

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Сідор Ніка Юрїївна

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ФІЛІПА
ГЛАССА. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ
(НА ПРИКЛАДІ “ЕТЮДІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО”)**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри спеціального фортепіано

Слюсар Тетяна Михайлівна

Рецензент –
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри спеціального фортепіано №1
Мілодан Тетяна Едуардівна

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ФІЛІПА ГЛАССА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	6
1.1. Контroversійність творчої постаті Філіпа Гласса.....	6
1.2. Співпраця Філіпа Гласса та митців-новаторів другої половини ХХ століття.....	13
1.3. Еволюція стилю Філіпа Гласса.....	16
РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВИБРАНИХ ТВОРІВ ФІЛІПА ГЛАССА	27
2.1. Огляд фортепіанної спадщини композитора	27
2.2. Етюд для фортепіано. Зошит I.....	31
2.3. Етюд для фортепіано. Зошит II	38
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творчість Філіпа Гласса є яскравим явищем в музичній культурі другої половини ХХ століття та сучасності. Його творчі пошуки, самобутня композиторська техніка, а також сама постать музиканта мали та мають величезний вплив на розвиток музичної історії. Дослідження творчості композитора необхідне для того, щоб всебічно осягнути та оцінити його внесок та роль у музичному світі, а також для доповнення та популяризації інформаційних джерел щодо сучасних творів Ф.Гласса.

Величезним досягненням композитора, яке принесло йому популярність та пробудило інтерес до творчості, є впровадження стилю «мінімалізм» на оперну сцену. Новаторство Гласса отримало відображення у творчості багатьох композиторів, серед яких відомий оперний композитор Дж.Адамс. Цікаво, що сам автор говорить про великий вплив на свій стиль поп-, рок-музики та джазу, і це все в поєднанні з різними сучасними композиторськими техніками, класичними традиціями та особливостями, що притаманні індійській музиці.

Насьогодні твори Гласса з успіхом виконуються та популяризуються, що дає нам бажання глибше і повніше досліджувати постать композитора та його музичні досягнення. Актуальність даного дослідження пояснюється, перш за все, зростанням інтересу виконавців до творчої спадщини Філіпа Гласса, що, природньо, викликає потребу більш широких досліджень його композиторського стилю, зокрема особливостей фортепіанної творчості.

Мета роботи полягає у виявленні особливостей індивідуального стилю композитора у його фортепіанній творчості. Зокрема, у даній роботі ставимо собі за мету дослідити вибрані твори з двох зошитів фортепіанних етюдів, що написані в період з 1991 по 2012 роки і відображають різні шляхи композиторських пошуків Гласса. вимагає вирішення таких завдань:

- розглянути особливості творчої постаті Філіпа Гласса в контексті музичного мистецтва другої половини ХХ століття;
- висвітлити важливість компонентів, які формують індивідуальний стиль Філіпа Гласса;
- прослідкувати витoki та особливості стилю композитора, його еволюцію;
- розкрити індивідуальні риси фортепіанного письма Філіпа Гласса;
- здійснити аналіз «Етюдів для фортепіано»

Об'єкт дослідження: фортепіанна творчість Філіпа Гласса.

Предмет дослідження: «Етюди для фортепіано» в двох зошитах.

Теоретичною базою дослідження стали автобіографічна книга композитора «Music without words», фрагментовані згадки про творчість Філіпа Гласса у книгах та монографіях про творчість американських композиторів ХХ століття, окремі відео-лекції, публікації та статті про життя і творчість композитора, передмови до його видань. Зокрема, це роботи самого автора, О.Манулкіної, І.Чернової, Л. Акоюяна, М. Неретіної, А. Крома, Н.Гаврилової, К.Поттер та інших.

Методи дослідження:

- аналітичний: з метою вивчення наукової літератури, а також стильових особливостей фортепіанної музики Філіпа Гласса;
- історико-музикознавчий: для виявлення і характеристики місця творчості Гласса в світовій музичній культурі другої половини ХХ століття;
- формально-структурний: спрямований на вивчення синтаксичних та стилістичних сторін музичного тексту;
- метод виконавського аналізу: для виявлення художньо-технічних завдань при вивченні музичного тексту та авторських позначок.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Основна частина складається з двох

розділів: перший – знайомить з постаттю Ф.Гласса , його творчою спадщиною, співпрацями та характеристикою індивідуального композиторського стилю; другий – присвячений фортепіанній творчості Гласса та містить виконавський аналіз вибраних творів зі збірки «Етюдів для фортепіано» в двох зошитах.

Повний обсяг роботи становить 45 сторінок.

Список використаних джерел містить 22 позиції.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ФІЛІПА ГЛАССА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Контroversійність творчої постаті Філіпа Гласса

Філіп Гласс - великий новатор музичного мистецтва сучасності, автор багатьох театральних та інструментальних творів. Його композиторська індивідуальність вплинула та впливає на багатьох сучасних митців та визначає рух музичної еволюції сьогодення. Сама постать композитора є неоднозначною, зокрема, неочікувано поєднує в собі різні стильові напрямки, які допомогли йому знайти свій власний шлях та сприяли створенню власної композиторської техніки. Також визначною є роль Гласса як співтворця напрямків «мінімалізм» та «постмінімалізм», хоча сам композитор не вважає себе їх представником.

Пошуки індивідуального стилю займають великий проміжок часу в житті композитора. З однієї сторони, він - спадкоємець класичних європейських композиторських традицій, які перейняті від навчання у Надії Буланже; з іншої - новатор, який створив свою власну техніку, поєднавши досвід індійської музики, мінімалістичного стилю, популярних тогочасних напрямків. Як вже зазначалось, Гласс вивів «мінімалізм» на оперну сцену та сприяв його популярності, водночас був одним із перших представників «постмінімалізму». В даному розділі ми ставимо собі за мету показати ці дві сторони композитора та довести їх взаємодоповнюваність.

Новаторство Філіпа Гласса проявляється, перш за все, у створенні його власної композиторської техніки - аддитивного процесу. Ця техніка, що полягає у принципі додатку долей, застосовує мелодичне розширення та стиснення паттернів (моделей), при чому усі наступні паттерни повторюються за формулою: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4. Гласс створив її після навчання в Парижі та подорожі до Африки та Індії. На нього вплинула також співпраця з Раві Шанкаром та виконавцем на табла Алла Ракха, знайомство з фортепіанною фазою Стіва Райха.

Відомо, що інша техніка, яку використовує композитор, - циклічний процес - є основою ритмічної організації індійської музики. Це одночасне повторення двох або більше ритмічних послідовностей, які, після того як прозвучать різну кількість разів, наприкінці зійдуться в одній точці.

Як і для фазування Райха, так і для аддитивного процесу Гласса, відправним моментом є ритм, а не звуковисотність. Ці процеси дозволяють слухачеві слідкувати за розвитком форми.

Для того, щоб популяризувати свою музику, Філіп Гласс створив власний ансамбль. Для нього він написав твори з діатонічними, гармонічно статичними аддитивними циклами, механічно-рівною пульсацією та дуже голосним звучанням. Його ансамбль транлював енергію рок-ансамблю. Музика Гласса мала значний вплив на стиль «постмінімалізм», зокрема завдяки альясам з рок-музикою. Його опери вплинули на арт-рок, але і сам рок вплинув також на композитора. Він часто виступав у рок-клубах, співпрацював з рок-музикантами, якийсь час був продюсером рок-ансамблю. Також звуковий стандарт свого ансамблю Гласс взяв від рок-музики та попмузики.

Великий вплив на творчість композитора мав також джаз. У студентські роки він відвідував концерти Дж. Колтрейна та інших популярних джазових виконавців у Чикаго, таких як Дж. Маклін, С. Роллінс, Т. Монк та Б. Павелл. Композитор зазначає у своїй автобіографічній книзі: «Я чув це як варіант

барокової музики. Воно навіть організоване в один спосіб. Джаз спирається на зміни акордів у творі, які надихають на варіювання мелодії»[14, с 35].

Новаторство та праця Філіпа Гласа в стилі «мінімалізм» вплинули пізніше на весь музичний розвиток та тогочасних американських композиторів, а також на сучасні напрямки популярної музики, такі як рок, арт-рок, панк, пост-панк та диско.

Композитор належить до «четвірки мінімалістів», хоча сам не вважає себе представником цього напрямку.

Minimal Art - загальнохудожня концепція, яка виникла в культурі США і сильно вплинула на велику кількість напрямків некомерційного мистецтва. В 1960-х та 1970-х роках найбільш яскраво проявився в образотворчому мистецтві. Мінімалісти протиставляли спонтанності вивіреність та точність, вони вважали, що витвір мистецтва має бути завершений в свідомості автора ще до початку. Це стосується й музичного мінімалізму, який трактують як концепцію, напрямок, стиль, техніку та метод. Термін «мінімалізм», який вперше почали використовувати стосовно музики, з'явився між 1968 та 1971. Він належить, за різним версіями, американцю Тому Джонсону або британському композитору Майклу Найману. З одного боку, термін характеризує якість матеріалу, тобто мінімалістичність музичних засобів, а з іншого - характер розвитку форми (мінімум змін в одиницю часу). Однією з найвизначніших прикмет мінімалістичних творів є повторюваність, що стала запорукою виникнення поняття «репетитивна музика». Хоча терміни «мінімалістична» та «репетитивна» музика часто вживаються як синоніми, вони різні та є на різних рівнях розуміння музичних явищ. Мінімалізм - філософська та творча концепція, яка знайшла вияв в музиці. Репетитивність - це техніка музичної композиції [6].

Саме репетитивний метод створення музичної композиції дуже характерний для творчості Гласа в період його «мінімалістичної» творчості. Цей метод заснований на організації статичної музичної форми циклами та повтореннях

коротких функціонально рівноправних побудов - паттернів. Це повторення можливе як і без змін, так і з поступовими та дуже тонкими змінами, що непомітно міняють мелодичний, тембровий або ритмічний зміст п'єси. Початки репетитивності знаходимо в творчості Л.ван Бетховена (Симфонія No. 6), у Р. Вагнера (вступ до «Золото Рейна»), Еріка Саті (його «Неприємності» 1893 року) та раннього Джона Кейджа.

