

УДК 78.071.1(73)+78.082:787.1

АНТОНОВА О. Г.

Антонова Олена Григорівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ ФІЛІПА ГЛАССА У СВІТЛІ ІГРОВОЇ ПРИРОДИ ЖАНРУ

Скрипкові концерти Ф. Гласса розглянуто у світлі відтворення в них ігрової природи жанру. Названі найбільш значущі для музики іпостасі гри, проаналізовано функціонування кожної з них у цих концертах. Наголошено на еквівалентності ігрової моделі мозаїки глассівському методу письма – так званій репетитивній техніці. Охарактеризовано структурні форми і лексичний склад патернів, способи роботи з ними. Акцентовано на впливах класичних принципів розвитку, які ведуть до виходу за межі строгої репетитивності. Завдяки порівнянню двох скрипкових концертів Ф. Гласса, написаних на різних етапах його творчості, здійснено висновок про еволюцію стилю композитора. Функціонування в концертах Ф. Гласса ігрової моделі містифікації постає як співвідношення між їх реальним звучанням та уявленням про обрані композитором жанрово-стильові моделі. Простежено, як відтворюються ці моделі на музично-стилістичному рівні, а також в інструментальному складі та програмному задумі. Гра як змагання втілюється у скрипкових концертах Ф. Гласса не тільки шляхом зіставлення сольного й оркестрового звучання усередині частин, а й завдяки зміні лідерських позицій у межах циклу. Ця тенденція проступає у Другому концерті, восьмичастинна композиція якого утворена шляхом чергування чотирьох основних частин із розгорнутими скрипковими соло, які передують їм. Серед різноманітних видів скрипкової техніки, які репрезентують гру як майстерність володіння інструментом, у концертах Ф. Гласса домінують фігураційна моторика й мелодична кантілена. Ці типи викладу презентують контрастні образно-семантичні сфери, а їх зіставлення вибудовує драматургічний профіль форми. Розглянуто також трактування в кожному із творів такого атрибутивного компонента концертної форми як каденція соліста.

Ключові слова: творчість Філіпа Гласса, жанр скрипкового концерту, принцип гри, ігрові моделі мозаїки, містифікації, змагання, виконавська майстерність, репетитивна техніка.

Вісімдесятиріччя одного з найвідоміших композиторів наших днів Філіпа Гласса – привід для того, щоб розглянути феномен популярності його музики. Розпочавши свій шлях у мистецтві як представник контркультури, він поступово став повноправним членом академічного співтовариства і сьогодні визнаний класиком сучасної музики. І хоча широка публіка знає Ф. Гласса за його роботами в кіно, творчий доробок композитора охоплює традиційні для академічного мистецтва жанри: 28 опер, 20 балетів, 11 симфоній, 12 інструментальних концертів, 7 струнних квартетів, численні твори для сольних інструментів і ансамблів різних складів.

Ф. Гласса справедливо вважають одним із засновників музичного мінімалізму, однак сам він не погоджується з цим. Відповідаючи на запитання лондонського музичного критика Є. Барбана, чим для нього є мінімалізм – музикою, способом життя, філософією або чимось ще, – він говорить, що це лише історичний період, який роз-

© Антонова О. Г., 2018

почався в середині 1960-х років і для нього особисто закінчився в середині 1970-х. Композитор підкреслює: почавши працювати в музичному театрі, він і його музика увібрали безліч різноманітних стилів і композиторських технік¹. І все ж, навіть у пізніх творах Ф. Гласса його стиль, позначений алюзіями на музику минулого та репетитивними структурами, упізнається миттєво.

Творчість Ф. Гласса по-різному висвітлена в музикознавчих працях. Увагу дослідників привертають, з одного боку, його ранні твори, у яких він, разом із Террі Райлі та Стівом Райхом постає представником «класичного мінімалізму», з іншого, – його музично-театральні опуси, які набули найбільшого резонансу у світі. Так, у працях К. Байєра², М. Катунян³, А. Кром⁴, П. Поспелова⁵ проаналізовано камерно-інструментальні п'єси Гласса 1960-х – першої половини 1970-х років у контексті загальних естетичних і технологічних засад мінімалістського напрямку. Д. Андросова⁶, І. Крапивіна⁷, С. Сігіда⁸, Д. Ухов⁹ розглядають переважно опери-портрети «Ейнштейн на пляжі», «Сатьяграха» та «Ехнатон»: залежно від наукових зацікавлень автора, ці твори набувають цілісної або аспектної характеристики. Щодо крупних оркестрових композицій Ф. Гласса, зокрема інструментальних концертів, то їм «пощастило» менше: в українському і зарубіжному музикознавстві вони перебувають на периферії дослідницьких пошуків. Водночас, особливості поєднання традиційних музичних жанрів зі специфічною для Ф. Гласса технікою письма є досить актуальним і ще не з'ясованим питанням музикознавчого дискурсу.

