

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 780.616.432.082.4.03:78.071.1Біч](73):72.072](045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-1>

Олена Григорівна Антонова

ORCID: 0000-0001-6253-8138

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

antonova.elenagr@gmail.com

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЕМІ БІЧ В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІСТОРІЇ ЖАНРУ

Мета роботи — виявити особливості втілення жанрових ознак в концерті для фортепіано з оркестром Емі Біч та вписати його в історію американської гілки жанру. **Методологія дослідження** включає біографічний (для з'ясування обставин життя та творчості композиторки), жанрово-стилістичний (для всебічного аналізу її фортепіанного концерту), компаративний (для порівняння концертів Біч та МакДауелла) методи. **Наукова новизна** полягає у зверненні до постаті маловідомої в українському музикознавстві американської композиторки Емі Біч та до її фортепіанного концерту, який висвітлений з точки зору втілення романтичних жанрових моделей. **Висновки.** Простежено особливості життєтворчості Емі Біч, пов'язані з раннім виявленням її таланту та перепонами на шляху його розвитку, зі стрімким зльотом піаністичної кар'єри та вимушеною відмовою від концертної діяльності, з необхідністю самостійно опановувати правила гармонії, контрапункту, оркестровки та труднощами у визнанні композиторських досягнень. Проаналізовано фортепіанний концерт до-дієз мінор ор. 45, виявлено його композиційно-драматургічні, образно-тематичні та стилістичні особливості, показано на автобіографічні риси твору. Зроблено порівняння

фортепіанного концерту Емі Біч та концертів Едварда МакДауелла з урахуванням основних параметрів їхньої організації. Наголошено на спільній орієнтації обох композиторів на європейські романтичні традиції. Простежено паралелі у структурі циклу та окремих частин, відзначено певну еклектичність стилістичного забарвлення музики, охарактеризовано співвідношення фортепіанної та оркестрової партій, розглянуто способи солювання. Акцентовано увагу на використанні в концерті Е. Біч тематичного матеріалу власних пісень, що, з одного боку, наближає його до кола лірико-інтимних жанрів, а з іншого, конкретизує зміст, певною мірою символізуючи події особистого життя композиторки. Зроблено висновок, що перші зразки американського концерту, попри спільні витоки, демонструють прагнення до індивідуалізації композиторських рішень відповідно до художніх уподобань та практичних навичок їхніх авторів.

Ключові слова: творчість Емі Біч, американська музика, жанр концерту, романтичні традиції, фортепіанне виконавство, пісня.

Antonova Olena Hrigirivna, Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of the World Music History of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Amy Beach's piano concerto in the context of the American history of the genre

Research objective. The aim of the work is to identify the peculiarities of the embodiment of genre features in Amy Beach's Piano Concerto and to write it in the history of the American branch of the genre. **The methodology** includes biographical (to clarify the circumstances of the composer's life and work), genre and stylistic (for a comprehensive analysis of her piano concerto), and comparative (to compare the concertos of Beach and McDowell) methods. **The scientific novelty** lies in the attention to the figure of the little-known in Ukrainian musicology American composer Amy Beach and to her piano concerto, which is highlighted from the point of view of the embodiment of romantic genre models. **Conclusions.** The peculiarities of Amy Beach's life work are traced, connected with the early discovery of her talent and obstacles to its development, with the rapid rise of her piano career and the forced abandonment of concert activity, with the need to independently master the rules of harmony, counterpoint, orchestration and difficulties in recognising her compositional achievements. The Piano Concerto in C sharp minor, Op. 45, is analysed, its compositional, dramatic, figurative, thematic and stylistic features are revealed, and the autobiographical features of the work are pointed out. A comparison of Amy Beach's piano concerto and Edward McDowell's concertos is made, taking into account the main parameters of their organisation. The common orientation of both composers to European Romantic traditions is emphasised. The parallels in the structure of the cycle and separate movements are traced, a certain eclecticism of the stylistic colouring of the music is noted, the correlation between the piano and orchestral parts is

characterised, and the methods of soloing are considered. The attention is focused on the use of thematic material from her own songs in the concert, which, on the one hand, brings it closer to the circle of lyrical and intimate genres, and on the other hand, specifies the content, to some extent symbolising the events of the composer's personal life. It is concluded that the first examples of the American concert, despite their common origins, demonstrate a desire to individualise compositional solutions in accordance with the artistic preferences and practical skills of their authors.

Key words: *Amy Beach's creativity, American music, concert genre, romantic traditions, piano performance, song.*

Актуальність теми дослідження. Ім'я американської композиторки Емі Біч (Amy Beach) майже не відоме українським слухачам, та й музиканти згадують про неї лише як про представницю «другої новоанглійської школи», або так званої «бостонської шістки»¹. З енциклопедичних джерел можна дізнатися також, що Емі Біч сумішала композиторську кар'єру з виконавською діяльністю і що вона вважається автором першої симфонії та першого фортепіанного концерту, створених американською жінкою. В культурному середовищі США ситуація дещо інакша. За життя Емі Біч знаходилася в центрі уваги музичної громадськості, її цінили не тільки як композиторку і як піаністку, але й як співзасновницю та першого президента Товариства американських жінок-композиторів (1924), більш того – як їхнього «декана», яка довела своєю успішною діяльністю спроможність жінки створювати серйозну музику. Однак після смерті Емі Біч у 1944 році її ім'я на певний час було забуте і лише наприкінці ХХ століття починається відродження інтересу до неї та її музики з боку виконавців, слухачів та науковців.

