементами американської народної музики, джазу та театрального експерименту, створюючи нову форму американської опери, що була незвичною для свого часу.

Джаз і блюз у музиці, зокрема в опері, не лише дозволяли виразити національну ідентичність, але й служили засобом для підняття важливих соціальних тем. Вплив афроамериканської музики допоміг композиторам створювати твори, які порушували питання расової нерівності, соціальної справедливості, а також

проблеми бідності та класового розшарування. В операх, де активно використовувалася музика джазу і блюзу, наративи стали набагато більше зосереджуватися на реаліях американського життя, відображаючи життя не тільки еліт, а й представників нижчих соціальних класів, а також афроамериканців.

Таким чином, джаз і блюз допомогли створити нову форму вираження в опері, де музичні та соціальні елементи були переплетені таким чином, щоб передати сутність американської культури. Джаз і блюз не просто стали стилістичними елементами, а й глибоко змінили сприйняття опери як жанру, що адаптується до американських реалій.

#### *Європейський вплив на американську оперу*

Американська опера, як і багато інших культурних явищ, почала розвиватися під сильним впливом європейських традицій. Перші спроби оперного мистецтва в США базувалися на популярності класичних композиторів, таких як Моцарт, Верді, Белліні та Вагнер.

#### *Основні риси цього етапу:*

- імпорт оперних постановок: Більшість опер виконувалася мовою оригіналу і базувалася на європейських культурних зразках. Це обмежувало розвиток американської ідентичності в опері.
- Концертні виконання: Через відсутність добре організованих театрів у багатьох регіонах оперні твори часто виконувалися у форматі концертів.
- Відсутність професійних композиторів: У XVIII-XIX століттях американські музиканти переважно були виконавцями, а не композиторами.

Одним із ранніх прикладів спроб створити американську оперу є робота Вільяма Генрі Фрая. Його опера «Leonora» (1845) є першим відомим твором, створеним американцем для оперної сцени. Вона базувалася на європейських музичних традиціях, але була важливим кроком до формування національного стилю.

### *Розвиток оперного театру в XIX столітті.*

У другій половині 19 століття в США почали з'являтися значні театральні заклади, такі як Метрополітен-опера в Нью-Йорку (відкрита у 1883 році). Водночас розвивалися дмісцеві оперні компанії, які ставили перед собою амбіції не лише виконувати європейський репертуар, а й створювати власні твори.

#### *Важливі аспекти цього періоду:*

- розширення аудиторії: Завдяки міграції та розширенню міст у США зростає кількість слухачів, зацікавлених в опері.
- етнічна різноманітність: У великих містах, таких як Нью-Йорк, Чикаго та Сан-Франциско, формувалися культурно різноманітні спільноти, що стимулювали інтерес до нових музичних напрямів.
- популяризація англомовних вистав: Хоча більшість опер виконувалася італійською, німецькою чи французькою, американські композитори почали створювати твори англійською мовою, роблячи оперу доступнішою для місцевої публіки.

*Пошуки національного стилю на межі XIX-XX століть.* Кінець XIX початок XX століття стали періодом, коли композитори намагалися вийти за рамки традиційного європейського оперного формату, вводячи в свої твори елементи, притаманні американській культурі.

#### *Приклади інновацій:*

- Скотт Джопплін і афроамериканська музика: Його опера «Treemonisha» (1911) стала видатним прикладом інтеграції афроамериканської музичної традиції в класичну форму. Хоча опера не отримала широкого визнання за життя композитора, вона стала важливим внеском у розвиток американської опери.
- Патріотичні сюжети: Деякі опери почали торкатися тем, пов'язаних із національною історією, природою та соціальними питаннями. Наприклад, в опері Гораса Етватера (Horace Atwater) «The Pipe of Desire» (1906) використовувалися елементи місцевої легенди.

### *Розвиток жанрової різноманітності на початку XX століття*

Перші десятиліття XX століття принесли значний вплив нових жанрів музики, таких як джаз, регтайм і блюз. Ці стилі почали проникати у твори композиторів, формуючи унікальний американський музичний стиль.

#### *Вплив джазу:*

- Джаз, як форма мистецтва, що народилася в США, став невід'ємною частиною нової американської ідентичності. Хоча джазова опера як жанр ще не була розвинена, елементи цього стилю поступово інтегрувалися в оркестрові та вокальні партії.

#### *Соціальні теми:*

- Початок XX століття також відзначився зростанням інтересу до опер, що торкалися соціальних питань. Вони ставали більш зрозумілими для широкої аудиторії, оскільки рефлексували проблеми, з якими стикалося суспільство.

#### *Підготовка до нової ери американської опери*

До 1930-х років американська опера стояла на порозі великих змін. Національна музична ідентичність була майже сформована, але потрібен був прорив, який би поєднав усі існуючі впливи в унікальній формі.

Джордж Гершвін, який у 1935 році створив «Porgy and Bess», став символом цього прориву. Однак його успіх став можливим завдяки попереднім десятиліттям експериментів із жанрами, сюжетами та стилями.

Розвиток американської опери до 1930-х років можна розглядати як тривалий процес пошуку балансу між європейськими традиціями та локальними культурними впливами. Починаючи з переважного домінування імпортованого репертуару, опера в США поступово еволюціонувала, інтегруючи національні елементи та нові музичні стилі, що проклало шлях до формування справжнього американського оперного стилю.

## 2.2 Джордж Гершвін і його вплив на американську оперу

Джордж Гершвін – одна з найбільш визначних постатей в історії американської музики, чий внесок у розвиток опера та музичної культури загалом важко переоцінити. Його творчість стала важливим етапом в еволюції американської опери, поєднуючи класичні традиції з новаторськими елементами джазу та популярної музики. У книзі «George Gershwin: His Journey to Greatness» автор Девід Івен розглядає шлях Гершвіна до вершини музичної слави, акцентуючи увагу на тому, як його творчість змінила американську оперну сцену.

Одним із головних аспектів творчого шляху Гершвіна стало його прагнення створити власну оперу, яка б поєднувала класичні оперні форми з характерними для американської музики елементами, зокрема джазом. Цей синтез культурних та музичних традицій став новаторським підходом, який визначав стиль Гершвіна. У своїй опері *Porgy and Bess* (1935) Гершвін об'єднав елементи народної музики, джазу, блюзу і класичної опери, створивши неповторну звукову палітру, яка дозволяла йому звертатися до широкої аудиторії, а не лише до привілейованого кола шанувальників класичної музики.

Гершвін розглядав *Porgy and Bess* не просто як оперу, а як своєрідний культурний епос, що відображає життя афроамериканців на півдні США, зберігаючи при цьому високу художню цінність та інноваційний підхід. Завдяки цьому він зміг вивести оперу за межі класичних канонів і запровадити нові жанрові та стилістичні рішення, які вивели американську оперу на новий рівень. *Porgy and Bess* стала першою оперою, яка поєднала опера як класичний жанр із комерційною популярною музикою, відкриваючи нові можливості для подальшого розвитку жанру в Америці [26].

Важливим етапом розвитку творчості Гершвіна стало його вивчення і адаптація американської народної музики для класичних оперних форм. Він вмів сприймати джаз як частину культурної спадщини Америки, а не як окреме музичне явище. Його музика була пронизана духом національної ідентичності, що також сприяло

підвищенню престижу американської опери на світовій арені. Крім того, Гершвін створював свої твори, керуючись переконанням, що опера повинна бути доступною для широкого загалу, а не лише для освіченої еліти, що було важливим аспектом демократичних ідеалів, притаманних американській культурі того часу.

На думку багатьох музичних критиків, найбільшим досягненням Гершвіна стало його вміння втілювати в своїй музиці культурні риси різних націй і стилів, водночас зберігаючи свою власну унікальність. Його роботи справили великий вплив на наступні покоління композиторів, які почали використовувати елементи джазу та популярної музики в контексті класичних оперних форм. Завдяки йому американська опера змогла відкинути європейські музичні традиції і виробити власну неповторну мову [1].

### **2.3. Леонард Бернстайн та Самуель Барбер**

**Леона́рд Бернста́йн** – американський диригент, композитор, піаніст, педагог та просвітитель єврейсько-українського походження. Лауреат премії Леони Соннінг, премії Ернста Сіменса, премії Кеннеді, власник ордену «За заслуги перед Федеративною Республікою Німеччина» та великого хреста ордена «За заслуги перед Італійською Республікою», власник золотої медалі Королівського філармонічного товариства, член Американської академії мистецтв і наук, власник зірки на голлівудській алеї слави та 8 статуеток Греммі. За результатами опитування, проведеного в листопаді 2010 року британським журналом BBC Music Magazine серед ста диригентів з різних країн, Леонард Бернстайн посів почесне друге місце в списку із двадцяти найбільш видатних диригентів усіх часів.

Якось композитор Ігор Стравінський сказав такі пророчі слова про нього: «Леонард Бернстайн відвідав мене в Нью-Йорку в 1945 році. Він зайшов на кілька хвилин і залишився на весь день. Юний Бернстайн вмів викладати свої думки... Не здивуюся, якщо почую днями, що він диригує кількома концертами: показує вступ оркестру в «Карнегі-Холл», летить в Лінкольн-Сентро і проводить перші такти наступного концерту і т.д., а його підлеглі (він же тепер ціла установа!) мчать, щоб

закінчити за нього і те, і друге, і третє. Однак яким би нудним став без Бернстайна Нью-Йорк! До речі, через кілька днів після нашої першої зустрічі я слухав у його виконанні Симфонію псалмів. Це було чудово!» [26, 20].

У 1946 році відбулося перше європейське турне Бернстайна. У 1954 році він почав виступати по телебаченню в якості ведучого популярної передачі про музику і тоді він зізнавався: «Зробити музику ближче до людей - ось мета мого життя. І я бачу, що телебачення – це найкращий засіб для досягнення цього». У 1958 році Бернстайн став музичним директором Нью-Йоркської філармонії. З тих пір до 1969 року він провів більше концертів з оркестром, ніж будь-який попередній диригент [26, 13-15].

**Семюел Барбер** – Семюель Осборн Барбер III народився 9 березня 1910 року в Лейк Чарльз, штат Луїзіана, США. Він став одним із найвідоміших американських композиторів XX століття, і його творчість охоплює різноманітні музичні жанри, включаючи оркестрову, камерну, хорову музику, а також опери та твори для соло.

