

Розділ 1.

**СУЧАСНИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР**

УДК 78.071.1(73)(092):782

DOI 10.34064/khnum1-6701

***Ващенко Олена Вікторівна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: elen.vashchenko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

**Назустріч традиції:  
еволюція музичного театру Ф. Гласса**

*Музичний театр Ф. Гласса є важливою частиною і творчості самого композитора, і музичної культури XX–XXI століть, що підтверджується незмінним інтересом до нього дослідників. Однак цей інтерес розподіляється нерівномірно, і пізні опери Ф. Гласса залишаються майже невисвітленими, що не дає змоги простежити еволюцію цього жанру. Метою представлено-го дослідження є розкриття специфіки жанрової метаморфози опери в до-робку Ф. Гласса на прикладі трьох зразків – «Ейніштейна на пляжі» (1976), «Ехнатона» (1984), «Ідеального американця» (2013) – та визначенні тра-екторії еволюції музичного театру композитора. Новизна дослідження по-лягає в тому, що вперше запропоновано розглядати еволюцію музичного те-атру Ф. Гласса як рух назустріч традиції, вперше виявлено паралелі із жан-ром мюзиклу в опері «Ідеальний американець», а також конкретизовано ознаки барокової опери в «Ехнатоні». За результатами аналізу підсумовано, що, розпочавши свій шлях у сфері музичного театру з радикально новатор-*

ського «Ейнштейна», Ф. Гласс здійснив криву «еволюційну петлю», спочатку заглибившись у минуле (барокова опера), потім повернувшись до сучасності і наблизившись до межі академічної та популярної музики (мюзикл).

**Ключові слова:** музичний театр XX–XXI століття; музичний театр Ф. Гласса; жанр. барокової опери; опера; мюзикл; мінімалістична опера; опера-портрет.

### **Постановка проблеми.**

Музичний театр Ф. Гласса, представлений понад 25 зразками, посідає чільне місце у його доробку, ілюструючи розмаїття і водночас єдність творчих пошуків композитора. Ф. Гласс звертається до різних першоджерел, зокрема сучасної класики («Падіння дому Ашерів» Е. По, «У виправній колонії», «Процес» Ф. Кафки), казки («Ялівцеве дерево»), кіносценаріїв («Орфей» Ж. Кокто). Особливого значення в його доробку набуває жанр опери-портрету, який сформувався у трилогії («Ейнштейн», «Сатьяграха», «Ехнатон») і продовжився серією пізніших опер (у тому числі «Кеплер», «Галілео Галілей», «Ідеальний американець»).

Не менш важливу роль музичний театр Ф. Гласса відіграє в музичній культурі XX–XXI століть. Незалежно від того, чи музикознавці використовують ексклюзивний підхід до визначення поняття музичного театру, розуміючи під ним усе, крім опери, оперети та мюзиклу (Salzman, Dési, 2008: 5), чи інклюзивний, охоплюючи все коло явищ (Cooke (ed.), 2005), – твори Ф. Гласса незмінно опиняються в зоні дослідницького інтересу. Однак розподіляється він нерівномірно.

**Останні дослідження і публікації.** Окремі зразки музичного театру Ф. Гласса знаходять відгук у низці музикознавчих праць. Найбільш активно досліджуваним твором композитора на сьогодні залишається його перша опера «Ейнштейн на пляжі». У нещодавній збірці «Einstein on the Beach: Opera beyond Drama» (Novak & Richardson (ed.), 2019) висвітлюються різні аспекти цього твору – від композиції, жанру, ролі танцю до відголосків у творчості інших авторів. Незважаючи на «неоперність» «Ейнштейна» в багатьох параметрах, Є. Новак та Дж. Річардсон доходять думки, що його все ж можна вважати оперою,

яка максимально розширює межі канону до «точки зламу» (Novak & Richardson (ed.), 2019): xxv). При цьому опера розуміється як «синтетичне видовище, в якому поєднуються спів, танець, гра та розмовний діалог, що виступають передумовами традиційного оперного канону» (там само). Л. Г. Вайнберг (Weinberg, 2016) на основі архівних матеріалів розкриває як процес формування задуму «Ейнштейна» від твору для музичного театру до опери, так і особливості співпраці митців. А. Ешбі (Ashby, 2005) розглядає «Ейнштейна» в контексті інших явищ мінімалістичного театру ХХ століття («*Quarry: An Opera*» М. Монк, «*The Cave*» С. Райха, «*Nixon in China*» Дж. Адамса).

Менш активно вивчаються інші опери трилогії («Сатьяграха», «Ехнатон»). Найбільш фундаментальною роботою, присвяченою «Ехнатону», є монографія Дж. Річардсона (Richardson, 1999). Розмаїття аспектів, у яких він розглядає оперу, сягає від музичної мови, специфіки вибору сюжету до психоаналітичних спостережень (Richardson, 1999). Усі три ранні опери Ф. Гласса розглядаються О. Кісеєвою у світлі театру абсурду, епічного театру й «театру жорстокості» і відповідних концепцій С. Беккета, Б. Брехта, А. Арто (Kiseyeva, 2018). Ці ж твори привертають увагу О. Берегової та С. Волкова з погляду трендів та естетики нової мінімалістської опери (Berehova & Volkov, 2020: 219), взаємодії принципів драматичного театру та кінематографу в «Ехнатоні» (там само: 220) та інтерпретації історичної тематики в опері «Сатьяграха» (там само: 221).