Мета статті – виявити відповідність крупних інструментальних творів Ф. Гласса вимогам жанру. Матеріалом для дослідження обрано скрипкові концерти композитора, написані на різних етапах його творчого шляху.

Першим скрипковим концертом Ф. Гласса розпочинається його доробок крупних інструментальних композицій. Його написано на замовлення глави *American Composers Orchestra* (ACO) Денніса Рассела Девіса (Dennis Russell Davies), який, почувши

¹ Шарый А. Творчество Филиппа Гласса как музыкальный орнамент // Радио Свобода. Итоговый выпуск программы «Время свободы» от 31 января 2012 года. URL: <https://www.svoboda.org/a/24469061.html> (дата обращения: 14.12.2017).

² Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки» / пер. с нем. Н. Кравец // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.

³ Катунян М. Минимализм // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Академия-XXI, 2005. С. 465–488.

⁴ Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2011. 56 с.

⁵ Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.

⁶ Андросова Д. В. Минимализм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 17 с.

⁷ Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2003. 19 с.

⁸ Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. Москва : Композитор, 2012. 504 с.

⁹ Ухов Д. Филип Гласс, Альберт Эйнштейн и другие // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 191–195.

в опері Ф. Гласса «Сатяграха» появу «великого оркестрового голосу», заявив: «Я не дозволю тобі бути одним із тих оперних композиторів, які ніколи не пишуть симфонії»¹. Д. Р. Девіс здійснив прем'єру Першого скрипкового концерту Ф. Гласса в Нью-Йорку 5 квітня 1987 року, соліст – Пол Зукофський (Paul Zukofsky). Другий скрипковий концерт Ф. Гласса вперше прозвучав 9 грудня 2009 року у виконанні Роберта Макдаффі (Robert McDuffie) і Торонтського симфонічного оркестру (Toronto Symphony Orchestra) під орудою Пітера Оунджяна (Peter Oundjian). Це твір уже зрілого майстра, який володіє значним досвідом роботи у сфері концертно-симфонічної музики.

Розглянемо кожен із цих концертів, зосередившись на відмінностях в авторському задумі, виконавському складі і структурі цілого. Перший концерт призначений для солюючої скрипки і симфонічного оркестру парного складу з додаванням двох кларнетів, ударних і арфи. Задум цього твору автор пояснює бажанням написати таку музику, яка могла б сподобатися його покійному батькові: «Це була дуже розумна, приємна людина, яка не мала музичної освіти, але саме такі люди заповнюють концертні зали. Це має бути популярним, це – для мого батька»². Спочатку концерт замислювався як п'ятичастинний, але пізніше Ф. Гласс обмежився трьома частинами, завершивши, на вимогу П. Зукофського, швидкий фінал повільною кодою. Функції частин традиційні. Перша частина – внутрішньо різнопланова – побудована на чергуванні скрипкової моторики і кантилени, підтриманих пульсуючими акордами оркестру. Друга – скорботно лірична: принцип вертикального нашарування голосів у комбінації з остинатним проведенням спадної фігури в баса дає підстави для аналогії з жанром пасакалії. Третя частина нагадує про жанрові фінали класичних концертів. Нагнітання синкопованих фігур у партії ударних щоразу приводить до акордової теми, пружний танцювальний ритм якої змушує згадати про часті відвідування Ф. Глассом Росіньї, однієї з фавел Ріо де Жанейро. Повільна кода містить ремінісценції з попередніх частин, але її серцевину становить нова скрипкова тема в гранично високому регістрі, яка символізує, напевне, чистоту й крихкість справжнього мистецтва.

Задум Другого скрипкового концерту зафіксований у програмному заголовку «The American Four Seasons» («Американські пори року»). Працюючи над цим твором, Ф. Гласс розраховував на виконання його в парі з «Порами року» А. Вівальді. І цей задум справдився: менше ніж через рік після світової прем'єри, восени 2010 року, Роберт Макдаффі й Венеціанський бароковий оркестр (Venice Baroque Orchestra) виступили у 28 містах США, представляючи однойменні концерти А. Вівальді й Ф. Гласса в одній програмі. Орієнтацією на концерти А. Вівальді зумовлено вибір композитором оркестрового складу. Поєднання струнних інструментів з електронним синтезатором викликає асоціації з бароковим оркестром, адже звучання синтезатора нагадує клавесин і тембровими характеристиками, і функціями.