Барбер почав свою музичну освіту в ранньому віці. У 1924 році він вступив до Консерваторії Іллінойс, а пізніше навчався в Школі музики при Пенсільванському університеті, де продовжив свої музичні дослідження. У 1934 році Барбер здобув диплом бакалавра мистецтв у Джульєрдській школі в Нью-Йорку. Його вчителями були такі видатні музиканти, як Діно Лопері та Фелікс Пірс. Здобувши визнання на внутрішньому рівні, Барбер почав займатися композицією на професійному рівні. Один з найбільших моментів його кар'єри трапився в 1943 році, коли його композиція *Adagio for Strings* здобула популярність після того, як була використана в різних медійних проектах. Саме ця композиція стала однією з найвідоміших у репертуарі XX століття, часто використовуючись в контексті сумних або урочистих подій. Твори Барбера виконувалися провідними музичними колективами, а сам композитор здобув популярність не тільки в Америці, але й за її межами.

Творчість Барбера відзначалась глибиною емоцій, чуттєвістю та впливом на розвиток американської класичної музики. Його стиль поєднував традиції

європейської класики з американською музичною спадщиною, створюючи особливу синтезу, яка привертала до нього увагу на міжнародній арені. Серед найвідоміших оркестрових творів Барбера – *Adagio for Strings* (1936), яке є, мабуть, його найбільш популярним твором. Одним із найбільших досягнень Барбера в оперному жанрі є опера *Vanessa* (1958), за яку він отримав Пулітцерівську премію. Опера відзначається драматургічною напруженістю та глибоким психологізмом, а також використанням музичних тем, які поєднують європейську традицію з американською реальністю. Також однією з пізніх та складних робіт є опера «Антоній і Клеопатра», яка стала драматургічним та глибоким витвором, що була досить добре сприйнята публікою, та все ж не зазнала того успіху, на який вона заслуговує.

Барбер зробив важливий внесок у розвиток американської класичної музики, зокрема в поєднанні європейських традицій з місцевими темами та формами. Його творчість відзначалась безперервною еволюцією та адаптацією музичних стилів, поєднуючи елементи неокласицизму, романтизму та сучасних музичних напрямків.

#### **2.4. Мінімалізм Філіпа Гласа та Джона Адамса.**

Американського композитора Філіпа Гласа дехто вважає одним із найвпливовіших сучасних композиторів. Пов'язаний з мінімалізмом (у музиці – використання коротких ідей, які поступово змінюються, що призводить до винятково гіпнотичного багат шарового ефекту), сам Гласс вважає за краще описувати свою роботу як «музику з повторюваними структурами». Протягом своєї 50-річної кар'єри він розвинув такі повторювані структури, щоб створити стиль, який миттєво впізнається як музичний твір Філіпа Гласса.

Завдяки своїм операм, симфоніям, композиціям для власного ансамблю та широкому співробітництву Філіп Гласс справив надзвичайний і безпрецедентний вплив на музичне та інтелектуальне життя свого часу. Опери – замінити всі тире у документі на це «Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха», «Ехнатон» і «Подорож» серед

багатьох інших – грають у провідних залах світу, і рідко коли залишають вільні місця. Гласс писав музику для експериментального театру та для фільмів, які отримали нагороду «Оскар», як-от «Години» та «Кундун» Мартіна Скорсезе, тоді як «Кояніскаці», його початковий кінопейзаж із Годфрі Реджіо та ансамблем Філіпа Гласса, може бути найбільшою радикальне та впливове поєднання звуку та зображення з часів «Фантазії». Його особисті та професійні стосунки з провідними виконавцями року, поп-музики та світової музики сягають 1960-х років, включаючи початок його співпраці з художником Робертом Вілсоном. Дійсно, Гласс – перший композитор, який завоював широку аудиторію багатьох поколінь в оперному театрі, концертному залі, танцювальному світі, у кіно та в популярній музиці – одночасно [31, 25].

Він народився в 1937 році і виріс у Балтіморі. Навчався в Чиказькому університеті, Джульєрдській школі та в Аспені у Даріуса Мійо. Виявивши, що його не задовольняє багато з того, що тоді вважалося сучасною музикою, він переїхав до Європи, де навчався у легендарного педагога Надії Буланже (яка також навчала Аарона Копленда, Вірджіла Томсона та Квінсі Джонса) і тісно співпрацював із віртуозом гри на гітарі та композитором Раві. Шанкар. Він повернувся до Нью-Йорка в 1967 році і сформував ансамбль Філіпа Гласса – сім музикантів, які грали на клавішних і різноманітних дерев'яних духових інструментах, підсилених і поданих через мікшер.

Новий музичний стиль, який розвивав Гласс, язгодом охрестили «мінімалізмом». Сам Гласс ніколи не любив цей термін і вважав за краще говорити про себе як про композитора «музики з повторюваними структурами». Значна частина його ранніх робіт була заснована на розширеному повторенні коротких елегантних мелодичних фрагментів, які впліталися в звуковий гобелен і виходили з нього. Або, інакше кажучи, занурював слухача в таку собі звукову погоду, яка звивається, обертається, оточує, розвивається.

У його творчості не було нічого «мінімалістичного». Гласс написав понад тридцять опер, великих і малих; чотирнадцять симфоній, тринадцять концертів; саундтреки до фільмів, починаючи від нових музичних творів стилізованої класики Жана Кокто до документального фільму Еррола Морріса про колишнього міністра оборони Роберта Макнамару; дев'ять струнних квартетів; зростає кількість творів для сольного фортепіано та органу. Він співпрацював з Алленом Гінзбергом, Девідом Боуї, Полом Саймоном, Ліндою Ронштадт, Йо-Йо Ма, Леонардом Коеном, Доріс Лессінг та багатьма іншими [14, 46-48].

Філіп Гласс виявляв талант з юних років, розвинувши велику любов до музики від свого батька, який володів магазином платівок у своєму рідному місті Балтиморі. Пізніше він виявив, що багато родичів у родині його батька також були музикантами, включаючи двоюрідного брата-піаніста та кількох виконавців водевілю. Його батьки були латвійськими та російсько-єврейськими емігрантами, які допомагали тим, хто пережив Голокост наприкінці Другої світової війни, приймаючи їх у свій дім, щоб вивчити англійську мову, знайти роботу та побудувати своє життя в Сполучених Штатах.

Гласс навчився грати на флейті з 8 років, а потім зосередився на фортепіано, оскільки його музичні таланти продовжували розвиватися. У 15 років він вивчав математику та філософію в Чиказькому університеті в рамках прискореної програми коледжу. Та згодом мистецький хист таки взяв своє і майбутній митець вирішив зайнятися музикою серйозно. Гласс вивчав композицію в Джульєрдській музичній школі Нью-Йорка, де серед його однокурсників був Стів Райх, засновник мінімалістичного руху в музиці. Після Нью-Йорка Гласс навчався з Мійо, а потім і з Надією Буланже в Парижі, що зрештою призвело його до відмови від популярного стилю його сучасників, який він вважав музикою минулого, що маскувалася під музику сьогодення. Перебуваючи в Парижі, Філіп Гласс захопився французьким кіно «Нова хвиля», а також сучасною театральною сценою. Він постійно відвідував театр і товаришував з акторами, художниками та режисерами того часу. Це був період

становлення, який призвів до того, що він написав музику до постановки п'єси Семюеля Беккета 1965 року та створив свою першу музику до фільму для Чаппакуа у 1966 році – рання вказівка на майбутню видатну кар'єру Гласса у створенні саундтреків до фільмів.

Зростаюче захоплення індійською класичною музикою призвело до відвідин Індії та спілкування з видатним гравцем на гітарі, який пізніше надихнув The Beatles, Раві Шанкаром. Працюючи помічником Шанкара, Гласс почав експериментувати, поєднуючи своє західне навчання та роботу з Шанкаром.

Поки він пробивав собі шлях як композитор у 1960-1970-х роках, Гласс забезпечував себе, працюючи сантехніком і водінням таксі. Його перша епічна опера «Ейнштейн на пляжі» принесла йому міжнародну популярність у 1976 році, і він написав понад 25 опер, а також 14 симфоній, 11 концертів, багато камерної та хорової музики, а також кілька музичних композицій до фільмів, відзначених нагородами.

Композиції та опери Філіпа Гласса включають «Безумну гонитву» (1979), спочатку написану для першого публічного виступу Далай-лами в Північній Америці; Сатьяграха (1980), заснований на житті Ганді та другій частині «Портретної трилогії» Гласса про людей, які змінили світ; Glassworks (1982), робота з шести частин, розроблена як коротша, більш поп-орієнтована та доступна; Ехнатон (1983), третій з його «Портретної трилогії», заснованої на житті фараона Ехнатона; Пророцтва (1983), написаний для піонерського художнього фільму Koyaanisqatsi; Скрипковий концерт (1987), один із його найпопулярніших творів, створений під впливом спогадів про його покійного батька; і «Метаморфози» (1989), натхненний однойменною повістю Франца Кафки.

Гласс створив видатний репертуар саундтреків до фільмів, включаючи Koyaanisqatsi (1982), Candyman (1992) та The Illusionist (2006), а також відзначені нагородами твори для фільмів Мартіна Скорсезе Kundun (1997), The Truman Show (1998) The Hours (2002) і «Записки про скандал» (2006).

Отримавши величезне визнання критиків за свою роботу в опері та проникнувши в поп-культуру через саундтреки до фільмів, не дивно, що вплив і музичні стилі Гласса все ще переважають у суспільстві сьогодні, а Ансамбль Філіпа Гласса, заснований Глассом у 1968 році, все ще виступає. Композиції Гласса все ще займають важливе місце в поп-культурі, деякі з його творів представлені в серіалі Netflix *Stranger Things*.

У 2007 році лауреат премії Олів'є режисер Фелім Макдермотт поставив нову постановку композиції Гласса 1980 року «Сатьяграха» в ENO, першу з кількох спільних робіт між Макдермоттом і Глассом. У 2016 році Макдермотт став режисером нової постановки «Ехнатона», яка отримала нагороду «Олів'є» за найкращу нову оперну постановку та зміцнила репутацію Англійської національної опери як «Скляного дому». Не дивно, що обидві постановки МакДермотта та Філіпа Гласса стали справжнім скарбом, їх багато разів відновлювали, розкупували вистави та переносили в Метрополітен-опера в Нью-Йорку [13, 115-118].

Протягом десятиліть Гласс продовжував створювати нові та вишукані роботи, що справедливо принесло йому безліч похвал, зокрема нагороду за життєві досягнення від Японської мистецької асоціації Praemium Imperiale у 2012 році, премію Гленна Гулда у 2016 році, нагороду за життєві досягнення, яку вручають видатним музикантів і був названий лауреатом Центру Кеннеді в 2018 році. У 2015 році були опубліковані його схвалені критиками мемуари «Слова без музики». Спочатку Гласс обмежив свій матеріал лише декількома елементами, але коли він почав розуміти, як ними маніпулювати, він розвинув цю техніку до чогось надзвичайно складного та насиченого звучанням. Щоб оцінити музику Філіпа Гласса, слухачі не повинні очікувати звичайних західних музичних подій, а радше піддатися звукам, які поступово змінюються.