У цілому панорама досліджень музичного театру Ф. Гласса сьогодні має такий вигляд: музикознавці виявляють усебічний інтерес до «Ейнштейна», частково – до інших частин портретної трилогії Ф. Гласса, у той час як його пізніші опери висвітлюються лише в окремих рецензіях та оглядах (Walls, 2019). Отже, залишаються відкритими питання метаморфози жанру після «Ехнатона», а також еволюції музичного театру Ф. Гласса, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми. *Новизна* дослідження полягає в тому, що вперше пропонується розглядати еволюцію музичного театру Ф. Гласса як рух назустріч традиції, вперше виявляються паралелі із жанром мюзиклу в опері «Ідеальний американець», а також конкретизуються риси барокової опери в «Ехнатоні».

**Метою дослідження** є розкриття специфіки жанрової метаморфози опери в доробку Ф. Гласса на прикладі трьох зразків – «Ейнштейна на пляжі» (1976), «Ехнатона» (1984), «Ідеального американця» (2013) – та визначення траєкторії еволюції музичного театру композитора.

Поставлено такі **завдання**:

1) розглянути специфіку інтерпретації композитором жанрових елементів опери в обраних зразках, у тому числі сюжету, персонажів, лібрето, сольних та хорових вокальних партій, основних структурних елементів, загальної композиції та сценічної реалізації;

2) виявити особливості взаємодії опер Ф. Гласса із досвідом минулого (барокова опера) і сучасності (мюзикл);

3) зробити висновки щодо траєкторії еволюції музичного театру Ф. Гласса та окреслити подальші перспективи дослідження.

Відповідно до поставлених завдань використані такі **методи дослідження**:

- структурно-функціональний (для аналізу основних компонентів музично-театральних творів Ф. Гласса в їх паралелі з оперою);
- жанрово-стильовий (для виявлення зв'язку музично-театральних творів Ф. Гласса із різними жанровими явищами – барокова опера, мюзикл);
- компаративний (для порівняння специфіки втілення жанру в «Ейнштейні», «Ехнатоні» та «Ідеальному американці»).

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Прем'єра «Ейнштейна на пляжі» / *«Einstein on the beach»* 1976 року викликала неабиякий резонанс у публіки і навіть думки про те, що ця опера «змінить світ», та, як підсумовує Ф. Гласс майже через 40 років, цього так і не відбулося (Lesnie, Glass, 2013). Показово, що «Ейнштейн» не став поштовхом для подальших зрушень у сторону ще більш радикальних експериментів і для самого Ф. Гласса, а якраз навпаки – межею в музичному театрі, від якої він буде рухатися в бік традиції. Зважаючи на великий масив досліджень, присвячених «Ейнштейну», розглянемо тільки ключові елементи твору, які стосуються взаємозв'язку з жанром опери.

Якщо розпочати аналіз жанрової природи «Ейнштейна на пляжі» із переліку компонентів, яких йому не вистачає до традиційної опери,

то виявиться, що їх абсолютна більшість, оскільки у творі відсутні лінійний і вербальний сюжет, персонажі, послідовно зафіксоване лібрето, сольні вокальні партії і вербальний текст у партії хору. Взагалі твір, над яким працювали Ф. Гласс та Р. Вілсон, спочатку не мав стати оперою. В інтерв'ю Ф. Гласс постійно стверджує, що він не мав наміру написати оперу і «став оперним композитором випадково» (Kostelanetz, & Flemming (eds.), 1999: 256).

Основою для лібрето стали, по суті, ескізи сценічних декорацій, створені Р. Вілсоном, які сформували візуальний сюжет «Ейнштейна». Він будується навколо трьох головних образів – потяга як символу прогресу і руху, космічного корабля як символу нових обріїв і досягнень науки, та суду. Кожен із цих образів повторюється в наступних діях і комбінується з іншими, будучи представлений з різних ракурсів. Наприклад, «суд» розвивається в діапазоні від засідання (I дія) до в'язничної камери (III дія), а поле з космічним кораблем (дія III) змінюється внутрішнім інтер'єром останнього (IV дія). Ці зіставлення можна розглядати як еквівалент сюжетного розвитку.

Водночас тяжіння до опери підтверджується серйозністю проблем, яких торкається цей ескізний сюжет. Мотив судового процесу є ключовим у розумінні змісту твору в цілому, оскільки в ньому порушується питання відповідальності вченого за його винаходи і дії. У поєднанні з назвою «*On the beach*», яка відсилає до роману Н. Шюта (1957) про події атомної війни, і фактом того, що саме в 1939 році, яким датуються фото А. Ейнштейна на морі, він підписав листа до Ф. Рузвельта із закликом почати роботу над ядерною бомбою, формується розуміння, що опера має засуджувальний підтекст і звинувачує вченого в тому, що він зробив свій внесок у винахід смертельної зброї масового ураження. Ця тема буде підхоплена іншими мінімалістами і знайде відбиття в «*Doctor Atomic*» (2005) Дж. Адамса, відеоопері «*Three Tales*» (2002) С. Райха.