Перші мінімалістичні експерименти знищили ідею цілого як логічної конструкції, що заснована на здібностях пам'яті та організована внутрішніми співвідношеннями. Одною з головних рис мінімалізму є надання першочергового значення окремим елементам (звуку, тиші, найпростішим акустичним поєднанням) і відречення від функціональних зв'язків. Мінімалісти прагнули до очищення музичного мислення, свободи від гуманістичних абстракцій, цінностей. Вони прагнули створити твори, в яких не було б нічого, окрім першоелементів музики - звуків. Цей напрямок був реакцією на серіалізм, він з ним пов'язаний (як і з авангардом).

Мінімалізм народився в процесі обміну ідеями між чотирма композиторами. Опишемо коротко цей шлях:

- кінець 1950-х: Ла Монт Янг пише твори, які формують естетику музичного мінімалізму;
- 1964 рік: Террі Райлі, використовуючи ідеї Янга в тональній композиції, додає до них репетитивність і створює «In C»;
- 1965-1967 роки: Стів Райх, один з учасників прем'єри «In C», створює п'єси, що побудовані на прийомі фазування;
- 1968-1969 роки: після знайомства з творами Райха свої перші музичні твори створює Філіп Гласс [6].

Як великий новатор-мінімаліст Гласс проявив себе перш за все в оперній творчості. Захопившись цим напрямком, він вивів його на оперну сцену, а згодом - на кіноекран.

Кінокар'єра розвивалась паралельно з оперною творчістю в різних жанрах: від експериментального документального німого кіно до голівудських воєнних фільмів та фільмів жахів. В 1999 році Гласс створив партитуру для Кронос-квартету до фільму «Дракула» 1931 року. Два напрямки зійшлись в оперній трилогії за сценаріями фільмів Жана Кокто: «Орфей» 1993 року, «Красуня та чудовисько» 1994 та «Нестерпні діти» 1996 року. Велика кількість кінопартитур виконується автономно.

Естетика мінімалізму визначає музику, що написана до середини 1970-х. Опера Філіпа Гласса «Ейнштейн на пляжі» вже характеризує початок нового етапу, який диктує тенденції другої половини 1970-х років і позначається терміном «постмінімалізм».

З 1977 року кожен рік оголошують про «закінчення» напрямку «мінімалізм». Але відтоді і досьогодні мінімалістичні твори не втрачають популярності. Це перший професійний стиль, створений в США, який вирішально вплинув на європейське мистецтво [6].

Водночас, творчість Філіпа Гласса також пронизана класичними традиціями академічної європейської композиторської школи. Музичну освіту композитор отримав у Чикагському університеті, Джуліардській школі (В.Персікетті, В.Бергем), в Н.Буланже в Парижі та у Д.Мійо в США.

Саме в Парижі, за словами самого композитора, він ще раз навчився музичній грамоті.

Найбільшим показником приналежності композитора до класичних традицій є його праця з класичними жанрами, такими як опера, симфонія, концерт, жанрами камерної, фортепіанної музики. Філіп Гласс в інтерв'ю 1987 року зазначив, що вважає себе, в першу чергу, театральним композитором. Тому саме в цьому жанрі, в дуже цікавий спосіб, найбільше проявилася його вірність традиціям.

Якщо «Ейнштейн на пляжі» був театральнo-музичним дійством, продуктом співпраці Гласса та Р. Вілсона в рівній мірі, то «Сатьяграха» - створена для оркестру та традиційних оперних голосів - повністю вписується в формат «великої опери». Ясність ритмічного пульсу, тональна репетитивність вказують на бажання відновити великий оперний стиль. Також наявна численна кількість хорових номерів, і сам автор пояснює це своєю вокальною освітою: «Тому, що я знав, я навчився в хорі. В юності, коли я навчався в Джуліарді, ми співали в хорі «Торжественну мессу» Бетховена, «Реквієм» Верді, багато іншої класики. Я співав басову партію, і це був хороший інструктаж» [6].

В «Ейнштейні на пляжі» Гласс, за його словами, звернувся до «гармонічної структури чи структурної гармонії» [17, с.326]. Центральна гармонічна формула, найважливіша тема опери, дивує своєю простотою - послідовність тризвуків схожа на стрічки паралельних акордів у Дебюссі чи Равеля. «Закільцьована» формула-петля нагадує нам про колористичний ефект послідовностей тризвуків у «Класичній симфонії» С.Прокоф'єва. Перша картина IV дії відсилає до «In C» Райлі. Також Гласс, за оперними традиціями, вибудовує рух до фіналу - відтерміновує момент кульмінації [6, с. 641]. Дуже показовим є «Гімн Сонцю» в опері «Ехнатон», виконаний у формі барочної арії da capo.

Внутрішня організація трилогії опер-портретів («Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха» та «Ехнатон») здійснюється за допомогою наскрізних лейтмотивів та незмінності спільних ладових устоїв при зміні ладового забарвлення, що вказує нам на європейські романтичні композиторські традиції.

Для проекту Вілсона «ГРОМАДЯНСЬКІ ВІЙНИ» (The CIVIL warS) Гласс написав п'яту частину «і підтвердив те, що знали оперні майстри кінця XIX століття - такі як Россіні та Верді: прості музичні структури великого масштабу, впевнено реалізовані, можуть примножити силу людського голосу

та підтримати оперний спектакль більш ефективно, ніж складніші концепції, генетично пов'язані з інструментальною музикою» [13].

Хоча в своїх операх композитор відкриває хвилю новаторства (маємо на увазі його оперну трилогію «Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха» та «Ехнатон»), можемо прослідкувати опосередкований вплив європейського, а саме, французького мистецтва. Епічна лінія та ораторіальність у поєднанні зі специфічними рисами середньовічної містерії вказують на вплив французької опери. Введення оповідача, яке вводить Гласс, є типовим для оперних лібретто П.Клоделя. Метод проекції і звернення до символів в «Христофорі Колумбі» Даріуса Мійо дістає відображення в складній організації сценічного простору і візуальних тем в трилогії Гласса. Внутрішня спорідненість відчувається в «Сатьяграха» з «Художником Матіссом» Хіндемита і «Святим Франциском Ассизьким» Мессіана. Їх поєднує також медитативний тип драматургії та філософсько-релігійний аспект змісту.

В ряді партитур концертних жанрів, таких як 5-та симфонія, «Оріон», «Страсті Рамакрішні» для хору і оркестру, як і в своїй оперній трилогії, Гласс продовжує проявляти свій інтерес до тем високого гуманістичного напрямку та біографій великих особистостей. Тут він оперує традиційними засобами - зберігає вірність мажоро-мінорній діатоніці, гомофонній фактурі, остинатній ритміці.

Також на композитора вплинув додекафонічний напрямок, яким Гласс захоплювався в роки навчання в Чикагському університеті (хоча пізніше композитор відкинув додекафонію). До прикладу, «Музика на дванадцять голосів», - в останній частині Гласс відходить від мінімалізму, адже пише дванадцятитонову тему і розгортає складну акордову послідовність.

Таким чином ми дійшли до висновку, що особистість композитора є дуже багатогранною, а його власний стиль є непересічним уособленням сучасної епохи з усіма її протиріччями та взаємовпливами. Філіп Гласс поєднав у своїй творчості як новаторські здобутки, так і академічні традиції, створивши свій

власний музичний напрямок, у якому продовжує працювати і зараз. Ми повинні також зазначити, що новаторство в творчості композитора займає провідну роль, саме ця риса є ключовою в розумінні постаті Філіпа Гласса.

1.2. Співпраця Філіпа Гласса та митців-новаторів другої половини ХХ століття

Вагомою частиною біографії композитора є його багаточисленні співпраці з визначними особистостями другої половини ХХ століття. В даному розділі ми наведемо знакові приклади відповідних робіт композитора. «Ейнштейн на пляжі» (1975-1976) - опера, яка принесла шалений успіх композитору, є результатом співпраці Філіпа Гласса та Роберта Вілсона.

Дванадцятигодинний спектакль Роберта Вілсона «Життя та епоха Йосифа Сталіна» Гласс побачив у 1973 році. Цей спектакль Вілсон назвав також оперою, хоча партитури в ньому не було. «Опера» для Вілсона, як зазначає Річард Тарускін, - скоріше візуальний термін, який означає монументальну видовищність. В дусі цієї «театральної концепції» Вілсону імпонують фетишовані історичні фігури. Таким чином, з ряду подібних особистостей Гласс та Вілсон вибрали сюжет. Вони відкинули фігури Чапліна, Гітлера та зупинились на Ейнштейні, включивши в назву посилання на постатомну антиутопію Невіла Шюта «На пляжі». Ейнштейн Гласса та Вілсона - фігура міфологічна. Фінальну сцену логічно інтерпретувати як атомну катастрофу. Образи Вілсона засновані на нелінійній розповідності, подібній до сновидінь. «Ейнштейн на пляжі» - статичне метафоричне дійство без послідовного сюжету, ряд абстрактних, театралізованих картин, які побудовані на вільних асоціаціях навколо трьох повторюваних візуальних мотивів: поїзд, суд та космічний корабель [6, с.640].

Світова прем'єра «Ейнштейна» відбулась на фестивалі в Авіньйоні 25 червня 1976 року. Публіку склали художники, діячі експериментального театру,

арт-рокери та їх фанати. Сенсацією спектакль став не без їхньої участі. Наступного ранку Гласс прокинувся вже відомим. «Ейнштейн на пляжі» позначив появу нового типу музичного спектакля. Пізніше Вілсон та Гласс співпрацювали ще в декількох проектах, у тому числі і в «ГРОМАДЯНСЬКИХ ВІЙНАХ».