Безумовно, фундаментом, на якому базувався сплеск зацікавлень до постаті Емі Біч, стала друга хвиля феміністського руху, зокрема у США, що припадає на 1970–1980-ті роки. Невипадково, значна кількість публікацій цього періоду, де фігурує прізвище композиторки, пов'язана

¹ Друга новоанглійська школа включала шістьох композиторів, які жили та творили в Бостоні наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття: Джон Пейн, Артур Фут, Джордж Чедвік, Горацио Паркер, Емі Біч та Едвард МакДауелл.

саме з інтересом до ролі жінок у мистецтві². Водночас, з'являються й роботи, присвячені безпосередньо Емі Біч та її музиці. Серед них, в першу чергу, слід назвати фундаментальну монографію Едрієн Блок (*Adrienne Fried Block*), що побачила світ у 1998 році та має показову назву «Емі Біч, пристрасна вікторіанка: життя та творчість американської композиторки, 1867–1944» [3]. Перевагами цієї роботи є послідовна опора на документальні матеріали, прагнення розглянути постать Біч у контексті ідеологічних та художніх тенденцій епохи, глибокі аналітичні спостереження, що відображують власний погляд дослідниці на творчість композиторки. Окремий розділ в монографії Е. Ф. Блок становить характеристика фортепіанного концерту до-дієз мінор, ор. 45, який висвітлюється тут як такий, що несе на себе відбиток автобіографічності. Фортепіанний концерт Емі Біч є об'єктом спеціального вивчення також у дисертаціях Моніки Бейкер (*Monica Schultz Baker*) [2], Катріни Рашінг (*Katrina Carlson Rushing*) [9], у статті К. МакДональд (*Claudia Macdonald*) [7], однак в усіх перелічених роботах цей твір розглядається в світлі творчої еволюції авторки, в той час як важливим видається й жанровий ракурс його дослідження.

Мета статті – виявити особливості втілення жанрових ознак в концерті для фортепіано з оркестром Емі Біч та вписати його в історію американської гілки жанру.

Наукова новизна статті полягає у зверненні до постаті мало-відомої в українському музикознавстві американської композиторки Емі Біч та до її фортепіанного концерту, який висвітлений з точки зору втілення романтичних жанрових моделей.

² Наведемо перелік лише деяких таких робіт у хронологічному порядку: Freed R. The Piano Works of Mrs. H. H. A. Beach: Demonstrating the Irrelevance of Gender. *Stereo Review* 35 (December 1975). P. 82–83.; Eden M. G. Anna Hyatt Huntington, Sculptor, and Mrs. H. H. A. Beach, Composer: A Comparative Study of Two Women Representatives of The American Cultivated Tradition in the Arts. Syracuse: Syracuse University, 1977. 702 p.; Block A. F., Neuls-Bates C. Women in American Music: A Bibliography of Music and Literature. Westport, Connecticut and London: The Greenwood Press, 1979. 302 p.; Ammer C. *Unsung: A history of women in American music*. Westport, Connecticut, and London: Greenwood Press, 1980. 100 p.; Jezic D. P. *Women composers: The lost tradition found*. New York: The Feminist Press, 1988. 250 p.

Виклад основного матеріалу. Емі Біч (дівоче прізвище Емі Чейні) належить до числа вундеркіндів, чия обдарованість проявилась із самого дитинства. Так, до того моменту, коли їй виповнився рік, «вона наспівувала близько сорока мелодій точно і завжди в тій тональності, в якій почула їх вперше» [3, с. 4]. У два роки мати, заколисуючи доньку, виявила у неї нову навичку – «імпровізувати “ідеально правильний альт під будь-яке сопрано”, яке могла співати її мати» [3, с. 5]. Однак з того моменту, як дівчинка змогла дотягнутися до клавіш піаніно, мати почала гальмувати темпи її музичному розвитку, прагнучи виростити доньку як «нормальну» дитину. Емі не мала дозволу торкатися фортепіано і лише завдяки втручанню тітки у чотири роки заборону було скасовано. Е. Блок у своїй монографії цитує композиторку: «<...> я пам’ятаю, як моя тітка приходить до будинку і саджає мене за піаніно. Я відразу заграла мелодії, які збирала, граючи у своїй голові, додаючи повні гармонії до простих високих мелодій. Тоді моя тітка зіграла для мене нову мелодію, і я простягнула руку й вибрала гармонізований басовий акомпанемент, як я чула, це робить моя мати» [3, с. 7]. Але й тоді мати обмежила час, який її донька могла проводити за піаніно, більше того, використовувала відмову у доступі до інструмента як покарання. У чотири роки Емі Біч створила свої перші фортепіанні п’єси «в голові», зробивши це на фермі у дідуся і лише після повернення додому зігравши їх а роялі.