Незважаючи на відсутність послідовно виписаного вербального тексту, в «Ейнштейні» він все ж таки наявний: Р. Вілсон залучив тексти хлопчика Крістофера Ноулза, які наближуються до потоку свідомості і використовуються як матеріал для репетитивного, варіантного повторів і імпровізації, доручених читцям. Він не фіксується в парти-

турі і в кожному сценічному виконанні твору стає одним з найбільш мобільних елементів.

Більш-менш стабільну частину партитури являють собою вокальні хоріві та інструментальні (синтезатор і духові) партії, які складають основу *Philip Glass Ensemble*. Посднання цих компонентів характерне для опери, однак в основі партії хору лежать послідовності чисел та сольфеджування, що заміняють вербальний текст, і патерни, які підпорядковуються адитивному розвитку (*additive process*). Число як замітник тексту віддзеркалює картину технологізації суспільства, його деперсоналізації і машинізації, а також виступає як мова науки. Персонажів у традиційному оперному сенсі в «Ейнштейні» немає. Фігуру самого вченого Ф. Гласса трактує швидше як спостерігача, ніж учасника дії – Ейнштейн просто грає на скрипці.

Незважаючи на те, що тривалість спектаклю може сягати п'яти годин, що свідчить на користь саме оперного твору, в «Ейнштейні» пропонуються і нетрадиційні для опери просторово-часові параметри, обумовлені культивациєю музичної і сценічної статичності, гармонічно узгоджених між собою. Показовим у цьому плані є Пролог, або *Knee Play 1*, тривалість якого залежить від постановки і може варіюватися від чотирьох хвилин в аудіозапису до пів години в живому виконанні, як, наприклад, у версії Театру Шатле 2014 року. Крім того, глядачеві дозволяється покидати залу і повертатися в будь-який момент, що пов'язано з відсутністю необхідності слідкувати за сюжетом і музичними подіями, які не підпорядковані лінійному розвитку.

У цілому від опери в «Ейнштейні» залишаються розгорнуті масштаби, сюжетність (візуального типу, подана у специфічному розвитку), хорова та оркестрові партії як носії основного музичного матеріалу, сценічний компонент, побудований навколо ключових образів-символів, і сценічні рухи (пантоміма, хореографія, декорації).

На відміну від «Ейнштейна», у третьому творі Ф. Гласса для музичного театру – «Ехнатоні» / «*Akhmaten*» (1984) – відчувається свідома установка на створення опери, що простежується на рівні всіх компонентів, починаючи з лібрето (автори – Ф. Гласс, Ш. Голдман, Р. Ізраїль, Р. Ріддел). В «Ехнатоні» вибудовано традиційний лінійний сюжет, який розкривається у трьох діях. Перша (1370 рік до н. е.)

відкривається сценою поховання батька Ехнатона – Аменхотепа III (сцена 1), продовжується церемонією коронації Ехнатона (сцена 2) та завершується оголошенням нового релігійного кредо (сцена 3). Друга пов'язана з побудовою храму богу Сонця – Атону у Фівах та охоплює наступних десять років правління фараона. В останньому акті (1358 рік до н. е.) відображено події атаки на місто і падіння імперії Ехнатона.

Незважаючи на відсутність у музичному тексті інформації щодо літературного першоджерела, відомо, що перед створенням опери Ф. Гласс захоплювався читанням сенсаційного «Едіпа та Ехнатона» І. Великовського (Richardson, 1999: 7), який переосмислює історію Стародавнього Єгипту. Автор цього твору, жанр якого перебуває на межі дослідження історії, міфів та роману, наводить переконливі доводи і висуває гіпотези щодо особистого життя фараона, яке спричинило його падіння. Інновації Ехнатона, згідно з І. Великовським, стосувалися не тільки першої в історії спроби введення монотеїзму, але й моралі – він відкрито визнав свій інцест із матір'ю і навіть оголосив його священним, що було «чужим» для єгиптян, і «коли, завдяки Ехнатону, це стало явним, спалах невдоволення не змусив себе довго чекати» (Velikovski, 1960: 102). Образ Ехнатона постає складним, неоднозначним, завдяки чому, як і в «Ейнштейні», в опері виникає прихований змістовний мотив засудження видатної людини за її моральний вибір, і сюжет опери набуває серйозного проблемного звучання.

Про зв'язок з роботою І. Великовського свідчить і структура опери, яка перекликається з першою та другою частинами «роману». Так, глави «Аменхотеп III та Тія», «Чужак на троні», «Життя у правді» відповідають першим трьом сценам опери; «Місто Сонця», «Нефертіті» – віддзеркалені у другому акті; «Скинутий правитель» – у третьому. До того ж, Ф. Гласс сподівався, що І. Великовський погодиться співпрацювати з ним над лібрето (Richardson, 1999: 8), однак передчасна смерть автора книги цьому завадила. У результаті можна говорити, що лібрето «Ехнатона» наближується до традиційної опери завдяки опорі на літературне першоджерело, хоча воно й залишається неоголошеним в партитурі.

