

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Кваліфікаційна наукова праця на
правах рукопису

Вальтіна Марія Олександрівна

УДК 782.1"195"(73)(043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**«АМЕРИКАНСЬКА ОПЕРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ВІД ЄВРОПЕЙСЬКОГО КАНОНУ
ДО НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОБУТНОСТІ»**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Вальтіна М. О.

Творчий керівник: **Кабка Геннадій Миколайович**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, в. о. професора кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Науковий консультант: **Гоменюк Світлана Григорівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Київ — 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	3
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ I. Американська опера: історичний аспект.....	21
1.1 Американська опера як предмет наукового дослідження.....	21
1.2 Етапи розвитку оперного жанру в США.....	23
1.3 Джерела формування національного стилю в американській опері.....	32
РОЗДІЛ II. Тенденції розвитку американської опери XX століття на прикладі окремих творів.....	43
2.1 Традиції та новаторство в опері Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!».....	43
2.2 Фольклорні джерела та релігійні мотиви в опері Карлайла Флойда «Сюзанна».....	55
2.3 Мінімалістична опера у творчості Філіпа Гласа.....	69
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83
ДОДАТКИ.....	88

АНОТАЦІЯ

Вальгіна М. О. Американська опера другої половини XX століття: від європейського канону до національної самобутності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Зміст анотації. У світі сучасної опери Сполучені Штати Америки відіграють одну з провідних ролей. Метрополітен-опера у Нью-Йорку є одним із найвпливовіших театрів, який диктує тренди розвитку оперного мистецтва. Разом із тим привертає до себе увагу певний парадокс: попри розвиток оперної індустрії в США, оперна творчість американських композиторів, за винятком кількох популярних творів, залишається майже невідомою в Європі та в Україні. Опері, написані в США, не ставляться в українських театрах, у нашому музикознавстві бракує інформації про розвиток опери як жанру, відсутні також спостереження щодо стильової специфіки американської опери.

Нинішнє дослідження вперше в українському музикознавстві фокусується на проблематиці американської опери, в цьому полягає його **наукова новизна**. Історія розвитку оперного жанру в Америці осмислюється в ньому в теоретичній і практичній площині. Теоретичний підхід реалізується через узагальнення відомостей про розвиток оперного жанру в Америці, зібраних з доступних нам англomовних музикознавчих джерел – монографій, статей та інших ресурсів. Практичний підхід полягає в осмисленні досвіду виконання арій з американських опер та мюзиклів, які увійшли в програму творчого проєкту. Оскільки донині в українському

музикознавстві американська опера спеціально не розглядалася, пропонуване дослідження є **актуальним**.

Мета дослідження: на основі систематизації відомостей з музикознавчої літератури та узагальнення виконавського досвіду створити певну модель розвитку та функціонування оперного жанру в американській музиці другої половини XX століття.

Науковими завданнями дослідження є:

- Систематизація відомостей з музикознавчих джерел щодо розвитку опери в США;
- знайомство з музикознавчою літературою, що досліджує становлення і розвиток національних різновидів опери в різних країнах Європи (німецького зінгшпіля, англійської баладної опери, іспанської сарсуели тощо));
- виявлення на основі аналізу окремих зразків оперної творчості американських композиторів рис національної самобутності в стилістиці опер;
- опис окремих тенденцій в розвитку американської опери другої половини XX століття.

Два розділи дослідження відтворюють поєднання теоретичного та практичного підходів до проблеми розвитку американської опери.

У першому розділі систематизовано відомості щодо розвитку американської опери. Зокрема виділено три періоди в розвитку жанру: перший (до 1930 р.) демонструє шлях запозичення та засвоєння традицій європейської оперної класики, другий період (до 1970-х рр.) позначений формуванням рис національної самобутності в оперному жанрі (зокрема, в сюжетах, драматургії, засобах виразності), третій період (до кінця XX сторіччя) продовжує формування національного стилю, а також

демонструє відкритість жанру до експериментів в композиторській техніці та формах презентації оперних творів у соціумі.

В другому розділі дослідження теоретичні положення першого розділу поглиблюються і конкретизуються на прикладі аналізу трьох оперних творів. Їх вибір зумовлений двома чинниками: по-перше, обрані твори добре ілюструють тенденції у формуванні національного стилю, по-друге, вони були частиною програми творчого проєкту. Відповідно до кількості аналізованих творів, другий розділ дослідження складається з трьох аналітичних нарисів. Перший з них виявляє специфіку діалогу традиції й новаторства в умовах американської культурної дійсності (аналізується опера Дж. Менотті). Другий нарис присвячений виявленню ролі фольклорних джерел у формуванні національного стилю: аналіз опери «Сюзанна» К. Флойда підкреслює роль народної музики жителів Аппалачів в музичній мові твору. Третій нарис присвячений питанню функціонування новітніх композиторських технік в умовах оперного жанру, у зв'язку з чим аналізується фрагмент опери Ф. Гласса «Ехнатон».

Результати аналізу дозволили сформулювати кілька важливих спостережень, які в перспективі могли б допомогти у науковій візії стильової динаміки оперного жанру в США. Зокрема, виявлено, що новаторство в американській опері має поміркований характер, через специфіку соціокультурного функціонування жанру, необхідною складовою якої є комерційний успіх. Американська опера не може дозволити собі радикальних новацій, оскільки надмірний радикалізм не сприймається широкими верствами театральної публіки. Звідси успішними стають такі твори, в яких віднайдено вдалу пропорцію поєднання нового з традиційним. Нове має скоріше зовнішній характер, не стосується глибинних основ стилістики композиторського висловлювання. Такий тип співвідношення традиційного і новаторського демонструє оперна творчість Дж. Менотті, зокрема аналізований в роботі твір «Допоможіть,

допоможіть, Глоболінки!». Друге спостереження стосується специфіки роботи з фольклорними джерелами: в історії американської опери. Два твори, – «Сюзанна». К. Флойда та «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна, – демонструють успіх композиторської стратегії, що базується на поєднанні етнічного та класичного. Третя тенденція в розвитку опери - гнучкість, відкритість жанру до композиторських експериментів. Мінімалізм серед інших композиторських технік XX сторіччя вирізняється закоріненістю в інтонаційне середовище традиційної музики. Таким чином, принцип повтору нескладних мотивів, засадничий для мінімалізму, є орієнтованим на слухацьке сприйняття. Мінімалістичні твори, як правило, добре сприймаються на слух.

Таким чином, новаторство оперного жанру і в умовах використання сучасних композиторських технік залишається доступним до сприйняття. Окрім музичних особливостей американської опери наявна також і соціокультурна відмінність: велику роль у визначенні напрямку розвитку оперного жанру належить театральним імпресарію. Їх задачею є формування соціокультурного запиту на розвиток опери, посилення зацікавленості оперою в суспільстві.

Жива, динамічна, американська опера швидко реагує на політичні, суспільні зміни, вона адаптує і залучає в поміркованому вигляді, сприйнятому для слухацького загалу, новації творчого процесу, технічні новинки. Американська опера реагує на політичну, суспільно-історичну

кон'юнктуру. Це дозволяє жанру перебувати в центрі уваги публіки, заохочує композиторів до написання, а театри до постановок нових оперних творів.

Ключові слова: американська опера, оперне виконавство, національний стиль, діалог стилів, еволюція жанру, американське музикознавство.

ABSTRACT

Valtina M. O. American Opera of the Second Half of the 20th Century: From the European Canon to National Identity. – Qualifying scientific work on manuscript rights. Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 "Musical Art". P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2025.

Abstract. In the world of contemporary opera, the United States of America plays one of the leading roles. The Metropolitan Opera in New York is among the most influential theaters, setting trends in the development of the operatic art. At the same time, a certain paradox draws attention: despite the development of the opera industry in the U.S., operatic works by American composers – apart from a few popular pieces – remain almost unknown in Europe and in Ukraine. Operas written in the U.S. are not performed in Ukrainian theaters; Ukrainian musicology lacks information about the development of opera as a genre, as well as observations regarding the stylistic particularities of American opera.

This study, for the first time in Ukrainian musicology, focuses specifically on the issues of American opera, which constitutes its scholarly **novelty**. The history of the development of the opera genre in America is examined here both theoretically and practically. The theoretical approach is realized through the generalization of information about the development of opera in America, collected from available English-language musicological sources—monographs, articles, and other resources. The practical approach consists in reflecting on the experience of performing arias from American operas and musicals, which were included in the program of the creative

project. Since American opera has never before been specifically studied in Ukrainian musicology, this research is highly **relevant**.

The aim of the study: based on the systematization of information from musicological literature and the generalization of performance experience, to describe a model of the development and functioning of the opera genre in American music.

The research **objectives** are:

- to systematize information from musicological sources about the development of opera in the U.S.;
- to familiarize with musicological literature that studies the formation and development of national types of opera in various European countries (German Singspiel, English ballad opera, Spanish zarzuela, etc.);
- to identify, through analysis of selected examples of operatic works by American composers, features of national originality in opera style;
- to describe certain trends in the development of American opera in the second half of the 20th century.

The two sections of the research combine theoretical and practical approaches to the problem of the development of American opera.

The first section systematizes information about the development of American opera. In particular, three stages in the evolution of the genre are identified: 1) the first (until 1930) demonstrates a path of borrowing and assimilating the traditions of European opera classics; 2) the second (until the 1970s) is marked by the formation of national originality in the opera genre (particularly in plots, dramaturgy, and expressive means); 3) the third (until the end of the 20th century) continues the formation of a national style and also

demonstrates the genre's openness to experiments in compositional techniques and in the forms of presenting operatic works to society.

The second section deepens and specifies the theoretical statements of the first by analysing three operatic works. Their selection was guided by two factors: first, the chosen works clearly illustrate the trends in the formation of a national style; second, they were part of the program of the creative project. Accordingly, the second chapter consists of three analytical essays:

The first reveals the specificity of the dialogue between tradition and innovation in the American cultural context (analysis of an opera by G. Menotti).

The second focuses on the role of folk sources in shaping a national style: the analysis of C. Floyd's opera *Susannah* emphasizes the influence of Appalachian folk music on the work's musical language.

The third addresses the functioning of modern compositional techniques in opera, through an analysis of P. Glass's opera «*Akhnaten*».

The results of the analysis made it possible to formulate several important observations that could, in the future, contribute to a scholarly vision of stylistic dynamics in the U.S. opera genre. In particular:

It was found that innovation in American opera tends to be moderate, due to the specifics of the sociocultural functioning of the genre, an essential component of which is commercial success. American opera cannot afford radical innovations, since excessive radicalism is not accepted by the broader theatre audience. Therefore, successful works tend to be those in which a balanced proportion of new and traditional is achieved. The «new» is more external in character and does not affect the deep foundations of compositional style. Such a balance of tradition and innovation is demonstrated in the operatic works of G. Menotti, particularly in the analysed opera «*Help, Help, the Globolinks!*»

The second observation concerns the specificity of working with folk sources: in the history of American opera, works such as C. Floyd's «Susannah» and G. Gershwin's «Porgy and Bess» demonstrate the success of a compositional strategy based on combining ethnic and classical elements.

The third trend is the flexibility and openness of the genre to compositional experiments. Minimalism, among other compositional techniques of the 20th century, stands out due to its rootedness in the intonational environment of traditional music. Thus, the principle of repeating simple motifs – fundamental to minimalism – is oriented toward listener perception. Minimalist works are generally easy to perceive aurally, which makes innovation in opera, even when employing modern techniques, accessible to audiences.

In addition to the musical features of American opera, there is also a sociocultural distinction: theatre impresarios play a significant role in shaping the direction of the genre's development. Their task is to form a sociocultural demand for opera, to strengthen public interest in it.

Dynamic and vibrant, American opera quickly responds to political and social changes, adapting innovations in the creative process and technical novelties in a moderate, audience-acceptable way. American opera reacts to political and socio-historical circumstances, which allows the genre to remain in the public spotlight, encourages composers to write, and theatres to stage new operatic works.

Keywords: American opera, operatic performance, national style, dialogue of styles, evolution of the genre, American musicology.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Вальтіна, М. О. Американська опера чи опера в Америці? Огляд музикознавчих текстів // Актуальні питання гуманітарних наук. –

Вип. 88, т. 1. – С. 75–83. – DOI:
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-10>

2. Вальтіна, М. О. Традиційне та новаторське в опері Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» // Аспекти історичного музикознавства. – Вип. XXXIX (39). – С. 176–195. – DOI:
<https://doi.org/10.34064/khnum2-39.10>

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу та теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях:

1. Вальтіна М.О. Джазові та класичні риси мелодії ля-мінор Мирослава Скорика: погляд виконавця. Міжнародна наукова конференція «Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика»(до 85-річчя від дня народження)/Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (1-2 червня 2023). Київ: 2023.
2. Вальтіна М.О. Американська опера чи опера в Америці? Огляд музикознавчих текстів. Всеукраїнська науково-практична конференція «Наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України»/Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (28-29 травня 2024). Київ: 2024.
3. Вальтіна М. О. Американська опера чи опера в Америці? Огляд музикознавчих текстів. XXIII Міжнародна науково-практична

конференція «Молоді Музикознавці»/Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра (29-31 березня 2024 року). Київ: 2024.

4. Вальтіна М.О. Традиційне та новаторське в опері Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!». XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді Музикознавці»/Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра (28-30 березня 2025 року). Київ: 2025.
5. Вальтіна М.О. Англомовний оперний репертуар XX століття у вокальній підготовці: роль концертмейстера в опануванні стилю та вимови. IV Всеукраїнська науково-практична конференція. Актуальні питання розвитку концертмейстерської професії в умовах сучасного мистецького життя України та світу/Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (2-4 квітня 2025). Київ: 2025.

**Апробація творчого мистецького проєкту у виставі, концерті-іспиті та
творчому проєкті на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора
мистецтва**

1. Вальтіна М.О. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (02.10.2024 р.; 01.03.2025 р.). Київ: 2024. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Партія Норіни з опери «Дон Паскуале» Г. Доницетті.

Перша дія <https://www.youtube.com/watch?v=2Sb82sL4CH0&t=1636s>
Друга та третя дія https://www.youtube.com/watch?v=mBfliqd_9v8&t=2210s

2. Вальтіна М.О. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (10.05.2025р.). Київ: 2024. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Партія Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді.

Перша та друга дія
<https://www.youtube.com/watch?v=msgv2dMMqCM&t=309s>

Третя та четверта дія
https://www.youtube.com/watch?v=vImtljK_kf4&t=1604s

3. Вальтіна М.О. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (28.06.2025р.). Київ: 2024. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Партія Джильди з опери «Ріголетто» Дж. Верді.

Перша дія <https://www.youtube.com/watch?v=KtTCukSzADk>

Друга дія <https://www.youtube.com/watch?v=pTmU9XwA4bw>

Третя дія <https://www.youtube.com/watch?v=wqTSLF0aalU>

4. Вальтіна М.О. Творчий мистецький проєкт «Американська опера другої половини ХХ століття: від європейського канону до національної самобутності» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал імені академіка О. С. Тимошенка (02.06.2025 р.). Київ: 2025. Програма проєкту складалась з п'яти арій, чотирьох романсів та однієї пісні з мюзиклу, а саме:

- Андре Превін «Я прагну дива» («I want magic») з опери «Трамвай під назвою “Бажання”» («A Streetcar named desire»);
- Карлайл Флойд «Дерева на горі» («The trees on the mountain») з опери «Сузанна»;

- Дуглас Мур «Срібна арія» («The silver aria») з опери «Балада про крихітку Доу» («The Ballad of Baby Doe»);
- Аарон Копленд «Пісня Лаурі» з опери «Ніжна Земля» («Tenderland»);
- Три романси Самуеля Барбера: «У сяйві ночі» («Sure on this shining night»), «Засни тепер» («Sleep now»), «Ноктюрн» («Nocturne»);
- Романс Аарона Копленда «Серце, ми забудемо його» («Heart we will forget him»);
- Джордж Гершвін – колискова Клари з опери «Поргі та Бесс»;
- Леонард Бернстайн пісня Марії з мюзиклу «Вестсайдська історія».

<https://youtu.be/gaDY1peekG4?si=S7xg0Z-r4EPCC-I7>

ВСТУП

Актуальність теми. У світовій музичній культурі опера залишається одним із найскладніших і водночас найуніверсальніших жанрів, який здатен акумулювати різноманітні національні традиції та соціокультурні впливи. Поряд із класичними європейськими школами – італійською, німецькою та французькою – у XX столітті дедалі більшої ваги стала набувати американська опера. Сполучені Штати Америки, що за століття перетворилися на один із провідних центрів світового мистецтва, сформували власну оперну індустрію: метрополітен-опера у Нью-Йорку, Х'юстонська гран-опера, Сан-Франциська опера та інші театри задають тон світовому оперному життю.

Проте поряд із розвитком масштабної оперної інфраструктури постає парадоксальна ситуація: власне оперна творчість американських композиторів, за винятком кількох популярних творів, залишається майже невідомою в Європі та в Україні. Твори Дж. К. Менотті, К. Флойда, Ф. Гласса, Дж. Гершвіна або С. Барбера не посідають належного місця в українських музичних колах: вони не ставляться на сцені й залишаються малодослідженими у вітчизняному музикознавстві.