Підхід Гласса до постановки слів і мови також був нетрадиційним. Наприклад, використання санскриту (давньої та класичної мови Індії) у *Satyagraha*, а також тексти, співані мовами оригіналу в *Ехнатоні*. Або в «Ейнштейн на пляжі»,

вставляючи окремі слова на такі довгі абзаци музики, що буквальне значення важко розпізнати. Його музика вплинула на сучасну популярну музику, і тому Філіп Гласс завоював масу прихильників і залучив нову аудиторію до сучасної опери [14, 46-48].

**Джон Адамс** – один з найвідоміших композиторів, який працює в мінімалістичному стилі, хоча, він менш жорсткий у своєму застосуванні мінімалізму, ніж деякі попередні композитори, такі як Філіп Гласс або Стів Райх. Джон Кулінж Адамс (народився 15 лютого 1947) – американський композитор з сильним корінням в мінімалізмі, диригент і творчий мислитель, займає унікальне місце в світі американської музики. Його твори, як оперні, так і симфонічні, виділяються серед сучасних класичних творів глибиною вираження, яскравістю звучання, глибоко гуманістичним характером тем. Протягом останніх 40 років музика Адамса зіграла вирішальну роль у зміні сучасної музичної естетики від академічного модернізму до більш розширеної, експресивної мови, цілком характерної для його Нового Світу.

Адамс народився та виріс у Новій Англії, навчився грі на кларнеті від свого батька та грав у оркестрах та громадських оркестрах під час свого становлення. Він почав складати в десять років і почув свої перші оркестрові п'єси, виконані ще підлітком. Інтелектуальні та мистецькі традиції Нової Англії, включаючи навчання в Гарвардському університеті та відвідування концертів Бостонського симфонічного оркестру, допомогли сформувати його як художника та мислителя. Адамс десять років викладав у Музичній консерваторії Сан-Франциско, перш ніж стати постійним композитором Симфонічного оркестру Сан-Франциско (1982-85) і автором дуже успішної та суперечливої серії оркестру «Нова та незвичайна музика».

Сценічні роботи Адамса, більшість з яких виконано у співпраці з режисером Пітером Селларсом, призвели до створення більш ніж трьох десятиліть новаторських опер та ораторій: «Ніксон у Китаї» (1987), «Смерть Клінгхоффера» (1991), обидві на лібрето Еліс Гудмен, «Ел», «Ніньо» (2000), «Доктор Атомік» (2005), «Квітуче дерево» (2006), «Євангеліє від іншої Марії» (2012) та «Дівчата Золотого Заходу» (2017). Антоній і Клеопатра (2022) з адаптованим композитором лібрето Шекспіра та

Вергілія відкрив столітній сезон Опері Сан-Франциско в постановці Елхани Пулітцер [6, 19-25].

Журнал The New Yorker Magazine сказав про його першу оперу: «З часів *Porgi ta Bess* жодна американська опера не здобула такого загального визнання, як «Ніксон у Китаї». У 2023 році на обкладинці New York Times Arts & Leisure Адамс назвався «можливо, нашим найкращим живим композитором» [6, 20].

Адамс отримав численні нагороди Греммі, багато з них за його понад тридцять релізів на Nonesuch Records. Щоб відсвяткувати його 75-річчя, Nonesuch Records випустив «Зібрання творів Джона Адамса», коробку з 40 компакт-дисків, що охоплює всю його творчість з 1973 року.

І Гарвардський, і Єльський університети присудили Адамсу почесні докторські звання, а також Північно-Західний університет, Джульярдська школа, Консерваторія Сан-Франциско та Кембриджський університет. Його скрипковий концерт отримав позитивні відгуки критиків, а композиція «Про переселення душ», написана на замовлення Нью-Йоркської філармонії на честь першої річниці 11 вересня, отримала Пулітцерівську премію в галузі музики в 2003 році.

Джон Адамс є дуже затребуваним диригентом, який виступає з великими оркестрами світу, включаючи Лондонський симфонічний оркестр, Оркестр Концертгебау, Берлінський філармонічний оркестр, Чиказький симфонічний оркестр і Метрополітен-опера. Його програми поєднують його власні твори з різноманітним репертуаром, починаючи від Бетховена, Моцарта та Вагнера до Айвза, Стравінського, Картера, Гласа та Еллінгтона. Завдяки своєму диригентству та створенню нових творів Адамс став вагомим наставником молодшого покоління американських композиторів. Pacific Harmony Foundation, створений разом із його дружиною, фотографом Деборою О'Грейді, підтримують замовлення та виконання нових творів та ініціативи з музичної освіти по всій країні. Освітня діяльність Адамса сягає від місцевої (програма молодих композиторів Джона Адамса в його рідному місті Берклі, штат Каліфорнія) до національної та міжнародної

(Джультардська школа, Королівська музична академія, Симфонічний оркестр Нового Світу та Берлінська філармонійна академія). Як прихильник молодих композиторів, Адамс диригував понад 100 прем'єрами нових творів протягом своєї кар'єри. У 2021 році він отримав Диригентську нагороду Дітсона від Колумбійського університету на знак визнання за його «виняткову відданість американським композиторам».

Джон Адамс також є високоповажним і сміливим письменником. Він часто дописує до New York Times Book Review і писав для The New Yorker і The London Times. «Алілуя Джанкшн», збірка мемуарів і коментарів Адамса про американське музичне життя, яка отримала високу оцінку, отримала премію Northern California Book Award for Creative Nonfiction і була названа однією з «найвидатніших книг року» за версією The New York Times.

З 2009 року Адамс є творчим головою Філармонії Лос-Анджелеса. Його роботи включають «Коротку поїздку в швидкій машині» (1986), «Про переселення душ» (2002), хоровий твір, присвячений жертвам терактів 11 вересня 2001 року (за які він виграв Пулітцерівську премію в 2003 році), і Шейкер петлі (1978), мінімалістський чотирируховий твір для струн. Серед його опер «Ніксон у Китаї» (1987), який розповідає про візит Річарда Ніксона до Китаю 1972 року, та «Доктор Атомний» (2005), який охоплює Роберта Оппенгеймера, Манхеттенський проект та будівлю першої атомної бомби.

«Смерть Клінгхоффера» – опера, для якої він написав музику, засновану на викраденні пасажирського лайнера Achille Lauro Фронтом визволення Палестини в 1985 році, і вбивства викрадачами прив'язаного до інвалідного візка 69-річного єврейсько-американського пасажир Леона Клінгхоффера. Опера викликала суперечки, включаючи звинувачення деяких (включаючи двох дочок Клінгхоффера) про те, що опера є антисемітською і прославляє тероризм. Творці творчості та інші оскаржували ці зауваження.

*Музичний стиль.* Музика Джона Адамса зазвичай класифікується як мінімалістський або пост-мінімалістський, хоча в інтерв'ю він класифікував себе як

«пост-стиль» композитора. Адамс використовує мінімалістичні прийоми, такі як повторювані візерунки, але він не є суворим послідовником руху. Адамс народився через десять років після Стіва Райха і Філіпа Гласа, і його написання більш розвиваюче і спрямоване, що містить кульмінації та інші елементи романтизму. Порівнюючи *Shaker Loops* з мінімалістським композитором Террі Райлі твором «*In C*», Адамс каже: «замість того, щоб створювати невеликі двигуни мотивованих матеріалів і дозволити їм працювати вільно у своєрідній випадковій грі контрапункту, я використовував тканину постійно повторюваних клітин для створення великих архітектурних форм, створюючи павутину діяльності, яка навіть в ході одного руху була більш детальною, різноманітнішою, і знав як світло, так і темно, безтурботність і турбулентність» [41, 112].

Багато ідей Адамса в композиції є реакцією на філософію серіалізму і її зображення «композитора як вченого». Дармштадтська школа дванадцяти тональних композицій була домінуючою в той час, коли Адамс отримував освіту в коледжі, і він порівняв клас з «мавзолеєм, де ми сиділи і вважали тональні ряди в Веберні». Композитор поділився своїм музичним прозрінням після прочитання книги Джона Кейджа «Тиша» (1973), яка, як він стверджував, закралася йому в голову, як бомба уповільненої дії». Кейдж ставив фундаментальні питання про те, що таке музика, і розглядав всі типи звуків як життєздатні джерела музики. Ця перспектива запропонувала Адамсу звільняючу альтернативу заснованим на правилах технікам серіалізму. Деякі композиції Адамса є об'єднанням різних стилів. Одним із прикладів є «*Grand Pianola Music*» (1981—82), гумористичний твір, який навмисно черпає свій зміст з музичних кліше. У «*Dharma at Big Sur*» Адамс малює літературні тексти, такі як Джек Керуак, Гері Снайдер та Генрі Міллер, щоб проілюструвати Каліфорнійський пейзаж. Адамс сповідує свою любов до інших жанрів, крім класичної музики; його батьки були джазовими музикантами, і він також слухав рок-музику, хоча і лише пасивно. Одного разу Адамс стверджував, що оригінальність не була нагальною турботою для нього так, як це було необхідно для мінімалістів, і

порівняв свою позицію з позицією Густава Малера, Дж.С. Баха та Йоганнеса Брамса, які «стояли в кінці епохи і охоплювали всі еволюції, що відбулися протягом попередньої тридцять-п'ятдесят років»[41, 72].

*Стиль і аналіз.* Адамс, як і інші мінімалісти свого часу (наприклад, Філіп Гласс), використовував стійкий імпульс, який визначає і контролює музику. Пульс був найвідоміший з ранньої композиції Террі Райлі «In C», і повільно все більше композиторів використовували його як звичайну практику. Існує аргумент, що Адамс є найбільшим «живим» американським композитором. Він митець, для якого американськість справді важлива, як і традиція західної класичної музики – до обох спадщин ставляться не з ностальгією, а з усвідомленням і прихильністю. ДНК музики Адамса несе сліди Бетховена та Еллінгтона, Клода Дебюссі та Коула Портера. До якого молоді композитори ставляться з трепетом та прихильністю, і який, у свою чергу, швидко дає поради та життєві уроки. Той куточок творчості Адамса, який почався в 1987 році з «Ніксона в Китаї», ніколи не був простим мистецтвом заради мистецтва. «Ніксон» – найпопулярніша американська опера останніх 50 років, разом із «Атласом» Мередіт Монк і «Сатьяграхою» Філіпа Гласа — створили міф новітньої історії. Ще більш актуальною була «Смерть Клінгхоффера» (1991), розповідь про викрадення Ахілла Лауро, яке сталося всього шість років тому. «Доктор Атомік» 2005 року сягнув ще давнішої історії, щоб роздумати про Дж. Роберта Оппенгеймера та Манхеттенський проект; а в 2017 році «Дівчата Золотого Заходу» знову відвідали Каліфорнію XX століття з моторошно випадковим зв'язком з епохою Трампа.