Не менш важливі зрушення у бік традиції відбуваються і в музичному тексті. На відміну від «Ейнштейна», Ф. Гласс використовує класичний для опери розподіл вербального і музичного матеріалу. Найважливіший з атрибутів опери, який повертається в «Ехнатоні», – це трисдність сольних вокальних партій, вербального тексту й образу персонажа, втілених у постаті співака-актора. Крім Ехнатона (контратенор), усі герої, у тому числі другорядні, як, наприклад, Ейє – радник Фараона (бас), мають сольні вокальні партії. Зміни можна бачити в характері мелодики. Незважаючи на лаконізм, вокальні лінії нерідко наближуються до наспівності і кантилени, особливо в дуетах і тріо, переплітаючись між собою та взаємодіючи з інструментальними. Сольні вокальні партії, насичені наспівністю, контрастують з хоровими. Це показово для першої сцени («Поховання Аменхотепа III»), де у хору панує «варварська» речитація, короткі, розірвані на окремі склади і тони мотиви. Такий тематизм створює архаїчний колорит і нагадує деякі сторінки «Carmina Burana» К. Орфа. Йому протиставлені більш розгорнуті, насичені широкими ходами репліки Ейє, який підключається в середньому розділі (ц. 14) (Glass, 1983: 24).

Поряд з характерним для опери розподілом голосів на сольні та хорові партії, повертаються і традиційні оперні форми. Центральні місця в опері посідають арія Ехнатона, присвячена богу Сонця (II дія, сцена 4), дует Ехнатона та Нефертіті (II дія, сцена 2), тріо Ехнатона, Тії і Нефертіті (I дія, сцена 3). Ансамблево-хорові сцени втілюють поворотні моменти сюжету – «Поховання Аменхотепа III» (I дія, сцена 1), «Коронація Ехнатона» (I дія, сцена 2), «Напад і падіння» (III дія, сцена 2). В останніх до хору, як правило, додаються сольні вокальні партії ключових персонажів, які беруть участь у відповідних подіях, – радника Ейє (бас), верховного жерця Амона (тенор). Не менш традиційною є і композиція цих сцен – тричастинна з динамізованою репрізою в «Похованні Аменхотепа III», риси строфічності у дуеті і тріо. Вводить композитор і балетну сцену (II дія, сцена 3).

Більш типовою для опери стає й оркестрова партія. Композитор використовує подвійний склад оркестру із розширеною групою ударних, синтезаторами та смичковими без скрипок. Разом із тим, най-



більш вагому роль, як і у *Philip Glass Ensemble*, виконують духові інструменти.

Численні ознаки свідчать про зв'язок «Ехнатона» не просто з великою оперою у широкому сенсі цього терміна, а з традицією конкретного стилістичного періоду – Бароко. По-перше, це зумовлено вибором сюжету з історії стародавнього світу. Для втілення теми Стародавнього Єгипту обираються комбінація єгипетської, акадської мов та біблійного івриту, які стають важливим компонентом для створення суворої архаїчної атмосфери композиції та свідчать про інтерес Ф. Гласса до фонічних якостей вербального тексту. Втім окремі епізоди опери, як, наприклад, розмовні коментарі писаря Аменхотепа (II дія, сцена 2, сцена 3; III дія, сцена 3) та «Гімн Сонцю» (II дія, сцена 4) повинні звучати мовою аудиторії (у музичному тексті – англійська). По-друге – це вибір контратенора для вокальної партії Ехнатона, теситура і тембр якої еквівалентні партіям кастратів у бароковій опері, а також близькі до голосів інших провідних персонажів «Ехнатона» – матері фараона Тії (сопрано) і Нефертіті (меццо-сопрано).

Зв'язок «Ехнатона» із бароковою оперою простежується і завдяки ролі духових інструментів, які нерідко супроводжують сольні вокальні партії у вигляді контрапункту до них, а подекуди й концертують, вступаючи з голосами у змагання. Дослідники барокової музики свідчать про численні зразки трубних *obbligati* в операх Бароко, особливо «в аріях, пов'язаних з темою війни, помсти, гніву і у церемоніальних сценах» (Beat, 1968: 65). Це явище зумовлено розповсюдженням та активним розвитком труби *clarino* і відповідного кларінного стилю. Кларіно відзначалася блискучою технікою, що розвивалася під впливом вокальної, але не дуже гучним звуком. У свою чергу, «співачки інколи імітували інструментальні фігури, особливо їх каденції», що свідчить про взаємовплив вокальної та інструментальної технік (Beat, 1968: 66). Інколи композитори включали дві труби, які концертували в момент паузування голосу, як, наприклад, в операх М. А. Зіані (Beat, 1968: 66). Саме в такій ролі постає в «Ехнатоні» партія труби, присутня і в дуеті Ехнатона і Нефертіті (II дія, сцена 2), і в гімні Сонцю (II дія, сцена 4). Незмінна присутність цього інструмента в партитурі

також дає дослідникам привід розглядати тембр труби в «Ехнатоні» в символічному сенсі – як персоніфікацію бога Атона або самого Сонця і його «сурогатний голос» (Richardson, 1999: 66).