Щодо співпраці в оперній трилогії Гласс, в автобіографічній книзі «Music without words», дає наступний коментар: «Мої перші три повномасштабні опери - «Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха» та «Ехнатон» - були створені у коллаборації з Р. Вілсоном, К.Деджонг та С.Голдман відповідно, але я повноцінно брав участь у написанні та формуванні лібретто для усіх трьох. Я міг робити це з повною впевненістю у своїх академічних здібностях. Насправді, я зараз чітко бачу, що на багато робіт, які я вибираю, мене надихнули чоловіки та жінки, з якими я вперше познайомився на сторінках книг» [9]. Справа в тому, що Філіп Гласс навчався в університеті Чикаго, де вивчав математику та філософію. Тому повноцінно орієнтувався в науці та історії, що дало йому можливість співпрацювати не тільки як автору музики, але і як автору літературних текстів.

Відома дуже плідна співпраця композитора у сфері кінематографу. Гласс працював з такими відомими кінорежисерами як Мартін Скорсезе, Вуді Аллен та Пітер Уір. Багатолітньою є співпраця композитора з російським режисером А.Звягінцевим. Гласс написав музику для його картин «Елена» та «Левиофан». Композитор пише багато саундтреків для Голлівуду. До прикладу, для фільмів «Шоу Трумана», «Годинник», «Щоденник», «Ілюзіоніст».

В документальному кіно потрібно виділити тандем Гласса з американським режисером Ерролом Моррісом. Це фільми «Тонка блакитна лінія», «Коротка історія часів», «Туман війни».

Першим ігровим фільмом, до якого Гласс написав музику, став «Місіма: життя в чотирьох главах» (1985) американського режисера та теоретика кіно Пола Шредера. Слід зазначити, що до того часу композитор написав музику до

неігрової картини «Кояніскаці» Годфрі Реджіо. Це фільм-портрет про видатного японського письменника та драматурга. Взагалі, як ми вже зазначали вище, жанр портрету у творчості Гласса займає особливе місце. Визначною працею є спільний фільм з Мартіном Скорсезе - «Кундун» (1997), в якому хронологічно зображені дитинство та юність духовного лідера тибетських буддистів Делай-лами XIV та його бажання відстояти право Тібета на політичну та релігійну незалежність.

Цікавою є співпраця Гласса та Годфрі Реджіо над напіваабстрактними творами, які належать до жанру експериментального кіно. Це трилогія «Каці» (1982-2002) - «Кояніскаці», «Повакаці», «Накойкаці». Музичний супровід існує у двох варіантах - зафіксований на плівці або як «живе» виконання біля демонстраційного екрану в кінотеатрах і на концертних сценах під керівництвом самого автора. Саме тут «екранна музика» Гласса досягла свого апогею. Режисер використовує мінімальні засоби кіно - тільки фотографію, яка або статична, або «рухається». Музика Гласса заповнює фільми повністю, і тут композитор у всій красі використовує свою техніку - аддитивний процес. Паралельно до сцен фільму змінюються і музичні блоки, кожний з яких побудований на своїх паттернах.

Минулого року Філіп Гласс разом з тибетським музикантом Тензіном Чогьял написали музику до фільму Міккі Лемла «The Last Dalai Lama?».

Слід зазначити, що в 2007 році вийшов фільм, присвячений самому композитору. Це «Гласс: портрет Філіпа в дванадцятьох частинах» Скота Хікса.

В 1990 році разом з Раві Шанкаром Філіп Гласс записав альбом «Passages».

Важливим рішенням композитора стало створення Philip Glass Ensemble, який виконував його музику. До 1970 року учасником ансамблю був інший видатний мінімаліст - Стів Райх. В свою чергу Гласс був учасником ансамблю Райха. Довгий час вони виступали тільки в галереях сучасного мистецтва.

Голосна та ритмічна музика ансамблю кінця 1960-х та початку 1970-х споріднена рок-музиці.

Співпраця композитора з напрямками поп- і рок-музики проявила себе у низці творів. Це вокальний цикл «Пісні рідких днів» на слова П. Саймона, С. Вего, Д.Бірна та Л.Андерсона. Також на основі двох альбомів Девіда Бові та Браяна Іно Гласс створив Першу та Четверту симфонії для великого оркестру. Отже, ми описали різні види співпраці композитора: це класичні жанри, а також ігрові та неігрові документальні кінокартини, музика до експериментального кіно, співпраця в жанрі поп- та рок-музики. Важливо відзначити, що в жанрі кінематографу знаходимо найбільшу кількість спільних проєктів.

Особливістю композитора є також те, що він тяжіє до коллаборацій — це виділяє його постать серед сучасників. В кожному з видів співпраці Філіп Гласс проявляє свій власний і неповторний авторський стиль, використовуючи свою композиторську техніку, але поєднує це з ідеями видатних митців. У фільмі, присвяченому творчості композитора, Гласс в жартівливій манері говорить про різницю між кіномузикою та музикою автономною: «Коли ви працюєте на фільмом, ви можете поскаржитись, до прикладу, на режисера. А коли ви працюєте, наприклад, над оперою, скаржитись вже нема на кого. В цьому і основна різниця».

1.3. Еволюція стилю Філіпа Гласса

«Моя причина для початку композиторської діяльності, взагалі, є дуже простою. Я почав розмірковувати над питанням: «Звідки прийшла музика?». Але я не міг знайти відповіді у книжках чи друзів-музикантів, і можливо це було неактуальним питанням для початку. Однак це не зупинило мене в пошуках відповіді. Я думав тоді, в мій перший рік навчання, якщо почну компанувати музику сам, то зможу якось знайти відповідь. «Я ніколи не знайду відповіді», - вважав я протягом наступних шести десятиліть. Але пізніше

зрозумів, що питання потрібно змінювати час від часу. На, багато років потому я дійшов до того, що зараз виглядає розумною відповіддю на переформульоване питання», - так описує у своїй книзі причину початку свого творчого шляху Філіп Гласс [14, с 46].

Творчість композитора, як ми вже зазначали в попередніх розділах, є дуже неоднозначною та багатогранною. Еволюція цікава - від представника мінімалізму та постмінімалізму, ввібравши в себе класичні традиції та риси інших напрямків епохи, досвід східних країн, Гласс дійшов до створення власного неповторного стилю. Розглянемо детальніше особливості еволюції стилю композитора.

У наш час все ще не вщухають дискусії про те, чи вважати композитора представником мінімалізму. Сам Гласс не вважає себе представником цього напрямку і навіть в один момент скаже: «Це слово повинне бути викорінене!» [1].

Стиль Філіпа Гласса сформувався в далечині від Америки, де в той час формувалася стиль мінімалістів (він вчився у Франції в легендарного музичного педагога Надії Буланже), хоча надихався він тими ж речами - індійською рагою, буддизмом, гамеланом.

Схожість технік, цінностей мінімалізму і стилю Гласса проявляється якраз в репетитивному характері музики. Але для Філіпа Гласса не притаманний радикалізм мінімалістів і серіалістів, які відрікаються від музичної форми, декоративності, експресії та значення авторського Я. Музиці композитора не пасує опис «індустріальна» чи «монотонна», «меблева музика», якою її бачив передвісник мінімалізму Ерік Саті [1].

В своїх інтерв'ю, тим не менш, Гласс визнає, що одним із великих досягнень мінімалізму є розширення аудиторії і підкреслює, що в часи Моцарта не було дистанції між звичайним слухачем та класичною музикою.

Творчий шлях композитора розпочався у Чикагському університеті, де Гласс познайомився з додекафонічною технікою, створивши дванадцятитонове

струнне тріо. Спочатку він прийняв цю техніку, а потім відкинув. В цей період на нього вплинула творчість Веберна, Айвза, Копланда, Кауелла, Томсона. З 1957 по 1961 роки композитор навчався у Джуліардській школі в Нью-Йорку у Вільяма Бергеми та Вінсента Персікетті, а також в літній школі в Аспені у Даріуса Мійо. Тут він створює музику в стилі французької «Шістки» і Копланда. Вражає його працездатність: за ці роки навчання він написав сім десятків творів в різних жанрах; майже всі були виконані його друзями, а деякі опубліковані. Вже тоді проявляється його зацікавленість кіномузикою.

Після закінчення Джуліарду Гласс повертається у Пітсбург, де працює шкільним композитором-резидентом, створюючи різні хорали, камерну та оркестрову музику.

Активний розвиток композитора починається з 60-х років минулого століття. Через два роки після закінчення Джуліарду за Програмою Фулбрайта Гласс їде до Парижу. Величезний вплив на становлення Гласса як музиканта в цей період мали дві видатні особистості - Надія Буланже та Раві Шанкар. Якраз вони і стали уособленням поєднання двох початків в особистій філософії композитора - західного та східного. Буланже дуже строго ставилася до вивчення класичних традицій, змушувала своїх студентів ідеально вивчати «Добре темперований клавір» Й.С.Баха, а Алла Ракха, який співпрацював із Шанкаром, просив Гласса зняти всі тактові риси, пояснюючи, що всі ноти однакові. В Парижі Гласс був вражений французькою культурою, став постійним відвідувачем музею кіно. Також зацікавився творчістю Жана Кокто і згодом присвятив йому триптих опер.

В роки 1965-1966 пише п'єсу для двох акторок та камерного ансамблю, твори для камерного ансамблю та перший струнний квартет (No.1, 1966). Через співпрацю із Р.Шанкаром Гласс подався в експедицію до Індії. Цей етап дав композитору усвідомлення того, наскільки по-різному європейці та представники східних культур трактують поняття «часу» в музиці. Сам композитор пояснює це в такий спосіб: «В західній музиці ми ділимо час так, ніби ми ріжемо його на шматки, як буханку хліба. В індійській музиці (і у всій

мені відомій незахідній музиці) ви берете крихітні комірочки чи «долі» і пов'язуєте їх разом, щоб створити більші часові протяжності»[13, с.17].

У першому розділі ми детально розглянули власну композиторську техніку композитора, яка заснована на принципі паттернів.

Після повернення у Париж в 1967 році, композитор відвідував виконання творів Стіва Райха. Великий вплив на нього спричинила «фортепіанна фаза» Райха, який був другом композитора. В 1968 році він пише п'єсу «Дві сторінки для Стіва Райха», де визнає свій «борг».