Другий скрипковий концерт Ф. Гласса має незвичну структуру: усім чотирьом частинам циклу, які відповідають чотирьом порам року, передують розгорнуті скрипкові соло, позначені в партитурі як Пролог і три Пісні. Співвідношення чотирьох основних частин певною мірою подібні до побудови симфонічного циклу: внутрішня багатоплановість крайніх частин врівноважується монообразністю середніх (лірична друга і стрімко скерцозна третя). Однак образна й функціональна диференціація найбільш помітна у чергуванні скрипкових соло та основних частин. Їх темброве зіставлення,

¹ Robin W. Glass at 80: performances // Glass at 80: A celebration of Philip Glass. Carolina performing arts. 2017. Feb. 1–10. P. 5.

² Там само. С. 6.

як правило, супроводжуване зміною темпових і фактурних показників, приводить до утворення восьмичастинної композиції, яка наближається, скоріше, до сюїти, ніж до традиційного концертного циклу. Відзначені відмінності між двома скрипковими концертами Ф. Гласса не заважають вважати їх належними до єдиної жанрової моделі: і в першому, і в другому випадках визначальною складовою семантичного ядра жанру є принцип гри.

До найбільш значних для музики іпостасей гри належать такі: 1) гра як майстерність володіння інструментом; 2) гра як змагання; 3) гра як наслідування, або, за визначенням В. Клименко¹, містифікація; 4) гра як мозаїка; 5) гра як жарт, як прояв музичного гумору, комізму. У концертах Ф. Гласса представлені певною мірою майже всі іпостасі гри, крім останньої. Однак найбільш важливою є гра як мозаїка.

Сутність **ігрової моделі мозаїки**², пов'язаної з комбінуванням стійких елементів тексту в нові комбінації, еквівалентна глассівському методу письма, який композитор визначає як «музику з повторюваними структурами», а дослідники називають репетитивною технікою. Вихідними елементами ігрового комбінування тут є патерни – первісні мінімалістські структури, представлені в концертах Ф. Гласса широким спектром форм: від одного звука або пульсуючих акордів (як у Першому концерті) до досить розгорнутих та індивідуалізованих в інтонаційному плані побудов, які сприймаються як справжні теми (у Другому концерті). Лексичний склад глассівських патернів, а це переважно фігураційні формули і короткі мелодичні поспівки, сформувався під впливом різних джерел. На одному полюсі – класична музика, засвоєна в дитинстві. Загальним місцем у біографічних нарисах про композитора є згадування про те, що батько Ф. Гласса працював у магазині звукозапису в Балтіморі і часто приносив додому залежані грамплатівки з творами Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Брукнера, Г. Малера. На іншому полюсі – поп-музика, особливо експерименти Девіда Боуї (David Bowie) та Брайана Ено (Brian Eno) в галузі арт-року й електронної музики. Натхненний їх «Берлінською трилогією», Ф. Гласс написав дві симфонії на матеріалі альбомів «Low» («Низький») і «Heroes» («Герої»).

Робота з патернами, незважаючи на назву техніки, не обмежується лише їх повтореннями. М. Катунян, характеризуючи мінімалістську композицію як «послідовність тотожних за змістом і структурою одиниць»³, підкреслює, що тотожність слід розуміти не тільки як пряму подібність, а й як однофункціональність споріднених або контрастних одиниць, а отже, репетитивність включає, поряд із повтором, варіантність і комбінаторику. В обох розглянутих концертах є як точні повтори патернів, що зазвичай навіть не виписуються, а позначаються спеціальною аббревіатурою, так і варійовані, які включають зміни звуковисотного положення, розташування інтервалів, угруповання тривалостей, ладового нахилу. Щодо комбінаторики, то вона, фактично, є основою формоутворення у Ф. Гласса. Патерни комбінуються по горизонталі й вертикалі, при цьому й тут щоразу варіюється їх темброве співвідношення, розташування тощо. Винахідливі комбінації різних за масштабами і лексичною будовою патернів створюють враження невимушеної гри, артистичної свободи.

¹ Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.

² Термін «ігрова модель» запозичений із дисертації В. Б. Клименко.

³ Катунян М. Минимализм // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Академия-XXI, 2005. С. 464.