Серед ознак, які поєднують «Ехнатона» з добою Бароко, можна відзначити й використання форми чакони, риси якої простежуються в «Гімні Сонцю» та сцені коронації (I дія) і ряді інших композицій (Richardson, 1999: 62). Метод варіювання, який пропонує цей жанр, виявився близьким до принципів роботи з паттерном і тому зустрічається у творах багатьох мінімалістів. Однак звернення до нього в «Ехнатоні», на нашу думку, зумовлене опорою саме на оперну практику, оскільки чакони нерідко використовувалась у фіналах барокових опер («Роланд» Ж.-Б. Люллі, «Аріана і Вакх» М. Маре).

Зв'язок з попереднім музично-театральним досвідом самого Ф. Гласса, зокрема «Ейнштейном на пляжі», полягає в композиційній техніці, побудованій на поєднанні репетитивності й адитивності (особливо в інструментальній партії), і статичності сценічного компоненту. Останнє пов'язане з тим, що сцени опери швидше фіксують картини-моменти, ніж розкривають сюжетні перипетії.

Подальший рух назустріч традиції спостерігається в останніх операх Ф. Гласса, зокрема в «Ідеальному американці» / «*The Perfect American*» (2013). Продовжуючи серію опер-портретів, Ф. Гласс несподівано обирає не постать ученого, як у більшості інших («Ейнштейн», «Кеплер», «Галілео Галілей»), а ікону американської культури – Волта Діснея. У ролі сюжетної основи виступає роман П. Ш. Юнга «Король Америки», зміст якого наближується до скандального. Оповідання ведеться від особи розлюченого робітника студії «Дісней», якого було «несправедливо» звільнено, і тому самого Волта Діснея представлено в негативному світлі – він постає зухвалим, зневажливим і егоцентричним, одержимим манією величі, мізогінією, расизмом, що свідчить про намір розвінчання його образу. Такий тон роману дозволяє зберегти притаманний раннім операм-портретам Ф. Гласса засуджувальний підтекст.

При тому, що вибір роману як сюжетної основи доволі традиційний для опери, саме лібрето таким назвати складно. По-перше, сюжет будується нелінійно, і всі події опери можна представити як ряд

передсмертних спогадів – «флешбеків» головного героя<sup>1</sup>, якого ще у пролозі ми бачимо буквально прикутим до ліжка. По-друге, основну частину лібрето складають не події, а монологи – роздуми В. Діснея про економіку і політику (I дія, сцени 3, 5); про хворобу, страх смерті і майбутнє студії «Дісней» (I дія, сцена 2; II дія, сцени 4, 5). Вони фактично ставлять під питання необхідність сценічної дії як такої. Не випадково С. Уоллс відзначає, що «Ідеальний американець» є «ще однією оперою Гласса, яку краще послухати, ніж подивитись» (Walls, 2019).

Водночас сцена виконує важливу функцію у створенні атмосфери спектаклю, а саме, розкритті теми жахів Діснея, який втрачає відчуття реальності. Вона втілюється не тільки на вербальному і музичному рівнях у епізодах «помутніння» розуму, коли страх смерті заповняє мозок героя, не дає мислити адекватно (Пролог, I дія, сцена 2, сцена 4), але й у візуальних образах. Сова виступає як символ смерті (анімована і персоніфікована в образі Люсі), лікарняне ліжко символізує страждання, несвободу та згасання життя. Активно використовуються мультимедійні елементи і пантоміми, у яких герої диснейських мультиплікацій перетворюються на уособлення нічних жахів. Завдяки ним відбувається періодичне «зískовзування» сюжету в ірреальний, сюрреалістичний вимір, що нагадує атмосферу романів С. Кінга.

У цілому сценічний компонент «Ідеального американця» справляє суперечливе враження. Його насиченість дає багато матеріалів для роздуму, однак насолода статикою, яка відчувалася в «Ейнштейні» та «Ехнатоні», поступається дещо нервовій метушні. Здається, що завдання жвавої пантоміми, численних анімацій і рухомих декорацій полягає в тому, щоб оживити «мертву» з погляду подій сцену і компенсувати їх відсутність.

---

<sup>1</sup> Деякі сцени другого акту відбуваються за два роки до смерті Волта Діснея, наприклад, коли лікар ставить йому смертельний діагноз – рак легенів (II дія, сцена 4), а в першому акті він святкує свій останній, 65-й, день народження (I дія, сцена 4), через 10 днів після якого помирає (дата народження – 5 грудня 1901 року, дата смерті – 15 грудня 1966 року).