Між 1967 та 1968 роками, Гласс створює дев'ять робіт, в тому числі «Strung out» (для ампліфікованої скрипки соло, 1968), «Gradus» (для саксофону соло, 1968), «Music in the Shape of a Square»(для двох флейт, присвячення Еріку Саті, 1968), «How Now» (для фортепіано соло, 1968), та «1+1»(1968).

«1+1» - повністю заснований на аддитивному процесі. Філіп Гласс відмовляється від останніх рудиментів дисонантного хроматизму та консервативного контрапункту. Спочатку він орієнтується на досвід Райха, але надалі остаточно знаходить свою власну композиторську техніку - аддитивний процес [6].

В 1969 роках були написані: «Музика квінтами», «Музика в протилежному русі», «Музика в подібному русі», «Музика на вісім голосів», а в 1970 році - «Музика зі змінними голосами». Це був період «класичного мінімалізму» в творчості композитора, коли він був — у дусі модернізму аскетичний та строгий у методах та прагненні до новаторства [6]. Своїм опусам він дає прямолінійні назви, які описують те, що відбувається в партитурах. Це гумористичні приношення його педагогу Надії Буланже. Композитор зазначає: «Все це виходило дуже легко. В 1969 році ніхто не знав та не цікавився тим, що я створюю, тому я міг дозволити собі будь-які жарти» [17, с.294]. Ці п'єси, які сконструйовані за допомогою аддитивного процесу, з їх рівним поступовим рухом, нагадують григоріанський хорал, але зі складним акцентним рисунком.

Прослідковуємо зміни у часовій протяжності вищезгаданих творів.. Від двадцятихвилинної «Музики квінтами» до «Музики зі змінними голосами», яка триває півтори години, і далі до епічних масштабів «Музики на дванадцять голосів», яка створювалась більше трьох років (1971-1974). В цій композиції бачать «музичний лексикон мінімалізму 1970-х», а також постмінімалістичний твір [17, с. 322].

У 1974 році Гласс орендував нью-йоркський Таун-холл, щоб вперше виконати свою музику в академічному концертному залі. В ці роки він працює також над «Another Look at Harmony» (1975-1977), що демонструє новий старт, заснований на комбінаціях гармонічних прогресій та ритмічної структури. Але справжню славу йому принесла перша опера «Ейнштейн на пляжі» (1975-1976). В другому підрозділі даної роботи ми детально зупинялись на питанні співпраці та ролі даного твору в житті композитора. Важливо зазначити, що цей твір є показником власного композиторського стилю письма в напрямку «мінімалізм», хоча і є експериментальною роботою. Спектакль сприймається тільки як ціле, запис музики не призначений для автономного існування. Також в цей період композитор повертається до гармонічної структури, використовуючи при цьому аддитивний процес та ритмічний цикл. Вже тут проявляється його бажання зацікавити публіку, привернути до академічного мистецтва більшу кількість людей: «Я намагався написати п'єсу, яка б підняла зал на ноги, і майже завжди, коли я виконую цю музику, публіка вискакує з місць; дивний ефект, майже фізіологічний. Інколи я виконую «Космічний корабель» на концертах, а на біс - його останню частину, і стається те ж саме»

[21].

Для аудиторії класичної музики ця реакція була екстраординарною, вона лякала примітивністю відгуку, пробудженого Глассом . Це зовсім новий тип спектаклю, унікальний досвід навіть для експериментального театру 1960-х та 1970-х років. «Ейнштейн на пляжі» породив моду на музичний театр в Америці та цілому світі, поставивши оперу в центр уваги та визначив подальший

розвиток і рух Філіпа Гласса в сторону театру та кіно [6]. Наступні опери композитора були більш традиційними.

«Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха» (1978-1979) та «Ехнатон» (1981-1982) - оперна трилогія Гласса про людей, які змінили світ силою своїх ідей. В «Ейнштейні» композитор не виходить за рамки мінімалізму, а вже в двох інших частинах трилогії він, в певній мірі, дотримується класичних традицій. Але в «Ехнатоні» відбувається зміна в музичному мисленні Гласса. По-перше, він утверджує вокальний стиль. По-друге, протиставлення двох сфер - «варварської» та ідеалістичної - виражається контрастом інструментального письма і вокальних фрагментів [4, с. 510].

Трилогія — це грандіозний оперний проєкт ХХ століття. В кожній з частин він створює новий оперний жанр. Ідея опер-портретів у поєднанні з «документальним» відображеннями подій - авторська ідея. Незвичним є і зв'язок опер, які не мають спільної сюжетної лінії, але це компенсується позачасовою сутністю гуманістичних ідей і великих відкриттів.

Протягом трилогії дедалі більше стає помітним відхід від канонів мінімалізму, посилюється акцент на оперності, вокальному типі письма [4, с. 510]. В більшості творів, написаних пізніше для театру, також розвиваються ідеї, що закликають до ненасильницького перетворення світу, описується життя людей, які відкрили нові горизонти перед людством; також до екзистенціальної філософії, екології, східних містичних вчень та об'єднанню людства на основі вічних цінностей. Ряд театральних робіт заснований на видатних творах світової літератури та кінематографу (трилогія за кіносценаріями Ж.Кокто).

Стиль 1980х - 1990х, названий «постмінімалізмом», пов'язують з іменем композитора. В цей період спостерігаємо його контакти з рок-музикою та рокмузикантами. Він виступав у рок-клубах, записувався на рок-лейблах, був продюсером рок-ансамблю. Популярність Гласса серед рок-музикантів почалась в Лондоні, де в 1971 році його почули Девід Бові та Браян Іно.

Після 1983 року Гласс отримує всесвітню популярність створенням музики до першого фільму трилогії «Каці» Годфрі Реджіо. З цього періоду середини 1980-х починається багатолітня праця в сфері кінематографу, що триває по сьогоднішній день. Композитор всюди використовує свій неповторний стиль письма, а музика до фільмів часто виконується автономно. В період 1980-х та 1990-х Гласс пише музику до наступних фільмів: «Місіма: Життя в чотирьох главах» (1985), «Висота «Гамбургер» (1988), «Повакаці» (1988), «Тонка блакитна лінія» (1988), «Собор» (1989), «Коротка історія часів» (1991), «Кендімен»(1992), «Кундун» (1997), «Шоу Трумана» (1998), «Дракула»(саундтрек, 1998) та інші.

Роки 1987-1991 позначені роботами в сфері симфонічної музики. Композиції «Facades», струнний квартет No. 3 (які вилучені з партатур до «Кояніскаці» та «Місіма») повертають композитора на шлях «структурного коріння» його студентських років. Твори написані в більш традиційному та ліричному стилі, Гласс надихався такими музичними формами як чакона та пасакалія. Це скрипковий концерт No. 1 (1987), симфонія No. 3(1995), «Echorus» (1995), згодом - симфонія No.8 (2005) та «Пісні та поеми для віолончелі соло» (2006).

Також в цей період Гласс пише опери, засновані на історіях життя видатних дослідників - «Вояж» (1992) та «White Raven» (1991).

1991-1996 роки позначені роботою над трилогією Жана Кокто та симфонічною творчістю. В ці роки написані Друга та Третя симфонії.

Оперна трилогія за фільмами Жана Кокто базується на прозі та кінороботах: «Орфей» (1949), «Красуня та чудовисько» (1946) та «Нестерпні діти» (1929). Ці роботи — певною мірою музичне приношення французьким композиторам, які мають відношення до Кокто, так званої французької «Шістки», та композиторам 18-го століття, таєм як Й.С.Бах та К.В.Глюк, які є невід'ємною частиною фільмів Жана Кокто. Це унікальна робота, де зійшлися два дуже важливі напрямки у творчості композитора - опера та кіномузика.

Опера «Орфей» концептуально та музично перегукується з оперою К.Глюка «Орфей та Еввідіка», якою композитор надихався при створенні, що ще раз вказує на звернення до традицій. Одна з тем опери, смерть Еввідіки - відгомін особистого життя композитора: музика була написана після неочікуваної смерті жінки композитора у 1991 році. Для другої частини трилогії «Красуня та чудовисько» композитор замінив саундтрек до оригінального фільму, написав повну оперну партитуру та синхронізував це з фільмом. Фінальна частина написана для голосів, трьох фортепіано і балету. Озвучення опери викликає асоціацію з «Концертом для чотирьох арф» Й.С.Баха.

Кінець 1990х та початок 2000х років вважаються вершиною ліричної сторони та тенденцій романтичного стилю в творчості композитора. Цими рисами позначені оперні, театральні та кінопартитури, такі як: музика до фільму Мартіна Скорсезе «Кундук» 1997, «Накойкаці» Годфрі Реджіо 2002, «Годинник» Стефана Далдрі 2002. Також серія з п'яти концертів та три симфонії (No. 5, No. 6, No. 7).

Цікавість до важливих історичних постатей пронизує всю спадщину композитора, і цей період не виняток. У 2001 році написана біографічна опера про життя астронома Галілео Галілея, а також камерна опера «The Sound of a Voice».

На початку 2000х років проявляється велика зацікавленість композитора до жанру «концерту». Гласс пише концерт для фортепіано та оркестру, концертну фантазію для двох литавристів та оркестру, концерт для віолончелі та оркестру, арфи та оркестру, а згодом і фортепіанний концерт N.2. Цей концерт та камерна опера ввібрали в себе як традиційні прийоми композиції Гласса, так і звернення до засобів популярної музики.

У 2005 році Гласс звертається до політичної та соціальної теми сучасності й пише оперу «Waiting for Barbarians» за новелою К. Хамптона, критикуючи в ній президента Дж. Буша за його участь у війні з Іраном. Хоча головні теми це імпералізм, расова ізоляція та тортури, але оркестр дуже традиційний, опера

звучить класично. Напротивагу цьому композитор пише Симфонію N.8, в якій хроматика досягає більш екстремальних розмахів, а теми та фактура постійно змінюються. Оркестрування також непередбачуване, але в меланхолійній другій частині композитор вводить прекрасні варіації для флейти та арфи.