## РОЗДІЛ 3. Музичні особливості американської опери у творчості Дж.Гершвіна, Л. Бернстайна, С. Барбера, Ф. Гласа і Дж. Адамса

### 3.1. Опера Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс»

Попри те, що американські композитори почали звертатися до оперного жанру ще у XIX столітті, саме оперу «Поргі і Бесс», яка побачила світ 10 вересня 1935 року у Бостоні вважають першою великою американською оперою. Масштабного успіху опера зазнала завдяки новаторському та той час виконавському складу співаків, який включав лише чорношкірих артистів, а також те, що дія опери відбувається серед чорношкірої американської громади. Хоча за життя Гершвіна його опера зазнала чималого успіху на великих сценах театрів Нью-Йорка, Філадельфії, Пітсбурга, Чикаго, Детройту, Вашингтона, та все ж повноцінно музичні критики та світова публіка змогли оцінити геніальність опери аж після смерті композитора (1937 року). Поєднання в опері джазової гармонії з синкопованими ритмами, фольклорних мотивів та духовної музики забезпечили опері довготривалий успіх протягом наступних 80 років опера «Поргі і Бесс» стала однією з найвідоміших американських творів XX століття [1]. Опера була написана Джорджем Гершвіном на основі лібрето Ду Боса Хейворда, який адаптував роман Дубоса Хейворда «Поргі» для сцени. Сюжет опери розгортається в афроамериканському кварталі Чарльстон, штат Південна Кароліна, і розповідає про історію кохання між двома персонажами – Поргі та Бесс, а також взаємодію з іншими мешканцями цього кварталу.

При створенні опери Гершвін активно використав афроамериканські музичні традиції, що відобразилось у його унікальній стилістиці, де переплелися традиційні елементи опери з джазовими та блюзовими мотивами. В синтезі класичних елементів з джазовими та народними мелодіями і полягав новаторський підхід, що підкреслює місце «Поргі і Бесс» в контексті розвитку американської музики. Як зазначається у словнику «The Harvard Dictionary of Music», Гершвін розвиває в опері яскраві, виразні тематичні образи через використання широкої палітри інструментів і

вокальних стилів. Важливими елементами є характерні для джазу синкоповані ритми, імпровізаційні елементи, а також використання блюзових інтервалів [42].

Гершвін у своїй опері активно застосовує хор, що є характерним для класичних опер, однак він поєднує його з джазовими імпульсами та афроамериканськими вокальними традиціями, що надає музиці твору особливої емоційної глибини. Певна експресивність виявляється в численних ліричних номерах, таких як «Summertime», яка стала одним із найбільш знаменитих шедеврів опери, і яка впливає на слухачів своєю поетичною меланхолією.

Вокальні партії в «Поргі і Бесс» також мають важливе значення. Вони часто вимагають від виконавців високої технічної майстерності, оскільки включають як класичні вокальні техніки, так і елементи джазового співу. Це поєднання класики та джазу робить «Поргі і Бесс» не тільки значним досягненням у розвитку оперного мистецтва, але й унікальним явищем у музичній культурі Америки.

З точки зору соціокультурного контексту, опера «Поргі і Бесс» має велику значущість у відображенні афроамериканської культури та її важливості в американському суспільстві. Вона розкриває не тільки драматичну історію кохання, але й порушує важливі соціальні питання, такі як бідність, расові стереотипи, боротьба за гідність та рівність. Проте, важливо відзначити, що опера отримала певну критику за зображення стереотипів афроамериканців, що сприяло тривалим дискусіям щодо її культурного впливу.

Інноваційний підхід Гершвіна до створення опери дозволив йому поєднати високу культуру та масову музику, створивши твір, який має великий вплив як на класичну музику, так і на розвиток американського музичного театру. Це дозволило йому зберегти популярність серед різних поколінь слухачів, від класичних музичних критиків до любителів джазу та популярної музики [1].

Опера «Поргі і Бесс» Джорджа Гершвіна є чудовим прикладом інтеграції різних музичних традицій в одне ціле, що дозволяє їй залишатися важливим досягненням як в контексті розвитку опери, так і в історії американської музики. Музика Гершвіна

поєднує складність класичної опери з емоційною глибиною джазу і блюзу, створюючи незабутні образи, що резонують у серцях слухачів по всьому світу. Водночас соціальні та культурні теми опери, а також її музична інноваційність, забезпечують її статус культового твору в історії музики XX століття [42, 45-48].

### **3.2. Особливості опер «Лихо на Таїті» та «Тихе місце» Л. Бернстайна**

Опера «Лихо на Таїті» (Trouble in Tahiti) Леонарда Бернстайна, написана у 1952 році, є важливим твором американського музичного театру, який поєднує в собі елементи мюзиклу, оперети та класичної опери. Вона стала визначним кроком у розвитку музики XX століття, однак її значення виходить за рамки лише музичної інноваційності. Вивчаючи цю оперу через призму культурної та соціальної історії, можна побачити, як Бернстайн використовує музичні стилі для передачі складних соціальних та психологічних проблем того час.

«Лихо на Таїті» була написана в тих роках, коли Бернстайн ще тільки починав заробляти собі ім'я як композитор не лише в класичному жанрі, але й у світі музичного театру. Опера має значне значення для американської музичної культури, оскільки вона зображує велику соціальну проблему середнього класу у США того часу – проблему розчарування та порожнечі в особистих стосунках. Тема класового поділу, проблеми шлюбу та самотності у великому місті є центральною у творі, що робить його надзвичайно актуальним для часу його написання.

Бернстайн створює свою оперу в період, коли американський мюзикл і опера перебували в процесі значної трансформації. Замість того, щоб слідувати традиційним оперним канонам, композитор вибрав для своєї роботи стиль, що поєднує елементи популярної музики, джазу та класики, створюючи таким чином нову форму, яка була близька до реалій американської культури середини XX століття. Музика опери «Лихо на Таїті» відрізняється від традиційних оперних творів своєю легкістю та популярністю, але також містить складні музичні форми. У творах Бернстайна, зокрема в цій опері, відчувається вплив джазу, популярної музики та танцювальних стилів того часу, що дозволяє композитору створити

інтригуюче поєднання стилів [46]. Ця коротка опера – гумористична з різкою сатирою на післявоєнне споживацтво. Коли в 1952 році Леонард написав і текст, і музику, він створив поєднання опери, музичного театру та телевізійного ситкому, населяючи сферу гібридності, сформовану композиторами від Джорджа Гершвіна та Марка Бліцстайна до Курта Вейля. Нед Рорем колись назвав ці амальгами «бродвейськими операми», а Ральф Локк охарактеризував їх як «нестабільні» жанри, що живуть на «прикордонній території». Бернстайн явно був підживлений широкими творчими можливостями, пропонованими цим кордоном, схильністю, яка досягла кульмінації в музично-драматичному видовищі його суперечливої меси в 1971 році. Проте, вирушаючи в немарковані сфери, він пожертвував легкістю доступу для виконавців і аудиторії, а це виникає, коли твір чітко вписується в усталений жанр. «Лихо на Таїті» було першим подібним експериментом Бернштейна, і він блискуче проявився в новій постановці BBC для DVD. З Полом Деніелом, диригентом Симфонії лондонського Сіті, Томом Кернсом як режисером і Аміром Хоссейнпуром як хореографом, робота представлена з усією дотепністю та кінематографічною наскрізністю, на яку вона заслуговує. Карл Деймонд виконує роль Сема разом із Стефані Новачек у ролі Діни. У 1973 році Бернстайн також здійснив успішну постановку для London Weekend Television, яка була випущена на Amberson Video (Kultur 1328). Найновіша версія BBC для DVD має особливий стиль і ідеально підходить для використання в класі.

У 1953 році вийшли інші твори: «Чудове місто», «Кандід» – у 1956 році, «Вестсайдська історія» – у 1957 році. Пізніше, повернувшись на сцену, Бернстайн об'єднав «Лихо на Таїті» з оперою «Тихе місце» (1983), яка була сформована як його продовження. Як і завжди, Бернстайн вставив у Таїті соціальний меседж – у цьому випадку критикуючи гендерні ролі, споживацтво та звичаї передмістя відразу після Другої світової війни [26].

Одноактний твір тривалістю трохи більше тридцяти хвилин «Тихе місце» побачив світ у 1983 році розповідає про день із життя Сема та Діни, подружньої пари,

які борються з «гамівною сорочкою» передмістя. Сюжет опери обертається навколо сімейних драм і конфліктів, що виникають у родині, яка намагається подолати минуле й знайти гармонію. Дія розгортається на тлі трагічних подій – аварії, що сталася багато років тому, та важких стосунків між батьками і дітьми. Центральним мотивом є теми втрат, розчарувань і відновлення зв'язків у сім'ї. Опера поєднує елементи джазу, рок-музики та традиційної класичної музики, створюючи глибоке психологічне дослідження сімейних стосунків, де кожен персонаж намагається знайти своє місце у світі після трагічного минулого.

«Тихе місце» є однією з перших спроб створити «нову» американську оперу, де ритми джазу та популярної музики переплітаються з класичними формами. Композитор вдало використовує виразні мелодії, які відображають емоційну глибину персонажів, що перебувають у кризі своїх стосунків. Вокальні партії в опері виконуються в традиційній манері опери, але з елементами мюзиклу, що дозволяє відобразити соціальні реалії та внутрішній стан персонажів. Бернстайн використовує велику кількість хорових номерів та сольних арій, через які передаються емоції та конфлікти героїв.

Головні герої опери – чоловік і жінка, які переживають кризу в стосунках. Їхні стосунки є метафорою для більш загального соціального та культурного процесу: пошуку сенсу в умовах споживацького суспільства. Як зазначено у «Opera in America: A Cultural History», Бернстайн використовує цю оперу як платформу для критики американської ідеї «відомого щастя» та «американської мрії». Його персонажі є відображенням ідеалізованої картини життя, що насправді приховує глибокі емоційні та соціальні труднощі. Це, зокрема, порушує важливі питання, пов'язані з проблемами шлюбу, самотності, та внутрішнього конфлікту.

Опера складається з кількох коротких сцен, кожна з яких є своєрідною музичною картиною. Ці сцени побудовані таким чином, щоб передавати емоційний стан героїв через музику, використовуючи не тільки пісенні номери, але й

інструментальні інтерлюдії. Всі ці елементи підкреслюють динамічний розвиток персонажів та їхні внутрішні переживання, що є основною темою опери.

За словами дослідників («Opera in America: A Cultural History» та «The American Musical and the Formation of National Identity»), ця опера є значним досягненням у розвитку американської музики і підкреслює важливість музичного театру як засобу соціального коментаря та культурної ідентичності [40].