Навчання гри на фортепіано почалося у шість років і прогрес був дуже швидкий, за рік Емі вже брала участь у благодійних концертах та приватних музичних вечорах. Однак, не дивлячись на наполегливі рекомендації бостонських музикантів відправити Емі вчитися музиці в Європу, батьки не погодились з цим. Через це Емі Біч увійшла в історію американської музики як перша концертуюча піаністка, «яка досягла успіху завдяки місцевому навчанню» і таким чином «допомогла зруйнувати уявлення про те, що тільки ті, хто навчався в німецькій консерваторії, можуть досягти успіху» [3, с. VII–VIII]. Щодо подальшої піаністичної кар’єри Біч, то після заміжжя, яке сталося у 18 років, функцію контролера за її професійним життям перебрав на себе чоловік. За його бажанням молода жінка погодилась обмежити свої публічні виступи одним концертом на рік: «У неї не було концертного менеджера, і вона не їздила у національні чи

міжнародні турне; насправді вона майже ніколи не покидала Бостон. За її словами, чоловік хотів, щоби вона була вдома» [3, с. 112]. Життя Емі Біч змінилося лише після смерті чоловіка, коли у 44-річному віці вона нарешті поїхала до Європи, щоб відновити свою репутацію піаністки та композиторки.

Іншим дуже цікавим фактом біографії Емі Біч є те, що вона не тільки не вчилася у консерваторії, але й не мала приватних вчителів з композиції³. Лише рік (впродовж 1881–1882 років) вона брала уроки з гармонії у Джуніуса Хілла (*Junius Welch Hill*) – церковного органіста та викладача, а коли у 1884 році її батьки звернулися за порадою до Вільгельма Геріке (*Wilhelm Gericke*) – відомого австрійського диригента та композитора, який на той час очолював Бостонський симфонічний оркестр, то його рекомендація полягала в тому, щоб Емі Чейні навчилася композиції, вивчаючи великих майстрів. На думку Е. Гейтс (*Eugene Gates*), ця порада «відображала переважаюче переконання, що молодій жінці не потрібна інтенсивна теоретична підготовка, оскільки вона ніколи не створюватиме музику, яка має значну цінність» [6, с. 2]. Тим не менш, з того часу розпочався складний та тривалий процес самоосвіти, який включав студіювання підручників, прискіпливий аналіз партитур, відвідування репетицій та концертів. Через роки композиторка згадувала в одному з інтерв'ю: «Я запам'ятовувала фуги та подібні твори доти, доки не навчилася писати їх по пам'яті, записуючи кожен “голос” або частину на окремому нотеносці. Потім так само я переписувала і запам'ятовувала цілі партитури симфоній, поки не зрозуміла, як вони “створені”. Потім я ходила на концерти ... і доки оркестр грав її (симфонію – *O. A.*), я слухала інструменти, вивчаючи відмінні якості кожного, доки він не став схожим на голос старого та близького друга» [цит. за: 9, с. 7].

Перший успіх як композитора прийшов до Емі Біч у 1888 році, коли вона виконала Третій фортепіанний концерт Бетховена з Бостонським оркестром, зігравши власну каденцію. Однак серйозним поштовхом до цілеспрямованої роботи

³ Гри на фортепіано Емі Біч навчалась спочатку під керівництвом матері (1873–1875), потім шість років займалась з відомим американським піаністом Ернестом Перабо (*Ernst Perabo*) (1876–1882), а з 1882 року – з Карлом Берманном (*Carl Baermann*) – учнем та другом Ф. Ліста, колишнім професором Мюнхенської консерваторії, який незадовго до того переїхав в США.

стало заохочення чоловіка присвячувати час композиції, а не концертним виступам. Її найбільш масштабні композиторські опуси з'явилися у 1890-ті роки: Меса *Мі-бемоль мажор* ор. 5 для сольного квартету, хору, органу та оркестру (1890), «Гельська» симфонія *мі мінор* ор. 32 (1896), концерт для фортепіано з оркестром *до-дієз мінор* ор. 45 (1899).

Слід зазначити, що визнання Емі Біч у музикантських колах як піаністки та як композиторки відбувалося за різними (хронологічно та географічно) траєкторіями. За її піаністичною кар'єрою бостонська публіка та критика стежила, починаючи з дитячих виступів та очікуючи подальшого творчого зростання. До 17 років усі очікування справдилися і вона отримувала лише схвальні відгуки, водночас, поза Бостоном її ім'я не було надто відомим. Композиторські опуси Емі Біч загалом також мали позитивні оцінки, зокрема, після виконання «Гельської» симфонії Джордж Чедвік (*George Whitefield Chadwick*), один з найавторитетніших бостонських музикантів, написав молодій композиторці листа, в якому поставив її в один ряд зі своїми колегами, фактично підтвердивши її прийняття у так звану другу новоанглійську композиторську школу: «Я завжди відчуваю гордість, коли чую чудову роботу будь-якого з нас, і тому ви повинні бути зараховані, хочете ви цього чи ні — як один із хлопчиків»⁴ [3, с. 103].