Центральною фігурою в лібрето Р. Вурлітцера виступає Волт Дісней, що очікувано від опери-портрета, однак незвичним для опери є те, що більшість персонажів, крім Волта Діснея, по суті, позбавлені індивідуальних характеристик. Усі дуетно-діалогічні сцени, яких в опері абсолютна більшість – із братом Роєм (I дія, сцена 1, сцена 3), жінкою Ліліан (I дія, сцена 4), медсестрою Хейзел (I дія, сцена 2), аніматронним Авраамом Лінкольном (I дія, сцена 5), хворим хлопчиком Джошем (II дія, сцени 4, 5) – постають швидше як монолози з додатковим голосом. Це дозволяє стверджувати, що функція дуетів «Ідеального американця» полягає не стільки в розкритті взаємовідносин і їх становленні, скільки у створенні різнобічного, суперечливого, сповненого протиріч образу В. Діснея, який може викликати, з одного боку, зневагу і навіть відразу, а з другого – співчуття його стражданням і повагу до сильної життєстверджувальної позиції. Інші учасники таких сцен покликані лише підтримувати головного героя, реагувати у відповідь на його дії і слова, не вступаючи в суперечку, а також імітувати діалог. Єдиний, хто виділяється на цьому одноманітному «пасивному» фоні – це звільнений і обурений робітник Вільгельм Дантіно, якому притаманний цілий ряд характеристик – його можна назвати і жалюгідним, і настирливим, і навіженим. Цей образ не позбавлений психологізму і показаний як у завзятому протистоянні й ненависті до Волта Діснея, так і у стані розпаду та порожнечі, оскільки його життя, присвячене боротьбі зі «злом», після смерті головного героя раптово втрачає сенс. Персонаж Дантіно періодично втручається в розгортання сцен (I дія, сцена 3; II дія, сцена 3), вимагаючи вдовольнити його потребу бути почутим і визнаним, завдяки чому може претендувати на роль антагоніста. Хоча таке вторгнення має доволі штучний вигляд, воно дозволяє динамізувати драматургію і надати розгортанню відтінку драматизму.

В «Ідеальному американці» Ф. Гласс знову переосмислює співвідношення сольних і хорових партій. В основі сольних партій лежить прозаїчний текст, і вони розгортаються як вільні монолози (діалоги) з перевагою декламаційності в мелодиці і відсутністю репріз. У свою чергу, хорова партія будується на текстових повторах ключових думок, відповідно до чого використовується і музична повторність.

На відміну від сольних партій, мелодика хору насичується наспівністю, пісенністю і подекуди навіть світлими мажорними барвами. У семантично-змістовному аспекті хор стає носієм образу В. Діснея в його іконічному, ідеалізованому сенсі, тобто виражає узагальнену суспільну думку про цю постать в історії американської культури, утворюючи контрастний контрапункт до змісту роману. Інколи ідеалізація доходить майже до абсурду, як, наприклад, у хорі «*Walt Disney is a magician*» (II дія, сцена 3), який оспівує головного персонажа як «чарівника», «невинність в дії», «дитя, що дивиться на світ із подивом», однак завдяки цьому композиторові й лібретисту вдається втілити глибокий контраст між стереотипним сприйняттям і темними гранями цієї культової фігури. Саме в партії хору присутня репризність, у тому числі на відстані, що зумовлює його важливу функцію в загальній драматургії твору і формуванні цілісної композиції.

Водночас на рівні лібрето і сольних вокальних партій «Ідеальний американець» постає як подальший пошук композитора у сфері індивідуалізації задуму сценічного твору, на рівні інших параметрів він виявляє значну близькість до жанру, який панує в американській культурі XX і XXI століть, – мюзиклу. Зокрема, спостерігається послідовне втілення важливого для мюзиклу принципу бінарних опозицій і повторів, що відображається в композиції твору, парності персонажів, пануванні дуету як ключової форми, паралелізмі сцен, локацій, ситуацій, аналогіях у дії і навіть «бінарній тематиці», а також внутрішній полярності персонажів (Kowalke, 2013: 170).

Дійсно, двоактна структура «Ідеального американця» і навіть непропорційне часове співвідношення дій із більш розгорнутою першою та стислішою другою (перша дія – близько 1 години, друга – 45 хвилин) є характерними для мюзиклу. Те, що цей підхід до структури твору не був випадковим і ситуативним, підтверджує інша, також двоактна, опера «Суд» / «*Trial*» (2014) і досвід інших мінімалістів та постмінімалістів, які балансують на межі великої опери й мюзиклу (Дж. Адамс).

Парними персонажами виступають: брати Діснеї – Рой і Волт, які не тільки активно взаємодіють у дуетах, але й мають однаковий тембр (обидва – баритони); епізодичні персонажі – Люсі та Джош (як

правило, їхні партії виконує одна вокалістка – сопрано); дві героїні, що демонструють усесбічну підтримку головного героя, – медсестра Хейзел, яку Волт Дісней ніжно називає Білосніжкою (I дія, сцена 2), і його жінка Ліліан (обидві – сопрано).

У двох діях опери можна спостерігати цілий ряд парних ситуацій. Сцена в лікарні з медсестрою Хейзел (I дія, сцена 2) віддзеркалюється в лікарняних епізодах із хлопчиком Джошем (II дія, сцени 4 та 5); сцена дня народження В. Діснея (I дія, сцена 4) відображується в дні народження Дантіно, який на честь цього вирішив відвідати студію Діснея (II дія, сцена 3); перший конфлікт із Дантіно (I дія, сцена 3) продовжується безпосереднім зіткненням і «розмовою начистоту» (II дія, сцена 3). Появі дівчинки Люсі в костюмі сови на порозі будинку Діснеїв, що стає знаком близької смерті (I дія, сцена 4), відповідає фіналу, де вона бере за руку і виводить головного героя за сцену (II дія, сцена 6).