### **3.3. Опера «Антоній та Клеопатра» С. Барбера**

Опера написана в 1966 році, є значним внеском у розвиток американської оперної традиції. Твір заснований на однойменній п'єсі Вільяма Шекспіра, яка розповідає про трагічне кохання між римським полководцем Марком Антонієм і єгипетською царицею Клеопатрою. Опера Барбера має характерну для композитора глибоку емоційну виразність, поєднуючи традиційні оперні форми з інноваційними музичними рішеннями [36]. Цей твір відображає не лише музичну майстерність Барбера, але й його прагнення до глибокого драматичного вираження через музику.

Опера була написана за замовленням Метрополітен-опери в Нью-Йорку. Прем'єра відбулася у 1966 році і, незважаючи на значний інтерес до її постановки, не здобула широкої популярності через складність музичної мови та важкість постановки. Опера «Антоній та Клеопатра» є яскравим прикладом драматичного підходу Барбера до створення музики, яка намагається виразити не лише зовнішній, але й внутрішній світ персонажів через складну оркестровку і вокальну техніку.

Композитор звернувся до шекспірівської драми, щоб передати глибину людських почуттів, зокрема кохання, зради і смерті. Ідея опери Шекспіра через призму класичних мотивів, адаптованих під сучасні музичні форми, була важливим кроком для Барбера, що прагнув створити твір, котрий не тільки розкриває великий сюжет, а й підкреслює емоційну напругу персонажів.

Опера «Антоній та Клеопатра» Барбера відзначається складною оркестровкою та багатогранними вокальними партіями, що забезпечують різноманітність музичних відтінків. Композитор використовує величезний спектр оркестрових тем, що

відображають різні емоційні стани персонажів. В музиці Барбера можна знайти як традиційні елементи класичної опери, так і інноваційні прийоми, що підкреслюють його інтерес до новаторських форм. Музика поєднує в собі елементи епічної, драматичної музики, що створює потужний контраст між внутрішнім світом героїв і зовнішньою реальністю, в якій вони існують [17].

Барбер приділяє велику увагу темам контрасту, змінюючи ритмічні структури та тембри в залежності від емоційного стану героїв. Його музика вражає своїм емоційним зарядом, передаючи трагізм ситуації через складні гармонічні побудови та насичені оркестрові текстури. Ця музика вимагала від виконавців високої технічної підготовки, що, однак, ставало викликом для театральних постановок опери.

Музика Барбера в опері не тільки підсилює драматургію Шекспірівської трагедії, але й вносить новий рівень емоційної глибини в конфлікт між особистими почуттями героїв і політичними обставинами, в яких вони опиняються. Центральною темою опери є кохання, що розгортається на тлі політичних інтриг та амбіцій. Барбер вдало поєднує особистісні драми героїв із глобальними соціально-політичними подіями, створюючи складну взаємодію між індивідуальними переживаннями та історичними подіями.

Особливістю цього твору є те, що Барбер використовує різні музичні прийоми для передачі цих різних рівнів емоційної глибини. Музика не тільки супроводжує дію, а й розкриває внутрішній стан персонажів, їхні прагнення, страхи та надії. Вокальні партії, особливо у виконанні головних героїв, є надзвичайно виразними, створюючи інтимну атмосферу, навіть у масштабних сценах війни і боротьби за владу.

Опера «Антоній та Клеопатра» Семюеля Барбера є важливою в контексті американської опери середини XX століття, оскільки вона показує, як композитори того часу зверталися до європейських традицій, щоб створити нове вираження американського музичного театру. Барбер був одним із тих композиторів, хто

поєднував традиції з інноваціями, відображаючи в музиці соціальні та політичні реалії свого часу. Опера, хоча й була не так широко визнана після своєї прем'єри, показала прагнення композитора до створення музики, яка могла б передати масштабні емоції через мікс різних музичних стилів та драматичних технік.

Музика опери поєднує елементи європейської класики з новими, авангардними підходами до оркестрації та вокального письма, передає глибокі емоційні переживання героїв через складні гармонії та оркестрові текстури, роблячи цю оперу складною, але надзвичайно виразною для слухачів і виконавців. Опера має важливе значення не тільки для творчості самого Барбера, але й для розвитку оперної традиції в США в цілому [19].

### **3.4. Оперна творчість Ф. Гласа на прикладі опери «Ейнштейн на пляжі»**

Опера Філіпа Гласа «Ейнштейн на пляжі» написала осінню 1975 є ключовим твором у розвитку мінімалізму та сучасної опери. Твір був спільно створений композитором Філіпом Гласом і режисером Робертом Уїлсоном. Прем'єра відбулася 25 липня 1976 року на Авіньйонському фестивалі у Франції. Ця опера стала першою частиною трилогії «Портрети», присвяченої видатним історичним постатям, таким як Махатма Ганді та фараон Ехнатон.

Це перший твір Гласа для оперної сцени, і найбільш довготривалий: опери тримає близько 5 годин, у зв'язку з чим глядачам дозволено вставати та йти з залу коли вони забажають. Опера представляє собою абстрактний твір без зв'язаного сюжету і складається з чотирьох актів. Вони представлені як серія абстрактних сцен, що включають символічні образи. Наприклад перша сцена відбувається біля поїзда, де поїзд символізує рух та подорож у часі; друга сцена відбувається в залі суду, який є символом правосуддя та моральної системи; третя сцена – масовий танцювальний номер «в полі» (пуста сцена без декорацій) візуалізувати концепцію простору та безмежності. Далі послідовність повторюється в наступних трьох сценах – поїзд, суд, танець.

Текст, який проспівують та промовляють персонажі має відсторонений характер. В опері лунають назви нот, послідовності чисел, абсурдні монологи, більшість з яких були написані підлітком артистом Крістофером Ноулзом, який грав у постановці опери. Актор Семюель М. Джонсон та хореограф Лусцнда Чайлдс внесли вклад у лібрето, написавши текст, який читають їхні персонажі. Головний герой опери Ейнштейн нічого не говорить в опері та не співає. Автори використали захоплення Ейнштейна грою на скрипці та доручили цю справу скрипалю. Музика була написана для виконання невеликим інструментальним ансамблем, який складався з двох синтезаторів (електроорганів), дерев'яних духових (що мінялися інструментами) та скрипки. Крім цього є присутній хор з 16 людей та солістки-сопрано, а також розмовні ролі. Між основними актами розташовані коротші інтерлюдії, відомі як «Knee Plays», які виконують функцію з'єднувальних елементів між сценами [32, 79–82].

Музика Гласа характеризується використанням повторюваних мотивів і мінімалістичних структур. В опері відсутні традиційні арії та діалоги; натомість використовується хоровий спів з беззмістовними складами, що створюють ритмічну текстуру. Скрипка, що виконує партію Ейнштейна, додає емоційну глибину та зв'язок з персонажем.

Роберт Уїлсон розробив сценографію, яка включає три основні візуальні теми: поїзд, суд і космічний корабель. Ці елементи представлені через абстрактні конструкції та рухи, що підкреслюють концептуальний характер опери. Використання світла та тіні створює атмосферу, яка доповнює музичну складову. «Ейнштейн на пляжі» розширює уявлення про оперний жанр, вводячи елементи перформансу та інтерактивності. Опера вимагає від глядачів активного сприйняття та інтерпретації, руйнуючи традиційні кордони між сценічним дійством і аудиторією. Це твір, який стимулює роздуми про природу часу, простору та людського існування [12].

### 3.5. Опера Дж. Адамса «Доктор Атом»

Опера «Доктор Атом» (2005) є глибоким дослідженням моральних та етичних дилем, пов'язаних із розробкою атомної бомби під час Манхеттенського проекту. Вона була створена в колаборації композитора Джона Адамса та режисера Пітера Селларса. Прем'єра відбулася 2005 року в Сан-Франциско. Опера зосереджена на подіях, що передували першому випробуванню атомної бомби в Лос-Аламосі в 1945 році, досліджуючи внутрішній конфлікт Роберта Оппенгеймера та його команди.

У своїй книзі «Hallelujah Junction», Адамс розповідає про процес створення цієї опери, підкреслюючи використання сучасних музичних технік, таких як дисонансні акорди та нетрадиційні ритмічні структури. Ці елементи відображають апокаліптичний масштаб проблеми та гострий конфлікт, закладений у сюжеті. Режисура Пітера Селларса включає проєкції документальних матеріалів, що підкреслюють історичну значущість подій. Сценографія та костюми створюють атмосферу тривоги та напруги, що відповідає тематиці опери [6].

Перший акт відбувається приблизно за місяць до випробування бомби, а другий акт відбувається рано вранці 16 липня 1945 року (день випробування). Під час другого акту показано, що час сповільнюється для персонажів, а потім повертається до годинника. Опера закінчується в останній, тривалий момент перед тим, як бомба вибухне.

Хоча початкова комісія для опери припускала, що американський фізик Дж.Роберт Оппенгеймер, «батько атомної бомби», був створений як доктор Фауст XX століття, Адамс і Селларс навмисно працювали, щоб уникнути цієї характеристики. Робота зосереджена на ключових гравцях Манхеттенського проекту, особливо Роберті Оппенгеймері та генералу Леслі Гроувзу. У ньому також з'явилася Кітті Оппенгеймер, дружина Роберта. Селлар адаптував лібрето з первинних історичних джерел. Селларс адаптував більшу частину тексту для опери з розсекречених урядових документів США та комунікацій між вченими, урядовцями та військовослужбовцями, які брали участь у проєкті. Він також включив поезію

Шарля Бодлера та Мюріель Рукайзер, «Святі сонети» Джона Донна, цитати з «Бхагавад Гіти» та традиційну рідну пісню Теви. Ось фрагмент тексту із «Святого сонета XIV» Донна у арії Оппенгеймер:

*Побий моє серце, Бог з трьох осіб; Для тебе  
Поки що, але стукайте, дихайте, стукайте, дихайте, стукайте, дихайте  
Побий моє серце, Бог з трьох осіб; Щоб я міг піднятися і встати,  
Твоя сила, зламати, дуги, зламати, дуги, зламати, підірвати  
Спалюйте і зробіть мене новим.*

Або тексти з Бхагавад Гіти (перекладено англійською мовою Свами Прабхаванандою та Крістофером Ішервудом) у хорі з акту 2, сцені 3:

*При вигляді цього твоя форма приголомшила,  
Повний ротів і очей, ніг, стегон і животів, Жахливо з іклами, О господарю,  
Всі світи вразили страхом, навіть так само, як і я.  
Коли я бачу тебе, Вішну, всюдисущий, Плечимаючи небо, у відтінках веселки,  
З твоїми агапе-ротами і полум'яними очима, що вивчаються...  
Весь мій спокій пішов; моє серце стурбоване.*

Ще однією цікавим номером є традиційна пісня Тева у Акті 2. Цей акт характерний повторюваним рефреном від Паскуаліти, індіанської домогосподарки Оппенгеймерів Тева:

*На півночі цвіте хмара-квітка, А тепер блискавка спалахує  
А тепер грім зіткнеться, А тепер йде дощ!*

«Доктор Атом» є прикладом політичної опери ХХІ століття, яка не боїться досліджувати складні та болючі теми. Опера піднімає питання про відповідальність учених та моральні наслідки наукових досягнень, що робить її актуальною та важливою в сучасному контексті.