Цей приклад є показовим, адже подібні контрасти характерні для стилю композитора, що проявляється протягом всієї творчої еволюції. Філіп Гласс сміливо експериментує, виступає як новатор, але в той же час постійно повертається до традицій.

У 2006 році Гласс знову звертається до теми історичних постатей. «Страсті Рамакрішни» - це 45-хвилинний хоровий твір, заснований на працях індійського духовного лідера Рамакрішни, які, здається, «справді надихнули та оживили композитора з його старих формул, щоб написати щось свіже», як зауважив один критик, тоді як інший зазначив: "Музичний стиль створює мало нових можливостей для Гласса, за винятком славного генделівського закінчення ... стиль композитора ідеально відповідає молитвенному тексту». Як можемо зауважити, критика дуже неоднозначно ставиться до стильових змін в творчості композитора [20].

Віолончельна сюїта «Songs and Poems for Solo Cello» викликає асоціацію з роботами Й.С. Баха, але також помітна спорідненість та звернення до романтичних традицій. Сам композитор відзначив: «В багатьох моментах це більше звернення до Шуберта, ніж до Баха» [9].

«Arpomattox» - опера, яка описує події громадянської війни в Америці, створена у співпраці з письменником К. Хемптоном та диригентом Д.Р. Девісом, який відзначив: «в його останніх операх басова лінія набуває все більшої популярності... все більш використовуються мелодійні елементи у глибокому регістрі, у контрабасів, контрафаготів - він все частіше використовує ці звучання, і ці текстури можна отримати з використанням інструментів в різних комбінаціях. ... Він, безумовно, розвинув більше майстерності як оркестрант у своїй здатності задумувати мелодії та гармонійні

структури для певних інструментальних груп. ... те, що він дає їм грати, є дуже органічним та ідіоматичним» [22].

Окрім цієї масштабної опери, Гласс додав до свого каталогу театральної музики ще один твір. Він продовжив - через двадцять років перерви, - писати музику до драматичного твору Семюеля Беккета. Гласс написав "гіпнотичну" оригінальну партитуру для збірки короткометражних п'єс Беккета «Act Without Words I», «Act Without Words II», «Rough for Theatre» та «Eh Joe», режисер Джоанн Акалайтіс, прем'єра якої відбулася в грудні 2007 року. The New York Times охарактеризував цю музику як «крижану, повторювану музику, яка глибоко пронизує серце» [19].

Від 2008 до 2010 року спостерігається зацікавленість композитора камерною музикою. Гласс працює над серією камерних творів, які починаються з «Songs and Poems: Four Movements for Two Pianos» (2008, виконані Д. Девісом та М. Намекава, яка є відомою виконавицею фортепіанних творів композитора) та «Sonata for Violin and Piano», написана в «брамсівських традиціях». Також в ці роки написані «String sextet», «Pendulum», друга віолончельна сюїта для Венді Саттер, «Partita for solo violin» [10].

Ще одна біографічна робота про життя відомого науковця та дослідника була написана в 2009 році. Це опера «Kepler», лібретто базується на текстах та віршах самого астронома, складених його сучасником Андреасом Гріфіусом. Це перша опера Гласса німецькою мовою, прем'єра якої відбулася у вересні 2009 року. Критик LA Times Марк Швед та інші описали цю роботу як «схожу на ораторію»; Швед зазначив, що робота - «найхроматичніша, найскладніша, психологічна партитура» Гласса, і «оркестр домінує ... Мене вразили приглушені, сяючі кольори, характер багатьох оркестрових соло та гострий акцент на басових інструментах» [11].

У 2011 році Гласс представив серію музичних, танцювальних та театральних вистав у рамках фестивалю «Дні та ночі». Композитор сподівається щорічно

представляти цей фестиваль з акцентом на мистецтво, науку та охорону природи [18].

В наступні роки Гласс звертається до жанрів симфонічної та скрипкової музики, оперного жанру. Опера «The Perfect American» базується на останніх місяцях життя Волта Діснея, ще одної відомої особистості; прем'єра відбулася в січні 2013 року в Мадриді. Також в цьому році написана опера «The Lost». Протягом 2015-2019 років відбулись прем'єри подвійного концерту для двох фортепіано та двох симфоній (№. 11, №. 12), що виявляє тенденцію звернення композитора до жанрів симфонічної музики в цей період.

Насьогодні композитор успішно працює над новими роботами, з кожним днем цікавість до його творчості зростає. Він постійно шукає нові шляхи в музиці, експериментує, синтезуючи музику з іншими видами мистецтв, але звертається також до класичних жанрів, барокових та романтичних традицій, застосовуючи їх в умовах ХХІ століття.

Творча еволюція Філіпа Гласса пройшла декілька основних етапів, в кожному з яких композитор ввібрав близькі для себе риси, поєднуючи це з власними новаторськими здобутками та створив свій окремий музичний світ, в якому поєдналися західна та східна філософії, новаторство та традиції. Він наповнений глибоким змістом, експонує важливі для людства питання, в ньому існують певні закономірності, тенденції, своя музична мова, методи розвитку, образна та емоційна сфери. Разом все це складає відображення композитором сучасної епохи через призму власного сприйняття.

РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВИБРАНИХ ТВОРІВ ФІЛІПА ГЛАССА

2.1. Огляд фортепіанної спадщини композитора

Фортепіано є одним з основних інструментів Філіпа Гласса , адже він створює свої композиції саме за клавіатурою. Оскільки цей інструмент поєднує в собі, збавалося б, суперечливі елементи ліризму та ударності, він є ідеальним середовищем для музичної мови Гласса. З його глибокими коріннями, традиціями, що охоплює класичну, романтичну та сучасну епохи, фортепіано втілює бажання композитора поєднати нові ідеї з класичними формами.

Протягом навчання в Чикагському Університеті, Гласс у свій вільний час займався на фортепіано, створюючи свої перші композиції та вправляючись в майстерності. Визначивши свій шлях як професійного музиканта, композитор продовжує писати твори для цього інструменту, як сольні, так і в різних комбінаціях. Хоча його ніколи не називали віртуозом, сам Гласс називає себе «гідним піаністом для композитора». Це твердження саме по собі є важливим, оскільки протягом ХХ століття багато композиторів почали відходити від активних виконань своїх творів. Філіп Гласс є частиною покоління композиторів, які особисто представляють свою творчість публіці. Роблячи це, вони є частиною одного з найбільш важливих потоків музичної творчості - прямого зв'язку між композитором та публікою.

Насьогодні фортепіанний спадок композитора є досить містким та різноманітним. Всі твори, так чи інакше, мають ознаки мінімалістичного напрямку, але водночас показують різні етапи творчої еволюції Філіпа Гласса.

Низка творів має дуже цікавий склад виконавців, і одну з основних ролей в них відіграє партія фортепіано. Важливим цей інструмент є також і в камерній та симфонічній музиці композитора, де фортепіано часом виконує окремі частини сольно. Тому деякі з частин цих творів, а також фортепіанні концерти ми розглянемо як частину фортепіанної спадщини, щоб краще осягнути важливість даного інструменту в творчості Гласса. Також композитор має фортепіанні транскрипції своїх опер, окремі уривки з музики до фільмів (до прикладу, «Годинник», «Шоу Трумана»). Центральне місце у сольній фортепіанній творчості займають «Етюди для фортепіано» в двох зошитах, які писались композитором протягом вісімнадцяти років та показують різні етапи творчих пошуків у сфері фортепіанної музики Філіпа Гласса.

Розглянемо детальніше цю частину спадщини композитора.

Перший сольний фортепіанний твір - «Now Now» - написаний композитором у 1968 році в Нью-Йорку. Тут відчутний сильний вплив мінімалістичного напрямку, і цікавим є те, що композитор вказує на можливість виконувати цей твір на електричному органі. Надалі він неодноразово буде вказувати цей варіант в інших творах.

В низці наступних фортепіанних творів, які виконуються також на електричному органі, таких як «Two Pages» (1969), «Music in Contrary Motion» (1969), «In Again Out Again» для двох фортепіано (1967), «Another Look at Harmony. Part 3» (1975) Гласс звернувся до своєї основної техніки - аддитивного процесу. З цього часу музика Гласса стає менш суворою, але більш складною та драматичною.

Серія творів «Fourth Series» (1977–79) включає в себе твори для органу або фортепіано та органу. Це «Modern Love Waltz» (фортепіанна версія з «Fourth Series. Part Three» 1978) та один з найпопулярніших творів композитора «Mad Rush» (з «Fourth Series. Part Four» 1979), що виконується як на фортепіано, так і на електрооргані. Сам композитор неодноразово виконував цей твір на сцені, прем'єра відбулась восени 1981 року на честь приїзду Далай-Лами до Нью-

Йорку. Твір демонструє звернення Гласса до більш традиційних моделей і вказує на відмову від радикальної ненаративності та недраматичності музики свого першого періоду.

«Glassworks» - камерний твір в шести частинах, написаний композитором в 1981 році. Однією з найпопулярніших та найвиконуваних частин є «Opening» для фортепіано соло. Цей цикл привертає увагу широкої публіки до творчості композитора.

Оперна трилогія Філіпа Гласса мала великий резонанс в музичному світі, тому не дивним є те, що композитор паралельно створив власну фортепіанну транскрипцію, об'єднавши три частини під назвою «Trilogy Sonata» (1975/1979/1983, аранжована Полем Барнсом у 2001 році). Цикл викликає надзвичайне почуття подорожі в часі, адже безпомилкова ритмічна ідентичність Гласса розглядається через призму сонатного циклу XIII-го століття. Цей твір користується сьогодні великою популярністю серед сучасних виконавців.

У 1988 році композитор написав фортепіанний цикл під назвою «Metamorphosis», який включає в себе уривки з музики до театральної адаптації «Метаморфози» Франца Кафки та з фільму «Тонка синя лінія» Еррола Морріса. В цьому ж році Гласс познайомився з поетом Алленом Гінзбергом, з яким вони створили твір для читця та фортепіано «Wichita Vortex Sutra», що пізніше стала п'єсою для музичного театру.