Однак у тогочасній американській пресі чимало було і критичних зауважень, і негативних відгуків. Під сумнів ставилися не тільки достоїнства конкретних творів, але й готовність Біч до композиторської діяльності як такої. Визнання на батьківщині прийшло до неї тільки після європейських гастролей на початку 1910-х років: завдяки захопленням публікаціям у німецькій пресі тепер і у США її стали вважати знаменитістю, і її гастрольна діяльність набула широти та інтенсивності. Вершиною слави Емі Біч стали її виступи у Білому домі в 1934 та 1936 роках та фестиваль з нагоди 75-річчя від дня народження у Вашингтоні в 1942 році.

Перейдемо тепер до розгляду фортепіанного концерту Емі Біч. Зрозуміло, що в творчості самої композиторки цей твір є чи не найголовнішим — і тому, що в ньому об'єдналися обидва аспекти її кар'єри — піаністичний та композиторський,

⁴ Едрієн Блок, яка наводить ці слова, дорікає Чедвіку у тому, що він змішав тут «високу похвалу і гендерну упередженість» [3, с. 103].

і тому, що саме численні виступи з виконанням цього концерту принесли авторці бажану славу та визнання як в Європі, так і у США. Але цей твір є також важливою віхою в американській історії жанру. Хронологічно він наслідує двом концертам Едварда МакДауелла (*Edward MacDowell*) (№ 1 *ля мінор* оп. 15 1882 року та № 2 *ре мінор* оп. 23 1885 року), тож, аналіз концерту Емі Біч та порівняння його з концертами Макдауелла видається вкрай важливим для розуміння шляхів становлення американської фортепіанного та, загалом, інструментального концерту.

Дамо спочатку стисло характеристику фортепіанного концерту Біч. Це чотиричастинний цикл з наступним темповим та тональним співвідношенням частин: (I) *Allegro moderato до-дієз мінор* – (II) *Scherzo (Perpetuum mobile). Vivace Ля мажор* – (III) *Largo фа-дієз мінор* – (IV) *Allegro con scioltezza до-дієз мінор* – *Ре-бемоль мажор*.

Перша частина написана в сонатній формі з розгорнутою експозицією, динамічною розробкою та скороченою репризою. В експозиції привертає увагу наявність двох тем в головній партії, співвідношення яких є типовим для концертно-сонатної форми: перша тема – оркестрова, об'єктивно-епічна за характером, друга – сольна, більш лірична. Сполучна партія, так само як і заключна, є переважно зонами прояву віртуозних потенцій фортепіано. Щодо побічної партії, то вона заснована на темі пісні Біч «*Jeune fille et jeune fleur*» (Діва та молода квітка) на слова Ф.-Р. Шатобріана. В пісні розповідається про скорботу батька, який ховає юну доньку, однак в концерті композиторка використала матеріал третьої строфи пісні – єдиної, де йдеться про молоду дівчину, а не про горе її батька: «*Ти спиш, бідолашна Елізо, так світло! Ти більше не відчуваєш тяжкості та денної спеки; Скінчився твій свіжий ранок, Діва і молода квітка*». Тож, запозичена тема пов'язана виключно зі світлим образом юної дівчини, чий «свіжий ранок» скінчився. В концерті вона доручена фортепіано соло та сприймається як голос авторки – талановитої піаністки, чия перспективна виконавська кар'єра обірвалась разом із заміжжям.

Розробка⁵ містить доволі інтенсивний розвиток експозиційних тем, особливо двох мотивів початкової теми, які

⁵ Розробка складається з двох розділів: суто оркестрового, де викладається у стислому вигляді основний матеріал експозиції, та більш розгорнутого сольного, який, своєї черги, розпадається на два тематично диференційовані підрозділи: в першому з них розвитку піддається головна тема, у другому – побічна.

підлягають суттєвим трансформаціям, в тому числі й поліфонічним. Водночас, в партії фортепіано забагато загальних форм руху, які відсувають на задній план тематичний матеріал, доручений оркестру, як наслідок, дещо втрачається мелодична привабливість звучання. Реприза розпочинається на кульмінаційному підйомі з проведення головної теми в оркестрі, однак «родзинкою» виявляється гармонізація мелодії теми не тонікою, як очікувалось, а субдомінантою. Це вуалює кордони між розділами форми, надаючи розгортанню більшої динамічності. Надалі основна тональність першої частини (*до-дієз мінор*) так і не повертається аж до побічної партії і, на думку К. Мак-Дональд, така гармонічна свобода привносить у драматургічне розгортання «імпровізаційну ауру» [7, с. 41]. В традиційному для концертно-сонатної форми місці – між репризою та кодою – розташована каденція соліста. Вона – доволі розгорнута та містить, поряд із пасажно-фігуративним матеріалом, розробку практично усіх експозиційних тем.