## ВИСНОВКИ

Отже, у дипломній роботі було розглянуто історію американської опери XX ст. Оскільки партитури окремих опер було важко знайти у вільному доступі ми звернулися до іноземної музикознавчої літератури та відео-записів опер, на основі яких і було зроблено загальний аналіз музичних та стилістичних особливостей творів. У процесі роботи вдалося виконати поставлені завдання:

1. розглянути історію американської опери на основі іноземної літератури;
2. виокремити сюжетну тематику американської опери загалом;
3. подати огляд композиторської творчості Дж.Гершвіна, Л. Бернстайна, С. Барбера, Ф. Гласа і Дж. Адамса;
4. проаналізувати та дати загальну характеристику особливостей вибраних опер.

У процесі дослідження становлення та розвитку американської опери було з'ясовано, що цей жанр пройшов складний і багатовекторний шлях трансформації – від наслідування європейських зразків до формування власного, самобутнього голосу в світовому оперному просторі. Витоки американської опери сягають XVIII століття, однак її активний розвиток припадає на XX століття, коли з'являються твори, що поєднують у собі європейську традицію з національною тематикою, джазовими інтонаціями, афроамериканкою музичною спадщиною та сучасною драматургією.

Постаті Джорджа Гершвіна, Семюел Барбера, Леонарда Бернстайна, Філіпа Гласа та Джона Адамса займають особливе місце у становленні самобутньої американської опери, так як їхні твори не лише збагачують репертуар, а й відображають соціальні, культурні та політичні процеси, що відбувалися в США у різні історичні періоди. Їхня творчість сприяла зміцненню позицій американської опери як самостійного явища в межах світової музичної культури.

На даному етапі своєї еволюції опера Нового Світу стала прикладом сучасного незвичного бачення музики композиторами мінімалістами. Їхні твори стали

новаторською відповіддю на кризу академічної музики, повертаючи слухача до ритму, повторюваності, ясності форм та емоційної доступності.

У дослідженні було встановлено, що мінімалістична опера трансформувала жанрову структуру оперного дійства, акцентуючи увагу не стільки на традиційній сюжетній драматургії, скільки на звуковому середовищі, внутрішньому ритмі та циклічності. Це дозволило композиторам створювати твори, які одночасно мають глибокий філософський зміст і експериментальну форму. Роль хору і оркестру теж відіграє особливу роль, як і залучення сучасних засобів цифровізації та екранізації до постановки.

Оркестр у мінімалістичних творах виступає як ритмічний і гармонічний двигун дії, створюючи пульсуючу, повторювану й поступово змінну фактуру, яка є характерною ознакою стилю. Його звучання несе не лише структурну, а й емоційну функцію, занурюючи слухача в медитативне або трансцендентне звукове середовище. Особливої уваги заслуговує інноваційний підхід до інструментування: поряд із традиційними інструментами активно використовуються електрооргани, синтезатори, ударні установки, що формують новий тип сценічного звучання.

Таким чином, американська опера сформувалася як унікальний жанр, що синтезує традиції і новаторство, академічне і популярне мистецтво, глибокий соціальний зміст і художню експресію. Вона продовжує розвиватися й сьогодні, реагуючи на виклики часу і залишаючись важливим засобом мистецького висловлення американської нації.

В результаті аналізу американської опери вдалося прийти до таких висновків:

Композитори зверталися до різноманітних сюжетів, а саме історичних подій та постатей, американської та античної міфології, соціальних проблем, літературних та філософських тем, містичних та символічних сюжетів. Ці твори переважно не зорієнтовані на розкриття душевного стану головного героя, а радше фокусуються на атмосфері навколо нього. Глядач є учасником цієї атмосфери і може сам домислювати почуття героя, переживати на власний лад. Можливо тому музична

мова стилістично узагальнена, сольні вокальні номери головних героїв дуже мало, а радше інтегровані в ансамблеву участь, інструментальний чи хоровий акомпанемент, залежно від задуму композитора. Роль хору і оркестру теж відіграє особливу роль, як і залучення сучасних засобів цифровізації та екранізації до постановки.

Розглянувши розвиток американської опери через особливості історичних та культурних умов, у яких формувалась американська опера (у першому розділі), через творчість вибраних американських композиторів (другому розділі) та представлення найбільш вагомих написаних ними опер (у третьому розділі) основну увагу було звернено на дослідження іноземної літератури, задля розкриття інформації та поширення обраної теми в українській музикознавчій літературі. Детальний теоретичний аналіз може бути продовженням нашої теми і кожна опера може служити окремим дослідженням в майбутньому.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- 1.Куничак Т. Музична характеристика образу Бесс у вокальних дуетах з опери «Поргі і Бесс». Львів 2023.
- 2.Павлишин С. Американська музика. Львів, 2007.
- 3.Павлишин С. Особливості новаторства американської музики другої половини ХХ ст. Львів, 2000.
- 4.Adams J. Doctor Atomic. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PL9yl-ZQyD9w9vjipjd9pkB7UskSILXpHe&si=k54VgiacPFs-Wg9Z>, 05.04.2025.
- 5.Adams J. Doctor Atomic (Wayback Machine archive). URL: <https://web.archive.org/web/20100217142358/http://www.earbox.com/doctor-atomic/>, 05.04.2025.
- 6.Adams J. Hallelujah Junction: Composing an American Life. First Edition, 2009.
- 7.Borroff E. American Opera: An Early Contextual Offering. Opera and the Golden West: The Past, Present, and Future of Opera in the U.S., eds. John L. DiGaetani and Josef P. Sirefman. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1994.
- 8.Carin T. Ford. George Gershwin: American Musical Genius. New Jersey, 2009, С. 105.
- 9.Chase G. Music of the Americas: From the Milligrams to the Present. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- 10.David E. George Gershwin: His Journey to Greatness. Greenwood Press, New York, 1956.
- 11.Gershwin G. Porgy and Bess. URL: [https://youtu.be/HdRTfqGy9TE?si=o\\_DSQMMGKnIBGkDL](https://youtu.be/HdRTfqGy9TE?si=o_DSQMMGKnIBGkDL), 05.04.2025.,
- 12.Glass Ph. Einstein on the Beach. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PL2NUdoJlP9ZEltUvw3mt9bLkI1OtOzkzX&si=M7cCsK-3W0Ve0PY->, 05.04.2025.
- 13.Glass Ph., R.T. Jones Music by Philip Glass / Harper & Row, 1987.
- 14.Glass Ph. Words Without Music: A Memoir. Paperback. May 3, 2016.
- 15.Goehr L. The Very Idea of American Opera. The Opera Quarterly. January 2006.

16. Goldberg I. George Gershwin: A Study in American Music. Simon and Schuster, 1931.
17. Greenfield E. Samuel Barber: A Biography. New York: Viking Press, 1983.
18. Grout D.J., Williams H.W. A Short History of Opera. Columbia University Press, 1947.
19. Heyman B.B. Samuel Barber. The Composer and His Music. Oxford University Press, 1992.
20. Hollis Alpert. The Life and Times of 'Porgy and Bess': The Story of an American Classic. 1990.
21. Horowitz J. Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall. New York, 2005.
22. Hyland W. G. George Gershwin: A New Biography. Praeger, 2003.
23. Jablonski E. Gershwin. Doubleday, 1987.
24. Jablonski E., Stewart L. G. Gershwin Years: George and Ira. 2nd ed. Garden City, New Jersey: Doubleday, 1973.
25. Kallberg J. The Music of Samuel Barber. Oxford University Press, 1993.
26. Keathley E.L. American Music. Summer, 2005.
27. Kydrynski L. Gershwin. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
28. Manning J. Samuel Barber: The Composer and His Music. New York: Alfred A. Knopf, 2000.
29. Manning J. Samuel Barber: The Composer and His Music. New York: Alfred A. Knopf, 2000.
30. Mawer D., Cross J. The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge University Press, 2000. (Cambridge Companions to Music).
31. Maycock R. Glass: A Portrait. Sanctuary Pub, 2003.
32. Mertens W. American Minimal Music. London: Kahn & Averill, 1988.
33. New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition, Vol. 2. London: Macmillan, 2001.
34. Publishers Westport, Connecticut, 1970.
35. Peyser J. The Memory of All That: The Life of George Gershwin. Hal Leonard, 2007.

36. Pollack H. Samuel Barber: His Life and Legacy. Huston, Music Academy, 2012.
37. Pollack H. George Gershwin. His Life and Work. University of California Press, 2006.
38. Ross A. Doctor Atomnyi – Zvorotnyi vidlik. The New Yorker, 3 zhovtnia 2005. P. 60–71.
39. Rublowsky J. Music in America. From the Psalms and Ballads of Colonial Days to the Jazz, Folk-Rock and Electronic Sounds of Today. New York, 1967. P. 8.
40. Savran D. The American Musical and the Formation of National Identity. Princeton University Press, 2006.
41. Schmidt K. John Adams. American Composers. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
42. The Harvard Dictionary of Music. Harvard University Press, 2003.
43. Thompson W. American Music Since 1910. New York, 1971.
44. Waring R.W. Opera in America: A Cultural History. Oxford University Press, 2017.

## ДОДАТКИ

Додаток 1. Дж. Гершвін «Поргі і Бесс». Дія I. Сцена I. Колискова Клари.

51 CLARA (walking with baby) *mf* *expressively*

Sum - mer

time,  
CRAP SHOOTERS  
(Crap game chatter)

1st Man an' the liv - in' is eas - y.

Sev-en come, sev-en come to pap-py! Throw dat

Cr. Sh. Fish are jump-in' an' the cot - ton is

beau-ti-ful num-ber! Come sev-en to me! Yeah, man!

33

52

high; Oh, yo'

2nd Man *mf* I'll bet yo' wrong, 4th Man *mf* Get - tin' hot!

3rd Man *mf* I'll bet he's right,

Cl. dad-dy's rich an' yo' ma is good look - in',

1st Man Come sev - en! Shoot!

All Shoot!

Crap Shooters

34

Cl. So hush, lit - tle ba - by, Don' yo'

1st Group (All gather in money)

Made it!

2nd Group He made it!

Crap shooters

53

Cl. cry. Don' yo'

Tenors *mf* Ol' man sev - en come down from heav - en!

Bass *mf*

*mp* *decresc.* *p*

Дж. Гершвін «Поргі і Бесс». Дія II. Сцена I. Дует Поргі та Бесс.