В період з 1991 по 1996 рік Гласс пише наступні фортепіанні твори, а також фортепіанні транскрипції з опер та музики до фільмів (більшість яких транскрибована Майклом Рісманом та Полем Барнсом). Це «Tesla», «12 Pieces for Ballet», «Anima Mundi», «The Orphée Suite», «Six Scenes from Les Enfants Terribles» для двох фортепіано, «Overture from La Belle et la Bête», «Jeniparo: No. 14» та інші. Але центральне місце в творчості цього періоду займає перший зошит «Етюдів для фортепіано», який був написаний на замовлення Денніса Рассела Девіса та присвячений йому, а також дизайнерові постановок Ахіму

Фрейєру. Перше повне виконання та запис етюдів були зроблені самим композитором. Більшість написані в пост-мінімалістичному і більш ліричному стилі того часу. У рамках стиснутої форми Філіп Гласс досліджує можливі звукові поєднання, починаючи з типово барокових уривків і закінчуючи настроями в стилі нео-романтизму.

Початок 2000-х років відзначається написанням двох фортепіанних концертів. Це «Piano Concerto No. 1 Tirol» (2000) та «Piano Concerto No. 2 After Lewis and Clark»(2004). Концерти входять до серії восьми концертів «The Concerto Project». Перший написаний спеціально для Штудгартського камерного оркестру, а другий поетапно інтерпретує подорож Меріветера Льюїса та Вільяма Кларка, які очолили першу сухопутну експедицію через територію США до тихоокеанського узбережжя. Поряд з цими творами Гласс пише низку фортепіанних п'єс: «Dreaming Awake» (2003), The Fog of War (2002), «Music from the Hours for piano» (2002/2003), «Neverwas Set» (2005), «Life in the Mountains" from "The Illusionist"» (2006) та «A Musical Portrait of Chuck Close, two movements for piano» (2005), які ввійшли згодом до збірки фортепіанних етюдів під номерами 11 та 12.

Між 2008 та 2010 роком Гласс створює серію камерних п'єс, які починаються фортепіанним твором для двох фортепіано «Songs and Poems: the Four Movements for Two Pianos», який виконали Денніс Девіс та Макі Намекава - відомі інтерпретатори фортепіанної музики Гласса.

У 2012 році написаний другий зошит «Етюдів для фортепіано», які характеризуються композиторськими пошуками в сфері гармонії та форми. Період з 2013 по 2015 роках відзначається експериментами композитора у сфері фортепіанної музики. Він пише твір для чотирьох фортепіано - «Two Movements for Four Pianos» та подвійний фортепіанний концерт «Double Concerto for Two Pianos», що вказує на особливий інтерес до інструменту. В кожному з творів відчутний особливий стиль Філіпа Гласса та використовується його самотня композиторська техніка.

Найновіші фортепіанні твори композитора написані в період між 2017 та 2019 роками. Це «Piano Concerto No. 3» (2017), «Distant Figure – Passacaglia» (2010) та «First Piano Sonata»(2019).

Щороку цікавість до фортепіанної музики композитора зростає, дедалі більше молодих виконавців роблять записи музики Філіпа Гласса. Найвідомішими інтерпретаторами фортепіанних творів Гласса ваажаються: Макі Намекава, яка вже багато років поспіль співпрацює з композитором над записами творів; Денніс Девіс, який також робить світові прем'єри музики композитора як диригент; Єрун ван Веен та молодий ісландський піаніст Вікінгур Олаффсон.

2.2. Етюди для фортепіано. Зошит I

Фортепіанні етюди Філіпа Гласса, написані протягом двох десятиліть для вдосконалення власної фортепіанної майстерності, - це як і технічні дослідження, так і чіткі висловлювання його композиторської філософії. Також, безперечно, це найкраща точка відліку, з якої починається розуміння підходу Гласса до створення музики. Вони стоять у кінці довгого циклу розвитку, починаючи від "вправ" Скарлатті, романтичних фортепіанних етюдів таких композиторів як Клементі, Черні, Гуммель, Шопен, Шуман, Брамс, Скрябін, Рахманінов, Дебюссі до майстрів ХХ століття, таких як Лігеті та Кейдж.

Сам Гласс у своїй передмові до видання зауважив, що перший зошит, складений з робіт, які написані між 1991 і 2012 роками, мав подвійну мету: перше - це «дослідити різноманітні темпи, фактури та техніки фортепіано». Водночас, збірка мала бути і педагогічним інструментом, за допомогою якого

«я б вдосконалював свою гру на фортепіано». Етюди другого зошиту (20122014) сміливіші у пошуку нових структур та нових кольорів звучання. Кожен із 20 етюдів представляє певну фортепіанну техніку, але обидва зошити об'єднані виразними «примхами» гармонічної мови Гласса, і, як зауважує видатний виконавець даних етюдів, Єрун ван Веен: «Майже у всіх етюдах витривалість є головною проблемою, яку має подолати виконавець».

Естетика та новаторство «Етюдів для фортепіано» Філіпа Гласса проявляються в наступних рисах:

- пост-мінімалістичний стиль написання;
- продовження використання репетитивної музики, але з більшою плинністю та експресією;
- нео-романтичні тенденції;
- тональна практика;
- відчутні впливи Шуберта, Рахманінова та впливи поп-музики (до прикладу гурту Beatles).

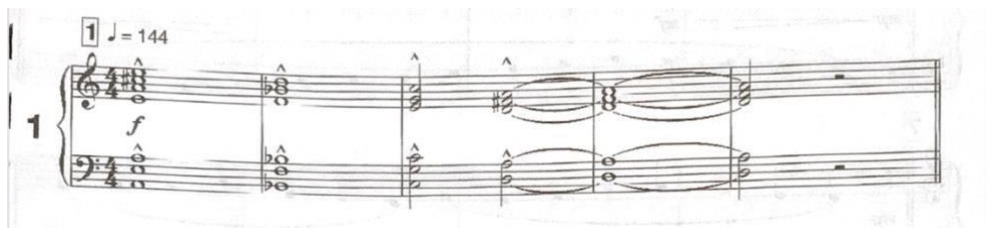
Перший зошит складається з десяти етюдів, основними завданнями яких, як зазначалось вище, є дослідження у сфері фактури, темпів та техніки, а також збірник виступає в ролі «самовчителя». Цікавим є те, що етюди писались протягом довгого часу і дуже часто присвячені певним подіям чи людям. Так, в першому зошиті шість етюдів присвячені Деннісу Расселу Девісу з нагоди його 50-го дня народження. Ці етюди увійшли до збірки під номерами 2, 3, 4, 5, 9 та 10. No. 6 написаний для Нью-Йоркського радіо і має оригінальну назву «Now, So Long After That Time». No. 7 написаний для Сіднейського фестивалю музики у 1996 році. Так як дана збірка написана в стилі пост-мінімалізму, який має певні відмінності від мінімалізму, важливим є розуміння цієї різниці. До прикладу, це відновлення мелодичної форми, мінімальна тональна функційність та хроматизація, більше використання динамічних контрастів, рух від строгих геометричних структур до більшої плинності та текучості

форми. Пост-мінімалізм викликає асоціації з романтичною музикою або музикою раннього модернізму.

В даному розділі ми детально розглянемо етюди No. 1, 2, 6, 7.

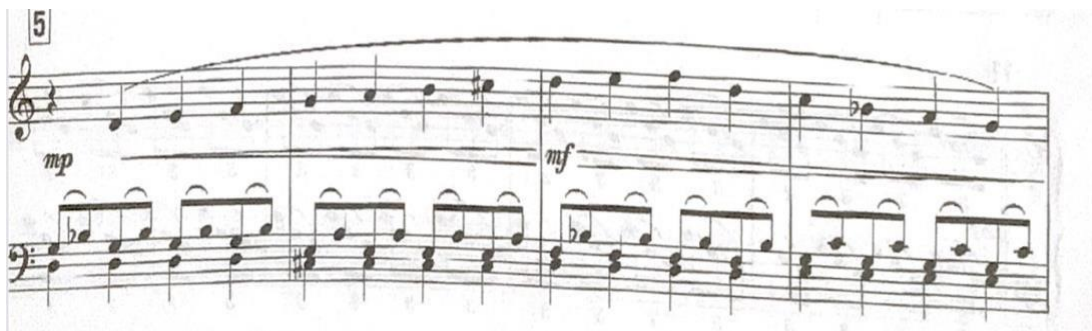
Етюд No. 1 є яскравим прикладом пост-мінімалістичних тенденцій Гласса. Композиція починається з гармонічно стійкої акордової послідовності (прикл.1).

Такий вступ не є характерним для глассівських наступних етюдів, які зазвичай починаються з руху однакових тривалостей. Оскільки етюд розпочинає збірку, то ця послідовність виступає в ролі «відкриття». Співвідношення гармоній викликає ефект «свіжості» їх сприйняття. Ця послідовність, але видозмінена, буде проводитись ще раз перед кодою, виконуючи функцію обрамлення музичного твору.



(Приклад 1)

Після цього починає рух тріолями, побудований на послідовності ламаних акордів у соль мінорі (прикл.2). Цей тип викладу, співвідношення гармоній, повторюваність, дають нам асоціацію з творами Шуберта (до прикладу «Трію» з «Експромту» As-dur, op.142). Гласс позначає кожен рядок цифрами, які утворюють «figure», що повторюються в певній послідовності, яку зазначає автор. Цей елемент є важливим для формотворення в техніці репетитивної музики.



(Приклад 2)

Нео-романтичні тенденції етюдую проявляються в ліричній мелодичній лінії, так само в стилі Шуберта, яка має гамоподібний рух та чотиритактову структуру (прикл.3). Далі тема проводиться в тональностях соль мінор (у верхньому голосі) та фа мажор (у нижньому голосі), утворюючи «діалог» (питання-відповідь). Мелодія чергується з розділами в соль мінорі, але варіюється в різний спосіб: скорочення, октавній виклад, ритмічні зміни.