Водночас, у скрипкових концертах Ф. Гласса відчутний вплив класичних принципів розвитку, які ведуть за межі строгої репетитивності. Зокрема, можна помітити поєднання наскрізними інтонаціями різних патернів, іноді розмічених у різних частинах циклу. Так, у Першому концерті широкі октавні ходи наявні в ліричних епізодах першої частини, у музичному матеріалі другої частини, у кодї третьої; у Другому концерті кожне наступне скрипкове соло містить видозмінений матеріал попередніх, доповнений новими елементами.

Вписуючи класичну мінімалістську композицію в систему форм новітньої музики, розроблену Т. Кюрегян¹, одержуємо так звану момент-форму, яка має такі характеристики: адитивність, статичність, індиферентність, індетермінованість, відкритість. Але якщо адитивність форми у скрипкових концертах Ф. Гласса не викликає сумніву, то інші показники втрачають свою обов'язковість: тут є динамічні наростання, які ведуть до кульмінацій, ясно відчутні репризи, досить помітні, часто загострені контрасти. Більше того, у повільних частинах обох концертів композитор використовує таку традиційну форму, як пасакалія. У Другому концерті крайні розділи умовної тричастинної форми будуються на остинатному проведенні семитактної мелодії в партії контрабасів. В експозиційному розділі на її звучання послідовно нашаровуються чотири відносно самостійних мелодичних контрапункти, які ніби проростають один з одного. Враховуючи, що остинатного баса майже не чути, межі між патернами стираються, поєднуючи звучання в безперервний мелодичний потік. Реприза містить вісім проведень остинатної теми. Тут змінюється порядок появи контрапунктів, їх послідовність близька до дзеркальної. Таким чином, на основі повторюваних моделей Ф. Гласс зводить струнку будівлю, аналогічну за своїми обрисами до класичної тричастинної форми з контрастною серединою і дзеркальною репризою.

Порівнюючи два скрипкові концерти, не можна не відзначити еволюції глассівського письма. Перший концерт набагато ближчий до мінімалізму і щодо редукованості музичного матеріалу, і строгості репетитивної техніки, і вирівняності драматургічного рельєфу. Другий концерт характеризується широтою мелодичних ліній, інтенсивністю розвитку з проростанням нових інтонацій, більшою силою і виразністю контрастів. Можливо, на новий стиль Ф. Гласса вплинула його робота в театрі й кіно, адже за більш ніж двадцять років між його скрипковими концертами він озвучив більше п'ятдесяти фільмів – ігрових і документальних. Композитор говорив: «Мені легше працювати з лібрето й кінематографістами, бо в них є структура і є контент, які виявляються автоматично. Коли ж ви пишете симфонію (від себе додаю – і концерт – О. А.), ви маєте зробити це. Я майже завжди це роблю»². Звідси – принцип контрастної зміни музичних блоків, паралельних зображуваним сценам, елементи етнічної ілюстративності, прийом тембрової персоніфікації, режисерське об'єднання цілого з різнорідних фрагментів. Ці ознаки кінематографічної монтажності відчутні в Другому концерті більше, ніж у Першому, причому на рівні як композиційної організації окремих частин, так і циклу загалом.

Ігрова модель містифікації, яка ґрунтується на принципі амбівалентності, припускає балансування між уявленням про обрану композитором модель – жанрову чи стильову – і реальним музичним звучанням. У Першому концерті Ф. Гласса

¹ Кюрегян Т. Музыкальная форма // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Академия-XXI, 2005. С. 266–313.

² Robin W. Glass at 80: performances // Glass at 80: A celebration of Philip Glass. Carolina performing arts. 2017. Feb. 1–10. P. 6.

вихідною моделлю є скрипкові концерти Ф. Мендельсона, Н. Паганіні, Й. Брамса, які, за словами композитора, були улюбленою формою його батька; у Другому – «Пори року» А. Вівальді, орієнтація на які маніфестується в назві глассівського опусу. Містифікований стиль концертів Ф. Гласса представлений переважно на музично-стилістичному рівні – у художньо-виражальних засобах і прийомах. Точних цитат ні в Першому, ні у Другому концерті немає. У Першому збережена ідіоматика романтичної музики загалом: поступовий висхідний рух у діапазоні терції, висхідні ходи на малу сексту, які часом закінчуються ламентозними секундами, низхідні кварта і квінти, виразні ходи на зменшені інтервали, рух паралельними терціями або секстами, інтонація запитання. У мелодії скрипки соло з другої частини привертають увагу експресивні октавні ходи: з них виростає виразна тема, яка нагадує барокові арії або романтичні романси.