Нинішнє дослідження вперше в українському музикознавстві фокусується на проблематиці американської опери, в цьому полягає його наукова новизна. Історія розвитку оперного жанру в Америці осмислюється в ньому в теоретичній і практичній площині. Теоретичний підхід реалізується через узагальнення відомостей про розвиток оперного жанру в Америці, зібраних з доступних нам англomовних музикознавчих джерел – монографій, статей та інших ресурсів. Опрацьовуючи результати англomовних досліджень, присвячених розвитку опери, важливо було знайти відповіді на такі питання: коли зародилася опера на американському континенті? Чи існує національний стиль в американській опері? Чи повторила американська опера історичний шлях інших національних різновидів опер (таких як німецький зингшпіль або англійська баладна опера)? Чи, можливо, американська опера розвивалася власним шляхом, не повторюючи європейський досвід? У фокус дослідницької уваги потрапили також нечисленні українські музикознавчі роботи, предметом уваги яких є окремі жанри американської музики, зокрема музично-театральні. Практичний підхід полягає в осмисленні досвіду виконання арій з американських опер та мюзиклів, які увійшли в програму творчого проєкту. Оскільки донині в українському музикознавстві американська опера спеціально не розглядалася, пропоноване дослідження є актуальним.

Об'єкт дослідження – американська опера другої половини XX століття як явище музичної культури.

Предмет дослідження – специфіка стильової еволюції американської опери другої половини XX століття у контексті взаємодії з європейським каноном і національними музичними традиціями США.

Мета дослідження – на основі систематизації відомостей з музикознавчої літератури та узагальнення виконавського досвіду створити певну модель розвитку та функціонування оперного жанру в американській музиці другої половини XX століття.

Науковими завданнями дослідження є:

- систематизація відомостей з музикознавчих джерел щодо розвитку опери в США;
- знайомство з музикознавчою літературою, що досліджує становлення і розвиток національних різновидів опери в різних країнах Європи (німецького зінгшпіля, англійської баладної опери, іспанської сарсуели тощо);
- виявлення на основі аналізу окремих зразків оперної творчості американських композиторів рис національної самобутності в стилістиці таких творів;
- опис окремих тенденцій в розвитку американської опери другої половини XX століття.

Методи дослідження. У дослідженні поєднано загальнонаукові та спеціальні музикознавчі методи. До загальнонаукових належать:

1) метод систематизації та узагальнення (на основі опрацювання культурологічної й музикознавчої літератури узагальнено відомості про запозичення європейського оперного канону та його адаптацію в умовах культурного контексту США);

2) дедуктивний метод (тенденції розвитку національного стилю простежуються на прикладі трьох американських опер: «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» Дж. Менотті, «Сузанна» К. Флойда, «Ехнатон» Ф. Гласса);

3) емпіричний метод (на основі власного досвіду виконання арій з американських опер та мюзиклів узагальнено окремі риси виконавської специфіки).

До специфічних музикознавчих методів віднесено:

1) метод музикознавчого аналізу, спрямований на виявлення системи композиторських засобів виразності в американських оперних аріях;

2) метод виконавського аналізу, застосований до обраних творів.

Наукова новизна. Уперше в українському музикознавстві здійснено спробу системного аналізу становлення та розвитку американської опери другої половини ХХ століття. Виявлено риси її національної самобутності, визначено основні етапи розвитку та простежено механізми взаємодії з європейським каноном. Здійснений музикознавчий і виконавський аналіз окремих фрагментів опер американських композиторів: вокальних номерів із «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» Дж. Менотті, арії «The trees on the mountain» з опери «Сюзанна» К. Флойда та «Hymn to the Sun» з опери «Akhnaten» Ф. Гласса. Ці твори вперше розглядаються у вітчизняному музикознавстві як ілюстрації провідних тенденцій розвитку американської опери другої половини ХХ століття.

Теоретичну базу дослідження становлять кілька груп джерел. По-перше, українські праці, де американська опера згадується у ширшому музикознавчому контексті. Серед них дослідження С. Павлишин [11, 12], що охоплюють розвиток американської музики загалом, дисертація М. Касьяненко [10] з аналізом постановки «Медіум» Дж. Менотті, статті

Ю. Журавкової [6, 7, 8, 9] про творчість цього композитора, дисертація О. Григоренко [5] з розглядом оперних експериментів Дж. Кейджа та дослідження А. Попової [13], де йдеться про рецепцію «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна.

По-друге, зарубіжні монографії історико-узагальнювального характеру. Насамперед це праця Л. Елсона [23], що простежує розвиток американської музики від колоніального періоду до початку XX століття, та дослідження Дж. Мейтса [34], присвячене історії музичного театру США.

По-третє, спеціальні студії про становлення американської опери. Ранній етап докладно описав О. Зоннек [42]; загальні тенденції розглянули К. Обеншайн [37] та В. Сондерс [41]. Питання національного стилю в опері США висвітлив Р. Сабатіні [40] у статті про творчість Роберта Ешлі. Ці джерела дозволяють окреслити основні напрями розвитку жанру та проблематику його національної ідентичності.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані в курсах історії зарубіжної музики, музичної культури США, у вокально-виконавській практиці, а також у подальших музикознавчих студіях, присвячених питанням національної ідентичності та жанрової еволюції опери.

Апробація матеріалів дослідження відбулася на засіданнях кафедри оперного співу, а також трьох міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

1. Вальтіна М. О. Американська опера чи опера в Америці? Огляд музикознавчих текстів. XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді Музикознавці»/Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра (29-31 березня 2024 року.). Київ: 2024.

2. Вальтіна М.О. Традиційне та новаторське в опері Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!». XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді Музикознавці»/Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра (28-30 березня 2025 року.). Київ: 2025.

3. Вальтіна М.О. Англomовний оперний репертуар XX століття у вокальній підготовці: роль концертмейстера в опануванні стилю та вимови. IV Всеукраїнська науково-практична конференція. Актуальні питання розвитку концертмейстерської професії в умовах сучасного мистецького життя України та світу/Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (2-4 квітня 2025). Київ: 2025.

Апробація творчого мистецького проєкту:

1. Вальтіна М.О. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (02.10.2024 р.; 01.03.2025 р.). Київ: 2024. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Партія Норіни з опери «Дон Паскуале» Г. Доніцетті.

Перша дія <https://www.youtube.com/watch?v=2Sb82sL4CH0&t=1636s>
Друга та третя дія https://www.youtube.com/watch?v=mBfliqd_9v8&t=2210s

2. Вальтіна М.О. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (10.05.2025р.). Київ: 2024. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Партія Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді.

Перша та друга дія
<https://www.youtube.com/watch?v=msgv2dMMqCM&t=309s>

Третя та четверта дія
https://www.youtube.com/watch?v=vImtljK_kf4&t=1604s

3. Вальтіна М.О. Концерт аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу (28.06.2025р.). Київ: 2024. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Партія Джильди з опери «Ріголетто» Дж. Верді.

Перша дія <https://www.youtube.com/watch?v=KtTCukSzADk>

Друга дія <https://www.youtube.com/watch?v=pTmU9XwA4bw>

Третя дія <https://www.youtube.com/watch?v=wqTSLF0aalU>

4. Вальтіна М.О. Творчий мистецький проєкт «Американська опера другої половини ХХ століття: від європейського канону до національної самобутності» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал імені академіка О. С. Тимошенка (02.06.2025 р.). Київ: 2025. Програма проєкту складалась з п'яти арій, чотирьох романсів та однієї пісні з мюзиклу, а саме:

- Андре Превін «Я прагну дива» («I want magic») з опери «Трамвай під назвою “Бажання”» («A Streetcar named desire»);
- Карлайл Флойд «Дерева на горі» («The trees on the mountain») з опери «Сузанна»;
- Дуглас Мур «Срібна арія» («The silver aria») з опери «Балада про крихітку Доу» («The Ballad of Baby Doe»);
- Аарон Копленд «Пісня Лаурі» з опери «Ніжна Земля» («Tenderland»);
- Три романса Самуеля Барбера: «У сяйві ночі» («Sure on this shining night»), «Засни тепер» («Sleep now»), «Ноктюрн» («Nocturne»);
- Романс Аарона Копленда «Серце, ми забудемо його» («Heart we will forget him»);

- Джордж Гершвін – колискова Клари з опери «Поргі та Бесс»;
- Леонард Бернстайн пісня Марії з мюзиклу «Вестсайдська історія».

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях:

1. Вальтіна, М. О. Американська опера чи опера в Америці? Огляд музикознавчих текстів // Актуальні питання гуманітарних наук. – Вип. 88, т. 1. – С. 75–83. – DOI:

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-10>

2. Вальтіна, М. О. Традиційне та новаторське в опері Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» // Аспекти історичного музикознавства. – Вип. XXXIX (39). – С. 176–195. – DOI:

<https://doi.org/10.34064/khnum2-39.10>

Структура та обсяг дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів (по три підрозділи в кожному), висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 89 сторінок, з них основного тексту – 80 сторінок. Список використаних джерел містить 43 позиції.

РОЗДІЛ І.

АМЕРИКАНСЬКА ОПЕРА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1 Американська опера як предмет наукового дослідження

Незважаючи на визнання та актуальність американських композиторів та їхніх опер у світі, в українському музикознавстві не

приділено достатньої уваги питанню американської опери. Наразі нам не відомі дослідження, які були б сфокусовані виключно на темі розвитку американської опери або на розгляді окремих її здобутків. Проаналізувавши доступні джерела українською мовою, було з'ясовано, що американська опера розглядається лише у загальному контексті розвитку американської професійної музики.

Вагомий внесок у вивчення американської музики зробила Стефанія Павлишин (Павлишин, 2007), яка досліджувала американську музику загалом; оперу дослідниця розглядає як один із жанрів у широкому науковому дискурсі. Самостійного дослідження, присвяченого тенденціям розвитку американської опери, українське музикознавство поки що не напружувало.

В українських наукових працях американська опера згадується лише побіжно, у контексті проблематики різних досліджень. Зокрема, М. Касьяненко у своїй дисертації (Касьяненко, 2018), присвяченій Є. Мірошніченко, згадує про показ у Києві опери Дж. Менотті «Медіум» (*Gian Carlo Menotti «The Medium», 1946*), яка була частиною авторського проєкту І. Губаренко. У статті Ю. Журавкової (Жукова, 2016) розглядається творча спадщина Дж. Менотті. У дисертації О. Григоренко (Григоренко, 2010) досліджено творчість Дж. Кейджа (*John Milton Cage*), де згадуються «Європери» (*Europeras, 1987–1990*) в контексті ретроспекції як композиційної домінанти. Дисертація А. Попової (Попова, 2023) висвітлюється опера Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» (*George Gershwin «Porgy and Bess», 1935*).

В американському музикознавстві вивчення оперної творчості представлено досить розмаїто. З кінця XIX – початку XX століття почали з'являтися окремі праці та масштабні монографії, присвячені осмисленням розвитку американської музики. На сьогодні нам не відомі монографії, які б зосереджувалися виключно на історії американської опери, натомість

існують дослідження, що охоплюють увесь спектр жанрів музичного театру та його еволюцію.

Однією з ранніх праць є монографія Луїса Елсона (Elson, 1904), де автор розглядає розвиток американської музики загалом. Він детально описує еволюцію американської музики від колоніального періоду до початку XX століття, охоплюючи широкий спектр народної, класичної, джазової та популярної музики. Прикладом історичного погляду на розвиток жанру є монографія Джуліана Мейтса (Mates, 1985), яка ілюструє історію американського музичного театру від його колоніальних витоків до 1962 року, простежуючи взаємозв'язки та впливи шоу менестрелів, оперети, бурлеску, мелодрами, ревію, цирку, танцю, музичної комедії, бродвейської опери, книжкового мюзиклу та інших.

Роботи, присвячені безпосередньо американській опері – це переважно статті з наукових журналів. Ранній етап розвитку опери в Америці досить детально описаний в дослідженні Оскара Зоннека (Sonneck, 1905). Загальній картині розвитку жанру присвячена стаття Кетрін Обеншайн (Obenshain, 1976), а також праця Вільяма Сондерса (Saunders, 2005). Питання національного стилю в американській опері розглядалися у низці статей. Наприклад, у роботах Роберта Сабатіні, зокрема у статті, присвяченій оперній творчості композитора Роберта Ешлі (*Robert Reynolds Ashley*) (Sabatini, 1939). На основі цих досліджень було прослідковано динаміку розвитку національного стилю в умовах розвитку оперного жанру в США.

1.2 Шлях еволюції американської опери

Для послідовного дослідження процесу становлення американської опери ми умовно розділили її розвиток на три етапи.

Перший етап, який тривав до 1930 року, позначений спробами створення перших американських опер. Незважаючи на те що ці твори в

основі мали сюжети на американську тематику, вони мали вторинний характер і несамотійність та залишилися важливими переважно з історичної точки зору.

Другий етап, який охоплює 1930–1970 роки, став переломним завдяки переосмисленню етнічної самобутності, зокрема ролі афроамериканських та інших корінних культур. У цей час сформувався національний американський стиль завдяки елементам американського фольклору, які були включені у традиційну стилістику опери.

Третій етап розпочався у 1970х роках із новаторських експериментів Філіпа Гласа (Philip Morris Glass), який увів в оперний жанр авангард і мінімалізм, відкривши нову еру в американській опері. Тож пропонуємо звернутися до кожного етапу окремо й дослідити специфіку американської національної опери.

Як вже було зазначено вище, до першого етапу відносяться всі ранні опери, які були написані до 1930 року. Їхньою особливістю є наслідування європейської музичної традиції, на яку накладався американський сюжет (наприклад, «Опера жебрака» Дж. Гея (John Gay «The Beggar's Opera», 1727) або «Розчарування» А. Бартон (Andrew Barton «The Disappointment», 1767)). Про це пише С. Павлишин: «преклоніння перед Європою найсильніше відчувалась в жанрі, пов'язаному з текстом – в опері» (Павлишин, 2007: 41). Тож перші спроби американців писати оперу мали виключно історичне значення. Проте, за словами К. Обеншайн, у другій половині XX століття оперна американська школа нарешті віднайшла свій національний стиль (Obenshain, 1976: 23).

Особливе місце в цьому періоді займає опера «Леонора» У. Фрая (William Henry Fry «Leonora», 1858), в якій деякі дослідники вбачають патріотичний колорит через використання цитати з американської пісні «Слався, Колумбія» (Hail Columbia). Проте критиками вона була сприйнята переважно негативно, через наслідування У. Фраєм італійських опер,

особливо «Норми» В. Белліні (Vincenzo Bellini «Norma», 1831). Для прикладу, порівняємо арію Маріани з II дії опери У. Фрая (Приклад 1) та арію Норми «Casta diva» В. Белліні (Приклад 2).

Приклад 1. У. Фрай. Опера «Леонора», II дія, № 14, арія Маріани «Return to me»

Moderato Assai.
p

2d Verse. No love is like a
Re - turn to me, ah

cres. *f* *p*

heed the con-stant pray - er, Of love that ev - er waits on th e, And longs but thine to share.
ritard.

o'er thy flood of tears, The pledge of peace, when grief will cease, And joy light af - ter years.

sf

Приклад 2. В. Белліні. Опера «Норма», I дія, картина 4, № 4b, арія Норми «Casta diva»



Порівнюючи наведені фрагменти, можна побачити, що обидві арії написані в складних розмірах з потрійною пульсацією кожної долі (6/8 та 12/8), у них схожий арпеджований акомпанемент, який підтримує вокальну лінію і спирається на прості гармонічні функції (переважно тоніку та домінанту).

Отже, якщо ранні опери здебільшого відображали зовнішню реальність, зосереджуючись на подіях американського життя та образах історичних постатей, то з часом композитори усвідомили необхідність глибшого зв'язку між оперою та музичною культурою Америки.

Другий етап розвитку характеризується інтеграцією у музичну мову творів автентичних американських фольклорних стилів, що відображають

різноманітність етнічних культур. В Америці цей жанр народжувався в поліетнічному середовищі, тож провідний вплив на його формування мало три чинники: 1) музика завезених мігрантів з Африки; 2) музика індіанців; 3) музика європейців, які жили на континенті. У текстах низки дослідників можна знайти наступну метафору: «американська культура – плавильний котел». Очевидно, мається на увазі така взаємодія різних етнічних культур, в якій подеколи важко розрізнити, які саме складники і як саме переплелися.

Опера «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна є прикладом вдалої інтеграції різних етнічних складників. Створена у період Гарлемського Відродження (1920–1930), вона відобразила американський дух, поєднавши елементи джазу та романтичну гармонію. На думку К. Обеншайн, вершинами американської опери XX століття є два серйозні твори, які спираються на афроамериканські теми, симфонічний джаз й традиції бродвейського мюзиклу – це «Поргі та Бесс» Джорджа Гершвіна та «Імператор Джонс» Луїса Грюнберга (*Gruenberg Louis Theodore «The Emperor Jones», 1933*) (Obenshain, 1976: 24). Якщо перша добре відома в українському музикознавстві, то про другу майже нічого не згадується. Водночас обидві опери можна поставити в один ряд, оскільки вони рівнозначні за своєю художньою значущістю. Партитура «Імператора Джонса» включає елементи негритянських спірічуелс, а її сюжет торкається тем влади, расової ідентичності та людської природи.