(B6) 95 *Andantino cantabile*  
 PORGY *mf*  
 Bess, you is my wo - man

*mf con calore*

Po. (B6) I 4 3 b V IV 5 VII x I VI  
 now, — you is, — you is! An' you mus' laugh an' sing an' dance for

Po. (b) 6 V 4 IV III 6 III M II 6 II x  
 two in - stead of one.

(B6) I II III IV m III VI 253

96  
 Po. Want no wrin - kle on yo' brow, no -

Po. (D) II V III III x IV x V #3  
 how, be - cause de sor-row of de past is all done

197

Po. done. Oh, Bess, my Bess! De real—

hap-pi-ness is jes' be - gun.

*poco rit.*

*mf*

254

98 **Tempo I. molto cantabile**

BESS

Por - gy, I's yo' wo - man now, I is,

*mf più espressivo*

I is! An' I ain' nev-er go - in' no-where 'less you shares de

fun. Dere's no

*stringendo* *rall.* *a tempo*

99

256

*F#* *IV* *bVI* *VI 2* *I m*

Po. *sum - mer time an' win - ter time, Bess,*

*mf animando*

*F#* *IV x* *bVI* *VI 2* *bIM* *I 55*

Po. *you got yo' man.*

*rit.*

**102** **Tempo I. molto cantabile**

**BESS**

Por - - gy, I's yo' wo - man now, I is,

Po. Bess, you is my wo - man now an' for - ev - er.

*mf più espressivo*

257

B. I is! An' I ain' nev - er go - in' no - where 'less you shares de

Po. Dis life is jes' be - gun, Bess, we two is

103

*rall.* *a tempo*

B. fun. Dere's no

Po. one now an' for - ev - er. Oh, Bess, don'

*stringendo* *rall.* *a tempo*

B. wrin - kle on my brow, no - how, but

Po. min' dose wo - men. You got yo' Por - gy, you loves yo' Por - gy,

258

## Subito più mosso

B. I ain' go-in'! You hear me say-in', if you ain' go-in',

Po. I knows you means it, I seen it in

*L.H.*

Дж. Гершвін «Поргі і Бесс». Дія II. Сцена II. Арія Спортінг Лайфа «It Ain't Necessarily So»

SPORTING LIFE *mp* *Happily, with humor*

285 of 563

It ain't ne-ces - sa - ri - ly so, It

W. *mp*

M. *mp* It

ain't ne-ces - sa - ri - ly so, De t'ings dat yo' li'-ble To

W. ain't ne-ces - sa - ri - ly so.

M. ain't ne-ces - sa - ri - ly so.

R.H.

286 *bV* *69* *omit 13*

*VII 613* *III 7* *VI*

S.L. read in de Bi - ble, it ain't ne - ces - sa - ri - ly so.

R.H.

**Tempo I**

S.L. *mf* Yeah! Oh, Jo - nah, he lived in de whale, Oh,

W. *mf* Oh,

M. *mf* Oh,

**Tempo I**

*subito rit.* *mp*

289

S.L. Jo - nah, he lived in de whale, Fo' he made his home in Dat

W. Jo - nah, he lived in de whale.

M. Jo - nah, he lived in de whale.

*R.H.*

S.L. fish - 's ab - do - men. Oh, Jo - nah, he lived in de whale.

*R.H.*

(6) I

*mf a tempo*

S. L. *so.*

*mf*

W. *so.*

*mf*

M. *so.*

*mf a tempo*

*f*

## Додаток 2.

Семюель Барбер «Антоній і Клеопатра». Дія III. Сцена II. Арія Клеопатри.

45 Andante maestoso ♩ = 50

Cleopatra *mf*

Give me my robe, put on my crown, — I have Im-mor - tal long - ings — in me. —

*pp* *sf*

Cleo. — New no more — The

(Surreptitiously Iras plunges  
her hand into the basket.)

Cleo. juice of E - - gypt's grape shall moist this lip

49 (Iras gives the basket to Cleopatra.)  
a tempo, imperceptibly faster

Cleo. (hurrying) Yare, - yare, - good I - ras; quick. Me-thinks I hear An -

rall. *mf*

colla voce *pp* *a tempo, imperceptibly faster* *mp*

(with increasing  
intensity)

Cleo. - to my call: - I see him rouse him - self - - - To praise my no-ble act. Hus-band, I

*sfz.* Ad

Додаток 2. Леонард Бернстайн «Лихо на Таїті». Дует Діни та Гаррі.

**Allegro molto** ♩ = 144

*Dinah (sings)*  
*p* *fff*  
 What a mov - ie!! What a ter - ri - ble, aw - ful mov - ie!

① (*indignantly removing her gloves, hat, etc.*)  
*mp*  
 It's a crime what they put on the screen! I can hard - ly be - lieve what I've  
 seen! Do they think we're a lot of chil - dren? It would bore an - y

*f sub.* *f* *p*

② *poco rall.* *a tempo*  
 four-year-old! What driv - el! What non - sense! What es - cap - ist Tech - ni - col - or twad - dle!!

*f* *poco rall.* *a tempo* *ff*

Ad X

③ *meno mosso*  
*meno f ad lib.*

*faster*

"Troub-le in Ta-hi-ti", in-deed! "Troub-le in Ta-hi-ti", — im-ag-ine!

*p*

(From here on, she uses the various hats she is trying on to help illustrate the plot.)

Recit.

*mp rubato* *rit. accel.*

There she is in her inch or two of sar-ong, f-loat-ing, f-loat-ing,

*pp* *etc.*

*rit. - accel. - rit.*

f-loat-ing, all a-mong the f-loat-ing — f-low'rs...

*etc.* *f*

④ *Allegro molto* ♩ = 160

Then she sees — him, the hand-some A-mer-i-can; (I must say he's

*sfz p*

Ad X

⑤

real - ly a man: Six feet tall, — and each foot just in - cred - i -

⑥

ble!) Well, they're mad - ly in love, — But there's trou - ble a - head: — There's a le - gend: —

*sempre p*

(in "South Pacific" accent)

— "If a prin - cess mar - ry white man, and rain fall that day, — Then the white man shall be

⑦ (normal accent)

sac - ri - fice with - out de - lay. — Sure e - nough, — on the night of

*Ad* *p* *f* *p*

their wed - ding day, There's a storm like noth - ing on earth;

⑧ Tid - al waves and si - roc - cos and hur - ri - canes; And to

top it all off, — The vol - ca - no e - rupts. — As the na - tives sing: Ah!

*ff* ⑨ (*nasally*)

Ad

X

(chest tones)

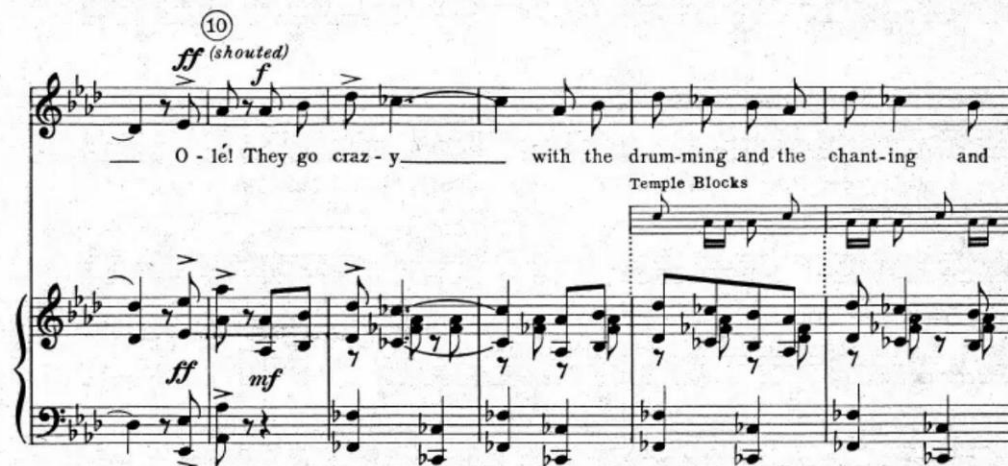
Ah! Ah!



⑩

**ff** (shouted) **f**

O - le! They go craz - y with the drum-ming and the chant-ing and Temple Blocks



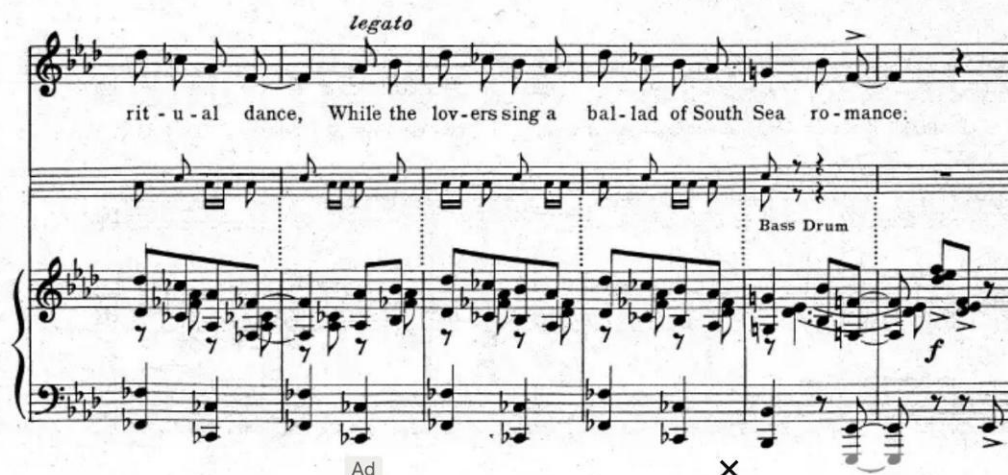
*legato*

rit - u - al dance, While the lov - ers sing a bal - lad of South Sea ro - mance.

Bass Drum

Ad

X



(11) (From here on, she becomes less sarcastic, more sincerely caught up in the telling of the plot,  
*mp dolce*

It's so love - ly, I wish I could think of it: Da da dee da

*p vibratissimo*

*p dolce*

This system contains measures 11 through 14. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 11, followed by a rest in measure 12. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamic markings include *mp dolce* at the start and *p vibratissimo* and *p dolce* for the piano parts.

(12) until she is eventually entirely carried away)

da dee da da. It was called— "Is - land Ma - gic",

This system contains measures 15 through 18. The vocal line continues with a melodic phrase in measure 15, followed by a rest in measure 16. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The system ends with a double bar line in measure 18.

I think it was. Oh, a beau-ti-ful song!— I re-mem-ber it now:— "IS-LAND

*ff sub.*

This system contains measures 19 through 22. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 19, followed by a rest in measure 20. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The system ends with a double bar line in measure 22.