Друга частина має позначення *Scherzo* та підзаголовок «Вічний рух» («*Perpetuum mobile*»). Сам факт використання скерцо як другої частини концертного циклу не є новиною, з тих зразків жанру, які були добре відомі Біч, можна назвати як мінімум три: Концерт К. Сен-Санса *соль мінор* № 2 (1868), Концерт Й. Брамса *сі-бемоль мажор* № 2 (1881) та Концерт Е. МакДауелла *ре мінор* № 2 (1885). Незвичним є те, що, по-перше, соліст тут задіяний постійно та не має перепочинку впродовж всієї частини циклу, а по-друге, його партія не містить рельєфного тематизму, який сконцентрований в оркестрі, в той час як швидкі шістнадцятки фортепіано безупинно відтворюють «вічний рух». Як і у першій частині концерту, у другій використаний тематизм з пісні Біч – цього разу це «Імператриця ночі», ор. 2 № 3. Як вказує Е. Ф. Блок, це єдина пісня композиторки, присвячена матері. Дослідниця звертає увагу на низку цікавих деталей, що свідчать про відображення в зазначеній пісні стосунків між матір'ю та донькою: заміна доволі нейтральної назви вірша («Вночі») на «Імператрицю ночі»; використання обмеженого діапазону та низької теситури у вокальній партії, розрахованій на вже немолодий голос Клари Чейні; граничне зближення регістру вокальної мелодії та фортепіанного акомпанементу, що уособлює тандем матері-співачки та доньки-концертмейстера та асоціюється із занадто нав'язливою турботою першої про другу. В концерті

зберігається аналогічне співвідношення партій, однак *perpetuum mobile* фортепіано, при зовні акомпануючій функції, завжди знаходиться на передньому плані. На думку Е. Блок, тут «Біч, можливо, впізнала і придушила голос матері, як вона навчилася робити під час композиції» [3, с. 137]. Доречність цього припущення доводять і останні такти скерцо, де в партії соліста, після тривалої умиротвореної трелі *pp*, що підтримує доспівування теми в оркестрі, раптом вибухає віртуозний пасаж, який ставить остаточну крапку в протистоянні героїв.

Третя частина – *Largo* – доволі лаконічна (77 тактів), що, разом з притаманній їй монообразністю та відсутністю цезури перед фіналом, дає підстави деяким дослідникам розглядати її як повільний вступ до фіналу. Разом з тим, сама Емі Біч у нотатках до виконання свого концерту завжди називала *Largo* окремою частиною та характеризувала цю музику як «похмурий, трагічний плач» [цит. за: 9, с. 73]. Це не дивно, адже в основу *Largo* покладений тематичний матеріал з пісні «Сутінки» на текст вірша чоловіка композиторки Генрі Біча, в якому проводиться ідея про зв'язок сутінок із смертю. Цікаво, що для повільної частини свого концерту Біч обрала тональність *фа-дієз мінор*, яка в її системі зв'язків між висотою звуку та кольором мала чорне забарвлення [5]. Трагічний пафос *Largo* створюється завдяки насиченості звучання романтичними інтонаціями, що мають усталену семантику, зокрема, титульний мотив третьої частини об'єднує спадну кварту та інтонацію питання, дуже нагадуючи лейтмотив долі з вагнерівської тетралогії. Крім того, асоціації з Вагнером виникають і через суцільну хроматизацію музичної тканини, і через безперервний модуляційний рух, і через в'язкість фактури. Щодо співвідношення партій фортепіано та оркестру, то тут воно більш збалансоване, тематичний матеріал «справедливо» розподілений між ними, а від імені оркестру нерідко висловлюється сольний інструмент – кларнет, флейта, труба, скрипка, валторна чи віолончель.

Фінал – *Allegro con scioltezza* (швидко з легкістю) – написаний в формі рондо-сонати з двома темами головної партії, з епізодом замість розробки, побудованим на ремінісценції теми третьої частини, та із дзеркальною репризою. Не відмовляється композиторка і від принципу цитування пісенного тематизму: джерелом початкової теми виступає та сама пісня «Сутінки», що і у попередньому *Largo*, однак тепер

використовується матеріал четвертої строфи, в якій йдеться про повернення до бурхливого життя, що відбувається із шоденним сходом сонця. Загалом, тематизм фіналу має переважно жанрово-танцювальний характер, його мелодичні та фактурно-ритмічні обриси часом викликають цілком конкретні асоціації із музикою Ф. Шопена, П. Чайковського, Е. МакДауелла. В тандемі «соліст – оркестр» безумовним лідером тепер стає соліст: він самостійно проводить першу тему, виконує провідну роль у викладенні всіх наступних, ініціює більшість образних та тональних поворотів. Важливо й те, що в фіналі соліст домінує саме з тематичним матеріалом, а не з віртуозними пасажами, як у перших двох частинах. Е. Блок, яка називає розділ своєї монографії, присвячений фортепіанному концерту Біч «Справжньою автобіографією», трактує зміни, які відбуваються у співвідношенні фортепіано та оркестру протягом циклу, як відображення «найважливішої проблеми в житті Біч, її боротьби за свободу грати у будь-який час та в будь-якому місці» [3, с. 141].