(Приклад 3)

Важливі принципи, які наявні в цьому етюді, об'єднують також цілу збірку етюдів. Це проявляється в наступних особливостях:

- нетрадиційні тональні співвідношення;
- опора на мелодичну лінію як основу для гармонії;
- акорди зазвичай мажорні, мінорні та зменшені;
- часте використання медіантових співвідношень;
- часте використання тріольних ламаних акордів як основної моделі руху;
- гомофонна фактура;

- написання твору в межах двох із половиною октав (певна камерність);
- використання більших динамічних діапазонів, ніж в попередніх творах (до прикладу, в порівнянні з «Метаморфозами»);
- власний стиль формотворення, заснований на репетитивності;
- мелодично-гамронічні структури засновані на чотири- або восьмитактових фразах.

Етюд №. 2 слугує прекрасним прикладом репетитивної музики. Автор створює атмосферу споглядальності та плинності часу. Основна тема (прикл. 4) виконується декілька разів, кожен раз видозмінюючись. Композитор також використовує акустичний ефект - глибокі октави в басу, на фоні яких ведеться рух вісімками у змінному розмірі, що дає нам відчуття просторовості.



(Приклад 4)

Середина етюду побудована на тій самій гармонічній послідовності, але композитор викладає її в цьому розділі акордово, що створює враження активного руху та приводить до кульмінації твору.

Автор не випишує детально динамічні відтінки та акцентування, що вимагає додаткової роботи для виконавця, який повинен знайти власну інтерпретацію даного розділу, враховуючи особливості стилю композитора (прикл.5).



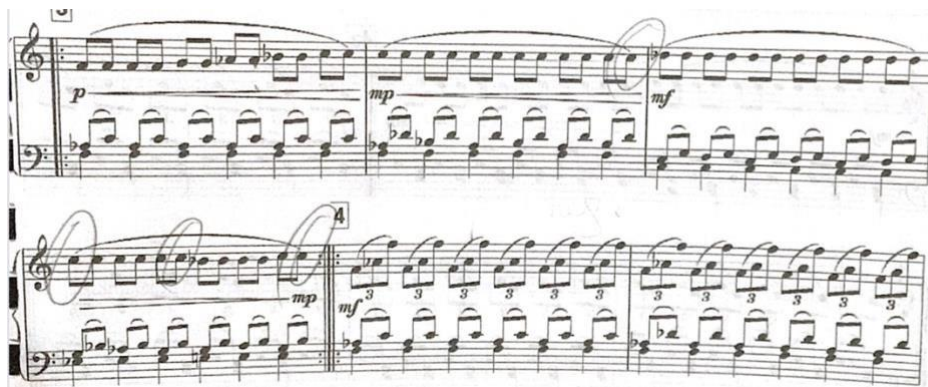
(Приклад 5)

Форма має риси тричастинності та демонструє репетитивну техніку композиції :

A:||A1:||A2:||A3:||B:||B1:||B2:||A5:||A6:||

Етюд No. 6 вважається одним з найскладніших та найпопулярніших у збірці. Якщо до цього композитор знайомить та вводить виконавця в сферу своєї «музичної філософії», досліджуючи форму, тембри та гармонію, то в цьому творі він у повній мірі «розкриває» технічні вимоги до виконавця, підкреслюючи дидактичну мету збірки. Даний аспект ми б хотіли розкрити на прикладі цього твору. Етюд тренує виконання наступних видів фортепіанної техніки: репетицій, подвійних нот, октав та стрибків. Твір потребує концентрації уваги в швидкому темпі при великій кількості повторів, що є надзвичайно важливим для репетитивної техніки та виконання музики композитора в цілому. Гласс висуває нові вимоги до сучасного виконавця, які тренують увагу, чіткість, потребують великої інтелектуальної зібраності.

Твір викликає асоціації з гармоніями та музикою сучасної поп-культури, що проявляється також в побудові мелодії, яка варіюється на фоні одноманітної лівої руки (прикл.6). Гармонічна послідовність складається всього з чотирьох акордів, які повторюються протягом цілого твору.



(Приклад 6)

Цікавим є початок та закінчення етюд, які створюють ефект «perpetuum mobile» - твір ніби вже триває, виконавець тільки підхоплює і продовжує його. Це саме відбувається також наприкінці, коли етюд «обривається», створюючи відчуття незавершеності, утворюючи коло (прикл.7).



(Приклад 7)

Цьому ефекту сприяє також форма, яка має риси рондальності та варіаційності:

A:||A1:||B:||A3:||B1:||A1:||B:||A3:||B1:||C:||C1:||B1:||A3:||B1:||C:||C1:||B1:||A3:||B:||A1:||2

Етюд No. 7 вводить слухача в емоційну, суб'єктивну сферу образів композитора. Це вже не пейзаж чи відображення руху міста, або ліричний наспів, а серйозні роздуми людини, її внутрішні переживання. Основна тема

проводиться протягом всього твору, ніби ідея-фікс, яку неможливо забути чи відкинути. Етюд триває досить довгий час, побудований на повторях та має коду, але в якийсь момент слухач входить в «медитативний простір» і кожна мінімальна зміна в фактурі чи гармонії сприймається дуже гостро. Такий ефект композитор часто використовує для своїх театральних творів, до прикладу, в сцені з «космічним кораблем» з опери «Ейнштейн на пляжі».

Основна тема викладена на початку акордово, її будова та подібний виклад асоціюються з протяжними темами С. Рахманінова. Гласс диференціює фактурні пласти, даючи мелодію середньому або нижньому голосу, викладає тему, фактурно збагачуючи її, додає трелі, нові гармонії.

Даний етюд є прикладом монотематизму, що є поширеним явищем в музиці композитора, адже побудований на єдиному мелодичному «паттерні» (прикл.8).



(Приклад 8)

2.3. Етюди для фортепіано. Зошит II

Другий зошит етюдів відзначається більшим ліризмом, зануренням в сферу філософських роздумів. Гармонічна мова стає сміливішою, спостерігається більша різноманітність структур та форм. Але основні естетичні принципи композитора не змінюються: зошит написаний в стилі пост-мінімалізму, відчутний нео-романтичний вплив, а також Гласс продовжує писати в своїй авторській манері, використовуючи аддитивний процес та репетитивну композиційну техніку.

Подібно до першого зошиту, деякі етюди мають присвяту або написані на честь певної події. Так, етюди No. 12 та No.13 написані на замовлення американського піаніста Брюса Левінгстона, та виконані у Нью-Йорку в 2007 році. Етюд No. 17 присвячений ювілею «Колекції Менілі» в Х'юстоні та виконаний у 2012 році.

Останні три етюди No. 18, 19, 20 написані на честь 75-го Дня народження композитора, та виконані в 2013 році.

В даному розділі ми проаналізуємо етюди No.12, 15, 17, 18 та 20. **Етюд No. 12** має, в порівнянні з етюдами першого зошиту, набагато складнішу будову та гармонічну мову. Композитор створює чотиричастинну циклічну форму, і при цьому використовує репетитивну техніку та різновид власної композиторської техніки - аддитивний процес. Останній розділ слугує підсумком всього тематичного розвитку та поєднує в собі всі попередні елементи. Це відображається на великій часовій протяжності етюд, який, до того ж, має остинатний рух вісімками в нижньому голосі протягом всього твору, що вимагає виконавської витривалості та вводить слухача в той самий глассівський «медитативний простір».

Перший розділ побудований на ламаних акордах у верхньому голосі та остинатному руху восьмих в нижньому (прикл. 9). Композитор використовує цікаве групування - остинатний рух восьмими групуваний по чотири ноти, коли ламані акорди групуються по три ноти, що створює ефект змінного розміру, хоча протягом всього твору розмір не змінюється. Надалі рух буде пошквалюватись використанням тріолей. Гармонічна мова ускладнена

хроматизацією та модуляціями в інші тональності, що в попередніх етюдах використовувалось зрідка. Всі елементи разом створюють спочатку настрої меланхолії, яка поступово переростає в боротьбу емоцій (розділи 2 та 3), але потім знову повертається в початковий стан.



(Приклад 9)

Другий розділ етюд побудований на русі шістнадцятих нот, групованих по шість в розмірі 4/4, що знову створює ефект змінного розміру. Також автор додає хроматизми та нові гармонії (такі як м.зм.7, в.зм.7). Цей рух приводить до кульмінації, після якої починається третій розділ, де композитор використовує акордову послідовність з чотирьох гармоній (прикл.10).



(Приклад 10)

Останній розділ виконує роль «підсумку» і поєднує в собі попередні елементи. Також цікавим є те, що композитор об'єднує всі частини форми елементом-зв'язкою, який виступає також в ролі вступу, що надає композиції відчуття ще більшої цілісності (прикл.11):



(Приклад 11)

Етюд No. 15 складається з декількох тематичних «блоків», кожний з яких побудований на авторській техніці композитора - аддитивному процесі. Композиція має рухливий та енергійний характер, виникають асоціації з рухом міста, транспорту. Основна тема має акордовий виклад (прикл.12), надалі буде видозмінюватись як гармонічно, так і ритмічно.



(Приклад 12)

Середні два розділи побудовані на гармонічній послідовності основної теми, але викладеній арпеджовано спочатку тріолями, а потім шістнадцятими нотами, групованими по шість у розмірі 3/4. Використовуючи подібне групування та змінюючи розмір, композитор створює ефект «стиснення» музичного твору. У слухача з'являється відчуття постійного *accelerando*, хоча темпові зміни відбуваються лише перед останнім розділом, в якому тема викладається меншими тривалостями, збагачується гармонічно, але зберігається ритмічний малюнок (прикл.13). Виконання данного етюд

потребує від виконавця залізного відчуття метрики та форми, а також вміння розподілити динамічні відтінки, щоб створити генеральну кульмінацію.



(Приклад 13)

Етюд **№. 17** є одним з найдовших у збірці та складається з декількох розділів, заснованих на адитивному процесі. Тема викладена акордово, але мелодична лінія має секундову будову, що надає твору характер меланхолійної печалі (прикл. 14).