Варто згадати й менш відому ранню оперу Скотта Джоппліна «Трімоніша» (*Scott Joplin «Treemonisha», 1911*), у музичній мові якої відчутні ритми регтайму. Опера розповідає історію боротьби головної героїні за визнання, справедливості і рівності у суспільстві. Ця робота стала важливим кроком для утвердження афроамериканської музики як значущої частини національного музичного спадку.

Значний вплив на американську музику мала й інша народна традиція – музика жителів Аппалачів. Про життя людей, які живуть у гірському регіоні Аппалачі розповідає опера Карлайла Флойда «Сюзанна» (*Carlisle Floyd «Susannah», 1955*), яка заснована на народних піснях цього регіону. Унікальність музики Аппалачів полягає у поєднанні мелодії Британських островів із піснями іммігрантів з Англії, Шотландії та Ірландії, а також з елементами традиційної афроамериканської музики.

Окрім фольклорного елемента, до оперного жанру стали активно проникати риси популярної музики та бродвейського мюзиклу (який деякі дослідники вважають своєрідною формою опери в американському стилі). Наприклад, в арії Лаурі з опери А. Копленда «Ніжна земля» (*Aaron Copland «The Tender Land», 1952–1954*) (Приклад 3) у вокальній партії героїні використовується майже розмовний, декламаційний стиль (характерний для пісень мюзиклів, де важлива зрозумілість тексту), а також жанровий колаж, який поєднує популярні мелодії зі складною гармонією, притаманною музиці XX століття. Завдяки восьми тривалостям, низькій теситурі та прозорому акомпанементу на перший план виходять слова, а завдяки тріольному руху вони набувають ще більшої чіткості. Побажання автора *freely* (вільно) також надає можливості виконавцю підкреслити кожне слово та побудувати фразу так, щоб максимально чітко передати стан героїні та її переживання.

Приклад 3. А. Копленд. Опера «Ніжна земля», I дія, картина 3, арія Лаурі

Somewhat slower, freely and tenderly

LAURIE [45] *♩ = 66 (slowly...)*

BARN 17711

Для прикладу, у фрагменті пісні «Марія» з мюзиклу «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна (Leonard Bernstein «West Side Story», 1957) (Приклад 4) можна побачити властиву мюзиклу майже декламаційну манеру виконання з музичним супроводом у низькій теситурі, підкреслену тріолями, як і в арії Лаурі. Л. Бернстайн також використовує позначення *freely* (вільно) і *softly* (м'яко) для визначення характеру виконання, подібно до арії в опері А. Копланда.

Приклад 4. Мюзикл «Вестсайдська історія», I дія, № 5, пісня Тоні «Марія»

Slowly and freely

The most beau - ti - ful sound I ev - er heard: Ma -

ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a...

All the beau - ti - ful sounds of the world in a sin - gle word: Ma -

Суттєвий внесок у розвиток цього періоду зробив Дж. Менотті, створивши численні опери, зокрема камерні та радіо-опери. Його твори здобули широку популярність завдяки поширенню радіо та телебачення, а також через їхню економічну доступність, у порівнянні із масштабними гранд-операми. Його трагічна опера «Медіум» (*The Medium*, 1946) та «Консул» (*The Consul*, 1950) довгий час залишалися успішними постановками на Бродвеї. А телевізійна опера «Амал і нічні відвідувачі» (*Amal and the Night Visitors*, 1951) стала улюбленою класикою, яка й досі має популярність. Серед його пізніших творів – «Останній дикун» (*The Last Savage*, 1963) та дитяча опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (*Help, Help, the Globolinks!*, 1969).

У цей період опера почала набувати рис, які стали визначальними для третього етапу розвитку американської опери. Ці характеристики можна описати як відкритість до нових засобів (музичних і технічних) та прагнення інтегрувати їх як інструмент художнього вираження. У творі Дж. Менотті «Допоможіть, допоможіть Глоболінки!» яскраво проявляється використання технічних інновацій, таких як звукозапис та електронні інструменти. У «Глоболінках» композитор протиставляє людей та інопланетян, використовуючи для кожної групи різні музичні засоби: для людських персонажів – традиційний оркестр та гармонії, для чужинців – електронні інструменти, спотворена мова та звукові ефекти, створені за допомогою фільтрів. Ці технічні засоби допомагають відобразити драматургічну ситуацію та посилити контраст між персонажами. Таке прагнення до експериментів і пошуку нових засобів виразності долає консерватизм і відрізняє американську оперу від європейської, де традиційні підходи зберігалися довше.

Третій етап розвитку американської опери характеризується радикальним оновленням стилістики та музичної мови. Це оновлення стало можливим завдяки освоєнню сучасних композиційних технік, залученню авангардних музичних засобів (використання конкретної музики, мікрохроматики, розширених технік звуковидобування на інструментах та у вокальних партіях тощо), а також використанню прогресивних підходів до промоції оперного жанру, зокрема через діяльність імпресаріо.

Саме в цей період, з'являється ціла низка мінімалістичних опер, які стали знаковими для американського оперного мистецтва. У цих творах відсутній традиційний американський сюжет, а музика ґрунтується на створенні «стану», тому у ній немає спрямованого тонально-гармонічного

розвитку, зміни у фактурі є мінімальними, а повтори є основним принципом розвитку. Водночас ці твори стали знаковими через відображення національного американського стилю через відповідність мінімалістичним тенденціям, які були популярними у США у XX столітті.

У 1970х роках американська опера отримала новий імпульс завдяки Філіпу Глассу. Для прикладу, його опера «Ехнатон» (*Ekhnaten*, 1983) не містить традиційного американського сюжету чи фольклорних мотивів певного регіону. Її сюжет представлений у ненаративній, квазіоперній формі. Ця робота є кульмінацією трилогії біографічних опер, до якої також належать «Ейнштейн на пляжі» (*Einstein on the Beach*, 1976), присвячена Альберту Ейнштейну та «Сатьяграха» (*Satyagraha*, 1979) присвячена Махатмі Ганді. Саме опера «Ейнштейн на пляжі», представлена Метрополітен-опера у 1976 році, ознаменувала важливий момент для жанру, що перебував у кризі.

Попри успіх у Європі, новаторський стиль Ф. Гласса спочатку важко пробивався в американські театри через небажання трупи йти на ризик та високу вартість постановок. Однак, завдяки підтримці імпресарію, зокрема Майкла Ліхтенштейна (*Michael Lichtenstein*) та Девіда Гоклі (*David Gockley*), які розгледіли потенціал Ф. Гласса, опера почала приваблювати нову аудиторію. Ліхтенштейн зазначав, що опера Ф. Гласса відновила втрачені візуальні та драматичні риси жанру, а Гоклі вважав, що Ф. Гласс розширив можливості опери, зруйнувавши межу між класичним і популярним мистецтвом.

Як бачимо, важливу роль у формуванні американської оперної традиції відіграли імпресарію, які не лише підтримували новаторські проєкти, а й активно формували попит на нові твори. Дослідивши розвиток опери як жанру в Європі XVIII та XIX століть, вони спробували застосувати аналогічні інструменти й створити соціальні умови, які б стимулювали

оновлення жанру і спонукали театри замовляти опери у сучасних американських композиторів.

Під впливом успіху Ф. Гласа в оперних театрах з'явилися й інші композитори-постмодерністи, що сприяло зростанню кількості американських оперних прем'єр. Серед цих композиторів був і Джон Адамс (*John Adams*), який додав сучасні історичні теми в оперну творчість. Його опера «Ніксон в Китаї» (*Nixon in China, 1987*), започаткувала жанр CNN-опери, оскільки звернула увагу на актуальні новини, які висвітлювалися американським телевізійним каналом CNN. Сьогодні Метрополітен-опера продовжує цю традицію, тому у 2024–2025х роках було заплановано шість нових прем'єр, з яких три – американські. Серед нових творів – опера «Заземлені» Жанін Тесорі (*Jeanine Tessori «Grounded», 2024*), що досліджує тему сучасної жінки-пілота дрона. Інша прем'єра, «Мобі Дік» Джейка Хеггі (*Jake Heggie «Moby-Dick», 2010*) розповідає про одержимість капітана китобійного судна Ахава. Також у 2022 році відбулася прем'єра адаптації «Антонія і Клеопатри» (*Antony and Cleopatra, 1966*) Джона Адамса.

1.3 Джерела формування національного стилю в американській

В українському музикознавстві історію розвитку американської музики – як на рівні загальнонаціональних тенденцій у світовому мистецькому контексті, так і на рівні окремих індивідуальних композиторських стилів (Ч.Айвза, Дж.Крамба та інших) досліджувала Стефанія Павлишин. Їй властивий такий розгляд музичних явищ, який враховує широкий суспільно-історичний фон: саме з таких позицій вчена розглядає зарубіжну музику ХХ століття у своєму науковому обґрунтуванні та у відповідній монографії. Вона прагне виявити загальне, підсумувати, запропонувати модель розвитку, пояснити мистецькі явища суспільними процесами. Модель розвитку американської музики С.

Павлишин мислить як *процес синтезу спочатку розрізнених елементів* (окремих місцевих і в різний час завезених на американський континент музичних традицій) у певну цілісність – *професійний національний музичний стиль*.¹ Нам важливо описати на основі робіт С. Павлишин: 1) *що саме було складовими цього синтезу – висвітлити окремі народні і професійні музичні традиції, які увібрав в себе американський національний професійний стиль*; 2) *як відбувався синтез – висвітлити характер взаємодії складових, їх взаємне співвідношення, фази/періоди цієї взаємодії*. Крім того, охарактеризуємо окремі *результати* цього синтезу – нові жанри, мистецькі течії, творчі індивідуальності, які виступають, з точки зору С.Павлишин, репрезентантами національного стилю професійної американської музики.

Аналізуючи процес створення національного стилю в американській професійній музиці, слід визначити передусім часові рамки цього процесу. *Коли* приблизно сформувався національний американський музичний стиль? С. Павлишин вважає, що орієнтовно в середині ХХ століття. Зокрема, вона стверджує, що в американській музиці «в першій половині ХХ століття... «загальний рівень композиторських досягнень (...) був надто слабким і малоцікавим у порівнянні із європейським» (Заруб.с.143). Вона наголошує на роз'єднаності, поодинокості цих досягнень, відсутності в них якоїсь певної загальної тенденції, власне *синтезу*. В іншій монографії, виданій у 2007 році і спеціально присвяченій американській музиці, дослідниця провадить ту саму думку, відзначивши, що «ще півсторіччя назад (тобто – в середині ХХ сторіччя – М. В.) американська професійна музика як національне явище не існувала» (Павлишин, 2007: .3). Цю думку авторка навіть загострює, констатує певну

¹ На синтез як важливий механізм оновлення мистецтва ХХ століття С.Павлишин вказує у своїй докторській дисертації, один з розділів якої має назву «Тенденція до синтезування – провідна риса сучасної музики» (Заруб. Муз. ХХ століття. Шляхи розвитку, тенденції, с.1211). Але, попри те, що формування національного стилю в американській музиці добре вписується в загальні синтезуючі тенденції розвитку мистецтва ХХ століття, саме синтезування мало в умовах американської культури ряд особливостей. Їх і висвітлювала в своїх роботах вчена, на них зупинимося детальніше.

суперечливість: американські композитори були, і «не мало», а от національної американської музики – не було.

Можна виділити три основні джерела, які сформували національний американський музичний стиль:

- європейська музика,
- музика ввезених мігрантів Африки та
- індіанська музика.

Розглянемо детальніше кожне з них. Фольклор європейців був завезений першими мігрантами з Англії. Він не був однорідним: різні фольклорні течії змішувалися між собою. Інтонації пісень різних народів Європи згодом почали впливати на мелодику піснеспівів пуританського псалтиря - джерела, що зберігало в умовах еміграції музичні традиції англійців перших колонізаторів Нового світу. До жанрів європейської традиції, стилістичні особливості яких поширилися в американській музиці, належать, окрім пуританських псалмів, патріотичні пісні Англії, шотландські балади, ірландські джиги та ріли, гімни гуситів, народні пісні, танці та гімни шотландців, ірландців, шведів, датчан німців, чехів та ін., а також європейські традиції професійної музики. З трьох зазначених вище джерел саме європейський фольклор відігравав провідну роль у формуванні національного стилю в Америці, і такою ситуація залишалася до середини XIX століття, коли цей чинник поступово втратив своє провідне значення (це здійснювалося на ґрунті буквального перенесення німецьких принципів) (Павлишин, 2007: .31).

Інше джерело формування національної американської музики - фольклор африканських мігрантів. Його вплив позначився передусім на сфері гармонії та ритму, а також на системі жанрів. Африканська музика, що змішувалася із традиціями європейських переселенців, започаткувала такі нові жанри, як регтайм, блюз та інші. Вони сформували згодом джаз. Впливи африканської музики на американський стиль відбувалися завдяки

таким жанрам, як пісні та танці африканських народів (наприклад Конго), менестрельні спектаклі, спірітуели та госпели (релігійні пісні та гімни). Африканський фольклор став частиною професійної музики лише у XX столітті, що було обумовлено соціальними причинами - змінами в країні, скасуванням рабовласництва.

Третій з чинників - фольклор індіанців, народна та релігійна творчість ацтеків, інків та майя. Протягом довгого часу цей прошарок музичного мистецтва був абсолютно ігнорований. Американці так старанно будували нову державу, винищуючи і колонізуючи індіанців, що їх фольклор зміг стати частиною національного стилю порівняно пізно, у XX столітті.

Отже, формування національного стилю в американській музиці відбувалося більш ніж на століття пізніше, ніж в Європі. Причинами цього Стефанія Павлишин вважає 1) ігнорування переселенцями місцевого фольклору у зв'язку з прагненням досягти рівня материкової європейської культури та 2) відмову від культури американських аборигенів у зв'язку з колонізаторством та знищенням етнічних індіанців на фоні патріотизму (Павлишин, 2007: 4). Павлишин також зазначає, що «поділ американської музики XIX століття на народну і професійну позбавив її національних коренів і став причиною того, що твори композиторів тієї епохи мають виключно історичний інтерес» (Павлишин, 2007: 47).

Розглянемо *динаміку становлення* американської музики (як цей процес висвітлює С. Павлишин). Попри те, що дослідниця унікає чіткої періодизації, в її монографії все ж можна виокремити періоди становлення американського національного музичного стилю. Перший пов'язаний з мігрантами з Європи - англійцями, шотландцями, ірландцями, згодом французами, шведами, данцями, чехами і т.д. На цьому етапі (межі якого приблизно відповідають XVII - XVIII століттям) відбувалася інтенсивна взаємодія між фольклорною творчістю цих народів. Наприклад, у XVII

столітті у мелодиці пуританського псалтиря можна помітити риси «джиги», що сполучає шотландський танець та швидкі псалми французького типу (Павлишин, 2007: 8). Можна відмітити певне протистояння старого та нового світу: пуритани намагались зберегти оригінальний псалтир, а місцевий фольклор все більше і більше проникав у церковну музику. У XVIII значний вплив на духовну та світську музику мали чехи, які також запровадили концертну релігійну музику. Тобто перший період можна охарактеризувати як змішування фольклору європейських народів між собою. Оскільки європейці все активніше прибували на Нову Землю й привозили з собою свій фольклор, він також починав змішуватись з фольклором місцевих переселенців з Європи. Цей фольклор в свою чергу проникав у церковну музику (єдину на той час професійну). Треба зазначити, що ці різноманітні народні традиції ніяк не взаємодіяли з фольклором індіанців, яких американці постійно намагались викорінити.

Другий період, який приблизно можна обмежити XIX - початком XX століття, відзначився впливом африканської музики. Для цього були об'єктивні передумови, оскільки на початку XIX століття кількість афроамериканських мігрантів істотно зросла: у 1800 році їх було вже понад мільйон. Якщо говорити окремо про професійну музику, то історики виділяють дві американські школи: перша, яка утворилась до середини XIX століття та другу, яка існувала в кінці XIX та початку XX століття. Перша новоанглійська школа в основному наслідувала європейські традиції, композитори їздили та навчались у Німеччині, представниками цього впливу на американську музику були члени родини Мейсонів, які брали на себе місію музично-виховної роботи. В другій новоанглійській школі вже можна помітити звернення композиторів до традицій африканського та індіанського типу, але вплив європейської музики залишався незмінним та еталонним для композиторів.

Створювались консерваторії в яких викладали європейські традиції, будувались концертні зали (Карнегі-холл) та опери (Метрополітен) в яких виконувалась переважно європейська музика та запрошувались європейські виконавці.

Одночасно можна сказати, що другий період також відзначається певним змішанням європейської та африканської творчості. Треба зазначити, що не тільки африканська музика мала значний вплив на європейську (церковну і світську) музику, також європейська впливала на африканську і таким чином наприклад утворився джаз. У XVIII сторіччі Афроамериканці запозичували гімни та поезію пуританських гімнів (що слугувало утворенню жанру госпел), і навпаки церковна музика пуританців органічно поєдналась з африканськими джерелами. Шлях африканської музики відображав і соціальний процес, пройшовши від рабовласницького гніту до комерціалізації. (Павлишин, 2007).