Ad

X

(13) *(She is quite sincere in liking this song.)*  
*mp dolce*  
 MAG-IC, \_\_\_\_\_ Where the mid-night breez-es ca - ress us, And the  
*p*  
 stars a - bove seem to bless us, That's IS-LAND MAG - IC, \_\_\_\_\_ IS-LAND

(14) *(suddenly recalling the plot)*  
*f sub.*  
 MAG-IC", \_\_\_\_\_ Well, in an - y case, the he - ro is tied to a tree. (Did I  
*f* *p*  
 tell you he's a fly - er who got lost at sea?\_) An - y - way, all the

(15)  
*f*  
 Ad X

na - tives are craz - y now, Run - ning wild with lanc - es and knives;

(16) Then they pile— up the wood for the sac - ri - fice, And the witch-doc-tor comes,

(17) *ff* (as before) — And he sets it on fire. — As the nativessing: Ah! Ah! *mf*

*fff* (shouted) Ah! O - lé! But at *ff* *mf* Ad X

(18)

this point Comes the good old U. S. Na-vy, a - sing-in' a song;

*pesante, alla marcia*

— They come swarm-ing down in par-a-chutes, a thou-sand strong!

(19) *con anima*

Ev - 'ry - thing — now is cleared up and won - der - ful; Ev

*f sim.*

*mp*

(20)

'ry - one is hap - py as pie; And they all — do a

*Ad*

great Rhum - ba ver - sion of "Is - land Mag - ic" of course!— It's a

daz - zling sight; — With the sleek brown na - tive wo - men Danc - ing

with the U S. Na-vy boys, And a hun-dred-piece sym-pho-ny or-ches-tra: "IS-LAND

*ad lib. rapidamente*

*rit.*

*(non rit.)*

Ad

X

(Dinah is emoting fully, dancing, all over the stage.)

(21) Beguine (a bit broader than before) *sempre ff*

MAG-IC!! Where the palm-trees whis-per to - geth-er, And it's

Trio (off-stage, on mike) *\* gva ad lib.* *f* *p*

Girl Ah, Ah,

Boy 1 *f* *p* Ah, Ah,

Boy 2 *f* *p* Ah, Ah,

Beguine (a bit broader than before)

(21) *f* *mp*

*sempre ff*

al-ways mid-sum-mer weath-er, That's IS-LAND MAG-IC, IS-LAND

Ah, that's IS-LAND MAG-IC, IS-LAND MAG-IC,

Ah, that's IS-LAND MAG-IC, IS-LAND MAG-IC,

Ah, that's IS-LAND MAG-IC, IS-LAND MAG-IC,

Ad *X*

94

(22)

MAG - IC! With the one I love ver - y

That's IS - LAND MAG - IC! Ah,

That's IS - LAND MAG - IC! Ah,

That's IS - LAND MAG - IC! Ah,

(22)

near; IS - LAND MAG - IC, whis - p'ring

That's IS - LAND MAG - IC.

That's IS - LAND MAG - IC.

That's IS - LAND MAG - IC.

Ad X

na - tive words in my ear. IS - LAND MAG - IC, (23)

*cresc.* Ah, IS - LAND MAG - IC, *loco* *f legato* IS - LAND

Ah, IS - LAND MAG - IC, *f legato* IS - LAND

Ah, IS - LAND MAG - IC, *f legato* IS - LAND

(23)

On - ly you, my dar - ling, could weave it, And I

MAG - IC! On - ly you, my dar - ling, could weave it, And I

MAG - IC! On - ly you, my dar - ling, could weave it, And I

MAG - IC! On - ly you, my dar - ling, could weave it, And I

Ad

X

[illegible]

Tempo primo (allegro molto)

*fff* (She comes to her senses)

MA-" What a ter-ri-ble, aw-ful mov-ie!!!

MA-"

MA-"

MA-"

MA-"

Tempo primo (allegro molto)

*ff*

*p*

Recit. *ff* (wildly gathering up her things)

How long have I been stand-ing here chat-ter-ing?! If I don't get

*colla voce*

*sempre ff*

(She rushes out. Blackout. The front drop falls. Simultaneously the Trio takes its original position, unlit, down-stage right.)

in tempo

go-ing this min-ute, there won't be an-y din-ner When Sam comes home!

(in tempo)

*ff*

*ffz*

Ad



810

Opp. *knock, breathe, shine, and seek to mend; Bat-ter my heart,*

(Bns.) *mp espr.* *4* *3*

(Cb.) *4*

(Tbns.) *2* *5*

*p*

(Bn.)

V6

815

Opp. *three per-son'd God; That I may rise, and stand, o'er-throw me, and*

(Bn.)

(Cb.)

(Bn.)

(W.W. Str.)

(Bs. Cl.) *mp*

*sos.*

*sos.*

820

Opp. *bend Your force, to break, blow, break, blow,*

(W.W. Str.)

(sps. *2da*) \*

*2da.* \*

823

Opp. *break, blow, burn and make me new.*

(Vn.) *fp* *f*

*mp* *f*



154

**W6****Animato** (triplet 1/8 of m.770 = new 1/16)

826 (Tpts.) *ff* (etc. through m.836)

(W.W., Str.) *ff* *sempre*

(W.W., Br.) *ff* (etc. through m.838) \*See note

(Timp.) (etc. through m.838)

829

832 (Tbns.) *pp sub.*

(Vc. & Cb.) *mp sub.*

\*

**X6****Slower tempo again** ♩ = 58

836 **OPPENHEIMER**

Opp. Bat-ter my heart, — three per-son'd God; — for,

(Hns.) (+Tbns.)

842

Opp. you — As yet but knock, — breathe, — knock, — breathe, —

(Hns.) (Tbns.) (Tbns.)

(Vc. & Cb.)

\*

\*Upbeat to m.831 – downbeat of m.838: for fuller sonority on piano, L.H. may play one octave lower.



845 Y6

Opp. knock, \_ breathe, \_ shine, \_ and \_ seek to mend; \_ Bat-ter \_ my heart, \_

*mp* *mf* *dim.* *p*

(Cb.) (Tbns.) (Cb.)

(+W.W., Tbns.)

sos. *pp*

850

Opp. three per-son'd God; \_ That I may rise, and stand, o'er - throw \_ me, and

*p* (Hn. solo) (Str.)

(Vc.) (Vc.)

(sos. *pp*) \*

855

Opp. bend Your force, to break, \_ blow, \_ break, \_ blow, \_

*p* (Str.)

sos. *pp* \*

858

Opp. break, \_ blow, \_ burn \_ and \_ make me new. \_

*dim.* (Str.)

(Timp.) *pp*







874 **A7**

Opp. *me should de-fend, \_ But is cap-tiv'd, and proves weak \_ or un-true, \_*

879

Opp. *Yet dear-ly' \_ I love you, \_ and would be \_ lov'd \_ fain, \_*

882

Opp. *But am \_ be-troth'd' \_ un - to your en - e - my, \_*

885

Opp. *Di - vorce me, ' un -*



158

**B7**

888

Opp. *tie, — or break that knot a - gain, —*

(W.W.) *p*

*dim.*

892

Opp. *Take me to you, — im-pris-on me, — for I, — Ex-cept you' en - thrall me, nev-er shall be free, — Nor*

(W.W. continue in L.H.)

(W.W.) *p* (+Str.)

*ppp* *p* (W.W.)

SOS. *rit.*

897

Opp. *ev-er chaste, — ex - cept you — ra-vish me. —*

(Vns., Va.) *fp*

SOS. *rit.*

## Додаток 4. Філіп Гласс «Ейнштейн на пляжі». Кнеє 4.

**KNEE 4**

Violin

Tenor Chorus

Do Re Mi Fa Sol

2 3 x2

Vln. Ten.

Do Re Mi Fa Sol Do

x2 x2 x2 x2 4 x3 x3 x3

Vln. Ten.

Re Mi Fa Sol Do Re Mi

5 6

Vln. Ten.

Fa Sol Do Re Mi Fa Sol Do Re

7 8 x3

Vln. Ten.

9

Vln. Ten.

Re Mi Fa Sol Do Re Mi Fa

Vln. 10  $\times 2$   
 Ten. Sol Do Re Mi Fa Sol  
 Vln. 11  
 Ten. Do Re Mi Fa Sol  
 Vln. 12  $\times 4$  13  $\times 4$  (Notes: 12-13)  
 Ten. La Si Do Mi La Si  
 Bass Mi Sol Mi Sol  
 Vln. 14  $\times 4$   
 Ten. Do Mi La Si Do Mi  
 B. Mi Sol Mi Sol  
 Vln. 15  $\times 4$  16  $\times 4$  ritard - -  
 Ten. La Si Do Mi La Si Do Mi ritard - -  
 B. Mi Sol Mi Sol Mi Sol Mi Sol

17  $\text{♩} = \text{♩}$

Vln.

Ten. 1. Fa Mi Re Mi

Ten. 2. Do Re Si

Bass Do Re Mi Fa Sol

18 19 x2

Vln.

Ten. 1. Fa Mi Re Mi Fa

Ten. 2. Do Re Si Do

B. Do Re Mi - Fa Sol Do

20 x2 x2 x2 x3 x3 x3

Vln.

Ten. 1. Mi Re Mi Fa Mi

Ten. 2. Re Si Do Re

B. Re Mi Fa Sol Do Re Mi

21 22

Vln.

Ten. 1. Re Mi Fa Mi Re Mi Fa

Ten. 2. Si Do Re Si Do Re

B. Fa Sol Do Re Mi Fa Sol Do Re

23 x4

24 x4

Vln.

Ten.

B.

25 x4

26 x4

Vln.

Ten.

B.

27 x4

ritard. --

ritard --

Vln.

1.

2.

Ten.

1.

2.

B.

149

Handwritten musical score for three systems, each starting with a measure number in a box (29, 30, 31, 32). Each system includes staves for Violoncello (Vln.), Tenors (Ten.), and Basses (B.). The notation includes notes, rests, and lyrics (Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Sol). Some measures are marked with 'x3' or 'x2'.

**System 1 (Measures 29-30):**

- Measure 29:** Vln. (x3), Ten. 1 (Fa), Ten. 2 (Do), B. 1 (Do), B. 2 (Fa).
- Measure 30:** Vln. (x3), Ten. 1 (Mi), Ten. 2 (Re), B. 1 (Re), B. 2 (La).

**System 2 (Measures 31-32):**

- Measure 31:** Vln. (x2), Ten. 1 (Fa), Ten. 2 (Si), B. 1 (Fa), B. 2 (Si).
- Measure 32:** Vln. (x2), Ten. 1 (Mi), Ten. 2 (Do), B. 1 (Do), B. 2 (La).

**System 3 (Measures 33-34):**

- Measure 33:** Vln. (x2), Ten. 1 (Re), Ten. 2 (Si), B. 1 (Fa), B. 2 (Si).
- Measure 34:** Vln. (x2), Ten. 1 (Mi), Ten. 2 (Do), B. 1 (Do), B. 2 (La).