Ф. Гласс використовує характерну для мюзиклу систему реприз. Основну роль у її побудові відіграє хоровий тематизм, зокрема хор «Марселін», присвячений містечку, де пройшло дитинство В. Діснея і яке стає символом незатьмареного й ілюзорного щастя («де все було чарівне, і мрії збувалися»). Уперше він звучить у завершенні Прологу, повертається після сцени спогадів про дитинство (I дія, сцена 1) і в омінореному варіанті – у сцені смерті В. Діснея (II дія, сцена 6).

Дуети як пануючий структурний елемент мюзиклу витісняють фактично всі сольні номери (крім Прологу) і стають основною композиційною одиницею, яка, у свою чергу, може ускладнюватися вторгненнями нових персонажів (Вільгельм Дантіно) чи хоровими епізодами. Зокрема, у першій дії – п'ять дуетних сцен Волта Діснея з різними персонажами (Рой, Хейзел, Ліліан, Авраам Лінкольн). У другій дії їх менше – два дуети з хлопчиком Джошем (II дія, сцени 4, 5) і дует Роя Діснея із Енді Ворхолом (II дія, сцена 1), а також фінальний діалог робітника крематорію із Дантіно (Епілог). Єдина сольна сцена – це Пролог із монологом Волта Діснея. Ансамблево-хорові епізоди, як, наприклад, сцена дня народження (I дія, сцена 4) або своєрідна ода Америці (II дія, сцена 2), як правило, не виконують функції замкнених, самостійних номерів, а доповнюють чи відмежовують дуетно-діалогічні епізоди. Значною мірою такий підхід зумовлено тим, що хор

виступає як коментатор подій і носій ідеалізованого образу В. Діснея, а не учасник дії.

Зв'язок із традицією мюзиклу проявився і у спрощенні музичної мови, що ілюструє партія хору із її наспівністю і навіть пісенністю. Показово, що у сцені дня народження (I дія, сцена 4) композитор використовує текст традиційної американської пісні «*Happy Birthday to you*» із власною музикою, мелодика якої наближається до популярної. При цьому в оркестровій партії зберігаються репетитивність і адитивність, характерні для більшості творів Ф. Гласса.

### **Висновки.**

Аналіз трьох опер Ф. Гласса, написаних у різні періоди його музично-театральної творчості – від 1976 до 2013 року, ілюструє рух назустріч традиції. В «Ейнштейні на пляжі» (1976), який спочатку не був задуманий як опера, ознаки цього жанру виявилися у значних масштабах твору, збереженні вербального (партії читців), вокального (хор) та сценічного (пантоміма, хореографія, декорації) компонентів; при цьому традиційний лінійний сюжет, зафіксоване текстове лібрето і персонажі – носії сольних вокальних партій – відсутні.

Уже в «Ехнатоні» повертається ряд відсутніх в «Ейнштейні» оперних компонентів, зокрема лінійний сюжет, виписане текстове лібрето, персонажі, яким відповідають сольні вокальні партії, партія хору із вербальним текстом, розгорнутий оркестровий склад, традиційні оперні форми (арії, дуети, тріо, хори, балетна сцена), а репетитивність у вокальних партіях поєднується з наспівністю. Ряд рис – вибір сюжету, використання контратенора, роль тембрів духових (труба), звернення до жанру чакони – свідчать, у свою чергу, про опору на барокову модель опери.

В «Ідеальному американці» зв'язок із традицією наближає твір до американського «мейнстріму» завдяки опорі на жанр мюзиклу, який виступає домінуючою музично-театральною формою музики США. Це відбилося у двоактній структурі із характерною для мюзиклу диспропорцією, у парності сцен, ролі дуетів, системі репріз, а також наближенні хорової мелодики до популярної пісенності.

Отже, розпочавши свій шлях у сфері музичного театру з радикально новаторського «Ейнштейна», Ф. Гласс здійснив криву

«еволюційну петлю», спочатку заглибившись у минуле (барокова опера), потім повернувшись до сучасності і наблизившись до межі академічної та популярної музики (мюзикл). Це підтверджує, що «Ейнштейн» став випробовуванням меж оперного жанру, однак не визначив магістральну лінію розвитку опери для самого композитора, який обрав шлях відбору більш звичних засобів і пошуку різних способів взаємодії із традиціями минулого і сучасності. Водночас інтерес до видатних постатей і проблематики їх відповідальності перед соціумом стане для Ф. Гласса однією з панівних рис у сфері музичного театру.

**Перспективи дослідження.** Траєкторії творчих пошуків Ф. Гласса відображено і в музиці його послідовників<sup>2</sup>, що може стати темою для окремого дослідження, перспективи якого вбачаємо в подальшому вивченні зразків музичного театру Ф. Гласса. Це дозволить дійти більш ґрунтовних висновків щодо специфіки розвитку опери в доробку композитора. Серед інших напрямів розвідок – аналіз опери-портрета і її жанрових характеристик, а також виявлення впливу творчості Ф. Гласса на музичний театр ХХ–ХХ століть.

## REFERENCES

- Ashby, A. (2005). Minimalist opera. In M. Cooke (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music, pp. 244–266). Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094.016 [in English].
- Beat, J. E. (1968). *The Development of the orchestra and orchestration in Italian opera c. 1600 – c. 1750*. (Thesis). University of Birmingham. Birmingham, England, [https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/7656/2/Beat\\_1968\\_MA\\_Vol.1\\_7656.pdf](https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/7656/2/Beat_1968_MA_Vol.1_7656.pdf) [in English].