Третій період орієнтовно можна почати від середини XX століття, коли, на думку вчених, відбувалося становлення національної американської школи. Важливо зазначити, що «не відсутність національних професійних традицій, а нерозуміння їхньої цінності призвели до відсунення суто національної композиторської школи в Америці аж до XX століття» (Павлишин, 2007: 9). Серйозне вивчення індійської музики почалося тільки з другої половини XIX сторіччя і вже у XX стало частиною національної школи. Як і у живописі, індіанське та африканське мистецтво було визнано лише на порозі XX сторіччя. Дворжак та його симфонія «З Нового світу», яка довела симфонічну цінність негритянського фольклору, були як вибух в американській свідомості. Авторитет Дворжака прискорив появу національного американського напрямку, але не створив нової композиторської школи. (Павлишин, 2007: 45). У XX столітті американська музика визначалася як «євро-американська» «афроамериканська», часом «індіано-американська».

І як останній етап вони злилися в один термін – «американська музика» (Павлишин, 2007: 20).

Таким чином, можна виділити основні жанрові напрямки, які вплинули на розвиток національного стилю спираючись на монографію С. Павлишин. Церковна музика займала визначне місце в житті американців. «Говорячи про псалтир 1636 року створений на американській землі Дж. Рублевські пише, що подібно музиці нового світу псалтир представляє народну традицію, інтернаціональну за джерелами. (Павлишин, 2007). Тобто вже у XVII столітті можна відмітити багатонаціональність церковної музики (псалтирі та гімни) Нової Землі, яка з часом вбирала та змішувала ще більше різнонаціональних рис європейців та африканців. У результаті «табірних зустрічей» XIX століття на фоні релігійного відродження, пуританські гімни усе тісніше змішувались з африканськими фольклором, і на цьому фоні ймовіріше за все і виник жанр госпел.

У другій половині XVIII століття мали місце так звані самобутні композитори «ковалі мелодій», які писали світські пісні і видавали збірники окремо від релігійних. Наприклад у зв'язку з визвольною війною виникла низка патріотичних пісень (при чому повністю запозичених з Європи).

Після «ковалів мелодій» настала доба інтенсивного європейського впливу, яка панувала аж до XX століття. У XVIII столітті виникає перша американська опера. Першою американською оперою іноді називають «Храм Мінерви», створену 1781 р. Френсисом Гопкінсоном (1737-1791), його вважають першим американським композитором-професіоналом. До того ж опери цього часу виконувались італійцями й італійською мовою. (Павлишин, 2007: 11-12). Автори симфонічної музики XVIII сторіччя, в основному писали патріотичні та національні твори, які нагадували репертуар епохи французької революції. Гайнріх, наприклад писав твори про прибуття перших посиленців-прочан до Нової Англії «Велике

каприцію». Авторка підкреслює, що «величезна кількість опер, симфоній, ораторій тощо, сьогодні досліджується тільки дисертантами та має виключно історичне значення у зв'язку з тим, що це була музика без коренів, яка розвивалась поза органічним американським життям» (Павлишин, 2007: 46-47). Тому грубо кажучи, немає сенсу досліджувати оперну та симфонічну музику цього періоду шукаючи американські риси, так як це в основному було епігонство європейської моделі.

Результатом синтезу і важливий соціологічний феномен був менестрель у ХІХ столітті, що розвивався разом з рухом звільнення африканців з рабства. Життєвість африканської музики в Америці визначалась саме тим, що вона не існувала ізольовано (як, наприклад європейська серйозна музика), а була у тісному контакті з «білою» музикою. Менестрельний спектакль був першим видом професійної африканської музики, але був в одночас трагічним процесом та ще одним прикладом експлуатації африканців. Він існував у вигляді гастролуючих труп та виник після громадянської війни. Це були спектаклі які пародіювали африканське життя та перебільшували деякі його аспекти. Тобто ці спектаклі були особливим видом іронії та сатири. В музичному відношенні спектаклі не обмежувались пародіювання африканського фольклору, а представляли суміш з популярних пісень, та навіть відомих англійських та італійських оперних арій. Тут змішувались всі народні американські джерела поряд з спірічуелсами: балади, протестантські гімни, німецькі мелодії, шотландські ріли, ірландські джиги і т.д.

Впливи менестрельного театру проникли навіть в оперний театр і змішався з електричним сполученням різних європейських опер. Разюча суміш французького балету, німецької мелодрами, американського сюжету «Вільного стрільця» (Павлишин, 2007: 22). Така суміш давала можливість зближенню з європейською концепцією сприйняття.

«Визнання регтайму було першим проломом у стіні, що розділяє класичну та народну музику». Регтайм створювався численними африканськими авторами яким вдавалося на фольклорній основі створювати шлягери. Регтайм сприйняв більше європейських рис ніж будь-яка африканська музика. З регтайму з'являється бугі-вугі, де фортепіанна музика була створена повністю у рамках африканської музики. Далі прийшов джаз та всі його різновиди, який стосується усього фольклорного багатства американської музики. Блюз так само як і джаз асимілював всі музичні риси інших народів. Обидва були наслідками соціальних і психологічних перемін африканців і їхньої тенденції до злиття з усім американським суспільством.

Нарешті музика європейського походження була не тільки у виді гімнів та псалмів. Ірландська та Шотландська балада мала значний вплив на формування професійної музики Америки і збереглася майже у чистому виді аж до XX століття.

Останні та провідним джерелом американської музики можна вважати популярну пісню, переважно маршового характеру, який увібрав риси революційних пісень. В той же час ці пісні пов'язані з менестрельним спектаклем та впливом африканського фольклору. В цих піснях говорилося про політичні проблеми, які навіть витіснили релігію. Процес створення був майже таким самим як у Європі. У період революцій підставляли під нові тексти старі мелодії і так виникали пісні співзвучні сучасним подіям (Павлишин, 2007: 52). Наприклад англійський гімн був прямолінійно перетворений на американський. Поняття популярної американської музики містить не тільки гімни-марші, а і ліричні балади які співали в побуті.

Якщо ще раз подивитись на серйозну американську музику XIX століття, то історики приходять до висновку, що це в основному це було епігонство європейської музики, яке і не дозволяло національному стилю

встановитись аж до XX століття. Існувала така собі стіна між народною музикою та ввезеними традиціями європейської серйозної музики. Замість того щоб робити фольклор базою для професійної музики від нього відхрещувались професійні музиканти та наслідували європейські традиції. Навпроти народний фольклор Америки активно синтезувався і створював нові жанри - в основному у синтезі європейський-африканський фольклор. Тільки після того, як Дворжак звернув увагу на глибинний американський фольклор, американські композитори отримали імпульс до створення національної школи у XX столітті.

Висновки до розділу I

У викладеному дослідженні запропоновано й описано модель розвитку американської опери. На основі даних низки англomовних джерел, а також праць Стефанії Павлишин, було сформовано схематичну модель еволюції оперного жанру в США та поставлено питання про наявність чи відсутність національного стилю в американській опері. На момент поширення опери в американському культурному середовищі цей жанр уже пройшов значний шлях розвитку в Європі, та мав певні усталені традиції. Тому європейська опера була наче «пересаджена» в американське культурне середовище, що мало як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, це забезпечувало доступ до багатого європейського досвіду, з іншого – стримувало формування власної національної оперної традиції. Запропонована періодизація має умовний і дещо узагальнений характер, тому спрощує окремі деталі й може не враховувати поодиноких випадків. Проте вона дозволяє побачити цілісну картину розвитку опери в Америці та простежити процес жанрової рецепції. Такий цілісний погляд допомагає виявити особливості становлення американської опери та окреслити шлях формування її національного стилю.

Першою рисою можна назвати тривалий період вторинної творчості, заснованої на європейській традиції. Уже сформована жанрова система досить довго залишалася герметичною в американських умовах, а опери переважно лише повторювали здобутки європейських творів. Подібне явище спостерігалось й в іспанській сарсуелі, де цілі твори фактично були репліками відомих опер. Метою було досягти популярності, вважаючи, що достатньо відтворити успішні європейські зразки, дещо адаптуючи їх для місцевої публіки.

Другою особливістю стало поступове формування оригінальної музичної мови шляхом використання місцевого фольклору. У цьому аспекті американська опера частково повторює шлях європейських національних різновидів опери, таких як німецький чи австрійський зінгшпіль, англійська баладна опера або іспанська сарсуела. Саме на другому етапі розвитку оперний жанр почав активно освоюватися в американському культурному контексті й поступово набувати характерних національних рис, інтегруючи елементи місцевої культури у власну жанрово-стильову систему.

Третя особливість американської опери пов'язана не стільки з музичною мовою, скільки з соціокультурним виміром, тобто з тим, як цей жанр функціонує в американському суспільстві. Цей вимір пов'язаний із діяльністю імпресаріо, які активно формувати інтерес публіки до оперного жанру. Вони шукали оптимальний баланс між художніми інноваціями й можливістю сприйняття нових творів широкою аудиторією. Відмінність експериментів у американській опері порівняно з європейською полягала в тому, що в Європі багато авангардних постановок створювалися як фестивальні проєкти, без наміру залишатися в постійному репертуарі. Натомість в Америці важливою умовою залишалася комерційна життєздатність опери, і цей фактор безумовно впливав на творчі підходи композиторів і постановників.

РОЗДІЛ II.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АМЕРИКАНСЬКОЇ ОПЕРИ XX СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ОКРЕМИХ ТВОРІВ

2.1 Традиції та новаторство в опері Дж. Менотті

«Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!»

1960-ті роки XX століття позначилися розквітом авангардного мистецтва та активними експериментами у сфері музики. У цей період виникають і розвиваються серіалізм, сонористика, конкретна музика та інші напрями. Попри традиціоналізм оперного жанру, оновлення звукової палітри – зокрема через введення шумових ефектів та штучно створених аудіооб’єктів – поступово знаходить місце в європейських музично-театральних практиках. Так, Луїджі Ноно в операх «Intolleranza» (1960) та «Al gran sole carico d’amore» (1975) «Нетерпимість» (Intolleranza, 1960) та «Під великим сонцем, сповненим любові» (Al gran sole carico d’amore, 1975) активно застосовує магнітофонні записи й оброблені шуми як засіб драматичного підсилення. Карлгайнц Штокгаузен у семичастинному циклі «Світло» (Licht, 1997) надає особливого значення електроакустичним ефектам і конкретним звукам, зокрема у частинах «Вівторок» (Dienstag aus Licht) і «П’ятниця» (Freitag aus Licht). П’єр Шеффер заклав основи конкретної музики у своїх ранніх дослідях, наприклад у «Етюді з турнікетами» (Etude aux tourniquets, 1948).

Втім, не всі композитори тяжіли до подібного радикалізму. Американець Джанкарло Менотті інтегрував електронні ефекти у свої опери набагато обережніше, поєднуючи їх із традиційною оркестровою фактурою та постромантичними гармонічними засобами. Його дитяча науково-фантастична опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» («Help, Help, the Globolinks!», 1968) органічно вписується у широкий

процес оновлення музичного театру 1960-х років, коли електроакустичні технології ставали чинником розвитку жанру як у Європі, так і у США.

Дж. К. Менотті належав до числа найбільш успішних і популярних композиторів свого часу: його постановки звучали на провідних американських сценах і мали значний резонанс серед публіки. Продовжуючи традиції європейської опери, він водночас зумів адаптувати їх до американського культурного контексту. У 1930–1960-х роках він створив 25 опер, що стали яскравим прикладом поєднання комерційної успішності з високим художнім рівнем. У його творах поєднуються романтична стилістика та актуальні для XX століття проблеми. Так, у «Свята з Блікер-стріт» (*The Saint of Bleecker Street*, 1954) та «Амал і нічні гості» *Amahl and the Night Visitors* відчутна релігійна проблематика; тему імміграції та безпорадності особистості перед державним апаратом розкрито у «Консулі» (*The Consul*, 1950); паранормальні явища та психологічну травму – в «Медіумі»; а лицемірство, моральну дволикість і злочинність – у сатиричній опері «Стара діва і злодій».

Одним із його постійних прагнень було зробити оперу ближчою до широкої аудиторії, не жертвуючи художньою якістю. Саме тому він одним із перших почав створювати опери для телебачення – зокрема «Амал і нічні гості», яка увійшла в історію як перша телевізійна опера США. Завдяки цьому жанр вийшов за межі театральної сцени й увійшов у простір сімейного перегляду, здобувши популярність серед дітей і молоді.

До таких новаторських робіт належить і «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» – опера, що поєднує дитячу науково-фантастичну історію з серйозними філософськими підтекстами. Після прем'єри 1968 року в Гамбурзькому театрі твір було адаптовано для телебачення, а вже наступного року англійська версія прозвучала в театрі Санта-Фе (*Santa Fe Opera*, USA). Незважаючи на відносну простоту сюжету та «плакатність» персонажів, композитор заклав у нього глобальні проблеми: долю людства

в умовах технічного прогресу та роль мистецтва як духовну противагу електронізації. У символічній площині саме електронні звуки уособлюють загрозу знеособлення, тоді як «жива» тональна музика стає єдиним захистом від неї.

За сюжетом, шкільний автобус із дітьми повертається після канікул, але на нього нападають Глоболінки – інопланетні істоти, що спілкуються лише електронними шумами. Вони символізують механізацію й витіснення творчості технічними процесами. Учні намагаються врятуватися, проте більшість із них забули свої інструменти; лише Емілі зберегла при собі скрипку, і саме вона вирушає самотужки, аби протистояти загрозі за допомогою музики.

Тим часом у школі Святого Павла вчителька музики Мадам Евтерпова намагається переконати директора, Доктора Стоуна, у важливості уроків музики. Її образ символізує традиції, культуру та віру в силу мистецтва; навіть її ім'я натякає на давньогрецьку музу музики – Евтерпу. Натомість Доктор Стоун (чиє прізвище перекладається як «камінь») уособлює авторитарного адміністратора, позбавленого чуттєвості та творчого мислення. Саме директор стає першою жертвою Глоболінок, оскільки він байдужий до музики і не володіє ані музичним інструментом, ані вокальними навичками. Втрачаючи здатність говорити він починає перетворюватися на одного з Глоболінків. Тож Мадам Евтерпова вирішує діяти. Вона збирає інших учителів – пані Пенелопу Ньюкірк (математика), пана Лавандер-Гаса (література), доктора Тертлспіта (природничі науки) – а також доглядача школи Тімоті. Озброївшись музичними інструментами, вони вирушають на пошуки дітей. У фіналі, попри зламану Глоболінками скрипку Емілі та остаточне перетворення Доктора Стоуна, школярку рятують, а спільнота об'єднується у гармонійному спротиві завдяки силі музики.

Отже, в опері протиставляються два світи: людський – емоційний, живий, представлений акустичними інструментами та співом у пізньоромантичній стилістиці, що втілює традиції жанру; та інопланетний – механізований, позбавлений чуттєвості, зображений через використання електронного звучання, що вносить в оперу новаторський елемент. Цей контраст між природним та штучним є ключовою художньою ідеєю твору, де технологічне відчуження протиставляється духовній сутності людини.

Яскравим прикладом традиційної складової опери «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» є сцена з другої картини – діалог Мадам Евтерпової та Доктора Стоуна. Саме тут розкривається головний конфлікт твору: протиставлення світоглядних позицій героїв та їхнього ставлення до музики як цінності.

Перша поява Мадам Евтерпової нагадує ефектний театральний вихід Мюзетти в опері Джакомо Пуччіні «Богема» (*La Boheme*, 1896). В обох випадках героїні з'являються несподівано і харизматично, миттєво привертаючи до себе увагу. Мадам Евтерпова стрімко вривається до кабінету директора, подібно до Мюзетти, яка з'являється у кафе «Момус», викликаючи загальне зацікавлення присутніх. Таке музичне рішення є прикладом наслідування європейської традиції, що нерідко ставало об'єктом критики на адресу Дж. К. Менотті. Деякі дослідники навіть іронічно визначали його стиль як «неопуччінівський».

Щоб уникнути надмірної моралізації, композитор надає героїні комічних рис: вона змушена двічі заходити до кабінету, бо директор спершу відмовляє їй у розмові, посилаючись на головний біль. Музичне наповнення обох її появ майже ідентичне, за винятком додавання трелі у струнних інструментів, що підкреслює зростаючу нетерплячість героїні. Короткий інструментальний вступ (Приклад 5) із чітким ритмом, акцентами й жвавим темпом одразу створює образ енергійної, імпульсивної особистості, яка мов вихор вривається на сцену.

Приклад 5. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки! Вихід Мадам Евтерпової (с. 75-76)

The image displays a musical score for the opera "Globo-Lincoln! Exit Madame Euterpe" by J. K. Menotti, specifically measures 53 through 76. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The tempo is marked "Allegro deciso (in 4)". The score is divided into two systems, with measures 53-54 on the left and measures 55-76 on the right. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (I, II), Trumpets (I, II), Trombone, Piano, Harp, Percussion, Drums, and Strings (Violins I, II, Violas, Violoncellos, Double Basses). The vocal parts are labeled "Soprano", "Alto", "Tenor", and "Bass". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The lyrics "alert me! dann ruf mich!" are written under the vocal parts in measures 53-54.