Порівняємо тепер фортепіанний концерт Емі Біч та концерти Едварда МакДауелла з урахуванням основних параметрів їхньої організації⁶. Перш за все, очевидною є орієнтація обох композиторів на європейські романтичні традиції – як загалом, так і безпосередньо у трактуванні концертного жанру. Це є цілком зрозумілим, пам'ятаючи, з одного боку, про глибоке занурення МакДауелла в європейське музичне життя впродовж його 12-річного перебування спочатку у Франції, а потім у Німеччині⁷, з іншого ж боку, про творче становлення Біч у Бостоні – музичній Меці Сполучених Штатів,

⁶ Цікаво, що за прикладом Е. МакДауелла Емі Біч присвятила свій концерт Терезі Карреньо (*Teresa Carreco*), сподіваючись, що та своїм виконанням сприятиме його популяризації. Однак, на відміну від Другого концерту МакДауелла, який знаменита венесуельська піаністка зіграла близько 40 разів, вона жодного разу так і не виконала концерт Біч. М. Бейкер вважає той факт, що Емі Біч присвятила свій концерт Карреньо, дещо іронічним, «враховуючи, що Карреньо уособлювала собою все, що ненавиділи батьки Біч. Карреньо була віртуозною виконавицею, яка розпочала свою кар'єру вундеркіндом. Вона була одружена чотири рази і, таким чином, не вважалася леді за консервативними стандартами Бостона 19-го століття» [2, с. 15].

⁷ Детальний опис років перебування Е. МакДауелла в Європі пропонує сучасна монографія Дугласа Бомбергера (*Douglas Bomberger*) [4].

де головними авторитетами були або приїжджі європейці, або американці, що навчалися в Європі⁸. Більш дивним є те, що, попри геть різний спосіб оволодіння композиторським ремеслом (три роки старанного навчання композиції в класі Йоахіма Раффа – у МакДауелла та багаторічне самонавчання по підручниках та партитурах – у Біч), художні орієнтири авторів порівнювальних концертних творів практично співпадають: Ф. Шопен, Ф. Ліст, Е. Гріг, П. Чайковський, К. Сен-Санс. У випадку з Емі Біч до цього переліку слід додати ще прізвище Йоганнеса Брамса, вплив якого відчувається у таких особливостях твору як: ретельна мотивна робота, терцієві ланцюжки у тональному розвитку, вуалювання кордонів між розробкою та репризою, чотиричастинна будова циклу, в якому темпове співвідношення та функції частин майже ідентичні брамсівському Концерту № 2 *Сі-бемоль мажор*.

Паралелі між концертами Біч та МакДауелла спостерігається і у більш локальних моментах. Наприклад, можна говорити про схожість в композиційній організації циклу та окремих частин: наявність оркестрового вступу до початкової частини, скерцо як друга частина циклу, лаконічне *Largo*, яке у Біч є самостійною частиною, а у МакДауелла – вступом до фіналу, рондо-сонатна форма заключної частини, відзначена поверненням до тематичного матеріалу попередніх частин.

Спільною рисою ранніх американських концертів можна вважати певну еkleктичність стилістичного забарвлення. Так, в концерті Біч відчуваються помітні впливи Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга, П. Чайковського, самого МакДауелла – як у пасажно-фігуративних формулах, так і у інтонаційно-гармонічних обрисах тематичного рельєфу. К. Рашінг вказує на майже повну тотожність початкової теми концерту головної теми фіналу симфонії «3 Нового світу» А. Дворжака [9, с. 39–40] та близькість другого елемента головної теми фіналу (тт. 9–14) «Італійському капричіо» П. Чайковського

⁸ Джилл Міхан (*Jill Carolyn Meehan*) наполягає на впливі саме німецьких музикантів на культурне життя Бостона, зазначаючи наступне: «Багато німецьких музикантів проживали в Бостоні, а музиканти Бостонського симфонічного оркестру, включаючи диригента, були німцями. Цілком природно, що композитори Нової Англії почали захоплюватися та наслідувати австро-німецьких майстрів» [8, с. 61]. До речі, і МакДауелл, повернувшись у 1888 році з Німеччини, оселився у Бостоні.

(Pochissimo ріщ mosso тт. 107–111) [9, с. 58–59]. Такі збіги навряд чи є випадковими, враховуючи серйозне прагнення юної Емі дотримуватися настанов В. Геріке та вчитися у великих майстрів, в тому числі копіюючи конкретні теми, як вона зробила у своїй першій опублікованій роботі – пісні «Дошовий день» (1883), де використана мелодія з фіналу «Патетичної» сонати Л. Бетховена [2, с. 4–6].

В плані співвідношення фортепіанної та оркестрової партій МакДауелл прагне рівноваги, в той час як в концерті Біч це співвідношення змінюється від першої частини до останньої. Слідом за Е. Ф. Блок, ці зміни можна визначити як еволюцію «від нерівного до рівного суперника і, нарешті, до переможця» [3, с. 141]. Дійсно, в першій частині ініціатива належить оркестру: він має розгорнуті самостійні епізоди, як правило, на гранях форми, в яких викладає нові теми або нагадує про ті, що вже звучали раніше; при одночасному ж звучанні з фортепіано йому належить тематичне лідерство. В скерцо партія фортепіано взагалі не містить тематичного рельєфу, однак віртуозність оформлення дозволяє їй весь час залишатися на авансцені. В *Largo* рівність соліста та оркестру досягається іншим шляхом – через почергову передачу лідерства від одного до іншого та збалансованість спільного звучання. Нарешті, в фіналі спостерігається беззастережне панування фортепіано при обмеженні функції оркестру виключно підтримкою.