---

<sup>2</sup> Досвід Ф. Гласса, як вже мимохідь згадувалося, безпосередньо відображено у творчості Дж. Адамса – його «*Doctor Atomic*» (2005) кореспондує із задумом «Ейнштейна», зокрема з темою вченого і його відповідальності за здійснені відкриття, а також проблемою ядерних випробувань; «*Girls of the Golden West*» (2017), подібно до «Ідеального американця», наближається до мюзиклу; а нещодавня опера «*Antony and Cleopatra*» (2022) апелює до «Ехнатона».



- Berehova, O., & Volkov, S. (2020). Modern Opera of the Late 20th–Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 217–235, <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2817> [in English].
- Cooke, M. (Ed.). (2005). *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094 [in English].
- Glass, Ph. (1983). *Akhnatn*. (Vocal score). New York: Dunvagen Music Publishers [in English].
- Kiseyeva, E. V. (2018). Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Music Scholarship*, (3), 58–64, <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.3.058-064> [in Russian].
- Kostelanetz, R., & Flemming, R. (Eds.). (1999). *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*. Berkeley: University of California Press [in English].
- Kowalke, Kim H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6 (2), 133–184. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/> [in English].
- Lesnie, M. (Interviewer), Glass, Ph. (Interviewee). (2013, July 31). Einstein on the Beach: “People thought this was going to change the world”. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2013/jul/31/einstein-beach-philip-glass-opera> [in English].
- Novak, J., & Richardson, J. (Eds.). (2019). *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315578989> [in English].
- Richardson, J. (1999). *Singing Archaeology: Philip Glass’s Akhnaten*. Middletown, US: Wesleyan University Press [in English].
- Salzman, E., & Desi, Th. (2008). *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford: University Press, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195099362.001.0001 [in English].
- Velikovskiy, I. (1960). *Oedipus and Akhnaten. Myth and History*. London: Sidgwick and Jackson Limited [in English].
- Walls, S. C. (2019). The Best of Philip Glass’s (Many) Operas After ‘Akhnaten’, <https://www.nytimes.com/2019/11/19/arts/music/philip-glass-opera-akhnaten.html> [in English].

Weinberg, L. G. (2016). *Opera Behind the Myth: An Archival Examination of 'Einstein on the Beach'*. (PhD diss.). The University of Michigan. Michigan [in English].

### ***Olena Vashchenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor  
of the History of Ukrainian and Foreign Music Department  
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

### **Towards a tradition: the evolution of Ph. Glass's music theater**

#### ***Statement of the problem.***

*The music theater of Ph. Glass is an important part of both the work of the composer himself and the musical culture of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries, which is confirmed by the constant interest of researchers. However, it has been discovered unevenly, and the late operas of Ph. Glass remain almost unlit, which does not provide an opportunity to follow evolution of this genre.*

#### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to reveal the specifics of the genre metamorphosis of the opera in Ph. Glass's music theater based on the analysis of three operas – "Einstein on the Beach" (1976), "Akhnaten" (1984), "The Perfect American" (2013) – and to determine the trajectory of the evolution of the composer's musical theater. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time it is proposed to consider the evolution of Ph. Glass's musical theater as a movement towards tradition; parallels with the musical genre in the opera "The Perfect American" are revealed for the first time, and the features of the baroque opera in "Akhnaten" are clarified. The structural-functional method, genre-stylistic analysis, comparative analysis are used in the study.*

#### ***Research results and conclusion.***

*The analysis of three operas by Ph. Glass illustrates the movement towards tradition. In "Einstein on the Beach" (1976), which was not originally conceived*

*as an opera, the features of this genre appeared on a significant scale, preserving the verbal component (parts of readers), vocal (chorus) and stage (pantomime, choreography, scenery), while there is no traditional linear plot, fixed text libretto and characters – bearers of solo vocal parts. “Akhnaten” includes a number of operatic components absent in “Einstein”, in particular, a linear plot, written text libretto, characters with solo vocal parts, a chorus part with a verbal text, an expanded orchestral composition, traditional operatic forms (arias, duets, trios, choirs, ballet scene). Other features, such as the choice of the plot, the use of the countertenor, the role of wind instruments (trumpet), and the use of chaconne, show the reference to baroque model of opera. In “The Perfect American” the connection with tradition brings closer the work to the American “mainstream” due to the reliance on the genre of the musical. This is reflected in the two-act structure with the disproportion like in a musical, in the pairing of events and scenes, the role of duets, the system of reprises, as well as the approach of choral melodies to popular songwriting.*

*As a result of the analysis, it is concluded that, having started his journey in the field of music theater with the radically innovative “Einstein”, Ph. Glass made a crooked evolutionary loop, first delving into the past (baroque opera), then returning to the present and approaching the border of academic and popular music (musical).*

**Keywords:** *music theater of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries; Ph. Glass’s music theater; genre; baroque opera; opera; musical; minimalist opera; portrait opera.*

*Стаття надійшла до редакції 29 травня 2023 року*