(Приклад 14)

В наступних розділах композитор варіює тему, використовуючи розкладені акорди, поліритмію, різні фігурації, а також змінює темпи. Усі зміни приводять до більш трагічного, урочистого звучання теми та схвильованості руху. Але в передостанньому розділі наступає «просвітління», композитор викладає тему октавно у верхньому регістрі, що надає їй настрою щемливої туги, ностальгії, та є прикладом глассівського мелодизму (рис.15). В цьому розділі явно відчувається романтичний вплив. Надалі композитор повертає

виклад теми першого розділу, що створює ефект обрамлення музичного твору, але сам кінець побудований на видозміненій темі передостаннього розділу, що створює враження недомовленості, музика розчиняється.

Для виконавця великою складністю в данному етюді є витримка та відчуття темпових відтінків, часу, швидке переключення з одного «паттерну» на інший, а також осмислення характеру, адже музика передостаннього розділу створена за допомогою мінімальних музичних засобів, але несе в собі глибоку палітру відтінків людських емоцій, що і є головним у виконанні цього твору.



(Приклад 15)

Етюд No.18 контрастує з попереднім, створюючи картину якоїсь казковості, таємничості, вводить в об'єктивну сферу образів. Відчувається вплив естетики «Етюдів - картин» С.Рахманінова, але трансформованої через призму сприйняття Гласса. Перед виконавцем постає декілька важливих завдань: по-перше, передати настрій «химерності» та таємничості, але разом з тим швидко змінити образ в другому розділі, коли з'являється лірична, але дуже енергійно наповнена тема; по - друге, зберегти відчуття метру при всіх змінах ритмічного малюнку та поліритмії. По - третє, як і для всіх етюдів композитора, виконавець має володіти міцною витримкою та відчувати форму.

Перший розділ побудований на акордових співставленнях, на фоні яких - рух тріолями в нижньому голосі, що створює відчуття постійного поштовху темпу (прикл.16).



(Приклад 16)

Другий розділ не контрастує з першим, а доповнює його ліризмом, не втрачаючи при цьому енергетичної наповненості. Тема має секундову будову, але кожна «ланка» теми оспівує її перший звук (прикл. 17).



(Приклад 17)

Етюд No. 20 є кульмінацією всієї збірки. Так як у збірці «Етюдів для фортепіано» представлені найбільш характерні особливості музичної мови композитора, останній твір ввібрав у себе всі притаманні риси фортепіанного стилю Гласса. Це, в першу чергу, синтез різних напрямків, таких як романтизм, імпресіонізм, модернізм, у поєднанні з власними композиторськими знахідками - аддитивним процесом, особливою гармонічною мовою, використанням репетитивної техніки.

Етюд має тричастинну будову, засновану на репетитивній техніці та аддитивному процесі. Перший розділ викликає асоціації з естетикою музики

імпресіоністів, що виявляється у широкій відстані між регістрами, русі паралельних інтервалів та акордів (прикл. 18). Композитор не виписує педалізацію, тому перед виконавцем постає проблема вибору педалі, використання якої має базуватись на розумінні особливостей стилю.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '1', begins with a tempo marking of quarter note = 72. It features a right hand with parallel intervals and chords, and a left hand with a moving bass line. The second system, labeled '2', continues the piece with similar harmonic and melodic structures. Dynamics range from *pp* to *mp*.

(Приклад 18)

Другий розділ розпочинається протяжною темою, яка спочатку звучить на фоні одноманітного руху восьмих, а надалі заповнюється рухом паралельних акордів чи інтервалів (прикл.19). Такий виклад потребує від виконавця відчуття довгої фрази, вміння розділяти пласти музики, тонкої педалізації. Всі ці засоби мають допомогти передати характер теми - болісний, щемливий, з усвідомленням життєвого досвіду та присмаком ностальгії.



(Приклад 19)

Другим елементом, на якому побудований подальший розвиток, є паралельний нисхідний рух восьмими з інтервалом в дециму (прикл.20).

Композитор вказує нюанс *pp*, але при цьому виділяє мелодію верхнього голосу, на що виконавець має звернути увагу. Цей елемент нагадує звучання музичної скриньки, що може дати певні асоціації для кращого розкриття змісту.



(Приклад 20)

Твір закінчується великим сповільненням темпу, проведенням теми в нижньому регістрі на *ppp*, та змінами гармоній в сторону їх хроматизації. Музика набуває дедалі більш трагічного, тьмяного забарвлення, але це вже не протест, а лише смирення людини, яка відчуває біль життєвої мудрості.

ВИСНОВКИ

Філіп Ґласс - неординарна постать в сучасному мистецькому світі, вплив якої поширився майже на всі види мистецтва сьогодення. У своїй творчості композитор поєднує та синтезує традиційні канони музичного мистецтва, вплив різних напрямків та епох з своїми індивідуальними знахідками через призму свого неповторного світогляду. Полярність пошуків композитора просто вражає: Ґласс проявив себе як новатор і в традиційних жанрах, разом з тим створивши власні, синтетичні види мистецтва.

Провідні риси композиторського стилю дозволяють нам вважати Філіпа Ґласса представником музичного мінімалізму та засновником постмінімалізму. Хоча сам автор не вважає себе приналежним ні до одного з цих напрямків [13]. З цим можна погодитись, адже композитор створив власну техніку - аддитивний процес, а також винайшов новий підхід до трактування акорду та ладу, їх співставлень при опорі на тональність. Підтверджують таку думку і його експериментальні твори, які вражають своєю різноманітністю. На

підставі дослідження, метою якого було виявлення особливостей індивідуального стилю у фортепіанній творчості Філіпа Гласса, можемо зробити висновок, що саме фортепіанна музика, перш за все, є творчою лабораторією для музичних знахідок композитора. Не випадково для виконавського аналізу було обрано вибрані твори з двох зошитів «Етюдів для фортепіано», які можна сміливо вважати «енциклопедією» музичної мови композитора. На прикладі цих творів можна прослідкувати еволюцію стилю композитора, виявити різноманіття творчих рішень, різницю між пізніми та ранніми творами, яка пов'язана з особливостями музичної форми, фактури та гармонічної мови.

Після проведеного дослідження першого зошиту «Етюдів для фортепіано» відзначимо, що Гласс найбільше зазнає впливу Ф.Шуберта, С. Рахманінова та загалом нео-романтичних тенденцій. Збірка має більш дидактичне спрямування, композитор використовує традиційні елементи репетитивної композиційної техніки та аддитивний процес. Загалом композитор зберігає тональність та традиційні форми.

Підсумовуючи проведене нами дослідження другого зошиту «Етюдів для фортепіано», підкреслимо, що він може вважатися справжньою «енциклопедією» музичної мови Філіпа Гласса. Композитор втілює свої пошуки у сфері гармонічної мови та форми, збагачує образну сферу етюдів. У циклі спостерігаємо метроритмічні експерименти, використання різних акустичних ефектів, акцентацію уваги на поліпластовості музичної тканини, гнучке використання часу, створення «медитативного простору», і все це з використанням мінімальних музичних засобів виразності.

З кожним роком творчість Філіпа Гласса збагачується новими творами та набуває популярності як серед виконавців, так і серед музикознавців. Його твори входять до концертного репертуару відомих піаністів. У США організовуються музичні фестивалі, присвячені творчості композитора. На території України постать композитора досі залишається мало вивченою.

Можливо, дане дослідження сприятиме подальшому зацікавленню творчістю Філіпа Гласса музикантами та науковцями України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА В ЛИЦАХ

Статья №4: Жизнь вне равновесия. Творчество Филипа Гласса. URL: <http://concepture.club/post/akademicheskaja-muzyka-xx-veka-v-licah/tvorchestvofilipa-glassa> (дата звернення 15.03.2021)

2. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М., «Практика», 2010. — 855 с.

3. Ангелина Куц. «Портретная трилогия» Филипа Гласса. URL:

<https://artifex.ru/музыка/филип-гласс/> (дата звернення: 15.03.21)

4. История зарубежной музыки. XX век. Ответственный редактор
Н.Гаврилова. – С. 504 - 512
5. Кром А. Франция Филипа Гласса // Opera Musicologica. 2015. №1. URL: http://old.conservatory.ru/files/ОМ_23_web_Krom.pdf/. (дата звернення 20.03.2020)
6. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.;
Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с., ил.
7. Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс: музыка экрана // ЭНЖ "Медиамузыка". № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html (дата звернення 10.03.2021)
8. Чернова І. Історія зарубіжної музики: американські композитори XX століття: Навчальний посібник. — Львів, ЛІСВ, 2008. — 128 с.
9. Brantley, Ben (December 19, 2007), "['Beckett Shorts': When a Universe Reels, A Baryshnikov May Fall](#)", *The New York Times*, retrieved November 11, 2008 (дата звернення 09.04.21)
10. Corrina da Fonseca-Wollheim, "[Where Music Meets Science](#)", *The Wall Street Journal*, November 24, 2009 (дата звернення 09.04.21)
11. "[Culture Monster](#)". Los Angeles Times. November 19, 2009. (дата звернення: 09.04.21)

12. Fink R. (Post-)minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream // *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. P. 552
13. Glass Ph. *Music of Philip Glass*/ Ed. with supplementary material by Robert T. Jones, New York, 1987, p. 17.
14. Glass Ph. *Music Without Words*.
15. Mark Swed, "Taking a sounding of the Segerstrom", *Los Angeles Times*, September 18, 2006 (08.04.21)
16. Nico Muhly, "There will be people who are horrified by these ideas", *The Guardian*, May 22, 2009 (дата звернення 08.04.21)
17. Potter K. *Four Musical Minimalists*.
18. "Philip Glass talks about his Carmel Valley festival this summer and hoped-for Big Sur center". San Jose Mercury News. Retrieved December 2, 2011 (дата звернення: 09.04.21)
19. Reggio G. On the World in Which We Live. URL: <http://www.spiritofbaraka.com/naqoyqatsi> (дата звернення: 07.03.20). (дата звернення 22.03.21)
20. Scheinin, Richard (October 7, 2007), "Philip Glass's *Appomattox* Unremitting, Unforgiving", *San Jose Mercury News* (дата звернення: 09.04.21)
21. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 5. P. 395
22. Timothy Mangan, "A stellar premiere", *Orange County Register*, September 18,

2006 (дата звернення 09.04.20)