Така музична характеристика має очевидні паралелі з появою Мюзетти (Приклад 6): використання стакато, швидкого темпу, восьмих і шістнадцятих тривалостей, коротких пауз і гучної динаміки передає ексцентричний характер обох персонажів.

Приклад 6. Дж. Пуччіні. Опера «Богема». Вихід Мюзетти (с. 116)

(all'angolo di Via Mazzarino appare una bellissima signora dal fare civettuolo ed allegro, dal sorriso provocante. Le vien dietro un vecchio signore pomposo, pieno di pretensione negli abiti, nei modi, nella persona)

ROD. *ALL.^o MODERATO* ♩ = 132 (con sorpresa vedendo Musetta)

(si lascia cadere sulla sedia) Oh! Mu.set - ta!

MAR. tos - si.co! Es.sa!

SCHAU. (con sorpresa) Oh! Mu.set - ta!

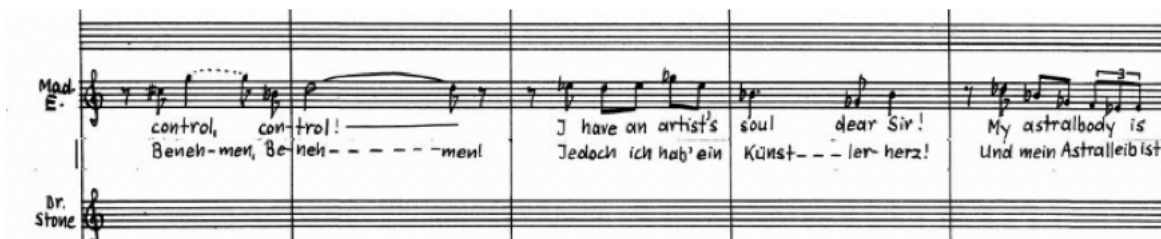
COLL. (con sorpresa) Oh! Mu.set - ta!

ALL.^o MODERATO ♩ = 132

(16) *ff* brillante, con fuoco

У вокальній партії Мадам Евтерпової активно використовуються широкі інтервальні стрибки, короткі розмовні репліки та часті модуляції, що підкреслюють емоційність та обурення героїні. Саме через постійні модуляції композитор відмовляється від ключових знаків у партитурі. Деякі фрази нагадують вигуки – наприклад, фраза «*Benenhten, benenhten*» (Приклад 7), де вчителька обурюється тим, що директор просить її тримати себе в руках.

Приклад 7. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 82)



Подібні стрибки й емоційні вигуки наявні й у партії Мюзетти – наприклад, у фрагменті, де вона кокетливо звертається до офіціанта: «Ehi! Camerier!» (Приклад 8). Однак, на відміну від Дж. К. Менотті, Дж. Пуччіні стриманіше використовує модуляції. Він створює характер Мюзетти за допомогою акцентованих нот, широких інтервальних стрибків і довгих фермат на верхніх нотах.

Приклад 8. Дж. Пуччіні. Опера «Богема» (с. 122)

al tempo 1.^o (gridando) (annusando un piatto, al cameriere che accorre ad essa)

MUS Ehi! Camerier!..... Ehi! Camerier!..... Questo

MAR più! Fas - sa - temi il ra - gù

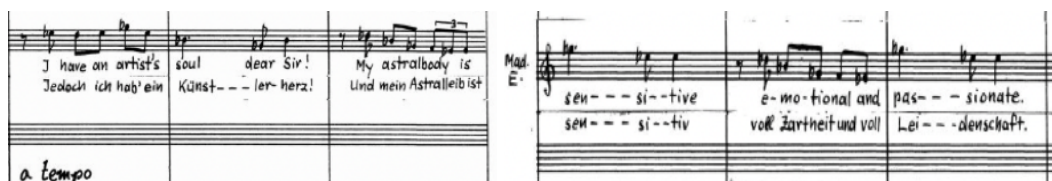
f al tempo 1.^o

99000

Обидві героїні – яскраві, ексцентричні постаті, які активно впливають на розвиток дії. Вони також мають елементи комічності: гра, кокетство та перебільшені емоції.

Один із фрагментів партії Мадам Евтерпової має «жалісну» інтонацію: героїня скаржиться на нерозуміння її чутливої мистецької душі (Приклад 9). Тут Дж. К. Менотті навмисно уникає гармонічних змін – музика тримається в тональності мі-бемоль мінор, що створює емоційно пригнічену атмосферу. Відсутність модуляцій відображає зосередженість героїні на внутрішньому болю, а стриманість мелодичної лінії контрастує з подальшими яскравими емоційними спалахами, характерними для її музичної мови.

Приклад 9. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 82-83)



Далі відбувається контрастний перехід до більш експресивного епізоду з перебільшеною розмовною мелодикою та активізацією гармонічного розвитку. Фраза «*Nein, nein da können Sie niemals verstehn*» починається у тональності фа-дієз мінор, модулює у ре мінор (традиційно асоційовану зі стражданням), а згодом – у до мінор і завершує в мі-бемоль мажорі. Її театральне «*Adieu*» закінчує фразу нестійким дисонуючим співзвуччям, яке ніби натякає, що Мадам Евтерпова насправді не хоче звільнятися й сподівається, що директор її зупинить.

Цікаво, що образ Мадам Евтерпової має паралелі не лише з Пуччінівською Мюзеттою, а й з експресіоністським П'єро з циклу Арнольда Шенберга «Місячний П'єро» (*Pierrot Lunaire*, 1912). Незважаючи на різні естетичні підходи – Дж. К. Менотті працює в межах постромантичної традиції, а А. Шенберг руйнує її в пошуках нових форм

виразності – обох персонажів поєднує гранична емоційна напруга, театралізована поведінка та специфічна вокальна манера, що балансує між співом і мовленням. В окремих епізодах вокальна лінія Мадам Евтерпової дуже уривчаста та існує ніби окремо від оркестру.

Мелодика парії Мадам Евтерпової зберігає зв'язок із тональністю, але водночас вирізняється частими модуляціями, гнучкою інтонацією та емоційною насиченістю. Її фрази побудовані за колажним принципом – вигуки, імпульсивні інтонації, зміна настрою з такту на такт – що надає її образу карикатурного забарвлення. Такий принцип побудови музичної фрази нагадує манеру П'єро – персонажа, який перебуває у стані постійної емоційної нестабільності й чия музична мова виражена у техніці *sprechstimme* зі схожими емоційними вигуками (Приклад 10).

Приклад 10. А. Шенберг. «Місячний П'єро» (с. 11)

The image shows a musical score for 'The Moonstruck Pierrot' (Der Mondstrahlteufel) by Arnold Schoenberg, page 11. The score is written for voice and piano. The vocal line is in a high register and features a mix of melodic and speech-like passages. The piano accompaniment is complex, with many chromaticisms and dissonances. The score includes the following lyrics: 'In tö - nender, bron - ze - ner Scha - le lacht' and 'hell die Fon - tä - ne, me - tal - lischen Klangs.' The piano accompaniment includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'Tempo' (tempo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

На відміну від Мадам Евтерпової, вокальна партія Доктора Стоуна здебільшого витримана в речитативно-декламаційному стилі. У моменти збудження або прагнення логічно пояснити ситуацію його манера виконання особливо наближається до *sprechgesang*, що підкреслює раціональність і холодну стриманість героя. У нотному тексті це виражено повторенням однієї ноти та відсутністю оркестрового супроводу (Приклад 11).

Приклад 11. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 96)

The musical score is for two characters: Mad. E. and Dr. Stone. It features vocal lines with lyrics in English and German, and a tuning fork at the bottom.

Mad. E.:

What is „la“ for example?
Was ist „la“ zum Beispiel?

Dr. Stone:

disculous, Madame Euterpova! Of course I know what music is
lächerlich, Madame Euterpova! Natürlich weiß ich, was Musik ist.

„La“. La is a note.
„La“. A ist eine Note.

Mad. E.:

No Sir. A note is a word and „la“ is not a word. „La“ is a sound. „La“ is this:
Nein Sir. Note ist ein Wort, doch „a“ das ist kein Wort, „a“ ist ein Klang. „A“ ist dies:

Dr. Stone:

(humming (summed))
hm hm

Tuning fork
Stimmgabel

Таким чином, у партіях представників людського світу проявляється стилістика постромантичної опери, де традиційна ліричність поступається місцем експресивній фрагментарності та емоційній гіперболізації. Натомість використовуючи декламаційність, *sprechgesang* і тональні зіставлення Дж. К. Менотті тяжіє до експресіоністської стилістики А. Шенберга. Така манера наближає оперу до німецького авангарду ХХ століття. «Глоболінки» – це приклад постромантичної опери, що критично

осмислює традицію, відходить від веристської естетики Дж. Пуччіні й відкрито експериментує з формою, вокальною пластикою та засобами музичної експресії.

У зовсім іншому світлі постає образ світу Глоболінків – штучного, неживого, де технічні інновації відіграють ключову роль. Технічні інновації можуть змінювати музичну тканину опери як внутрішньо, так і зовнішньо. В першому випадку може йти мова про докорінне оновлення музичної мови, в другому – про локальні композиторські експерименти, що подекуди залучаються у традиційний за звучанням контекст. У випадку опери Дж. К. Менотті новації є зовнішніми та виконують функцію підкреслення драматургічного конфлікту між живим і механічним, людським і штучним. Зокрема, в опері використано прийоми конкретної музики – заздалегідь записані звукові фрагменти на магнітній плівці, які відтворюються у визначені моменти, строго за вказівкою композитора. У ці моменти звучать штучно синтезовані звуки, що стають повноцінною частиною оркестру. Це нововведення логічно впливає з концепції твору, підсилює систему образів і слугує засобом художнього вираження ключових ідей опери.

Композитором було створено 37 попередньо записаних звукових фрагментів, позначених у партитурі як *Tape 1–37* (Приклад 12). Вони відтворювалися у моментах, пов'язаних з появами Глоболінків або коли заражений Доктор Стоун намагався говорити.

Приклад 12. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 111)

110

-107- (42")

Fl. *Tape 18* *Allegro* *stacc.*

Ob. *Tape 19* *stacc.*

Tim. *Yes Sir?* *Yes Sir.*

I. VI. *spice.*

II. VI. *spice.*

Vla. *spice.*

Vcl. *spice.*

Kb. *spice.*

Fl. *Tape 20* *Tape 21*

Ob. *Tape 20* *Tape 21*

Tim. *spoken:*

What? Was?

Would you mind repeating that?

Sagen Sie das noch einmal!

Are you all right Sir?

Sind Sie gesund Sir?

I. VI. *pp*

II. VI. *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

Kb. *pp*

107

What nonsense these radio programs!
?- idiotisch, die Rundfunkprogramme!

Звуковий матеріал цих фрагментів охоплює два основні типи: 1) Спотворена людська мова – відтворена зі значним пришвидшенням або оброблена фільтрами. Найбільш помітно це у сценах, де директор школи після контакту з Глоболінками поступово втрачає здатність говорити. З його вуст лунає незрозуміле електронне бурмотіння – деформована і позбавлена сенсу мова, яка є першою ознакою втрати людяності. У партитурі ці епізоди позначені як *Tape 18*, *Tape 19*, *Tape 20* та *Tape 21*. Ці звуки нагадують «збій» зв'язку або погане інтернет-з'єднання, коли людський голос спотворюється до невпізнаваності. Відбувається тотальна деструкція мовного коду, що метафорично демонструє втрату індивідуальності й підпорядкування технократичній системі. 2)

Синтезовані звуки, що не мають нічого спільного з традиційним музичним матеріалом: глісандо синусоїдальних хвиль, високочастотні свисти, електронні шуми, сигнали, булькотіння, клацання тощо. Особливо характерним є фрагмент *Tape 17*, що супроводжує появу Глоболінків, які навідуються до сплячого директора школи. Дж. К. Менотті відмовляється від електронного імітування людської мови, натомість він підкреслює штучну природу цих істот за допомогою спотворених сигналів, шумів, клацань і звуків, що нагадують булькотіння під водою. Таке звукове оформлення посилює відчуття чужорідності та тривожної присутності.

Опера Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» є прикладом поєднання новаторських музичних засобів із постромантичною стилістикою. Використання електроакустики тут підпорядковане не ефекту, а драматургії, що підкреслює конфлікт між «живим» і «штучним» та відповідає американському прагматизму: експериментальний елемент подається дозовано, зберігаючи доступність для публіки. Персонажі мають умовний, «плакатний» характер, але це підсилює комунікативність твору, особливо у дитячому й телевізійному форматі. Хоча музична мова Менотті тяжіє до європейських традицій, його відкритість до діалогу з аудиторією й поєднання глибини зі зрозумілою формою відбивають особливості американської опери середини XX століття.

2.2 Фольклорні джерела та релігійні мотиви

в опері Карлайла Флойда «Сюзанна»

Карлайл Флойд (1926–2021) – один із провідних американських оперних композиторів і лібретистів. Його опера «Сюзанна», уперше поставлена 1955 року у Флоридському університеті, принесла митцеві національне визнання після прем'єри в Нью-Йорку (1956). Того ж року твір отримав премію Нью-Йоркського гуртка музичних критиків як найкраща нова опера, а в 1958-му був обраний для представлення

американської культури на Всесвітній виставці у Брюсселі. Сьогодні «Сюзанна» є другою за кількістю постановок американською оперою після «Поргі та Бесс» Джорджа Гершвіна й нерідко йменується «національною» оперою США, оскільки переносить біблійні архетипи в контекст сучасного американського життя.

Опера відображає соціально-релігійні конфлікти американського Півдня середини ХХ століття, інтегруючи біблійний апокриф про Сусанну і старців у контекст провінційної громади Аппалачів. Перенесення дії у вигадане містечко Нью-Гоуп-Веллі (штат Теннессі) дало змогу композиторові показати замкнений світ, де панують релігійний фундаменталізм й нетерпимість.

Сюжет зосереджений на 18-річній Сюзанні Полк – наївній та мрійливій дівчині, яка живе зі своїм братом Семом, який виховує її після смерті батьків. Від початку стає зрозуміло, що вони перебувають у центрі пліток. Сюзанна стикається з ворожістю своєї церковної громади. Її невинність поступово руйнується під тиском страхів і фанатизму оточення, а сама історія постає як драматичне дослідження лицемірства, самотності та відчаю людини, відкинутої суспільством.

Опера починається сценою сільського свята біля церкви. Жінки, заздрячи красі Сюзанні та увазі з боку чоловіків, пліткують про неї. Місіс Маклін звинувачує дівчину у «гріховних нахилах» і дорікає за ганебне виховання братом-п'яницею. На святі з'являється новий пастор, преподобний Олін Блітч, який запрошує Сюзанну до танцю, попри плітки. Пізніше дівчина ділиться враженнями про танець зі своїм приятелем дитинства Літл Бетом, сином місіс Маклін. Проте він несподівано йде, щойно Сем повертається із полювання.

Наступного ранку старійшини, шукаючи струмок для обряду хрещення, випадково стають свідками того, як Сюзанна купається оголеною. Приховуючи власну похіть за моралізаторством, вони таврують

дівчину як «диявольську спокусницю». Ввечері Сюзанна приходить на церковну трапезу, але громада проганяє її, що глибоко вражає дівчину. Згодом Літтл Бет зізнається, що його змусили дати неправдиве свідчення про нібито спокусу з боку Сюзанни та що громада чекає її публічного каяття.

Під впливом палкої проповіді Блітча Сюзанна майже наважується вийти перед громадою, але в останню мить тікає. Тієї ж ночі пастор приходить до її дому помолитися за її душу, але дізнавшись, що Сема немає, гвалтує дівчину.

Наступного дня, усвідомивши, що Сюзанна була незайманою, Блітч приходить благати прощення, але отримує відмову. На богослужінні він намагається переконати громаду, що Бог у видінні відкрив йому несправедливість звинувачень щодо Сюзанни, проте йому не вірять. Дізнавшись про зґвалтування, Сем вирішує помститися: з рушницею вирушає на обряд хрещення й убиває Блітча.

Громада звинувачує Сюзанну, нібито її «гріхи» довели брата до злочину, і вирушає до її дому, щоб вигнати з долини. Попереджена Літтл Бетом, Сюзанна зустрічає натовп із рушницею в руках і змушує відступити. У фіналі Сюзанна постає духовно зруйнованою та відчуженою від світу – тінню тієї, якою була на початку опери.

«Сюзанна» виразно віддзеркалює атмосферу американського суспільства 1950-х років – доби страху, підозр та переслідувань. Біблійний сюжет стає художнім коментарем до політичної та релігійної ситуації у США, зокрема до клімату недовіри та соціального тиску.

Хоча конфесійна належність церкви в опері прямо не названа, Кейша Кук (Cook, 2013) припускає, що з огляду на географічний контекст і музичний матеріал йдеться про баптистську або євангелічну громаду. Саме в їхньому середовищі в 1940–1950-х роках активно поширювався рух «нового євангелізму», символом якого стала діяльність проповідника Біллі

Грема. Його проповіді поєднували релігійний ентузіазм із національною ідеєю духовного «відродження Америки». Вихований у родині методистського священика та викладачки баптистського жіночого коледжу, Флойд добре знав цю атмосферу й органічно відтворив її у своїй творчості. Водночас композитор відмежовував особисту віру від церковних догматів, тому його опери, що засновані на релігійних історіях, ставлять інституційну релігію (не віру) у негативне світло.