У Другому концерті є алюзії на конкретні епізоди концерту «Осінь» А. Вівальді. Так, початкова скрипкова тема другої частини містить мелодичні звороти, які нагадують про другу частину вівальдівського концерту («Сон») (тт. 134–137); друга тема соліста з тієї ж частини (літера С партитури) змушує згадати епізод із ремаркою «Сплячий п'яний» у частині «Жнива»; тріольні фігурації, які трапляються в різних частинах глассівського опусу (перша частина – літери J, N, третя частина – літера V), перегукуються з фігураціями з третьої частини «Осені» (тт. 253–256). Цікава також наявність у середньому розділі другої частини алюзії на мотив із танго Астора П'яццолі «Весна» – ще одного опусу на тему, популярну серед композиторів¹.

Ігрова структура містифікації функціонує в концертах Ф. Гласса не тільки на стилістичному рівні, а й на тембровому. Це особливо помітно у Другому концерті: з одного боку, зберігається спадкоємний зв'язок із вівальдівським оркестром (скрипка соло, струнні, клавесин), з іншого, – заміна клавесина на електронний синтезатор, значно осучаснюючи загальне звучання, сприймається як специфічно театральне перевдягання або чарівне перетворення, як вираження амбівалентності, властивої гри.

Нарешті, можна говорити про містифікацію й щодо програмного заголовка Другого концерту. Назвавши концерт «Американські пори року», Ф. Гласс підкреслив не тільки зв'язок із циклом А. Вівальді, а й відмінність від нього, акцентувавши, як свого часу А. П'яццолі, географічно-ментальний параметр. Крім того, він не конкретизував послідовності сезонів у частинах циклу, надавши цю можливість слухачеві. Таким чином, вихідна модель у Другому концерті Ф. Гласса певним чином зашифрована: «<...> Те, що перебуває “на поверхні”, видається “оманно-кінцевим” художнім результатом, який насправді необхідно доповнити, “дограти”»².

Третя іпостась гри – **гра як змагання** – в умовах концертного жанру втілюється, насамперед, у взаємодії тембрів-персонажів – соліста й оркестру. Зазвичай вони змагаються за першість – в умінні більш виразного співу, більш віртуозного руху, більш барвистого звучання. Однак у Ф. Гласса концертне змагання набуває специфічних форм. Відвертої діалогічності в нього мало: безпосередні обміни репліками є лише в третій частині «Пір року». Набагато частіше трапляються передавання матеріалу від соліста оркестру на відстані, у цих випадках кожен з учасників концертного

¹ Ідеться про цикл А. П'яццолі «Пори року в Буенос-Айресі» (1970), що складається з чотирьох танго.

² Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. С. 8.

змагання по черзі виходить на передній план. Не менш показовим є контрапунктування різних, однак рівних за значенням мелодичних ліній і пластів. Це пов'язано з технікою комбінування патернів і відбиває суто концертний принцип диференціації музичного матеріалу на оркестровий і сольний.

Передавання провідної функції здійснюється в концертах Ф. Гласса не тільки на рівні патернів чи блоків, а й на рівні частин циклу. Так, у Першому концерті в кожній частині – своє неповторне співвідношення партій: у першій частині соліст і оркестр домінують по черзі, а при одночасному звучанні рівність досягається самостійністю образно-тематичного змісту партій; у другій частині вихідні мотиви розподіляються порівно між солістом та оркестром; у третій лідером є соліст, оркестр лише створює пружне ритмічне тло й гармонічне наповнення. У Другому концерті така зміна лідерських позицій здійснюється в чергуванні розгорнутих скрипкових соло – Прологу й Пісень – з основними частинами.

Не менш показовою для інструментального концерту є й четверта іпостась гри – **гра як майстерність володіння інструментом**, адже утвердження особистості соліста, всебічне виявлення його індивідуальності становить найважливішу ідею концертного жанру. Звідси особливий характер сольної партії, її насиченість різноманітними виконавськими прийомами, що надає змогу максимально підкреслити художній потенціал інструмента. У концертах Ф. Гласса представлені різні види скрипкової техніки, однак акцент припадає на фігураційну моторику і мелодичну кантилену. У першій частині Першого концерту зазначені типи викладу репрезентують контрастні образно-семантичні сфери, а їх зіставлення вибудовує драматургічний профіль форми. У третій частині Другого концерту чергування мелодичного й пасажно-фігураційного матеріалу апелює до барокової концертної форми, позначеної Ю. Холоповим як «тема – інтермедія»¹.