І оркестр, і соліст мають в концерті Біч чимало самостійних епізодів. Оркестр відкриває своїм звучанням всі частини, крім останньої, надалі відокремлює композиційні розділи форми (в першій частині) або перевикладає експоновані солістом теми (в фіналі). Сольні епізоди – більш різноманітні за функціями: це і проведення тем, і пасажні вставки між синтаксичними побудовами або, навіть, всередині них, і, безумовно, традиційні каденції. У концерті Біч є дві сольні каденції, позначені автором в нотному тексті: у першій частині каденція містить як пасажно-фігуративний матеріал, так і доволі інтенсивну розробку усіх експозиційних тем, у фіналі – лише віртуозні пасажі. Однак розгорнуті фортепіанно-сольні побудови, хоча і не позначені словом *Cadenza*, є і у другій частині, і у вступному розділі першої. Натомість, в концерті Біч майже немає власне діалогів з миттєвою реакцією на репліку партнера, взаємодія соліста та оркестру відбувається на не на

синтаксичному, а на композиційному рівні. Враховуючи ж перевагу фортепіано при одночасному звучанні з оркестром, можна зробити висновок, що принцип діалогу тут, так само як і у Першому концерті МакДауелла, реалізується передусім у горизонтальному вимірі, а не у вертикальному [1, с. 174].

Безумовним достоїнством розглянутого концерту є детальна та ефектна проробка фортепіанної партії. Будучи, як і МакДауелл, чудовою піаністкою, Емі Біч відштовхується і від власного виконавського досвіду, і від засвоєних традицій. До того моменту, коли композиторка задумала свій концерт, вона зіграла шість творів даного жанру⁹ і ще більше почула під час відвідування симфонічних концертів та аналізу партитур в процесі самоосвіти, тож, мала значний досвід опанування технічних труднощів у зіграних творах та розуміння тих ефектів, які справляють на публіку ті чи інші прийоми. Сольна партія концерту Біч насичена різноманітними фактурно-технічними формулами, поширеними у пізньоромантичній музиці: широкі арпеджіо, хроматичні пасажі терціями та секстами, чергування октав, багатозвучні акорди, дворучні трелі. К. Рашінг наводить численні приклади пасажних формул та їхніх комбінацій у сольних партіях концертів Біч, Шопена, Ліста, Гріга, Чайковського, відмічаючи схожість не тільки їхніх обрисів, а й місцеположення у формі [9, с. 31–33]. Практичне володіння усіма ресурсами фортепіано відбивається і у надлишку суто виконавських позначок, проставлених автором в нотному тексті. Ці позначки охоплюють різні показники звучання: темп, динаміку, артикуляцію, педаль, а інколи й характер виконання (делікатно, з болем, дуже ніжно, витончено, пристрасно, бравурно).

Порівнюючи перші зразки американського концерту, не можна не сказати про ту особливість, яка принципово відрізняє твір Емі Біч від концертів МакДауелла, а саме, опору на тематичний матеріал власних пісень. Романтики нерідко використовували мелодії своїх пісень в інструментальних творах – від Шуберта до Малера, що, з одного боку, демонструвало прагнення наситити інструментальну музику пісенним началом, наблизити її до кола лірико-інтимних жанрів,

⁹ За свідченням К. Рашінг, це: Концерт Мошелеса *соль мінор*, ор. 58; Концерт Шопена *фа мінор*, ор. 21; Концерт Мендельсона *ре мінор*, ор. 40; Концерт Моцарта *ре мінор*, К. 466; Концерт Бетховена № 3 *до мінор*, ор. 37 та Концерт Сен-Санса № 2 *соль мінор*. 22 [9, с. 30].

а з іншого, створювало передумови для проникнення в суто інструментальні твори елементів програмності, а часом і автобіографічності. У випадку Емі Біч остання тенденція постає повною мірою, адже дві з трьох включених до концерту пісень написано нею на вірші чоловіка. Щодо пісні «Діва та молода квітка», то вона також пов'язана із Генрі Бічем, який, як пише Е. Ф. Блок, заспівав її на концерті студентів-вокалістів майже за рік до їхнього весілля, у січні 1885 року, отримавши рукопис безпосередньо від нареченої. Будучи перенесеними у новий твір, пісенні цитати конкретизують його зміст, певною мірою символізуючи події особистого життя композитора.