Важливим історичним контекстом створення опери був період маккартизму. Кампанія сенатора Джозефа Маккарті ґрунтувалася на доносах і страхів, що призводило до безпідставних масових звинувачень. Ця атмосфера колективної підозри й засудження напряду перегукується з фабульною лінією «Сюзанни». Справжнім антагоністом у ній виступає не окрема особа, а суспільний страх і релігійний фанатизм, уособлені, зокрема, в образі місіс Маклін, яка очолює переслідування головної героїні. У цьому сенсі опера Флойда подібна до інших культурних реакцій на епоху Маккарті – від драм Артура Міллера до творів Ернста Кренека, де відображено теми остракізму, переслідувань і параної.

Американські дослідники, зокрема Кейша Кук (Cook, 2013) зазначають, що за своїм художнім стилем «Сюзанна» тяжіє до американського різновиду веризму. Хоча цей термін традиційно пов'язують з італійською оперною школою, у США після Другої світової війни він набув особливої соціальної форми. Американський веризм прагнув змусити глядачів відчувати відповідальність за долю «маленької людини», яка стає жертвою суспільної несправедливості. Якщо класична трагедія зосереджувалася на падінні героїчної особистості, то веристська опера переносила акцент на пересічну людину, чиє життя руйнується під тиском оточення. У цьому аспекті «Сюзанна» відбиває тенденції повоєнної американської опери: вона не лише розважає, а й осмислює соціальні

проблеми, спонукаючи слухачів замислитися над колективною відповідальністю та власними моральними недоліками.

Флойд також відобразив у своїй опері культурні риси Аппалачів. Музика цього регіону є унікальним культурним феноменом американського Півдня, сформованим на перетині європейських та афроамериканських традицій. У XVII–XVIII ст. в Аппалачах оселилися іммігранти з Англії, Шотландії та Ірландії, які привезли балади й танцювальну музику. Саме вони стали основою місцевого музичного середовища. Багато балад, поширених у регіоні (Pretty Saro, The Cuckoo, Pretty Polly, Matty Groves), походять із британської традиції. Інші, як-от Young Hunting, Lord Randal чи Bonny Barbara Allan, мають шотландське коріння. Ці балади, що налічують кілька століть, розповідають про втрачене кохання, трагічні долі та повсякденне життя. У міру того, як вони переходили від одного покоління до іншого, ці пісні набували виразного аппалачського колориту, з місцевими історіями та темами, вплетеними в оригінальні розповіді.

Інструментами, що притаманні аппалачській традиції вважають скрипку (fiddle), банджо, дульцимер та гітару, пізніше до них додалися мандоліна й контрабас. Скрипка виконувала провідну мелодичну функцію, тоді як банджо створювало ритмічний фундамент завдяки характерному щипковому прийому. Вокальна манера відзначається «прямим» звучанням без вібрато, що надає музиці архаїчного відтінку. В основі залишалася баладна традиція – співані історії про кохання, трагедії та повсякденне життя, які поступово набули місцевого аппалачського колориту.

Опера відображає цей колорит як у вербальному, так і у музичному вимірах. Вербальний рівень насамперед позначений відтворенням південного аппалачського діалекту. Лібрето включає характерні мовні риси: «cain't» замість can't, «git» замість get, елізії у формах «huntin'», «preachin'», префікс а- перед дієсловами («a-bathin'», «a-prayin'»), а також

діалектизми на позначення побутових реалій (chitlins — страва з кишок, crick — струмок, jaybird — балакун). Ці особливості поєднані з активним використанням алітерацій, рими та асонансів, що створює ефект автентичної усної поезії та занурює слухача в культурне середовище Півдня.

Музична мова опери, окрім аппалачського фольклору, насичена елементами протестантських гімнів та традиційної класичної музики. При цьому композитор не вдається до цитування народних пісень: натомість він створює оригінальні теми, які за своїм характером звучать «як народні». Для досягнення цього ефекту Флойд активно використовує притаманні музиці Аппалачів ознаки: модальні лади (дорійський, міксолідійський, пентатонічні структури), мелодії з вузьким діапазоном і поступовим рухом.

Майстерність імпровізаційного музикування, властиву гірським мешканцям, композитор відтворює завдяки застосуванню змішаних метрів (2/4, 3/4, 6/8), синкопованих ритмів та варіантності мелодичного розвитку. Строфічність багатьох номерів походить від європейської баладної традиції й посилює відчуття фольклорної автентичності. Ці народні елементи вплітають відчуття реальності в оперу, привносячи на сцену колорит життя Теннессі.

У хоральних сценах (наприклад, у сценах зібрання громади) відчувається стилізація під церковні пісні баптистів чи методистів — з характерною суворістю та навіть фанатизмом. На противагу цьому арії головної героїні Сюзанни мають баладний характер: прості мелодії, чисті, щирі та наївні. Подекуди у музиці є натяки на танці типу «square dance», що додають сценам живості та створюють атмосферу сільської громади спільноти.

Яскравим прикладом втілення фольклорної традиції в «Сюзанні» є образ головної героїні: саме через її партію найповніше розкривається вплив аппалачської баладної традиції. Арії Сюзанни, з їхньою простотою

мелодики, строфічністю та інтонаційною близькістю до народних пісень, звучать як щирі особисті сповіді й виразно контрастують із суворими, подібними до гімну хорами громади, що увиразнює трагічне протиставлення індивідуальної щирості та релігійного фанатизму.

Дві найбільш відомі арії Сюзанни – «Ain't It a Pretty Night» та «The trees on the mountain». Більший зв'язок із народною традицією має саме друга арія, яка звучить у третій сцені другого акту. Сюзанна співає її після того, як покинула зібрання громади, не бажаючи визнавати провину у злочині, якого не скоювала. Після публічного приниження вона повертається до свого дому. Сидячи на ганку, Сюзанна стикається з власними почуттями щодо презирства церкви, відсутності брата та самотності. Пізніше в цій сцені Сюзанна пояснює, що «The Trees On The Mountains» – це пісня, якої її навчила мати. Вона співає її, коли їй сумно або самотньо.

Розглядаючи вербальну складову арії (Таблиця 1), можна побачити, як тематика та структура тексту перегукується з деякими аппалачськими баладами. Загалом для народної традиції характерним є метафоричне використання образів природи, через які опосередковано виражаються внутрішні переживання людини. У таких текстах почуття не висловлюють прямо, а втілюються у картинах природи – зміні пір року, співі птахів, образах гір чи долин.

Таблиця 1. Текст арії «The trees on the mountain» з перекладом на українську мову

Англійська	Українська
1. The trees on the mountains are cold and bare The summer jus' vanished and left them there Like a false-hearted lover, just like my own Who made me love him, then left me alone	1. Дерева в горах холодні та голі Літо просто зникло і залишило їх там Як фальшивий коханець, такий самий, як мій власний

2.The coals on the hearth have turned grey and sere The blue flame jus' vanished and left them there Like a false hearted lover, jest like my own Who made me love him, then left me alone 3.Come back o summer, come back blue flame My heart wants warmin', my baby a name Come back o lover if jus' fer a day Turn bleak December once more into May 4.The road up ahead lies lonely and far There's darkness around me and not even a star To show me the way or lighten my heart Come back o lover I fain would start 5.The poor baby fox lies all cold in his lair His mama jus' vanished and left him there Like a false-hearted lover jest like my own Who made me love him, then left me alone 6.Come back o summer, come back blue flame My heart wants warmin', my baby a name Come back o lover if jus' fer a day Turn bleak December once more into May 7.Come back o summer, come back blue flame	Який змусив мене покохати його, а потім залишив мене саму 2. Вугілля у вогнищі стало сірим і сухим Блакитне полум'я просто зникло і залишило їх там Як фальшивий коханець, такий самий, як мій власний Який змусив мене покохати його, а потім залишив мене саму 3. Повернися, літо, повернися, блакитне полум'я Моє серце хоче тепла, моя дитина імені Повернися, коханий, хоча б на день Перетвори похмурий грудень знову на травень 4. Дорога попереду лежить самотня і далека Навколо мене темрява, і навіть жодної зірки Щоб показати мені шлях або полегшити моє серце Повернися, коханий, я б хотіла почати 5. Бідне лисеня лежить все холодне у своєму лігві Його мама просто зникла і залишила його там Як фальшивий коханець, такий самий, як мій власний Який змусив мене покохати його, а потім залишив мене саму
---	--

My heart wants warmin', my baby a name Come back o lover if jus' fer a day Turn bleak December once more into May Come back! Come back! Come back!	6. Повернися, літо, повернися, блакитне полум'я Моє серце хоче тепла, моя дитина імені Повернися, коханий, хоча б на день Перетвори похмурий грудень знову на травень 7. Повернися, літо, повернися, блакитне полум'я Моє серце хоче тепла, моя дитина імені Повернися, коханий, хоча б на день Перетвори похмурий грудень знову на травень Повернися! Повернися! Повернися!
--	---

Подібний прийом бачимо в баладі «The Cuckoo» (Додаток 1): птах символізує свободу, мінливість та невловимість. У багатьох англійських та апалачських баладах зозуля пов'язана з темами любові, самотності таплинності часу; її спів у певну пору року (the fourth day of July «на четвертий день липня») підкреслює швидкоплинність щастя. У баладі «Pretty Saro» (Додаток 2) природа постає дзеркалом самотності героя: «lonesome valley» стає метафорою ізолюваності й відчуження, а спів «wild birds» відображає його тугу та невзаємне кохання.

Аналогічна поетика простежується й в арії Сюзанни «The Trees on the Mountain». Образи зими, холодних і голих дерев, покинутого лисеняти символізують її внутрішню спустошеність і відчай. Як і в традиційних баладах, тут немає прямого опису почуттів, натомість вони передаються через алегоричні картини природи, що надає особистим переживанням символічного виміру. Також для арії Сюзанни та «Pretty Saro» спорідненим є й соціальний підтекст: у «Pretty Saro» кохана відкидає героя, бо він «а

poor soldier... I have no land» («бідний солдат, без землі»), а в опері громада відкидає Сюзанну, засуджуючи її без доказів.

Характерною є й структура тексту – строфічні форми з повторюваними рядками наближає її до народного пісенного стилю. Текст арії «The Trees on the Mountain» складається із семи строф по чотири рядки у кожній. В ньому простежується певна повторюваність фраз та рядків, що надає йому певної форми: текст умовно можна розділити на три частини з центральною четвертою строфою, яка відрізняється від решти. Схематично структуру вірша можна зобразити наступним чином: A (a, a1, b) B (c) A1 (a2, b, b1) coda. Літерою «a» маркуються строфи, які мають «приспів» «Like a false-hearted lover...», тоді як матеріал «b» починається зі слів «Come back o lover...». Центральна строфа є універсальною, оскільки немає повторюваних фрагментів.

У музичному плані баладність арії виявляється насамперед в оповідному характері, спокійному розміреному темпі (*Andante*), відсутності різких контрастів, м'якому дводольному розмірі з тридольною пульсацією (6/8), використанні діатонічних ладів (передусім еолійського та дорійського), а також у другорядній ролі акомпанементу, що підтримує вокальну партію простою, стриманою гармонією. Оповідність зумовлює використання композитором силабічного стилю, коли один склад відповідає одному звуку (рідне – двом чи трьом). Темп і динаміка (переважно *p* та *pp*) допомагають створити атмосферу приглушеної скорботи. Перша ремарка «*Andante piangendo*» («плачучи») одразу задає емоційний тон.

Строфічність поетичного тексту безпосередньо відбивається в музичній структурі. Кожна строфа втілюється у восьмитактовому періоді, а текстові повтори зумовлюють музичну повторюваність; при варіативності ж тексту або його зміні – музична складова також модифікується. Принцип повторності проявляється не лише на рівні частин, але й усередині

окремих періодів: так, перший, другий та п'ятий період мають повторну варіативну будову, характерну для народнопісенної традиції. Водночас сама мелодія складається з відносно коротких двотактових фраз, між якими зручно брати дихання. Така побудова не лише полегшує виконання, але й наближає арію до природності народної пісні, де фразування тісно пов'язане з вокальною зручністю. Третя й шоста строфи з ідентичним текстом відтворюються у точному мелодичному повторенні (відмінності стосуються лише оркестровки). Особливого значення набуває мотив «Come back» (Приклад 13), який щоразу супроводжується висхідним стрибком на октаву (інколи навіть на дециму). Ця інтонація міцно закріплюється за фразою, що незалежно від її позиції – на початку, у середині чи наприкінці рядка/строфи – музика реагує однаково.

Приклад 13. К. Флойд. Опера «Сюзанна», арія ««The trees on the mountain» (19-28 тт.)

made me love... him, then left me... a-lone. Come back, O sum-mer, come back, blue flame. My

heart wants warm - in', my ba - by a name. Come back, O lov - er, if

jes' fer a day. Turn bleak De - cem - ber once more in - to May. The

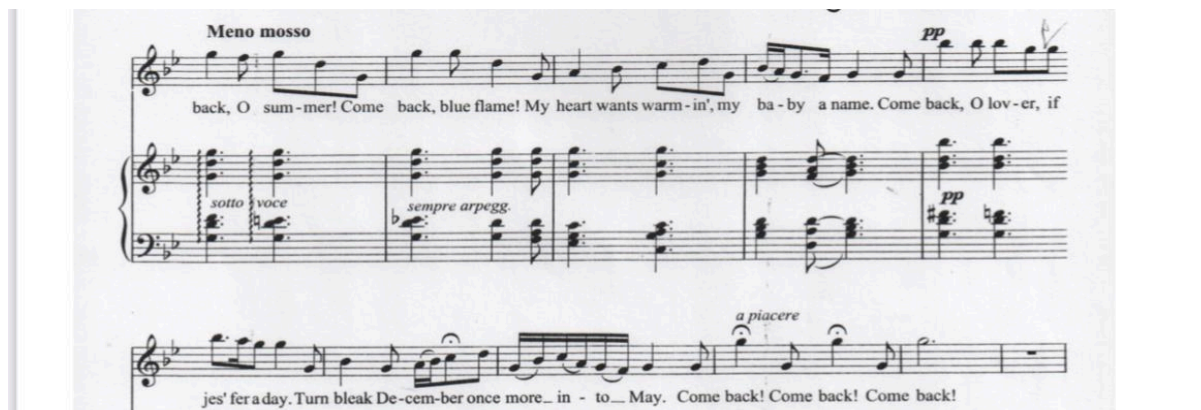
Handwritten notes: *eh*, *ah*, *ah*, *BB*, *NB (all)*

Performance markings: *mp*, *cresc.*, *ff*, *appass.*, *dim.*

Фрагменти зі словами «Come back» є найскладнішими для виконання. Висхідний стрибок на октаву вимагає плавного переходу у верхню теситуру та особливо точного інтонування, аби зберегти рівність звучання. У подальших повтореннях технічне завдання ускладнюється динамікою: якщо у першій і третій строфах стрибок звучить на forte, то в середній (Приклад 14) частині та в коді композитор вимагає ріано і навіть pianissimo. Виконання таких місць потребує виняткової уваги до позиції

звуча й контролю над динамічними нюансами, щоб уникнути як «провалів» початкових тонів, так і надмірної різкості верхніх.

Приклад 14. К. Флойд. Опера «Сюзанна», арія ««The trees on the mountain» (34-37 тт.)



Основна тональність арії – соль мінор (натуральний). Мелодія починається стрибком на чисту квінту – «порожній» інтервал, що символізує внутрішнє спустошення головної героїні. Водночас цей інтервал непростий для інтонування й вимагає особливої уваги виконавиці. У подальшому мелодія поєднує як стрибки (квінти, кварта), так і плавний висхідний та низхідний рух; у кадансах зустрічається оспівування основного тону із задіянням натурального сьомого ступеня.

Гармонічний план здебільшого простий: він ґрунтується на тризвуках і септакордах тонічної, субдомінантової та домінантової функцій. Подекуди, переважно в оркестровій партії, з'являються хроматичні ходи, що не впливають на вокальну лінію, але створюють додаткові відтінки напруги. Так, у 9-10 тактах партитури в акомпанементі звучить низхідна хроматична лінія, яка на другу долю дев'ятого такту формує септакорд шостого ступеня з підвищеним основним тоном. У 25-му такті виникає терпкий дисонанс – підвищений сьомий ступінь у тонічному септакорді. Цей звук створює відчуття загостреної напруги, але згодом згасає, «дезальтерується».

Середня частина арії модулює до мі-бемоль мінору. Перехід відбувається за принципом співставлення: затакт до 29-го такту починається з третього ступеня попередньої тональності, який у новій стає п'ятим. Для виконавиці цей зсув не є технічно складним, однак він надає музиці особливої темної барви. І вхід у нову тональність і вихід із неї сприймаються як драматично загострені, адже йдеться про мінорні тональності далекої спорідненості. Мелодична лінія та ритмічний малюнок середньої частини частково перегукуються з початком арії, що посилює відчуття цілісності.