Традиційною зоною вияву виконавської майстерності соліста є каденція. У Першому концерті її функції виконує повільна кода фіналу, уведена на вимогу Пола Зукофського. Хоча соліст тут виступає не один, як прийнято, його партія навмисне відмежована від оркестрового звучання: неспішний рух великим тривалостями у гранично високому для скрипки регістрі (третья й четверта октави) розгортається ніби понад регулярною пульсацією оркестрових фігурацій. У Другому концерті сольні каденції випереджають кожну із чотирьох частин концерту, утворюючи розосереджений у часі, але єдиний за музичним матеріалом і драматургічним розвитком мікроцикл. Експоновані у Пролозі фактурно-ритмічні й мелодичні патерни повторюються з певними змінами в наступних Піснях, у яких до них додається новий матеріал, і все це поєднується в завершальній третій Пісні. Крім того, у завершальній Пісні досягає свого завершення лінія поступового збільшення кількості голосів: ескізно намічене у Пролозі двоголосся набуває розвитку в Пісні № 2 і приходиться до триголосся в Пісні № 3. Цікаво, що Ф. Гласс розраховував на виконання цих скрипкових каденцій і як самостійного концертного опусу.

Підсумовуючи, зазначимо, що скрипкові концерти Філіпа Гласса цілком відповідають традиціям жанру, і не тільки його зовнішнім параметрам (авторське позначення, виконавський склад, циклічна структура умовно-симетричного типу, віртуозно-концертний характер партії соліста), вони всебічно втілюють внутрішню сутність, пов'язану з перетворенням ігрового начала.

¹ Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 119–149.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 17 с.
2. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки» / пер. с нем. Н. Кравец // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.
3. Катунян М. И. Минимализм // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Академия-XXI, 2005. С. 465–488.
4. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
5. Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2003. 19 с.
6. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2011. 56 с.
7. Кюрегян Т. С. Музыкальная форма // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Академия-XXI, 2005. С. 266–313.
8. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
9. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. Москва : Композитор, 2012. 504 с.
10. Ухов Д. П. Филип Гласс, Альберт Эйнштейн и другие // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 191–195.
11. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 119–149.
12. Шарый А. Творчество Филиппа Гласса как музыкальный орнамент // Радио Свобода. Итоговый выпуск программы «Время свободы» от 31 января 2012 года. URL: <https://www.svoboda.org/a/24469061.html> (дата обращения: 14.12.2017).
13. Robin W. Glass at 80: performances // Glass at 80: A celebration of Philip Glass. Carolina performing arts. 2017. Feb. 1–10. P. 4–24.

REFERENCES

1. Androsova, D. V. (2005). *Minimalism in music: the direction and the principle of thinking [Minimalizm v muzy'ci: napryamok i pry'ncy'p my'slennya]*: the dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Academy of Music. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].
2. Bayer, K. (1991). Repetitive music: The history and aesthetics of “minimal music” [Repetitivnaya muzyika: Istoriya i estetika “minimalnoy muzyiki”], translate from German by N. Kravets. *Soviet music [Sovetskaya muzyika]*, 1, pp. 106–111 [in Russian].
3. Holopov, Yu. N. (1974). Concert form by J. S. Bach [Kontsertnaya forma u I. S. Baha] *About music. Problems of analysis [O muzyike. Problemyi analiza]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 119–149 [in Russian].
4. Katunyan, M. I., Tsenova V. S. (ed.) (2005). Minimalism [Minimalizm] *The theory of modern composition [Teoriya sovremennoy kompozitsii]*. Moscow: Akademiya-XXI, pp. 465–488 [in Russian].
5. Klymenko, V. B. (1999). *Gaming structures in music: aesthetics, typology, artistic practice [Igrovi struktury v muzy'ci: estety'ka, ty'pologiya, xudozhnya prakty'ka]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Academy of Music. Kyiv, 16 p. [in Russian].