Висновки. Отже, становлення американського фортепіанного концерту наприкінці XIX століття відбувається у міцній опорі на європейські традиції із безпосереднім використанням жанрових моделей, що склалися в творчості романтиків. Помітне наслідування цим моделям, цілком закономірне на стадії опанування жанру, обумовлює наявність в концертах американських композиторів як певних запозичень із європейських першоджерел, так і спільних рис у трактуванні основ жанру. У випадку з розглянутими творами слід враховувати також безпосередню орієнтацію Емі Біч на Другий концерт МакДауелла, який набув популярності саме в період її роботи над власним концертом. Разом з тим, попри єдині витoki, перші зразки американського концерту демонструють прагнення до індивідуалізації композиторських рішень відповідно до художніх уподобань та практичних навичок їхніх авторів. На підтвердження сказаного процитуємо слова Беррімора Шерера (*Barrymore Laurence Scherer*), що завершують його огляд американської музики рубежу XIX–XX століть: «... завдяки значною мірою німецько-орієнтованому навчанню більшості американців кінця XIX століття, німецький пізній романтизм сяяв, як багрянний захід сонця, крізь велику кількість американської концертної музики аж до перших декад XX століття. ... було б несправедливо відкидати це багатство музики через відсутність характерного американського звучання, оскільки це не було головною метою його композиторів. Натомість їхні найкращі досягнення полягали у створенні корпусу справді привабливої музики в усіх формах, великих і малих. Сьогодні ми можемо прийняти цю привабливість та насолоджуватися нею на власних умовах» [10, с. 61].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. Перший фортепіанний концерт Едварда Мак-Дауелла: біля витоків американської історії жанру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136. С. 165–178.

2. Baker M. S. *Amy Beach for the new Generation: the Effects of Increased Interest in Beach's Works on the Current Place in the Performance Canon of Concerto for Piano and Orchestra in C Sharp Minor, Op. 45* : Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Tuscaloosa, Alabama : The University of Alabama, 2019. 80 p.

3. Block A. F. *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1998. 448 p.

4. Bomberger E. D. *MacDowell*. New York : Oxford University Press, 2013. 349 p.

5. Clarke S. *Amy Beach the Synesthete: Nature, Color, and Compositional Identity*. *AMY BEACH (1867–1944)* : website sponsored by Women's Philharmonic Advocacy. URL : <https://wam.rutgers.edu/amy-beach-the-synesthete-an-essay-by-dr-sabrina-clarke/> (дата звернення: 15.07.2023).

6. Gates E. Mrs. H. H. A. Beach: American Symphonist. *The Kapralova Society Journal : A Journal of Women in Music*. Toronto, 2010. Volume 8, Issue 2. P. 1–11. URL : <http://www.kapralova.org/journal15.pdf> (дата звернення: 05.07.2023).

7. MacDonald C. Critical Perception and the Woman Composer: The Early Reception of Piano Concertos by Clara Wieck Schumann and Amy Beach. *Current Musicology*. 1993. № 55. P. 24–55.

8. Meehan J. C. Issues of American nationalism in mid-to-late nineteenth-century American art music : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy theses, ETD doctoral. Rutgers : The State University of New Jersey, 2017. 209 p.

9. Rushing K. C. *Amy Beach's Concerto for Piano and Orchestra in C-Sharp Minor, Op. 45: a Historical, Stylistic, and Analytical Study* : Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Baton Rouge : Louisiana State University, 2000. 82 p.

10. Scherer B. L. *A history of American classical music*. Hong Kong : Naxos Books, 2007. 237 p.

REFERENCES

1. Antonova, O. (2023). Edward MacDowell's First piano concerto: at the origins of American genre history. In: *Scientific Bulletin of Tchaikovsky National Academy of Music*. Kyiv, vol. 136, pp. 81–95 [in Ukrainian].

2. Baker, M. S. (2019). *Amy Beach for the new Generation: the Effects of Increased Interest in Beach's Works on the Current Place in the Performance Canon of Concerto for Piano and Orchestra in C Sharp Minor, Op. 45*: Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama, 80 p. [in English].

3. Block, A. F. (1998). *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*. New York, Oxford: Oxford University Press, 448 p. [in English].
4. Bomberger, E. D. (2013). *MacDowell*. New York: Oxford University Press, 349 p. [in English].
5. Clarke, S. (2019). Amy Beach the Synesthete: Nature, Color, and Compositional Identity. In: *AMY BEACH (1867–1944)*. Website amy-beach.org. URL : <https://wam.rutgers.edu/amy-beach-the-synesthete-an-essay-by-dr-sabrina-clarke/> (accessed: 15.07.2023) [in English].
6. Gates, E. (2010). Mrs. H. H. A. Beach: American Symphonist. In: *The Kapralova Society Journal : A Journal of Women in Music*. Toronto, vol. 8, is. 2, p. 1–11. URL : <http://www.kapralova.org/journal15.pdf> (accessed: 05.07.2023) [in English].
7. MacDonald, C. (1993). Critical Perception and the Woman Composer: The Early Reception of Piano Concertos by Clara Wieck Schumann and Amy Beach. In: *Current Musicology*. № 55, p. 24–55 [in English].
8. Meehan, J. C. (2017). *Issues of American nationalism in mid-to-late nineteenth-century American art music*: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy theses, ETD doctoral. Rutgers: The State University of New Jersey, 209 p. [in English].
9. Rushing, K. C. (2000). *Amy Beach's Concerto for Piano and Orchestra in C-Sharp Minor, Op. 45: a Historical, Stylistic, and Analytical Study*: Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Baton Rouge: Louisiana State University, 82 p. [in English].
10. Scherer, B. L. (2007). *A history of American classical music*. Hong Kong: Naxos Books, 237 p. [in English].