У коді (Приклад 15), в передостанній фразі «Come back», яка звучить у піаніссімо, оркестр грає акорд, що дисонує з вокальною лінією: це мінорний тризвук другого низького ступеня. Подібні, на перший погляд, незначні дисонуючі вкраплення на тлі діатонічної мелодії створюють атмосферу внутрішньої тривоги, передчуття недоброго чи навіть трагічного.

Приклад 15. К. Флойд. Опера «Сюзанна», арія ««The trees on the mountain» (58-63 тт.)

Отже, хоча Карлайл Флойд і орієнтувався на аппалачський фольклор як основу музичної мови, оперу «Сюзанна» важко маркувати як твір із яскраво вираженим національним стилем. Фольклорні інтонації та поетика тексту безперечно надають арії колориту, проте цей колорит не

можна однозначно ідентифікувати як «суто американський». Це зумовлено багатокультурною природою самого аппалачського фольклору, в якому сплелися англійські, ірландські, шотландські та афроамериканські традиції. Тож у музиці відчувається загальна народна інтонаційність, близька до американського контексту, однак позбавлена виразної національної «марки». Саме тому слухач радше сприймає її як універсальне відображення народної поетики, ніж як однозначно впізнаваний американський стиль.

2.3 Мінімалістична опера у творчості Філіпа Гласса

Мінімалістична опера як явище виникла у другій половині XX століття в культурному середовищі Сполучених Штатів Америки. Її поява була тісно пов'язана з авангардним театром Нью-Йорка 1960–1970-х років, а також із загальними тенденціями мистецького мінімалізму, що охоплювали не лише музику, але й живопис, театр та літературу. Наприкінці 50-х – 60-х років в художньому дискурсі США з'явився термін *minimal art*, що окреслював напрям у візуальному мистецтві, який вирізнявся граничним аскетизмом виражальних засобів. У музиці мінімалізм виник у найрадикальнішому авангардному напрямі – «експериментальній музиці», який очолював Джон Кейдж та його школа. Цей напрямок своїми ідеями протистояв всій європейській музичній традиції, включаючи авангард 50-60-х років. Молоде покоління американських композиторів прагнуло відмовитися від надмірної складності серіалізму й авангарду попередніх десятиліть, натомість звертаючись до простих, але тривалих і процесуально розгорнутих форм. У цьому контексті опера набула нового обличчя, радикально відмінного від традицій європейської оперної спадщини.

Ключовою ідеєю американського мінімалізму стала концепція часу як безперервного процесу. Його статична процесуальність, яку

музикознавець Джон Крамер окреслює як «вертикальний час», протиставляється традиційній європейській телеології. Подібне розуміння виявляє близькість до архаїчних культур, для яких час позбавлений спрямованості й мети. Звідси постає трактування музичного твору не як завершеного «опусу» в класичному розумінні, а як безперервного процесу. Террі Райлі визначав такий музичний твір як «накопичувальні процеси», Стів Райх – як «музику поступових процесів», а Філіп Гласс описував власну техніку як «процес додавання» і «процес віднімання».

Формотворення мінімалістичної музики ґрунтується на повторюваних структурах (патернах), що складаються зі звуків, інтервалів, акордів чи коротких мелодичних формул та відкритості структури. Репетитивність стає головним композиційним принципом класичного мінімалізму, організовуючи особливу ритмічну часову модель, що не спрямована до кульмінації, а розгортається як безкінечний процес. Повторювані структури формують своєрідні «ряди», які організовують час як континуум і можуть розгортатися нескінченно.

Важливим джерелом нових ідей стало звернення мінімалістів до східних та архаїчних культур. Так, Террі Райлі навчався у індійського майстра Пандіта Прана Натха, Стів Райх досліджував балінезький гамелан та африканські барабанні традиції, Філіп Гласс, під впливом музики Раві Шанкара, здійснив подорож до Індії, Гімалаїв та Північної Африки. Цей досвід не зводився до механічного копіювання, а сприяв засвоєнню ідей та структур іншої культури.

Статична гармонія – ще одна ознака мінімалізму. Вона створює відчуття рівноваги між рухом і незмінністю. Важливим відкриттям 1960-х років став поворот до тональності та діатонічних звукорядів, що різко контрастував з попереднім униканням будь-яких тональних ознак у авангардній музиці. Маніфестом цього «відкриття» стала знаменита композиція Террі Райлі «In C» (1964) з її статичною гармонією, яка

особливо виразна у зіставленні з динамічною гармонією класико-романтичного типу.

Основні техніки й форми мінімалізму включають:

- адитивний процес (поступове додавання нових елементів у патерн);
- субтракцію (віднімання елементів і скорочення матеріалу);
- фазові зсуви (характерні для творів Стіва Райха – поступове розходження однакових патернів у часі);
- аугментацію (збільшення тривалостей у акордах або мотивах, що створює ефект «витягування» у часі);
- ритмічні конструкції (наприклад, систематичне заміщення пауз звуками і навпаки);
- циклічні прогресії та бінарні опозиції (організація матеріалу на основі симетричних пар та повторюваних циклів).

Оскільки для мінімалізму характерна концепція «вертикального часу», зосереджена на споглядальному переживанні теперішнього, цілком закономірно, що в оперному жанрі цей принцип виявляється у відмові від класичного драматургічного сюжету. Подієва лінія поступається місцем ритуально-символічним картинам, де провідну роль відіграє повторюваність музичних і сценічних структур. Так, знаменита опера Філіпа Гласса «Ейнштейн на пляжі», створена у співпраці з театральним режисером Робертом Вілсоном, практично позбавлена сюжету. У ній використано набір образів і символів – потяги, годинники, космічні кораблі, портрет Ейнштейна з його скрипкою, – які складають мозаїку вражень, а не традиційну драматичну лінію. Подібний підхід виводить глядача за межі звичного сприйняття опери і перетворює спектакль на медитацію над часом і простором.

Час узагалі відіграє у мінімалістичній опері ключову роль. Її форми зазвичай надзвичайно протяжні: тривалість «Ейнштейна на пляжі»

перевищує чотири години, а в інших творах композиторів-мінімалістів зустрічаються ще масштабніші часові експерименти. Слухач занурюється у стан розтягнутого часу, де повтори та мінімальні зміни створюють особливу атмосферу споглядання. Саме повторення є ще однією характерною рисою жанру: музичний матеріал може складатися з кількох простих мотивів, що безупинно відтворюються із незначними варіаціями. Це надає опері ритуального, майже гіпнотичного характеру.

Важливим елементом є й використання голосу та тексту. Мінімалістичні композитори експериментують із вокальною технікою, відмовляючись від традиційних арій і ансамблів на користь мелодекламації, повторюваних фраз, числових або беззмістовних текстів. Голос часто трактується як інструмент, а не як носій драматичного сюжету. Так, у «Ейнштейні на пляжі» виконавці вимовляють числа або склади, перетворюючи мовлення на ритмічну й звукову структуру. Подібні прийоми застосовують також Мередіт Монк у своїх експериментальних операх «Quaggy» та «Atlas», а Стів Райх у мультимедійних проєктах «The Cave» чи «Three Tales» використовує поєднання записаної мови, відео та живого виконання.

Незважаючи на відхід від традиційної драматургії, мінімалістична опера не відмовляється від театральності. Навпаки, у багатьох творах поєднуються музика, перформанс, мультимедіа, відеоінсталяції, що створює новий синтетичний жанр. Такий підхід дозволяє говорити про появу «театру образів» (Ashby, 2005: 2) – форми, де символи і візуальні картини замінюють класичну дію. У цьому відчувається спадкоємність авангардного театру Беккета, Жене чи Пінтера, а також вплив експериментальних нью-йоркських труп, які прагнули подолати межі між різними видами мистецтва.

Серед найважливіших композиторів жанру варто назвати Філіпа Гласа, Мередіт Монк, Стіва Райха, Джона Адамса, Майкла Наймана.

Якщо Гласс і Монк тяжіють до максимальної умовності та медитативності, то Джон Адамс у своїх операх «Nixon in China» чи «Doctor Atomic» поєднує мінімалістичні принципи з більш традиційними формами й драматичним розвитком. Таким чином, у 1980–1990-ті роки відбувається своєрідна «друга хвиля» мінімалістичної опери, де експерименти раннього періоду трансформуються у більш зрозумілі широкій аудиторії форми.

Власне однією з ключових фігур мінімалізму є саме Філіп Гласс. Хоча сам композитор надає перевагу визначенню свого стилю як «репетитивізм» або «музика з репетитивними структурами». Визначальним етапом у творчості митця й водночас у розвитку всього мінімалістичного напрямку стала вже згадувана опера «Ейнштейн на пляжі». Її прем'єра мала гучний успіх: саме після неї мінімалізм був офіційно визнаний академічною спільнотою, а згодом почав впливати навіть на рок- і поп-музику. Цікаво, що «голосом» головного персонажа стає не вокал, а музичний інструмент – скрипка, проте одна сольна вокальна арія все ж присутня. Виконавці то виходять на сцену, то спускаються в оркестрову яму, а їхній текст складається з чисел від одного до десяти та сольфеджування. Часто використовуються мелодекламаційні стиль. Лінійного сюжету немає, натомість лунають верлібри юного Крістофера Ноулза, тексти Люсінди Чайлдс та аматора Семюела Джонсона. Партитура не передбачає традиційних арій: часом співак просто виголошує монолог від свого імені.

Опера триває близько 4 годин 40 хвилин, хоча з практичних міркувань нерідко виконується скороченою. Музика «Ейнштейна на пляжі» характеризується використанням мінімальних засобів для створення протяжних звукових структур. Циклічний процес (ритмічні формули-остинато, що рухаються паралельно і зрештою збігаються) безпосередньо пов'язаний із традиціями афроамериканського блюзу. Іншим визначальним елементом стає адитивний процес: поняття,

запозичене з етномузикознавства, що було введено для опису орієнтального типу ритміки, яке Глас поширив і на висотну організацію. Тут також остаточно формується його гармонічна мова, що базується на обмеженому наборі зворотів, відомих ще з доби бароко, але по-новому осмислених у поєднанні з репетитивною технікою.

Дві наступні опери – «Сатьяграха» (Satyagraha, 1980) та «Ехнатон» (Akhnaten, 1983) – разом з «Енштейн на пляжі» утворюють так звану «портретну трилогію». У «Сатьяграха» дія розгортається навколо постаті Махатми Ганді. Лібрето написане «мертвою мовою – санскритом, а на сцені співіснують реальні історичні персонажі (Махатма Ганді, його дружина і товариші) та міфологічні герої (Аржуна, Крішна). Музика вирізняється більш традиційними оперними формами: сольні, хорові та ансамблеві номери перетікають один в один, оркестр наближений до класичного складу (дерев'яні духові, струнні та електроорган).

Заклучна частиною трилогії є опера «Ехнатон». Композитор ніби рухається ретроспективно: від недалекої сучасності до давнього минулого. Тож третя опера переносить слухача в Давній Єгипет. Тут Глас звертається до історії молодого фараона Ехнатона, який чи не вперше в історії намагався запровадити монотеїстичний культ бога сонця Атона. Виконавський склад опери досить масштабний: шість солістів, два вокальних ансамблі – жіночий та чоловічий, великий мішаний хор, подвійний склад оркестру – без скрипок, але з синтезатором та численними ударними. Головна роль доручена контр-тенору. У музичній образності виявляються асоціації з «Аїдою» Дж.Верді, а також із «Коронацією Поппеї» К. Монтеверді. Мовлення персонажів орієнтоване на класичне бельканто.

Лібрето, знову ж таки, засновано на мертвих мовах: староегипетській та давньоєврейській. Проте у кульмінації головний герой

виконує «Гімн Сонцю» англійською, створюючи ілюзію зрозумілості давнього тексту.

Особливу увагу в опері «Ехнатон» привертає заключний номер – Гімн Сонцю «Hymn to the Sun», де головний герой звертається до божества Атона. У цьому фрагменті поєднуються характерні риси мінімалістичного стилю Гласса – адитивні процеси, статична гармонія, ритуальний характер музичної тканини та поєднання архаїчної символіки з сучасною звуковою мовою. Саме цей номер може слугувати показовим прикладом того, як мінімалізм трансформує оперну традицію, надаючи їй нового ритуального й медитативного виміру.

У сольному епізоді «Гумну Сонцю» відображено образ Атона як єдиного божества, котрий оживляє увесь світ: з його сходом прокидається природа, розквітають дерева і рослини, оживають тварини й птахи, відновлюється гармонія всього створеного. У гімні наголошується на винятковості Атона, адже він є єдиним творцем землі, небес і часу, джерелом пір року, що забезпечують порядок і ритм життя. Важливою є також думка про особливий зв'язок між Атоном та його «сином» Ехнатоном, який один має право осягнути божественні задуми та передавати їх людям. Таким чином, арія постає не лише поетичним возвеличенням сонця, а й художнім втіленням монотеїстичної релігійної концепції фараона-реформатора.

Текст арії (Таблиця 2) складається із 22 рядків і вирізняється специфічною мовою: в англійському перекладі Ф. Гласс застосовує архаїчне «thou» (ти), що стилістично наближує текст до древньої традиції.

Таблиця 2. Текст «Hymn to the Sun» з перекладом на українську мову

Оригінал	Переклад
1. Thou dost appear beautiful	1. Ти здаєшся прекрасним
2. On the horizon of heaven	2. На небесному горизонті

3. Oh living Aten he who was the first to live	3. О живий Атоне, той, хто першим жив
4. When thou hast risen on the eastern horizon	4. Коли ти зійшов на східному горизонті
5. Thou hast filled every land with thy beauty	5. Ти наповнив кожную землю своєю красою
6. Thou art fair great dazzling high above every land	6. Ти прекрасний, великий, сліпучий високо над кожною землею
7. Thy rays encom pass the land to the very end of all thou hast made (2 t.)	7. Твої промені охоплюють землю до самого кінця всього, що ти створив (2 р.)
8. All the beasts are satisfied with their pasture	8. Усі звірі задоволені своїм пасовищем
9. Trees and plants are verdant	9. Дерев та рослини зелені
10. Birds fly from their nests wings spread flocks skip with their feet	10. Птахи вилітають зі своїх гнізд, розправляють крила, зграї стрибають ногами
11. All that fly and alight live when though hast arisen	11. Усе, що літає та спускається, живе, коли, здавалося, виникає
12. How manifold is that which thou hast made thou sole god	12. Яке ж багатогранне те, що ти створив, єдиний бог
13. There is no other like thee	13. Немає іншого, як ти
14. Thou didst create the earth according to thy will being alone everything on earth which walks and flies on high	14. Ти створив землю за своєю волею, будучи єдиним, все на землі, що ходить і літає у висоті
15. Thy rays nourish the fields when thou dost rise	15. Твої промені живлять поля, коли ти піднімаєшся
16. They live and thrive for thee	16. Вони живуть і процвітають для тебе
17. Thou makest the seasons to nourish all thou hast made	17. Ти створюєш пори року, щоб жити все, що ти маєш зроблений
18. The winter to cool the heat that they may taste there	18. Зима, щоб охолодити спеку, щоб вони могли скуштувати там

19. There is no other that knows thee save thy son Akhnaten for	19. Ніхто інший не знає тебе, окрім твого сина Ехнатона, бо
20. Thou hast made him skilled in thy plans and thy might	20. Ти зробив його вправним у своїх планах і своїй могутності
21. Thou dost raise him up for thy son	21. Ти піднімаєш його для свого сина
22. Who comes forth from thyself	22. Хто походить від тебе самого

Композиція має чітку будову: вступ (тт. 1–40), перша частина (тт. 41–94), зв'язка (тт. 95–113) та друга частина (тт. 114–190). Ключових знаків немає. Уже у вступі (Приклад 16) з'являється перший патерн – висхідна гама восьмими тривалостями, яка поступово проводиться від різних нот (ля – соль – фа) й завершується кадансом. Далі ця чотиритактова формула повторюється з нашаруванням верхнього голосу. У наступних восьми тактах відбувається зворотний процес: нижній голос витриманими нотами, які заповнюють цілий такт, поступенево рухається угору від ноти ля. Із 13 такту ми бачимо поступове формування патерну, який надалі стане супроводом вокальної партії: на витриманих акордах a-moll та d-moll звучить лінія, яка побудована на квартових стрибках – висхідних та низхідних. У 35-40 тт. формуються кварто-квінтові фігурації, які ми будемо чути протягом усього гімну. Тут також зароджується певна гармонічна послідовність – а, е. Кожен патерн триває один такт і базується на одній гармонії. Для зручності будемо називати патерн за основним тоном фігурації.

Приклад 16 . Ф. Гласс. Опера «Ехнатон», «Гімн Сонцю» (1-8 тт.)



З початком вступу соліста поступово формується гармонічна послідовність із цих патернів. У перших двох рядках співу вибудовується послідовність *fis – fis – a – e*, а далі вона розгортається у повнішу: *fis – fis – a – h – a – e – e* (Приклад 17). У другій частині арії з'являється скорочена послідовність *fis – fis – e – e* (наче редукована перша), що перемежовується з початковою.

Приклад 17. Ф. Гласс. Опера «Ехнатон», «Гімн Сонцю» (49-55 тт.)