6. Krapivina, I. V. (2003). *The problems of shaping in musical minimalism [Problemyi formoobrazovaniya v muzyikalnom minimalizme]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire. Novosibirsk, 19 p. [in Russian].
7. Krom, A. E. (2011). “Classical phase” of American musical minimalism [«Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzyikalnogo minimalizma]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire. Nizhny Novgorod, 56 p. [in Russian].
8. Kyuregyan, T. S., Tsenova V. S. (ed.) (2005). *Musical form [Muzyikalnaya forma] The theory of modern composition [Teoriya sovremennoy kompozitsii]*. Moscow: Akademiya-XXI, pp. 266–313 [in Russian].
9. Pospelov, P. G. (1992). Minimalism and repetitive technique [Minimalizm i repetitivnaya tehnika] *Academy of Music [Muzyikalnaya akademiya]*, 4, pp. 74–82 [in Russian].
10. Robin, W. (2017). Glass at 80: performances *Glass at 80. A celebration of Philip Glass. Carolina performing arts*, February 1–10, pp. 4–24 [in English].
11. Sharyiy, A. (2012). The work of Philip Glass as a musical ornament [Tvorchestvo Filippa Glassa kak muzyikalnyiy ornament] *Radio Liberty. The final release of the program “Time of Freedom” from January 31, 2012 [Radio Svoboda. Itogovyy vyipusk programmyi «Vremya svobodyi» ot 31 yanvarya 2012 goda]*. Available at: <https://www.svoboda.org/a/24469061.html> [accessed: 14.12.2017] [in Russian].
12. Sigida, S. Yu. (2012). *The musical culture of the United States of the late XVIII – first half of the 20 century. Formation of national identity [Muzyikalnaya kultura SSHA kontsa XVIII – pervoy polovinyi XX veka. Stanovlenie natsionalnoy identichnosti]*. Moscow: Kompozitor, 504 p. [in Russian].
13. Uhov, D. P. (1992). Philip Glass, Albert Einstein and others [Filip Glass, Albert Eynshteyn i drugie] *Academy of Music [Muzyikalnaya akademiya]*, 3, pp. 191–195 [in Russian].

Антонова Е. Г. Скрипичные концерты Филиппа Гласса в свете игровой природы жанра. Скрипичные концерты Ф. Гласса рассмотрены в свете преломления в них игровой природы жанра. Указаны наиболее значимые для музыки ипостаси игры и проанализировано функционирование каждой из них в исследуемых концертах. Акцентирована эквивалентность игровой модели мозаики глассовскому методу письма – так называемой репетитивной технике. Охарактеризованы структурные формы и лексический состав паттернов, прослежены способы работы с ними. Подчёркнуто воздействие классических принципов развития, ведущих к выходу за пределы строгой репетитивности. На основе сравнения двух скрипичных концертов Ф. Гласса, принадлежащих к разным периодам его творчества, сделан вывод об эволюции стиля композитора. Функционирование игровой модели мистификации в скрипичных концертах Ф. Гласса рассмотрено с точки зрения соотношения между их реальным звучанием и представлением об избранных композитором жанрово-стилевых моделях. Прослежено воплощение этих моделей на музыкально-стилистическом уровне, а также в инструментальном составе и программном замысле. Игра как соревнование воплощается в скрипичных концертах Ф. Гласса не только как сопоставление сольного и оркестрового звучания внутри частей, но и как смена лидерских позиций в границах цикла. Эта тенденция отчётливо выражена во втором концерте, восьмичастная композиция которого образуется на основе чередования четырех основных частей с предваряющими их развернутыми скрипичными соло. Среди разнообразных видов скрипичной техники, репрезентирующих игру как мастерство владения инструментом, в концертах Ф. Гласса акцент сделан на фигурационной моторике и мелодической кантлене. Эти типы изложения представляют контрастные образно-семантические сферы, а их сопоставление выстраивает драматургический профиль формы. Рассмотрена также трактовка в каждом из произведений такого атрибутивного компонента концертной формы, как каденция солиста.

Ключевые слова: творчество Филиппа Гласса, жанр скрипичного концерта, принцип игры, игровые модели мозаики, мистификации, соревнования, исполнительского мастерства, репетитивная техника.

ANTONOVA O.

Antonova Olena – PhD in Art Criticism, Assistant Arofessor at the Chair of History of World Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

PHILIP GLASS VIOLIN CONCERTS IN LIGHT OF THE GAME NATURE OF THE GENRE

Relevance of the study. The work of Philip Glass, one of the greatest composers of our time, is unevenly covered in musicology literature. The attention of researchers is focused mainly on the early, minimalist, works of the composer and on his resonant musical and theatrical opuses, while large orchestral compositions including instrumental concerts remain on the periphery of scientific research. At the same time the study of the mechanisms of combining traditional musical genres with the technique of writing specific to Philip Glass seems to be an actual and not yet fully clarified issue of musicological discourse.

The main objective of the study is to reveal the peculiarities of refraction of the play's principle in the two violin concerts by Philip Glass as one of the defining components of the semantic core of this genre.

The methodology of the research is based on the use of the structural-functional, genre-style and intonational-dramaturgic methods necessary for a comprehensive examination of these works, as well as a comparative method aimed at revealing the differences between the two concerts.

Scientific novelty consists in the examination of the violin concerts by Philip Glass from the point of refraction of the play nature of the genre in them and the combination of the traditional genre model with the rehearsal technique typical for the composer.

Results and conclusions. The first (1987) and the second “The American Four Seasons” (2009) violin concerts by Philip Glass, despite the differences in design and structure, belong to a single genre model where the defining element of the semantic core of the genre is the play principle. The most significant for the music play hypostases such as mosaic, mystification, competition, playing on the instrument are indicated and the functioning of each of them in the selected concerts is analyzed.

The equivalence of the playing model of the mosaic to the Glass's method of writing that the composer defines as “music with repetitive structures” and the researchers call the rehearsal technique is emphasized. The structural forms of the patterns are characterized; the predominance of figurative formulas and short melodic motifs is noted. The lexical composition of the patterns formed under the influence of diverse sources, from musical classics to art-rock and electronic music is analyzed. The ways of working with sound material are such as precise and varied repetition, as well as all possible combinations of elements, patterns and blocks horizontally and vertically are traced. The influence of the classical principles of development leading to the transition beyond the limits of strict rehearsal is underlined. It is revealed, in particular, the union of different patterns, sometimes located in different parts of the cycle, end-to-end intonations.

Based on a comparison of the two violin concerts by Philip Glass, a conclusion about the evolution of the composer's style is drawn. The first concert is much closer to minimalism in terms of the reduction of musical material, the severity of the rehearsal technique, and the leveling of the dra-

matic relief. The second one is characterized by the breadth and length of the melodic lines, the intensity of development with the germination of new intonations, greater power and expressiveness of contrasts. A suggestion is made about the impact on Glass's new style of his work in theater and cinema.

The functioning of the play model of mystifications in the violin concerts by F. Glass is considered from the point of view of the relationship between their real sound and the idea of the genre-style models chosen by the composer. In the First Concert the source model is the violin concerts by F. Mendelssohn, N. Paganini, J. Brahms, which, according to the composer, were his father's favorite works; in the Second – "The Seasons" by A. Vivaldi. It is emphasized that the mystified style is reproduced by Glass without the use of citations: the Idiomatic of romantic music as a whole is preserved in the First concert, whereas there are allusions to specific episodes of the concerts by A. Vivaldi in the Second one. It is indicated that the play structure of the mystification works in Glass's concerts not only at the musical-stylistic level, but also at the level of the instrumental composition. This is especially noticeable in the Second concert, where on the one hand there is continuity with the Vivaldi orchestra (violin solo, strings, a harpsichord), on the other hand, the replacement of a harpsichord by an electronic synthesizer, significantly modernizing the overall sound, is perceived as specifically theatrical dressing or magic transformation. We can talk about mystifications towards the program headline of the Second Concert. Naming his concert "American Seasons", the composer stressed both the connection with the cycle of A. Vivaldi and the difference from it accentuating the geographically-mental parameter. In addition, Glass does not specify the sequence of seasons in parts of the cycle, giving this opportunity to the listener.

The functioning of the play model of the competition in the conditions of the concert genre, especially at the level of interaction of timbre characters, is substantiated. In the F. Glass's violin concerts it is more often to see the transfer of musical themes from the soloist to the orchestra from a distance or the simultaneous combination of different, but equally significant in importance levels of timbre lines and layers. Associated with the technique of combining patterns, these techniques also reflect a purely concerted principle of differentiation of themes between solo and orchestral. It is emphasized that the change of leadership positions is carried out in the concerts by F. Glass not only at the level of patterns and blocks, but also at the level of the parts of the cycle, which is especially noticeable in the alternation of the main parts and unfolded violin solos in the Second concert.

Among the various types of violin technique that represent the play as mastery of the instrument, Philip Glass's concerts focus on figurative motor skills and melodic cantilena. These types of presentation represent contrasting figurative and semantic spheres, and their juxtaposition builds a dramatic profile of form. The interpretation in each of the works of such an attributive component of the concert form as the cadenza of the soloist is also considered.

Keywords: the work by Philip Glass, the genre of the violin concerto, the principle of the play, the play models of mosaic, mystification, competition, performing skill, rehearsal technique.