На тлі чітко організованого акомпанементу розгортається вокальна лінія. Ритмічна складова вокальної лінії має вільний, живий характер, що не вкладається у «квадратні» структури партії оркестру: кожна фраза ритмічно індивідуалізована. При цьому звуковисотний матеріал зазнає мінімальних змін, і саме ця обмеженість вимагає від виконавця максимальної уважності, оскільки навіть найдрібніші інтонаційні відхилення набувають структурної ваги. Крім того, відсутність традиційної

драматургії посилює відчуття монотонності, що може становити додатковий психологічний виклик – необхідність підтримувати високу концентрацію. Мінімалістична музика створює ефект медитативного трансу, і виконавець легко може зануритися у стан «поза часом», проте важливо залишатися зосередженим і контролювати найдрібніші композиційні зміни.

У звуковисотному параметрі виділяються два основні матеріали. Перший (Приклад 18) складається з послідовності ля – сі – ре – до#. Він тричі повторюється без змін, після чого зазнає редукції: спершу випадає нота ре, пізніше залишаються лише ля та сі, а врешті – тільки ля. Далі починається поступове відновлення звукового ряду.

Приклад 18. Ф. Гласс. Опера «Ехнатон», «Гімн Сонцю» (41-44 тт.)

41 10 3

Akh. *mp* THOU DOST AP - PEAR BEAU - TI - FUL

Pno.

11

Другий матеріал (Приклад) має структуру мі – до – ре – до# (дві останні ноти тотожні з першим матеріалом). Він також повторюється три рази у незмінному звуковисотному вигляді, після чого взаємодіє з першим, утворюючи комбінації змішаного характеру. Наприклад, виникають фрази з таких послідовностей як мі (перша нота другого матеріалу) та сі (друга нота першого матеріалу) тощо.

У результаті арія поєднує сувору патернову організацію акомпанементу з вільнішою, мелодекламаційною логікою вокальної партії. Саме ця взаємодія створює враження ритуальності: акомпанемент символізує космічний порядок і незмінність, тоді як вокальна лінія – живе слово правителя, звернене до божества. Таким чином, музична тканина

підкреслює релігійно-філософський зміст тексту і посилює ідею монотеїстичного культу Атона.

Висновки до розділу II

Другий розділ наукового обґрунтування присвячено аналізу оперної творчості окремих американських композиторів другої половини XX століття. У центрі уваги опинилися твори Дж. Менотті, К. Флойда та Ф. Гласса, які репрезентують різні вектори розвитку жанру.

Опера Дж. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» демонструє використання електронних засобів і сучасних сценічних ефектів у поєднанні з традиційною драматургією, що свідчить про поміркований характер американського новаторства. У творі К. Флойда «Сюзанна» національні інтонаційні джерела – апalachські балади та духовні гімни – органічно інтегруються в класичну оперну форму, утворюючи модель опери з яскравим американським колоритом. Ф. Гласс у «Ехнатоні» втілює принципи мінімалізму, які, попри авангардність, виявилися зрозумілими для слухача й впровадили новий формат оперного мислення.

Таким чином, розглянуті приклади підтверджують провідні тенденції американської опери: поєднання традиційного й сучасного, активне використання фольклорних і авангардних засобів, а також орієнтацію на публіку, що визначає характер і межі експерименту.

ВИСНОВКИ

У науковому обґрунтуванні здійснено систематизацію відомостей з музикознавчих джерел, що дало змогу окреслити основні етапи розвитку оперного жанру у США. Показано, що становлення американської опери відбувалося шляхом рецепції здобутків європейської традиції з подальшою адаптацією жанрового канону до американського культурного контексту. Виокремлено три послідовні періоди: 1) наслідування європейських моделей з перенесенням дії та образів у реалії американського життя; 2) оновлення музичної стилістики через залучення інтонаційних джерел різних етнічних груп – афроамериканців, індіанців, європейських переселенців; 3) опанування сучасних композиційних технік, використання електронних інструментів і нових вокальних прийомів, а також засвоєння естетики мінімалізму.

Особливості національної самобутності виявлено у стильовій гнучкості, відкритості до експерименту та водночас у постійній орієнтації на публіку. Американська опера другої половини XX століття не може дозволити собі радикальних новацій, оскільки надмірний експеримент не сприймається широкими глядацькими колами. Тому успіх мали ті твори, у яких нове поєднувалося з традиційним, зберігаючи доступність для слухача. Значну роль у формуванні цих процесів відіграли театральні імпресаріо, діяльність яких сприяла появі й популяризації сучасних оперних творів.

Аналіз окремих опер дав змогу конкретизувати прояви національної специфіки. Творчість Дж. К. Менотті, зокрема опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!», демонструє використання електронних засобів

та технічних новацій у межах традиційної драматургії, що дозволяє поєднати новітні художні засоби із доступністю для масової аудиторії. У опері К. Флойда «Сюзанна» простежується органічне залучення фольклорних інтонацій і біблійної символіки, що надає творові одночасно національного й універсального звучання. У опері Ф. Гласа «Ехнатон» реалізовано принципи мінімалізму, які завдяки простоті музичної мови, повторюваності та медитативності виявилися близькими для слухачького сприйняття, зберігаючи авангардний характер при доступності до широкої аудиторії.

Таким чином, проведене дослідження дозволило систематизувати літературу з історії розвитку опери у США, простежити її еволюцію в діалозі з європейськими національними традиціями, визначити риси національної самобутності у творчості американських композиторів та окреслити провідні тенденції другої половини XX століття. Аналіз конкретних оперних творів наочно продемонстрував, що рух до формування власної ідентичності відбувався поступово й виявився у збагаченні жанру новими інтонаційними джерелами, технічними новаціями та новими моделями комунікації з публікою. Тож американська опера продовжує рух у напрямку формування власної національної ідентичності, і кожний новий етап цього процесу збагачує жанр новими формами, засобами й змістовими акцентами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова (Маркова), Д. (2000). Мінімалізм в професійній музичній творчості 1990-х років // *Молодь в умовах нових соціальних перспектив: Матеріали II міжнар. наук.-практ. конф.* – Житомир. – С. 210–215.
2. Андросова (Маркова), Д. (2005). Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Київ.
3. Вальтіна, М. Американська опера чи опера в Америці? // *Актуальні питання гуманітарних наук.* – URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/2435666> (дата звернення: 01.09.2025).
4. Вальтіна, М. (2025). Традиційне та новаторське в опері Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» // *Актуальні питання гуманітарних наук.* – URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/2435666> (дата звернення: 03.09.2025).
5. Григоренко, О. (2010). Джон Кейдж і музична культура США XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Київ. – 16 с.
6. Журавкова, Ю. (2016). Творча спадщина Дж. Менотті: багатовекторність жанрових рішень // *Київське музикознавство.* – Вип. 53. – С. 248–260.
7. Журавкова, Ю. (2017). Опера Дж. Менотті «Стара діва та злодій»: жанрові параметри та особливості драматургії // *Міжнародний вісник.* – № 2. – С. 186–194.

8. Журавкова, Ю. (2017). Прихована конфліктність протистояння «протагоніст ↔ антагоніст» в опері Дж. Менотті «Мартінова брехня» як основа музичної драматургії твору // *Київське музикознавство*. – Вип. 55. – С. 277–290.
9. Журавкова, Ю. (2017). Опера Джанкарло Менотті «Мартінова брехня»: параметри жанрової моделі // *Київське музикознавство*. – Вип. 56. – С. 211–223.
10. Касьяненко, М. А. (2018). Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – 249 с.
11. Павлишин, С. С. (1976). *Про деякі тенденції розвитку сучасної і зарубіжної музики*. – Київ : Музична Україна. – 66 с.
12. Павлишин, С. С. (2007). *Американська музика*. – Львів : БаК. – 316 с.
13. Попова, А. (2023). Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва : дис. ... доктора філософії : 025. – Київ. – 193 с.
14. Сєрова, К. (2023). Музика мінімалізму: техніка, естетика, контекст // *Культурологічний журнал*. – № 9. – URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9_Sierova.pdf (дата звернення: 08.07.2025).
14. Allen, M. L. «Ain't it a pretty night?»: An analysis of Carlisle Floyd's *Susannah* as an allegory for the socio-political culture of the United States in the 1950s. – James Madison University. [in English].
15. Allen, R. (2004). An American Folk Opera? Triangulating Folkness, Blackness, and Americanness in Gershwin and Heyward's *Porgy and Bess* // *The Journal of American Folklore*. – Vol. 117, No. 465. – P. 243–261. – DOI: <https://www.jstor.org/stable/4137739> (accessed: 01.09.2025). [in English].

- 16.20. Ashby, A. (2005) Minimalist opera [Электронный ресурс] // Academia.edu. – URL: https://www.academia.edu/12215863/Minimalist_Opera (дата звернення: 12.09.2025). [in English].
17. Ashman, M. (2007). An unexpected tribute – Menotti directs his own fun-filled children's sci-fi opera // *The Gramophone Newsletter*. – DOI: <https://www.gramophone.co.uk/review/menotti-help-help-the-globolinks> (accessed: 01.09.2025). [in English].
18. Bauch, J. (1960). Amahl and the Night Visitors: Menotti's wondrous legacy to music education // *Music Educators Journal*. – Vol. 47, No. 1. – P. 112–114. – DOI: <https://doi.org/10.2307/3389164> (accessed: 01.09.2025). [in English].
19. Brook, G. (1997). An interview with Gian Carlo Menotti // *The Choral Journal*. – Vol. 37, No. 8. – P. 9–15. – DOI: <http://www.jstor.org/stable/23551357> (accessed: 04.08.2025). [in English].
20. Cook, K. D. (2013). Historical and musical context of the characters in Carlisle Floyd's «Susannah» : dissertation ... Doctor of Arts : 17.00.03 / Ball State University. – Muncie, Indiana, 2013. – 132 p. [in English].
21. Coventry, C. M. (2014). *Einstein on the Beach: A Global Analysis*. – Master's thesis, University of Nebraska. – URL: <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/72> (accessed: 02.09.2025). [in English].
22. Crawford, R. (2001). *America's Musical Life: A History*. – New York : W.W. Norton & Company. – 992 p. – ISBN 978-0393321986. [in English].
23. Elson, L. C. (1904). *History of American Music*. – New York : Macmillan. – 380 p. [in English].

24. Evett, R. (1955). Music letter: Trouble on Bleecker Street // *The Kenyon Review*. – Vol. 17, No. 4. – DOI: <http://www.jstor.org/stable/4333616> (accessed: 20.08.2025). [in English].
25. Gann, K. (2001). Minimal Music, Maximal Impact // *NewMusicBox* (New Music USA). – URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/minimal-music-maximal-impact/> (accessed: 01.09.2025). [in English].
26. Gruen, J. (1978). *Menotti: A Biography*. – New York : Macmillan Publishing Co. – 432 p. – ISBN 978-0025463202. [in English].
27. Guzski, C. (2004). Otto Kahn and Americanism at the Metropolitan Opera // *The Princeton University Library Chronicle*. – Vol. 65, No. 3. – P. 409–452. – DOI: <https://doi.org/10.25290/prinunivlibrchro.65.3.0409> (accessed: 01.09.2025). [in English].
28. Hale, F. (2016). Stigmatising faith?: Differing modes of sanctification in Gian-Carlo Menotti's *The Saint of Bleecker Street* // *Journal for the Study of Religion*. – Vol. 29, No. 2. – DOI: <http://www.jstor.org/stable/24902915> (accessed: 01.09.2025). [in English].
29. Harold, G. (1969). Menotti's Globolinks Invade Santa Fe // *The New York Times*. – 28. – DOI: <https://www.nytimes.com/1969/08/18/archives/menottis-globolinks-invade-santa-fe.html> (accessed: 01.09.2025). [in English].
30. Hixon, D. L. (2000). *Gian Carlo Menotti: A Bio-Bibliography*. – Westport, CT : Greenwood Press. – 350 p. [in English].
31. Kobbe, G. (1911). An Italian Opera on an American Story; Not an American Opera // *The Lotus Magazine*. – Vol. 2, No. 1. – P. 7–17. – DOI: <https://www.jstor.org/stable/20543276> (accessed: 01.09.2025). [in English].

- 32.Lillich, M. (1959). Menotti's music dramas // *Educational Theatre Journal*. – Vol. 11, No. 4. – P. 271–279. – DOI: <https://doi.org/10.2307/3204753> (accessed: 01.09.2025). [in English].
- 33.Malone, B. C. (1994). Appalachian Music and American Popular Culture: The Romance That Will Not Die // *Appalachian Heritage*. – The University of North Carolina Press. – Vol. 22, Special Issue. – P. 68–76. [in English].
- 34.Mates, J. (1985). *America's Musical Stage: Two Hundred Years of Musical Theatre*. – Westport : Greenwood Press. – 252 p. [in English].
- 35.Metcalf, S. (2017). Funding «Opera for the 80s and beyond»: The role of impresarios in creating a new American repertoire // *American Music*. – Vol. 35, No. 1. – P. 7–28. – DOI: <https://doi.org/10.5406/americanmusic.35.1.0007> (accessed: 01.09.2025). [in English].
- 36.Minimalist Opera [Электронный ресурс]. – URL: https://www.academia.edu/12215863/Minimalist_Opera (accessed: 01.09.2025). [in English].
- 37.Obenshain, K. (1976). Opera in America // *American Music Teacher*. – Vol. 26, No. 2. – P. 22–24. – DOI: <https://www.jstor.org/stable/4353481> (accessed: 01.09.2025). [in English].
- 38.Osborne, C. (2004). Gian Carlo Menotti // *The Opera Lover's Companion*. – P. 225–228. – DOI: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npv7b.40> (accessed: 01.09.2025). [in English].
- 39.Philip Glass Official Website [Электронный ресурс]. – URL: <https://philipglass.com/> (accessed: 01.09.2025). [in English].
- 40.Sabatini, A. J. (1932). Robert Ashley. Defining American Opera // *PAJ: A Journal of Performance and Art*. – Vol. 27, No. 2. – P. 45–60. – DOI:

<https://www.jstor.org/stable/4140040> (accessed: 01.09.2025). [in English].

41. Saunders, W. (2005). The American Opera: Has It Arrived? // *Music & Letters*. – Vol. 27, No. 2. – P. 147–155. – DOI: <https://www.jstor.org/stable/726749> (accessed: 01.09.2025). [in English].
42. Sonneck, O. G. (1905). Early American Opera // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. – Vol. 6, No. 3. – P. 428–495. – DOI: <https://www.jstor.org/stable/929173> (accessed: 01.09.2025). [in English].
43. Wlaschin, K. (1999). *Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance, and Choral Works on Film, Television, and Video*. – Jefferson, NC : McFarland & Company. – 310 p. [in English].

ДОДАТКИ

Додаток 1. Текст апалачської балади «The Cuckoo» з перекладом на українську мову

Англійська	Українська
Oh the cuckoo she's a pretty bird, she sings as she flies She never gets lonesome till the first day of July.	О, зозуля, вона гарний птах, вона співає, летячи Їй ніколи не буває самотньою до першого дня липня.
I've gambled in England, and I've gambled down in Spain. I gambled with five aces, now I've gambled my last game.	Я грав в азартні ігри в Англії, і я грав в азартні ігри в Іспанії. Я грав у азартні ігри з п'ятьма тузами, тепер я програв свою останню гру.
Oh, it's gamblin' that's brought me prison, And it's gamblin' that's brought me pain I'll never see the cuckoo	О, це азартні ігри принесли мені в'язницю, І це азартні ігри принесли мені біль,

or hear her song again Jack o' diamonds, jack o' diamonds, I know you of old You robbed my poor pockets of silver and of gold. Oh the cuckoo she's a pretty bird, she sings as she flies She never gets lonesome till the first day of July.	Я ніколи більше не побачу зозулю і не почую її пісні Бубновий валет, бубновий валет, Я знаю тебе здавна, Ти пограбував мої бідні кишені срібла та золота. О, зозуля, вона гарний птах, вона співає, летячи Їй ніколи не буває самотньою до першого дня липня.
---	--

**Додаток 2. Текст аппалачської балади «Pretty Saro» з
перекладом на українську мову**

Англійська	Українська
Down in some lone valley in a lonesome place Where the wild birds do whistle, and their notes do increase Farewell pretty Saro, I bid you adieu But I'll dream of pretty Saro wherever I go My love she won't have me, so I understand She wants a free holder who owns house and land I cannot maintain her with silver and gold Nor buy all the fine things that a big house can hold	Внизу, в якійсь самотній долині, в безлюдному місці, Де дикі птахи свистять, і їхні ноти лунають ширше, Прощай, красуне Саро, прощаюся з тобою, Але я мріятиму про красуню Саро, куди б я не пішов Моя кохана, вона мене не отримає, тому я розумію, Вона хоче вільного власника, який володіє будинком і землею,

If I were a merchant and could write a fine hand I'd write my love a letter that she'd understand I'd write it by the river where the waters o'er-flow And I'll dream of pretty Saro wherever I go	Я не можу утримувати її сріблом і золотом, Ані купувати всі ті чудові речі, які може вмістити великий будинок Якби я був купцем і міг писати гарним почерком, Я б написав своїй коханій листа, якого вона б зрозуміла, Я б написав його біля річки, де течуть води, І я мріятиму про красуню Саре, куди б я не пішов
--	--